

Hiver 2017

Mon cher ami

J'ai vu, hier, Crapet. il fait qd'ce de
votre talent et laisse vous attacher à
la Revue. de cela je n'en doute pas.

Quant à votre roman, il ne sera
pas édité ~~par~~ par l'éditeur-gouverneur
d'un journal ~~et~~ n'avait la
rage de vouloir corriger la copie de
autres. J'ai fortement engagé à prendre
la votre telle qu'elle est. ~~Oh non! ça~~

seri leis. c'est un brave garçon
Mais enteh, je vous exhorte dans
à la patience.
avec cordialité & fraternité
demain de votre
S. J. J. J.

mon roman à Paris dans les lieux ou dans les lieux de

Numéro 46**L'imaginaire est une fête**

Roussel, Canetti, Perec, Kafka, les *Lettres* à Felice et à Milena, Leiris, Michaux, Pavese, Dagerman, Leduc... Que de brûlantes lectures nous avons faites grâce à la collection « L'Imaginaire », dont le prix abordable et les couvertures sobres libéraient nos désirs. Gallimard l'habille de neuf pour ses quarante ans et nous, nous avons demandé à nos collaborateurs de raconter un souvenir relié à cette collection. Nous avons reçu près de trente textes de tonalités très variées évoquant une découverte, un attachement, une scène intime, l'ensemble composant une étrange mémoire, fragmentée, littéraire et collective. Nous vous la proposons, en trois livraisons, pour ce numéro de Noël.

Fragmentaire également, la restitution du monde que propose Marcel Cohen dans *Détails*. Après la trilogie des « Faits », l'écrivain continue dans sa démarche humble et forte consistant à prélever des morceaux de réel afin que, par un effet de trompe l'œil, surgisse du visible. Marcel Cohen pourrait être la version diurne de ces marcheurs de la nuit qu'évoque

Antoine Compagnon dans *Les chiffonniers de Paris*, qui triaient tout ce qui était passible d'une seconde vie.

Une seconde vie, c'est celle que les copistes donnaient au Moyen Âge de la poésie orale chantée dans le Nord de la France dans des confréries de jongleurs et des réunions théâtrales et grâce à laquelle nous les lisons aujourd'hui dans un choix et des traductions du poète Jacques Darras. L'essentiel reste la musique, comme nous le rappelle Marina Tsvetaeva en reprenant la légende du joueur de flûte de Hamelin dans *Le charmeur de rats* dont paraît la première traduction complète en français par Éveline Amoursky.

La mémoire et l'histoire étaient aussi chantées par les Indiens méso-américains dont parle Serge Gruzinski dans son dernier livre, *La machine à remonter le temps*, avant la colonisation des mémoires et de l'imaginaire imposée par la monarchie espagnole. Libérons donc l'imaginaire par tous les moyens possibles en cette fin d'année. Prochain rendez-vous le 10 janvier mais régulièrement aussi, au cours de ces trois semaines, pour des contenus neufs.

T. S., 20 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 Duthéil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE

p. 4 Albert Bensoussan

Le vertige des étreintes
par *Alain Roussel*

p. 6 Marcel Cohen

Détails. Faits
par *S. Rappaport-Jaccottet*

p. 8 Gustave Flaubert

Correspondance
par *Roger-Yves Roche*

p. 10 Amaury Nauroy

Rondes de nuit
par *Édith de la Héronnière*

p. 12 Georges Perros

Œuvres
par *Linda Lê*

p. 14 Pierre Souchon

Encore vivant
par *Jeanne Bacharach*

p. 16 Jia Pingwa

L'art perdu des fours anciens
par *Linda Lê*

p. 18 Marie von Ebner-Eschenbach

Aphorismes
par *Jean-Luc Tiesset*

p. 20 Octavio Escobar Giraldo

Après et avant Dieu
par *Albert Bensoussan*

p. 22 Emily Fridlund

Une histoire des loups
par *Sophie Ehrsam*

p. 24 Wendy Guerra

Un dimanche de révolution
par *Daniel Lefort*

p. 26 Alan Moore

Jérusalem
par *Sébastien Omont*

p. 29 Joyce Carol Oates

par *Steven Sampson*

p. 32 Poètes médiévaux du Moyen Âge

par *Nathalie Koble*

p. 35 Entretien avec Jeanine Baude

propos recueillis
par *Gérard Noiret*

p. 38 Marina Tsvetaeva

Le charmeur de rats
par *Odile Hunoult*

IDÉES

p. 41 Alexandre Gefen

Réparer le monde
Vincent Kaufmann
Dernières nouvelles du spectacle
par *Éric Loret*

p. 44 Bertrand Ogilvie

Le travail à mort
par *Michel Plon*

p. 46 De Lachelier à Macron

par *Pascal Engel*

p. 50 Antoine Compagnon

Les chiffonniers de Paris
par *Maité Bouyssy*

p. 52 Serge Gruzinski

La machine à remonter le temps
par *Alain Hugon*

p. 55 Georges Vigarello

La robe. Une histoire culturelle
par *Gilbert Lascault*

p. 58 Christine et Luc Amiech

Commentaires d'Iphigénie en Tauride, d'Euripide
par *Marc Lebiez*

p. 61 Hans Blumenberg

par *Richard Figuiier*

p. 63 Armand Marie Leroi

La lagune
par *Caroline Angleraux*

p. 66 Paul Valéry

Sur Nietzsche
par *Jean Lacoste*

p. 68 Anne Raulin

Les traces psychiques de la domination
par *Emmanuel Delille*

ARTS & CHRONIQUES

p. 70 Martin Crimp

Probablement les Bahamas
par *Monique Le Roux*

p. 72 Disques (4)

par *Adrien Cauchie*

RENTRÉE LITTÉRAIRE

p. 74 Philippe Forest

L'oubli
par *Pierre Benetti*

p. 76 Marie Redonnet

Trio pour un monde égaré
par *Sébastien Omont*

p. 78 Jean Rolin

Le traquet kurde
par *Denis Bidaud*

p. 80 Gabrielle Schaff

Passé inaperçu
par *Norbert Czarny*

p. 82 Hommage à Paul Otchakovsky-Laurens par Cécile Dutheil

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](#).

Traduire sa vie

Si Albert Bensoussan est le grand traducteur que l'on sait des écrivains sud-américains de langue espagnole, et tout particulièrement de Mario Vargas Llosa, il est aussi et surtout un écrivain à part entière, auteur d'une bonne quarantaine de livres dont de nombreux romans et récits où l'Algérie de son enfance et de son adolescence occupe une place prépondérante.

par Alain Roussel

Albert Bensoussan

Le vertige des étreintes

Maurice Nadeau, 268 p., 19 €

Son œuvre est ponctuée d'éléments autobiographiques qui se font écho d'un livre à l'autre, qui laissent entrevoir l'espace et le temps d'une vie, avec d'inévitables silences. Le puzzle restait à reconstituer, si tant est qu'on puisse ajuster toutes ces pièces d'existence aux contours mouvants, flottant au gré de la mémoire, et qui s'enchevêtrent. C'est à ce travail de décomposition-recomposition que s'attelle Bensoussan dans *Le vertige des étreintes*, qu'il vient de publier aux éditions Maurice Nadeau et qui est sa tentative la plus aboutie d'engendrer le passé, lui qui n'a pas de descendance, de donner naissance à un être de mots qui lui ressemble et qui se met ainsi à vivre en nous, ses lecteurs.

La mémoire – et ses jeux d'ombres et de lumières au fond de la caverne chère à Platon – est donc omniprésente dans le livre d'Albert Bensoussan. Elle en constitue la trame, mais ce n'est pas pour autant un récit autobiographique qui nous est proposé, du moins dans le sens où nous l'entendons ordinairement, avec sa linéarité, sa suite logique d'événements qui fait qu'un individu devient, par causalité, ce qu'il est. C'est plutôt une vision au kaléidoscope où les images du passé viennent s'inscrire en désordre, avec des souvenirs récurrents qui, à défaut de clefs, sont des repères et aident à ne pas perdre pied dans ce magma de formes disparates qui donne le vertige. Mais qu'est-ce que la mémoire ? Tout écrivain qui s'interroge sur sa vie écoulée se pose cette question au moment d'écrire. Car la mémoire est faillible, peut se révéler infidèle. Ou plutôt sa véracité, si elle

tient compte des événements, relève aussi d'une subjectivité. Elle a aussi la capacité d'inventer, même à notre insu, de refaçonner la réalité par l'imaginaire et les fantasmes. Qui croira que la trilogie d'Henry Miller, *La crucifixion en rose*, est un récit absolument véridique ? Sa vérité est ailleurs, elle est dans la littérature, ce qui est essentiel. Dans cet esprit, Alain Jouffroy pouvait parler de « roman vécu » et Aragon de « mentir-vrai », et c'est à ce prix que l'autobiographie peut prendre sa dimension d'œuvre et révéler sa justesse.

Il y a forcément aussi chez Albert Bensoussan, tel qu'il se raconte dans *Le vertige des étreintes*, ce jeu entre la réalité et les fantasmes, surtout quand il évoque les souvenirs anciens, ceux de sa jeunesse en Algérie qu'il relate avec une sorte de gourmandise, une fringale de mots, saveur des noms, des étymologies, des mets, des friandises et de tous ces émois de la chair, des premières étreintes. Mais, tel Janus, le livre a un deuxième visage, pathétique et nu, face à une réalité douloureuse qui exclut toute échappée dans une sur-enchère verbale. Quand il décrit les dernières années avec sa première épouse qu'il appelle Dores, autrefois si rayonnante, et qui va mourir d'une maladie terriblement invalidante, Bensoussan ne s'accorde aucune compromission avec la langue. Il n'exagère rien, n'allège rien. Il lui faut parler au plus juste, dire les choses telles qu'elles sont, dans le détail, d'une façon précise, presque clinique comme pour circonscrire au scalpel l'émotion et l'empêcher de se répandre, l'enfouir à jamais dans les sillons de l'écriture pour ne plus porter le fardeau. « *Écrire pour se sauver* », dit-il.

Lire *Le vertige des étreintes*, c'est s'abandonner à un tourbillon d'écriture et de vie, à un vaste mouvement circulaire qui est l'une des clefs de ce livre. Bensoussan n'a jamais oublié le

*Albert Bensoussan***TRADUIRE SA VIE**

kholkhal, ce bracelet de cheville d'origine berbère que portaient les femmes en Algérie lors des grandes occasions et qui donne à son récit cette allure tournoyante, sensuelle et singulière, où temps et espace se croisent selon leur bon plaisir. L'autre clef est le « coup de dés », celui qui dé-

cide d'une vie, qui lui fit rencontrer Dores, puis Leah, tout ce que le hasard peut avoir de décisif, décisif parce qu'aléatoire. Et si, dans une sorte de pari impossible, avec humour, émotion, tendresse, avec des rires et des larmes dans la voix, Albert Bensoussan avait tenté dans ce livre de traduire sa propre vie ?

Tromper l'œil pour voir mieux

Lire, écrire, n'est-ce pas emprunter à d'autres ce qui aurait pu nous appartenir ? N'est-ce pas pratiquer, peu ou prou, un droit d'inventaire liminaire – dans cette silencieuse demeure de demi-jour –, aussi fugace ou timide fût-il, qui nous offre, ou nous autorise, à nous lecteurs, une possible passation de pouvoir, bien que nous nous sentions de parfaits usurpateurs ?

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Marcel Cohen

Détails. Faits

Gallimard, 208 p., 18,50 €

Telle familiarité que nous entretenons d'emblée avec certains livres, qui nous imprègnent, nous accompagnent longuement, opère comme un révélateur : tout concourt à nous permettre de nous emparer d'une pensée, quelle qu'elle soit, fût-elle ténue, ou dérisoire, comme d'une perspective, voire d'un fait brut inédit.

« Il était arrivé à l'homme de gommer ce qu'il avait souligné autrefois dans les marges tant il avait honte de sa naïveté passée. Avait-il réellement vu là la moindre profondeur ? Mais ce reniement lui était vite apparu indigne et il s'était interdit tout nouveau recours à la gomme. C'était, en tous cas, admettre qu'il n'ouvrait la bouche que pour répéter ce qu'il avait volé aux livres. Avec ou sans annotations, les livres lui renverraient toujours l'image d'un détrousseur pris la main dans le sac. »

Détails, qui s'inscrit dans le prolongement de la trilogie des *Faits* (publiée entre 2002 et 2010), procède, par le biais de l'observation approfondie, doublée de l'introspection attentive, d'une tentative d'élaboration du *peu*, cet infini-simal élément, prétexte à une captation littéraire, que celle-ci soit historique, personnelle, ou anecdotique, mais dont l'écrivain reste délibérément absent et présent à la fois : il est « l'Homme » inachevé qui scrute le quotidien, lui qui, adolescent, avait été « *ce rien fantomatique* ».

Il est celui qui connaît le Cachou Lajaunie, se remémore le nom des lotions anciennes, ou col-



lectionne d'autres traits d'érudition inutiles ; celui qui manie adroitement le lancer de couteau ; relève les fautes de syntaxe sur les étiquettes, ainsi « Fabriqué au Taiwan », ou « Laver l'intérieur dehors », chaque détail qui révèle la délicate subtilité de l'emploi des prépositions françaises. Il est l'homme à l'affût qui, « *avec les années, cesse d'inscrire son nom sur la page de garde* » des livres. Il est celui qui ne maîtrise rien, et « *dont la fuite en avant s'était accélérée et, avec elle, le sentiment de ne rien posséder tout à fait de ce qu'il avait lu* ».

Il est ce narrateur facétieux qui raconte comment, au service des soins intensifs, il faut se démener pour rapprocher la tablette de son lit quand, trois fois par jour, le premier geste de l'infirmière est de vous en éloigner.



« Portrait de jeune femme », par Sofonisba Anguissola (vers 1560)

TROMPER L'ŒIL POUR VOIR MIEUX

Certes, on ne connaît qu'une partie du réel, tout ce qui est arrivé, tout ce qui existe, en une prose quasi inénarrable, fiction partielle de « *virtuose du trompe-l'œil* », et pourtant il suffirait de se déplacer légèrement, de modifier le point de vue qui est le nôtre pour voir apparaître un pan insoupçonné du réel en question. Pour donner une forme de présence temporelle, ponctuelle, à cette logique inattendue du supplément, à cet essentiel, petit fragment d'un ensemble donné, il faut bien plus que de l'acuité, de la ténacité, il faut de l'humilité, pour cerner ce que nul autre, avant lui, ne semble ni percevoir, ni consentir à énumérer.

« Chez un homme s'attachant si bien à l'infinimental, ou à l'anecdotique, quelque chose relevait de la stupéfaction pure et simple. L'homme en était assez conscient : où que portât son regard,

un détail semblait l'attendre là depuis toujours, lui et personne d'autre. » Que voit un écrivain ? Que cherche-t-il à désigner ? À quelles injonctions répond-il ?

Marcel Cohen note ceci dans *Sur la scène intérieure* : « *Que le langage ait quelque chose à voir avec la perte et le deuil, je le savais depuis l'enfance : dans les trains, il suffisait d'un mur surgi à l'improviste d'une courbe de la voie, pour qu'il faille parler au passé.* »

Dire les faits, non pour parler de soi – il n'y a rien à dire de plus –, mais pour montrer du doigt le monde dans lequel nous vivons, c'est peut-être, pour un écrivain, rendre visible ce qui disparaît sous l'amas des preuves.

En toutes lettres

Si vous n'avez pas d'argent, ou plus d'idées, pour Noël, offrez ou faites-vous offrir la correspondance de Flaubert qu'une équipe de l'université de Rouen Normandie vient de mettre en ligne. 4 450 lettres comme autant de manières d'être. Flamboyant. Époustouflant. Hénaurme.

par Roger-Yves Roche

Gustave Flaubert

Correspondance

Édition électronique par Yvan Leclerc
et Danielle Girard

On n'a que l'embarras du choix. Par période (jeunesse, *Madame Bovary*, guerre de 1870...) ; par destinataire (George Sand, Louise Colet, Maupassant, Louise Colet, les Goncourt, Louise Colet...) ; par lieu de rédaction (Croisset bien sûr, Nogent-sur-Seine, Vichy, Dieppe, Carthage...) ; par thème (la famille, les souvenirs, l'argent, les lectures...); par-ci, par-là, partout. On entre désormais dans la vie de Flaubert comme dans un moulin. Moteur de recherche qui tourne à cent mille à l'heure, lettres qui sortent comme lapins d'un pavé magique et qui donnent envie de lire d'autres lettres, *ad libitum*.

Essayez, prenez-vous au jeu des mots clé, cherchez, cliquez, lisez. Retrouvez le connu : « *J'ai relu dans cette nouvelle édition mes pièces favorites, avec le gueuloir qui leur sied, et ça m'a fait du bien* » (à Leconte de Lisle, 19 février 1870). Découvrez l'inconnu : « *Je n'éprouve plus même vis-à-vis d'aucun jupon ce désir de curiosité qui vous pousse à dévoiler l'inconnu et à chercher du nouveau* » (à Alfred LePoittevin, 26 mai 1845).

L'insolite : « *Mais ce qui excite, par exemple, ce sont les chameaux (les vrais, ceux qui ont quatre pattes) traversant les bazars ; ce sont les mosquées avec leurs fontaines, les rues pleines de costumes de tous pays, les cafés qui regorgent de fumée de tabac et les places publiques retentissantes de baladins et de farceurs. Il y a sur tout cela, ou plutôt c'est de tout cela que ressort une couleur d'enfer qui vous empoigne, un charme singulier qui vous tient bouche bée* » (à son frère, 15 décembre 1849). L'insolent : « *La Haine*

est une vertu » (à la princesse Mathilde, 21 novembre 1872). L'indécent : « *Je suis censé être à Saint-Gratien, mais, de fait, je suis à Paris où je déraille mon braquemard !* » (à Edmond Laporte, 6 septembre 1877). Les enveloppes s'ouvrent de plus belle, les lettres dansent. Borges avait raison : il y a dans la correspondance de Flaubert le « *visage de son destin* ».

Mais vous pouvez aussi lire le tout d'un trait. C'est encore mieux. Car il est question de tout dans ces lettres.

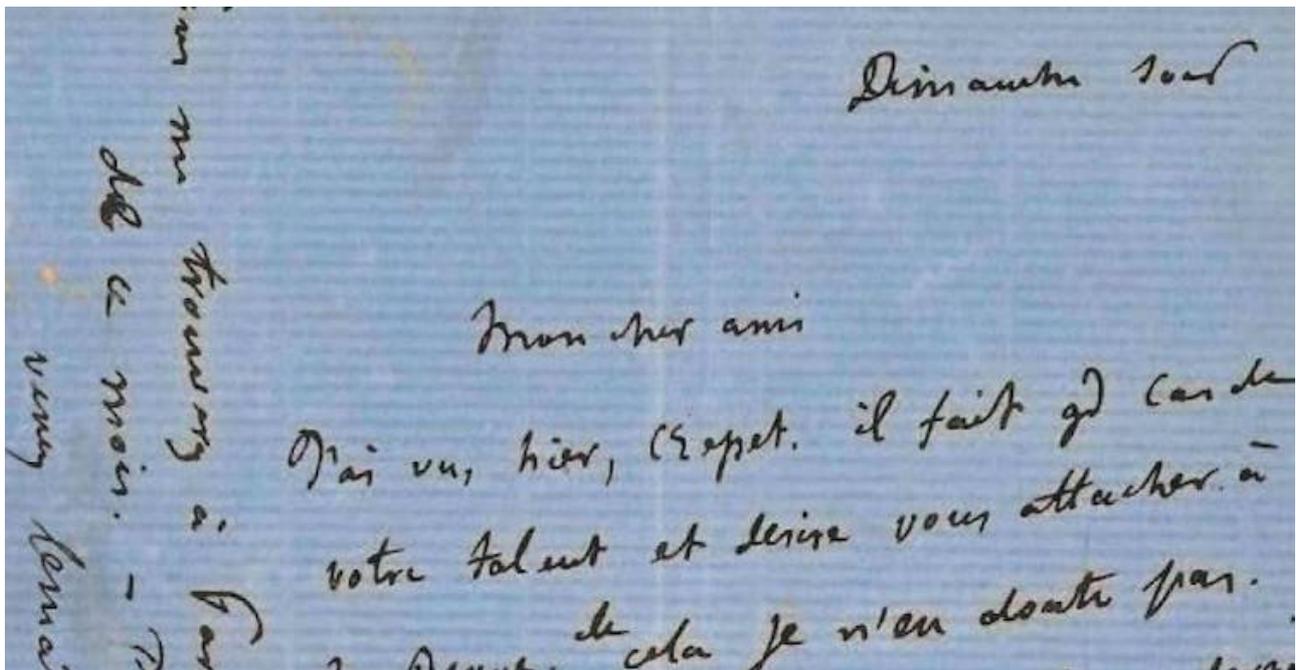
D'amicalité : « *Permettez-moi donc, Monsieur, de serrer cordialement, avec un frémissement d'orgueil, votre loyale main, qui est si habile, et de me dire (sans formule épistolaire) tout à vous* » (à Jules Michelet, 26 janvier 1861).

D'amitié : « *Mon petit père Il est bien convenu, n'est-ce pas, que vous déjeunez chez moi tous les dimanches de cet hiver. Donc à dimanche & à vous* » (à Guy de Maupassant, 11 novembre 1875).

D'amour : « *L'amour est une plante de printemps qui parfume tout de son espoir. Même les ruines où il s'accroche* » (à Louise Colet, 7 octobre 1846).

D'amimour : « *J'éprouve pour toi un mélange d'amitié, d'attrait, d'estime, d'attendrissement de cœur et d'entraînement de sens qui fait un tout complexe, dont je ne sais pas le nom mais qui me paraît solide* » (à Louise Colet, 16 janvier 1852).

D'espoir : « *Ce serait une navrante chose à voir, si quelqu'un pouvait la voir, que ce découragement du pauvre artiste qui laisse tomber son outil en se disant qu'il a rêvé la statue trop belle et que le marbre est trop dur. Est-ce bête, franchement, l'homme et moi surtout. Demain peut-être je surjouirai d'enthousiasme, je gueulerai de plaisir, je marcherai à grands pas sur mon tapis et, si je rencontre ma figure dans la glace, je l'y*



EN TOUTES LETTRES

regarderai avec satisfaction ! » (à Maxime Du Camp, fin mai 1848).

De désespoir : « Je n'ai (si tu veux savoir mon opinion intime et franche) rien écrit qui me satisfasse pleinement. J'ai en moi, et très net, il me semble, un idéal (pardon du mot), un idéal de style, dont la poursuite me fait haleter sans trêve. — Aussi le désespoir est mon état normal. Il faut une violente distraction pour m'en sortir. Et puis, je ne suis pas naturellement gai. Bas-bouffon et obscène tant que tu voudras, mais lugubre nonobstant. Bref, la vie m'emmerde cordialement, voilà ma profession de foi » (à Ernest Feydeau, 6 août 1857).

D'ennuis d'argent : « La misère s'annonce bien. Tout le monde est dans la gêne, à commencer par moi ! » (à George Sand, 3 août 1870).

De rêves d'Orient : « La mer était si transparente et si bleue que nous voyions les poissons passer et les herbes au fond. Elle était calme et se gonflait avec un doux mouvement, pareil à celui d'une poitrine endormie. En face de nous Beyrouth, avec ses maisons blanches, bâtie à mi-côte et descendant jusqu'au bord des flots, au milieu de la verdure des mûriers et des pins parasols. Puis, à gauche, le Liban, c'est-à-dire une chaîne de montagnes portant des villages dans les rides de ses vallons, couronnée de nuages et avec de la neige à son sommet » (à sa mère, 26 juillet 1850).

De ce tout qui attend de passer dans ses livres : « J'ai aussi rêvassé à la suite. J'ai une baisade

qui m'inquiète fort & qu'il ne faudra pas biaiser, quoique je veuille la faire chaste, c'est-à-dire littéraire, sans détails lestes, ni images licencieuses ; il faudra que le luxurieux soit dans l'émotion » (à Louise Colet, 2 juillet 1853).

Et de ce rien, bien sûr, ce rien qu'il vénère par-dessus tout, et qui n'est autre que le style, la littérature même. On connaît le morceau par cœur. On le relit pourtant. On le murmure, on le susurre, on le savoure : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau » (à Louise Colet, 16 janvier 1852).

Reste le meilleur pour la fin, pour les fétichistes de la lettre et de l'être. Le manuscrit qui s'affiche sur la gauche de l'écran, la loupe qui grossit l'écriture, laquelle penche, se relève, part dans les coins. Vit. Vibre.

L'équipe scientifique responsable du projet annonce une mise en ligne future des lettres adressées à Flaubert, ainsi qu'un choix de missives entre tiers, liées à cette correspondance. On en salive déjà, comme d'autres avant nous, « rêvant sur des sofas près d'un billet décacheté ».

Une petite Suisse miraculeuse

Au centre du tableau de Rembrandt La ronde de nuit, une jeune femme effarée, que l'on dirait « vêtue de poudre d'or », se glisse à travers une assemblée de grands mousquetaires casqués. Elle sourit, « la parole lui manque », mais ses yeux expriment de l'émerveillement.

par Édith de la Héronnière

Amaury Nauroy

Rondes de nuit

Le Bruit du temps, 287 p., 25 €

C'est à elle que s'identifie Amaury Nauroy, le jeune auteur de ce livre enchanteur, lui, témoin au cœur d'une ronde de poètes vaudois sur lesquels il a mené des enquêtes approfondies, interrogeant les vivants, rencontrant les proches de ceux qui ne sont plus, recueillant toutes les traces possibles de ce vivier poétique du canton de la Suisse romande dont la renommée n'est plus à faire : Charles Ferdinand Ramuz, Charles-Albert Cingria, Maurice Chappaz, Gustave Roud, Jacques Chessex, Anne Perrier, Philippe Jaccottet et, dans leur entourage immédiat, les peintres René Auberjonois, Jean-Claude Hesselbarth, Gérard de Palézieux.

Tous gravitent autour d'un homme : l'éditeur Henry-Louis Mermod, dit H.L.M., surnommé « Pinsonnet » par Picasso dont il fut l'ami. Héritier d'une famille de capitaines d'industrie de métaux non ferreux, ce farfêlu bibliophile, amateur de peinture, chineur invétéré, devient le secrétaire des Soirées de Lausanne, une association culturelle où il trouvait un délassement à son travail d'entrepreneur. Et c'est là que commence l'aventure.

Un écrivain fréquente ces soirées, « *le taiseux Ramuz, reconnaissable à son chapeau plat de vigneron et à ses bottines de paysan mal endimanché* ». Ramuz et Mermod se rencontrent et, du côté de l'industriel, c'est le coup de foudre. Il avouera plus tard que sa vocation d'éditeur est née « *de l'admiration qu'il avait pour Ramuz et du désir de le voir souvent* ». Novice dans le métier, Mermod commence par publier *Salutations paysannes*. Beaucoup d'autres livres suivront dans la nouvelle maison d'édition. En



1929, il crée le périodique *Aujourd'hui* dans le seul but d'assurer à Ramuz, son directeur, et à Gustave Roud, son secrétaire, des revenus réguliers. Mermod accueille, soutient, finance, en disant : « *Moi, je fais un livre parce que j'ai envie de l'avoir sur ma table de chevet* ».

UNE PETITE SUISSE MIRACULEUSE

Autour de lui, de sa femme Vera et de ses deux enfants, à la bien nommée villa Fantaisie, se retrouve tout un monde poétique. Mermod reçoit Ramuz, Roud, Maurice Chappaz, le timide Philippe Jaccottet qu'il a pris sous son aile ; il cuisine, tourne une sauce en récitant du Michaux ; il se dit « *mécène au service des écrivains* ». À l'occasion des vingt ans de la maison d'édition, Ramuz lui écrira une longue lettre dont est extrait ce passage : « *Vingt ans que nous nous connaissons, vingt ans de travail en commun – vingt ans d'amitié. Je ne me souviens pas que le plus léger différend se soit jamais élevé entre nous, même quand, par la force des choses, les maudites questions d'argent sont intervenues [...]. J'ai toujours trouvé chez vous une parfaite compréhension de mes désirs, une extrême bonne volonté à y satisfaire* ».

Philippe Jaccottet, quant à lui, fait la connaissance de H.L.M. à l'âge de dix-sept ans. Dès 1947, Mermod le publie et l'associe à ses projets éditoriaux, lui confiant la traduction de *La mort à Venise* de Thomas Mann. Il fait de lui son agent pour la France, l'entraînant dans des virées parisiennes avec l'idée de faire découvrir Paris au jeune poète. Facétieux, dans le musée du Louvre il imite le chant des marchands d'escargots de Provence, passant de salle en salle en chantant : « *À li gasons les limaçons* ».

De merveilleux portraits font suite à celui de Mermod : celui de son fils Pipo, bon à rien si ce n'est à disputer des championnats de badminton ; celui de sa fille Françoise, à « *l'égoïsme galactique* », dont la famille eut toutes les peines du monde à immerger les cendres dans le lac Léman, comme si elle était insubmersible ; celui de Jacques Chessex, l'ogre vieillissant qu'Amaury Nauroy rencontre au buffet de la gare de Lausanne et en compagnie de qui il fait une grande balade dans les « *lieux hantés autour de Ropraz* ». Au cours de cette promenade, Chessex, les yeux baissés, évoquera son ami Gustave Roud d'une manière inoubliable – un des sommets de ce livre. Au fil des pages se dessine cette « Suisse intérieure » propre à l'écrivain et si éloignée de l'image que l'on peut avoir de ce « pays désancré » que Nauroy retrouve dans la poésie d'Anne Perrier.

De Ropraz, on saute à la « *toute petite Suisse miraculeuse* » qu'est le pays de Grignan où vivent dans leurs maisons à flanc de coteau Phi-

lippe et Anne-Marie Jaccottet et leurs amis, le peintre Jean-Claude Hesselbarth et sa femme, la libraire Isabelle, dite « le héron », tant ses postures ressemblent à celle de l'oiseau, et dont la porte est toujours ouverte aux vagabonds de passage. La vie quotidienne à Grignan ainsi décrite jette un éclairage émouvant et quelque peu inattendu sur la vie du poète et de ses proches. Amaury Nauroy accompagne Hessel dans son atelier du village, un « royaume » investi par la musique ; à Paris, il retrouve le peintre Claude Garache dont « *l'extraordinaire désir de peindre le corps féminin s'est maintenu jusqu'au grand âge* », ou encore le poète Pierre Oster, « *une Académie à lui tout seul* ».

En filigrane de ces portraits se révèle un véritable auteur à sa manière très personnelle, très sensible, d'approcher les êtres dans leur cadre naturel et dans leur vie quotidienne, de saisir les traces de ces vies poétiques avec la conscience d'accomplir par là un acte de transmission. « *Comment ne pas être ému par la connivence des vivants et des morts sans quoi toute vie devient irrespirable* », écrit-il. Connivence qu'il fait rayonner dans cette enquête au pays de l'amitié : celle qui existe entre ces poètes et ces artistes, et celle qu'éprouve l'auteur pour eux tous, pour le paysage géographique et mental propre à chacun.

D'une plume subtile, il accoste cette contrée dans un esprit d'émerveillement tempéré par l'humour et une tendre insolence. Il ne s'agit ici ni de critique littéraire, ni d'exégèse, mais du développement d'un projet initial : celui de « *replacer les poètes parmi nous* » et de mettre en lumière les liens affectifs entre tous ces créateurs dont les œuvres restent d'inépuisables bonheurs de lecture. Et Dieu sait s'il y réussit puisque, au terme de ce livre, le désir devient impérieux de lire ou relire ces écrivains et poètes, de voir ou revoir les œuvres de ces peintres, de se glisser un jour dans l'antre de la librairie de Cordy, mais aussi de contempler ces montagnes qui bordent le lac Léman, le Haut-Jorat, de découvrir ces petits pays de la Suisse romande, Ropraz, Carrouge, la Villa Fantaisie, La Muette où vivait le taiseux Ramuz, la villa Belle-Rose d'Anne Perrier : des lieux et des liens qui prennent un relief et un charme singuliers sous la plume d'Amaury Nauroy.

Georges Perros, délit de fuite

Dans une lettre à Brice Parain, Georges Perros donnait cette définition de la poésie : « Cette passion du réel qui fait longer des précipices... » Il s'avançait en funambule au bord du vide avec le sentiment que, si « vivre est assez bouleversant », la plupart des hommes mènent une existence absurde, inutile. À tel point qu'il aurait eu envie de lancer ce cri d'alarme : « Ça tourne, ça tourne, citoyens. C'est VOTRE vie qui se consume en ce moment. Vous VIVEZ pour de bon, ce n'est pas un essayage. »

par Linda Lê

Georges Perros

Œuvres

Édition établie et présentée

par Thierry Gillybœuf

Gallimard, coll. « Quarto », 1 600 p., 32 €

Lui-même ne s'épargnait pas, avouant dans une lettre à ses parents qu'il ne leur en voulait pas de l'avoir mis au monde : c'était une expérience à tenter, mais « *une fois, sans plus* » – sa mère ne lui disait-elle pas toujours qu'il n'arriverait à rien ? En quoi elle n'avait pas vraiment tort, pensait le jeune Georges Poulot : « *J'y suis arrivé à ce rien* », lequel Georges Poulot n'avait pas encore pris le pseudonyme de Georges Perros, ne faisait pas encore du théâtre ni ne se mêlait de publier, bien qu'il eût commencé à écrire des poèmes dès l'âge de treize ou quatorze ans.

L'aventure avait eu de mauvais débuts : Perros était né chétif, un 31 août 1923, avec un physique de « *chat de gouttière* », tandis que son frère jumeau, qui mourut sans même avoir vécu, laissait le souvenir d'un beau bébé, d'une constitution bien supérieure à la sienne. Le survivant ne regretta pas le mort. Toute sa vie, il devait rêver au contraire d'avoir une sœur « *obscurément anarchiste* » qui aurait été son « *bâton de jeunesse* », peut-être aussi son garde-fou ou son bouclier, qui l'aurait défendu contre le monde, lui qui, faisant son autoportrait, ne se trouvait pas beaucoup de qualités : « *Une sale gueule en vérité, ni aimable ni accueillante. On me range dans la catégorie des prétentieux, des renfrognés.* »

Si l'écrivain, comme il devait le relever plus tard, n'est jamais que le nègre de l'enfant qui a déjà tout vu, Georges Perros, le « *faiseur de notes invétéré* », avait conservé tout au long de ses années de contrebande littéraire l'impression que le seul moyen d'atténuer son effarement – « *L'homme m'est impensable qui n'éprouve pas, tous les jours, fût-ce un quart d'instant, le vide, l'impossible à vivre* » –, le seul moyen de réussir à fourbir ses armes d'existence, c'est de découvrir ce que cache la « *porte à trésors* » du poète, c'est de griffonner dans les marges de l'immense livre ouvert qu'est la vie. « *Et qu'est cette vie, sinon le texte de l'Autre, follement sollicité ?* »

Après avoir renoncé à ses ambitions de comédien (le théâtre lui ayant surtout procuré le bonheur d'entretenir une longue amitié avec Gérard Philippe), et tout en exerçant, au TNP puis chez Gallimard, le métier de lecteur qui lui permettait, dans ses brefs rapports sur les manuscrits reçus, de laisser éclater toute sa causticité : « *C'est du Mirbeau, trois octaves au-dessous* », Georges Perros, qui avait quitté Paris pour le Finistère et Douarnenez, ironisait sur ce qu'on appelait son « *exil* » par une de ces paroles de traverse dont il avait le secret : « *Écrire, c'est renoncer au monde en implorant le monde de ne pas renoncer à nous* ».

Ailleurs, il parlait de son « *perpétuel délit de fuite* ». Il disait n'être pas de son temps, rappelait que le « *poète est un homme qui nous donne envie d'aller vivre chez lui, mais chez lui n'est nulle part* ». À lire ses *Œuvres* rassemblées, qui ne comprennent pas seulement les fameux volumes des *Papiers collés* mais aussi le « *roman-poème* » *Une vie ordinaire* et de nombreux inédits, entre

GEORGES PERROS, DÉLIT DE FUITE

autres, on ne peut que donner raison au préfacier et maître d'œuvre de cette édition, Thierry Gillybœuf, par ailleurs auteur d'un éclairant portrait de Georges Perros, paru il y a quelques années (*La Part Commune*, 2003), quand il voit en ce dernier un émule de Bartleby, le scribe de Melville, pour qui écrire, c'est « *avancer vers les sources subversives* », mais c'est aussi donner la parole à tous les éperdus qui remuent en soi, c'est pénétrer dans la mine, où un coup de grisou est très possible.

La façon qu'avait Perros de se tenir en retrait était donc de ne vouloir être autre chose que ce « *faiseur de notes* » qui aurait aimé suivre les traces de Pascal, de Leopardi, de Lichtenberg, de Nietzsche ou de Simone Weil, sachant combien la note est « *paresseuse et ne tient pas absolument à se faire entendre* » ; elle est à la limite du « *fantomatique* », elle « *dit à peine ce qu'elle veut dire* », elle suggère, n'insiste jamais. L'œuvre de Perros n'a d'autre ambition que d'être une mine de riens : « *On n'écrit que ce qu'on peut, le reste étant, très exactement, littérature.* »

C'est parce qu'il explore les marges, les courts-circuits, les possibilités de métamorphose, les velléités de résurrection, que Georges Perros, tout en faisant de ses livres un *non* opposé au monde, acquiesce à ce qui lui est offert à travers l'œuvre des artistes ou des philosophes admirés : Mallarmé et sa poésie inscrite au tranchant du secret, Jean Vigo, le « *boulingueur de banlieue de l'âme* », Jean Paulhan et son goût de l'incognito, Kierkegaard, dont la vie est « *une imitation de Jésus racontée par Socrate* », Jean Grenier, dont Perros aurait aimé lire *Les îles dans la tombe*, Valéry, loué pour avoir dit : « *Être poète, non. Pouvoir l'être* », Hölderlin, qu'il ne se lassait pas de relire...

Faire sauter les plombs du langage, passer la douane en fraudeur, cultiver la solitude qui fait notre énergie, avoir la passion de la clandestinité : Georges Perros s'en sera tenu à ces règles qu'il s'était fixées d'un jeu périlleux, pour aboutir à cette conclusion : « *Écrire, c'est accepter d'être un homme, de le faire, de se le faire savoir, aux frontières de l'absurde et du précaire de notre condition.* »



Début des années 1960. Photomaton de Georges Perros
© Collection Georges Perros

Des hauts et des bas

Dans Encore vivant, Pierre Souchon, diagnostiqué bipolaire à vingt ans, évoque sa maladie. Son écriture, lyrique et enragée, nous emporte dans un monde sensible et violent qui l'amène à se souvenir de son passé et de celui de sa famille ardéchoise en partie disparue, emportée par la mort de la paysannerie. Ce lien tissé entre l'histoire personnelle, la maladie psychiatrique qui la bouleverse, et l'histoire familiale et sociale qui la façonne, constitue la force de ce premier livre.

par Jeanne Bacharach

Pierre Souchon

Encore vivant

Éditions du Rouergue, 248 p., 19,80 €

« Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. [...] C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. » La voix de Marguerite Duras, dans *Écrire*, fait écho à celle, plus enragée et engagée, de Pierre Souchon, dans son premier livre, *Encore vivant* : « j'entends les cris. Je les sais tous. Et tous les cris de la littérature ne servent à rien pour les dire, les cris d'effroi, de désespoir, de détresse, ceux qui déchirent le silence, tous les longs cris, les cris aigus, les cris stridents, les cris de douleur ». Diagnostiqué bipolaire, hospitalisé dans des hôpitaux psychiatriques, à coups de camisole et de mots violents, Pierre Souchon ajoute aux cris de la littérature « qui ne servent à rien pour les dire » ses cris de douleur et ceux de ses camarades internés. Avec force et justesse, il les écrit, les fait vibrer, résonner dans toute leur déchirure et leur nudité crue. Mais ce récit à vif de la maladie et du monde psychiatrique puise aussi sa force dans les liens tissés avec le passé, et dans l'amour de Pierre Souchon pour son pays, sa terre natale, où courent les gibiers et s'étendent les forêts de châtaigniers. Les séjours bouleversants en hôpital psychiatrique, les visites de son père, garde-chasse ardéchois, et les discussions avec les psychiatres, le poussent en effet à se souvenir de ses Cévennes tant aimées et des bêtes sauvages de son enfance, qu'il connaît encore si bien.

« Les renards, et les grands ducs, les chouettes effraies, les buses, les circaètes et les fauvettes

[...] : garde-chasse, papa ramenait à la maison un tas de bêtes blessées. Elles me fascinaient toutes, les rapaces surtout ». Enfant, cette fascination l'emporte jusqu'à dormir avec un grand duc dans sa chambre et élever des poules à en devenir fou : « Je les observais sans arrêt. J'en étais cinglé. Leurs attitudes, leurs odeurs – je savais tout. » L'évocation de ce corps-à-corps avec la nature et le monde animal instille au récit une véritable force sensible. Les discussions avec son père dans la cour de l'hôpital comptent parmi les plus beaux passages du récit. Avec lui, dans la cour, il s'échappe vers le ciel, regarde les arbres, et apprend leur langue qui résonne avec la sienne, du magnifique *Sequoia sempervirens*, « encore vivant », à l'arbre épiphyte qui y puise sa matière : « Papa m'a appris la monstrueuse indifférence de la nature, des montagnes qui ne se soucient guère des hommes qui passent. Mais je sais que si on entre un peu dans leur génie, alors le dialogue ne cesse jamais plus. On fait corps ».

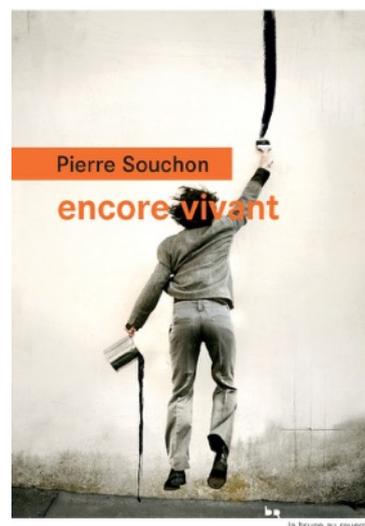
Dans *Encore vivant*, le dialogue, avec la nature mais aussi avec les camarades de l'hôpital psychiatrique, Lucas, Caroline, avec Manoust, le père, Garance, sa femme, Victor, ou Aline – ses beaux-parents – ne cesse jamais. Pierre Souchon semble faire corps, pour mieux s'y opposer parfois, avec les paroles venues du dehors, les voix et les mots des autres. Les discussions et les débats sont racontés méticuleusement, dans toute leur violence et leur vivacité. Pierre Souchon parvient à faire entendre les langues singulières de chacun, si bien que son texte, qui aurait pu s'apparenter à une autobiographie traditionnelle, s'émancipe du seul récit du « moi ». La voix de Victor, le beau-père de droite, sarkozyste invétéré que Pierre Souchon, alors journaliste à *Fakir*,

DES HAUTS ET DES BAS

parvient presque à faire vaciller, est à cet égard une des plus complexes et comiques du récit. Polyphonique, *Encore vivant* laisse aussi résonner la langue de l'arrière-grand-père maternel de l'auteur, Léon de Bosc, qui, en raccompagnant au portail son futur gendre, le menace : « *M'on di qué sia coumunisto. Sé cos vraï, t'souro vous rétirra* » (« *On m'a dit que vous étiez communiste. Si c'est le cas, il faudra vous retirer* »).

Si Pierre Souchon laisse place aux voix de tous ceux qui l'entourent, sans distinction, c'est aussi pour donner vie à l'analyse sociale qu'il mène dans ce récit. Journaliste à *L'Humanité* et au *Monde diplomatique*, Pierre Souchon parvient, et c'est là sans doute que réside toute la singularité de son texte dans le paysage littéraire contemporain, à rassembler les morceaux du récit de soi avec ceux du récit du monde. Du singulier au collectif, de l'intime au politique, *Encore vivant* trace avec engagement des lignes de force. Ainsi, lorsqu'il décrit la vie de son oncle Claude, paysan ardéchois, dépassé par la mécanisation, « *doublé par l'évolution* », le développement du tourisme, Pierre Souchon rappelle le poids des politiques agricoles européennes, du traité de Rome, des décisions politiques. Sous sa plume, la mort de la paysannerie, décrite en exergue avec Eric Hobsbawm comme « *changement social le plus spectaculaire et le plus lourd de conséquences de la seconde moitié de ce siècle* », n'a rien d'abstrait ni de mélancolique. Elle est décrite comme une rupture, que Pierre Souchon cherche à saisir dans toute sa dimension concrète et matérielle : « *Je comprenais que si Depardon était venu filmer ici, il aurait encore fait le coup du béret. Il en possédait un splendide, mon oncle, et aussi une sacrée gueule de cinéma dans ses montagnes escarpées [...]. Et on aurait crié au chef-d'œuvre* ».

Encore vivant s'attache à la description précise des rouages des mondes découverts et côtoyés. Monde de la paysannerie, monde bourgeois qu'il approche lors de son mariage et de son divorce avec Garance, monde psychiatrique enfin, qui apparaît lui aussi dans toute son ambivalence. Si le début du récit est marqué par l'évocation de la violence de l'hôpital psychiatrique, qualifié d'« enfer », Pierre Souchon en souligne toujours l'ambiguïté. La figure de madame Ducis, interne en psychiatrie, se détache tout particulièrement de cet univers : « *Elle est plus jeune que moi, elle est magnifique, et surtout, chez cet interne, je sens l'amour. L'amour de son burlingue, l'amour*



de son métier, l'amour de nous tous, les démantelés. [...] Madame Ducis m'attache. Madame Ducis me pique. Madame Ducis me tabasse. Madame Ducis me protège ». Pierre Souchon décrit son métier, et ses méthodes empreintes d'empathie, pour guérir, « *cicatriser les cœurs* » : « *Je me suis entièrement construit contre l'acceptation* », lui affirme-t-il un jour. « *Moi je n'accepte pas que vous soyez malade* », lui rétorque-t-elle.

« Compliance », le mot un jour prononcé par un infirmier, agit comme un coup porté à sa manière d'être, sa construction : « *Dépêchez-vous monsieur Souchon, soyez compliant* ». *Encore vivant* apparaît alors comme le récit d'une acceptation empreinte de lutte. L'entretien avec un grand psychiatre, « toubib », « Everest du Rivotril », « Danube de la piqûre », apparaît comme un des passages les plus marquants du récit. Grâce à lui, madame Ducis, et tous ceux qui l'entourent, grâce à la courbe sinusoïdale qu'il réalise à partir de cette visite, entre abscisses et ordonnées, euthymie et dysthymie, la vie de Pierre Souchon, semble prendre forme et corps.

Dans *Encore vivant*, il en restitue les mouvements, les hauts et les bas, les animations et les agitations les plus excessives. Pierre Souchon trouve sa langue pour la dire, une langue elle-même mouvementée et accidentée, polyphonique et parfois presque trop riche, qui laisse toujours entendre celles des autres, celles des grands poètes qu'il admire (Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Char...), qu'il incorpore, sans renoncement et toujours avec justesse, à ses propres mots, à sa vie : « *Redonnez-leur ce qui n'est plus présent en eux. / Car rien ne fait naufrage ou ne se plaît aux cendres ; / Et qui sait voir la terre aboutir à des fruits, / Point ne l'émeut l'échec quoiqu'il ait tout perdu.* »

Le livre du rire et de l'effroi

L'art perdu des fours anciens (quatrième roman de Jia Pingwa traduit en français) est une immense fresque où le rire rabelaisien se mêle au cauchemar de la Révolution culturelle chinoise, où le trivial côtoie le fantastique, où le drame frôle le grotesque, où les hommes ne sont plus, parfois, que des pantins éructant des slogans et réglant leurs comptes à coups de gourdin... Vertigineux.

par Linda Lê

Jia Pingwa

L'art perdu des fours anciens

Trad. du chinois par Li Bourrit

et Bernard Bourrit

Gallimard, 1147 p., 36 €

Dans *L'humeur, l'honneur, l'horreur*, ses essais sur la culture et la politique chinoises, Simon Leys, à propos des rapports que les habitants de l'empire du Milieu entretiennent avec le passé, rappelle : « Très tôt, avant même l'époque de Confucius, les Chinois ont conçu la notion qu'il ne pouvait exister qu'une seule forme d'immortalité : celle que confère l'histoire. Autrement dit, la survie ne doit pas se chercher dans une surnature ni ne saurait s'appuyer sur les monuments et les choses – l'homme ne survit que dans l'homme, c'est-à-dire, en pratique, dans la mémoire de la postérité, par le truchement de la chose écrite. »

Cette idée, selon laquelle l'homme ne survit que dans l'homme, traverse les quatre livres de Jia Pingwa qui ont été traduits en français : *La capitale déchue*, portrait d'une ville et d'un écrivain saisi par le démon de la luxure au point de perdre toute son énergie créatrice, *Le village englouti*, récit d'une modernisation effrénée qui gangrène un paisible hameau, *Le porteur de jeunes mariées*, recueil de trois nouvelles chantant le merveilleux, la passion amoureuse et l'héroïsme des temps anciens, enfin, le dernier roman paru en France, *L'art perdu des fours anciens*, immense fresque où le rire rabelaisien se mêle au cauchemar de la Révolution culturelle, où le trivial côtoie le fantastique, où le drame frôle constamment le grotesque, où ce qui subsiste de la Chine immémoriale est balayé par le vent mauvais des ambitions personnelles, où les hommes ne sont

plus, parfois, que des pantins éructant des slogans et réglant leurs comptes à coups de gourdin, où les déclarations d'allégeance au Parti et au président Mao, les expressions comme « *ennemis de classe* », sont autant de formules creuses, débitées mécaniquement.

L'art perdu des fours anciens dépeint un monde voué à la décadence. Les combines et les lâchetés, les revers et les triomphes de ses protagonistes sont décrits avec l'ironie d'un observateur du genre humain qui a étudié d'un œil détaché aussi bien *Le Petit Livre rouge* que les grands classiques de la littérature chinoise. Les œuvres de Jia Pingwa prennent toujours pour décor sa province natale, le Shaanxi, et particulièrement la ville de Xian, rebaptisée Xijing, où il vit. C'est là que les lecteurs français ont fait connaissance avec Zhuang Zhidie, l'écrivain aspiré par la spirale de la corruption (*La capitale déchue*), c'est là qu'il a découvert les ravages de la « vague du progrès » (*Le village englouti*), c'est là aussi que, s'évadant un temps du présent, il s'est transporté au pays des légendes pour suivre les traces des héros et des brigands, des amants bravant les interdits et des risque-tout prêts à renverser l'ordre établi pour vivre selon des lois non écrites (*Le porteur de jeunes mariées*).

Longtemps mis à l'index par les censeurs de son pays, Jia Pingwa a souvent trouvé des réponses pleines d'humour pour leur faire un pied de nez (par exemple en glissant, dans *La capitale déchue*, des apartés entre deux scènes érotiques : « *Ici l'auteur autocensure deux cents caractères* »).

Dans *L'Art perdu des fours anciens*, il se tourne vers les années de la Révolution culturelle, invitant le voyageur pressé à s'arrêter au village de Gulu, dans le Shaanxi, connu pour avoir été un haut lieu de la fabrication de porcelaine. Mais

LE LIVRE DU RIRE ET DE L'EFFROI

l'art de la céramique est en voie d'extinction à Gulu, plus personne, apprend-on, n'est à présent capable de réaliser les fines céramiques de céladon, les habitants ne sont plus bons qu'à confectionner de vulgaires bols et cruches.

Pissechien est un des traîne-misère du village qui en compte beaucoup. Ainsi surnommé en référence à une sorte de petit champignon vénéneux qui ne se trouve qu'à l'endroit où urinent les chiens, il est pourvu d'un don peu ordinaire : il a des colloques avec des animaux et, quand il flaire une odeur étrange, c'est le signe qu'un événement singulier va se produire. Mais il a aussi la malchance, en cette époque où l'origine de classe de chacun est rappelée à chaque instant, d'avoir une grand-mère inscrite dans la catégorie de « *membre de la famille de militaires félons* », car le mari de cette dernière, enrôlé de force, s'est rendu à Taïwan en 1949 avec l'armée du Guomindang.

D'autres personnages, comme Fier-à-bras, Jin le chauve, Moricaud le vérolé, Cordial le médecin humaniste, Huang le garde rouge, pour ne citer qu'eux, forment le cortège des pauvres diables de cette comédie humaine où il convient de se souvenir que le Parti communiste est arrivé au pouvoir grâce au fusil et au stylo, le stylo désignant la propagande et les chants étant un « *excellent vecteur* » de celle-ci (d'où l'importance de *L'Internationale*).

Pendant cette période d'endoctrinement forcené, les situations absurdes ne manqueront pas, telle la distribution du *Petit Livre rouge* aux villageois qui ne savent pas lire, tout comme ne manqueront pas les épisodes effarants, tels l'autodafé de livres et la liquidation des « *vieilleries* », c'est-à-dire tout ce qui, sans distinction, appartient à l'ancienne société. Un empoisonnement, les colères de la nature, provoquant des inondations, les maux qui frappent les plus misérables des habitants, les rixes entre des factions rivales (le groupe au sabre et le groupe au marteau), l'envoi des « *mauvais éléments* » dans des stages d'éducation politique, l'irrésistible ascension de Fier-à-bras le bien nommé : tout cela contribue à faire vaciller sur sa base le village de Gulu, menacé par le déclin de tout ce qui, jusque-là, a cimenté tant bien que mal une société en déliquescence.

Malgré la vigilance des révolutionnaires, qui aimeraient éradiquer ce qui reste des superstitions ancestrales, elles continuent à hanter les esprits, tout comme les croyances populaires (qui voudraient, par exemple, que, dans une famille, les



Jia Pingwa

cinq éléments, le feu, la terre, le métal, l'eau, le bois, s'équilibrent, coexistent en symbiose), la peur des fantômes et l'envie de les faire apparaître (le seul moyen, indique l'un des personnages, est de rester assis à un carrefour, la nuit, les pieds et la tête emballés dans du papier blanc, une motte de terre en équilibre sur le crâne ; puis il faut brûler un bâtonnet d'encens, piqué dans la terre et demeurer ainsi en silence, mains sur les genoux, yeux mi-clos – les fantômes ne tardent pas alors à surgir).

En six saisons, soit une année et demie de chaos, Gulu s'est transformé en porte-voix de la propagande maoïste : Huang le garde rouge explique que le président Mao a déclenché la Révolution culturelle pour contrer ses proches, « *cadres du Parti engagés sur la voie capitaliste* » – c'est-à-dire qu'ils s'opposent à la politique de Mao et se liguent entre eux pour le renverser. Dans cette cacophonie de slogans ânonnés, la voix de Cordial le médecin humaniste, qui prétend travailler à se changer soi-même pendant que les autres s'agitent pour changer le cours des choses, qui prétend, pendant que les autres bâtissent des temples, devenir le temple de sa propre perfection, a de la peine à se faire entendre. Elle est peut-être celle de Jia Pingwa lui-même, qui, avec *L'art perdu des fous anciens*, a réussi sa révolution littéraire en mêlant la fable politique, le suspense policier, le mélodrame, la satire, le tout sans jamais oublier que le rire est aussi une arme contre toutes les formes de dictature.

Actualité de l'aphorisme

La publication en 2017 d'un recueil d'aphorismes constitue en soi un petit événement, suffisamment rare pour qu'il retienne notre attention. Si ce genre littéraire a fait florès dans le passé, on a tôt fait de s'apercevoir qu'il n'a rien perdu de sa vigueur et peut toujours entraîner le lecteur à une méditation silencieuse, loin des modes de pensée convenus. On sourit parfois d'un trait bien senti : il suffit d'ouvrir le livre au hasard, et d'y piocher selon l'humeur.

par Jean-Luc Tiesset

Marie von Ebner-Eschenbach
Tout un livre, toute une vie. Aphorismes
 Trad. de l'allemand (Autriche)
 par Jean-Yves Masson en collaboration
 avec Philippe Giraudon
 La Coopérative, 112 p., 15 €

La forme courte, aphorisme ou maxime, peu importe, s'inscrit dans une tradition particulièrement bien représentée en France, par La Rochefoucauld ou Vauvenargues par exemple. Mais aussi en Allemagne, par Goethe ou Lichtenberg. Ou en Autriche, par Hofmannsthal ou Karl Kraus. Nombreux ceux qui s'y sont essayés, depuis les temps anciens jusqu'aux membres de l'Oulipo. « Notre » univers littéraire n'est donc en rien bousculé par l'édition en français de ce choix d'aphorismes, la langue du traducteur se coulant sans peine dans les pas des moralistes français – que Marie von Ebner-Eschenbach connaissait d'ailleurs elle aussi. Ajoutons que le livre est pourvu d'une intéressante postface, due à Jean-Yves Masson, qui permet de resituer dans son temps et dans le nôtre une autrice digne d'être redécouverte.

Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) eut son heure de gloire comme romancière dans la Vienne impériale de François-Joseph. Aristocrate, elle voulut travailler de ses mains et apprit l'horlogerie. Elle s'intéressa de près aux évolutions sociales, économiques et politiques de son temps, et mit en lumière dans ses aphorismes (auxquels elle accordait une grande importance) le rôle du travail et de l'éducation – des filles particulièrement.

Sachant que « *le plus simple des hommes est encore un être très compliqué* », en bonne moraliste, elle examine la nature humaine en observant ses contemporains, plus proche sans doute de La Rochefoucauld que de Freud lorsqu'elle écrit que « *le motif d'une bonne action n'est parfois rien d'autre qu'un repentir qui a surgi au bon moment* ». Elle sait à l'occasion manier l'humour ou l'ironie, s'en prenant par exemple à la médecine dans une sentence que n'eût point reniée Molière : « *On hait les médecins par conviction et par économie* ».

Elle fait preuve d'une étonnante perspicacité en soulignant l'importance de l'instruction et de l'école, écrivant fort à propos : « *qui ne sait rien est forcé de tout croire* », tandis qu'elle rappelle, non sans une certaine acrimonie, la famille à ses devoirs : « *Il n'y a, hélas, pas beaucoup de parents dont la fréquentation soit vraiment une bénédiction pour leur enfant* ».

Observatrice lucide de la société, elle sait où peuvent la mener l'ignorance et la faiblesse du jugement – et les années suivantes allaient malheureusement lui donner raison : « *On ne peut pas enthousiasmer les imbéciles, mais on peut les fanatiser* ». Volontiers frondeuse, elle va jusqu'à affirmer que « *tous les droits historiques vieillissent* », et que « *les esclaves heureux sont les ennemis les plus acharnés de la liberté* ».

Elle se fait l'avocate de la promotion des femmes dans la société moderne en insistant, là encore, sur l'éducation : « *Qu'on n'exige pas des femmes la vérité aussi longtemps qu'on les éduquera dans la croyance que le but principal de leur vie consiste à plaire* » – et elle ne se prive pas



Marie von Ebner-Eschenbach

ACTUALITÉ DE L'APHORISME

d'ajouter ailleurs qu'« *une femme intelligente a des millions d'ennemis naturels : tous les hommes bêtes* ».

Pour elle, « *ne pas participer au progrès intellectuel de son temps revient à régresser sur le plan moral* » et, loin de s'en tenir à la solitude de la réflexion, elle prône la vigilance et la nécessité de l'action ; « *quand vient le temps où l'on pourrait, celui où l'on peut est passé* ». L'objectif qu'elle fixe aux intellectuels et aux artistes, c'est de s'engager sans hésiter dans la voie sociale dont parlait aussi Hofmannsthal. S'esquisse ainsi au fil des pages une conception moderne et exigeante

du travail de création, sous forme de conseils ou de préceptes dont on peut encore aujourd'hui tirer profit. Par exemple : « *Quand le travail se voit, c'est qu'on n'a pas assez travaillé* ».

Bien sûr, tous les aphorismes pris séparément ne sont pas du même bois, tous n'ont pas la même force. Mais c'est dans l'addition de ces textes ciselés un à un que l'ensemble prend son sens. L'ultime leçon, toujours d'actualité, étant qu'« *une chose te manquera toujours, lorsque tu seras parvenu au but auquel tu aspiras : ton chemin vers ce but* ».

Le petit péché du bon Dieu

La Colombie des Lettres était naguère le territoire du réalisme magique, de la réalité transfigurée par la fable et les mythes. Alors régnaient en maîtres Gabriel García Márquez et Álvaro Mutis, et l'on se laissait séduire par les destins aussi dramatiques que grandioses d'Aureliano Buendía et de Maqroll El Gaviero. Là-dessus est passé le rouleau compresseur de la guérilla des FARC et de ceux qui, censés la combattre, commettraient des crimes et des exactions encore plus immondes, les « paramilitaires ». Sur ce sujet les romans de Héctor Abad (L'oubli que nous serons et La secrète) ou de Fernando Vallejo (La vierge des tueurs) nous ont tout appris. Depuis un an, un accord historique a mis fin à un demi-siècle de terrorisme et d'effroi. Le temps semble venu d'une postmodernité, et voilà ce jeune homme d'Octavio Escobar Giraldo, dont le patronyme n'a aucun lien avec le plus célèbre narcotraffiquant de Medellín, qui nous raconte une histoire Après et avant Dieu. Et redistribue les cartes ou les billes.

par Albert Bensoussan

Octavio Escobar Giraldo
Après et avant Dieu
 Trad. de l'espagnol (Colombie)
 par Anne Proenza
 Actes Sud, 192 p., 19,80 €

Dans cette ville de Manizales, sur ces hauteurs de la cordillère colombienne à plus de 2 000 mètres d'altitude, si près du Ciel, d'un bleu si pur, Dieu est partout, dans l'espace et le temps, il est avant, il est après, et vice versa dans son infinie temporalité. Il est ce paysage grandiose des monts d'Antioquia qui entoure la narratrice du roman : « *Je me mis debout et j'ouvris la fenêtre. Les rayons du soleil traversaient la masse nuageuse à travers une fine brèche, produisant une concentration de lumière qui se divisait en deux faisceaux très intenses. Mon père appelait cet effet "les bras de Dieu". C'était un commentaire idiot pour expliquer un phénomène atmosphérique qui ne pouvait abriter un mystère aussi grand. Dieu est la grande énigme et la grande réalité de ma vie.* »

Et donc Dieu imprègne les pages de ce récit où, des Psaumes de David aux Épîtres de saint Paul, Sa Parole est invoquée aux différents épisodes, comme un secours ou un réconfort. Mais c'est une imposture. Car que peut l'Immaculée Conception pour cette vierge folle qu'est la narratrice ? Et quelle réponse à la souffrance peut apporter saint Sébastien au sourire béat malgré les flèches qui le transpercent ? Tout débute par une dispute entre une mère irascible et dominatrice et sa fille, que l'on appelle « Docteure » parce qu'elle a fait des études : dans le désordre des coups et la fureur maternelle, la narratrice frappe de trois coups de couteau sa génitrice, qui s'étouffe dans son sang et perd la vie, tandis que la fille éplorée tâche de lui restituer une image acceptable, en la couchant dans son lit, en nettoyant ses plaies, en agissant en bonne chrétienne. Pourtant, dans la tonalité d'humour noir où baigne ce récit, elle est marquée par ce poids aussi délicieux que délictueux du péché : « *J'ai toujours été impressionnée, nous confie-t-elle, par l'intensité et la splendeur du péché, l'exquise agonie, la profonde attraction qu'il exerce sur la nature humaine* ». Pour l'aider à la toilette mortuaire, une jeune et belle Indienne, aux formes des plus appétissantes et d'ailleurs lesbienne, amoureuse en secret de la narratrice, irrésistible

LE PETIT PÉCHÉ DU BON DIEU

avec sa petite moustache et son gros sourcil, sur qui bientôt se lèvera le voile, et voilà les deux femmes, devenues inséparables après s'être « exprimées », selon ce verbe aussi pudique que pervers, ou ironique, qu'utilise la narratrice dans sa confession.

Ce récit, en effet, n'est qu'une confession, et des péchés il y en a, à commencer par le plus terrible de tous : le crime matricide. Mais celle qui se confesse sait aussi s'absoudre, car elle a pour ce faire de solides arguments : « *Ce n'est pas pour rien que saint Paul a écrit aux Romains : vouloir le bien est à ma portée, mais non le pouvoir de l'accomplir. Car je ne fais pas le bien que je veux et je fais le mal que je ne veux pas. Mais Dieu est patient et bon et il connaît mes faiblesses.* »

La criminelle a le visage de l'innocence. L'exergue d'Alejandra Pizarnik le recommande : « *Et surtout regarder avec innocence /Comme s'il ne se passait rien* ». La voilà partie avec sa comparse à travers les routes colombiennes, en quête d'un refuge. Le récit a toutes les couleurs d'un *road movie* et pourrait faire penser à quelque *Thelma et Louise*, si l'auteur ne citait justement ce film pour le soustraire à notre impertinence. On retrouvera donc nos fugueuses dans la baraque isolée d'un certain Rommel, nostalgique du nazisme, qui se fait photographe nu « *avec l'étiquette "Dieu" qui cachait son pubis* ». Mais la famille, alertée par l'abominable forfait, retrouvera les fugitives, et pour sauver son honneur, liquidera la pauvre Indienne, accusée d'avoir tout manigancé et de séquestrer la narratrice : « *Elle sera la coupable et toi la martyre* », lui dit son oncle (qui, au demeurant, est son père véritable). Au pays des enlèvements et du terrorisme, cela est des plus plausible. La fille meurtrière de sa mère sera, en fait, enfermée et isolée dans un lieu secret par son oncle qui entend ainsi la soustraire aux journalistes, aux curieux, au scandale. Mais, comme Dieu est grand et sait entendre l'âme pieuse et pécheresse, dans cet univers où l'hypocrisie triomphe, elle sera libérée par l'homme de confiance de son oncle, qui trucidé ce dernier, s'empare d'un énorme paquet de dollars, par chance indûment acquis par le riche industriel, et libère la fille qu'il lâche à la frontière du Venezuela, où elle saura bien se débrouiller toute seule.

Ressassant cette phrase qui est comme un viatique : « *Amour de Dieu. Après et avant Dieu.*



Infini. » Et voilà que nous nous perdons dans cette infinitude, car, aux deux tiers du récit, et alors que la narratrice trouve enfin une main secourable qui la délivre de son enfer et l'amène aux frontières d'un pays où noyer son forfait, l'auteur, Octavio, avec un humour qu'on pourrait qualifier de noir s'il n'était noir et blanc, s'ingénie à nous faire souhaiter le succès et la délivrance de la criminelle et sa définitive impunité. Oui, nous finirons par aimer cette femme qui a fui le crime sans porter au front l'opprobre caïnique, malgré son « hirsutisme », et par souhaiter de tout notre cœur son salut. Car enfin, nous dirons-nous pour nous absoudre à notre tour : comment ne pas souhaiter le salut de qui vient d'échapper à l'enfer colombien ? Dans ce sens, le récit, totalement cathartique, nous ramène à la paix d'un des plus beaux pays du monde et, sinon à la béatitude, à la sérénité. Avec, dans les oreilles, la magnifique phrase qui referme ce livre envoûtant : « *Le ciel est couvert, trouble comme dans les tableaux du Greco, les nuages sont fracturés, parés d'étranges couleurs. Mais j'ai mes émeraudes avec moi ; je sais que les anges ne sont pas loin.* »

À mi-chemin entre *Les ailes du désir* et *Les anges aux figures sales*, ce roman se lit en se pinçant, ou d'horreur ou de rire.

Les prédateurs et les proies

Une adolescence dans un coin du Minnesota, en Amérique du Nord. Une région de lacs et de bois, de chiens de traîneaux et de loups. La narratrice du roman d'Emily Fridlund est fascinée par ces animaux, au point de faire sur eux un exposé qui donne son titre au roman. Confrontée à la mort et à la sexualité, notamment aux déviances sexuelles et aux dérives sectaires, l'adolescente pourrait s'interroger sur l'antique proverbe « L'homme est un loup pour l'homme ». Mais le déroulement du roman évoque davantage une citation de Hobbes : « L'enfer, c'est la vérité découverte trop tard. » Le lecteur plonge dans des eaux troubles et glaçantes.

par Sophie Ehram

Emily Fridlund
Une histoire des loups
 Trad. de l'anglais (États-Unis)
 par Juliane Nivelte
 Gallmeister, 298 p., 22,40 €

Madeline, dite Mattie, ou plutôt Linda, petite dernière d'une famille isolée, issue d'une communauté hippie, semble plus à l'aise dans les bois, sur un lac ou avec ses chiens que parmi les jeunes de son âge. Au collège, on l'appelle « la Soviet », « la Cinglée », sans même un prénom. Elle se rêve « jeannette » (variété de scout) experte en loups, mais aussi « Janet » comme dans *Jane Eyre*.

La mort apparaît dès la première page. Qui meurt ? Un petit garçon de quatre ans dont Linda a été la baby-sitter quand la famille Gardner s'est installée de l'autre côté du lac. Des allusions à un procès laissent entendre que ce décès aurait pu être évité. Les parents du petit Paul, adeptes de la science chrétienne, croyaient pouvoir le guérir par la force de leur foi, la maladie n'existant à leurs yeux que dans l'esprit. L'autre affaire qui préoccupe l'adolescente concerne sa camarade de classe Lily et un professeur, M. Grierson. Là aussi, il y a un procès. Rumeurs de pédophilie, réalité brutale d'une grossesse ; comment savoir ce qui s'est réellement passé ?

L'adolescente s'attache à des personnages vulnérables, en particulier Paul et Lily, mais côtoie aussi des espèces de prédateurs : le professeur pédophile et le scientifique chrétien. Figures qui se superposent dans l'esprit de Linda quand elle apprend que Leo, le père de Paul, a été le professeur de Patra, la mère. Elle projette la scène intime qu'elle surprend entre eux sur ce qu'elle imagine qu'il a pu se passer entre Lily et M. Grierson. Au milieu de ces histoires sordides, elle est la survivante, avec la culpabilité qui accompagne cet état. Elle aurait pu être une mineure violée, comme Lily. Elle aurait pu succomber à une maladie dans ce lieu isolé, comme Paul. Et pourtant, ne les a-t-elle pas jaloués, l'une parce qu'elle était jolie et désirée, l'autre parce qu'il était choyé comme jamais elle ne l'a été ?

La distinction entre proie et prédateur ne suffit donc pas ; Freud n'a pas dit autre chose dans *Malaise dans la civilisation*. Comme l'explique Linda dans son exposé sur les loups, « *un animal alpha peut n'être alpha qu'à certains moments, et ce pour des raisons spécifiques* ». M. Grierson, si fringant de prime abord, finit par inspirer la pitié. Paul, si jeune et innocent soit-il, reproduit sur une petite fille la posture agressivement guérisseuse de son père. Quant à Lily, malgré ses airs d'ingénue, elle ne saurait être réduite à la qualité de proie facile : « *Quand ils sont pris au piège, beaucoup d'animaux feignent d'être morts. [...] [Lily] a trouvé un stratagème pour échapper à la vie médiocre qui l'attendait s'ils l'avaient forcée à épouser le père de l'enfant* ». Et Linda, dans

LES PRÉDATEURS ET LES PROIES

tout cela ? Jamais aussi enfantine que le voudrait sa mère, mais pas assez adulte pour sauver Paul. Tour à tour docile et provocante. Elle est comme Max dans le célèbre livre pour enfants de Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres* : elle se rêve plus sauvage que les plus terribles monstres, mais surtout, au fond, désirée et aimée. Les rares passages racontés par une Linda plus adulte vont dans ce sens.

Le roman donne à voir le lien entre fiction et réalité, entre dire (ou imaginer) et faire ; plus exactement, il expose les dangers de la croyance et du fantasme quand ils empiètent sur le réel : « *Quelle est la différence entre ce qu'on veut croire et ce qu'on fait ? C'est la question que j'aurais dû poser à Patra [...] Quelle est la différence entre ce qu'on pense et ce qu'on finit par faire ? C'est la question que j'aurais dû poser à M. Grierson* ». Passer du désir à l'acte peut avoir des conséquences désastreuses, mais ne pas agir, au nom d'une croyance par exemple, est potentiellement tout aussi dramatique. Ce « j'aurais dû » de la narratrice résonne comme la « *vérité vue trop tard* » de Hobbes ; dans le cas de M. Grierson comme dans le cas de la famille Gardner, elle a perçu que quelque chose clochait, distillant un malaise qui prend le lecteur à la gorge, grâce à la langue précise et changeante d'Emily Fridlund.

Lire, c'est aussi (se) raconter. Linda, qui connaît et observe tant de choses, sait distinguer les espèces d'oiseaux et le degré d'usure d'un billet de banque ; elle semble avoir développé une aptitude instinctive à la détection du monstrueux. Pourtant, sa lecture des événements et des autres n'empêche pas le pire. Le malaise est diffus, la source reste obscure. Elle se raccroche à des signes plus ou moins arbitraires, voit le nombre onze partout (nombre des apôtres après la trahison de Judas, trace d'éducation biblique), ce qui n'est pas plus éclairant que la « lecture » d'une carte de tarot ou des étendues célestes. Le malaise qui sourd dans la famille Gardner est compensé pour Linda par d'agréables sensations de proximité qu'elle n'a guère connues dans sa propre famille. Elle se moque des jeux de Paul, de sa « ville » faite d'écorces et de cailloux, mais elle aussi se raconte des histoires, à sa manière. Et se raconte tout en racontant.

Le lecteur pourra avoir l'impression qu'il sait où on le mène puisqu'il sait Paul condamné ; mais,



UNE HISTOIRE DES LOUPS

roman

Emily Fridlund

Gallmeister 

fidèle à une certaine tradition américaine, Emily Fridlund lâche cet élément comme un appât. Au bout du compte, le puzzle du récit permet de reconstituer une jeune fille qui s'identifie facilement aux autres (par ennui ou par empathie ?), mais est en conflit avec sa mère (d'ailleurs, l'est-elle vraiment ?) et en décalage avec les figures féminines incontournables d'une certaine Amérique : la pom-pom girl, la patineuse, l'Indienne, la mère-ado ou l'ado-mère, la dévote. On découvre aussi une nouvelle plume, aux sources d'inspiration multiples. Malgré quelques longueurs, c'est un roman qui enchante autant qu'il hante, comme une nuit d'hiver au fond des bois.

La révolution, mes fesses !

La jaquette du dernier roman de Wendy Guerra, Un dimanche de révolution, attire suffisamment l'attention pour qu'on s'y arrête avant d'ouvrir le livre. Le titre d'abord, provocateur à souhait : imagine-t-on le loisir dominical dans la construction du socialisme révolutionnaire ? Puis la photographie : Wendy Guerra elle-même – avec sa dégaine d'adolescente accoudée à une grosse voiture américaine des années 1950 comme il en existe uniquement à Cuba –, qui happe le lecteur avec son regard direct, pénétrant, et lui pose la question : « Pourquoi me regardes-tu ? pourquoi moi ? », tout en se demandant avec la même insistance inquiète : « Mais, et moi, qui suis-je ? ».

par Daniel Lefort

Wendy Guerra
Un dimanche de révolution
 Trad. de l'espagnol (Cuba)
 par Marianne Million
 Buchet-Chastel, 216 p., 19 €

Moi. « Une femme menue qui écrit des choses et ne peut se battre contre son propre destin. » Ce roman est en effet l'histoire, largement – totalement ? – autobiographique, de Cleo, une écrivaine, poétesse – et photographe à ses heures – à Cuba, qui réussit à se faire publier à l'étranger, qui reçoit prix et distinctions, et qui hannetonne dans son île, prisonnière de la censure, de la surveillance insidieuse et permanente de sa vie la plus intime, d'un système qui non seulement ne laisse aucune place à la création et à l'épanouissement individuel mais s'emploie à les détruire à la racine par des procédés pervers, ici parfaitement démontés. Roman qui ne se conçoit pas autrement qu'à la première personne du singulier car il met en scène la singularité essentielle d'une jeune femme qui pose un regard innocent – et donc plein de questions – sur la réalité qui l'entoure et qui l'opprime au point de l'enfoncer dans des crises de dépression dont elle ne sort, péniblement, que par la littérature.

L'intrigue déroule un face-à-face, décrit sans concession, entre une exigence absolue de liberté physique et mentale de la part d'une artiste, Cleo, qui s'assume pleinement comme telle et une tentative d'emprise totale sur les personnes qu'in-

carne Alberto, le *seguroso* de la famille. La question de la liberté du corps devient centrale, il s'agit d'en jouer et d'en jouir malgré l'œil caché, omniprésent : « *te montrer nue dans l'intimité de ta chambre, te déshabiller pour une foule depuis la cachette de ton enfance [...]. C'est là que se cachent mes pleurs, mes obsessions, mes joies et toutes mes défaites. Faire l'amour avec Gerónimo dans toutes les positions possibles devant la caméra, dos à la caméra et en piqué, touchant le ciel, oui, mais sans perdre conscience qu'on nous surveille* ». Wendy Guerra n'a cessé de manifester cette revendication impérieuse, que ce soit dans ses romans antérieurs, en particulier son livre inspiré par Anaïs Nin, *Posar desnuda en la Habana* (*Poser nue à La Havane*) ou en se dévoilant, tel un bébé nu allongé sur un coussin, devant l'objectif inspiré de Daniel Mordzinski, le photographe des écrivains. Les autorités ne se sont pas trompées sur le défi insolent que cette fausse ingénue et vraie femme leur lançait : un seul de ses ouvrages a reçu une autorisation de publication à Cuba alors qu'ils sont accueillis et encensés partout ailleurs.

Puis un jour apparaît Gerónimo le libérateur, un acteur hollywoodien qui vient à La Havane faire un film sur le père de Cleo. Son père ? Elle découvre peu à peu que son histoire familiale, avec un géniteur tout ce qu'il y a de plus cubain, n'est en fait qu'un mensonge et que son père véritable est un Américain dont elle ignore tout. Est-ce le signe d'une libération mentale enfin acquise ? Rien n'est moins sûr, car l'enfermement peut



Wendy Guerra © Silvio Rodriguez

LA RÉVOLUTION, MES FESSES !

changer de signe lorsque l'impossibilité de sortir de l'île, enfin surmontée, devient une impossibilité d'y rentrer : « *Sans Cuba, je n'existe pas. Je suis mon île.* »

Coïncidence ? Cette recherche du père semble partagée par plusieurs écrivains cubains, comme si pour ces enfants des pionniers de la révolution, qui n'ont rien connu d'autre que leur île sous l'emprise du régime castriste, chercher le père revenait à soulever le voile de mensonge jeté par la propagande officielle sur une histoire collective et une généalogie individuelle trafiquées pour les besoins d'un contrôle absolu des esprits et des corps. C'est ce qui apparente le roman de Wendy Guerra à celui d'une autre écrivaine cubaine, par-delà les différences évidentes de sujet, de ton et de style, je veux parler du *Fils du héros* de Karla Suárez. Remarquons au passage que le nouveau livre de Cleo s'intitule *La fille du guer-*

rier ; « *mon premier roman, regorgeant de confidences, de clés et d'imbroglis historiques qui élucident le chemin complexe vers mon père* ». On laissera à la psychanalyse le soin d'examiner ce thème chez des écrivains qui ont grandi dans la sphère gouvernée par ce « petit père du peuple » qu'était Fidel Castro.

Il y avait encore récemment – peut-être y a-t-il toujours – un détail de la vie quotidienne à Cuba dont la répétition devenait troublante, même pour le touriste étranger peu informé des dessous de la réalité du pays. On voyait accrochée aux montants des petits étals ambulants, dans l'encadrement des fenêtres, au coin des portes, une cage à oiseau fermée, sans oiseau à l'intérieur. Et cette cage vide, désertée par le chant et le mouvement de la vie, contenait un double symbole : la prison et l'appel de la liberté. Ce pourrait être l'emblème du roman de Wendy Guerra.

Northampton, Jérusalem terrestre

Jérusalem est un monument littéraire dressé par Alan Moore à la gloire de Northampton, sa ville natale. Une somme de personnages et d'histoires entrelacées, recoupées, imbriquées sur plus de mille ans et mille deux cents pages. Un roman-monde non linéaire, combinant un fantastique original avec la représentation drôle, lyrique et réaliste d'un quartier populaire. Alan Moore arrive à donner au temps une épaisseur quasi physique qui rend impossible d'oublier ces rues et ces working-class heroes voués à la disparition par le postmodernisme libéral-travailliste.

par Sébastien Omont

Alan Moore

Jérusalem

Trad. de l'anglais par Claro

Inculte, 1 278 p., 28,90 €

Chacun des trente-cinq chapitres, raconté selon le point de vue d'un personnage, présente, surtout dans la troisième partie, des variations de ton et de style. Ainsi, quand le vingt-sixième chapitre adopte le point de vue de Lucia Joyce, fille de James, internée à l'asile psychiatrique de St-Andrew's, son écriture rappelle celle de *Finnegans Wake*. Le titre du préluce, « Work in Progress », renvoyait d'ailleurs d'emblée à l'écrivain irlandais. Comme l'auteur d'*Ulysse*, Alan Moore essaie d'inclure dans un livre toute la réalité mouvante d'une ville, mais, plutôt que l'unité de temps, il choisit l'unité de lieu, un quartier, les Boroughs, quelques rues arpentées et réarpentées, montées, descendues, hantées de long en large au fil des pages par les personnages. Quelques rues, à l'origine de Northampton, représentées à différentes époques pour dire l'évolution d'une certaine Angleterre, celle du peuple, d'une classe ouvrière qui tend à se dissoudre dans la marge sous les coups de réhabilitations fracturant aussi bien l'espace urbain que les solidarités. S'il y a de la nostalgie, elle s'accompagne d'une foi profonde dans la vitalité de cette classe dont est issu Alan Moore. Et de la conviction qu'en dépit des démolitions et des transformations, le passé reste vivant dans le présent.

En termes littéraires, cela va se traduire par une représentation originale du temps. Grâce à des inventions variées de l'auteur, les différentes époques existent simultanément dans les rues de Northampton, ce qui sera matérialisé à la fin par une maquette minutieuse et délirante créée par l'artiste Alma Warren, double d'Alan Moore. La succession des chapitres, non chronologique, crée en effet un kaléidoscope de périodes et de personnages dessinant petit à petit aux yeux du lecteur cette ville fabuleuse et démente dans sa multi-temporalité.

Certains personnages appartiennent à une même famille dont on a des aperçus sur cinq générations, grâce à une série d'individus alternativement chaleureusement ordinaires, ou à l'excentricité furieuse, jusqu'aux marges de la folie. Il y a Ernest Vernall qui, le premier, a la révélation que les siens sont voués à veiller sur les angles, sur les coins, et que ceux-ci peuvent avoir plus de trois dimensions. Il finira sa vie à l'asile de Bedlam. Il y a Snowy, son fils, parcourant les routes du temps, tutoyant les anges et surveillant les cheminées pendant que sa femme accouche dans la rue. Il y a May, fille de Snowy, familière des naissances et des morts auxquelles, en tant que matrone, elle préside. Et il y a May, fille de May. Enfin, il y a Alma et Michael, les petits-enfants de la première.

Alma, « saisissante », inouïe, « globalement inquiétante », a décidé une fois pour toutes que le monde plierait devant elle et non l'inverse : elle est devenue artiste. Michael, au contraire, est terriblement normal – ce qui en fait le souffre-douleur consentant d'Alma. C'est l'habitant par

*Alan Moore****NORTHAMPTON, JÉRUSALEM TERRESTRE***

excellence des Boroughs. Marié, deux enfants, travailleur manuel non qualifié, il reconditionne à coups de masse de vieux bidons désaffectés. Deux événements vont en faire le point focal du livre et un digne membre de la famille Vernall : à trois ans, il se retrouve brièvement

en état de mort clinique, et quarante-six ans plus tard un accident industriel lui fait retrouver le souvenir de ce qu'il a vécu pendant ces quelques minutes. Ces souvenirs donneront lieu à une exposition d'Alma et à tout le tiers central de *Jérusalem*.

NORTHAMPTON, JÉRUSALEM TERRESTRE

De nombreux autres personnages traversent la Northampton polychrone. Des célèbres, comme Lady Di – enterrée dans la région –, Oliver Cromwell, Charlie Chaplin ; et dans le chapitre 29, écrit sous forme de pièce de théâtre, apparaît le fantôme de Samuel Beckett, venu rendre visite à Lucia Joyce. Ou des représentants de la classe ouvrière : Benedict Perry, poète raté, Black Charley, ancien esclave, premier Noir recensé en ville, Roman Thompson, le militant d'extrême gauche homosexuel, Dennis, le drogué sans abri, ou Marla, la prostituée. Leurs allées et venues au long des mêmes rues, leurs rencontres racontées plusieurs fois selon des points de vue différents, pourraient sembler fastidieuses. Elles donnent au contraire leur épaisseur, leur profondeur à la cité décrite. Le récit se fait par couches successives plutôt que dans une progression linéaire.

Dans son roman boulimique et protéiforme, pour exprimer la ville dans tous ses aspects, au fil des chapitres Moore recourt au poème, au polar, à l'hymne religieuse ou au récit de science-fiction, essayant de saisir au maximum ce qu'on appelle la culture et l'Histoire. La peinture est également convoquée à travers l'exposition d'Alma qui rappelle sous une autre forme tous les chapitres du roman.

La certitude que le présent coexiste avec le passé – ainsi qu'avec le futur – va être magnifiquement exprimée par le recours à un fantastique original, fait d'histoires de fantômes anglais, d'un conte gothique et d'un imaginaire chrétien désacralisé. Pendant les quelques minutes de sa mort, le petit Michael Warren visite l'au-delà, qui chez Alan Moore n'est un lieu ni paradisiaque ni infernal, bien qu'on y trouve des anges et des démons, mais strictement égalitaire et plutôt agréable.

Le temps n'y étant qu'une dimension parmi d'autres, la narration, comme ralentie par sa densité physique, le prend et s'adonne à la déambulation ; ce qui donne lieu à de superbes descriptions de sa « *ténébreuse gélatine* », de « *la soupe séquentielle des minutes, des heures et des jours* » – « *Ils filaient dans la galerie éternelle, tandis qu'au-dessus les couleurs du firmament se rétractaient dans le temps, passant du noir nocturne au crépuscule violet puis au coucher de soleil comme un abattoir de feu. En dessous, la rangée vertigineuse de cuves défilait en clignotant, des trous percés sur le papier à musique*

d'un vieux pianola. Comme ils passaient sous les cieux gris bleu de la journée précédente et se dirigeaient vers la coquille d'huître luisante de l'aube... »

Les minutes d'asphyxie du petit garçon pouvant s'étirer à l'infini, Michael va parcourir ce monde de « l'En-haut » en compagnie du « Gang des enfantômes », mené par l'autoritaire et gouailleuse Phyllis Painter, drapée dans son écharpe puante de lapins morts. Les jeunes spectres jouent des tours aux fantômes adultes et au diable, chapardent et mangent des Galutins (aussi appelés fées), creusent dans les couches temporelles et jonglent avec les paradoxes. Cette partie centrale constitue une merveilleuse évocation de la joie de l'enfance, et de la richesse de son imaginaire, entre Dickens et un Huckleberry Finn aussi fantastique qu'urbain.

Scénariste de bandes dessinées culte (*V pour Vendetta*, *Watchmen*, *From Hell*), auteur d'un premier roman, *La voix du feu*, qui traitait déjà de Northampton au cours des siècles, Alan Moore profite de *Jérusalem* pour déployer un monde fabuleux, majestueux et familier, foudroyant et immémorial, immense, dont il faut toute la force de personnages radicalement à part comme Snowy Vernall et sa petite-fille May pour donner toute la mesure. Pour le lecteur, c'est comme un fleuve qui jaillirait vertical, ou, pour garder l'image du livre, un infini « Chantier » où œuvrent de hiératiques « Bâisseurs », et que les deux parties liminaire et finale, plus centrées sur les Boroughs et plus réalistes, encadreraient. L'au-delà imaginé par Moore, concentrant le temps en lui, est comme une colossale surréalité, une triomphante ombre métaphysique englobant le pauvre quartier des Boroughs et rachetant l'entreprise de destruction en cours au début du XXI^e siècle. Il proclame la dimension spirituelle de Northampton, l'équivalent d'une Jérusalem anglo-saxonne.

Folle tentative de représenter le temps et l'espace avec des mots – la traduction par Claro étant un véritable tour de force –, livre-monde dont l'opulence est concentrée sur quelques arpents par une espèce de Joyce gothique ou de Perec sous acide, « *glorieuse mythologie de la perte* » affirmant que la marge est au centre – Moore insiste sur les nombreuses dissidences, en particulier religieuses, nées dans sa ville –, œuvre fourmillante, libre et joyeuse, *Jérusalem* est avant tout une prodigieuse réussite littéraire.

Le paysage de Joyce Carol Oates

Joyce Carol Oates, la plus prolifique des auteurs américains, vient de publier ses mémoires, Paysage perdu, en même temps que Les Cahiers de L'Herne la consacrent. La candidate au prix Nobel a-t-elle enfin sa juste place dans le paysage littéraire ?

par Steven Sampson

Joyce Carol Oates

Paysage perdu

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Claude Seban

Philippe Rey, 432 p., 24 €

J.C. Oates

Sous la direction de Caroline Marquette

et Tanya Tromble-Giraud

Les Cahiers de l'Herne, 328 p., 33 €

Joyce Carol Oates, originaire du Sud ? C'est un mythe répandu, selon un article de ces Cahiers signé Marie-Liénard Yeterian. Qu'est-ce qui fait croire que l'auteure de *Bellefleur* vient de l'autre côté de la ligne Mason-Dixon ? Cela s'explique en deux mots : *gothique* et *grotesque*.

Mieux que personne, Joyce Oates a su s'approprier le langage de Flannery O'Connor et de William Faulkner, créer un univers fictif où la violence primitive sourd au fur et à mesure des récits, avant d'éclater brutalement. On le voit dans les neuf nouvelles inédites faisant partie de ces Cahiers. Quatre d'entre elles viennent du premier livre d'Oates, *By the North Gate*. Comment est-il possible qu'il n'ait jamais été publié en français ?

« Marais », l'une des nouvelles, n'a rien à voir avec le quartier parisien où les touristes scrutent les traces du passé : chez Oates, la quête des origines passe par les personnages, archétypes liés à la terre, indissociables du paysage. Comme le grand-père de « Marais », qui vit seul dans une cabane en rondins, construite il y a cent ans, qu'il prétend avoir aidé à bâtir, comme s'il existait depuis l'origine. La famille de son fils habite sur la même parcelle, mais celui-ci s'est éloigné de la nature, ayant abandonné l'agriculture pour travailler en ville. Seul le grand-père reste fidèle aux valeurs des pionniers, autosuffisant, pilier de la

communauté, pompier volontaire et Bon Samaritain. C'est à ce titre qu'il accueillera dans sa cabane une femme seule, découverte à côté de l'école, où elle restait toute la journée au bord du ruisseau. Il l'aidera à accoucher dans l'étable, au moyen de son couteau de cuisine.

« Le recenseur », une autre nouvelle, donne des allures bibliques à la situation primitive : « *Dans le Compté d'Eden, il y a quelque temps, au pied des lointaines collines d'Oriskany, le recenseur de la région – un homme tranquille et souvent bien fatigué de trente-huit ans – parvint au dernier foyer qu'il devait inspecter ce jour-là.* » Dans ce foyer, le héros découvrira une famille dont la fille est folle. Elle se moque de son métier, de ses tentatives de rationaliser la vie rurale : « *Le recenseur, sous le choc, soutient son regard. Comment avait-elle pu deviner sa peur secrète, le sentiment d'horreur qu'il dissimulait. Il avait souvent été frappé par l'idée, alors qu'il arpentait péniblement les routes de l'impitoyable lumière de l'été au froid cassant de l'hiver, que chaque nouvelle entrée dans son registre venait en annuler une autre, que ces colonnes de noms, de dates et de lieux n'avaient aucun sens... qu'un tel recensement était impossible, que la tâche était trop lourde pour un seul homme, qu'elle finirait par l'épuiser complètement, lui coûter jusqu'à la vie, et ironie ultime, sans jamais parvenir à son terme.* » *By the North Gate* a été publié lorsque l'auteure avait vingt-cinq ans. Prévoyait-elle déjà sa longue carrière d'écrivain, ce projet démesuré de transmuter le paysage primitif en littérature ? « Compter » et « conter » ont la même racine : Joyce Carol Oates s'identifie-t-elle au recenseur ?

Sur la signification de son univers fictif, les interprétations foisonnent. On en trouve quelques-unes dans ce volume des Cahiers de l'Herne. Selon Marie-Liénard Yeterian, la ressemblance avec Faulkner tient d'abord au fait qu'Oates a donné « *une dimension mythique* » à un endroit précis, le



Joyce Carol Oates © Jean-Luc Bertini

LE PAYSAGE DE JOYCE CAROL OATES

compté d'Érié. Ce dernier, transformé en Compté d'Eden, devient « cosmos » où « *fantômes, éléments surnaturels et vampires, et leurs corollaires hybridité, nécrophilie, violences diverses, abondent et surabondent* ».

Dans « Une écriture à fleur de peau », autre article des Cahiers, Caroline Marquette met en avant l'importance du corps, thème souvent ignoré par les lecteurs de l'œuvre, à cause de l'ambivalence de l'auteure : « *Le corps de Joyce Carol Oates, tel qu'il est inscrit dans sa correspondance et son journal, apparaît comme l'objet d'un constant refoulement psychique. Marqueur d'une identité féminine parfois pesante, porteur du sentiment douloureux du temps qui passe, rappel d'une animalité honteuse, le corps est d'abord un ennemi pour cette intellectuelle.* »

L'article de Claude Seban évoque certains problèmes de traduction. En 2012, les éditions Stock

lui ont demandé de revoir sa traduction de *Corky*. En relisant son premier travail, Seban a remarqué de nombreuses faiblesses. Par exemple, dans la phrase initiale – « *Dieu surgit dans le tonnerre et une explosion de verre* » –, il fallait que le lexique et le rythme soulignassent davantage la violence, ce qui donna : « *Dieu se déchaîna dans un fracas de tonnerre et de verre brisé* ». Claude Seban considère d'autres traductions qu'il a faites, notamment *La fille du fossoyeur*, où un garçon, de langue maternelle allemande, s'exprime difficilement en anglais, avec un « *bégaïement explosif* », selon le texte. Avec une humilité admirable, le traducteur reconnaît ses erreurs : « *À la relecture, ce qui me frappe, c'est que ma traduction est beaucoup plus policée que l'original. J'ai manifestement préféré une compréhension immédiate du texte au "bégaïement explosif", et n'ai pas suffisamment bousculé la syntaxe.* » Il identifie ainsi un défaut majeur – non seulement pour la fiction de Joyce Carol Oates,

L'Herne

J.C. Oates



LE PAYSAGE DE JOYCE CAROL OATES

mais pour maintes traductions de littérature américaine. Dans ce volume, c'est particulièrement flagrant lors des conversations entre paysans, où les traducteurs « corrigent » l'orthographe et la syntaxe fautives de l'original.

L'original. Si jamais il y a un auteur fasciné par les origines, c'est bien Oates. Exploration poursuivie dans *Paysage perdu*, situé en grande partie dans le nord de l'État de New York, lieu de l'enfance, de l'adolescence et de la période qui suit immédiatement, ce qu'elle appelle le « "paysage" des premiers temps – essentiels – de notre vie ». Mais le mot « paysage » n'est pas qu'une métaphore, il est à prendre aussi au sens propre. Oates traite alors « un véritable paysage rural, dans l'ouest de l'État de New York, au nord de Buffalo, qui a non seulement abondamment nourri mon œuvre d'écrivain, mais qui est à l'origine même de mon désir d'écrire ».

Son rapport viscéral aux champs est inscrit dans son patronyme, dont l'homonyme, « *oats* », signifie « avoine ». Tel un autre habitant d'Éden, le premier homme, dont le nom veut dire « terre ». Songeait-elle à la Genèse lors de l'écriture de *Mudwoman* ? Se prend-elle pour Dieu, utilisant la

terre pour fabriquer des êtres humains ? D'où vient sa vocation de démiurge ?

Le lecteur de *Paysage perdu* – récit passionnant mais sans fil conducteur – reste perplexe. Un moment charnière a été la découverte de l'œuvre de Lewis Carroll : « *Ce beau livre, légèrement hors format, publié par Grosset & Dunlap en 1946, me fut offert par ma grand-mère (juive) Blanche Morgenstern pour mon neuvième anniversaire, en 1947.* » Sans réussir à convaincre, Joyce Carol Oates explique l'attrait de l'héroïne de Carroll : « *Alice est incontestablement une petite fille, mais elle n'est pas puérile. Elle a quelque chose de mûr et de réfléchi, un regard volontiers sceptique, parfois, sur les adultes qui l'entourent ; une propension à refuser de se laisser donner des ordres ou de céder à l'intimidation.* »

Pourtant, on se demande si ce qu'admire Oates n'est pas autant la maturité d'Alice que son absence de maturité. Impression renforcée par *Paysage perdu* : une voix naïve, tirillée entre joie et terreur, divorcée du corps. Quel meilleur terreau pour la vision gothique que le regard lucide et émerveillé propre aux êtres soustraits aux exigences du monde adulte, tel l'idiot du *Bruit et la fureur* ?

Vigueur poétique du Moyen Âge

De la poésie médiévale en français, la culture littéraire et l'histoire des formes n'ont souvent retenu que la poésie courtoise, intimement entremêlée à l'invention amoureuse : celle-ci, qui a essaimé du Sud au Nord, fut ensuite relayée dans toute l'Europe, au Moyen Âge même. Bien qu'elle fût infiniment diverse dans ses manifestations, son expression s'est cristallisée au XIX^e siècle sous le terme générique d'amour courtois, cette « fine amour » qui était une culture du désir où la tension affective, idéalisée pour elle-même, conditionnait l'excellence poétique.

par Nathalie Koble

Du cloître à la place publique
Les poètes médiévaux du nord de la France
(XII^e-XIII^e siècle)
 Choix, présentation et traduction
 de Jacques Darras
 Gallimard, coll. « Poésie », 560 p., 10 €

Cette poésie exigeante naît et circule à l'ombre des châteaux, du XII^e au XV^e siècle : sa courtoisie est une esthétique autant qu'une éthique et une politique. Mais la langue vernaculaire, le français dans sa diversité dialectale, s'est au Moyen Âge prêtée à bien d'autres expérimentations poétiques, injustement tombées dans l'oubli. Aux XII^e-XIII^e siècles, d'autres formes, d'autres langages émergent, sous la pression d'influences différentes de celles qui émanent de l'aristocratie féodale, « du cloître à la place publique », pour reprendre le beau titre de l'anthologie que nous en propose Jacques Darras. Dans le nord de la France, notamment, la culture urbaine en plein essor invente ses univers poétiques – un rapport à la langue maternelle neuf, volontiers désidéalisant, traversé de références concrètes à l'argent, à l'espace qu'on sillonne, aux aléas de la vie et aux imperfections du monde. Cette poésie urbaine invente aussi ses lieux. Arras, opulente cité marchande, y joue le rôle de capitale littéraire. Elle abritait ses confréries de jongleurs, ses réunions, poétiques et théâtrales ; autour de la ville, dans ce nord urbanisé et prospère, les ateliers de copistes étaient florissants : la poésie, diffusée oralement, est sous la plume de ces lecteurs savants dotée d'une seconde vie, elle se prolonge dans les marges des

manuscrits ; une véritable signature esthétique se fait jour, qui témoigne d'une conscience littéraire vive, qui cultive sa singularité et son impertinence.

Aucune anthologie ne rendait compte jusqu'à présent de cette production dans sa diversité, mais aussi dans sa profonde cohérence géo-poétique. Plus de sept siècles plus tard, elle a rencontré son passeur anachronique en la personne de Jacques Darras, traducteur et poète au nom programmatique, dont tout l'œuvre est depuis longtemps nourri des richesses et des trésors enfouis dans cette géographie du Nord : fleuves, formes et fêtes. L'anthologie que publie Gallimard dans sa prestigieuse collection de poésie remédie donc à une immense lacune, et celui qui la comble sert l'inventivité créatrice à l'œuvre non en érudit mais en poète pratiquant. Sous sa plume, amoureuse d'une langue et de ses paysages, et de leurs lieux de mémoire, se profile, comme sous celle de son ancêtre Adam de la Halle, « *tout un paysage urbain, artistique et intellectuel, qu'il faut faire revivre* », comme il l'annonce dans l'introduction. Le livre tient sa promesse : en plus de 500 pages, il propose en traduction un corpus d'une variété de registres et de formes qui rend justice à l'intense créativité des poètes du Nord et corrige les oublis de l'Histoire. Le lecteur est accompagné dans chacun des textes par une introduction documentée et le livre témoigne d'une fréquentation patiente et passionnée de textes pour la plupart inconnus et inaccessibles.

Pour leur restituer leur vigueur, la tâche était des plus ardues. Il fallait d'abord rassembler, comprendre chaque expression poétique dans sa

VIGUEUR POÉTIQUE DU MOYEN ÂGE

différence, mais aussi trouver le dénominateur commun, le fil invisible qui les relie les unes aux autres, afin d'illustrer cette poésie du Nord et de lui reconnaître son identité : quoi de commun, en effet, entre un poème du non-sens de onze vers, associant joyeusement un ciron et un pet de cordonnier, et la prose érudite, qui mêle inspiration courtoise et savoir encyclopédique, de Richard de Fournival, grand bibliothécaire d'Amiens, dans son *Bestiaire d'amour* ? Entre un long poème en strophes hélinaidiennes dénonçant la vanité mondaine, et une « *chanson légère à entendre* » de Conon de Béthune, chevalier-poète qui s'est surtout illustré en croisade ? Entre les congés déchirants des lépreux d'Arras et une liste de conseils en stratégie amoureuse inspirée d'Ovide ? Jacques Darras l'expose et le traduit avec conviction et fermeté : entre toutes ces poétiques, qui manifestent une énergie créatrice remarquable, une même force d'émancipation s'énonce avec constance ; face aux pouvoirs dominants en place (politiques, poétiques, religieux), toutes déploient un « esprit de franchise » qui est à la fois ouverture et liberté – une autre forme de noblesse. Face aux séductions des fictions courtoises, il fallait, nous dit autrement Jacques Darras (dont le « nous » mêle aux contemporains que nous sommes les vivants du passé), « nous désenivrer du monde lyrique et féerique, breton et occitan ; telle est la marque de la poésie médiévale du Nord ». Terroir qui a aussi accueilli, à la même époque, la verve érotique et comique du genre des fabliaux. Une autre ivresse est donc ici à l'œuvre.

De leurs concurrents contemporains, les poètes du Nord, quels que soient leur contexte d'écriture et leur place dans le monde (chevalier, jongleur, moine, clerc ou seigneur), auront en effet retenu l'inventivité formelle pour faire entendre leur impertinence. Ce n'est pas le moindre mérite de cette anthologie que d'avoir redonné un nom à ceux qui furent à l'origine d'une formule strophique, d'une forme poétique ou d'un genre, et de les avoir réunis sous une même reliure : Hélinand de Froidmond, qui « tourna » une strophe d'une puissance musicale si extraordinaire qu'elle fut reprise pendant tout le Moyen Âge, Philippe de Beaumanoir, l'inventeur de la poésie du non-sens (fatrasies, rêveries et oiseuses), Jean Bodel, qui nous donne « congé », Adam de la Halle, grand musicien, poète et homme de scène, qui lègue au théâtre européen le personnage du clown, etc. En leur temps, ces poètes s'inscrivent

Du cloître à la place publique

Les poètes médiévaux
du nord de la France

XII^e-XIII^e siècle

Choix, présentation et traduction de Jacques Darras



nrf

Poésie | Gallimard

dans des communautés poétiques actives, qui pratiquent la poésie à plusieurs, en réseau et selon les exigences d'un calendrier festif ou religieux.

Dans l'ensemble de cette production étourdissante, qui témoigne de la prospérité d'une région et de la vivacité de ses pratiques littéraires, il a fallu choisir. Jacques Darras ne fait pas mystère de ses choix, qui suivent son engagement et ses goûts personnels, et prennent le parti de la difficulté. Certes, quelques textes (très peu, à vrai dire) sont accessibles ailleurs en édition bilingue : les *Fatrasies* de Philippe de Beaumanoir, naguère traduites par Georges Bataille pour

VIGUEUR POÉTIQUE DU MOYEN ÂGE

la revue des Surréalistes, ont été plusieurs fois retraduites depuis, et ses *Saluts* sont désormais lisibles dans une anthologie toute récente sur les *Lettres d'amour* au Moyen Âge ; le lecteur qui souhaite lire le texte du *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival en langue originale pourra compléter sa lecture avec l'édition de Gabriele Bianciotto. Mais, dans leur grande majorité, les textes ici rassemblés sont en souffrance de traduction depuis toujours : au lecteur contemporain, Jacques Darras fait don de l'œuvre poétique de Conon de Béthune, de *L'Art d'aimer* de Jacques d'Amiens, du *Miserere du reclus* de Molliens – trois corpus qui font entendre à eux seuls la diversité des continents poétiques abordés, de l'amour profane le plus frivole à la méditation spirituelle la plus austère. Remis dans leur contexte, tous les textes, soigneusement présentés, permettent au lecteur d'apprécier la puissance d'appel de la poésie du XIII^e siècle ; elle se signale moins par sa soumission à une tradition qui se joue de la répétition inventive que par sa manière de retourner la langue en balayant tous les registres, en faisant tourner le monde comme il va :

« *Le pet d'un ciron*

En son chaperon

Voulait porter Rome.

Un œuf de coton

Prit par le menton

Le cri d'un prudhomme.

L'eût frappé pour finir

La pensée d'un larron

Quand le pépin d'une pomme

S'écria d'un haut ton :

D'où viens ? Où vas ?

Willekom ! » (Fatrasie d'Arras, 23)



D'un texte à l'autre, la cohérence de cette anthologie tient à celle de sa traduction : elle porte les poèmes avec une ampleur et une tenue qui servent autant le poème ancien que le lecteur d'aujourd'hui. Toujours fidèle à la lettre du texte, Jacques Darras parvient à préserver sa musicalité et à le faire résonner sans l'affadir pour faire entendre une violence récurrente, d'un poème à l'autre. S'en dégage une lecture déstabilisante, qui emporte l'adhésion comme les sens. Par l'effet d'étrangeté qui y reste à l'œuvre, le livre défend une certaine conception de la langue poétique. Il met au jour une communauté ouverte, celle de ce « nous » arrageois qui a le goût de la place publique, bat le pavé, aime le rire carnavalesque et la danse, et a aussi, de Villon à Valère Novarina, ses héritiers. Dans un plaidoyer critique, Jacques Darras en avait déjà affirmé la mémoire prospective : si pour le « *Moyen Âge, âge médian, âge médiocre, la réhabilitation prendra du temps* », la lecture renouvelée de ses textes permettra de faire de toutes les voix poétiques qui nous traversent un « *pluriel carnavalesque* » [1], un nous arpen-
teur.

1. « *Pas d'automne pour le Moyen Âge !* », dans *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Hermann, 2011, Nathalie Koble, Amandine Mussou et Mireille Séguy (dir.), p. 282-9.

Entretien avec Jeanine Baude

Même si elle a signé un nombre important de récits et d'essais, Jeanine Baude est avant tout (elle se méfie de la féminisation du mot) un poète. Depuis Ouessanes (1989), au moins vingt recueils se sont articulés, plus que succédé, selon des réseaux d'interrogations que le concret des lieux et de l'existence a diversifiés, sans pour autant rompre le « continuum » dont ils procèdent. Deux affirmations rendent bien compte d'un parcours qui n'a jamais cédé à la facilité : « J'écris avec mon corps, je marche avec mon esprit » ; « écrire est avant tout un exercice sur la page, même si cela va plus loin ».

propos recueillis par Gérard Noiret

Jeanine Baude

Œuvres poétiques, tome 1

La Rumeur libre, 336 p., 21 €

Soudain

La Rumeur libre, 144 p., 18 €

Oui

La Rumeur libre, 144 p., 17 €

Née dans les Alpilles en 1946, éblouie par la découverte de la Méditerranée, séduite par les paysages bretons, Jeanine Baude s'est d'abord fait connaître par des recueils où ses avancées dans les territoires du minéral (les « rocs majestueux et érodés ») et le minimal (le sel, le sable des plages) l'ont amenée à sculpter la phrase avec ses vides et ses pleins : « *C'est l'espace autour qui m'importait. Je l'installais là, au creux, au plus près du mot serré, celui qui peut exprimer plus totalement la pensée.* » Par la suite, la vie, avec la fracture qu'entraînèrent en quelques mois les épreuves dues à la mort de ses parents et à un divorce, l'a violemment poussée vers les villes, l'a conduite à voyager. La rencontre de Venise, avec ses îles et ses palais, a converti ses obsessions, le saisissement provoqué par la découverte de New York a introduit l'Histoire dans son écriture.

Aujourd'hui, alors que cette boulimique de lecture (de T.S. Eliot à Joyce, de Juarroz à Ponge, d'Octavio Paz à Char, sans oublier Cortázar, Jaccottet ou Sarraute) a, en peu de temps, publié deux nouveaux livres et le premier tome de ses *Œuvres poétiques*, il semblait évident de discuter avec elle des chemins souterrains, des logiques

qui parcourent son travail désormais salué dans divers pays : le Portugal, le Canada, l'Angleterre et les États-Unis.

Nous nous sommes rencontrés il y a une trentaine d'années à la Maison des Écrivains. Puis, je n'ai eu de tes nouvelles que par des revues. En lisant les livres que ton éditeur m'a fait parvenir, j'ai été frappé par les changements des thèmes et le degré de formalisation de tes textes.

Il m'est très difficile d'exprimer la signification profonde de ma recherche. Je vais du sens de la vie au sens des mots, ou plutôt l'inverse, car l'écriture conduit à une véritable découverte de soi, du monde, du faire. Le lien tenu et fort qui peut exister entre mes textes depuis le début, c'est en écrivant qu'il se fait. Il s'agit d'un « continuum », signe après signe, mot après mot. D'une bascule où le dehors et le dedans s'affrontent ; où l'Histoire tranche le vers.

Si Soudain et Oui, qui ont paru en 2015 et 2017, diffèrent de ce que tu as pu écrire pendant que tu étais au comité de rédaction de Sud, ne crois-tu pas qu'ils diffèrent aussi entre eux ?

En disant « continu », je ne sous-entends pas identique. Chaque livre est un chantier. Nous prenons la truelle, le fil à plomb pour la justesse. J'aime le terme d'artisan des mots. Que sommes-nous d'autres que des artisans quand nous écrivons, même si nous utilisons « à fond » notre intellect. Nous disposons sur la page des signes, des mots, des phrases, pour qu'ils s'entrechoquent, se bousculent, s'harmonisent à la fin comme dans un concert. Un livre est un vaste concert.

ENTRETIEN AVEC JEANINE BAUDE

Y a-t-il une évolution repérable qui t'amène à découper ton œuvre poétique en deux périodes ?

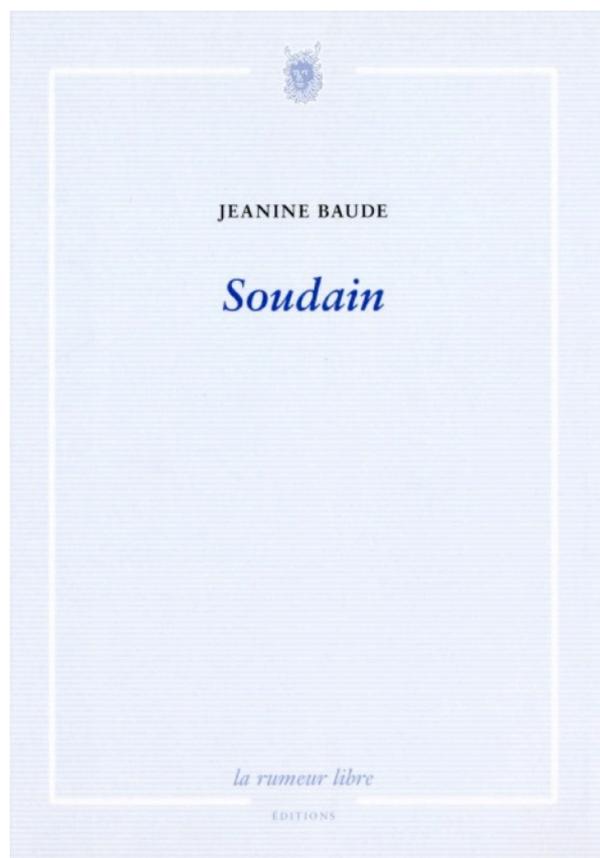
Pour aller vite, je dirai que l'on peut repérer deux étapes dans mon travail. Dans la première, il s'est agi de sculpter les mots sur le blanc de la page, et ce n'est pas un hasard si j'ai dirigé un numéro de *Sud* autour de Caillois, Guillevic et Lacarrière, autour du *Minéral, minimal*. Dans une seconde étape, il faut faire « sonner » les mots, les phrases, leur longueur. Cette seconde étape coïncide avec mon installation définitive à Paris, après ce qui a été une fracture puisque j'ai dû, simultanément, affronter le décès de mes parents et un divorce. J'ai découvert la ville, son roulis, le fait de se frotter à l'autre sur les trottoirs, mais aussi la misère, la révolte, l'étonnement d'un corps qui voyage... et l'ampleur. Déjà familière de Venise, je me suis retrouvée dans New York puis Buenos Aires. Aujourd'hui, mes révoltes et mes enthousiasmes sont plus complets, peut-être, plus accomplis.

Oui, ton dernier livre, donne libre cours à l'émotion mais il doit sa force à une formalisation très exigeante. La séquence d'ouverture est composée de 31 textes comprenant systématiquement une strophe de 7 vers vouée au « non », une suivante d'également 7 vers vouée au « oui », puis deux vers qui sont un peu comme une coda de cette opposition.

Ce que tu nommes séquence est, en effet, un peu comme une scène d'exposition au théâtre. La bataille est rude qui commence là, entre tous les « non » qui nous fabriquent et les « oui » qui viennent lentement, profondément du substrat. Puis se succèdent, dans des formes que je souhaite très maîtrisées, mes obsessions : Venise, Richard Serra, la sculpture, l'île, le désert, la fraternité avec mes amis archéologues.

J'ai vraiment apprécié Oui, mais le livre qui le précède de peu, Soudain, m'apparaît comme une borne et dans ton travail et dans la production poétique de ces dernières années. Avec ses centaines de vers et de versets commençant obstinément par « soudain », il est tour à tour, au fil des neuvains et des onzains, lyrique, surréaliste, aléatoire.

J'espère que tu ne le vois pas comme un accident de parcours. Ce livre, je l'ai eu aux tripes et dans la tête. J'ai complètement voulu ce travail de mé-



trique sonore, cette forme qui m'habite dans ce que j'appelle ma deuxième période, depuis *Le chant de Manhattan*.

On comprend vite que cela ne peut être un accident. Le dispositif, en apparence simple, permet de mettre en mouvement différents états de langage : le langage voulu, le langage automatique, le langage de l'émotion, le langage de la sensation perturbante et ce langage profond qui n'apparaît que sous la plume de ceux qui ont connu un choc psychique.

Soudain apporte l'ampleur, le dépassement, le débordement dans une rigueur difficile à tenir, qui a été mon exigence constante. Allonger le vers encore et encore, mais aussi le faire « sec », dur, rude, avec la contrainte de la versification : neuvains, onzains et même versets. Le poème tient debout dans son ensemble parce que le rythme est son épine dorsale, son architecture, mais grâce aussi à « l'harmonie » et à la « dysharmonie » voulues : bascule, bouscule, violences sonores qui transcendent le faire. Ce « fatum », notre monde.

Peux-tu nous faire entrer dans l'atelier de ce poème paradoxal qui parvient à faire naître une grande unité d'une matière par définition éclatée ?

ENTRETIEN AVEC JEANINE BAUDE

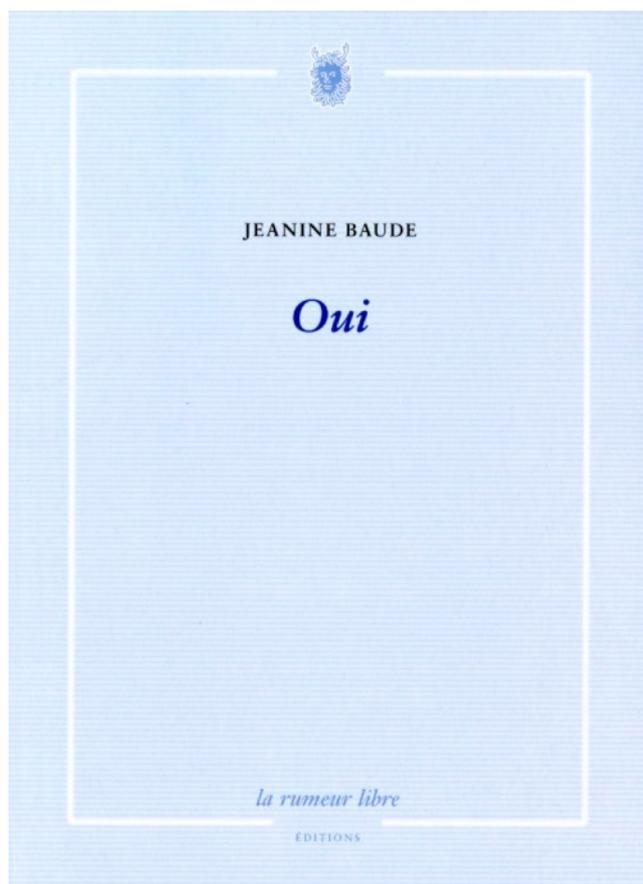
Au départ, je me suis installée devant mon ordinateur et j'ai écrit deux mots sur l'écran : « Soudain l'ampleur ». Le chemin était tracé avec beaucoup de pointillés, bien sûr, seulement cela dansait déjà. Puis a surgi le premier vers : « *Soudain la violence de l'écriture me traverse* ». Les dés étaient jetés. C'était un début de scénographie, un geste lancé dans l'espace, l'obscur, le vide. « Violence de l'écriture » et « écriture de la violence » communiaient. J'ai avancé. Au bout d'un temps, j'ai écrit à des amis des éditions Tipaza, qui m'avaient demandé un livre d'artiste, que j'avais plus de 100 vers un peu fous. Mes amis m'ont communiqué avec enthousiasme le nombre de pages et le nombre de vers par pages. Cela m'a fourni un canevas, J'ai travaillé avec la partition et la répartition du livre d'artiste. J'ai ainsi écrit, portée par l'anaphore, les deux cent deux vers de la première partie, avant les neuvains. L'élan a tout brassé : la métrique, l'écriture automatique, le mutisme, les parfums, les rythmes. Après ce travail, mon « besoin » n'était pas épuisé. Il me fallait continuer. C'est là qu'est intervenue la versification pour assembler, rassembler, étirer ou resserrer le tout avec rigueur : 63 neuvains, 33 onzains, 91 versets. Quand j'y repense, je me dis que *Soudain* fut un risque, un grand risque, un pari. Bien sûr, l'aventure de *Soudain* n'était pas prévisible, mais cette composition demeure dans le continuum dont j'ai parlé précédemment. Il y a des forces dans certains recueils qui conduisent vers le suivant et le suivant fait éclater une démarche jusque-là inconsciente. Il existe une « balance » entre les recueils. J'en ai un exemple très précis dans trois titres de ma première période : *C'était un paysage*, *Océan* et *Incarnat désir*. *C'était un paysage* contient une force qui n'éclatera que dans *Incarnat désir*, après avoir traversé *Océan*.

Après tant d'années consacrées à la poésie, es-tu toujours prête à ce que tu nommes « l'aventure » ?

J'écris tous les jours, ou presque, des essais, des articles, des poèmes pour des revues. Mais l'aventure d'un nouveau recueil, c'est autre chose. J'attends longtemps parfois. J'attends le besoin, l'urgence du commencement. *Andiamo* ; « *E la nave va* », dirait Zanzotto.

« *Soudain la lettre seule appelée appelante*

Soudain pliée et dépliée sa rondeur sa musique



Soudain aux autres s'emmêlant usinant sa longueur

Soudain sans théorème et sans robe sans appâts

Soudain sa nudité spectrale spirale ou sceptre

Soudain agrandissant son diadème nuptial

Soudain reptile au ruisseau marié aux abysses

Soudain serpente et s'abreuve et tournoie

Soudain glisse et remue déplaçant le vivant »

Alors que se prépare la publication du tome 2 de tes Œuvres poétiques, aurais-tu un autre élément à mettre en avant ?

Peut-être revenir à ma conception des lieux. Je les vois, comme un prolongement du corps. Une rencontre de soi à soi. C'est pourquoi ils sont rares, précis. Je les traverse, ils me traversent. Je me coule dedans (comme se glisser à l'intérieur de la terre, des sables du désert). Je me métamorphose à leur contact. La transformation se fait durable, sur la page et dans mes gènes. Je pense à Duras, à la vieille femme de *Savannah Bay* : ne reste de sa mémoire, de son passé, qu'un « *rocher blanc et brûlant* ».

Le crépitement-roulement de Tsvetaeva

Le charmeur de rats (1925) de Marina Tsvetaeva, dont on peut enfin lire la première traduction complète grâce aux éditions La Barque, avait enthousiasmé Pasternak.

par Odile Hunoult

Marina Tsvetaeva

Le charmeur de rats. Satire lyrique

Trad. du russe, présenté et annoté

par Éveline Amoursky

La Barque, 176 p., 24 €

C'est le quatrième « long poème » de Tsvetaeva, ce qu'on appelle « poème » en russe, à l'image de l'*Onéguine* de Pouchkine. Les deux premiers quatrains du *Charmeur de rats* sont du reste dans le ton d'*Onéguine*, une ironie souveraine qui va faire place très vite au crépitement sarcastique tsvetaévien. Il a été écrit après la naissance de son fils, entre Prague et Paris. Au moment où elle l'entreprend, après les épisodes pragois qui ont suscité les deux précédents, *Le Poème de la Montagne* et *Le Poème de la Fin* (1923-1924), Tsvetaeva vit dans un relatif équilibre moral. Cela explique la tonalité très différente du *Charmeur*. Les lecteurs de Tsvetaeva n'y verront peut-être pas, d'emblée en tout cas, le lyrisme qu'ils ont l'habitude d'y chercher, la passion, les paradoxes, la violence contre elle-même. C'est le conte du folklore allemand, popularisé par Grimm, *Le joueur de flûte de Hamelin*, qui va servir de support à sa verve satirique. Un feu d'artifice en six actes. Premier acte, la ville de Hamelin et ses bourgeois, énormes et repus, en règle avec toutes les règles. Sans péchés peut-être, mais sans musique non plus :

« Dans la ville de Hamelin, c'est à noter ! –

Nulle trace de clarinette.

Dans la ville de Hamelin – pas une âme !

Mais par contre, de ces corps ! »

Même leurs rêves, au deuxième acte, sont repus et sans âme. De la charge tsvetaévienne, épous-toufflante, les Hamelinois ne se relèveront pas. Au troisième acte, arrive « Le Malheur », avec les

rats. Eux, ils sont petits, nombreux, ils ont faim. Affolement dans la petite ville :

« *Et se propage prestement*

"Les rats ! Le froment !" [...]

Comme sur chair à vif, ça griffe :

"Les rats ! Les réserves !" »

Alors le sous-titre, « *Satire lyrique* », prend tout son sens. Car les rats, qui ne sont en règle avec rien (« *Lettre après lettre z'ont emporté / Tout entier le code des lois !* »), sont clairement une allégorie des Soviétiques, mot jamais prononcé en entier, mais suggéré par des allusions, des sonorités, des demi-mots, comme l'abus du préfixe *glav* (« en chef », « grand », « principal »), celui-là même utilisé abondamment en tête des institutions soviétiques. En miroir, les Hamelinois sont les Blancs, et ainsi se qualifient-ils eux-mêmes furtivement, en chuchotant :

« *(Sur le ton du complot :)*

"On est tous des blancs ?"

"Tous." »

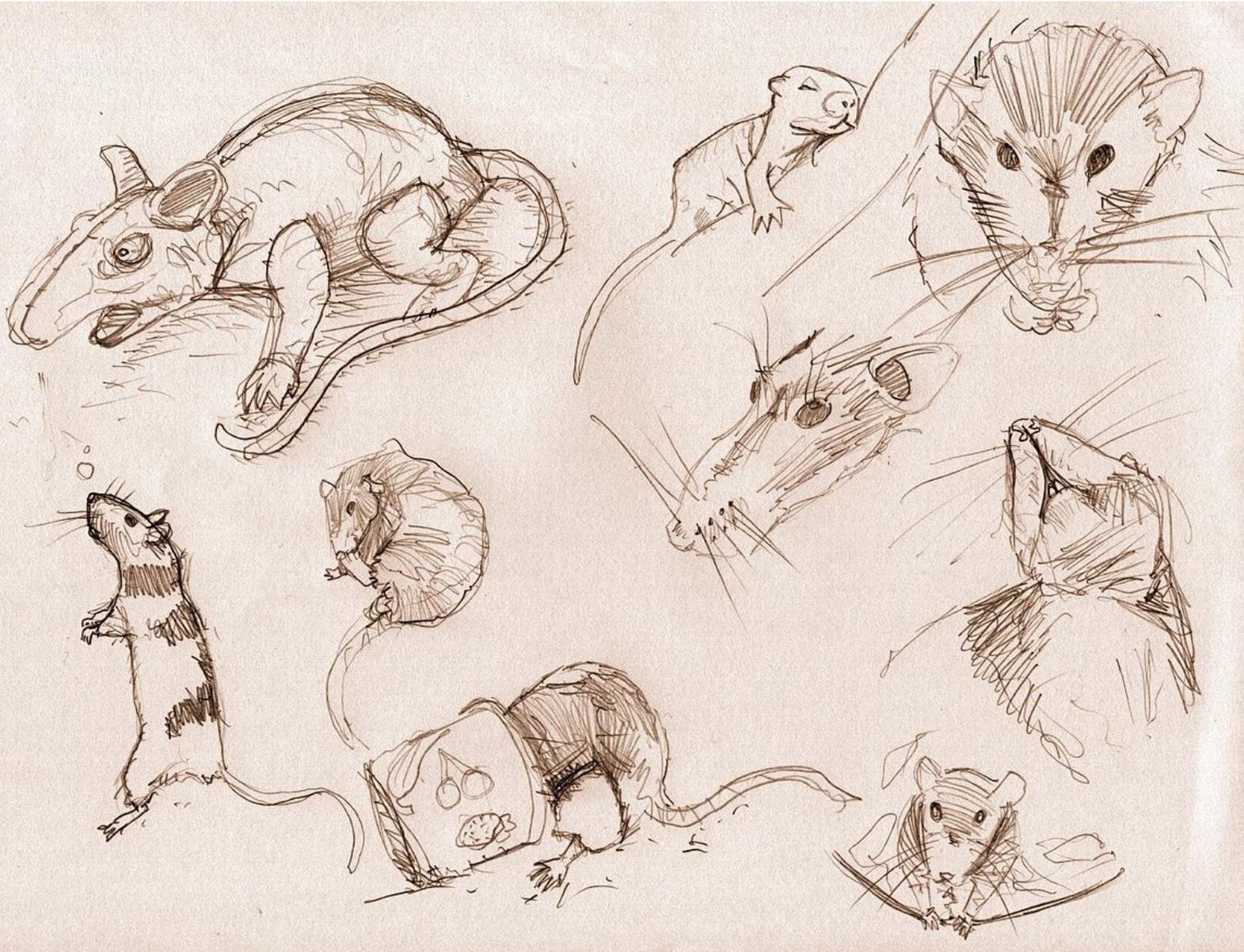
À ce moment de leur exil, en 1925, les époux Efron font partie de l'émigration « blanche ». Pourtant, ici, entre les repus et les affamés, entre l'ordre sans envol et le remue-ménage des pauvres, Tsvetaeva semble choisir les affamés :

« *Rage de qui ne mange :*

Bol vide – ras le bol !

N'excite pas la rage des faibles.

(Piaffement des rats). »



LE CRÉPITEMENT-ROULEMENT DE TSVETAEVA

Mais rien n'est univoque chez Tsvetaeva. Malgré les apparences, elle n'embrasse jamais un parti. La suite montre les bourgeois qui se concertent, il faut endiguer ces affamés qui pillent sous prétexte de justice alimentaire pour les travailleurs :

« Voilà, qu'ils disent, le monde nouveau comme il va :

Tu trimes pas – tu manges pas,

Tu peines pas – tu manges pas,

Tu lambines – tu manges pas. »

Étant ce qu'ils sont, cette philosophie ne plaît pas beaucoup aux Hamelinois, ni a fortiori sa suite prévisible :

« Sains et saufs, qu'ils disent, pour l'instant mais :

Tu trimes pas – fusillé,

Tu rechignes – fusillé,

Tu lambines – fusillé ! »

Les bourgeois eux aussi ont des cadavres dans le placard, on l'a bien compris dès le début, mais ici Tsvetaeva prend l'arrêt, dans tous les sens du mot. Dans *La Quatrième Prose* (1930-1932), Mandelstam se cabre de même :

LE CRÉPITEMENT-ROULEMENT DE TSVETAEVA

« La caissière s'est trompée de cinq kopeks – tue-la !

Par bêtise le commissaire a signé n'importe quoi – tue-le !

Le moujik a caché du seigle dans son grenier – tue-le ! »

Ce n'est pas une influence de l'un sur l'autre ou une citation de l'un par l'autre, seulement une rencontre des esprits : un même mouvement irrépressible de recul et de refus devant la justice sommaire. À cet instant, après la condamnation des Hamelinois pour hypocrisie satisfaite, Tsvetaeva sonne la condamnation des rats.

On n'analysera pas ici tout le poème. Disons seulement que Tsvetaeva déborde largement le motif du conte primitif – la punition sur des innocents d'une parole non tenue. Elle suggère une interrogation dialectique (sur l'innocent et le nuisible, sur l'innocent et le coupable), et la mêle à une question : où s'arrête la trahison ? Bien sûr, la trahison initiale est celle du flûtiste par les Hamelinois. Mais le musicien, lui, trahit tout le monde, les rats qu'il entraîne à dépasser leur faim et dont l'idéalisme naissant et enfantin sera noyé, et les enfants à qui il promet le paradis à la place de l'école, et dont l'assomption est aussi la noyade. Il trahit même son art en lui faisant faire une sale besogne. Par amour, est-il suggéré : est-ce une excuse ? Utilisant un mensonge, la musique elle-même trahit sa mission. Il semble pourtant que le musicien (image du poète, bien entendu) sera exonéré par Tsvetaeva, car capable de tout sublimer dans et par son idéal de beauté, même la mort des autres. La mort qui innocente dans un même rêve liquide les enfants (dispensés de devenir coupables) et les rats (à demi innocents).

Mais quand on a ainsi approché *Le charmeur de rats*, au vrai on n'en a pourtant rien dit. Car l'essentiel est bien la musique – celle de Tsvetaeva, non celle du flûtiste. *Le charmeur de rats* est tout entier peinture par la musique. En cela, c'est un opéra (le sous-titre, « *Satire lyrique* », ne l'indique-t-il pas ?). Comme tel, divisé en actes. Comme tel, avec des morceaux de bravoure, si tant est que tout n'y est pas morceau de bravoure. Comme tel, avec son livret repris au trésor des contes ou des mythes, pris et roulé dans la vague du compositeur. Augmenté de ses propres thèmes

et légendes, enrichi par tout ce qu'un compositeur a d'unique. Chez Tsvetaeva, c'est son feu, sa férocité pamphlétaire, son étourdissante virtuosité.

« Il m'est indifférent en quelle

Langue être incomprise et de qui ! [1] »

La rapidité vertigineuse de ses ellipses appelle les relectures. Dès lors, on comprendra mieux le tour de force, et le drame, et l'obstination du traducteur. Comment faire ressentir en français le crépitement-roulement de Tsvetaeva ? Comment rendre sensible ce qui est la base même du poème, son projet : incarner dans les rythmes et les sons à la fois l'action, la satire et l'allégorie ? Exemples choisis pour leur évidence : la rumeur caquetante du marché d'Hamelin, ou la marée des rats envahisseurs, mais tout, on le répète, est à l'avenant. À Pasternak, en lui envoyant son poème, elle écrit : « *Lis-le si possible à voix haute, à mi-voix, en bougeant les lèvres* ». Si peu qu'on connaisse le russe, ou simplement le cyrillique, il y a avantage à tenter d'épeler l'original. Il y a une émotion à suivre ce drame et cette obstination du traducteur, une émotion qui accompagne l'émotion du poème lui-même, et lui devient consubstantielle. « *Notre saint travail est béni* », dit Akhmatova du poète ; on peut appliquer la formule aux traducteurs.

On ne peut que recommander au lecteur de ne pas négliger les notes et annexes, en particulier l'analyse de Pasternak extraite de la *Correspondance* [2]. Analyse de poète sur les méthodes créatives d'un poète. Les citations du poème y sont données dans une autre traduction, celle de Luba Jurgenson, c'est donc un petit travail pour les retrouver dans le texte, mais c'est d'autant plus intéressant : on a sous les yeux et en situation les dilemmes et les choix du traducteur.

1. *Mal du pays*, trad. Ève Malleret.
2. Boris Pasternak et Marina Tsvetaeva, *Correspondance 1922-1936* (Édition des Syrtes, 2005. Trad. Éveline Amoursky et Luba Jurgenson).

La littérature thérapeutique

Vous êtes né au XX^e siècle. Vous avez baigné dans l'esthétique moderne de la séparation. Vous aimez que l'art ouvre des gouffres sous vos pieds. Mais, depuis vingt ans, il vous semble que la littérature française regorge d'articles de magazine ayant outrepassé leurs bornes, de prêches préférant des solutions ineptes à un questionnement véridique. Ou, plus précisément, il vous semble que cette littérature d'édification ébahie, qui a toujours existé et que Barthes plaçait dans son dernier séminaire sous l'enseigne ironique de la « joie de lire », a pris la place de toute autre littérature : dans les librairies, mais aussi dans les suppléments littéraires et à l'Université. La première hypothèse est que vous êtes vieux et que, par conséquent, c'était mieux avant. La seconde est que les choses ont effectivement changé et que vous n'aimez pas cela (ce n'est pas incompatible avec la première hypothèse).

par **Éric Loret**

Alexandre Gefen

Réparer le monde.

La littérature française face au XXI^e siècle.

José Corti, 392 p., 25 €

Vincent Kaufmann

Dernières nouvelles du spectacle.

(Ce que les médias font à la littérature)

Seuil, 280 p., 20 €

Vous pensez à ce diagnostic hilare d'Éric Chevillard dans *Défense de Prosper Brouillon* : « la lecture est une opération bénigne ». Le lecteur, poursuit-il, « n'aura pas à mâcher. On lui a haché menu sa pitance, comme à l'hospice. La chaise longue est gratuite. Un sirop vous sera servi » [1]. Vous vous rappelez que les deux derniers livres d'Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente I et II*, sont précisément aux prises avec ce malaise, cette envie de hurler que la littérature comme possibilité d'émancipation, « c'est fini ». Sauf que vous avez aussi compris avec lui que si « le easyreading a pris le dessus », « ce serait triste de lui résister, ce qui serait bien, c'est le prendre de vitesse ». Peut-être même peut-on « réinjecter discrètement des doses de complexité à des livres mous » [2]. Cadiot n'est pas décliniste. Il ne pense pas que la littérature

soit pire, ni morte. Mais sans doute peut-elle encore être autre que celle qui se présente.

Deux essais reviennent cet automne sur ce vague à l'âme taraudant, ce goût de mort. Dans *Dernières nouvelles du spectacle*, Vincent Kaufmann, professeur de littérature et d'histoire des médias à l'université de St. Gall en Suisse, poursuit l'histoire amorcée dans *La faute à Mallarmé* [3], qui retraçait « l'aventure de la théorie littéraire » comme « moment de résistance à l'avènement d'une société "spectaculaire" dans laquelle le sens, la fonction et la place de la littérature ont été considérablement modifiés et pour le coup dévalorisés ». Ce nouvel ouvrage tente donc de cerner la condition de l'écrivain après l'avènement du spectacle et la supposée perte de valeur de la littérature. Sur le premier point, le chapitre le plus fécond est sans doute celui intitulé « Grammaire du spectacle », dans lequel Kaufmann décortique la sémiologie de la « comparaison », de « l'aveu » ou encore du « sacrifice » qui caractérise selon lui la « fonction-auteur » au temps de la « vidéosphère ». La mort de la littérature a un goût, et c'est celui de « l'auteur en mode Canada Dry ». Malheureusement, la théorie du spectacle étant par nature totalisante, à côté des quelques exemples d'autofictifs que choisit Kaufmann (Christine Angot, Marie Darrieussecq et Camille Laurens, Chloé Delaume, Annie

LA LITTÉRATURE THÉRAPEUTIQUE

Ernaux, Hervé Guibert, Catherine Millet), le lecteur se demande où est passé le reste de la littérature française : les auteurs qui ne racontent pas leur vie, ne passent pas à la télé, ceux qui sont dans les librairies, les festivals, qui écrivent pour le théâtre, la radio, qui enseignent en prison et qui n'en sont pas moins lus. On se demande aussi pourquoi les médiatiques Jean-Edern Hallier ou Yann Moix ne font pas l'objet d'analyses aussi approfondies : peut-être parce que, selon l'auteur, « *comme dans le cas d'un Houellebecq, ou peut-être d'un Sollers* », ils ont « *parfaitement* » saisi « *les enjeux* » du spectacle ? Mais alors on n'est pas sûr de comprendre : Catherine Millet ou Chloé Delaume n'auraient pas su, elles, les saisir ? Ou bien n'en auraient-elles pas le droit ? Ou alors le feraient-elles mal ? Moins dignement que Yann Moix ou Michel Houellebecq ?

Le second point, la dévalorisation de la fonction de la littérature, insiste sur les dangers que présente la « *déprofessionnalisation* » qui engendre un « *désordre du discours* ». Tous auteurs, tous critiques : si l'antienne de la déhiérarchisation est vieille comme la littérature industrielle, Vincent Kaufmann n'en vient cependant pas à cette « *haine de la démocratie* » qu'a analysée Rancière dans l'ouvrage du même nom [4] : « *il n'existe aucune bonne raison de reprocher à qui que ce soit de lire quoi que ce soit ni de l'empêcher de faire connaître et de défendre ses choix sur quelque plateforme que ce soit. Mais il reste à évaluer, ou à tenter d'évaluer la réalité de l'empowerment de l'usager et de manière plus générale ses chances en termes de créativité* ». La question du bénéfice réel de l'usager se pose certes. Mais une archéologie des médias telle que celle défendue récemment par Yves Citton dans *Médiarchie* montre que ni l'imprimerie, ni le train, ni la photographie, ni la télé n'ayant entraîné l'abêtissement de l'humanité prédit en leur temps et la fin des arts, il y a peu de chances pour que l'Internet y parvienne. La réalité est sans doute bien plus décevante que ce catastrophisme : ce ne sera, comme d'habitude, ni pire ni mieux qu'avant, pourvu que « *l'inter-subjectivation* » reste, comme le conclut Kaufmann, le nœud de la fréquentation des œuvres.

À l'inverse, Alexandre Gefen essaie, avec *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, d'envisager notre sortie du « *régime esthétique de la littérature* » comme une chance plutôt que comme un malheur. Là où Chevillard

ironisait avec son sirop et sa chaise longue, le chercheur et critique prend le phénomène au sérieux : « *je défendrai ici l'idée que le début du XXI^e siècle a vu l'émergence d'une conception que je qualifierai de "thérapeutique" de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui "fait du bien". Tout se passe, me semble-t-il, comme si, dans nos démocraties privées de grands cadres herméneutiques et spirituels collectifs, le récit littéraire promettait de penser le singulier, de donner sens aux identités pluralisées, de retisser les géographies en constituant des communautés : autant de programmes moins émancipateurs que réparateurs* ».

Ainsi posée, la thèse fend comme une hache la mer gelée des « *discours de la fin* » : elle répond au sentiment de renversement évoqué plus haut, explique le deuil du projet émancipateur et du formalisme, et offre de penser la mollesse plutôt comme une douceur. En somme, dans le changement de paradigme qui affecte notre culture, elle permet elle aussi, selon le mot d'Emmanuel Carrère que cite Alexandre Gefen, de « *panser ce qui peut être pansé* » – mais en le pensant. La force de cet essai est de ne pas regretter le paradigme moderne (et postmoderne) mais de chercher quel bien on peut tirer d'une littérature réparatrice et « *transitive* ». Non pas que Gefen croie à une réalité thérapeutique des arts. Il se demande simplement de façon pragmatiste, sous les auspices de John Dewey et de Richard Shusterman mais aussi de Paul Ricœur, ce que cela change si l'on tient pour vraie cette version de la littérature plutôt qu'une autre. Ainsi, cette littérature du *care* entend selon lui non seulement consoler, éduquer et renarcissiser (ce en quoi on peut la trouver édifiante et questionner sa position éthique) mais elle « *se justifie et se reconnaît* » d'être « *un mode d'action et une forme d'insertion dans la société contemporaine* ». En particulier en réassignant la place de l'auteur, par la multiplication des ateliers d'écriture et la vogue des écrivains-enquêteurs, dont le travail devient « *un journalisme humanisme* », quand ils n'interviennent pas directement auprès des exclus. Écrivains et lecteurs sont en recherche d'un « *nous* », indique Gefen : l'écrivain peut peut-être alors « *redevenir le conteur capable d'insuffler du commun à la communauté, selon l'allégorie usée, mais toujours si pertinente, de Walter Benjamin* ».

L'étendue du corpus analysé (de David Foenkinos à Emmanuelle Pagano en passant par Régine

LA LITTÉRATURE THÉRAPEUTIQUE

Detambel ou Philippe Vasset) et la familiarité de l'auteur avec celui-ci impressionnent. *Réparer le monde* (titre qui fait évidemment référence à celui de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*) s'organise selon les différents problèmes que cette littérature neuve cherche, tenant lieu à la fois de politique et de religion, à panser (soi, la vie, les traumas, la maladie, le monde, les autres, le temps). Les analyses nourries de l'auteur – qui rappelle sans cesse qu'elles ne valent pas pour adhésion à leur objet – sont trop nombreuses et complexes pour qu'on en résume l'enchaînement. On se contentera d'en donner un aperçu, tel ce résumé des théories de l'empathie : « *Accéder à la souffrance d'autrui pour en reconnaître la légitimité, nous reconnaître affectivement en autrui, suppose non seulement l'éducation de notre sensibilité, mais une capacité de déplacement dans une identité temporaire possible, capacité à laquelle les œuvres artistiques, et en particulier les récits de fiction, sont censées nous entraîner.* » Comme Gefen déroulant sa démonstration, on se dit souvent que tout ceci est en effet de l'ordre de l'hypothèse. *Réparer le monde* donne ainsi du grain à remoudre. Car lorsqu'un romancier veut nous déplacer, comme il est fréquent, dans une « *identité temporaire possible* » dont il n'a aucune expérience (un paysan, un jeune de banlieue, un nazi...) – voire parfois aucune idée –, on peut légitimement se demander quel est le résultat éthique de cette métempsychose creuse. De même en ce qui concerne le « *narrativisme* », théorie « *qui place l'écriture de soi* », en tant que dispositif cognitif, « *au centre de tout projet de vie* » et à laquelle Gefen consacre deux chapitres aussi denses qu'éclairants.

On est donc souvent tenté, au fil des pages, de prendre cette littérature de stabilisation du référent, ayant fait son deuil des projets politiques au profit de « *micropolitiques* » du sujet, pour un outil de servitude volontaire, d'adaptation forcée à un « *réel* » supposément sans alternative ou, comme l'écrit Gefen, pour « *un dispositif fausement émancipateur du néolibéralisme* ». Sauf que, s'il énonce adéquatement la critique, le chercheur n'y souscrit pas. Il la renvoie même dos à dos avec ce qu'il nomme l'idéologie « *aristocratique* » d'un Richard Millet, un rapprochement qui laisse dubitatif. Mais, ailleurs, il n'hésite pas à écrire que « *passion identitaire, intention thérapeutique, idéologie de la relation, obsession mémorielle, travaillent jusqu'à l'hystérie*

ALEXANDRE GEFEN

Réparer le monde

La littérature française face au XXI^e siècle



les essais

ÉDITIONS CORTI

la littérature française du XXI^e siècle ». C'est que, tout du long, Alexandre Gefen dialectise avec élégance sa « *perplexité* », ses doutes, et note que « *la pensée de la littérature* » est, à l'instar de la philosophie contemporaine, « *ti-raillée entre une tradition critique qui en ferait une manière d'inquiéter les formes convenues de contentement* » (Chevallard, Cadiot, entre autres, que l'auteur ne néglige pas) « *et la tentation fortement rémunératrice de devenir une forme d'accompagnement existentiel sans horizon politique et spirituel* ». Entre ces deux écueils, il faut arriver à « *penser et accompagner* » tout « *autant qu'à fonder en raison* ». C'est d'une certaine façon ce à quoi *Réparer le monde* s'emploie.

1. Notabilia, 2017, p. 17.
2. Olivier Cadiot et Marie Gil. « Réenchanter les formes », *Les Temps Modernes*, vol. 676, no. 5, 2013, pp. 6-34.
3. Seuil, 2011.
4. *La haine de la démocratie*, La Fabrique, 2005.

Sous le signe du marteau d'Artaud

Depuis la naissance, le développement et les transformations du capitalisme, dont l'objectif a toujours été et demeure l'exploitation sans cesse plus raffinée de ce qui en constitue le moteur : le travail, un terme s'impose, bien que rarement employé, celui d'impitoyable, pour qualifier ce qu'il en est de cette entité, le travail, réalité infligée, subie, usante et exténuante, dont les louanges ne cessent d'être chantées par ceux qui y sont le moins astreints, quand il en va d'une « plaie » pour les autres, les plus nombreux.

par Michel Plon

Bertrand Ogilvie

Le travail à mort.

Au temps du capitalisme absolu

L'Arachnéen, 216 p., 20 €

Mais cet adjectif, *impitoyable*, peut aussi bien s'appliquer, et cela sans la moindre hésitation, à la démarche et au style incisif de Bertrand Ogilvie qui, d'un bout à l'autre de cet ouvrage – lequel s'inscrit dans la lignée de *L'homme jetable* (2012) –, traque les concessions, les faiblesses ou les impasses des discours bien-pensants sur le travail, et de ceux de nombre d'auteurs qu'il n'hésite pas à citer largement, accordant ainsi à leur démarche une prise en compte respectueuse tout en manifestant de manière tranchante et définitive ses désaccords avec eux pour peu qu'ils s'inscrivent dans une perspective de justice, de gratitude ou de reconnaissance, tel Axel Honneth.

Le souci permanent de Bertrand Ogilvie est de l'ordre d'une exigence absolue, ne fût-ce que par respect vis-à-vis de ceux – les travailleurs – qui sont les victimes, les sacrifiés de la machine à produire. S'il n'est pas question de nier « *la dimension d'émancipation* » tant vantée du travail, potentiel « *lieu d'un écart et donc d'une désobéissance et d'une contestation possible* », c'est à l'incontournable condition de ne pas gommer, fût-ce un seul instant, que le travail a toujours été et demeure « *un redoutable instrument d'asservissement dont la dimension mortifère a pu être poussée jusqu'à des extrémités au départ inimaginables même par Marx* ». Le programme de Bertrand Ogilvie, plutôt que d'opposer ces deux

dimensions, « *celle où le travail libère et celle où l'on s'en libère* », consiste à libérer le travail lui-même, à en repérer les composantes pour en identifier les pièges que les idéologies de tous ordres, religieuses, humanistes, voire socialistes, s'emploient à masquer. Autrement dit, mais c'est énoncé au détour de telle ou telle phrase – des phrases pas toujours limpides, au point que, au moins à deux reprises dans le livre, l'auteur commence un paragraphe par ces mots : « *Pour dire les choses très simplement* », qui relèvent d'un humour décapant au regard d'exposés et de démonstrations tendues, voire arides –, il est moins question ici de militer ou de revendiquer que de « mettre bas les masques », de « casser » les images par trop complaisantes du travail, à l'image du marteau d'Artaud, brisé, qui est en couverture du livre.

Répetons-le : non seulement ce livre n'a pas pour objectif de prôner, d'oublier ou de contester les luttes contre la pénibilité, les luttes pour les salaires et contre le chômage, mais, si de tout cela rien n'est mis en cause, il n'en faut pas moins penser, et donc savoir, sans hésitation, qu'à s'en tenir là, à ces justes revendications, on s'enferme dans une perspective qui sanctifie silencieusement le travail, le considère, sans le dire, comme incontournable. En ce sens, cette somme de réflexions ciselées, si elle pense notre temps – celui des « lois travail » et autres « ordonnances » –, pense plus encore les temps à venir, pense ce dont le travail est silencieusement porteur, angle le plus souvent occulté, celui de la gestation – comportements, pensées, résistances, aigreurs ou désespoir –, de la fermentation de ce qui naît dans et par le travail « *sans qu'il soit possible d'en préciser le délai* », à savoir le surgissement, *kairos*, de la quintessence



SOUS LE SIGNE DU MARTEAU D'ARTAUD

de la politique où le seul rappel de quelques dates, 1789, 1870, 1917..., suffit à provoquer les insomnies des nantis. Ce point fait l'objet, non d'un premier « chapitre », car ce terme pourrait suggérer quelque organisation dans la succession des propos alors qu'il est question d'une série d'exposés faisant apparaître, sans idée d'articulation ou de logique surimposée, différentes implications et incrustations du travail : le travail est alors dans la suite du livre une sorte de kaléidoscope que l'on secoue pour qu'en apparaissent les facettes tant cruelles que destructrices.

Ainsi de ce point premier, qui situe la démocratie comme un mirage faisant écran à l'implacable dureté du travail, puis des suivants, l'angle de la servitude volontaire, racine démultipliée du travail, piste rarement pensée qui met au jour le lien structurel entre l'organisation du travail sous le capitalisme, ce qu'elle implique de violence extrême, et cet ultime de la violence dont les guerres plus ou moins récentes sont le cadre, déplacements de populations et, explicite ou déguisé, un souci constant d'extermination. Sous les vocables successifs de « l'intolérable », de « l'injustice », de « l'inévaluable », de la « singularité », les facettes des implications et modalités du fonctionnement du travail sont plus qu'analysées : décortiquées. La

question de l'évaluation conduit notamment le lecteur à se rendre compte que ce qui est évalué au moyen de techniques toujours plus perfectionnées, c'est, bien au-delà de la performance, le sujet lui-même, par où le capitalisme et ses exigences s'impose en dehors de « l'atelier », à l'école ou dans les bureaux calfeutrés, jusque dans l'intime.

Bertrand Ogilvie radiographie ainsi tout au long de son trajet, toujours impitoyablement, c'est-à-dire sans concessions aux idées toutes faites, en philosophe mais aussi en connaisseur lucide des instruments souvent fallacieux des sciences dites « humaines » et plus encore en praticien de la psychanalyse, ce qui lui permet de contourner les leurres, les modalités et les formes toujours plus subtiles dont use le capitalisme pour faire du travail une arme « de destruction massive ».

Caractéristique, et non des moindres, de cet ouvrage hors norme : l'insertion tout au long du livre de cahiers de photographies dues à Ahlam Shibli, Lewis Hine, Florian Fouché, Jeff Wall, Antonios Loupassis et Marc Pataut, qui, sans commentaires et sans souci d'illustration, parlent, en quelque sorte à côté du texte, comme en écho mais avec une force équivalente, du travail sous toutes les latitudes, de ce qu'il en émane de triste, de gris, de suintant et de désespérant. Tristesse et monotonie du travail, la mort rôde.

De Lachelier à Macron

L'élection d'Emmanuel Macron à la présidence a provoqué, à défaut de vagues d'enthousiasme républicain, une vague d'ouvrages sur le sens de sa victoire et sur les origines intellectuelles du nouveau locataire de l'Élysée, particulièrement sur son compagnonnage avec Paul Ricœur. Mais, comme le disait Kant, il y a quand même une différence entre faire de la philosophie et faire le philosophe.

par Pascal Engel

Paul Ricœur

Méthode réflexive appliquée au problème de Dieu chez Lachelier et Lagneau
Cerf, 246 p., 29 €

Jean-Noël Jeanneney

Le moment Macron
Seuil, 206 p., 16 €

François Dosse

Le philosophe et le président
Stock, 270 p., 19 €

Sandra Laugier et Albert Ogien

Antidémocratie
La Découverte, 213 p., 19 €

Il est intéressant de lire le mémoire de diplôme d'études supérieures (comme on appelait alors le mémoire de maîtrise ou de « master ») de Paul Ricœur, ne serait-ce que pour constater qu'en 1934 les étudiants faisaient des travaux un peu plus substantiels qu'aujourd'hui. Le futur auteur du *Volontaire et l'involontaire* (sa thèse, parue aux éditions Aubier en 1949) y discute les vues des fondateurs de la « philosophie réflexive française ». Le fond de cette tradition est kantien, même si elle puise aux sources de ce volontarisme français qu'on trouve de Descartes à Bergson et à Sartre : on ne peut pas connaître les choses en soi, mais seulement les phénomènes, et on peut connaître notre esprit non pas à travers la sensation, comme le soutenaient Condillac et les Idéologues, mais par la réflexion. Selon Jules Lachelier, le moi n'existe ni ne s'affirme que dans la liberté qu'il pose par sa volonté. La raison théorique doit céder le pas à la raison pratique, et l'action est le principe de l'être même. On ne peut pas poser l'existence de Dieu,

mais on retrouve Celui-ci dans l'absolu incarné par la pensée réflexive. Renouvier développa à partir de là son « personnalisme », mais sans les accents théologiques, et Jules Lagneau – si l'on me passe l'expression – les spinozisa. Lagneau *genuit* Alain, son meilleur élève au lycée de Vanves, et ce dernier *genuit* Jean Nabert, l'auteur de *L'expérience intérieure de la liberté* et le géniteur de toute une génération de professeurs de philosophie, mais aussi le personnalisme de Mounier, qui fonda *Esprit*. Le jeune protestant Ricœur se retrouva très vite dans ces thèmes de spiritualité et de foi rationnelle et dans ce « Dieu formel » : Dieu, c'est le devoir. Ricœur commente, en se commentant manifestement lui-même : « *Le Gidisme – avant la lettre – n'a jamais séduit Lagneau : ne se donner à rien pour être libre de se donner à n'importe quoi... Il faut penser, agir, s'engager.* » On croirait entendre le futur Emmanuel Macron.

Emmanuel Macron, via Ricoeur, est manifestement, comme nous l'explique François Dosse, l'héritier de cette tradition volontariste et il ne s'est pas privé, durant la campagne présidentielle de 2017 et avant, de se dire philosophe ricœurien, sans qu'on puisse imaginer qu'il ait poussé cette fidélité jusqu'à lire *Psychologie et métaphysique* de Lachelier et le *Cours sur Dieu* de Lagneau. Mais le message s'est légèrement brouillé quand notre Rastignac de l'esprit est allé à Orléans, ville de Mgr Dupanloup et de Charles Péguy, chanter les louanges de sainte Jeanne d'Arc, puis faire visite au vicomte de Villiers en son « fief » du Puy du Fou, pour ensuite remonter, une fois président, les bretelles au frère de ce dernier, quand il était chef d'état-major, pour enfin corriger le tir en se présentant dans une base militaire déguisé en aviateur, un peu comme quand les Dupond-Dupont s'habillaient selon les goûts du pays. Il n'est pas évident que Ricœur aurait dit, comme l'a fait son élève à Alger, que la

DE LACHELIER À MACRON

colonisation est « un crime contre l'humanité ». Le volontarisme de Macron a peut-être quelque chose de celui de Lagneau, mais la chance dont il a bénéficié par l'abandon ou la déconfiture de ses concurrents a plutôt quelque chose de la définition du hasard par Cournot : « *rencontre de séries causales indépendantes* ».

Peu d'hommes d'État ont été peu ou prou philosophes : Marc Aurèle, Élisabeth de Bohême, Christine de Suède, Bolingbroke, Frédéric II, Rathenau, Lénine. Peu de philosophes ont été hommes d'État : Machiavel, le chancelier Bacon, Tomàs Mazarik. On offenserait sans doute la mémoire de ces derniers si l'on ajoutait à cette courte liste Jean Lecanuet [1], Luc Ferry et Vincent Peillon, ou même Jean-Luc Mélenchon, qui plaça sa campagne sous l'égide du Φ de « philo ». Et donc aussi Emmanuel Macron ? En France, malgré le film de Patrice Leconte, le ridicule ne tue pas, et le label « philosophe » est d'autant plus prisé qu'on l'accorde volontiers à quiconque a un vague vernis de cette matière, alors que dans d'autres pays il plomberait une carrière politique. On vend Platon et Descartes dans les kiosques : pourquoi ne seraient-ils pas sur la table de chevet de l'hôte de l'Élysée ? Le *storytelling* mis en place pendant sa campagne nous a raconté qu'avant de devenir l'assistant et le familier de Ricoeur pour la rédaction de son dernier livre, *La mémoire, l'histoire l'oubli*, l'élève des jésuites d'Amiens et du lycée Henri-IV a fait des études de philosophie à Nanterre avec Étienne Balibar, rédigeant sous sa direction un mémoire de maîtrise sur Machiavel, puis un DEA sur Hegel. Le professeur a déclaré ne pas se souvenir de l'étudiant nanterrien, et certains ont douté que le futur président fût vraiment philosophe. François Dosse, en véritable Froissart de la philosophie contemporaine, entend dans son livre répondre à ces méchantes langues et montrer combien Emmanuel Macron a recueilli l'héritage de Ricoeur, qui est aussi celui de la deuxième gauche que ce dernier a inspirée, notamment à travers ses collaborations à *Esprit*. Il détaille les façons dont l'œuvre du Valentinois est présente chez l'Amiénois dans les thèmes de la mémoire, de l'identité nationale, des temps croisés de l'histoire et du récit, de la narrativité, et dans l'équilibre fragile entre le sens des principes éthiques et les contingences de l'action nourrie d'une réflexion sur la justice.

De tout cela, il ressort sans aucun doute qu'Emmanuel Macron dispose d'une culture philosophique que peu d'autres hommes politiques français ont pu avoir dans le passé, à part Guizot, Clemenceau ou de Gaulle (et ce n'est pas faire insulte à ses prédécesseurs immédiats que de noter qu'il a plus de lettres qu'eux), et qu'il a incontestablement un vocabulaire et des préoccupations témoignant de la fréquentation assidue du philosophe de *Temps et récit*. Mais la lecture de ses interviews et discours manifeste plutôt le type de rhétorique qu'on apprend à Sciences Po et à l'ENA, où l'on est supposé affirmer fortement une thèse tout en se ménageant une porte de sortie vers son contraire. Quand Macron nous dit qu'il faut à la fois rechercher la vérité et l'admettre plurielle, on comprend qu'il n'aime pas le relativisme, mais on a bien l'impression qu'il a du goût pour le pragmatisme [2]. De toute évidence, Emmanuel Macron est un réformiste, mais, quand il intitule son livre *Révolution*, et qu'il nous dit dans la foulée qu'il voudrait que les jeunes Français aient envie de devenir milliardaires, on a beau savoir que la communication politique s'autorise à peu près n'importe quoi, on peut appeler cela du *bullshit*, ou de la foutaise, au sens d'Harry Frankfurt dans son classique *L'art de dire des conneries*. Quand François Dosse nous explique que sa locution adverbiale fétiche, « en même temps », « renvoie aux exigences d'une pensée tensive qui privilégie le "et" comme le fait Ricoeur pour privilégier des médiations et penser ensemble des situations de double contrainte », on sourit, et on a plutôt l'impression que Macron a plus subi l'influence de l'éclectisme de Victor Cousin que celle de Lachelier. Ce dernier aurait sans doute remarqué que quand on conjoint A et non A, on obtient plutôt une contradiction qu'une tension. En revanche, quand on dit qu'on va faire A, mais qu'on fait non A, on ne se contredit pas : on ne tient pas ses promesses. Si c'est au nom du plus grand bien de l'État ou de la *virtù*, alors les politiques aiment à dire qu'ils sont lecteurs de Machiavel, et notre héros ne fait pas exception.

Jean-Noël Jeanneney, historien, se fait lui aussi chroniqueur pour décrire la campagne victorieuse de Macron. Deux mois à peine après l'élection du héros de ces ouvrages, il nous livre déjà son verdict. Il avoue son livre « fugace », et n'a pas jugé bon d'attendre plus de deux mois après l'arrivée au pouvoir de Macron pour l'écrire, mais il pense néanmoins pouvoir prendre assez de recul pour tracer quelques lignes de généalogie macronienne. Il souligne la filiation ricœurienne, mais

DE LACHELIER À MACRON

se concentre plus sur la séquence énarquique et banquière du personnage, il le voit tantôt héritier du saint-simonisme, tantôt du bonapartisme, et fait des rapprochements intéressants entre les ralliements politiques dont il a bénéficié et ceux dont bénéficia de Gaulle en 1958 au moment de l'effondrement de la IV^e République, et le gouvernement dit « de concentration » de Waldeck-Rousseau en 1898-1902, juste après l'affaire Dreyfus. Ces rapprochements sont éclairants, mais j'ai été surpris que Jeanneney n'ait pas comparé l'élection de Macron à celle de Louis-Napoléon Bonaparte, qui fut élu président de la République à quarante ans à la suite de l'annulation réciproque de ses principaux adversaires qui se croyaient tous investis par le destin républicain. Certes, Macron, tout bonapartiste qu'il soit dans la forme, n'est pas Badinguet [3]. Mais, comme il aime les symboles et qu'il a déclaré qu'il faut à la République « réinvestir le vide » laissé par la mort du roi, on espère que Jupiter ne va pas l'emporter sur Minerve, en se levant plus tôt que sa chouette.

L'élection de Macron s'est faite selon les règles de la démocratie, mais elle n'est pas un exemple de bon fonctionnement de la démocratie. Notre candidat n'avait jamais occupé de mandat électif, et après avoir obtenu 24 % au premier tour, l'un des scores les plus faibles de la V^e République dans cette configuration, il fut élu triomphalement, mais sur fond de plus de 25 % d'abstention et 11 % de votes blancs ou nuls. On me dira que de Gaulle passa au-dessus du MRP et que Giscard n'avait guère de bases électorales. Mais le lien aux gens (que l'on préfère appeler « peuple ») reste ténu, malgré son courant attrape-tout *en Marche* et l'échec de ses adversaires populistes, qui firent pschitt. Mais Macron n'a-t-il pas lui aussi flirté habilement avec le populisme ? Son discours aux fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans le 8 mai 2016 est un chef-d'œuvre du genre.

Le populisme aujourd'hui, ce ne sont plus les mouvements nationalistes du XIX^e siècle, ni la *Rebelión de las masas* d'Ortega y Gasset, ni les foules fascistes et communistes du XX^e siècle, qui s'opposaient à la démocratie libérale, mais ce sont surtout, aujourd'hui, de puissants courants internes aux démocraties, dont le trait commun est d'être *contre*, sans qu'on sache jamais vraiment *pour* quoi ils sont. Qu'y a-t-il de commun aux forces qui ont porté Berlusconi, Viktor

Orbán, Alexis Tsipras, Rodrigo Duterte et Trump au pouvoir, conduit au Brexit, déstabilisé l'Europe, et failli conduire en France et aux Pays-Bas des droites dures au pouvoir, sans parler des formes que ces courants ont prises dans le monde arabe, où les Hivers les plus noirs chassent les Printemps les plus ambigus ?

Il y a, je crois, deux sortes de composantes des sociétés contemporaines conduisant au populisme. D'abord des composantes passives : la grande méfiance envers les informations données dans les médias, envers les institutions politiques et sociales, combinée à une grande confiance envers les promesses et les bobards des individus qui prétendent parler aux foules. Ce n'est paradoxal qu'en apparence. La confiance est partout altérée, et tout le monde se sent victime et prêt à dénoncer des complots en même temps que prêt à attendre des réparations. La composante active est la démagogie : le fait, de la part d'hommes et de mouvements politiques, de flatter et d'accroître les passions des foules.

Selon Sandra Laugier et Albert Ogien, « populisme » est un terme de dénigrement qu'emploient tous ceux qui, soit par convictions réactionnaires, soit par défiance élitiste du peuple assimilé à des masses dangereuses, s'expriment en réalité au nom des dominants.e.s. Les auteur.e.s entendent dénoncer cette accusation parce qu'elle leur a été faite à la suite de leurs ouvrages *Pourquoi désobéir en démocratie ?* (2010) et *Le principe démocratie* (2014), dans lesquels il(elle)s prônent, face aux dysfonctionnements de la démocratie contemporaine, le recours à la désobéissance civile, et défendent les divers types d'actions radicales de ces dix dernières années, telles que les mouvements Occupy Wall Street, les Indigné.e.s, Nuit debout, Je suis Charlie, etc. Laugier et Ogien ne remettent pas en cause le régime démocratique, comme forme de gouvernement et système électoral. Mais ils entendent promouvoir des pratiques démocratiques, qu'ils appellent, en s'inspirant de Wittgenstein et de Stanley Cavell, des « formes de vie », au nom d'une conception plus positive de ce qu'est le populaire. Mais les contours de cette conception sont tout sauf clairs. J'avoue ne pas avoir bien vu en quoi « l'ordinaire » qui s'incarnerait selon eux dans les films hollywoodiens des années 1930 et 1940 comme *Philadelphia Story* et dans les séries télé comme *Buffy et les vampires* incarnerait mieux l'essence du « populaire » que des films comme *La belle équipe* ou *La vie est à nous*, d'autant que le personnage incarné par Katharine Hepburn dans le

DE LACHELIER À MACRON

film de Cukor est tout sauf celui d'une roturière. L'une des grandes thèses de Laugier et Ogien est que la démocratie est une « forme de vie » tout autant qu'un type de régime et un principe d'égalité. Mais, si elle est une forme de vie parmi d'autres, comment déterminer laquelle est la bonne ? Les formes de vie, à la différence des principes et des règles, ne se critiquent pas et ne se justifient pas, elles se vivent, et les dictatures ou les ploutocraties aussi sont des « formes de vie ».

Comment distinguer les formes de vie qui sont démocratiques de celles qui ne le sont pas ? Sans doute celles qui impliquent que les gens aient voix au chapitre et se sentent écoutés sont meilleures que celles dans lesquelles les citoyen.e.s sont écarté.e.s des décisions ou trompé.e.s [4]. Mais si l'on dit, comme nos auteurs, que ce qui est vraiment démocratique, ce sont des « formes de subjectivité et d'expérience », qu'est-ce qui permet de faire le partage entre celles que voudraient revendiquer des courants autoritaires ou antidémocratiques, qui eux aussi se réclament de leur « forme de vie » et de leur « subjectivité ». Le populisme ne commence-t-il pas quand les règles du jeu cessent d'être claires ? Laugier et Ogien définissent la démocratie comme « conversation ouverte ». Mais quels en sont les critères ? Au moins la démocratie délibérative a les siens. Ils prêtent au peuple des compétences que les élites et les expert.e.s, selon eux(elles), lui dénie(n)t. Selon eux(elles), les citoyen.e.s ordinaires sont doué.e.s de compétences et de formes de sagesse collective que les élitistes leur dénie(n)t. Mais quelles compétences ? Laugier et Ogien vantent les « sciences participatives ». Mais celui(elle) qui fait de la « *do it yourself biology* » dans son garage (p. 79) aura-t-il ou elle pour autant une compétence pour décider quels sont les bons médicaments ? D'où tiennent-ils que les lanceur.s.e.s d'alerte font des actes légitimes et désintéressés ? (p. 99). Il(elle)s semblent trouver démocratiques des pratiques comme le *crowdsourcing*, *wikileaks*, ou le zadisme, mais ne nous disent jamais en quoi elles le sont. Les participant.e.s à un *quiz show* qui « font appel au jugement du public » sont souvent bien déçu.e.s de suivre celui-ci quand il vote majoritairement « Sydney » à la question « Quelle est la capitale de l'Australie ? ».

L'intelligence collective est loin d'être un fait. Le fait, malheureusement, de la bêtise collective est au moins aussi saillant. Des phénomènes tels que « l'ignorance pluraliste », où les gens rejettent une norme dans leur for intérieur mais supposent

à tort que les autres l'acceptent, sont toujours possibles. Accuser d'élitisme – notion elle-même jamais définie – toute forme d'inégalité ou toute compétence ou savoir d'expert est bien, quoi qu'ils en disent, du populisme et de la démagogie caractérisé.e.s. Plus ennuyeux encore, Laugier et Ogien ne nous disent jamais si les pratiques citoyennes qu'il(elle)s favorisent doivent ou non remettre en cause le principe du scrutin majoritaire. S'il(elle)s se revendiquent, comme il(elle)s semblent le faire, du républicanisme de Philip Pettit (p.179), qui définit avec Constant et Berlin la liberté positive comme non-domination, il(elle)s devraient se souvenir que les procédures de contrôle proposées par ce dernier n'ont rien à voir avec les formes de participation massives du peuple en corps. On présume que Sandra Laugier, qui a dirigé le « Forum des idées » du candidat à la présidentielle Benoît Hamon, ne remet pas en cause le principe du scrutin majoritaire. Mais il aurait peut-être été plus instructif d'apprendre d'elle les raisons de l'échec de la campagne de son poulain. L'autocritique aussi est une procédure démocratique.

Emmanuel Macron connaît certainement le proverbe cité dans l'introduction aux *Principes de la philosophie du droit* : « *hic Rhodus hic saltus* ». Hegel y déclare que son traité vise à donner une science de l'État, qui est le rationnel, qui est le réel en soi, et interprète le proverbe comme signifiant que la philosophie ne peut pas sauter au-dessus de son temps. Il le traduit : « *Ici est la rose, ici il faut danser !* » Mais Érasme avait dans ses *Adages* une autre lecture du proverbe, qui vient de la fable d'Ésope, le fanfaron : « *À présent, fais tes preuves, saute le pas.* »

1. **Agrégé de philosophie, l'ancien garde des Sceaux et maire de Rouen avait en 1964 comme slogan : « La France en marche »**
2. **Voir cet article.**
3. **L'analogie entre l'élection de Macron et celle de Louis-Napoléon m'a été suggérée par Jon Elster (« *The Resistible Case of Louis-Napoléon Bonaparte*, in Cass Sunstein (ed.), *Can It Happen Here?* à paraître.**
4. **L'ouvrage est entièrement écrit en écriture inclusive. En hommage aux auteurs, je la pratique ici également.**

Les marcheurs de la nuit

Voici un beau livre propre à figurer sur les tables basses des salons quand, le temps des fêtes, nostalgie et compassion sont de mise. Antoine Compagnon a transformé son cours au Collège de France de 2015-2016 en livre grand public dans une collection prestigieuse qui se prête au genre. Chacun y glanera avec bonheur ce qu'il veut encore savoir de ces chiffonniers qui, de figure indispensable à l'économie des boues de Paris, ont été érigés en mythe parisien tout au long du XIX^e siècle.

par Maité Bouysson

Antoine Compagnon

Les chiffonniers de Paris

Gallimard

coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires »

500 p., 140 ill., 32 €

La hotte sur le dos, la lanterne à la main, le chiffonnier est partout dans la nuit parisienne du XIX^e siècle. Il a permis une imagerie illustrée par les meilleurs, les Vernet, Charlet, Daumier, Gavarni, Traviès, Henri Monnier et jusqu'à Seurat qui en fait un philosophe à la hotte, et il commande une production textuelle très abondante. Les illustrations des nouveaux panoramas de Paris ou du roman populaire à partir des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue ont développé ce pont aux ânes de la lithographie. Il y a d'ailleurs une parfaite concordance des genres et de la réalité ; le chiffonnier est une figure d'Ancien Régime déjà présent chez Louis-Sébastien Mercier, mais il devient omniprésent dans les années romantiques puisque la ville qui se densifiait menaçait de succomber sous ses immondices avant les aménagements haussmanniens qui la dotent d'égouts. Le chiffonnier perdure jusqu'à l'imposition en 1883 de la poubelle par le préfet qui lui prêta son nom.

Ces marcheurs de la nuit sont parfois d'anciens militaires et une figure de l'insoumission. On les croit parfois fidèles au Père la Violette (Napoléon), car ces habitués du froid sont aussi endurants qu'incapables de se soumettre à une vie réglée. Leur commerce se poursuit en toute saison sans apprentissage ni investissement préalable : pas trois francs pour la hotte, la lanterne et

le crochet, une arme possible. Ces hommes semblent plus souvent sollicités comme indicateurs que comme révolutionnaires, et Jules Vallès ne les prenait vraiment pas pour des héros de la liberté. Ils sont soumis depuis 1828 à l'administration qui leur donne le numéro qui figure sur leur hotte et leur lanterne, d'une part, et ce sont bien eux les nouveaux Asmodées omniscients, d'autre part : ils savent tout de chaque immeuble et de ses habitudes de vie car le déchet parle. Ils passent aussi pour violents et bagarreurs, souvent ivrognes et leurs pauses nocturnes se font dans les tapis francs des Halles, tel le Paul Niquet qui fut un de leurs points de rencontre.

Ils étaient environ 5000, faisant vivre 20 000 personnes par leur singulière industrie qui les conduit à trier tout ce qui est passible d'une seconde vie : le moindre bout de fer, et tous les métaux, l'étain, le cuivre, qui seront refondus, les os feront du noir d'encre et de la colle, les bouts de faïence se rapiècent aussi mais le besoin majeur est celui de tissus, avant que l'on ne sache faire du papier de cellulose sous le Second Empire. Chaque soir, au coin des bornes où l'on dépose les ordures, des ombres s'activent avant que les tombereaux n'évacuent le reste des détritiques comme engrais vers les terres des maraîchers environnants ou à Montfaucon, les actuelles Buttes Chaumont. Ces cohortes défendent leur petite industrie à chaque menace de mutation du système d'évacuation des immondices comme en 1832, quand on voulut ne plus leur laisser le temps de trier sur place : le chiffonnier est une figure de Paris qui n'envisage pas d'œuvrer hors les murs.

La diffusion d'une culture de l'image pour tous par la lithographie correspondit à l'apogée de la réalité sociale du personnage. Sur scène, nous le connaissons par Félix Pyat, dont le mélodrame *Le*

LES MARCHEURS DE LA NUIT

chiffonnier de Paris était joué le 27 février 1848 au théâtre de la porte Saint-Martin : le fameux Frédérick Lemaître ajouta alors la couronne royale à ses trouvailles du jour, ce qui souleva la salle d'enthousiasme (républicain). A la fin de l'Empire, acoquinant l'or (du placer) à l'ordure, et le chiffonnier au philosophe, ce qui est non moins courant, Gautier en faisait des quatrains mondains chez la princesse Mathilde :

*Lorsque le chiffonnier dans un placer d'ordure
Philosophiquement fouille avec son – crochet
Il pêche un Moniteur, un museau de – brochet
Un os vide de moelle, une carcasse – dure.*

Dans le Théâtre des Pauvres gens de Victor Hugo, le héros des *Gueux* a pour nom Mouffetard, ce qui le localise bien au faubourg Marceau et le long du ruisseau, la Bièvre. Leur autre pôle était à la barrière Clichy, en marge de « la route de la Révolte » qui mène de Versailles à Saint-Denis ; là, jusque dans les années 1950, des ferrailleurs prolongèrent le commerce de la récupération.

La ville qui consomme et rejette chaque jour ses déchets en serait submergée sans cette activité de tri et de récupération du temps où rien ne se perdait car tout se recyclait. Parallèlement, en littérature, les jeux de renvois par substitution et opposition, détournement et réemploi, permettent des associations sans fin, qu'Antoine Compagnon conduit allègrement. A partir du « mot-noyau », tout s'agrège. D'abord du papier jeté au poète maudit et inversement. En spécialiste de Baudelaire, l'auteur repart, bien sûr, du *Vin des chiffonniers*, ce qui lui permet de redire sa position cardinale : non Baudelaire n'a plus rien de progressiste après 1851. Il reprend alors une galaxie de réminiscences biographiques articulées par *Les Fleurs du mal* qui se situent à la charnière des époques du chiffonnage – que la construction du livre ne souligne pas mais que les historiens recomposent aisément.

Le lecteur peut suivre des bribes de développement et se permettre une approche désordonnée du livre. Cela convient au genre quand il s'agit de cavalcader dans des jeux d'allitération et de métonymie. Les développements sur le sept (le crochet), le sceptre et le spectre ne sont pas moins productifs que le fantasme usuel au mélodrame de la trouvaille inouïe, la fourchette d'argent, le bijou, ou le portefeuille garni que l'honnête chiffonnier restituera. Ces cycles de récit sont sans fin. Certaines figures décalées sont également

Bibliothèque illustrée
des
HISTOIRES

ANTOINE COMPAGNON

Les chiffonniers de Paris



Gallimard

prises dans la ronde des attributs donnés au chiffonnage tels, sous la Restauration, Choldruc-Duclos, le « Satan bordelais », le Melmoth du Palais-Royal, puis Privat d'Anglemont, une connaissance de Baudelaire. On a aussi plaisir à retrouver sur ces thèmes des auteurs de second rang, et parmi les précurseurs, outre Étienne Jouy et ses Hermites, Nicolas Brazier ou le saint-simonien Ponty qui fut un temps vidangeur.

Quand s'impose la plume d'acier importée d'Angleterre avant d'être produite à Boulogne-sur-Mer, la liaison de l'homme de lettres au biffin, un des noms argotique du chiffonnier, redevient structurante. Elle ne passe plus par le cycle du papier mais par celui de la trouvaille, de la captation erratique de bouts de textes, le quotidien du poète et du publiciste, l'écrivain des panoramas et des livres de physiologie de la ville fondés sur la compilation. Là se déploie « *le travail de la citation* » et la fantasmagorie du rien, mais disparate, plein de rencontres incongrues. Ils s'incarnent dans l'homme à la hotte et c'est l'économie de ce rien qui fait loi pour la bohème post-romantique ; c'est elle qui rend au chiffonnier la modernité de l'éphémère et en fait un symétrique du flâneur, et parallèlement la figure déchue de la passante fait la chiffonnière du lendemain.

C'est Walter Benjamin, qui le premier a remis en selle la figure du chiffonnier, et peu importe, dans le présent livre, que ses interprétations sociales des personnages de chair ou de papier soient constamment réfutées. Tout réemploi est un fait de démarquage et la preuve du plaisir que nous prenons à l'évocation de ces images qui sont aussi le rébus (/rebut) de l'imaginaire culturel du XIX^e siècle.

La colonisation des mémoires

Entre 1520 et 1620, la confrontation entre les conquérants hispaniques et les Indiens d'Amérique a lieu sur le terrain de la mémoire.

Entre sociétés européennes et mésoaméricaines, la configuration du temps et de l'espace narratif s'avère radicalement différente.

En dépit de cette dissemblance, les élites espagnoles et indigènes s'efforcèrent d'inscrire leurs histoires dans des cadres communs.

L'enjeu de cette rencontre est la captation d'une mémoire locale par une pensée européenne que transforme l'expansion outre-atlantique.

par Alain Hugon

Serge Gruzinski

La machine à remonter le temps.

Quand l'Europe s'est mise à écrire l'histoire du monde

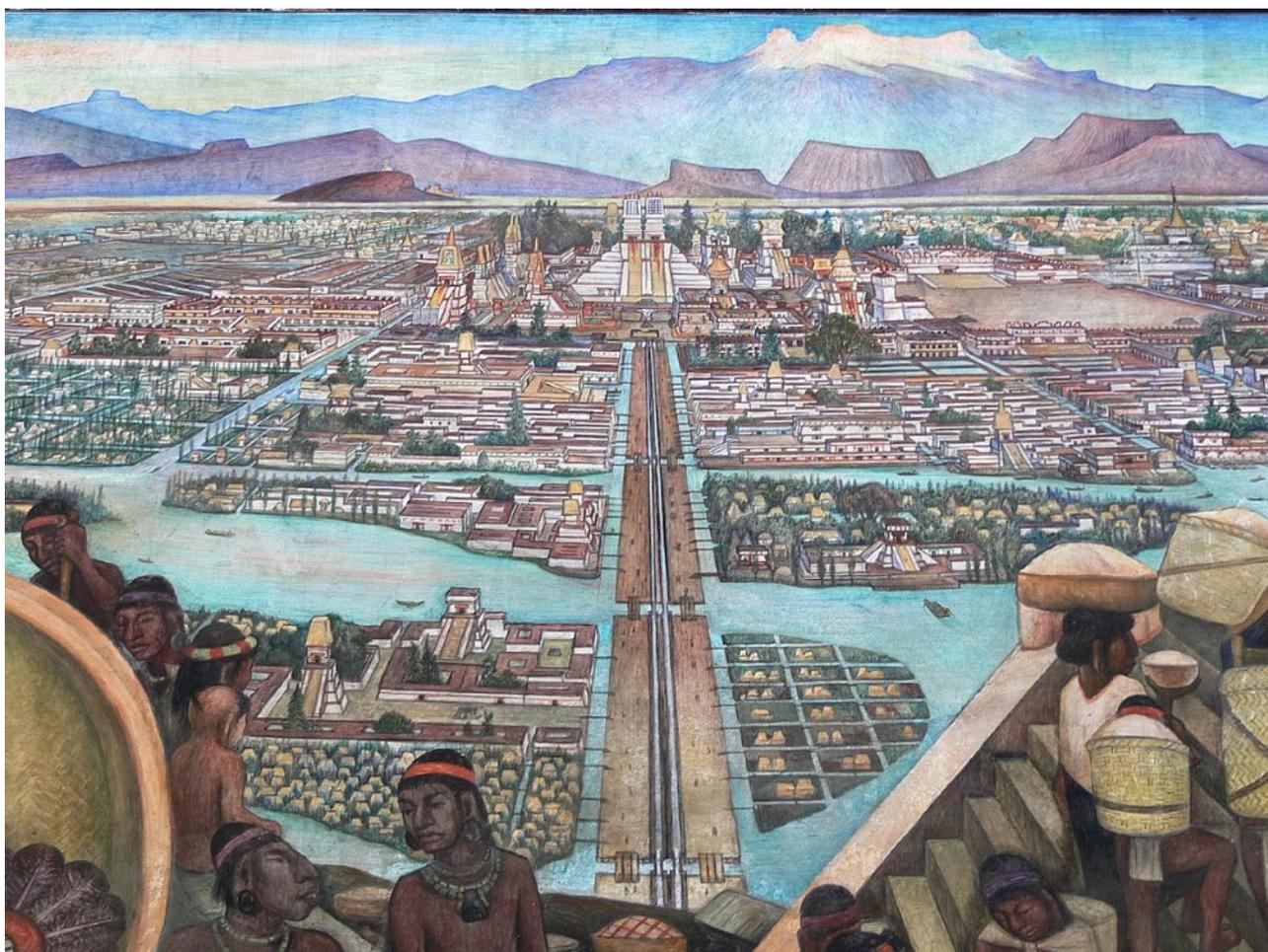
Fayard, 368 p., 21,90 €

Dans son nouvel ouvrage, Serge Gruzinski propose de remonter le temps et de comprendre quand, comment et pourquoi l'Europe s'est mise à écrire une histoire européenne du monde en s'intéressant au cas particulier de l'écriture du passé indigène au Mexique. Ses analyses dépassent le cadre géographique mésoaméricain puisque l'auteur traite de processus culturels propres à l'écriture, à la mémoire et au souvenir qui appartiennent aux perceptions de l'histoire développées par des peuples non européens. Tous les continents furent touchés par l'expansion ibérique qui s'appliqua simultanément dans les domaines politique, militaire et économique, mais toutes les administrations coloniales, espagnoles et portugaises puis, plus tard, anglaises et françaises, lancèrent leurs « filets de l'histoire sur les sociétés locales qu'elles prétendaient contrôler ». Cette volonté de maîtriser le passé des peuples récemment conquis vise à capturer leur mémoire, tend à cette colonisation de l'imaginaire à laquelle Serge Gruzinski a déjà consacré un livre stimulant.

Dans cette entreprise, les Européens disposent d'une conception de l'espace-temps qui a été modifiée par les lectures nouvelles de l'Antiquité que proposent les humanistes au moment de la Renaissance et par l'impact des grandes décou-

vertes. Gruzinski évoque ainsi les apports italiens qui ont transformé la lecture des cycles de l'Histoire. Flavio Biondo, par exemple, offre une nouvelle périodisation du passé en choisissant la chute de Rome, en 410, pour délimiter l'entrée dans le Moyen Âge. Cette lente et complexe mutation des cycles successifs de l'histoire transforme les relations au temps qui devient plus linéaire et moins répétitif. L'articulation entre passé, présent et futur change et les schémas mentaux qui encadraient la pensée historique en Europe s'en trouvent bouleversés. Avec l'invention de l'Amérique, c'est au tour des structures de l'espace d'être ébranlées, tant en Europe que dans les sociétés indigènes. Les principales modalités d'appréhension de l'espace-temps par les civilisations indigènes se métamorphosent au contact de la civilisation ibérique. Celle-ci apporte ses périodisations, ses chronologies, ses discours sur les origines et donc sur les racines, et son interprétation de l'évolution historique. À en croire Francisco Lopez de Gomara : « *La plus grande chose depuis la création du monde, à part l'incarnation et la mort de Celui qui l'a créé, c'est la découverte des Indes qui, par conséquent, furent appelées le nouveau monde* ». Pour l'historien et chapelain de Hernan Cortés, l'importance de cette rencontre de la chrétienté et du Nouveau Monde fut essentielle, d'autant plus que l'Amérique était inconnue de tous et surtout que la Bible n'y faisait pas allusion.

L'eschatologie du temps incita d'abord à reconnaître dans les Indiens des frères inconnus, voire égarés, en dépit des différences culturelles qui séparaient l'Europe de ces peuples. Les premiers historiens, religieux tourmentés, s'efforcèrent de relier ceux-ci à l'histoire biblique qui instituait la seule histoire concevable, celle de la chrétienté.



« La chute de l'Empire aztèque », fresque murale de Diego Rivera

LA COLONISATION DES MÉMOIRES

Ainsi Motolinia, un des douze franciscains « apôtres » débarqués en 1524 en Nouvelle-Espagne, chercha-t-il à comprendre ce que les dessins précolombiens signifiaient pour ces populations dépourvues d'alphabet. Il décrypta le compt aztèque et s'appuya sur les élites indigènes pour en retracer des généalogies qu'il tenta ensuite de relier à sa conception religieuse de l'Histoire. Selon lui, la conversion des peuples autochtones marquait un aboutissement : de la Création à l'Incarnation en passant par la conversion universelle, l'accomplissement des temps répondait à la thématique chrétienne.

A contrario, chez les Indiens, le temps relève d'un système d'influences et d'interactions des hommes entre eux et des hommes avec la nature puisque la terre est conçue comme un être vivant. L'appréhension de l'enchaînement des événements « historiques » diffère des liens de cause à effet établis par la pensée humaniste. Les textes qui allaient diffuser le messianisme ibérique pour hâter l'instauration du règne de l'Église universelle durent prendre en compte cette différence et mêler sacré et profane. La « politique de la

langue » joua un rôle essentiel : apprentissage des langues indigènes par les Espagnols et inculcation de la langue ibérique pour les indigènes. Les grammaires, les dictionnaires, mais aussi les catéchismes empruntaient aux langues locales, laissant un espace d'expression aux conceptions autochtones pour adapter les récits espagnols.

Afin de remonter le temps et de retracer les méandres de la mémoire locale, inaccessibles aux Espagnols sans la contribution des récits indiens, les élites amérindiennes furent encouragées à raconter les origines de leur histoire par leurs propres outils, quitte à inventer un passé mythique. Avec les dessins réalisés par les Tlacuilos, la ville de Texcoco, alliée de la monarchie espagnole, fit transcrire dans trois codex les principales étapes de son établissement, du nomadisme à la sédentarisation, des Chichimèques aux Toltèques. La figuration de l'espace et la représentation du temps y conservent des marques précolombiennes, déroutantes pour les Espagnols car la chronologie n'offre pas la formalisation attendue. Le récit relève davantage de la fable et du mythe que de l'histoire linéaire. Mais les généalogies construites par les Indiens furent interprétées grâce aux analogies avec l'Antiquité,

LA COLONISATION DES MÉMOIRES

en reprenant l'image des principales dynasties régnantes en Europe qui se réclamaient des héros troyens. Analogies et parallèles permettaient donc de synchroniser ces deux visions du monde. Et si la mise en récit de l'histoire de la ville de Texcoco empruntait les voies demandées par le conquérant, elle visait en même temps à défendre les privilèges de la cité, à réaffirmer son alliance avec le conquérant et à affermir la place de ses élites.

On assiste à des formes d'hybridation qui touchent les représentations mais aussi leurs supports matériels, tout en s'efforçant de construire des continuités. Dans les années 1540, le premier vice-roi de Nouvelle-Espagne, Antonio de Mendoza, aurait commandé à un religieux inconnu et au peintre Francisco Gualpuyohualcal une description des conquêtes de Mexico-Tenochtitlan. La finalité de ce document est historique, mais elle recoupe aussi des pratiques concrètes dont on souligne la persistance et, au-delà, la légitimité. À côté de la description des conquêtes, on détaille notamment le contenu des tributs versés par les cités vassales à l'empereur de Mexico... à qui vient précisément de succéder la nouvelle souveraineté espagnole. Mais les règles d'écriture adoptées conduisent progressivement à un nouveau formatage des codex ultérieurs. Ceux-ci abandonnent la lecture de bas en haut et délaissent les glyphes, qui disparaissent au cours des années 1630-1650.

La fabrique de l'histoire des Indes par Bartolomé de Las Casas (1474-1566) entretient, quant à elle, des relations subtiles avec le passé humaniste, avec l'eschatologie chrétienne et avec l'actualité immédiate de l'Amérique. Dans sa dénonciation de la conquête et de la colonisation, l'évêque de Chiapas s'appuie sur tous les auteurs susceptibles de conforter sa thèse : humanistes tel que le faussaire Annus de Viterbe (1437-1502), auteurs comme Varron (116-27 avant J.-C.) qui décrit les mœurs et les rites anciens, historiographes tel Flavius Josèphe (38-100 après J.-C.) qui exposa le sort des vaincus dans la *Guerre des Juifs*. Le fait que « *les hommes de n'importe quelle nation et en n'importe quel point du monde – terres chaudes ou froides, tempérées ou non tempérées, sous quelque horizon qu'ils vivent – ont l'usage du libre arbitre* » constitue l'un des traits de sa pensée. Européocentrique selon Serge Gruzinski, Las Casas multiplie toutefois les exemples de la supériorité des Indes sur le monde chrétien d'Europe et sur les conquérants. Il ne cesse de rappeler le rôle

de la destruction dans l'histoire, depuis la destruction de Jérusalem en l'an 70 de notre ère, en passant par celle de l'Espagne catholique en 711, suite à « l'invasion » musulmane, jusqu'à la destruction de Mexico sous les coups des conquistadors de Cortés. Las Casas ne cesse de tonner contre la politique impériale aux Indes, quitte à fournir des arguments aux ennemis de l'Espagne qui diffusèrent abondamment sa célèbre *Très brève relation de la destruction des Indes* pour illustrer la barbarie espagnole.

La « capture de la mémoire » des Indiens et sa formalisation par les textes sont confortées à partir des années 1570. La monarchie de Philippe II (1556-1598) entreprend alors de réglementer la gestion et l'administration de l'empire sous la férule des vice-rois du Pérou et de Nouvelle-Espagne et sous le contrôle du conseil des Indes. Les enquêtes continuent d'associer des historiens locaux, qui sont souvent issus d'unions métisses, tel Juan Bautista Pomar à Texcoco, ou Diego Muñoz Camargo à Tlaxcala. Cependant, les récits présentent des confusions de plus en plus importantes à mesure que l'on s'éloigne de la conquête, reflétant le « *profond travail de macération et de digestion* » d'un passé sans cesse recomposé. Les dessins et les chants qui constituaient les canaux d'expression privilégiés pour une narration indienne de l'histoire sont progressivement coupés de leur relation originelle à la réalité. Dans le même temps, l'écriture alphabétique impose de nouveaux rapports au temps, ainsi qu'aux modalités de représentation et d'écriture de l'histoire.

À la « colonisation de l'imaginaire » correspond une « colonisation des mémoires » transcrites et réécrites au goût de la monarchie espagnole. Pour empêcher les dissonances, les actes de censure à l'encontre des chroniques sur les Indes se multiplient à la fin du XVI^e siècle. Les historiographes officiels, tel Antonio de Herrera, ne cessent d'étendre leurs récits et leurs savoirs à des domaines toujours plus vastes, détrônant les anciens producteurs de « mémoire ». La mondialisation n'est pas seulement faite du contrôle des circuits commerciaux et des gisements de matières premières. Dans la machine à remonter le temps, l'intensification des processus d'appropriation de nouveaux territoires par les puissances européennes, au-delà de l'Espagne, a prolongé et généralisé cette fabrique européenne de l'histoire du monde. Avec ce livre, Serge Gruzinski nous propose de mieux comprendre les débuts de ce « vol de l'Histoire » (J. Goody).

Mutations et ruptures des robes occidentales

De 1999 à aujourd'hui, Georges Vigarello publie de nombreux ouvrages collectifs sur le corps, ses normes, ses pratiques et ses métamorphoses, ses révolutions, la beauté, la séduction et les surprises. Par exemple, il étudie L'histoire de la beauté en 2004 ; La silhouette. Naissance d'un défi en 2012, Le propre et le sale en 2013, Histoire des émotions dont un nouveau volume vient de paraître, etc.

par Gilbert Lascault

Georges Vigarello

La robe. Une histoire culturelle.

Du Moyen Âge à aujourd'hui

Seuil, 216 p., 39 €

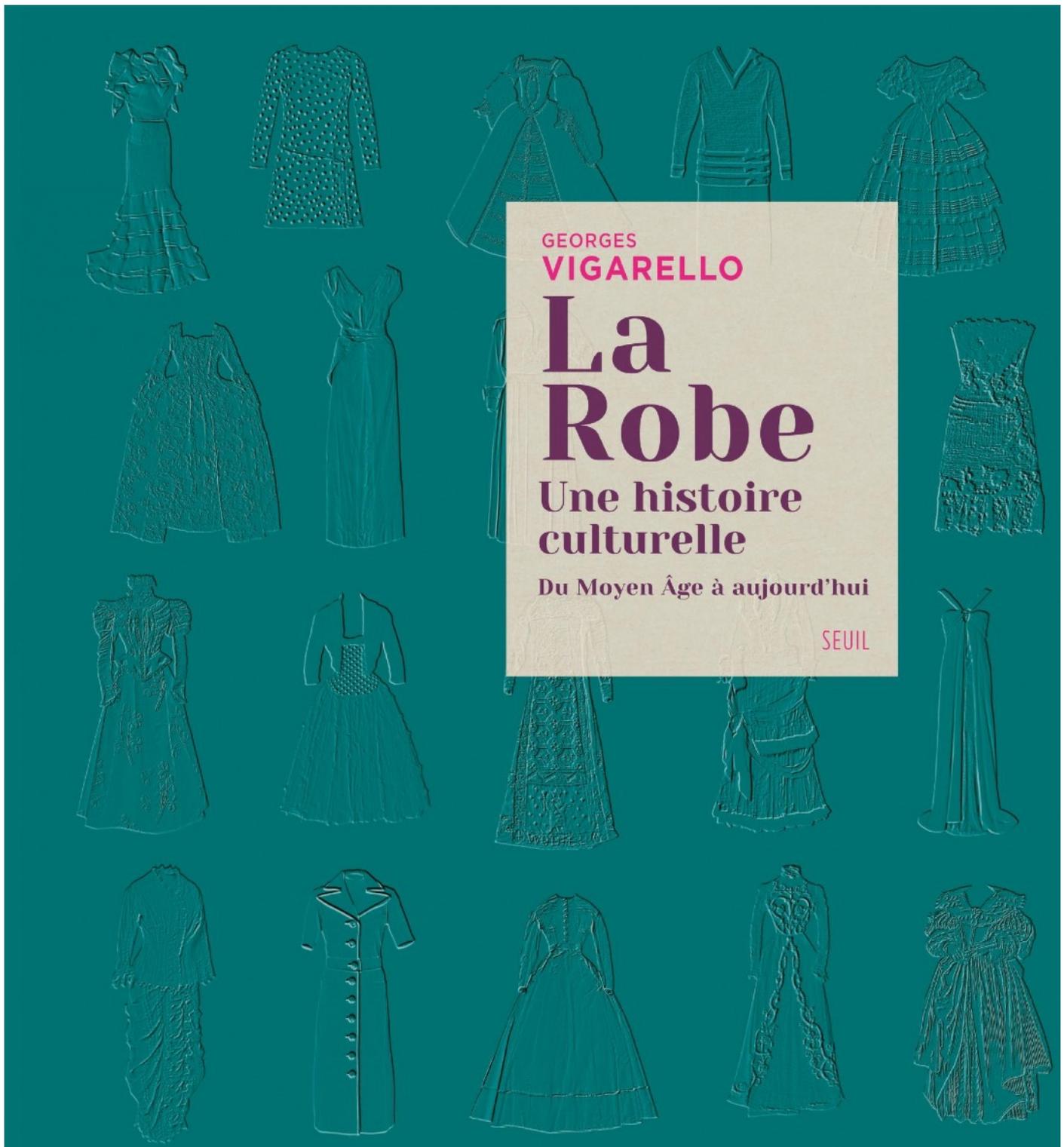
Ainsi, les robes des femmes occidentales évoluent, innovent, se métamorphosent, transforment les corps, les allures, les démarches, les silhouettes, les tenues, les mouvements et l'impassibilité fascinante. Les robes et les femmes se modifient à travers les siècles. Les profils et les modes de la femme changent, bouleversent, varient, se déguisent, se transfigurent.

Georges Vigarello met en évidence six étapes de cette histoire de la robe et des formes du corps féminin. Au Moyen Âge et à la Renaissance, ce serait d'abord « Le destin de l'artifice : la géométrie » ; le laçage étroit et l'étranglement de la ceinture privilégient le buste et dissimulent l'anatomie du bas ; une géométrie triangulaire descend des épaules en comprimant les flancs ; au XV^e siècle, le peintre Jean Fouquet représente l'érotisme glacé d'Agnès Sorel en Vierge (avec enfant) qui offre son sein rond ; au XVI^e siècle, le dispositif (en fil de laiton et en toile épaissie) affermit la forme conique du buste ; un autre appareil, pour le bas, est fait de cercles de bois, d'osier ou même de fanons de baleines. Selon l'historien de l'art André Chastel, la modernité rêve d'une « *structure mathématique de la beauté* ».

La deuxième partie de l'ouvrage s'intitule « Le triomphe du haut ». L'image du piédestal est une fascination. Érigée en majesté, la femme est hiératique sur un socle d'étoffes déployées. Le visage est une fleur, le buste devient une tige, la jupe est un vaste support. La féminité mêlerait la

pudeur et la beauté, la finesse et la passivité. *Les Ménines* (vers 1656) offrent le vertugadin évasé ; elles sont plus larges que hautes. On ne se soucie pas des jambes « *puisque ce n'est pas chose à montrer* » ; les « parties basses » devaient être cachées. La soie, le brocart, le velours sont admirés... Ambroise Paré et Montaigne critiquent les abus des « étroitesse » ; Montaigne note : « *Pour faire un corps bien espagnolé, quelle gêne les femmes ne souffrent, guindées et sanglées [...] jusques la chair vive. Oui quelque fois à en mourir* ». Au XVII^e et au XVIII^e siècle, ce sont les corsets et paniers. Au temps de Richelieu, la contre-réforme catholique choisit la sévérité, l'austérité et refuse les broderies, les chamarrures, les chaînettes, les nœuds. Puis « *le clinquant a de nouveau la mode* » ; dans la cour du Grand Siècle, la marquise de Sévigné décrit, avec ironie, la tenue de Mme de Montespan ; elle est faite « *d'or sur or, rebrodée d'or, et par-dessus un or qui fait la plus divine étoffe qui ait jamais été imaginée* ». Et, dès l'enfance, les fillettes portent le corset pour « *faire venir les hanches et faire remonter la gorge* ».

Dans la troisième partie, ce serait « La contestation des contraintes », énoncées par les Lumières de l'*Encyclopédie*. Avec la Révolution, les vêtements sont bouleversés. Dans les années 1790, les ensembles se font tuniques ; l'anatomie émerge d'une étoffe qui, jusque-là, la dissimulait... Dans les années 1770, la rigidité a déjà régressé ; tel tailleur de Reims imagine un corset léger de feutre, sans baleines, plus commode ; c'est alors la vogue du peignoir ; Marie-Antoinette encourage les vêtements détendus, moins entravants ; dans les années 1780, les pieds et les chevilles se dégagent ; une aisance est désirée et la marche facilitée. En 1799, « *une mousseline est bien souple, bien transparente* » ; David peint Mme Récamier (1800) allongée et l'anatomie se



MUTATIONS ET RUPTURES DES ROBES OCCIDENTALES

découvre sous les plis de la robe blanche. À la fin du XVIII^e siècle, la valse est inventée : « *Le sein s'enfle et palpite, la voix s'éteint, le corps tremble, le pied chancelle, la fatigue ou le désir précipite le dénouement.* » Et, en 1800, le pantalon est interdit : car « *toute femme désirant s'habiller en homme doit se présenter à la préfecture de police pour en obtenir l'autorisation* ». En

1800, des ravissantes dynamiques jouent de raquettes sur le pré.

La quatrième partie du livre précise « Les résistances de l'artifice ». Après les « avantages » du droit civil révolutionnaire, la femme n'est autonome ni civilement, ni socialement. La loi du divorce est abandonnée en mai 1816. Sous le Second Empire, les crinolines et les jupons métallisés rythment la tenue... De 1828 à 1848, 64 brevets de modèles de corsets sont signalés ; tel

MUTATIONS ET RUPTURES DES ROBES OCCIDENTALES

corset peut-être lacé et délacé par une femme elle-même en un instant... Dans *Le Figaro*, en 1863, Baudelaire publie *Le peintre de la vie moderne* ; il commente les dessins et les aquarelles de Constantin Guys ; il précise : « *La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et piédestal de sa divinité ; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou [...] Une femme s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier...* » Puis, de 1875 à 1910, la fluidité du fourreau serpente sur le corps. En 1874, Mallarmé observe au bois de Boulogne une Parisienne avec « *sa robe traînante et collante* », beauté qui suggère « *certaines impressions analogues à celles du poète, profondes et fugitives* ». Dans les années 1880, Caran d'Ache caricature des femmes cambrées aux reins avec des poufs placés au bas de la taille. Les corsets longs sont généralisés : des appareils de « contention » ; leur production passe de 1 500 000 exemplaires en 1870 à 6 000 000 en 1900. Souples, onduleuses, ces femmes ont des tailles fines, des seins orgueilleux, des hanches grasses...

La cinquième partie du livre propose « L'invention de l'élancement (1910-1945) ». Une verticalité s'impose avec le début du XX^e siècle. En 1908, le couturier Paul Poiret (1879-1944) réalise une robe sans corset. En 1918, Proust évoque Odette découpée « *en une seule ligne* ». Prudent, un érotisme s'amorce. Le droit succède au serpent. Les vêtements sont allégés. Passent les sportives du ski, du golf, de la bicyclette, de la nage. Selon Poiret, le point d'appui des robes « *s'arrime aux épaules* » ; les silhouettes sont filiformes et enturbannées. Selon Gabrielle Chanel, « *toute l'articulation du corps est dans le dos : tous les gestes partent du dos* » ; elle choisit des tissus légers et mobiles. Ce sont l'élégance, l'élancement, l'essor... De 1920 à 1945, la revue *Vogue* admire la « *pureté de la ligne impeccable* ». En 1922, « la garçonne », héroïne de Victor Marguerite, affiche une liberté sexuelle, une souveraineté... Dans *L'Humanité*, en 1935, Paul Vaillant-Couturier

conseille : « *La coquetterie est une nécessité et même une nécessité essentielle* ». À l'évidence, la mode des années de guerre est terne ; quelques couturiers français s'exilent aux États-Unis... En 1942, en Amérique, le jean est porté par une jeune travailleuse photographiée ; avec les années 1960, il s'universalise dans les pays européens. Se manifestent « l'émancipation », « l'affranchissement ».

Dans la sixième partie de l'histoire des robes, l'enjeu choisit les verticalités, la souplesse, la fluidité. Ce serait l'individualité, l'éclectisme, la sensibilité. Dans cette histoire, l'effacement possible de la robe laisserait peut-être place au pantalon, au bermuda, au jean... De 1945 à 1965, la mode cherche entre l'aisance et l'érotique. La corolle de la jupe permet de mieux danser. Ou bien la « guêpière » offre une minceur « en taille de guêpe ». La maison Dior s'affirme : la page de la restriction, de la morosité, du rationnement, de la gravité serait définitivement tournée. L'été 1950, *Vogue* souligne : « *Pour être belle, il faut savoir se mouvoir* ». À l'orée des années 1960, la maison Weil choisit un rôle du prêt-à-porter... En 1959, Elsa Triolet intitule une trilogie romanesque *L'âge du nylon* ; se multiplient le Rylsan, la chlorofibre, le polyester, le kevlar, le Nomex, l'orlon. Un public jeune en serait la cible ; les marques des 18-25 ans seraient la « mode Prisu » ; l'hebdomadaire *Elle* énonce : « *Le bon marché ne peut être triste et laid* ». Surgissent la « robe transparente » la « robe tablier ». L'objet n'est pas fait pour durer ; ce qui est réclamé, c'est le voyant, l'excentrique...

De 1965 à 1980, la robe va de l'aisance au confort ; Yves Saint-Laurent propose la « robe Mondrian » ; la robe raccourcie d'André Courrèges dénude le genou, efface la taille et les hanches ; Catherine Deneuve et Mireille Darc choisissent la mode ; dans l'émission *Dim Dam Dom*, Françoise Hardy porte une tenue blanche Courrèges. Les collants Exciting signalent : « *Sautez à toutes jambes dans les nouvelles couleurs* ». En 1966, il y aurait 200 000 jupes en France et Jacques Dutronc chante *Mini, mini, mini*. Et, en 2012, 72 % des femmes portent, tous les jours, le pantalon... Mais quel avenir pour 2018 ?

Religion et tragédie

La modestie de son titre pourrait faire dédaigner un ouvrage que l'on croirait réservé à quelques spécialistes. On est devant tout autre chose avec ce livre : une réflexion d'ampleur sur les relations entre la tragédie grecque et des questions religieuses de première importance.

par Marc Lebiez

Euripide

Iphigénie en Tauride

Traduit et commenté par Christine Amiech et Luc Amiech

Texte établi par Henri Grégoire et Léon Parmentier

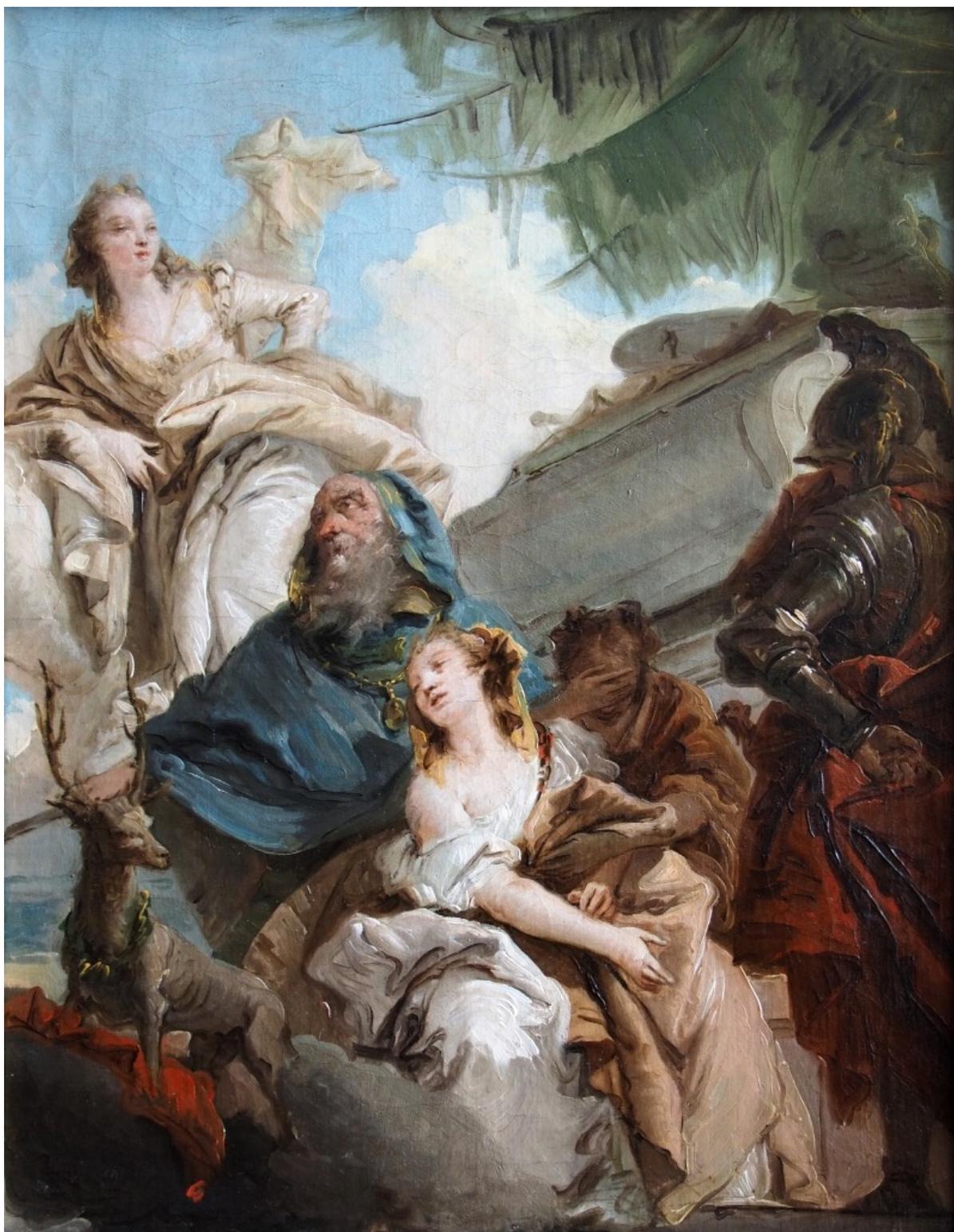
Les Belles Lettres, coll. « Commentario »
382 p., 29,50 €

Qui évoque aujourd'hui *Iphigénie en Tauride* fera plutôt penser à l'opéra de Gluck ou à la pièce de Goethe qu'à celle d'Euripide. C'est qu'après avoir été le plus apprécié des siècles classiques, le plus jeune des tragiques athéniens pâtit d'un désamour certain depuis que les romantiques allemands se sont passionnés pour la puissance philosophique de Sophocle et la hauteur religieuse d'Eschyle. Nietzsche ne fait sur ce point que se conformer à l'évidence intellectuelle de sa génération. Du temps de Sénèque ou de Racine, on savait gré à Euripide de l'art avec lequel il construisait ses tragédies et mettait en scène de belles confrontations nourries de formules qu'on se plairait à citer. Avant même son *Iphigénie* (en Aulide), Racine, d'ailleurs, avait ébauché le premier acte d'une *Iphigénie en Tauride*. Depuis deux siècles, cela même qui avait fait la gloire de « ce grand poète », comme dit Racine, lui est porté à débit et l'on ne voit plus en lui qu'un trop habile faiseur.

Les choses sont en train de changer, non pour rabaisser Eschyle et Sophocle, mais pour voir la profondeur dont Euripide est capable lui aussi, même si elle est d'une tout autre nature que celle de l'auteur d'*Antigone* et d'*Œdipe roi*. Après la *Vie d'Euripide* de Marie Delcourt publiée avec le soutien d'André Gide, après l'étude de Jacqueline de Romilly sur *La modernité d'Euripide*, un signe très sensible de ce retour en grâce aura été

l'intérêt manifesté par Jean et [Mayotte Bollack](#) qui ont traduit plusieurs pièces de cet auteur qu'ils n'ont pas jugé indigne des plus grands penseurs présocratiques. C'était dans la perspective de mises en scène qui furent effectivement réalisées. Pour leur part, Christine et Luc Amiech s'intéressent plutôt à la dimension religieuse des pièces d'Euripide, dans une perspective qui n'est pas sans rappeler celle de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dans leur mémorable *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*.

Les Bacchantes, sans doute la pièce d'Euripide la plus connue aujourd'hui, montrait dans toute sa violence l'irruption en Grèce du culte de Dionysos. Avec *Iphigénie en Tauride*, ce n'est pas la divinité – Artémis en la circonstance – qui vient en Grèce mais des Grecs qui vont à sa rencontre dans une terre du bout du monde, et qui découvrent horrifiés qu'ils risquent fort d'être les victimes d'un de ces sacrifices humains dont se repait cette autre divinité terrible. Il est vrai que ces Grecs, Oreste et Pylade, sont venus dans ce pays lointain sur l'injonction d'Apollon, pour rapporter à Athènes une statue de la déesse – manière, dans la logique de la religion antique, de faire venir la divinité elle-même. Ils y rejoignent, sans le savoir de prime abord, la sœur d'Oreste, cette Iphigénie qu'Artémis a sauvée du sacrifice humain que son père allait pratiquer sur elle en Aulide. En contrepartie, elle est désormais au service de cette déesse, pour être sa prêtresse lors des sacrifices humains qu'elle exige dans la lointaine terre brumeuse des Taures. Cela, le spectateur le sait dès le prologue, devant un temple d'Artémis avec « *des dépouilles accrochées à son sommet et un autel maculé de sang* ». C'est d'abord Iphigénie qui vient exposer sa situation, suivie, sans qu'ils se rencontrent, d'Oreste, venu là après le meurtre de sa mère, condamné par Apollon à rapporter à Athènes la statue de la déesse. On se doute bien que le poète a prévu une



« Le sacrifice d'Iphigénie », par Giovanni Batista Tiepolo (1757)

RELIGION ET TRAGÉDIE

belle scène de reconnaissance et qu'il lui faut aussi trouver une manière de sauver ses héros.

On peut – c'est ce qu'a fait Aristote – regarder la pièce du point de vue de la technique de construction et apprécier la manière dont Euripide a conçu l'inévitable scène de reconnaissance. On peut aussi comparer la fin à celle qu'il

a prévue pour son *Hélène*, à laquelle Christine Amiech a consacré un précédent ouvrage. De telles considérations de technique dramatique sont tout à fait légitimes et nullement absentes de cette étude, mais l'originalité qui fait tout l'intérêt de celle-ci tient à l'insistance sur « l'atmosphère religieuse » dans laquelle est « enveloppée » cette pièce : « *Construite sur le redoublement d'un sacrifice sanglant en l'honneur*

RELIGION ET TRAGÉDIE

d'Artémis, où la victime d'Aulis devient l'exécutrice des cérémonies barbares de Tauride, la tragédie s'interroge sur les exigences d'une déesse ambiguë ».

L'ambiguïté touche déjà la personne même d'Iphigénie. Euripide la fait prêtresse d'Artémis mais, quand Hérodote évoque les pratiques sacrificielles des Taures, l'historien dit que, selon ceux-ci, la divinité à laquelle ils sacrifient ainsi serait Iphigénie, qu'il qualifie de « Déesse vierge » (*Parthénos*). Une telle divinisation serait la conséquence logique du sacrifice subi à Aulis : dès lors qu'aux yeux de tous les assistants elle a été tuée par son père, Agamemnon, il est plus conforme à l'ordre des choses de considérer que sa mort apparente la fait accéder à la divinité que d'imaginer la substitution par une biche que nul n'aurait vue. Encore faut-il que cette divinisation n'ait pas lieu en Grèce, mais dans cette Tauride présentée comme aux confins du monde civilisé. Les poètes du V^e siècle s'attachent plutôt à faire déboucher le sacrifice d'Aulis sur la mort pure et simple de la sacrifiée, justifiant ainsi le meurtre d'Agamemnon perpétré par Clytemnestre. Si la sacrifiée n'est pas sauvée par une accession à la divinité, son sacrifice devient une affaire humaine et la question se pose dès lors de ce que peuvent vouloir ces dieux et déesses qui exigent de tels sacrifices sanglants.

Euripide adopte une position toute en nuance. Il a manifestement lu cette page d'Hérodote et il en atténue la violence de manière à rapprocher ces pratiques rituelles de ce qu'un public grec est susceptible de connaître. D'où l'insistance sur les lustrations et le rituel de purification, ainsi que sur la description du temple d'Artémis, bien grec avec son autel, sa statue cultuelle, ses colonnes et toutes ses normes architecturales. Cette couleur grecque n'empêche pas ce sacrifice projeté de « revêtir l'aspect d'une fiction » aux yeux du public athénien, même si le poète n'est pas allé jusqu'à mettre le couteau sacrificiel dans la main d'une femme : la prêtresse s'en tiendra aux fonctions de consécration. D'un autre côté, les Grecs n'admettaient pas le sacrifice humain et un peuple qui le pratique ne peut qu'apparaître comme barbare. Ce n'est pas seulement pour avoir elle-même été conduite à l'autel du sacrifice et n'avoir pas oublié ce tragique moment qu'Iphigénie qualifie de « meurtres » ces sacrifices humains ; c'est aussi qu'elle est grecque et qu'à la première occasion elle repartira pour sa patrie.

Qui est alors cette énigmatique Artémis, sauvagement honorée par les Taures et pourtant assimilée au Panthéon grec ? Elle est assurément effrayante mais est-ce parce qu'elle est étrangère ? Amiech rejoint Vernant pour la rapprocher de Dionysos et voir en eux deux des « figures de l'altérité », sachant que, comme dit Platon, l'autre n'est pas extérieur au même. L'altérité d'Artémis serait plutôt une incarnation de « *la puissance même de la nature où les forces de vie se mêlent aux forces de mort* ». Si l'unité de sa figure est si difficile à cerner, c'est sans doute qu'elle incarne la multiplicité même ; peut-être faut-il voir là « *une fonction liée à la thématique ambiguë de la frontière* », ce qui expliquerait l'insistance mise dans la pièce sur l'opposition du sauvage et du civilisé. Nos commentateurs notent que, dans le théâtre d'Euripide, « *Artémis n'est pas la seule divinité à être entourée d'ombre. La nature des dieux y est toujours représentée comme impénétrable* ».

La dimension religieuse de cette pièce touche d'abord la question du sacrifice humain associée à ce qu'on pourrait appeler une théologie d'Artémis. C'en est en quelque sorte l'enjeu puisqu'il s'agit de savoir si et à quelles conditions Oreste échappera à ce sacrifice qui le menace après avoir menacé sa sœur Iphigénie. Mais s'y ajoute un second motif religieux : la souillure. Une personne souillée ne peut entrer en contact avec rien qui ait le moindre rapport au divin ; elle est ce que le grec nomme un *miasme*. Or, tel est manifestement le cas d'Oreste, souillé par son matricide. Iphigénie va d'ailleurs en jouer pour sauver son frère, en trompant le pieux roi Thoas : mener au sacrifice un être aussi manifestement souillé que l'est Oreste pourrait contaminer toute la cité. En présentant les choses ainsi, Euripide « intègre » la question de la souillure et de la purification « *dans une réflexion plus générale sur ce qui est conforme à la piété* ». Vient ainsi au premier plan « *une interrogation sur le vouloir des dieux et la façon dont les hommes tentent de l'appréhender* ».

On ne s'est attaché ici qu'à une petite part de ce beau livre, qui offre aussi un commentaire scène par scène de toute la pièce, présentée dans sa langue et traduite sur la base de l'édition donnée dans la collection Guillaume Budé. Il faut bien laisser au lecteur le plaisir d'en découvrir toute la richesse !

Intrigants concepts

On sait, depuis Hegel, que la lecture du journal est la prière quotidienne du philosophe. C'est sans doute pour cette raison que Hans Blumenberg (1920-1996) a livré durant cinq ans, à la fin des années 1980, un billet à la Frankfurter Allgemeine Zeitung, pensant que, mieux encore que lire la presse, le philosophe pouvait, en y écrivant, participer au façonnage (Bildung) du quotidien.

par Richard Figuier

Hans Blumenberg

Concepts en histoires

Trad. de l'allemand par Marc de Launay

L'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire »

256 p., 29 €

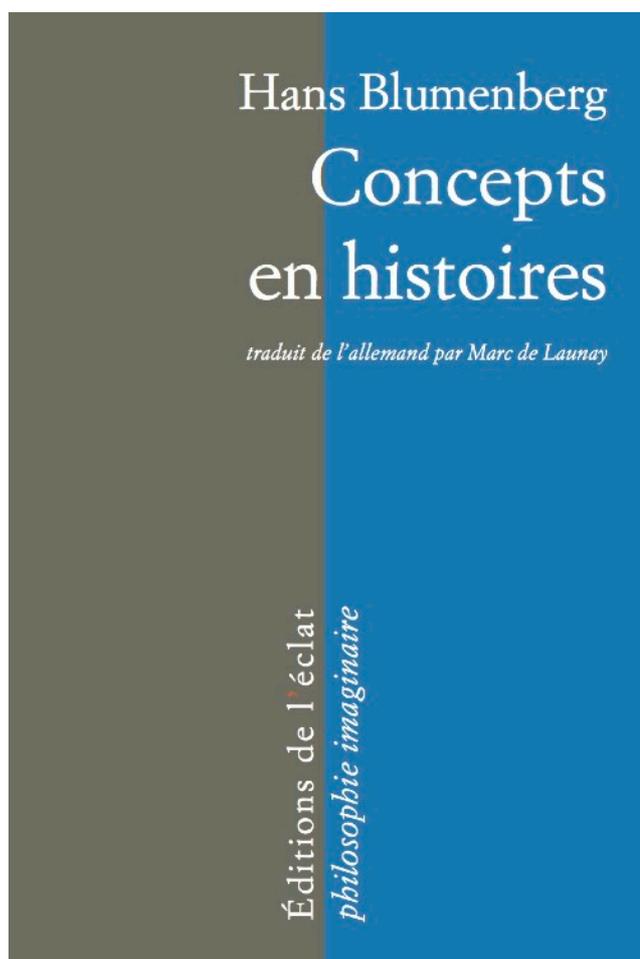
Théorie de l'inconceptualité

Trad. de l'allemand par Marc de Launay

L'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire »

140 p., 15 €

Ces *Concepts en histoires*, pour un auteur si marqué par la fameuse « histoire des concepts » de l'école allemande, n'ont rien d'un simple divertissement. Ce livre singulier, recueil de billets et non œuvre systématique à l'instar de *La lisibilité du monde* ou de *La légitimité des temps modernes*, se situe dans le sillage de textes comme les *Images de pensée* de Walter Benjamin et *Traces* d'Ernst Bloch. Pour Benjamin, il s'agissait de donner « une physionomie aux dates », et, pour Bloch, de créer de l'attention aux petites choses, aux déchets qui se révèlent, si l'on « entend l'heure qu'elles sonnent », les plus importantes ; pour Blumenberg, l'objectif est de saisir comment naît un monde. Nous savons que le concept est un médiateur de monde et Blumenberg le savait mieux que personne, lui qui a grandement contribué à éclairer le projet moderne par l'analyse généalogique de ses concepts directeurs, mais ici il ne se veut pas historien des concepts, il n'entend pas les « illustrer » ou leur donner une figuration, il cherche à saisir, selon la même logique que celle du tirage photographique, manipulation que le jeune Blumenberg aimait effectuer avec son père, le moment où, d'abord « *enchevêtrés dans des*



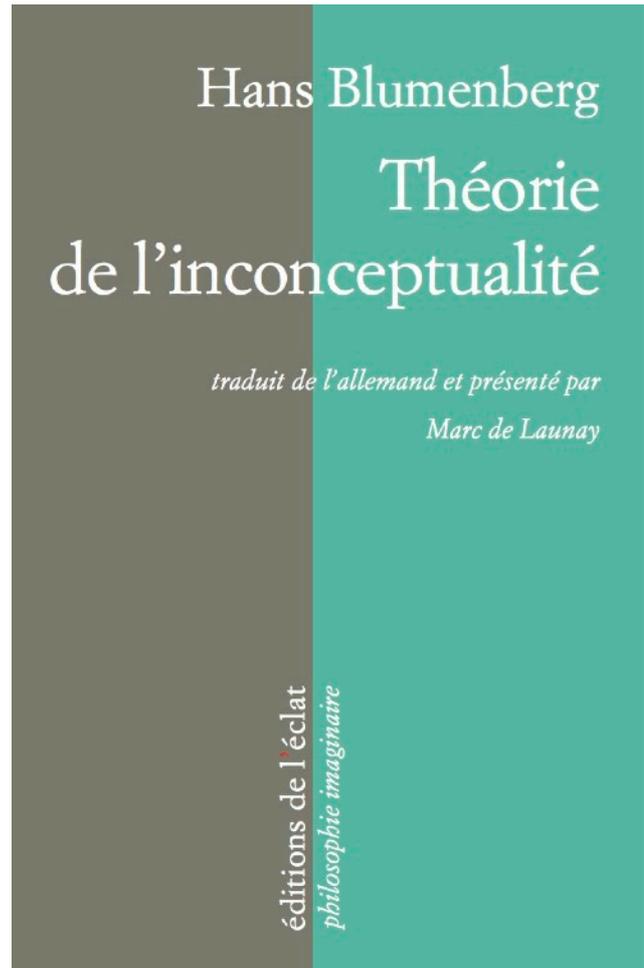
histoires » – sans doute pensait-il au titre du grand livre de Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires* (trad. fr., Cerf, 1992) –, les concepts accompagnent la maturation d'un monde et entrent dans l'histoire conceptuelle proprement dite.

Blumenberg, s'il appelle de ses vœux une « théorie anthropologique du concept », ne la met pas, dans ces textes au statut imprécis, tant en pratique que ce qu'il nomme une « théorie de l'inconceptualité », titre du deuxième livre

INTRIGANTS CONCEPTS

paru en même temps aux éditions de l'Éclat, dont il esquisse, dans un fragment placé à la fin, le programme : « *Une théorie de l'inconceptualité aurait à reconstruire les horizons, en un sens très large, dont ont procédé la prise de position et la formation conceptuelle théoriques, non seulement par intérêt pour une meilleure compréhension des résultats en les confrontant à leur genèse et dans la perspective d'établir les déperditions intervenues lors de la formation conceptuelle, corrélatives des exigences de précision, mais aussi pour parvenir à cerner la totalité temporelle [...] de la démarche par laquelle la conscience se situe elle-même et qui renvoie, en suivant les fils conducteurs du monde vécu, aux arrière-plans imaginatifs [...] d'où sourdent de constants flux de motivation* ».

Les aperçus qui forment ce petit livre, issus des marges de son travail sur la métaphore, se révèlent très proches, quoique d'un genre différent, des articles de la *FAZ*. L'horizon, la genèse, les déperditions, le monde vécu, l'imagination et surtout la totalité, chaque fois seulement désignée et cependant toujours manquée, dépassant les capacités du concept, ce sont les éléments (au sens de composants primaires) qui sont constamment associés au fil des pages de *Concepts en histoires*. C'est donc tout à la fois la perception de ce qui constitue la réalité et le processus de sa nomination qui sont en jeu. L'auteur poursuit son enquête sur l'élaboration de la « réalité » et la façon dont les phénomènes et leur nomination cheminent de concert jusqu'à ce qu'un nom, un terme – il ne s'agit pas toujours de « concept » au sens strict –, devienne « plausible » pour désigner le réel. Et l'on retrouve dans ces billets le philosophe de la métaphore (*Paradigmes pour une métaphorologie*, Vrin, 2006) et du *Concept de réalité* (Seuil, 2012). Dans ces jeux de langage à la Wittgenstein, lequel est très présent dans ces textes, on peut s'arrêter sur deux morceaux de bravoure, l'un chef-d'œuvre d'humour et de mauvaise foi, l'autre, fragment d'une analyse érudite à laquelle Blumenberg nous a habitués. La tentative de dégriser le « tournant heideggérien » part de l'ontologie du fameux « *es gibt* », du « ça donne » ou du « il y a », pour terminer dans l'œnologie du *EST EST EST*, célèbre cru italien de Montefiascone. Le dégrisement du philosophe ivre de l'Être passe par la critique drolatique d'une ontologie qui fait



disparaître l'étant et le sujet. Certes, Blumenberg se trompe sur l'interprétation du « souci » heideggérien, qui ne provient pas d'un manque ; mais reste la volonté héroïque du médecin-philosophe de soigner les « spéculations métaphysiques » ouvertes par la langue. Le texte intitulé « être-jeté » est plus grave. Il consiste à repérer toutes les métaphores possibles derrière la fameuse expression du biologique au théologique en passant par le jeu (les dés jetés) et une très belle analyse de la crise qui a donné naissance aux *Élégies de Duino* de Rilke.

En saluant le travail du traducteur, on terminera en regrettant avec l'éditeur que les héritiers de Blumenberg interdisent désormais que ses œuvres posthumes paraissent accompagnées de mises en perspective. Mais on se dit, en y repensant, que c'est peut-être une chance à saisir pour redevenir un lecteur « enchevêtré » dans ses lectures.

Aristote biologiste

Armand Marie Leroi se donne pour mission de réaffirmer avec conviction le rôle fondateur pour la biologie de la pensée et de la méthode du philosophe antique. Pour l'auteur, Aristote est le premier biologiste et, alors même que la biologie contemporaine le délaisse, son étude est nécessaire pour qui veut donner à la science du vivant tout son sens.

par **Caroline Angleraux**

Armand Marie Leroi
La lagune. Et Aristote inventa la science...
 Trad. de l'anglais par Catherine Dalimier
 Flammarion, 560 p., 29 €

Dans cet ouvrage, élégamment traduit en français par Catherine Dalimier, l'amour pour Aristote d'Armand Marie Leroi est patent à chaque page. En s'adressant à un large public, plus ou moins averti des questions aristotéliennes, *La lagune* a pour objectif de donner envie de lire Aristote en présentant précisément mais brièvement ses principales thèses sur les sciences naturelles. Pour ce faire, dans un style fluide et donnant l'illusion d'être écrit au fil de la plume, ce livre mélange anecdotes intimes romancées, présentations conceptuelles d'Aristote, exemples biologiques parlants, réflexions philosophiques plus personnelles. La narration s'ouvre ainsi sur le récit de la rencontre de l'auteur avec le philosophe antique dans une librairie de la vieille ville d'Athènes, et aborde tour à tour l'originalité du Stagirite, ce que l'on sait de son départ pour l'Asie Mineure, sa théorie des « quatre causes », de l'âme, de la finalité, sa cosmologie... *La lagune* se présente comme un numéro d'équilibriste qui allie propos historiques (un bilan des hypothèses sur sa relation avec celui qui deviendra Alexandre le Grand), historiographiques (la question des sources de ses travaux en sciences naturelles), biologiques (riches descriptions anatomiques et morphologiques du caméléon, de la seiche, de l'abeille, du tigre, etc.), philosophiques (quelle biologie Aristote a-t-il proposée ?), pages de la vie personnelle de l'auteur, le tout parfois relevé de traits d'humour bien sentis.

Il sera question ici de voir en quoi la philosophie d'Aristote est une biologie et en quoi son système intellectuel a pour unique but d'expliquer le fonctionnement des animaux ; le Stagirite est le premier scientifique et « *sa pensée est devenue notre pensée, sans que nous le sachions* ». Pour mener son propos, Leroi se place d'emblée sous l'autorité de Balme, Gotthelf ou Lloyd ; pour l'auteur : « *Leurs découvertes se rencontrent à chaque page de ce livre [...] C'est pourquoi je ne revendique aucune originalité* » – si ce n'est peut-être que sa qualité de biologiste, et non de philosophe, l'incite à aborder Aristote différemment. Sans revendiquer une originalité de fond mais de détails [1], *La lagune* vise à susciter de l'intérêt pour les questions biologiques chez Aristote. L'objectif de l'ouvrage est double : l'auteur veut montrer qu'Aristote est le premier biologiste de l'Histoire et que son œuvre, qui n'est pas périmée, pèse autant que celle de Linné ou de Darwin.

En cela, il s'agit donc d'abord de présenter l'originalité de la démarche d'Aristote à son époque (au milieu des *physiologoi*, des empiristes et des platoniciens), d'indiquer en quoi l'élève de Platon est un scientifique, alors même que ses travaux sont une combinaison d'observations anatomiques, de notes de lecture et d'élan théoriques synthétiques. En tant que scientifique, le biologiste antique s'intéresse à la nature, appelée à être définie et cernée par l'intermédiaire des notions aristotéliennes canoniques de changement, de finalité, de fonction, de forme, de cause, notions qui constituent les grandes lignes de son programme de recherche scientifique.

Une série de questions s'impose à Leroi, série qui dénote le point de vue de biologiste de l'auteur. Aristote a ordonné les êtres vivants en genres, en familles, mais cette classification a pour seul but

ARISTOTE BIOLOGISTE

de comparer les fonctions analogues pour aboutir à une vraie explication du vivant, c'est-à-dire à une explication qui livre ce que sont les vivants. Il ne cherchait donc pas à établir une taxinomie pour elle-même. Mais « *si la biologie descriptive d'Aristote n'est ni l'histoire naturelle à la façon de Pline, ni la taxinomie linnéenne, quel est donc son objet ?* ». De même, alors que chez l'auteur des *Seconds Analytiques*, la démonstration scientifique se doit de prendre une forme syllogistique, la multiplicité du vivant ne se plie pas à la précision et à la rigidité du syllogisme ; la biologie aristotélicienne tiendrait donc davantage de la dialectique : quelle méthode scientifique Aristote suit-il ?

La démarche aristotélicienne est guidée par la fin, la finalité ; la question « c'est en vue de quoi ? » est reine. Il s'agit donc de comprendre une partie par sa finalité dans le tout d'un être vivant, mais aussi de voir comment l'environnement et la matière (qui ne se soumet jamais complètement au principe formel) orientent et contraignent la partie finalisée, qui doit, d'une certaine manière, s'adapter ; « *la nature de chacun choisit la meilleure des possibilités à sa disposition* ». En ce sens, la biologie d'Aristote présente une véritable « *gestion économique du corps* ». C'est dans ce cadre que l'auteur développe, avec précision et dans un langage simple, le rôle finaliste de l'âme, comme principe d'ordre et principe moteur, mais énonce aussi en détail les théories d'Aristote sur la reproduction, la formation de l'embryon et l'hérédité. Aborder ces sujets est aussi l'occasion d'exposer en regard les propos ambigus que celui qui s'opposait aux matérialistes radicaux tient sur la génération spontanée et sur les vivants qui en sont issus.

Finalement, après avoir traité ces questions avec précision et sans lourdeur de style, Leroi met en perspective les thèses biologiques d'Aristote en les replaçant à la fois dans l'ensemble de l'œuvre du philosophe et dans l'histoire de la biologie. Les êtres vivants appartiennent ainsi de plain-pied au monde sublunaire, qui prend place lui-même dans le cosmos ; dans ce cosmos, les sphères célestes ont quelque chose de vivant ; ces sphères célestes sont mues par des moteurs immobiles eux-mêmes mus par un seul moteur divin, sorte d'animal éternel ; la politique s'explique sur le même modèle que les êtres vivants et constitue une biosociologie ; en un mot, pour Leroi, la biologie tient une place maîtresse dans

toute sa pensée qui, par là même, s'articule à partir du propos biologique. Pour citer l'auteur : « *Aristote a choisi les êtres vivants comme les plus dignes d'intérêt. Presque tout le reste (sa métaphysique, son système d'explication causale, sa physique, sa chimie, sa météorologie, sa cosmologie, sa politique, son éthique et même sa poésie) porte la trace de cette décision* ».

Cette place centrale de la biologie dans son œuvre prouve encore, pour Leroi, qu'Aristote est le premier biologiste et l'inventeur de cette science. D'autant plus que sa pensée a marqué et marque encore la biologie. Ainsi la zoologie, l'anatomie comparée, et même la biologie de l'évolution ou la recherche biomédicale portent-elles une marque aristotélicienne [2] ; et de grands biologistes, comme Von Baer, Linné, Saint-Hilaire ou Cuvier, ont lu Aristote et ont été influencés par sa pensée [3]. Leroi de conclure : « *la science moderne s'est bâtie sur les ruines de l'aristotélisme* ».

En somme, *La lagune* traduit le regard qu'un biologiste féru d'Aristote porte sur son héros antique. Alors que les questions de fond qui se posent à l'auteur se retrouvent traitées plus en détail par des philosophes comme Lloyd, Pellegrin ou Morel, l'objectif, nous l'avons dit, n'est pas le même. Alors que ces philosophes s'adressent à un public déjà minimalement au fait de la pensée d'Aristote, Leroi nous présente un livre accessible voulant donner au lecteur le goût d'aller creuser le propos aristotélicien.

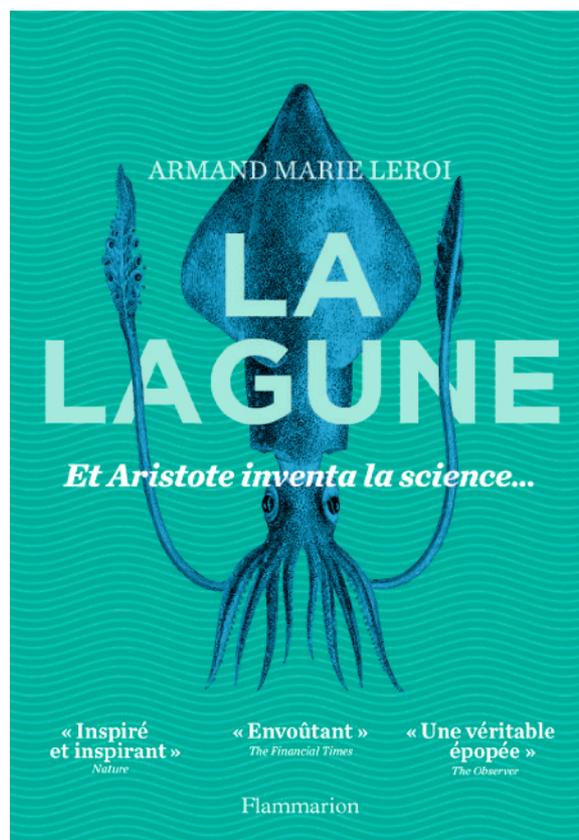
De même que les buts, les perspectives sont différentes. Alors que, pour un philosophe, il va de soi d'étudier le texte aristotélicien pour lui-même, de l'explicitier et de le confronter conceptuellement à ceux d'autres auteurs (notamment à des notions biologiques et à des biologistes d'autres siècles), il semble qu'ici Leroi éprouve le besoin de légitimer la pertinence d'Aristote auprès de son auditoire. En d'autres termes, alors que les études philosophiques confrontent sans complexe le travail naturaliste d'Aristote à d'autres concepts dans des contextes de pensée différents, considérant la science comme une entreprise humaine explicitant les phénomènes naturels, Leroi semble parfois se sentir dans l'obligation de montrer qu'étudier Aristote est utile car ses idées perdurent par-delà les changements de cadres de pensée. En un sens, l'auteur paraît avoir besoin de souligner qu'Aristote était dans le vrai ; le spectre de l'inéluctable quête en avant du progrès scientifique semble par moments planer.

ARISTOTE BIOLOGISTE

Ainsi la cosmologie d'Aristote devient-elle le « côté obscur de sa biologie » et, même si Aristote « a résisté à la tentation évolutionniste », l'auteur précise immédiatement (et au conditionnel) qu'« il aurait pu, pourtant, s'y laisser conduire » ; ce qui, chez Aristote, ne peut pas être appliqué en biologie moderne ou contemporaine serait donc un défaut de sa pensée.

Pourtant, Leroi, tout en montrant en quoi la pensée aristotélicienne a marqué l'histoire et le développement de la biologie, n'est lui-même pas dupe de cette vue simplificatrice : « j'affirme que toutes ces idées qui ont structuré la zoologie moderne se retrouvent chez Aristote, et sont toujours en vigueur. Mais s'agit-il vraiment des mêmes idées ? ». Aristote a sans conteste marqué la discipline biologique et ses grandes idées travaillent toujours la biologie contemporaine, mais son « système » de pensée, comme le nomme parfois l'auteur, n'est bien sûr plus à plaquer tel quel. La rhétorique que nous avons précédemment soulevée ne chercherait-elle qu'à davantage convaincre le lecteur non aguerri ? C'est peut-être la première rançon du large public visé. En effet, quoique ne simplifiant pas à outrance le propos aristotélicien, *La lagune* reste un ouvrage de vulgarisation qui, en cette qualité, doit faire des choix et trancher pour rendre Aristote accessible à tous et en même temps laisser entrevoir le monde des possibles qui s'ouvre à celui qui décidera de dépasser sa qualité de néophyte.

C'est en cela que *La lagune* apparaît à mon sens comme une propédeutique à une connaissance plus approfondie d'Aristote. Dans une écriture légère, les courts chapitres riches de détails et d'anecdotes s'enchaînent vite et visent juste ; on termine le livre avec le sentiment d'avoir traversé une myriade de considérations biologiques, philosophiques. Mais, une fois l'excitation de la lecture dissipée, une question se pose : que retient-on exactement de tout ce parcours ? C'est peut-être la deuxième rançon du ton plein d'ardeur de l'ensemble : en donnant un contenu riche, précis, mais sans s'y appesantir, on passe parfois vite d'une considération à une autre. Mais c'est aussi en cela que l'ouvrage donne envie d'aller plus loin. Ainsi, après avoir côtoyé ce livre, le lecteur sera-t-il tout invité à se tourner vers Pellegrin ou Morel, comme semble le suggérer Leroi lui-même, qui nomme Pellegrin au rang de ceux qui, en faisant des œuvres



d'Aristote une philosophie naturelle, « nous ont offert un nouvel et passionnant Aristote ».

La lagune répond en ce sens pleinement à son titre : elle est la petite étendue sur laquelle on se penche prudemment depuis le rivage pour commencer à cerner les eaux aristotéliciennes, sans avoir à nager dans la difficile pleine mer. Et pourtant, elle est une invitation à prendre le large et à lire l'*Histoire des animaux*, les *Parties des animaux* ou encore la *Génération des animaux*.

1. « J'aime à penser qu'un scientifique peut à l'occasion trouver dans les écrits d'Aristote quelque chose qui a échappé aux philologues et aux philosophes. »
2. Par exemple : « nous devons diviser les classes en cherchant une cause commune jusqu'à ce qu'on ait identifié une cause unique pour chaque effet. Une bonne partie de la recherche biomédicale actuelle suit exactement cette recette » ; « Aristote est un fonctionnaliste aussi résolu que Darwin, aussi résolu que la majeure partie des chercheurs en biologie de l'évolution ».
3. « Linné, Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier (et leurs prédécesseurs) avaient lu Aristote ; Darwin les avait lus ; nous avons lu Darwin. On a la lignée généalogique. »

Poète ou philosophe ?

Vieille querelle que celle de la poésie et de la philosophie, depuis (au moins) les Grecs ; chacune de ces deux sœurs de la pensée – l'une immémoriale et l'autre réputée plus sobre – explore les virtualités du langage dans l'espoir de viser le réel. Il n'est pas étonnant que le passage périlleux d'une langue à l'autre – la traduction – soit souvent à l'origine d'une confrontation et d'une contestation des frontières. Les choses se compliquent quand on a affaire, comme c'est le cas avec Nietzsche et Valéry, à des poètes-philosophes chez qui se réalise, selon l'expression du dernier, « l'intime alliance du lyrique et de l'analytique ».

par Jean Lacoste

Paul Valéry
Sur Nietzsche
 La Coopérative, 93 p., 15 €

Le dossier sur le Nietzsche de Valéry, constitué avec soin par Michel Jarrety (à qui l'on doit une magistrale biographie de l'auteur de *Monsieur Teste*), rassemble des éléments hétérogènes et déjà en partie connus, mais, malgré sa brièveté, offre une vue complète de cette lecture dont on a souligné l'acuité et la pertinence. Il ne s'agit pas seulement d'une étape importante dans la rapide diffusion critique de Nietzsche en France – à partir de 1893 et de la traduction du *Cas Wagner* par Daniel Halévy et Robert Dreyfus –, mais bien de l'amorce d'un dialogue entre les deux penseurs-poètes que bien des thèmes rapprochent.

La traduction est naturellement, dans cette confrontation, un enjeu décisif, et un préalable. Aussi ce dossier « Nietzsche » prend-il la forme d'un hommage au travail de traduction (parfois contesté) effectué par Henri Albert. C'est dans les salons de Rachilde, rue de l'Échaudé, que Valéry avait fait en 1892 la connaissance du traducteur de Nietzsche, Henri Albert, un Alsacien, de son vrai nom Henri-Albert Haug (1869-1921), collaborateur du *Mercure de France*, et créateur de l'éphémère revue *Le Centaure* à laquelle Valéry donnera son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. En 1927, Paul Valéry publiera dans les *Cahiers de la Quinzaine* (relancés par Michel Péguy, le fils de Charles) quatre lettres à Henri

Albert des années 1901-1907, précédées d'une brillante « Notice ». Elles révèlent, malgré leur brièveté, une lecture incisive de l'auteur d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et rendent hommage – « à une époque où le meilleur de ce qui s'imprime est traduction » – au « travail méritoire et remarquable » d'Henri Albert.

Durant l'hiver 1908-1909, à la demande de Gide, attentif depuis longtemps à l'œuvre de Nietzsche (la *Lettre à Angèle* qu'il lui a consacrée date de 1899) et qui préparait le lancement de la *Nouvelle Revue française*, Paul Valéry avait déjà pris des notes (non reprises dans les *Cahiers*) sur Nietzsche. Le poète ne rédigea pas l'article qu'il avait promis à Gide. Pour quelle raison ? On ne sait, mais il est évident que cette lecture de Nietzsche, la plume à la main, est d'une grande ambivalence.

Ces « Notes sur Nietzsche », préparatoires à un article mort-né, font entendre un « discours assez roide » sur le philosophe, jugé au premier abord « arrogant, profond, naïf, insuffisant et merveilleux ». Valéry ironise ainsi sur « ce truc merveilleux », le « *Superuomo* » ; il retourne contre Nietzsche les accusations de ce dernier à l'adresse de Wagner – « charlatan », « orgueilleux » –, en ajoute d'autres – « fou slave », « contradictoire », « barbare » –, ne veut voir dans l'œuvre qu'une « idéologie nourrie de musique », trop inféodée (en dépit de tout) à Wagner. Au total, il serait « ridicule de penser comme Borgia et de vivre comme Littré ». La conclusion est abrupte : « *Nietzsche n'est pas une nourriture – c'est un excitant* ».



Paul Valéry, en 1927

POÈTE OU PHILOSOPHE ?

Il n'en reste pas moins que Nietzsche exerce une vraie séduction sur Valéry : « *Il me plaisait par le vertige intellectuel de l'excès de conscience [...] par certains passages à la limite, par la présence d'une volonté supérieure intervenant pour se créer les obstacles et les exigences sans lesquels la pensée ne sait que se fuir* ». Il n'est pas jusqu'à la passion wagnérienne qui ne trouve un écho chez Valéry. Surtout, c'est philosophiquement que Nietzsche impressionne Valéry, notamment, comme le souligne Michel Jarrety, en raison de leur commune critique du langage – « *chaque mot est un préjugé* » – et, par voie de conséquence, de leur mise en cause commune du « Je », cette illusion grammaticale. L'approche des deux penseurs est d'une remarquable modernité, à la Wittgenstein : « *Clairement posés, les problèmes dissiperaient les difficultés qui sont de l'ordre du langage* » ; « *toute entreprise vraiment philosophique – résume Michel Jarrety – devrait*

d'abord se fonder sur la claire conscience de ce jeu entre la pensée et les mots, y résister et tenter d'en réduire la puissance ».

La lettre par laquelle Valéry, en 1929, remercie Guy de Pourtalès de la longue dédicace que ce dernier a jointe à son *Nietzsche en Italie* (1929), si elle confirme la méfiance du poète français envers la philosophie de l'Allemand et son « arrièrmonde » d'abstractions invérifiables comme la « volonté de puissance », n'en contient pas moins cet aveu : « *J'ai fini par aimer Nietzsche* », car « *il a résolu merveilleusement le difficile problème que l'existence de la grande musique pose [...] à tous les écrivains qui pensent* ».

Il n'est pas exclu en particulier que le poète de la pensée pure ait été troublé, ébranlé, interpellé par le philosophe souffrant du corps et du dionysiaque : « *Nietzsche – écrit Valéry – veut au fond revenir à une tradition, renouer avec le barbare.* »

Anthropologie urbaine et psychanalyse, une histoire croisée

L'essai d'Anne Raulin sur le psychanalyste américain Abram Kardiner (1891-1981) se situe dans la continuité de ses travaux sur l'anthropologie urbaine, avec un intérêt plus spécifique pour la psychanalyse, ou plus exactement pour l'interdisciplinarité et ses effets sociaux.

par Emmanuel Delille

Anne Raulin

Les traces psychiques de la domination.

Essai sur Kardiner

Le Bord de l'eau, 196 p., 20 €

À partir de documents d'archives, de témoignages et d'extraits d'ouvrages méconnus en France, l'auteure se donne les moyens de restituer la méthodologie originale élaborée par Kardiner pour une enquête sur les conséquences psychologiques du racisme, à l'époque de la ségrégation des races dans la société américaine. Cette enquête, intitulée *The Mark of Oppression. Explorations in Personality of the American Negro* (1951), a été menée avec l'aide du psychanalyste Lionel Ovesey (1915-1995) dans la communauté afro-américaine de Harlem, où Kardiner a lui-même grandi, quand Harlem était encore un quartier juif de Manhattan. Il est donc question des minorités urbaines et de l'étude des cultures minoritaires.

Le paradigme scientifique et la période historique qui servent de cadre sont bien connus : le culturalisme américain dans l'immédiat après-guerre. Mais l'enjeu n'est pas là, car le culturalisme était alors déclinant aux États-Unis et Kardiner avait déjà une carrière académique derrière lui en tant que psychiatre, professeur à l'université de Columbia et psychanalyste formé directement par Freud. En réalité, Kardiner s'est surtout illustré par l'organisation de séminaires pluridisciplinaires, par des études sur les sociétés traditionnelles (*The Individual and His Society*, 1939 ; trad. fr. 1969) et sur les traumatismes de guerre, en collaboration avec des chercheurs en sciences sociales. Son implication dans le milieu de l'anthropologie américaine a fait de lui un interlocu-

teur de premier plan de Ruth Benedict, Ralph Linton, Margaret Mead, Edward Sapir...

On doit à Anne Raulin des explications claires sur les méthodes de Kardiner. L'enquête psychosociale constitue pour lui une sorte d'hybride entre la manière dont les thérapeutes rédigent des cas cliniques à partir de la biographie de leurs patients et les méthodes d'enquêtes socio-anthropologiques. Questionnaires, entretiens, mais aussi tests projectifs utilisés en psychologie clinique (Rorschach), ces techniques sont intégrées par Kardiner et Ovesey pour développer ce qu'ils appellent des études « psychobiographiques ». Les psychobiographies ont pour objectif d'obtenir un matériau portant sur la relation de l'individu à son environnement socioculturel. Il ne s'agit pas simplement de produire des récits de vie, mais également de prendre en compte l'interaction avec le chercheur dans la situation d'entretien, de sonder l'inconscient à travers l'interprétation des rêves et des fantasmes, de rendre compte du niveau d'accomplissement professionnel, etc., de manière dynamique. L'inconscient psychologique est ainsi articulé à la culture par l'intermédiaire de la notion de « personnalité de base », sorte de matrice culturelle au sein de laquelle la personnalité des individus se développe. Si cette notion peut sembler naïve aujourd'hui, rappelons qu'elle a été abondamment utilisée en sciences humaines et sociales et que, dans un registre similaire, l'anthropologue et psychanalyste Georges Devereux parlera de « personnalité ethnique », tandis que l'anthropologue Cora Du Bois formera sa propre terminologie (« personnalité modale »). Ces croisements sont importants à prendre en compte car la méthode d'enquête adoptée à Harlem a été appliquée par Du Bois dans le cadre d'une étude ethnographique à Alor (Indonésie). On pourrait décliner à l'environnement les concepts, qui paraissent un peu surannés aujourd'hui, mais qui

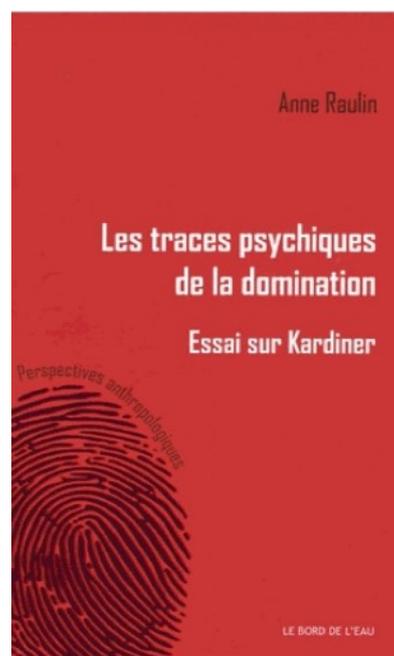
**ANTHROPOLOGIE URBAINE ET PSYCHANALYSE,
UNE HISTOIRE CROISÉE**

ont eu un impact non négligeable sur des notions plus récentes, tel l'*habitus* de Pierre Bourdieu.

Au cœur de son livre, Anne Raulin présente sous forme d'encart une dizaine de psychobiographies (des notices assez courtes, d'une demi-page à une page ; une traduction exhaustive de *The Mark of Oppression* est annoncée aux Presses du Réel). Les espoirs déçus d'ascension sociale, les syndromes névrotiques, la corrélation entre barrière sociale et couleur de peau, sont au centre des analyses des deux psychanalystes, ainsi que les troubles de la vie sexuelle (impuissance et frigidité, rapports de domination dans le couple), l'impact de la crise économique de 1929 et des guerres. Kardiner et Ovesey font le procès du rôle pathogène de la hiérarchie et de la discrimination raciale, et de leurs effets inconscients, producteurs de troubles mentaux. Cela permet aussi à Anne Raulin d'évoquer le projet social, politique et sanitaire de la clinique Lafargue (du nom du gendre de Marx), un dispensaire psychiatrique bénévole créé à Harlem en 1946, à deux pas de Columbia, sous les auspices de l'écrivain afro-américain Richard Wright, du psychiatre Frederic Wertham et d'une paroisse épiscopaliennne (St. Philip).

En d'autres termes, si, aujourd'hui, le grand public ne connaît Kardiner qu'à travers ses souvenirs de Freud (*Mon analyse avec Freud*, 1977 ; trad. fr. 1978), l'un des premiers mérites d'Anne Raulin est donc de démontrer le rôle de la guerre et des phénomènes de transferts de savoirs pour comprendre l'originalité des travaux psychosociologiques de Kardiner sur le racisme. Car l'interdisciplinarité est inséparable de phénomènes de migration et de circulation des savoirs : au moment même où Kardiner fait dialoguer psychanalyse et anthropologie, les intellectuels européens en exil diffusent à New York les savoirs développés dans les universités allemandes avant l'accession de Hitler au pouvoir. Ainsi, les membres de l'école de Francfort qui ont trouvé refuge à Columbia ont collaboré avec l'équipe de Kardiner. C'est aussi ce qui autorise Anne Raulin à établir des rapprochements pertinents avec des enquêtes lancées par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer sur l'antisémitisme et les préjugés (*Étude sur la personnalité autoritaire*, 1950, trad. fr. 2007).

En résumé, l'essai d'Anne Raulin est à la fois un livre d'histoire des sciences humaines et sociales et une analyse de l'engagement des chercheurs



dans la cité. En outre, son intérêt pour les travaux de Kardiner l'a amenée à retrouver nombre de documents inédits conservés par la famille. Parmi eux, une autobiographie intellectuelle, *The Sorcerer's Apprentice*, ainsi que la correspondance Freud/Kardiner. Cependant, c'est également là que l'on touche aux limites du livre d'Anne Raulin, basé sur des documents familiaux, et ignorant largement les travaux d'histoire de la psychanalyse et de la psychiatrie déjà existants. Ce n'est pas en visitant le musée Freud de Vienne que l'on écrit l'histoire, ni en consultant les dictionnaires compilés par les psychanalystes eux-mêmes. À titre d'exemple, les éléments présentés par Jonathan Meztl dans *The Protest Psychosis: How Schizophrenia Became a Black Disease* (2010) auraient pu être valorisés et discutés. Anne Raulin ne s'intéresse pas non plus à la réception de Kardiner et du culturalisme en France (Claude Lefort, Henri Ellenberger, Yvon Brès...). Or, selon Ellenberger, Kardiner faisait partie d'un groupe de « néo-freudiens » qui ont développé des pistes déjà lancées auparavant par le psychanalyste dissident Alfred Adler. Enfin, si la dimension de sociologie urbaine constitue un des intérêts du livre, Anne Raulin méconnaît des études contemporaines à Manhattan : je pense à la Midtown Study, une recherche d'épidémiologie psychiatrique et sociale en milieu urbain. Cela ne doit pas occulter les mérites et l'actualité du livre : on pense tout de suite à la montée des tensions raciales depuis l'élection du dernier président américain, et donc à ses effets psychologiques. Il faut espérer que l'auteure trouvera les moyens de développer une plus ample recherche sur les archives Kardiner.

Calme trompeur dans un jardin anglais

Dès le début des années 80, le jeune Martin Crimp a connu une vraie réception de ses premières pièces dans son pays natal, le Royaume-Uni. Ensuite, célébré en 2006 par le Festival d'Automne à Paris, il a bénéficié d'une large reconnaissance européenne. Moins présent sur les scènes françaises ces derniers temps, il fait un beau retour à l'Artistic Théâtre avec Probablement les Bahamas, monté par Anne-Marie Lazarini.

par Monique Le Roux

Martin Crimp
Probablement les Bahamas
Mise en scène d'Anne-Marie Lazarini
Artistic Théâtre
Jusqu'au 14 janvier 2018.

Martin Crimp a écrit pour la radio *Definitely the Bahamas* en 1986 ; après la création théâtrale en 1987, il l'a lui-même monté en 2012 au Royal Court de Londres, comme nombre de ses textes. La pièce a fait l'objet d'un enregistrement public à Théâtre ouvert, dans le cadre du Festival d'Automne 2006, par Louis-Do de Lencquesaing. Mais la dramaturgie singulière de Martin Crimp, dont la violence feutrée restait étrangère au mouvement du « New brutalism », avait déjà été révélée en France par Luc Bondy avec *Auf dem Land (La Campagne)* et avait retenu l'attention de jeunes artistes, Nathalie Richard, puis Marc Paquien.

Le titre *Probablement les Bahamas* fait référence à un désaccord entre Milly et Frank sur le voyage de leur fils Michael et de sa femme Irène, elle affirmant que la destination était les Canaries, lui les Bahamas. Il anticipe la tonalité des dialogues, en apparence d'une grande banalité, en fait miné par des interprétations incertaines de la réalité. Il donne l'exemple des prétextes utilisés par l'épouse pour contredire son mari, qui n'ose revenir sur le sujet qu'en son absence : « *Plus j'y pense... plus j'en suis certain... c'était les Bahamas [...] Non, vraiment, je ne comprends pas quelle mouche l'a piquée, les Canaries...* » (traduction de Danielle Merahi, L'Arche, 2006). Le couple de retraités prend un ami plus jeune à témoin de son prétendu bonheur, de la réussite professionnelle du fils, de projets de vacances, fina-

lement écartés, à cause de la drogue aux Pays-Bas, de la violence en Espagne. Une jeune Hollandaise au pair, Marijka, fait longtemps l'objet de commentaires de la part de Milly, avant qu'elle apparaisse, sans pour autant que cessent les remarques à son sujet ; « *c'est une sale habitude qu'elle a de se sauver pendant qu'on parle* ».

La présence de la jeune femme va troubler le grand calme bucolique, célébré en ouverture du texte. Mais à rebours d'une dramaturgie traditionnelle, elle ne déclenche pas une crise qui irait crescendo jusqu'au dénouement. Elle introduit une perturbation progressivement suggérée, explicitée par un long soliloque de Marijka, qui est quasiment éludé, vite commenté sur des points de détail superflus, réinterprété pour conforter l'image du fils bien aimé, un instant compromise. Et la pièce se termine comme elle avait commencé, dans la célébration du calme retrouvé. Juste une didascalie finale indique : « *Long silence. Marijka immobile à la porte* ». Une implosion a pourtant eu lieu. La menace parcourait le dialogue par intermittences, juste pressentie par des lapsus répétés, des retours trop euphoriques sur l'entente entre Michael et la jeune Hollandaise. La thématique du viol avait été introduite, apparemment sans raison, par le vol subi par Irène, ainsi évoqué : « *Elle vit cette lueur dans son regard* », en des termes repris par Marijka : « *Et pour la première fois, je surprends cette lueur dans son regard* ».

Dans le lieu accueillant qu'elle dirige avec Dominique Bourde et François Cabanat, un des rares théâtres d'art dans l'Est parisien, Anne-Marie Lazarini a choisi de pleinement représenter les virtualités du texte. Elle s'est libérée des contraintes de la pièce radiophonique par la



© Marion Duhamel

CALME TROMPEUR DANS UN JARDIN ANGLAIS

conception de la scénographie et, d'entrée de jeu, par la présence silencieuse de la jeune femme. Dominique Bourde et François Cabanat ont créé un décor qui, au-delà du salon nécessaire au face à face entre le couple et l'« invité », s'étend à l'ensemble de l'intérieur et au jardin planté de rosiers. Ils ont reconstitué un ameublement très socialement connoté, tout en rompant ostensiblement avec le naturalisme : les pièces apparaissent délimitées par le seul soubassement des cloisons et l'encadrement des portes. Ce dispositif permet à Marijka de promener dans le reste de la maison sa haute silhouette, en short très court (à la place des « jupes affreuses fendues sur tout le côté », selon les termes de Milly), de se sécher les cheveux, de s'allonger sur son lit, de se servir dans la cuisine : incarnation muette de la perturbation à venir.

Dans le rôle de la jeune Hollandaise, dont elle prend si bien l'accent, Heidi-Eva Clavier apparaît comme la révélation du spectacle. Immobile face à la salle, comme reléguant à l'arrière-plan le couple assis sur son divan et l'invité dans son

fauteuil, avec « *le ton calme et détaché* » indiqué par les didascalies, elle fait entendre le long soliloque dans ce silence du public révélateur des grands moments de théâtre. Elle donne à son récit et aux paroles rapportées de « *Monsieur Taylor* », le fils de la maison, une force et une intensité rares, accentuées par sa manière de déchiqeter des pétales de rose, en parlant. Face à l'« invité », interlocuteur silencieux mais attentif dans la version radiophonique, représentant ici des spectateurs, Milly et Frank sont interprétés par Catherine Salviat et Jacques Bondoux. Lui, partenaire de longue date d'Anne-Marie Lazarini, parvient à donner de la présence à un personnage en retrait. Elle, sociétaire honoraire de la Comédie-Française, accomplit une véritable performance. Elle tient de bout en bout le ton d'une femme vêtue d'une robe désuète à volants (costumes de Dominique Borde), qu'elle insinue des perfidies sur sa bru, ponctuée de petits rires satisfaits ses propos sur son fils, humilie son mari, en feignant de quêter son approbation par un « *hein Frank* » récurrent. Elle contribue magistralement à la force comique, à l'apparente légèreté d'une pièce noire.

Disques (4)

La chanteuse et désormais cheffe d'orchestre Nathalie Stutzmann enregistre un recueil d'airs baroques adaptés pour contralto par Alessandro Parisotti en 1890. En à peine une heure et quart, elle convainc que le bel canto existait déjà au XVIII^e siècle.

Delphine Galou et Ottavio Dantone proposent un ensemble d'œuvres sacrées italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils signent un programme musical riche en découvertes et intelligemment composé.

par Adrien Cauchie

Quella fiamma. Arie antiche

Orfeo 55

Nathalie Stutzmann, contralto et direction

Erato-Warner Classics, 17 €

Agitata

Delphine Galou, contralto

Accademia Bizantina

Ottavio Dantone, clavecin, orgue

et direction

Alpha, 19 €

En enregistrant un recueil d'exercices, un musicien s'impose un travail redoutable : il sait que sa technique sera scrutée dans les moindres détails et qu'elle devra être associée aux plus belles intentions musicales. Nathalie Stutzmann aurait pu ne rien laisser paraître de cette difficulté dans son album *Quella fiamma* puisque les airs d'opéras ou de cantates qu'elle chante pourraient très bien avoir été rassemblés pour constituer un récital d'airs baroques. Nombreux sont ceux qui n'y auraient vu que du feu tant, du premier au dernier, les morceaux sont dignes d'admiration. Mais, dans un mélange d'introduction et d'entretien fourni par le livret, Nathalie Stutzmann explique les défis techniques relevés dans chacun de ces airs dont on comprend l'omniprésence dans sa formation et sa carrière de chanteuse. Plus qu'une prouesse technique, c'est un hommage qu'elle rend à Alessandro Parisotti qui, à la fin du XIX^e siècle, a édité un recueil d'*Airs antiques* d'où est extraite la sélection de l'album. Ce recueil d'exercices pour chanteurs adaptait pour la voix et le piano des airs qui sont ici interprétés avec leurs accompagnements d'origine.

Profitant de la grande variété des airs recueillis par Parisotti, Nathalie Stutzmann navigue dans un océan musical où elle est parfaitement à son aise. Elle fait partie des rares chanteuses qui, tout au long de leur carrière, abordent avec le même intérêt la musique lyrique, la musique religieuse et le lied. Et le succès qu'elle y rencontre n'est sans doute pas étranger à sa connaissance intime du recueil de Parisotti. En outre, depuis plusieurs années déjà, Nathalie Stutzmann conjugue ses talents de chanteuse à ceux de cheffe d'orchestre. D'un air à l'autre, les instruments qui l'accompagnent et qu'elle dirige en chantant changent et créent les atmosphères les plus diverses. Sa voix, qui semble matérielle et malléable à souhait, s'adapte avec beaucoup d'évidence à chaque texture sonore de l'accompagnement. L'album est d'ailleurs ponctué de pièces instrumentales : chaque partie devient tour à tour un chant ou un contrechant, le tout constituant un véritable interlude dramatique, les musiciens de l'ensemble étant parfaitement au diapason de leur cheffe-chanteuse. Les deux extraits des *Sonate a 3* de Nicola Porpora et de Samuel Capricornus donnent à entendre de véritables discussions entre deux violons et une basse continue : chaque violon chante littéralement sa partition, un basson au phrasé admirable venant les rejoindre à un moment. On perçoit dès lors une nouvelle cohérence dans l'approche musicale de Nathalie Stutzmann : la cheffe et la chanteuse s'insèrent tout naturellement dans un ensemble qui les accueille comme deux de ses membres. Chaque musicien apporte ainsi sa pierre à un édifice tout à fait remarquable.

Et, bien sûr, l'interprétation vocale de Nathalie Stutzmann rend justice au caractère hautement dramatique d'airs qui, pour beaucoup, sont extraits d'opéras. Jamais des sanglots n'auront si



DISQUES (4)

bien trouvé leur place dans une voix qu'à la fin d'*Amarilli* de Giulio Caccini. Quel aplomb au début de ce *Vittoria, mio core* de Giacomo Carissimi ! Plus loin, dans le même air, la voix se confond avec le souffle, créant un effet de chuchotement. Un sommet d'expressivité est atteint dans *Ah ! mio cor* lorsque le chant semble émerger des larmes répandues par l'introduction de l'orchestre. On est d'abord surpris d'entendre cet air d'*Alcina* (opéra de Haendel) interprété par une contralto, mais Nathalie Stutzmann le défend avec une passion aussi intense que celle de la soprano Sandrine Piau sur les planches de La Monnaie (Bruxelles) en 2015.

Assez curieusement, alors que l'album propose deux cantates intégrales et un motet entier, les deux premiers airs de l'album de Delphine Galou sont des extraits des oratorios *Juditha triumphans* de Vivaldi et *Betulia liberata* de Niccolò Jommelli. Certains reconnaîtront d'ailleurs le même *Agitata infido flatu* qui aurait, il y a huit ans, le premier disque qu'enregistrait Nathalie Stutzmann avec Orfeo 55. Dans ces deux airs de soliste, l'orchestre soutient avec assurance une chanteuse au timbre très homogène. Tout comme dans le concerto grosso qui suit, on sent les interprètes habités par un mélange très engageant de ferveur et de joie musicales.

Le motet *In procella sine stella* de Nicola Porpora entretient à merveille le doute sur la nature de l'œuvre qu'on est en train d'entendre en faisant se succéder des airs de bravoure et de prière. La virtuosité des vocalises sur le seul mot « Alleluia » qui constituent le dernier air aurait tout à fait sa place au sein d'un opéra. La pratique était courante : on ne peut que penser aux vocalises sur le même mot qui clôturent le fameux motet *In furore iustissimae irae* de Vivaldi.

On sait gré à Ottavio Dantone d'avoir inséré au milieu du disque une magnifique sinfonia d'Antonio Caldara. Celle-ci sert d'introduction à une passion qu'elle suggère déjà par une rhétorique qu'Ottavio Dantone prend un soin extrême à nous faire entendre dans le mouvement *grave* : liaisons plaintives, silences douloureux... L'andante, quant à lui, semble entravé dans son mouvement par une écriture contrapuntique très serrée ; ses nombreuses dissonances sont sublimées par les cordes de l'Accademia Bizantina : on en frissonne de compassion.

Pour la seconde partie, la voix de Delphine Galou gagne en chaleur comme pour mieux entretenir la torpeur dans laquelle nous a plongés Caldara. La cantate *Lumi, dolenti lumi* de Giuseppe Torelli est une petite merveille qui aurait tout à fait sa place aux côtés de celles de Jean-Sébastien Bach. Entre déploration et colère, la chanteuse et l'effectif réduit de l'accompagnement n'expriment rien d'autre qu'une ferveur totale.

La langue coupée

On pourrait établir une liste des personnages à la langue coupée. En littérature, outre les figures muettes de Samuel Beckett, il y a bien sûr l'enfant Canetti dans La Langue sauvée et Vendredi, l'esclave torturé de Foe, de John Maxwell Coetzee. Il serait possible d'y ajouter par métaphore le narrateur de L'oubli, le nouveau roman de Philippe Forest. Dans son sommeil, il a laissé un mot. Un morceau de langue lui manque. Tout commence par cette lacune. Du moins l'affirme-t-il au départ, avec une si grande conviction, une telle foi dans le langage, qu'elle lui cache la profondeur de sa perte. Celle-ci apparaîtra avec la vraie découverte de son initiation négative : que les mots restants ne révèlent pas le souvenir, mais au contraire consolident l'oubli, la mémoire vraie. Et donc qu'une langue amputée n'est pas inutile pour autant.

par Pierre Benetti

Philippe Forest

L'oubli

Gallimard, 235 p., 19 €

Ce n'est peut-être pas un mot qui manque à cet homme, et lui-même ne correspond peut-être pas à celui qui l'a perdu. Son identité n'est pas vraiment l'affaire : son aventure le dépasse. « Quelque chose a eu lieu. Cela vous revient par surprise. On l'a vécu, on l'a rêvé. Puis on l'a oublié. Jusqu'à ce que, au sein même du présent, s'ouvre une sorte de petite porte donnant sur le jadis. » Un double récit s'ouvre alors, celui d'une enquête et celui d'un voyage.

Dans le premier, introspectif, obsessionnel, le jeu de piste organisé autour du mot perdu appelle le lecteur à repérer des indices. *L'oubli* prend l'apparence d'une chasse au trésor, menée par un enfant solitaire et inquiet. L'enquête ne se déroule pas sans mélancolie, ni sans excitation. Que se passe-t-il lorsqu'un mot, une idée disparaît ? Pour quelle raison certains mots – pas n'importe lesquels – restent-ils accrochés, un instant, parfois plus longtemps, le temps qu'ils veulent, et sans qu'on puisse parfois les rattraper, sur le bout de la langue ? Si on les prend au sérieux, de tels événements, ordinaires mais essentiels, peuvent donner accès à un envers du langage, à sa part absente, souterraine. Le narrateur, qui compare

sans cesse son aventure à une maladie, semble peu à peu quitter une longue convalescence. *L'oubli* raconte cet éveil, ce difficile ré-apprentissage : trouver ses mots sous la gangue de l'ordinaire, de l'usuel.

« *Le langage reprenait progressivement l'apparence insolite que je lui avais trouvée enfant lorsque je l'avais découvert.* » À l'âge adulte, des mots butent les uns contre les autres, signalent une zone de douleur à dénouer. Écorchée à vif, la langue elle-même a été meurtrie, privée d'une partie essentielle. L'expression fait erreur, elle se joue de nous, il y a méprise : les mots qu'on cherche ne se trouvent pas sur le bout de la langue, mais au-delà. Le morceau de langue arraché s'est éloigné. Les membres amputés, atrophiés, dénotent le passé invisible d'un homme. Celui de *L'oubli* a une langue coupée. Elle cicatrise avec lenteur.

Privé de cette partie de lui-même contenue dans le mot en-allé, il ne le cherche bientôt plus de manière directe. Il passe par des détours. Il observe ce qui peut rattacher son expérience à celle des autres. Nous sommes reliés par la dégradation des mots : « *Partout, le langage dont usaient les hommes partait en lambeaux.* » Sur le bout coupé de leur langue, tous les hommes ont laissé un peu de langage et de passé. « *Le mot que tous les hommes, un jour, avaient semblablement égaré était-il le même ? Ou bien : s'agissait-il d'un*



Philippe Forest © Catherine Hélie

LA LANGUE COUPÉE

mot chaque fois différent et propre à la personne qui l'avait perdu ? »

Le second récit entrelacé dans *L'oubli*, qu'on dira de voyage, se situe à une lisière. C'est une île indéterminée, longée de ferrys qui la rattachent au continent, et où la présence du grand océan jaillit d'une baleine échouée sur la plage. Dans cette terre abandonnée aux artistes, tout se passe à un seuil séparant, ou reliant, la veille au sommeil, le monde des jours et celui des nuits. Rien, dans cet espace frontalier, n'est jamais clos, ni fini ; tout commence toujours. La librairie, la femme aimée, le peintre, chaque présence humaine ne fait qu'apparaître. « *On a toujours intérêt à en dire aussi peu que possible, je crois* », dit ce narrateur qui pourrait être le même que le précédent (il en a le ton grave) et un autre (il n'est plus obsédé par les mots, mais par les images). Dès le départ, Philippe Forest dissimule l'autre jeu de piste du roman, vaste devinette narrative, cache-cache général où circulent l'auteur de

L'enfant éternel (Gallimard, 1997) et celui de *Crue* (2016), l'autobiographe endeuillé et le créateur d'étranges fables.

Les mots qui restent à cet homme ne sont pas à jeter. Comme la queue du lézard, une langue coupée bouge encore. Il n'écrit pas à défaut. Il lutte à l'aide de ses membres valides pour organiser un récit minimal, évanescent, lacunaire. Tout le texte est ainsi : respectueux de la perte advenue, et donc inopérant pour toute entreprise totalisante. L'énergie de la perte le fait tenir debout. On ne dira pas le magnifique retournement au cœur de *L'oubli*. Dans la continuité de l'île, il ne clôt aucune signification. Il laisse la possibilité au lecteur d'y déposer son passé. Mais s'agit-il de mots en moins, ou plutôt de mots de trop ? La bonne place de certains morceaux de langue, saturés, abîmés, périmés, se trouve peut-être dans un coffre d'oubli. Là où, plus ou moins volontairement, des hommes blessés les laissent reposer.

Trois voix pour un monde vacillant

Avec La Femme au colt 45 (2016), Marie Redonnet confrontait le personnage de Lora Sander, en lutte pour gagner sa liberté, aux désordres de notre monde contemporain. Trio pour un monde égaré s'inscrit dans la même ligne, entrelaçant les voix de trois protagonistes à l'identité menacée par une modernité incertaine. L'émotion naît à suivre ces individus se battant pour imposer leur humanité à un monde qui tente sournoisement de l'écraser.

par Sébastien Omont

Marie Redonnet

Trio pour un monde égaré

Le Tripode, 200 p., 17 €

Trois personnages racontent leur histoire en chapitres alternés. Ils évoluent dans des lieux imaginaires, les villes de Salz, Sintéra ou Long Fow, mais qui, sur fond de guerre mal éteinte ou de crise sociale, ressemblent beaucoup à notre monde. On comprend qu'au moins deux d'entre eux vivent dans le même pays dirigé par un mystérieux « Gouverneur » dont le pouvoir chancelle. On y frôle des questions taraudant notre modernité : emprisonnement arbitraire et déshumanisant ; inquiétant parti démagogue et moralisateur ; élites rêvant d'une nouvelle humanité, entre chirurgie esthétique et recherches de pointe. Tout cela se croisant et se combinant dessine un monde crépusculaire et instable, peu favorable à l'individu.

Willy Chow a eu des vies multiples, comme ses identités, d'ailleurs, Willy Chow n'est pas son vrai nom. Il a fait partie d'une organisation révolutionnaire, a participé à la guerre du désert. À présent, il a racheté un domaine agricole abandonné, près de la frontière, espère y couler des jours tranquilles. Mais il sait que la paix est trompeuse, « *que la guerre est toujours là même si elle est invisible et qu'il n'y a d'abri nulle part, surtout pas à Salz* ». Chaque jour, il s'entraîne au tir. Parallèlement, il essaie de protéger ceux qui se sont réfugiés dans les environs, des êtres formant une humanité précieuse mais fragile : Moss, qui sort de quinze ans de prison, Dina la chanteuse, Monie l'institutrice, Foney,

et sa mère Fanny, qu'on dit folle parce qu'elle reste intransigeante dans sa colère, qu'elle ne s'arrange pas avec la réalité mais provoque les trafiquants d'armes et le Parti du Salut.

Willy se connecte au réseau et se mesure tous les soirs dans un jeu en ligne à son ancien chef, Jimmy Fango. Il perd tous les soirs, mais ne désespère pas de gagner. Dans le domaine d'Olz, à Salz, le réseau finit par être coupé, les nouvelles et anciennes alliances se nouent et se renouent, les rivalités latentes s'accomplissent – mais pas comme on pouvait l'imaginer – la guerre se réveille, et ne survivent que ceux qui se sont tenus sur leurs gardes, dans un état d'inquiétude permanent.

Le deuxième protagoniste se meut dans un cadre encore plus trouble et fuyant. Lui aussi se tient près d'une frontière, qu'il franchit clandestinement. Mais, par ce passage, il devient un Réfugié majuscule : il abandonne avec son identité toute certitude. On le prend pour un certain Douglas Marenko qu'on jette en prison, en lui faisant subir un régime qui l'amène à douter de la réalité. Lui-même finit par ne plus savoir s'il est bien ce Medi Soro qui avait fui pour « *accomplir son devoir de chercheur en s'opposant à l'avènement d'une nouvelle espèce humaine programmée pour vivre dans un monde entièrement sous contrôle dont l'univers virtuel dans lequel il a l'impression de vivre depuis qu'il a été arrêté est une image annonciatrice. Tout en lui se révolte et refuse cette irresponsable mutation.* » Comme tout est douteux, apparaît la femme de Douglas Marenko qui l'identifie pour son mari et lui permet de sortir de prison.

TROIS VOIX POUR UN MONDE VACILLANT

Le protagoniste se persuade assez vite qu'Olga Marenko est la seule femme à l'avoir vraiment aimé. Cependant, il l'a précédemment connue sous un autre nom, et elle lui avoue travailler pour les services de renseignement du Gouverneur. Afin d'éviter toute emprise et manipulation, il se résout donc à lutter contre Olga. Son destin devient alors une boucle absurde où, pour avoir l'impression de rester libre, il doit fuir son nouveau pays et retourner dans l'ancien. Si des bouleversements ont eu lieu, rien ne change finalement. La certitude est impossible à atteindre. Tout le monde est suspect, même nos proches. « Douglas Marenko » ne peut s'échapper, sinon négativement par l'éloignement, le retrait, l'effacement. Par petites touches successives et concrètes, Marie Redonnet nous donne à voir avant tout des voyages intérieurs.

Le troisième personnage est une femme, a priori moins forte que Fanny la serveuse ou Olga Marenko l'espionne, mais dont l'identité est aussi problématique que celle de Willy Chow ou de Douglas Marenko. Réfugiée, Tate Combo, pour fuir la misère, accepte le projet du photographe Bram Rift. Grâce à la médecine moderne, il donne à la jeune africaine « *les traits purs et fins, presque évanescents* » et la peau blanche de Sira, « *jeune déesse incon nue* » et, photographiant les étapes de la transformation, en fait une icône de papier glacé.

Parallèlement, la crise financière frappe le quartier des Brumes dans Long Fow, ville rap pelant New York. Tate va lier la réappropriation de son individualité, d'une identité personnelle, à l'insertion dans un collectif, celui des habitants luttant pour empêcher que leur quartier soit rasé. Comme Willy Chow résistait au chaos sur son domaine, le parcours de la nouvelle Tate Combo se limite à l'échelle d'un quartier, loin des zones de conflit ou de la jet-set, mais sur ce chemin, elle devra écarter les pièges tendus aux pauvres, et déjouer ceux entravant les femmes, soins de beauté ou paternalisme. Elle saura prendre soin de l'orphelin Johnny et trouver une voie personnelle, loin des parcours académiques, grâce à la rencontre de Luigi, ferrailleur et sculpteur de statues, dont « *chacune est l'illustration d'une histoire qu'il s'est racontée en la faisant* ».

L'univers inquiétant et friable de Trio pour un monde égaré n'est pas sans rappeler celui d'Antoine Volodine, mais plus que celle du révolutionnaire, c'est la figure symbolique du réfugié qui occupe le premier plan, comme une allégorie de la condition humaine au sein d'un monde équivoque. Des pans de polar ou de romans d'espionnage s'entrecroisent et se transforment en fable pour donner corps à ce sentiment d'angoisse diffuse, de violence latente, de menace sourde mais pesante qui, peut-être, caractérise notre époque.

Ce roman à trois voix est suivi d'un texte dans lequel Marie Redonnet revient sur son « parcours » d'écrivain depuis 1985.

On y découvre une femme qui ressemble à ses personnages, et en particulier à Tate Combo. Elle y expose avec simplicité et émotion son aventure littéraire, de femme poursuivant sa route avec obstination, en dépit des hauts et des bas selon lesquels sera considérée une œuvre dont on peut pourtant juger de la profonde cohérence. Dès *Splendid Hôtel* (1986) et *Forever Valley* (1987), elle envisage ses romans comme des « *fables* », à la « *langue toujours épurée et minimale [...] faussement simple* », portées par une « *voix* ». On comprend alors la dimension dramatique de cette œuvre – Marie Redonnet a écrit cinq pièces de théâtre – et aussi à quel point elle a constamment considéré ses livres comme engagés – elle a fait une thèse sur Jean Genet.

Cherchant à créer « *des fictions qui, sans être réalistes, partent de la réalité contemporaine* », elle « *écri[t] dans une période sombre de mutation chaotique et violente, dans une société mondialisée dominée par le pouvoir de la finance et des mafias, la consommation aliénante, les médias manipulateurs, la crise de la pensée et la perte des utopies. Le peuple errant des migrants et des réfugiés succède aux peuples en lutte dont les révolutions et les combats ont été confisqués* ».

Trio pour un monde égaré est une nouvelle étape de cette quête, des voix aux prises avec les démons masqués de notre monde, des voix dont l'écho résonne longtemps dans notre esprit incertain.

Des oiseaux et des espions

*Retour d'une petite île du Pacifique, théâtre d'un « épisode malgré tout secondaire » de la Seconde Guerre mondiale, Jean Rolin continue son voyage en se rapprochant des zones les plus agitées du globe, à la poursuite d'un petit oiseau, *Cenanthe xanthopyrmyna*, aussi connu sous le nom de « traquet kurde », et de ceux qui l'ont observé.*

par Denis Bidaud

Jean Rolin

Le traquet kurde

P.O.L., 176 p., 15 €

Les lecteurs fidèles de Jean Rolin connaissent l'attachement que porte l'écrivain aux animaux et, notamment, aux oiseaux. Ils savent aussi son affection pour les figures ambiguës, comme ce

Pete Ellis, alcoolique neurasthénique se prétendant agent secret américain, qui avait prédit dans ses grandes lignes les formes que prendrait la Guerre du Pacifique vingt ans après sa mort en 1923 dans l'archipel des Palaos, et servait de porte d'entrée à *Peleliu*, son précédent roman. Dans *Le traquet kurde*, c'est le colonel Richard Meinertzhagen qui fait office de guide. Il est à la fois un officier des renseignements britanniques, un menteur, un meurtrier et un ornithologue.



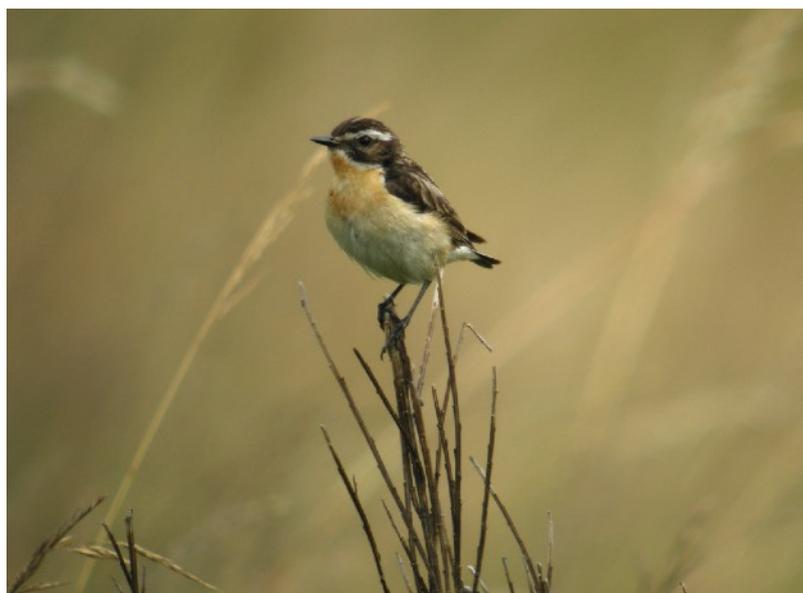
DES OISEAUX ET DES ESPIONS

Or il se trouve que ce Meinertzhagen a collecté (ou s'est attribué la collecte de) cinq des quinze spécimens de traquets kurdes conservés parmi les collections ornithologiques du British Museum, elles-mêmes installées à Tring, dans le Hertfordshire ; que ce traquet kurde, « *oiseau peu nombreux (...), présumé monogame* », a été observé au mois de mai 2015 au sommet du puy de Dôme, à des milliers de kilomètres de son secteur habituel ; qu'au mois de février 2015 une milice kurde parvenait à repousser les assauts de Daech contre la ville de Kobané. Tout fait lien.

Embarqué sur la piste du traquet kurde, on fait donc route pendant un petit moment avec Meinertzhagen : celui-ci croise le trajet de T. E. Lawrence, lui-même assez bon ornithologue. En 1961, après avoir établi des relations équivoques avec de très jeunes filles, fait la chasse aux oiseaux, manqué l'occasion de tuer Adolf Hitler, Meinertzhagen trébuche sur un chien à Trinité-et-Tobago. Six ans plus tard, il meurt.

Place alors à un deuxième personnage ambigu : St. John Philby est lui aussi un grand nom de l'histoire impériale britannique, un bon connaisseur des oiseaux, le père d'une célèbre taupe soviétique. À l'automne 1917, il fait la connaissance d'Ibn Saoud, alors souverain du Nadj. C'est l'époque où Lawrence d'Arabie a de son côté négocié une alliance avec le Sherif de la Mecque, rival d'Ibn Saoud. Et Philby « *découvre à quel point lui conviennent les lents et monotones déplacements à dos de chameau, les paysages vides, ou dépouillés du moins de tout le superflu, les nuits à la belle étoile, la compagnie des hommes (...), et le risque constant d'une mauvaise rencontre* ». Portrait en creux du narrateur lui-même ?

Troisième figure d'importance : Wilfred Thesiger, né en 1910 à Addis-Abeba, qui signe dans les années 1930 un article d'importance sur les oiseaux du pays Danakil, tue un certain nombre d'Allemands dans le désert libyen pendant la Seconde Guerre mondiale, et « *partage avec Philby, et avec Meinertzhagen, la conviction que l'automobile est incompatible avec le désert, et qu'elle y entraînera la destruction de tout ce qui en faisait la beauté.* » Il traversera le désert d'Arabie sans autorisation, se liera d'amitié avec le futur fondateur de la fédération des Émirats arabes unis, le cheikh Zayed



Un traquet kurde

(lui-même expert en fauconnerie), avant de prendre la route, en 1950, des montagnes du Kurdistan irakien. Autrement dit, le territoire du traquet kurde.

Retour en 2016 : Jean Rolin se trouve dans le Kurdistan. Ici, « *la nature a la réputation d'être d'autant mieux préservée qu'elle est encore truffée de vieux champs de mines* ». La montagne du Nemrut Dag abrite « *au printemps une population de traquets kurdes exceptionnellement abondante et facile à observer* », c'est « *une sorte de Jérusalem du traquet kurde* ». Justement, un spécimen vient se poser à ses pieds et l'écrivain de constater avec un certain regret la familiarité de l'oiseau, qu'il présumait sinon sauvage, au moins davantage timide. Les espions ne sont pas toujours discrets.

Et c'est dans un autre point très chaud du globe que se clôt ce *Traquet kurde*. Jean Rolin observe, en Mauritanie, des flamants roses : « *Nous ne devons approcher des lagunes où ils se nourrissaient qu'en catimini, en nous dissimulant au maximum afin de ne pas les déranger dans leur interminable pâture, alors qu'à tout homme normalement constitué, dans de telles circonstances, il vient nécessairement une envie presque irrésistible de les faire se lever pour voir les plumes rouges de leurs ailes.* »

Deux histoires enfouies

« J'ai des images, mais pas d'histoire. » Voici la dernière phrase de *Passé inaperçu*, premier roman de Gabrielle Schaff. La narratrice est cinéaste documentariste et les images, en effet, ne manquent pas. Mais l'histoire non plus. Ou bien l'Histoire, ou encore les histoires.

par Norbert Czarny

Gabrielle Schaff

Passé inaperçu

Seuil, coll. « Fiction et Cie », 240 p., 18 €

Deux histoires se croisent et se mêlent dans ce roman, toutes deux dans le même décor : la Lorraine et, en particulier, la vallée de la Fensch. Ces deux histoires sont ancrées dans notre passé, dans cette partie de notre passé que nous préférierions laisser inaperçue. La première est celle de Fred, Alfred, Freddy, appelons-le comme on veut, grand-père de la narratrice qui s'appelle Gabrielle comme l'auteure, également cinéaste. Fred a été un jeune Lorrain en 1943, engagé de force dans la Wehrmacht, envoyé sur le front soviétique, fait prisonnier lors de la bataille de Vitebsk et enfermé dans le camp de Tambow, avec d'autres « Malgré-nous » comme on les a appelés. Il n'a pas tiré, n'a guère combattu.

Les jeunes Lorrains et Alsaciens comme lui n'ont pas eu trop le choix et ceux qui ont refusé de servir sous l'uniforme allemand ont été déportés au Struthof, le camp de concentration installé dans les Vosges, souvent exécutés. Sans autre forme de procès. Ainsi a fini le grand-oncle René. Ceux qui ont accepté l'uniforme ont été envoyés sur le front russe afin que leur passe toute envie de désertir. Et puis il y a ces Alsaciens qui se sont trouvés à Oradour-sur-Glane, ont été ensuite jugés à Bordeaux. Ont-ils participé au massacre des civils ? N'y ont-ils qu'assisté ? L'horreur de l'événement est redoublée quand on sait que du côté des assassins comme de celui des victimes, il y avait des Alsaciens, tous natifs de Schiltigheim.

La deuxième histoire est celle de Fahd, meilleur ami de Gabrielle, qui a travaillé comme elle en tant que repéreur, puis assistant, sur des tournages. Il est le petit-fils de Mehdi, un harki, installé en Lorraine depuis 1960, un « chibani »

comme on dit. Ou presque : souvent les chibanis, ces retraités originaires d'Algérie sont célibataires et coulent leurs derniers jours dans des foyers qu'on appelait Sonacotra. Mehdi a eu un fils, Nadir. Lequel a épousé Evelyne et ils ont eu deux enfants, Fahd et Maya. Nadir est mort de façon accidentelle. Ces détails n'en sont pas. La question de la généalogie, de la filiation, des morts qui nous hantent, est toujours une clé pour comprendre ce que les archives recèlent, ce que des photos montrent, que des boîtes confectionnées ici et là avec attention et affection, renferment. Et de boîtes, au sens propre comme au sens figuré, il est question ici.

L'histoire de Fahd est celle qui donne sa trame au roman, et en justifie pour partie le titre. Un jour de novembre, Fahd est passé inaperçu ; il a disparu. « *Il faut parfois disparaître pour ne pas disparaître* », écrit la narratrice évoquant la fuite d'Algérie de Mehdi, son grand-père harki. Mehdi s'est glissé dans le coffre d'une Peugeot 403 pour échapper au sort qui lui était promis. Fahd a disparu en ce mois terrible qui a marqué le pays, celui des attentats, celui de l'assaut à Saint-Denis, de la peur, des enquêtes minutieuses qui ont suivi. Nul ne sait ce qu'il est devenu ; il n'a pas laissé de traces. La juge d'instruction auprès de qui Gabrielle témoigne n'a que peu d'indices, et attend de la jeune cinéaste des pistes plus solides. Le roman est donc aussi le récit de l'enquête, telle que Gabrielle la reconstitue en parlant de son ami enfui, volatilisé.

L'enquête se déroule en Lorraine, région chargée d'Histoire avec ses châteaux royaux, ses usines qui tournaient à plein régime avant que l'on ne ferme tout pour installer des parcs de loisirs, et que la romancière célèbre : « *c'était donc ça la Moselle, une terre blessée et recousue maintes fois, parcourue de tuyaux, exhalant des fumées odorantes, et qui s'obstinait à vivre pour des raisons obscures, mais après tout la survie ne s'explique pas* ». L'enquête qu'elle mène croise donc



Gabrielle Schaff
© Astrid di Crollanza

DEUX HISTOIRES ENFOUIES

les deux destins. Dans chacun, le silence a pesé, l'Histoire a jugé, les hommes ont payé le prix fort.

Thérèse, la grand-mère de Gabrielle, ne veut pas que sa petite-fille remue le passé. « Bella », ami de Nadir, témoin de l'existence des harkis dans les camps de transit en Lorraine, ne tient pas non plus à trop en raconter. Personne n'est très loquace : « *Les mots, ce n'était pas le problème. Fred et Thérèse étaient très bons au Scrabble. J'imagine une partie entre Fahd, Thérèse et Fred, je me demande bien qui aurait gagné. Les mots ne mentent pas. Le problème, ce sont les phrases. Les conjugaisons, les déclinaisons, les petits arrangements, les mots entre eux, qui deviennent un texte puis un livre, et qui, invariablement, créent une fiction. Thérèse craignait tellement de transformer le passé en le racontant qu'elle préférait se perdre dans des romans d'aventures, c'est-à-dire les romans des aventures des autres.* »

L'Île au trésor est de ces romans qui traversent ce livre. Lu par Fahd qui l'adorait, par Thérèse, qui avait appelé son chien Flint, il dit la toute-puissance de la fiction contre le réel quand celui-ci est trop pesant et violent. Il fait écho au *Capitaine Fracasse*, que la jeune Thérèse n'avait pas le droit de lire en 1942, quand la Lorraine était allemande, parce que le roman de Gautier mettait en scène un héros, et dans une certaine mesure, un résistant.

Mais d'autres objets permettent de s'évader, tout en aidant à reconstruire le passé : les photos bien sûr, très présentes sous divers formats dans le roman. Certaines photos restent toutefois interdites, qui disent l'horreur des crimes commis en URSS. Fred leur préfère un portrait de Thérèse, peint par un Russe à Drissa, dans lequel les yeux de sa fiancée sont rendus à l'aide d'un pigment bleu difficile à trouver alors. De ce bleu qui se décline dans le roman, entre voiture de police et couleurs des lignes de métro, la 13 et la 3bis qui partagent le bleu ciel sur les plans.

Il faut compter avec les boîtes, aussi. Comme un coffre de voiture, il cache, recèle, préserve. L'une de ces boîtes a été fabriquée à Tambow par le prisonnier de guerre. Et c'est elle que Fred a sorti du tiroir juste avant de mourir, histoire de se rappeler ou de se rassurer : « *Il n'était pas ingrat avec les objets, c'est le moins qu'on puisse dire.* » écrit de lui sa petite-fille.

Une petite-fille opiniâtre, déterminée à savoir, à comprendre sans juger, à exercer pleinement ce « devoir de mémoire » dont on nous rebat les oreilles comme on répète un slogan ou dévide un mantra. Une rencontre sur une aire d'autoroute avec un ancien président de la République rappelle ce que la raison d'Etat veut enfouir, après l'avoir longtemps nié. Et l'on sent la verve de la jeune romancière. On laissera au lecteur le plaisir de découvrir cette scène. Et le roman dans sa totalité.

La Disparition

Paul Otchakovsky-Laurens avait bâti une maison sur son goût à lui seul, sur son regard, avec ce que cela induit de prise de risque et de témérité, de sûreté et de fragilité.

par Cécile Dutheil

La brutalité de la disparition de Paul Otchakovsky-Laurens met en évidence sa plus grande qualité d'homme et d'éditeur : la cohérence, le sens qui se dégage de toute évidence de la maison qu'il a bâtie. La constance, l'engagement esthétique (donc, aussi politique), l'amitié, la persévérance dans le temps. Les éditeurs sont rares à allier autant de qualités à contre-courant des exigences de reconnaissance éphémère, chiffirable et rentable tout de suite, dans l'instant. On hésite à utiliser le mot « dernier », car il est presque trop facile de dire qu'il est le dernier à avoir bâti une maison et un catalogue sur son goût à lui seul, sur son regard éminemment personnel, avec tout ce que cela induit de prise de risque et de témérité, de sûreté et de fragilité potentielle.

Jusqu'au jour où ces partis pris rencontrent un public plus large, où l'équilibre rêvé entre la littérature qui expérimente et celle qui fluidifie se fait, toujours précaire. Quelle que soit la reconnaissance dont jouit un véritable éditeur, elle va de pair avec l'inquiétude qui naît du pari économique. L'exercice est subtil, Paul Otchakovsky-Laurens l'a magnifiquement réussi, et les nombreux prix que ses écrivains ont reçus en sont la preuve. Une vérité qui s'est imposée le 3 janvier 2018, le jour où nous avons appris sa mort dans un accident de voiture, absurde, et un lieu qui lui ressemble peu, en Guadeloupe.

Nous nous connaissions un peu seulement, mais depuis longtemps. C'était au début des années 1990, je faisais mes premiers pas dans l'édition, Paul Otchakovsky-Laurens avait créé sa maison depuis dix ans, en 1983, encouragé par Georges Perec, qui a dessiné les sept petits ronds reconnaissables entre tous (référence au jeu de go) de sa couverture blanc cassé, sobre. Qui a surtout donné un peu de son âme malicieuse, joueuse, et puissamment sensible à son ami éditeur. Car l'origine de P.O.L, ce sont d'aussi grands écrivains que Georges Perec et Marguerite Duras, dont il a édité *La Douleur*, un homme et une femme qui ont vécu la Seconde Guerre mondiale,

le premier, un enfant dont les parents sont venus des confins juifs de l'Europe de l'Est, un gamin qui a nourri le sol et la modernité littéraire de la seconde moitié du XXe siècle français. La présence lointaine de l'autre bord de l'Europe est frappante, et il y avait un peu de cette poussière d'or chez Paul Otchakovsky-Laurens, qui n'en parlait pas. Il était profondément lié à des personnalités nées de ce côté-là de notre continent, cinéastes, écrivains ou amis éditeurs : Robert Bober, Emmanuel Carrère, Olivier Rubinstein. Lui-même était né en 1944, d'un père peintre, Zelman Otchakovsky, d'une famille juive de Bessarabie, dans la Moldavie actuelle, et d'une mère qui l'a confié à une cousine du nom de Laurens ; il a grandi à Sablé-sur-Sarthe.

Pendant deux ans, nous nous sommes croisés presque tous les jours dans la cour du 33, rue Saint-André-des-Arts, à Paris, je travaillais dans un bureau en face, de l'autre côté d'une ancienne cour pavée. Il y avait quelque chose de joyeusement grave chez lui, une immense réserve, sans doute de la timidité, une démarche légère, le dos un peu courbé mais souriant, ferme, sachant très bien où il allait, quels écrivains il soutenait, aimait, encourageait. Ils traversaient la cour silencieuse, discrète. Certains sont des amis proches, Suzanne Doppelt, dont le travail, entre photographie et prose poétique, est intimement lié à la confiance et l'estime de P.O.L. Beaucoup sont des écrivains que je lis depuis trente ans, pas toujours au moment même où ils sont publiés, plutôt après, à la faveur d'une occasion précise, d'une rencontre, d'une envie de découvrir de première main. Se libérer de la contrainte de l'actualité, quand c'est possible, est sans doute le meilleur moyen d'apprécier un travail, même si P.O.L est un éditeur qui a fait l'actualité, plutôt que celle-ci ne l'a fait.

Dès le début, déjà quand il était jeune éditeur chez Hachette, il a publié des poètes, Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, des gens de théâtre, dont Valère Novarina et Anatoli Vassiliev,



Paul Otchakovsky-Laurens © Jean-Luc Bertini

LA DISPARITION

des artistes, des historiens de l'art à qui il est resté fidèle. Des romanciers apparemment plus classiques, tels que Charles Juliet ou René Belletto. Eux-mêmes ont été les amis et les pères de la génération suivante, Anne Portugal, Pierre Alferi, Olivier Cadiot, Frédéric Boyer, eux aussi hérauts de partis pris formels forts, revendiqués et reconnus par les lecteurs à l'affût de langages renouvelés. Peu d'entre eux sont des poètes au sens classique et univoque. La plupart sont en même temps peintre, photographe, cinéaste, homme ou femme de scène, expérimentant d'autres formes, ou professeur, médecin, essayiste, engagés dans la défense et la pratique de la liberté, esthétique et politique.

Rappelons que Paul Otchakovsky-Laurens a dû affronter la justice après avoir publié *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, de Mathieu Lindon, en 1999. Rappelons aussi qu'il s'est séparé de Renaud Camus, qu'il a longtemps publié, jusqu'à ce que celui-ci bascule dans la paranoïa qui passe par l'antisémitisme, au début des années 2000. Cette dimension politique est aussi ce qui l'apparente au fondateur des éditions de Minit, Jérôme Lindon, aussi conséquent dans ses choix. Qui sont rarement des choix vénaux. Les éditions P.O.L publient la revue de critique de cinéma *Trafic*, fondée par Serge Daney et Jean-Claude Biette depuis 1991. Et ont publié deux numéros d'une *Revue de littérature générale*, tombés

comme deux comètes en 1995 et 1996 : deux épais volumes à tiroirs, qui rassemblent des contributions disparates, souvent irrévérencieuses, drôles, qui concentrent un peu de « l'esprit » P.O.L, son versant insolent. Paul Otchakovsky-Laurens aimait la fête, l'alcool, les copains, les femmes, qu'il ne draguait pas, la sienne, le rire et l'humour. À la foire de Francfort, il se couchait tard. Au bureau, devant sa table de travail, il était tous les matins, tôt. Combien sont-ils encore, éditeurs et artisans de cette trempe ?

Le paysage politique et économique s'envenime. L'édition le reflète, de nombreuses initiatives résistantes naissent, mais peu survivent. Alors on tourne la tête derrière soi pour mesurer la valeur d'un parcours comme le sien. Paul Otchakovsky-Laurens a cristallisé un versant important de la littérature et des arts en France après 68. Il n'a jamais voulu écrire de mémoires d'éditeur. À cet exercice écrit, il a préféré le cinéma. Coïncidence, *Éditeur* est sorti sur les écrans il y a quelques semaines à peine. On y voit un enfant-mannequin au teint pâle et aux cheveux roux : c'est une poupée de la chorégraphe Gisèle Vienne, qui apparaissait déjà, dans son premier film, *Sablé-sur-Sarthe*. Un double étrange, légèrement inquiétant, nul ne sait si c'est lui, sa parentèle, ses écrivains, ses amis artistes. Le trouble est fugace, car il va de soi qu'il laisse derrière lui un fonds, une œuvre d'éditeur. Une famille.