Numéro 47
du 10 au 23 janvier 2018

Rentrée littéraire

Numéro 47

Des auteurs

Cette rentrée littéraire de janvier est assombrie par deux disparitions : celle, brutale, accidentelle, absurde, de Paul Otchakovsky-Laurens, le fondateur de P.O.L, et celle d'Aharon Appelfeld. Cécile Dutheil a rendu au premier, dans ces pages, un hommage sensible qui rappelle ce qu'il a fallu d'exigence et de persévérance pour donner pareille aura à cette maison d'édition inaugurée par *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, tandis que Norbert Czarny dit ici même ce que représente l'écrivain israélien dans la transmission d'une certaine mémoire de la Shoah, la vision de l'enfance.

En attendant Nadeau a dès ses débuts porté une attention particulière à P.O.L, comme le montre, dans ce numéro même, la présence de trois recensions. Cécile Dutheil analyse *Trouville Casino*, de Christine Montalbetti, qui, par de subtils jeux formels, revient sur un fait divers bien réel, le braquage du casino de Trouville en 2011 par un homme de 75 ans, abattu rapidement par les policiers. L'auteur, on s'en doute, « *désarticule* » le genre du polar avec son « *anti-héros* » sans gloire pour nous initier à la « *violence heureuse du roman* ». Mathieu Lindon, autre auteur P.O.L de ce numéro, déclare au début de *Rages de chêne, rages de roseau* (650 pages…) : « *Tout à coup le monde ne convient pas*. » Cet incipit désabusé conduit, par la grâce de la fable du chêne et du roseau de La Fontaine, revisitée, à ce que l'auteur nomme lui-même une « *épopée ratiocinante de la douleur humaine* ». C'est notre « *imbécile modernité* » qui est ici une nouvelle fois interrogée.

Les romans publiés chez d'autres éditeurs, petits ou grands, ne sont pas pour autant oubliés, ce qui réserve de belles découvertes. Hugo Pradelle souligne les mérites d'un roman du cinéaste Arthur Cahn, aux Éditions du Seuil, *Les vacances du petit Renard*, qui décrit sans fard « *l'émergence d'un désir différent* » chez un adolescent. Quant à Jeanne Bacharach, elle s'intéresse à la « *conscience fragilisée* » qu'illustre *Un funambule* d'Alexandre Seurat (Éditions du Rouergue).

Les essais ne sont pas négligés, qu'il s'agisse de Nicole Belmont sur l'étrangeté des contes (José Corti), de Gilbert Lascault et d'Alain Joubert, associés, sans préméditation, dans une relecture de Dada, du travail important du philosophe Jacob Rogozinski analysé par Richard Figuier. Sur le plan de l'histoire, Maïté Bouyssy revient sur l'étrange découverte, sous le plancher d'un château, des mémoires d'un charpentier dont les propos adressés sous la III^e^ République à un hypothétique lecteur révèlent « *l'histoire retrouvée d'un village français* ».

Mais l'énigme de la littérature s'impose ici peut-être avec le plus de force avec un ouvrage grand public, une « biographie » d'Homère par Pierre Judet de La Combe (Folio, Gallimard). Ce dernier fait du poète de l'errance et de l'exil, un mythe, une invention d'aèdes ; il refuse la facilité de croire en l'existence d'un auteur unique pour l'*Iliade* et l'*Odyssée*, sans nier ce que Claire Paulian appelle un « *événement auctorial* », nommé Homère.

J. L., 10 janvier 2018

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale
Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

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

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication
Association En attendant Nadeau

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 Nathalie Azoulai
Les spectateurs
par Norbert Czarny

p. 6 Nicole Belmont
Petit Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux
par Dominique Goy-Blanquet

p. 8 André Breton
Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia
Revue Europe
par Alain Joubert

p. 13 Arthur Cahn
Les vacances du petit Renard
par Hugo Pradelle

p. 15 Mathieu Lindon
Rages de chêne, rages de roseau
par Éric Loret

p. 18 Éric Marty
L'invasion du désert
par Mathieu Messager

p. 21 Théodore Monod
Méharée et autres textes
par Jean-Louis Tissier

p. 23 Christine Montalbetti
Trouville Casino
par Cécile Dutheil

p. 26 Bruno Pellegrino
Là-bas, août est un mois d'automne
par Marie Étienne

p. 28 Alexandre Seurat
Un funambule
par Jeanne Bacharach

p. 30 John Banville
La guitare bleue
par Claude Fierobe

p. 32 Liu Cixin
La forêt sombre
Jeff VanderMeer
Autorité
par Sébastien Omont

p. 35 Niviaq Korneliussen
Homo Sapienne
par Sophie Ehrsam

p. 37 Wallace Stegner
L'envers du temps
par Steven Sampson

p. 39 Regina Ullmann
La route de campagne
par Jean-Luc Tiesset

p. 42 Aharon Appelfeld
par Norbert Czarny

p. 44 Charles Dobzynski
Je est un Juif, roman
par Roger-Yves Roche

p. 47 Charles Reznikoff
Holocauste
par Odile Hunoult

IDÉES

p. 50 Barbara Cassin et Nicolas Ducimetière
Les routes de la traduction
par Santiago Artozqui

p. 52 Déflagrations : dessins d'enfants, guerres d'adultes
par Gabrielle Napoli

p. 55 Abdelwahab Meddeb
Le temps des inconciliables. Contre-prêches 2
par Marc Lebiez

p. 59 Jacques-Olivier Boudon
Le plancher de Joachim. L'histoire retrouvée d'un village français.
par Maïté Bouyssy

p. 62 Pierre Judet de La Combe
Homère
par Claire Paulian

p. 65 Jacob Rogozinski
Djihadisme : le retour du sacrifice
par Claire Paulian

ARTS

p. 67 Exposition Dada Africa
par Gilbert Lascault

p. 70 George Kaiser
Un jour en octobre
par Monique Le Roux

CHRONIQUE

p. 72 Suspense (15) Eva Dolan
Les chemins de la haine
par Claude Grimal

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

L'étoffe des anciens rêves

L'un regarde avec attention la télévision, ce 27 novembre 1967. L'autre contemple les images de stars dans « photoplay », s'inspirant des robes portées par Lana Turner ou Rita Hayworth pour demander à Maria, sa couturière, de lui en coudre de semblables. Tous deux sont* Les spectateurs*, qui donnent son titre au nouveau roman de Nathalie Azoulai.

par Norbert Czarny

Nathalie Azoulai
Les spectateurs
P.O.L, 320 p., 17,90 €

L'homme et la femme n'ont pas de nom. On les voit et les entend à travers « il », le personnage principal nommé avec la même distance. C'est un garçon d'une douzaine d'années, et il a une toute jeune sœur, atteinte d'une malformation à la hanche que l'on soignera à l'hôpital. Cette famille vit à Paris, dans le même immeuble que Maria Silva et son fils Pépito, ami du personnage principal. Tous deux discutent, se font quelques maigres confidences, s'interrogent. L'un est originaire du Portugal, alors sous la férule de Salazar, l'autre a ses origines en Orient, dans un pays que l'on devine désormais hostile aux siens. La famille a dû quitter précipitamment cette terre lointaine, dans laquelle elle avait toujours vécu et prospéré, fréquentant la haute société dans laquelle on aimait porter des robes dessinées par les grands costumiers de Hollywood. La référence.

Les seuls noms propres qui apparaissent dans le roman sont ceux des vedettes féminines, de leur amant d'un temps, et ceux de Robert Taylor, Errol Flynn ou « L. B », ce Louis B. Mayer qui imagina le lion de la MGM et ses célèbres mugissements. Taylor est le surnom donné au médecin qui s'occupe de la petite sœur. Flynn celui de l'obstétricien qui s'occupait de la mère lorsqu'elle était enceinte, alors sur le point de quitter leur pays d'origine. Elle n'était pas indifférente à ce Flynn, parti sur le même bateau qu'elle, vers l'Italie. Peut-être aurait-elle préféré l'accompagner dans ce pays. Son image flotte, revient par vagues nostalgiques à travers les pages.

À ces noms propres, on ajoutera celui du Général de Gaulle, que le père du héros regarde et écoute en ce mois de novembre 67. L'enfant écoute aussi ; il admire le général, en connaît la geste. Lors de la conférence de presse, le chef de l'État aborde des sujets divers, parlant du Marché commun et de la Grande-Bretagne qui pourrait y entrer, de la vie politique en France, de sujets que l'on pourrait qualifier d'anodins. Jusqu'au moment où quelques mots sèment le trouble : « *peuple d'élite, sûr de lui-même et dominateur* ». La narratrice les fait attendre. Qui connaît le contexte se rappelle l'émoi, le trouble profond qui ont alors agité ceux qui, quelques mois plus tôt, le 4 juin, avaient manifesté dans Paris pour témoigner leur solidarité envers un petit pays menacé. Et parmi eux le père du personnage principal, qui avait dû quitter sa terre natale douze ans auparavant, lorsqu'un nouveau régime s'y était mis en place. La peur d'un nouvel exil ressurgit, brutale.

Pépito l'interroge, comme on a questionné cette communauté inquiète à cette époque, évoquant une « *double allégeance* » : « *De quel pays êtes-vous les patriotes ?* » La question du jeune garçon revient souvent, leitmotiv douloureux auquel « il » répond un jour par une question violente : « *Et toi, de quel père es-tu vraiment le fils ?* » On l'apprendra à la mort de Maria, quand un homme viendra chercher l'orphelin, l'entrainant loin de cet immeuble parisien.

Les lecteurs de *Titus n'aimait pas Bérénice* ne seront pas tout à fait désorientés par ce roman. Au fond, l'absence de nom, l'absence de références historiques précises, clairement désignées, rappelle la leçon de la tragédie racinienne. C'est à Césarée, à Rome ou en Grèce, ce pourrait être ailleurs, partout : l'univers est le lieu, la scène est indifférente. Seule compte la tragédie. Ici, c'est

celle de l'exil, que les parents ne savent ou ne peuvent raconter à l'enfant. Un exil qui commence par des bagages faits à la hâte : « *Tout s'obstrue, tout s'engorge et ce qui a commencé comme une agitation vive, rapide, se fige, s'alourdit à l'image de nos valises qu'on gave pour que, de nos vies, elles retiennent tout et qui débordent tant qu'on est obligé de s'asseoir dessus et à plusieurs pour les fermer.* »

L'exil de la mère, ce sont surtout des revues de cinéma qu'elle ne peut toutes emporter, et parmi lesquelles elle doit choisir. L'enfant voudrait qu'elle raconte ce qui précède et suit le moment, celui où « *ce bateau coupe sa vie en deux* » : « *Il lui demande souvent de lui décrire ce moment où il a fallu faire ses valises, il veut qu'elle lui raconte par le menu comment on s'y prend pour quitter sa maison, son pays, ce qu'on décide d'emporter, de laisser, le regard qu'on pose sur ses choses, le temps dont on dispose pour faire ce tri*. » Il emploie le présent, pour entendre le passé composé ; il la remet dans cette situation afin de comprendre ce qui s'est déroulé, de retrouver l'émotion. Elle tient à rien, l'image d'un flacon de lavande évoquée par la mère : « *Cette bouteille lui apparaît à côté du bateau, de la mer, du ciel, de la côte, de l'immense cheminée, une chose minuscule et précieuse, qui lui donne soudain la mesure de tout ce qui l'entoure et de tout ce qu'elle a perdu*. »

Il sait comment les policiers locaux ont fait irruption pendant une soirée mondaine, comment ils ont mis les menottes aux hommes, souvent des notables, combien de temps ces hommes ont attendu leur libération, avant qu'on ne les force à partir. À « Robert Taylor » qui l'interroge, un jour de consultation pour la petite sœur, il peut raconter le « *chokémotionnel* » de cette soirée : « *Il attend puis précise que sa mère portait justement une robe pleine d'étoiles, des étoiles blanches brodées, des étoiles de mer incurvées, pailletées, qui scintillaient dans la nuit, que ce même soir, des cris ont retenti qui les chassaient du paradis. Que ces mêmes étoiles sont devenues des agrégats de poussière sur le fourreau noir dans lequel elle a enterré il y a quelques semaines celle qui faisait encore d'elle une étoile justement, Maria Silva*. »

La métaphore est certes usée mais elle s'impose ici : ce roman est un tissu aux multiples reflets. À cette robe pleine d'étoiles, fait écho une autre

Nathalie Azoulai © Hélène Bamberger

robe tachée par le père pris de colère, ce jour de novembre, d'éclats de sauce tomate. Mais lui font aussi écho toutes les robes de Barbara Stanwick, Gloria Grahame ou Gene Tierney que la mère et Maria contemplent ensemble avant que la couturière ne les reproduise. Ces robes sont la matière du rêve intact, ce qui reste d'une vie passée dans l'insouciance, préservée dans le vert céladon d'un tissu. Et comme si le rêve devait se prolonger dans la réalité de ces jours de 1967, la mère et Maria semblent jouer un remake de *Imitation of life*, plus connu sous le titre français de *Mirages de la vie*, avec Lana Turner. La mère interprète le rôle de Lora et Maria ressemblerait à Annie, la servante dévouée, dont l'enterrement est l'acmé du film. La soudaine faiblesse de Maria, son hospitalisation puis son décès, rappellent ce qui se passe dans le film de Douglas Sirk.

La beauté de ce roman tient à cette présence des étoiles, sur une robe, sur un écran, dans le ciel de Méditerranée que les exilés, malgré le chagrin qui les étreint, contemplent en spectateurs, tandis qu'un navire les conduit vers une nouvelle vie.

L'inquiétante étrangeté du conte

Rêveurs en quête de merveilleux, armez-vous d'un solide bâton de pèlerin, car c'est à un périple savant, rocailleux, dans la nomenclature internationale du conte que vous entraîne ce recueil d'articles spécialisés. Les familiers de Brémond, Propp, Soriano ou Bettelheim s'y retrouveront aisément, les autres devront s'armer aussi de patience.

par Dominique Goy-Blanquet

Nicole Belmont
Petit Poucet rêveur.
La poésie des contes merveilleux
José Corti, 200 p., 20 €

Heureusement, au détour d'un méandre narratologique, l'ouvrage offre des perles de savoir savoureuses. Ainsi, sachez que le Petit Poucet rêveur de Rimbaud n'est pas celui qu'on croit, mais un autre personnage tiré d'un conte wallon, « *Pouçot, Tom Pouce ou encore Gros-de-Poing ou Planpougnit* », minuscule cocher du chariot de la Grande Ourse. Car Perrault a fait « *un beau gâchis* » des richesses populaires, et « *durablement embrouillé le lecteur* » en s'appropriant le nom du héros. Dans ce cas et d'autres, des « *versions gauchies tentent de préserver une logique narrative, au prix, sans doute, de la portée significative profonde du conte* ». Par exemple, les contes nivernais tardifs de « Maman Brigitte », où l'héroïne chassée avec un nouveau-né restaure la fertilité de la terre qui l'accueille, renvoient à un motif socio-économique, celui des jeunes mères qui quittaient leur nourrisson pour aller nourrir celui d'une famille nantie et rapportaient quelque prospérité au pays à leur retour d'exil.

Le propos de Nicole Belmont est moins de divertir que de contribuer à la recherche sur la nature, l'origine et les variantes du genre, de préciser la distinction entre mythique et miraculeux, conte merveilleux et légende, et de traquer les pièges du passage à l'écrit. Elle souligne les difficultés d'enregistrer ces récits dans leur oralité fragile, facilement troublée par « l*a confrontation avec les représentants de la culture écrite* » qui s'appliquent à les préserver. Perrault ressurgit au cœur du chapitre consacré à la Barbe Bleue, où il apparaît que les motifs du conte type sont bien plus sanglants et fantastiques que les siens, mais que la réussite de son œuvre fut telle qu'elle supplanta l'original. Cependant, Perrault trouve grâce aux yeux de la chercheuse car dans la scène du cabinet interdit il a su ressaisir la thématique du regard de l'original et « *retrouver la poétique propre au conte populaire* ». Nouvelle surprise, sa sœur Anne a une ancêtre on ne peut plus lettrée, la sœur de Didon qui observe avec elle les préparatifs secrets du départ d'Énée : *Anna soror*, à qui Didon avoue être hantée de songes terrifiants. Quant à la couleur de la barbe, elle viendrait d'Apulée, où le dieu Portunus *cerulis barbis hispidus* est gardien des clés et des portes. Mais tout cela ne nous éclaire pas sur la structure narrative du conte, poursuit Nicole Belmont, ni sur sa signification. Le nœud narratif essentiel tient à la séquence interdiction/transgression que Perrault a pu trouver uniquement dans la tradition populaire : à cette tradition il intègre des éléments étrangers en même temps qu'il « *la rend plus simple, la "sociologise" partiellement, l'agrémente de clins d'œil à l'usage de ceux qui partagent la même culture que lui* ». Ainsi s'éloigne-t-il de la signification du conte oral : les épreuves d'une jeune fille confrontée à deux images du mariage, sanglante et angoissante d'une part, narcissique et identitaire de l'autre, dont elle sort victorieuse à force d'intelligence et de courage, au lieu d'attendre passivement le secours de ses frères.

La collecte des contes populaires commence sérieusement au XIX^e^ siècle. Depuis, le malentendu reste constant entre conteurs et collecteurs qui s'évertuent à saisir une parole foisonnante, instable, dont la naissance et la disparition sont simultanées. Le recueil de Brentano et Arnim s'intitulait *Le Cor enchanté de l'enfant*, celui des frères Grimm *Contes de l'enfance et du foyer*, mais s'adressaient-ils vraiment aux petits ? Ici, Nicole Belmont note deux mécanismes

« Le Petit Poucet », illustré par Gustave Doré

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DU RÊVE

convergents qui modifient en profondeur la nature de ces récits – « *passage de l'oral à l'écrit, et réduction de l'infantile présent dans chaque conte à l'enfantin* » –, d'où émerge un genre littéraire composite : le conte-pour-enfants à usage de la classe littéraire bourgeoise. Les frères Grimm entendaient mettre leur compétence au service des « *virtualités poétiques* » d'histoires transmises par des esprits frustes incapables de saisir la substance de ce qu'ils racontaient. C'est de cette substance qu'eux-mêmes tentaient de se rapprocher, en combinant parfois plusieurs variantes du conte oral. Or, certains spécialistes de l'histoire et de la critique littéraire emploient aujourd'hui cet argument pour disqualifier cette littérature orale, ou pour démontrer que Perrault ne lui doit rien. Certains s'évertuent à « franciser » leur collecte pour la rendre « présentable ». D'autres lui donnent le nom d'*oraliture*, parfois avec le projet de faire renaître un idiome maternel dominé, créole, occitan, et l'élever au statut de langue. D'autres amassent motifs, épisodes, ou récits hétérogènes, et ignorent délibérément la « *cohérence narrative latente* » du conte populaire. Chacun à sa manière, tous méprisent ou méconnaissent l'essence de la tradition orale, s'insurge Belmont. Bien plus que la poésie des contes, c'est ce combat contre leurs divers détracteurs qui fait l'enjeu principal de son livre.

De la révolte à la révolution

***En guise de préambule, signalons que les dates indiquées dans le sous-titre de la correspondance de Breton ne sont pas exactes ; en effet, sa dernière lettre à Tzara est de décembre 1934, et celle adressée à Picabia, figurant dans les « annexes », est datée de décembre 1952 ! Le sous-titre devrait donc indiquer* 1919-1952.**

par Alain Joubert

André Breton
***Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia*. 1919-1924**
Présentée et éditée par Henri Béhar
Gallimard, 250 p., 26 €

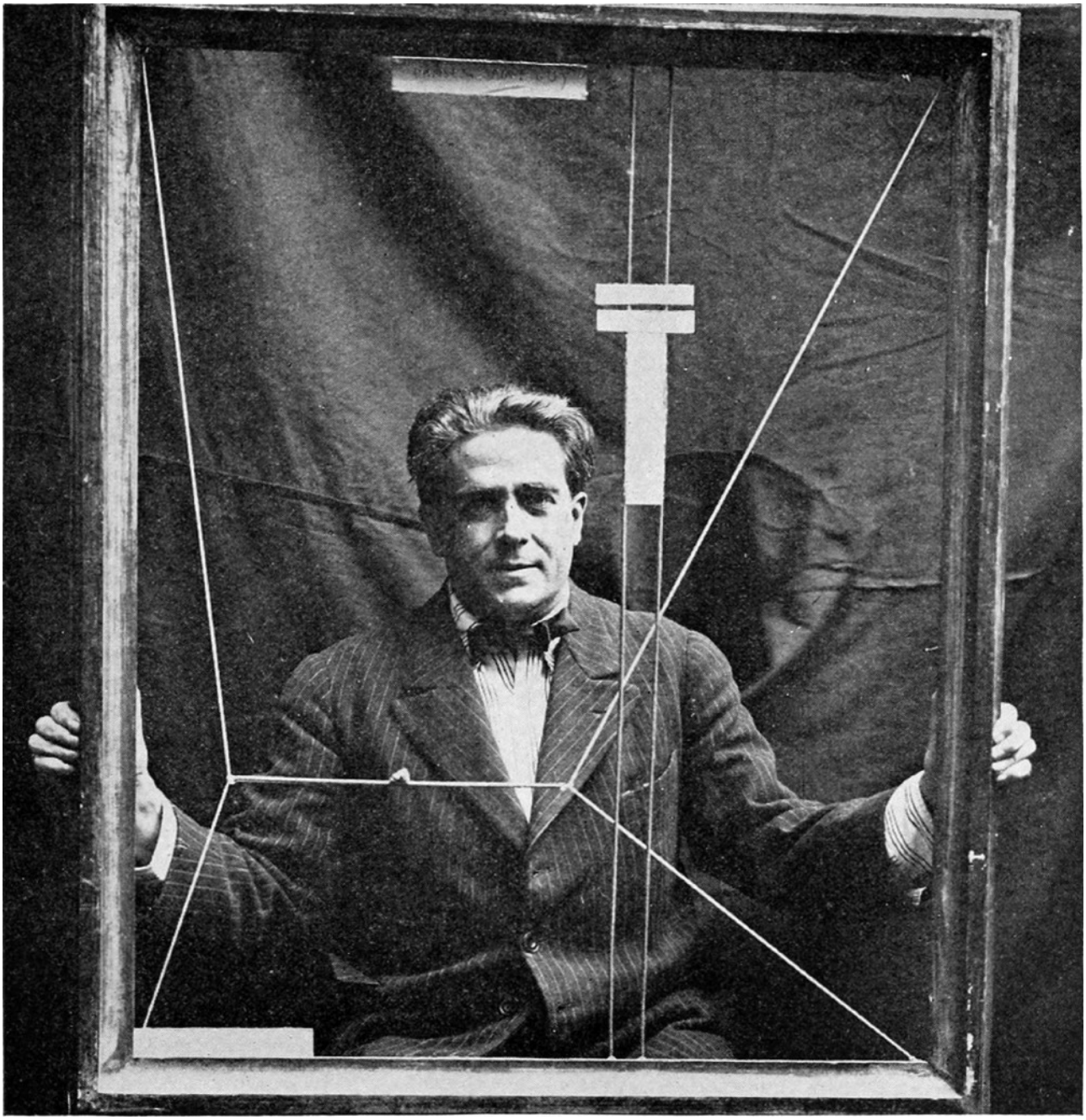
Revue *Europe*
septembre-octobre 2017
380 p., 20 €

De plus, au milieu de la page 153, il faut lire *André Breton à Théodore Fraenkel*, et non *à Tristan Tzara*. Enfin, et sous réserve d'inventaire, page 171, en son milieu aussi, on devrait lire *Francis Picabia à André Breton*, et non l'inverse ! Coquilles ? inattention ? mauvais survol des épreuves ? Bref, Béhar lui-même, dans ses notes sur la correspondance, page 30, voulant évoquer les discussions du groupe surréaliste engendrées par la soutenance de thèse de Michel Sanouillet sur « Dada à Paris » dans les années 1960, modifie l'enseigne du café où nous nous réunissions alors en « La Fontaine de Vénus », quand il est bien connu qu'il s'agissait de « La Promenade de Vénus », situé en plein quartier des Halles ; peut-être était-il sous l'influence de la rue Fontaine où habitait Breton ? Il faut cependant noter que si les précédents volumes des lettres de Breton étaient à sens unique, nous bénéficions ici d'une correspondance « croisée » en deux volets ; l'éclairage se fait ainsi plus précis.

En janvier 1919, le mouvement Dada s'essouffle à Zurich, où il s'active depuis février 1916, au Cabaret Voltaire. Tristan Tzara, son principal animateur, semble avoir épuisé le contenu de sa « boîte à outils scandaleux », du moins en cette contrée un brin exotique qu'est la Suisse aux yeux des jeunes poètes qui s'agitent, eux, dans les revues *SIC* et *Nord-Sud* publiées à Paris : André Breton et quelques autres. Le 6 janvier 1919, à la recherche de nouvelles munitions, Tzara adresse une lettre à Breton dans laquelle il sollicite des manuscrits inédits, destinés au prochain cahier *Dada*.

Ce même 6 janvier 1919 voyait la mort plus ou moins accidentelle (suicide ou accident ?), à Nantes, où il allait être démobilisé, de celui qui venait, par ses lettres à l'Umour ravageur, de modifier le cours de la sensibilité de Breton en faisant table rase de toutes les coquetteries « pohétiques » et « artistiques » qui, à ses yeux, ruinaient l'esprit nouveau ne demandant qu'à émerger, je veux parler de Jacques Vaché. Le 22 janvier, Breton répond à Tzara, sachant qu'il n'a appris la nouvelle que tardivement. Voici le début de sa lettre : « *Cher Monsieur, je me préparais à vous écrire quand un chagrin m'en dissuada. Ce que j'aimais le plus au monde vient de disparaître : mon ami Jacques Vaché est mort* ». Dès lors, c'est une véritable substitution mentale qui va se développer, le personnage de Tzara venant occuper le rôle qu'aurait dû jouer Vaché auprès de Breton, à qui il venait d'annoncer sa prochaine visite en ces termes : « *Les belles choses que nous allons pouvoir faire – Maintenant !* ».

On notera que Breton est littéralement obsédé par le personnage de Vaché, au point de le faire réapparaître plusieurs fois dans ses lettres à Tzara ; par exemple, le 20 avril 1919 : « *Si j'ai en vous une confiance folle, c'est que vous me rappelez un ami, mon meilleur ami, Jacques Vaché, mort il y a quelques mois. Il ne faut peut-être pas que je me fie trop à cette ressemblance* » ; ou encore le 29 juillet : « *Je pense à vous comme je n'ai jamais pensé qu'à Jacques Vaché…* ». Plus tard, dans ses *Entretiens* avec André Parinaud, Breton précisera à nouveau : « I*l est évident que l'attitude de Tzara s'apparente de très près à Jacques*



Francis Picabia, en 1919

DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION

Vaché, ce qui va m'amener à reporter sur lui une bonne part de la confiance et des espoirs que j'avais pu mettre en celui-ci ».

On a pu remarquer au passage que Breton laisse percer un doute : il ne doit pas trop se fier à cette ressemblance. Si la présence de Tzara va, en effet, permettre à Breton et à ses amis de réaliser par des actions concrètes et scandaleuses le désir de subversion qui animait Vaché, d'autres sollicitations existent aussi chez eux, qui vont semer la graine de ce qui s'appellera plus tard le surréalisme, mais qui déjà s'affirme matériellement. Dans la première série de la revue *Littérature*, animée par Aragon, Breton et Soupault, les numéros 8, 9 et 10, entre novembre et décembre 1919, proposeront les trois premiers chapitres d'un texte intitulé *Les Champs magnétiques*, sous la signature de Breton et Soupault. Toujours dans les *Entretiens*, Breton pourra déclarer : « *Incontestablement, il s'agit là du premier ouvrage surréaliste (et nullement Dada) puisqu'il est le fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique* ».

Ce n'est finalement que le 17 janvier 1920 que Tzara fera sa première apparition à Paris, boulevard Émile Augier, chez Germaine Everling, où Picabia l'avait invité ; c'est là qu'il rencontrera, enfin, Breton, Aragon, Éluard et Soupault, après

DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION

une longue attente. Dada à Paris pouvait commencer ! Nous n'allons pas revenir sur les spectaculaires manifestations qui allaient s'ensuivre, ni sur les réactions vives qu'elles allaient entraîner ; on en retrouvera la trace, en filigrane, dans les lettres qu'échangeront Tzara et Breton entre 1920 et 1923, avant que certaines dissensions ne viennent interrompre l'aventure. Ce n'est qu'en 1929 que le lecteur retrouvera la correspondance croisée, qui, elle aussi, s'arrêtera définitivement en 1934, des divergences graves d'une tout autre nature surgissant alors sur le plan de l'activité politique.

Mais revenons un instant sur ce qui va provoquer la fin de Dada. Assez vite, une évolution se dessine au sein du mouvement, et l'activisme systématique de Tzara se voit contrarié par la volonté de Breton de faire évoluer l'action vers des manifestations non dépourvues de « contenu », ce que Dada récusait. Ainsi, en 1921, la fameuse « Visite à Saint-Julien-le-Pauvre », qui anticipait de plusieurs décennies sur les « Congrès de la Banalyse », tout en évitant de tomber dans le piège de l'institutionnalisation comme ces derniers, ou encore le « Procès Barrès », pour « *atteinte à la sûreté de l'esprit* », marque du génie de Breton qui remet en cause celui des « maîtres anciens ». Et quand Breton évoque le projet d'organiser un « Congrès de Paris » destiné à confronter les mouvements d'avant-garde contemporains, à l'automne 1921, le torchon brûle ! Une lettre décisive de Breton, en date du 4 décembre 1922, n'y va pas par quatre chemins : « *Ce que je pense de vous, vous le savez bien, beaucoup de mal. Je ne m'en cache pas* ».

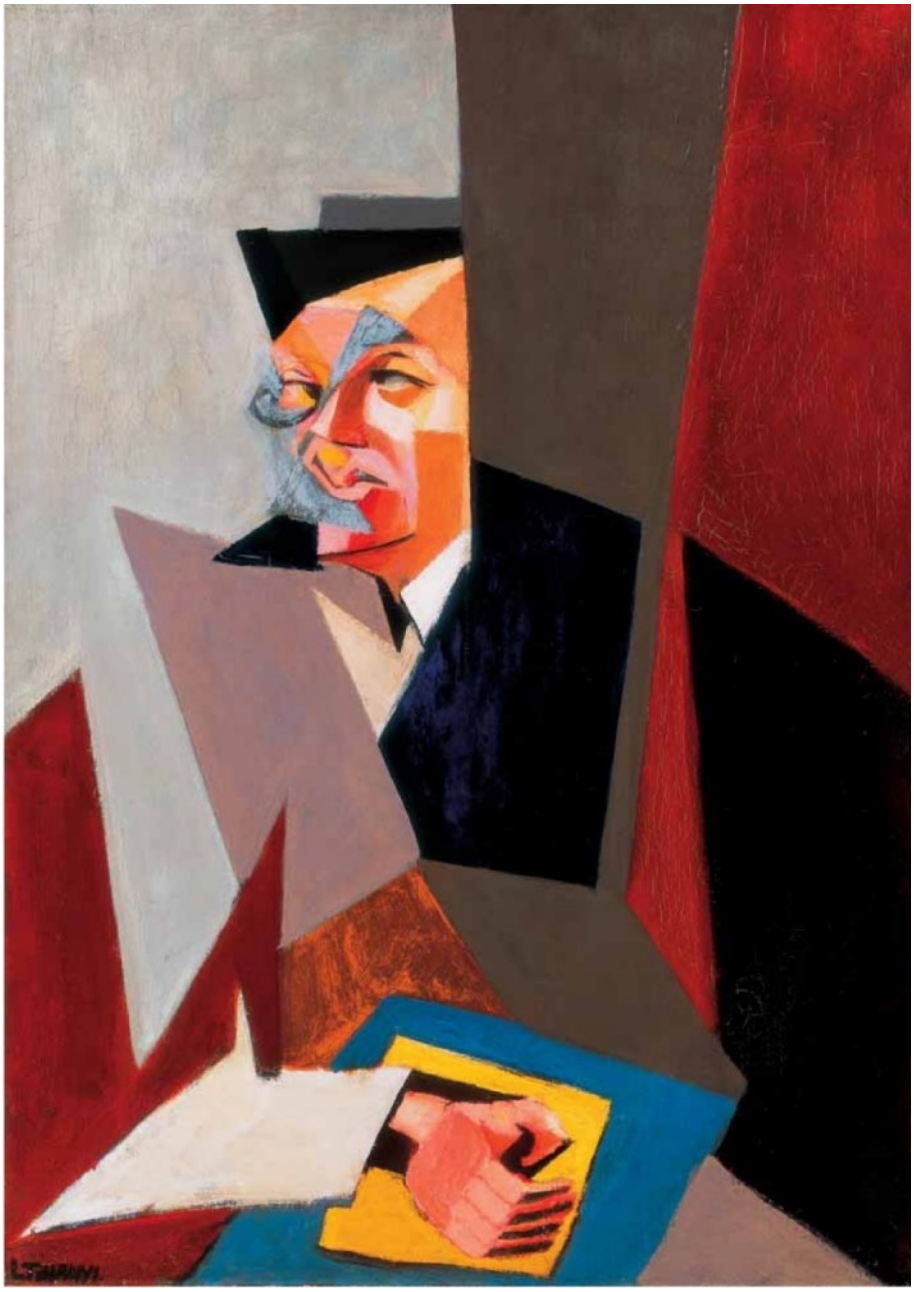
Tristan Tzara avait fini de remplir son office de « doublure », et Dada avait vécu. La parenthèse se refermait, et le surréalisme des origines, avant baptême, qui, depuis *Les Champs magnétiques*, cheminait sous roche à la manière d'une rivière soudain absorbée par une faille rocheuse, avant de connaître une résurgence assurant dès lors son cours régulier, violences torrentueuses comprises, pouvait s'affirmer au grand jour par le *Manifeste* d'André Breton, en 1924. Il faudra pourtant attendre 1929 pour voir Tzara rejoindre les surréalistes, après qu'il eut adressé à Breton son livre *De nos oiseaux*, accompagné d'une dédicace complice. Ce sera d'ailleurs sa plus grande période poétique, que trois ouvrages essentiels viendront confirmer ; mais nous verrons cela plus loin, à propos du numéro spécial de la revue *Europe*.

Les derniers mots de Breton à Tzara/Dada sont brefs et décisifs. Ils figurent au bas d'une lettre du 10 février 1923 qui lui est adressée par Péret, Eluard, Aragon, Limbour et Ernst, dont Henri Béhar ne nous donne, hélas, pas le contenu ; néanmoins, voici ces mots : « *Non, décidément, et surtout merde pour Ribemont-Dessaigne* ». De même, le présentateur de cette correspondance ne trouve-t-il pas utile d'expliciter pourquoi ce n'est que le 22 juillet 1929 que Breton écrira à Tzara une lettre qui va préparer son adhésion au mouvement surréaliste, laquelle prendra forme après une autre lettre du 22 novembre, où Breton lui écrit : « *Pourquoi ne viendriez-vous pas quelquefois à Cyrano, où nous nous réunissons tous les jours de 7 h à 7 h 45 ?* ». Le passage de la révolte iconoclaste à « La Révolution surréaliste » – intitulé de la revue du mouvement – s'opérera alors sans douleur immédiate ; en 1934, cependant, les choses prendront une autre tournure…

Séduit par le portrait tonique que fait de lui Tzara dans ses lettres, Breton se décide à prendre contact avec Picabia, dont il apprécie la violence provocatrice de sa revue itinérante *391* ; ce sera fait le 11 décembre 1919, donc peu de temps avant l'apparition de Tzara à Paris. Et le 17 janvier, boulevard Émile Augier, tous trois feront enfin connaissance physiquement, après tant d'échanges épistolaires !

Ceux qui ont approché Breton savent à quel point son extrême courtoisie et sa curiosité toujours en éveil donnaient de lui une image bien différente de celle propagée par ses ennemis. On peut le vérifier dans ses missives à Picabia, en dépit de quelques sournoiseries de ce dernier. Par exemple, lorsque Breton, qui tente d'organiser le fameux Congrès de Paris sur l'avant-garde, sollicite quelques idées auprès du Dandy-Dada, celui-ci lui suggère, dans une lettre du 17 février 1922, de faire appel à toute une série d'écrivains parfaitement incompatibles avec les objectifs de la chose. Qu'on en juge : Roland Dorgelès, Pierre Benoit, Henri Barbusse, ou encore Henri Letellier, directeur du quotidien *Le Journal* !

Il faut savoir aussi que Picabia, dont l'activité corrosive s'exerçait souvent en marge du groupe, avait déjà rendu publique sa décision de rompre avec Dada, le 11 mai 1921, dans un article spectaculaire publié dans *Comœdia*. De même, le 27 avril 1922, Breton, dont le célèbre « Lâchez tout », figurant dans le numéro 2 de la nouvelle série de *Littérature* daté du 1er avril, incluait Dada, ses pompes et ses œuvres, décidait à son



Tristan Tzara, par Lajos Tihanyi (1927)

DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION

tour de rompre sans plus attendre. Peu à peu, les rapports des deux hommes vont gagner en complicité, et l'on doit légitimement avancer qu'à son tour Picabia va se substituer à Tzara dans l'esprit de Breton, comme Tzara avait pris la place de Vaché à la mort de celui-ci.

Ponctuée de brouilles légères, mais toujours incroyablement touchante par sa sincérité, la relation Breton/Picabia durera jusqu'à la disparition de ce dernier, précédée d'une lettre-préface du 1er décembre 1952 pour une ultime exposition à la galerie Colette Allendy – ici reproduite – et, à la mort de ce pionnier de l'esprit moderne, d'un salut somptueux – « Adieu ne plaise » – prononcé par Breton au cimetière Montmartre le 4 décembre 1953, ne figurant pas dans ce volume puisqu'il ne s'agissait pas d'une lettre au sens habituel !

Venons-en à ce numéro de la revue *Europe* qui fait la part belle à deux gros dossiers, consacrés l'un à Kurt Schwitters, l'autre à Tristan Tzara, que revoici. Commençons par Schwitters, et donnons pour cela la parole à Tzara : « *Schwitters est une de ces individualités qui par sa structure intime a toujours été* naturellement *Dada. Il l'aurait été même si ce cri de ralliement n'avait pas retenti en 1916* », pourra-t-il écrire au début des années 1950, ajoutant plus loin : « [Schwitters] e*st de ces dadas qui ont contribué à* déniaiser *les notions d'art, à en*

DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION

dévoiler la mystification », ce qui, soit dit en passant, relativise beaucoup l'importance de Dada dans l'évolution de la pensée moderne, puisque, de l'aveu même de son initiateur, on pouvait agir avec autant de violence décisive sans pour autant en être ! D'ailleurs, dès avril 1912, bien avant Dada, Arthur Cravan, autre agitateur, n'avait-il pas déjà liquidé les mythes littéraires et artistiques dans sa revue *Maintenant* ?

Retour à Tzara, traité en majesté par plusieurs collaborateurs de ce numéro, parmi lesquels Henri Béhar se taille la part du lion, trois longs textes à l'appui, plus un entretien avec Serge Fauchereau. Dans cet entretien, Fauchereau met le doigt sur ce qui constitue l'acmé du poète Tzara, cette période au cours de laquelle il rejoint le groupe surréaliste à l'appel de Breton, après que Dada eut sombré dans une extrême confusion : « *Pour moi, c'est la grande période de Tzara*. L'Homme approximatif*, toute cette période entre 1929 et 1939…* ».

En effet, trois œuvres majeures vont apparaître coup sur coup : en 1931, *L'Homme approximatif*, donc, titre génial, véritable interrogation sur la vie intérieure à lui tout seul ; *Où boivent les loups*, en 1932, qui introduit l'analogie allant de l'homme au lycanthrope : *Grains et issues*, en 1933, forme poétique singulière où l'anthropologie et le sens de l'épique se nourrissent l'un de l'autre. N'oublions pas un texte théorique de première importance, son *Essai sur la situation de la poésie*, en 1931, publié dans le numéro 4 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, qui structurera l'activité du groupe en un moment où la politique tendait à prendre un peu trop le dessus.

Paradoxalement, lorsque Tzara décide de rompre avec le surréalisme, en 1935, c'est pour suivre aveuglément les directives du Parti communiste français ; Béhar le cite : « *Je demande la suppression du groupement politique du surréalisme, l'élargissement du front des intellectuels* […] *dans le but d'appuyer inconditionnellement, affirmativement et sans discussion l'activité du P.C.* ». Au même moment, Breton et le groupe s'éloignent du Parti, non sans se souvenir que Tzara, en 1927, déclarait : « *Reconnaître le matérialisme de l'histoire* […] *ne peut être que la profession de foi d'un habile politicien : un acte de trahison envers la Révolution perpétuelle, la révolution de l'esprit, la seule que je préconise…* ».

Dès lors, veste prestement retournée, il va entrer de plain-pied dans le stalinisme, en franchissant la porte grande ouverte par Aragon, et n'en sortira jamais vraiment, quoi qu'en dise Henri Béhar qui tente de lui sauver la mise en écrivant : « *La situation change en 1956* […] *Tzara est en visite en Hongrie au moment où éclate la révolution* […] *À son retour en France, il dément que l'on ait affaire à un coup d'État fasciste* […] *Il est donc le premier à dire la vérité sur les événements de Budapest* ». Faux, on va le voir.

Est-ce le poids de la vieille tradition politique de la revue *Europe*, longtemps organe culturel semi « officiel » du PCF en sa période la plus stalinienne, qui lui joue un tour, un simple « oubli » de sa part, une « pudeur » tardive ? Pourtant, Béhar devrait savoir qu'en décembre 1956, lors d'une assemblée générale du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord – où figuraient quelques staliniens notoires et sartriens peu reluisants –, une motion proposée par Dionys Mascolo, Edgar Morin et Claude Lefort, évidemment soutenue par les surréalistes également présents, motion qui voulait rapprocher la lutte anticoloniale menée en Algérie et la lutte contre l'impérialisme soviétique qui venait de se manifester à Budapest, un vigoureux débat s'ensuivit au cours duquel l'alliance des staliniens et des sartriens tenta, en vain, d'interdire cette motion, l'amalgame paraissant inopportun à ces messieurs ; parmi les staliniens présents, Tzara, qui dut fuir à toutes jambes la colère de Benjamin Péret, bien décidé à lui faire passer le goût de ce pain que lui ne mangeait pas, comme chacun sait !

Autre « pudeur » de Béhar : en voulant souligner le fait que Tzara n'aurait pas sacrifié à la poésie de circonstance durant l'occupation, cette « poésie » aux alexandrins mirlitonesques, patriotards, voire embués de la vapeur humide des sacristies – comme le firent Aragon, Éluard, Emmanuel et quelques autres –, il passe sous silence le fait qu'en aucun cas il n'a dénoncé cette poésie, préférant une retenue prudente et douillette au raffut ravageur que fit Benjamin Péret – tiens, le revoilà ! – avec son pamphlet *Le déshonneur des poètes*, Mexico, 1945, mais publié en France par les soins d'Alain Gheerbrant !

Bon, si l'on veut bien tenir compte des remarques qui précèdent, on pourra quand même apprécier ce numéro de la revue *Europe*, riche en informations sur deux créateurs essentiels à ce que fut la vie intellectuelle au cours du XX^{e} siècle. Ne rien oublier, toutefois…

Un site de rencontre

Le premier roman d'Arthur Cahn revêt des masques successifs : il se lit comme un récit d'enfance, un roman de formation, un texte érotique ou une fable sociale. Il est tout cela en même temps, mais il dépasse les enjeux, les codes et les formes de chacun de ces genres pour interroger ceux mêmes du récit, ce qui se joue entre la fiction et le monde social.

par Hugo Pradelle

Arthur Cahn
Les vacances du petit Renard
Seuil, 192 p., 17 €

De là à penser que ce qui se raconte n'est qu'un prétexte, une manière d'offrir des pistes à la pensée, de leur ouvrir un espace où se déployer, il n'y a qu'un pas. On pourra le penser tant la description des grandes vacances de Paul Renard, jeune garçon qui fête durant cet été-là ses quatorze ans, apparaît évident et commun. Le voyage en voiture et l'arrivée dans la grande maison familiale, les retrouvailles avec sa tante, les journées passées à lire, à traîner près de la piscine, les balades dans la campagne environnante, les jeux à la rivière, la fête foraine du village voisin… tout ceci pourrait n'être qu'une énième évocation vaguement nostalgique de l'enfance.

Mais dans cette trame, quelque chose grippe très vite et le livre obéit tout entier à une étrange déviation de cette voie toute tracée. Paul est dès son arrivée fasciné par un ami de sa tante, Hervé, quarante-cinq ans, dont il tombe instantanément amoureux. Pour son anniversaire, on lui offre un Iphone et Paul va découvrir une application de rencontres homosexuelles sur laquelle il va entamer une longue conversation avec cet homme, empruntant les traits d'un garçon plus âgé. Ensuite, tout obéit à la même logique, avec une évidence désarmante qui oblitère tout suspense. Quelque chose cloche dans le récit, tout encourage à dépasser une lecture évidente. Tous ses détours, toutes ses stances ne semblent exister que dans la visée de leur dépassement. Comme si tout ce qui comptait était d'en mettre les bribes éparses en relation, d'inventer dans sa matière narrative un cheminement de lecteur dégagé de ce qui se raconte.

Arthur Cahn décrit avec un talent évident l'émergence d'un désir altéré, la progression d'une pulsion sexuelle chez un être très jeune qui ne sait comment s'en débrouiller. Paul regarde des pornos en cachette, se masturbe en lisant des *SAS*, s'invente des amants virils, sans trop savoir comment ni pourquoi, aux prises avec l'évidence d'une inclination. À côté, ses parents se déchirent, sa petite sœur l'observe, sa tante fait tampon… Une petite vie se dévoile, suspendue, solitaire, dans une sorte de parenthèse estivale. La découverte d'une application de rencontres fonctionne comme un miroir narratif qui vient éclater la structure du roman, remettant le processus même de l'écrit, même minimaliste, entrecoupé, désynchronisé, au centre du désir, le reliant à la langue, à la distance qu'elle implique. Le roman est celui d'une solitude, assez farouche. C'est dans cet écart, dans le discours faux et virtuel que se joue la nature même du fantasme, de la fiction que l'on s'invente, des doubles que l'on crée pour se comprendre, s'éprouver. Ce para-discours, comme à côté du récit, venant entrecouper des scènes exemplaires, permet au personnage de se saisir de lui-même, de réaliser qui il est, d'où il vient, ce qu'il veut. On frôle ici la satire et le monde petit bourgeois, confortable, en prend un sérieux coup. Mais surtout ce discours permet de mettre en scène la part essentiellement projective du désir, d'en réfléchir la dimension fictionnelle. Cahn met ainsi en scène une narration souterraine qui vient remplacer le réel, ou plutôt le mettre en cause, le concurrencer. Par ce procédé qui prend en compte un changement radical dans la socialité amoureuse, il ne s'enferre pas dans une description sociologisante et un peu vaine mais, au contraire l'utilise pour inventer un discours sur la

Arthur Cahn © Astrid di Crollalanza

UN SITE DE RENCONTRE

puissance essentielle de la fiction conçue comme une nécessité absolue du désir et de la vie.

Il est assez émouvant de voir ce jeune personnage découvrir l'équivalence de la fiction avec le désir, avec la vie désirée. On est touché par ce qu'il dit, à la fin du livre, de la nécessité de la rêverie, de sa réciprocité. Le roman ne cesse ainsi de déplacer son instance narrative, de la faire jouer, de la reprendre. On se raconte, on se rêve, on s'invente sans cesse et, parfois, on le reconnaît. C'est dans cette dimension que le livre gagne sa force, qu'il dépasse son sujet, qu'il évite la platitude ou la provocation. Certes, quelques prudes seront un peu choqués – mais bien moins qu'à la lecture de *Récidive* ou de *L'île Atlantique* de Tony Duvert assurément – par cette étrange histoire d'amour dissymétrique et ambiguë, mais le livre ne vaut que parce que celle-ci masque un discours sur la vie, l'érotisme, la solitude, l'invention de masques successifs, les épreuves que l'on traverse, les expériences qui s'imposent à nous. Paul le dit à un moment, il y a un texte qui s'imprime sur les choses, le réel n'existe que parce qu'on se le formule à l'intérieur d'une fiction propre, secrète. Ce qui compte ce n'est pas le sujet, mais ce qui le dépasse, ce qui s'en joue non pas dans le récit lui-même mais dans la forme qu'il emprunte.

Alors que beaucoup d'écrivains semblent obnubilés par l'histoire, la manière dont la littérature peut ou doit la prendre en charge, que d'autres racontent des vies, s'appuient sur une dimension biographique ou des mises en scènes de soi, Cahn, comme beaucoup des auteurs les plus stimulants d'aujourd'hui, s'approprie les manifestations d'une époque, des réalités sociales subtiles, et les déplacent dans un travail à l'intérieur de la langue, dans une mécanique absolument littéraire. A l'instar d'Annie Ernaux, de Christine Angot, d'Édouard Louis ou de David Lopez, avec des fortunes diverses, c'est la matière du texte, les rapports narratifs, le temps qui s'y établit, qui compte véritablement. Ce sont les déplacements dans la forme même du récit, dans leur violence, qui comptent et lui donnent une valeur. Il semble que ce soit ainsi qu'il faille lire ce premier roman, dans une sorte de lecture en profondeur, comme pour mieux affirmer que la réalité, le monde social, n'ont leur place dans la littérature que parce que la fiction, la langue gagnent une densité particulière, que quelque chose y bouge et s'y questionne vraiment.

Contre l'imbécillité

« Tout à coup, le monde ne convient pas. » Un incipit simple, dont on voit immédiatement la force critique qu'il recèle, propre à entraîner un maelstrom de substitutions et concaténations. Fausse simplicité, puisque cette phrase est en soi contrariée, mêlant le régime narratif (« tout à coup ») et celui de l'essai philosophique : « le monde ne convient pas » Mais à qui ne convient-il pas ? dans quel cadre ? pour un travail ? comme un vêtement ? Ou bien est-ce à prendre au sens littéral et intransitivement : « ne s'accorde pas », « ne vient » (voire « ne tient ») pas « ensemble » – Stimmung en berne ? Mathieu Lindon est le seul écrivain à pouvoir faire durer la devinette de « quelle différence y a-t-il entre un pigeon ? » sur six cents pages en préservant sa charge existentielle, c'est-à-dire de drôlerie et d'angoisse mêlées.

par Éric Loret

Mathieu Lindon
Rages de chêne, rages de roseau
P.O.L, 656 p., 24,90 €

Ou, plus exactement, c'est la suite de la plaisanterie qui constitue le fond logique de *Rages de chêne, rages de roseau* : « il a les deux pattes de la même longueur, surtout la gauche ». À savoir : qu'on soit chêne ou roseau, le monde ne convient pas, et l'on a dans les deux cas « *bien sujet d'accuser la Nature* », pour reprendre La Fontaine – surtout le chêne (ou le roseau). L'auteur suit la double potentialité narrative et philosophique de la fable, en la tirant via « l'orage » et « la tempête » vers la modernité : puisque l'autre référence du texte est *Moby Dick*, auquel le titre de Mathieu Lindon emprunte sa seconde moitié, la « rage ».

Les deux premières parties du livre semblent ainsi un gigantesque commentaire et illustration de ce paragraphe tant cité du roman de Melville, au chapitre 41 : « *Tout ce qui rend fou et qui tourmente, tout ce qui remue le fond trouble des choses, toute vérité contenant une partie de malice, tout ce qui ébranle les nerfs et embrouille le cerveau, tout ce qui est démoniaque dans la vie et dans la pensée, tout mal était, pour ce fou d'Achab, visiblement personnifié et devenait affrontable en Moby Dick. Il avait amassé sur la bosse blanche de la baleine la somme de rage et de haine ressentie par toute l'humanité depuis Adam* ». Nous sommes tous des Achab, mais il ne tient qu'à nous d'être des Ismaël, et de survivre à la rage pour venir raconter – même si Dieu, comme à Job, nous a fait cette blague cruelle : « *Job il y a en toi un je ne sais quoi qui m'agace, et c'est fini pour le dialogue et les explications* ». Mais *Rages de chêne, rages de roseau* tient aussi du moralisme de la fable, puisque, chemin faisant, il remonte vers cet « *empire des morts* » qui clôt le poème de La Fontaine, et devient une méditation sur la vanité : « *mais attendons la fin* », dit le roseau. « *Mais qui m'aidera quand je serai mort ?* », répète le narrateur.

Le texte repose donc, comme souvent chez Lindon, sur la figure du paradoxe. Mais alors à toute vitesse : on a l'impression d'assister à un de ces films où l'on montre des plantes fleurir en accéléré, sauf qu'ici c'est un champ entier, une serre sauvage, toutes en même temps et par centaines de bouquets. On ne sait plus où donner du cerveau. C'est un autre lien majeur avec *Moby Dick* : l'écrivain creuse un abîme qui est aussi une somme, une synthèse où doivent s'engloutir à la fin le personnage et le texte lui-même. En partant du mécontentement : « *Tout à coup, c'est une force, il n'y comprend rien. Il va falloir que le monde s'adapte* », l'auteur donne une épopée ratiocinante de la douleur humaine, en prose mais aussi en vers – une première dans son œuvre –, se plaçant du point de vue des uns et des autres (roseaux et chênes) par les triples saltos arrière dont il est champion, tout en menant une enquête sur la

Mathieu Lindon © Hélène Bamberger

CONTRE L'IMBÉCILLITÉ

vérité en littérature, pour le dire mal et de façon tranchée, alors que le livre est tout entier sur le fil de la réversibilité.

Sur le malheur, il y a beaucoup à dire. Environ trois cents pages. L'angoisse, le travail, la maladie, la prison, etc. Si l'on devait faire un bandeau publicitaire à la mode, on mettrait un refrain cognitivo-comportemental : « Pour en finir avec la plainte ». Car Mathieu Lindon s'amuse à pousser jusqu'au bout nos insatisfactions pour rappeler que le principe de la tragédie, c'est quand le héros voit ses vœux exaucés. Par exemple dans le cadre social : « *mon boss est spécial, s'il était assassiné sans qu'aucun de ses subordonnés puisse être accusé, ce serait la liesse générale, dans le premier instant. Après, peut-être que la boîte n'y survivrait pas et que ce serait retour à la case chômage* ». La vie est une « expérience collective » qui nous fonde comme être humain et précisément nous rend insupportable de l'être : « *Le problème n'est pas seulement de manquer d'explications mais que les autres en regorgent. Les autres comprennent, selon eux.* » Une partie du livre est ainsi une guerre menée contre l'imbécilité, dont la forme totalitaire et terroriste semble caractériser notre époque, depuis celui qui parle ou écrit « au nom des victimes » jusqu'aux djihadistes, « *analphabètes qu'Internet a cultivés radicalement en cinq minutes et qui s'estiment désormais en droit d'enseigner eux-mêmes n'importe qui en toute assurance* », et de le faire taire. La question du dialogue et des explications impossibles traverse ainsi tout le livre : dans ses parties en prose, en vers, dans le genre essai ou aphorisme (la section « Wanted » recensant des désirs idiots tels que « avoir dix ans de moins » ou « la justice ») et elle éclate dans des joutes théâtrales où Lindon dédouble son « héros » en « Un » et « Autre » qui s'affrontent et dont les rôles finissent, semble-t-il, par s'échanger. La plupart du temps, « Autre » est malheureux, angoissé, et « Un » celui qui a tout compris. Ce qui ne signifie pas qu'« Autre » est le bon et « Un » le méchant : on le verra dans une séquence hilarante où « Autre » révèle le côté sadien de ses paradoxes en les faisant servir au harcèlement sexuel.

Concernant la littérature, les deux compères ont des choses à déclarer : « *AUTRE.* – […] *L'art, la littérature, j'y ai cru. Au fond, je persiste. J'étais dans cette idée que rien n'est à l'abri de la littérature* […]. *UN. – Qu'est-ce que vous me parlez de littérature ? Je suis de mon temps* ». Pour celui qui « n'y comprend rien », l'écriture est évidemment un moyen de vivre, à défaut d'un remède, et une façon d'accéder aux autres, sans pour autant parler à leur place. Il y aurait bien aussi l'enfance (troisième section : « Une enfance qu'on n'attendait pas »), mais c'est comme si, avec la mort (celle des parents, la sienne propre en vue), elle était une façon un peu moins efficace de s'« en sortir ». D'ailleurs, il y a des « *enfants qui ne tiennent pas la distance* » toute leur vie.

Ce n'est pas la première fois que Mathieu Lindon écrit directement sur la littérature et ses (im)puissances : *Je t'aime* (Minuit, 1993) ; *La littérature* et *Je vous écris* (P.O.L, 2001 et 2004). Cette fois, c'est sans doute la question de la crise de la littérature, en tant qu'elle lui est consubstantielle, qui est au cœur de l'ouvrage. Là comme ailleurs, on affronte ceux qui ont tout compris : « *ces romans ennuient qui disent le monde d'aujourd'hui à hauteur d'analphabètes cultivés, disent ce qu'on sait, qu'il fait bon savoir, ce qu'on est si content de savoir ensemble, entre soi, loin des autres* ». Or, peut-être la littérature (ou toute activité créatrice, d'ailleurs) est-elle au contraire un jeu, une performance aussi bien pour celui qui la produit que pour celui qui la reçoit et qui se met à penser « autrement que soi ». Plutôt que la littérature avec un L majuscule, il faut donc « *un livre qui plie, un livre qui rompt, s'il faut que ce soit un livre, fait de plis et de ruptures, qui ne coule pas de source, qui coule et qui flotte, qui ne peut vivre et respirer que dans cette alternance* ». Vous voulez de l'*easy-reading* ? Mais rien de ce que fait l'homme n'est étranger à l'homme. Un livre qui est un et autre à la fois, c'est « *un livre au fond très accessible, il suffit de lire autrement, de vivre, de penser autrement, il suffit que les mots aient d'autres sens, les verbes d'autres actions, il suffirait que les humains soient faits un peu autrement mais on ne se mettra jamais d'accord sur l'exact changement et si c'est pour changer du tout au tout on n'y arrivera jamais* ». Il faudra donc accepter de changer, mais pas tout, et pas exactement. Le programme politique est modéré, on devrait pouvoir l'appliquer.

Monts jumeaux

Éric Marty publie un court récit dans lequel le texte et l'image dialoguent et se redoublent sans jamais se recouvrir complètement. Les photographies de Jean-Jacques Gonzales, beaux clichés en noir et blanc représentant des chemins de pierre ouverts sur un pur espace, esquissent un désert insituable qui sert ici de cadre à la fiction de l'écrivain.

par Mathieu Messager

Éric Marty
L'invasion du désert
À partir de photographies
de Jean-Jacques Gonzales
Manucius, 96 p., 15 €

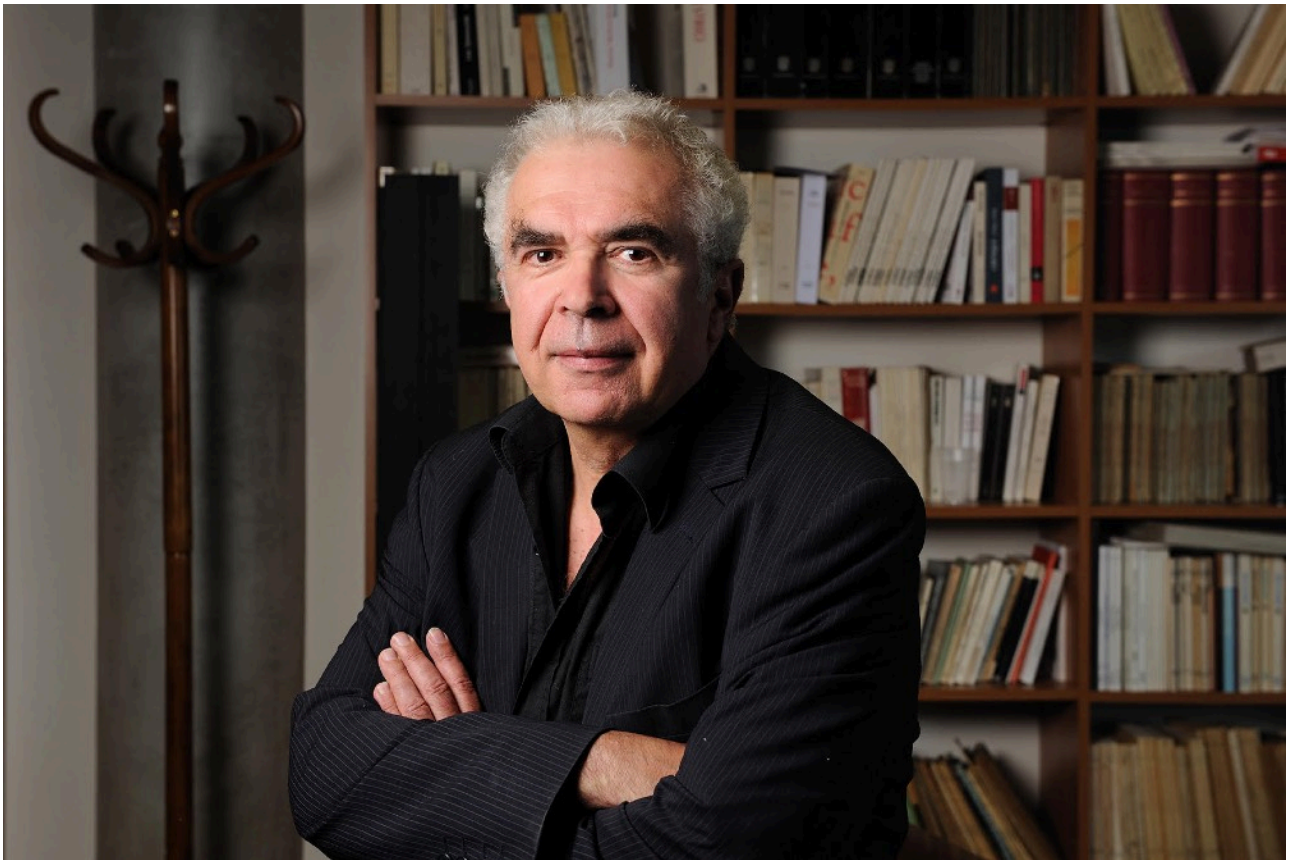
« *Mais se priver de voir est encore une manière de voir. L'obsession des yeux désigne autre chose que le visible*. » (Maurice Blanchot)

Nous sommes au milieu du désert, dans une petite bicoque située à mi-chemin entre Tucson et la frontière mexicaine. Seuls quelques éléments naturels quadrillent encore l'espace du visible : au nord, deux monts étonnamment jumeaux ; à l'est, une butte aux reliefs obscurs, sculptée par les intempéries ; au sud, un sol labouré de grandes crevasses noires ; à l'ouest, une route aux pylônes espacés qui semble conduire, dans le lointain, à une colline couronnée d'un vieux fort solitaire. Les chapitres s'enchaînent et s'arriment à ces quatre points cardinaux pour s'assurer d'un repère fixe dans ce monde où le dehors est ouvert à l'infini.

Dans la maison, un couple s'aime. Il y a Lara, une jeune Américaine, que la fièvre oblige à de longues périodes de sommeil ; il y a le narrateur, un photographe français, qui vit au contraire dans un état de veille permanent et qui passe ses journées à photographier les pourtours de la maison. Le temps est suspendu, à la fois étale et complètement déserté, comme les lieux à l'entour. Les choses elles-mêmes deviennent indatables, à l'instar de cette photographie accrochée au mur de la maison, dont on ne peut dire si elle a été prise la veille ou il y a cent ans. L'espace, bien que sans cesse livré au regard, lui aussi se dérobe. Tout est à la fois proche et lointain, à une distance que l'on ne parvient plus à évaluer. L'immobilité est la mesure de toute chose dans cette maison qui reste prisonnière du désert. Les gestes sont précis (on prépare un bouillon, on s'assoit sur une marche, on respire l'odeur du café) ; les paroles sont brèves et en suspens : « – *C'est étrange, j'ai trop chaud, et pourtant, c'est comme si j'avais besoin de brûler…* » ; les objets, comme dans les contes, sont simples et en nombre limité (l'âtre, le gobelet de fer, le lit, le carreau usagé à l'une des fenêtres). La prose d'Éric Marty, toujours exacte, dessine un univers poétique où miroite, en peu de mots, une présence au monde vécue sur un mode essentiel.

Mais le narrateur-photographe accède aussi, à force d'exercices, à des visions plus amples qu'il réussit à arracher à la surface muette des choses. Et c'est à proportion qu'il s'aveugle dans une forme intentionnelle de myopie que son regard s'ouvre paradoxalement aux signes du plus lointain : devant une colonie de termites, grouillant à la base d'un tronc arraché, il voit la structure des « *sociétés antédiluviennes* », témoin du « *déterminisme implacable des grands cycles de la Terre* » ; ailleurs, ce sont les éclats scintillants d'un fragment de météorite qui dessinent pour lui un alphabet complexe dans lequel se reflètent encore les images de l'explosion originaire. Le photographe se fait alors voyant et accède à l'inconnu par le dérèglement du regard. La vision trouble l'emporte progressivement sur la vision la plus nette, et c'est presque malgré lui qu'il se met à prendre des photographies en collant son objectif au carreau brisé et déformant de la fenêtre, comme si l'obstruction de l'œil permettait de mieux voir.

L'*outrance* du visible ouvre donc la porte à l'immémorial et conduit le récit sur un versant mythologique. En effet, c'est encore par le biais de



Éric Marty © Hermance Triay

MONTS JUMEAUX

la voyance que les choses se fissurent et révèlent leur inquiétante étrangeté : Lara, tout comme le narrateur, est habitée de visions ; mais tandis que le photographe avance dans les régions obscures du visible par l'intermédiaire de son appareil, en réduisant petit à petit sa luminosité ou en troublant sa mise au point, Lara, elle, fait immédiatement office de voyante, au sens sacré du terme. Voilà pourquoi elle est dotée d'une fièvre que rien ne semble pouvoir atténuer : elle *voit*, à l'instar des antiques prophétesses, les événements et les catastrophes à venir. Le narrateur ne cesse de faire entendre la particularité de son dire, qui a la force et le tranchant de l'oracle : « *Lara a dit* », « [Lara] *avait dit cela comme on prononce une ancienne sentence* » ; elle colporte les légendes anciennes et semble parler toutes les langues, tour à tour le français, l'espagnol et l'anglais ; surtout, c'est elle qui donne son titre au récit en relatant ce songe prémonitoire dans lequel il lui est dit que tous les morts vont revenir à la vie et que, dès lors, ce sera « *l'invasion du désert* ».

Cette maison, posée au milieu du désert et à la frange de la frontière mexicaine, est d'ailleurs le troisième acteur du huis clos. Personnage central, pourrait-on dire, car dans cette fiction obsédée par la question du visible, elle tient peut-être le rôle de l'Œil fondamental. Par un étrange effet de superposition, la maison contient en puissance, et avant même que le récit ne les parcoure, toutes les images à venir : « *J'ai été surpris de la quasi-identité entre la photo ancienne* [accrochée au mur de la maison] *et mes photos. On aurait pu penser qu'elles provenaient du même appareil* » ; « *De la vue que nous avons devant nous, il y a aussi une reproduction photographique dans la maison de Lara* […]. *Elle montre exactement ce que nous voyons à cette heure. La même immobilité sombre et le même éblouissement mat de la lumière* ». La maison est la chambre noire primitive : non seulement elle a déjà tout vu et tout enregistré, mais, de façon plus essentielle encore, elle continue à voir, c'est-à-dire à *prévoir*. Et ce qu'elle annonce, c'est l'effacement final des amants dans la tempête qui les absorbera dans l'invisible.

Mais de quelle faute les amants sont-ils coupables ? Quel outrage ont-ils commis pour que le désert en vienne ainsi à vouloir ensevelir ceux qu'il abrite ? Est-ce d'avoir déterré l'acacia qui, d'aussi loin que se souvienne Lara, a toujours veillé sur la maison familiale ? Le récit ne le dit pas, mais il précise que la fièvre de la jeune

femme date précisément de ce jour-là. Dans le réseau discrètement symbolique que tisse Éric Marty, cela fait sens. L'acacia est l'arbre des morts, ou plutôt l'arbre qui abrite leur sommeil éternel en plongeant ses racines dans les lymphes nourricières d'Osiris, le souverain de l'au-delà dans le panthéon égyptien. Son feuillage a la forme du dieu revigoré et il représente l'échange permanent entre les vivants et les morts. Aussi l'arracher devait-il avoir quelque conséquence funeste et les visions qui traversent le récit incidemment y faire référence : « *Mais sur la photo, les crevasses qui sont face à nous font penser à des tombes, de grandes tombes creusées dans le sol dans l'attente d'un mort, d'un cercueil, d'une momie peut-être, prête à être ensevelie* ».

Sauf que les tombes ne sont pas en attente des morts, comme le suggère ici le narrateur, elles sont plus vraisemblablement désertées par ceux qui désormais ont décidé de faire retour. Lara en a la sombre prémonition, au moment même où le photographe s'apprête à capturer l'acacia derrière le rideau de son obturateur ; elle prévient : « *Tu ne devrais pas photographier ce qui va disparaître* », et ajoute : « *C'est une image morte* ». Le récit, à ce moment-là, fait intentionnellement résonner ce mot, pour mieux en libérer la lourde menace, malgré la surdité du narrateur à l'écho qu'en donne Lara : « *Elle l'avait dit en espagnol,* fotografia muerta… *puis en anglais,* a dead picture… *Elle voulait dire sans doute des photographies de choses mortes…* » Et pourtant, ce qu'elle prophétise, c'est bien la mort littérale des images, l'anéantissement de toutes les formes du visible, l'irradiation dernière sur la pellicule blanche du désert. Et tout l'effort que fera le narrateur pour conjurer l'effacement des corps, pour donner à voir l'ombre portée de la vie dans les images que sans fin il collectionne, tout cela lui apparaîtra progressivement comme voué à un inéluctable aplatissement, à un devenir-surface des matières photographiées. Voilà le châtiment prononcé par le désert à l'encontre de ceux qui y aventurent trop avant leur regard : le chasseur d'images n'a d'autre issue que de devenir à son tour une image, mais une image morte.

Livre étrange qui ne cesse de faire l'éloge du visible, mais pour mieux sonder tout ce qui se refuse au cœur du voir. Car *L'invasion du désert*, c'est d'abord l'histoire d'un aveuglement qui prend la forme d'une contamination. Son emblème, au centre du récit, tient tout entier dans l'œil voilé d'une Indienne qui fixe le narrateur et figure cette cécité se regardant elle-même. C'est d'ailleurs là, sur ce marché de fortune tenu par quelques indigènes, que le récit, discrètement, va nous livrer les raisons de ce virus qui affecte notre regard dans sa capacité de voir. Et, encore une fois, c'est à la faveur d'une image que cette révélation a lieu : sur le papier journal qui enveloppe ses provisions, le narrateur aperçoit une photographie qui représente un camp de migrants à la frontière mexicaine ; un camp au bord de l'implosion, dont les grilles menacent de céder sous la poussée des hommes et des femmes que la police américaine tente violemment de contenir. Image que le lecteur ne verra jamais, image précaire donnée à lire sous la forme d'un lambeau, image vouée à la déchetterie comme sa fonction d'emballage l'indique. C'est aussi la seule image en couleurs – image de notre présent donc – et dont le narrateur n'est pas l'auteur. Image malgré tout, si l'on veut, mais image qui va devenir obsédante aux yeux de celui qui fait profession de voir. Car cette image, à son tour, va « regarder » le désert depuis la maison des amants, puisque le narrateur la punaisera sur le mur vis-à-vis de la fenêtre qui donne sur les monts jumeaux. Image en miroir, alors, car ce qu'elle reflète littéralement, c'est bien « l'invasion du désert » que Lara avait prédite à travers son rêve ; ce moment où tous les morts sans sépulture viennent réclamer vengeance à ceux qui les ont déracinés. Image qui vaut surtout comme le révélateur – au sens photographique du terme – de la parabole que veut construire le récit : une allégorie sur l'aveuglement propre à notre société contemporaine, volontairement oublieuse de ceux qu'elle a déshérités – migrants, demandeurs d'asile ou travailleurs sans terre – et qui refoule les invisibles dans le hors-champ de son regard mort.

« *Yeux, aveugles au monde, dans la suite des fissures du mourir* », comme l'écrivait Paul Celan dans son poème « Shneebeet » ; ce sont ces mêmes yeux que le récit d'Éric Marty rappelle à leur devoir de regard. Mais la force de son geste est d'encrypter cet impératif à l'intérieur d'un livre aux accents immémoriaux : car il sait que c'est par la voix du mythe que l'écriture rend au présent son plus juste écho.

L'usage du monde saharien

Au XXe siècle, le Sahara a eu son explorateur-savant, Théodore Monod. Sous le titre* Méharées et autres textes*, volume de plus de 1 400 pages publié aux éditions Thésaurus-Actes Sud, sont rassemblés ses écrits littéraires dessinant non sans humour une fresque des régions sahariennes, de l'Atlantique au Nil, traversées durant sept décennies. Une façon de parcourir ce monde aujourd'hui évanoui.

par Jean-Louis Tissier

Théodore Monod
Méharées et autres textes
Thésaurus-Actes Sud, 1 422 pages, 29 €.

« *Il faut le regarder, ce Sahara, de plus près, au ras du sol, au triple point de vue du chamelier, du chercheur et de l'homme. Et tout d'abord parler du vrai désert.* » (*Théodore Monod, L'émeraude des Garamantes*)

Durant sept décennies, Théodore Monod a arpenté le Sahara pour construire sur le grand désert un savoir multiple. Botaniste, zoologue, géologue, ethnologue, préhistorien, Monod fut un encyclopédiste saharien. Les textes rassemblés dans ce volume par Actes Sud sont la part publique, littéraire, d'une œuvre scientifique comprenant des centaines d'articles et de notes.

Comme l'Amérique tropicale avait illustré Alexandre de Humboldt, le Sahara a eu son explorateur-savant,Théodore Monod. Deux très longues vies consacrées au savoir et à sa diffusion, tendues entre l'empirisme de l'enquête de terrain et la méditation sur la portée de ce travail. Monod se distingue de son illustre prédécesseur par de fréquentes touches d'humour dans la relation de ses explorations et de ses réflexions. La question de l'eau, la gestion des dromadaires, la frugalité du bivouac, la distinction des vraies découvertes et des fausses trouvailles lui permettent de dissiper un mirage, celui du savant-héros.

Du Jardin des plantes au grand désert

Théodore Monod (1902-2000), descendant d'une lignée de pasteurs, choisit d'être le compagnon des nomades. Cette vocation, née dans la fréquentation assidue du Jardin des plantes à Paris, fait de lui l'expert du paysage minéral le plus étendu de la planète. La méharée est le parcours mené sur un dromadaire de selle (un *méhari*), et la connaissance de l'immensité saharienne, avant le 4 x 4, l'avion et le satellite, a été permise par cette pratique : Monod est le virtuose tenace de cet empirisme chamelier. Il a appris de ses guides comment choisir ses méharis (des pieds sains et une bosse pleine et souple), comment les ménager en réduisant leur charge (ce qui implique de les soulager en marchant) et comment adopter pour la nourriture et la boisson un régime très frugal.

L'initiation à la vie au désert débute en 1923 par un Paris-Dakar pour échapper à une épreuve affective, l'épisode ultime est une expédition en 1993, pour laquelle le nonagénaire accepte d'être motorisé.

L'immensité et la diversité sahariennes offrent au naturaliste un champ d'explorations et d'études pour plusieurs décennies. Ce thésaurus est composé de sept textes qui, rassemblés, forment une fresque des régions sahariennes, de l'Atlantique au Nil, du Maghreb au Sahel. *In fine*, de campagne en campagne, l'œuvre de Monod est coextensive du grand désert, elle le couvre dans sa totalité et ses parties. En faisant halte au long de ces 1 500 pages, on se demande parfois si notre temps présent, où le Sahara connaît d'autres tempêtes que celles de ses sables, permettrait une telle ouverture et une telle continuité dans l'enquête, alors que la technique multiplie les moyens d'observation.

Des déserts d'hommes

Sous la grande ombre toponymique « Sahara », Théodore Monod restaure les désignations vernaculaires, arabes et touareg – Tanezrouft,

Théodore Monod

L'USAGE DU MONDE SAHARIEN

Majâbat al-Koubrâ, le Mreyyé… –, que les Sahariens ont données à ces unités de plusieurs dizaines de milliers de km² mais dont la vraie dimension est donnée par le nombre de journées de méharée entre deux probables points d'eau potable. Des cartes et des croquis situent ces récits, tracent les pistes. Des lexiques initient à la terminologie saharienne : végétation tenace, sables variés, cailloux anguleux, qualité de l'eau.

Dans le désert, la sociabilité est une condition de survie ; Théodore Monod sait que le savant a besoin de ses guides et de ses aides, et ceux-ci considèrent avec bienveillance la curiosité insatiable de ce pair en endurance. Il arrive souvent que cette poignée d'hommes accablés de chaleur rencontre, foule et observe les vestiges que les Sahariens d'un passé proche ont laissés : pierre taillée, os travaillé, harpons, coquillages, enfin, dessins sur parois. Monod évoque ce Sahara vert, lacustre, non comme un mirage paradisiaque mais comme un moment proche, de nature et de cultures vivantes.

Il se situe aussi dans la longue lignée des voyageurs qui, depuis l'Antiquité, ont traité du Sahara, de sa rigueur, de ses richesses. Lecture attentive, éclairante, parfois critique.

Sa forte culture biblique permet au fils de pasteur de donner du sens à cette expérience du désert, mais le savant positiviste veille au grain, au titre de la construction du savoir.

Le roman saharien et colonial a été un genre dont Théodore Monod moque l'exotisme un peu aride. Son esprit et son style sont ceux d'un écrivain voyageur qui a vécu une expérience unique dans ce monde saharien du XXe siècle, aujourd'hui évanoui.

À cette somme, qui n'est jamais un Monod-logue, on peut associer la figure de Théodore : « *Il faut un minimum / une bible, un cœur d'or / un petit gobelet d'aluminium* » (Alain Souchon, *Avec Théodore*).

Ci-gît un roman policier

« On n'entre pas comme ça, dans un casino. » *Ainsi commence le livre de Christine Montalbetti, que nous, lecteurs à qui elle s'adresse régulièrement, pourrions résumer par un* « On n'entre pas comme ça, dans un roman policier ». *De fait, entre-t-on jamais dans celui-ci ? Entre-t-on jamais dans la conscience de son personnage principal ? Dans celle de l'auteure en train d'écrire ?*

par Cécile Dutheil

Christine Montalbetti
Trouville Casino
P.O.L, 248 p., 17 €

Trouville Casino est l'histoire d'un roman policier dont la trame est simple en apparence. Le livre raconte le braquage du casino de l'hôtel Saint-James à Trouville, le 25 août 2011, par un homme âgé de 75 ans. Cet inconnu a empoché une somme négligeable de quelques milliers d'euros, puis a filé dans sa Seat en direction de Dives-sur-Mer, où il a été rattrapé et abattu par les policiers. La quatrième de couverture le précise : « *Ce roman s'inspire d'un fait divers*. » (C'est vrai, vous pouvez le vérifier sur internet.)

Le livre se déroule sur un temps très court, celui de la fuite de cet homme sur une route du pays d'Auge, entre 14h05, quand le « malfaiteur » entre dans le casino, et 16h49, quand il est percuté par deux balles, au thorax et dans l'épaule. Il reste 2 heures et 44 minutes au fil desquels l'auteure prend le lecteur en otage et s'amuse à désarticuler ce qu'il est convenu un roman policier. Autant prévenir d'emblée que le suspense ne sera pas de mise. 2 heures et 44 minutes, pourtant, qui sait, c'est peut-être le temps exact de la lecture de ce roman.

Christine Montalbetti ne rit pas avec l'unité de temps ni de lieu. Son roman est méticuleusement découpé en 131 petites séquences numérotées et accompagnées d'un sous-titre qui précise le lieu : Gacé, le bourg où vivait cet homme ; route de Lisieux ; « *Paris, à ma table de travail* » ; « *Trouville, salon du livre* »… Le sous-titre précise aussi l'heure et le moment (« *une nuit d'insomnie* »), tantôt après le braquage, tantôt avant, et tantôt à l'échelle universelle : « *Gacé, années 50 avant notre ère* ». Il précise enfin, rarement, le degré de réalité de la séquence : « *scène imaginée* », écrit-elle alors. C'est une première façon d'étirer les 2 heures 44 évoquées plus haut. De jouer contre la lecture au sens fluide, contre l'intrigue au sens commun, contre le genre polar au sens établi, convenu, conservateur. C'est aussi une façon de jouer pour le lecteur et avec lui puisque Christine Montalbetti ne cesse de l'appeler et de l'inviter à sauter à la marelle avec elle : son roman est ponctuée d'apostrophes complices telle que « *(je n'ai pas besoin de vous expliquer)* », « *si vous avez hâte de savoir la fin (sentez-vous libres, bien sûr, de circuler comme vous le voulez)*. » Certains sauteront et s'en amuseront, d'autres sauteront et n'y feront pas attention, mais c'est difficile. Car l'auteure apostrophe aussi et surtout son personnage, cet homme dont nul ne connaît l'identité exacte. Elle lui donne du « *tu* » : « *toi, donc, que j'ai commencé à tutoyer* », écrit-elle dès le début. C'est une convention comme une autre, un truc, un secret de fabrication qui rapproche, éloigne le personnage, ça dépend des circonstances, l'effet de distanciation est à la fois garanti, gratuit et souriant. Lecteur et braqueur sont pris à partie ensemble, et de là à comparer le premier au second, il n'y a qu'un pas, que nous ne franchirons pas, car il nous semble trop facile de filer la métaphore : braquage de l'écriture, écriture du braquage « *et tout le toutouin* » dit l'auteure à un autre propos, mais proche. Il arrive un moment où la déconstruction est impudique.

Comme souvent les vrais romanciers, Christine Montalbetti prête attention aux détails et en a le goût, et comme souvent les romanciers d'aujourd'hui elle a aussi le goût du matériau, de l'objet tangible et résistant, du vocabulaire technique. Ainsi quand elle décrit le plancher de la guinguette où son personnage aurait rencontré sa

Christine Montalbetti © Jean-Luc Bertini

CI-GÎT UN ROMAN POLICIER

compagne : « *Le plancher était de guingois, les lattes bancales par endroits, et sûrement bourrées d'échardes (je ne vous conseille pas d'ôter vos chaussures, même si la bride vous serre un peu, si le cuir vous compresse les chairs, commençant de provoquer ici ou là, je compatis, de petites sérosités de lymphe interstitielle qui, hélas, auront tôt fait de se transformer en franches ampoules)*. » Soudain ces « *petites sérosités de lymphe interstitielle* » semblent désigner ces multiples entailles qu'elle-même introduit, ces nombreux clins d'œil au lecteur averti : l'habileté et l'ingéniosité de la romancière deviennent presque aveuglantes.

La scène se poursuit, celle du coup de foudre entre le braqueur (plus jeune) et sa future épouse, « *vos yeux se sont posés ailleurs, ici ou là, s'évitant* » – comme dans la littérature de l'âge classique – jusqu'au moment où leurs yeux se croisent, « *et puis d'un coup, cette attraction presque magnétique, cette évidence, d'un coup, la violence heureuse du roman*. » Soudain, là encore, le lecteur est surpris de désirer cette violence, et n'est-ce pas ça qu'il attend du roman, qu'il lui fasse violence ? Qu'il le prenne là où il ne le soupçonnait pas ? Qu'il le bouscule et le déporte sans médiation ? Le lecteur souhaite, veut, aime, prend plaisir à basculer, car cette violence-là n'est jamais qu'un autre nom pour dire la puissance du roman.

Le voilà, le véritable personnage du roman de Christine Montalbetti, son véritable objet, cette « *violence heureuse* ». Elle-même n'est d'ailleurs jamais aussi convaincante que quand elle s'oublie et avoue la « *tendresse étrange* » qu'elle éprouve pour ce malfaiteur inattendu, d'un certain âge, anti-héros, triste et sans gloire. Elle n'est jamais aussi convaincante que lorsqu'elle tente de saisir la morosité de cette vie usée qu'elle esquisse, qu'elle tente d'imaginer à partir de données géographiques, policières, ou à partir du témoignage du voisin qui « *commence par te décrire comme un homme paisible. Un homme sans histoires, voilà ce qu'il déclare, comme si c'était une qualité, d'être sans histoires, alors que c'est ça, justement qui te dévastait*. » Et voilà ce personnage qui prend chair, ou plutôt qui prend âme : homme de peu de biens, abattu par la répétition, les travaux, les jours et les nuits, la banalité, la sienne et celle des autres, de chacun, l'ennui.

Christine Montalbetti est au mieux quand elle introduit l'idée de cette dépression sourde, laisse percer la pesanteur, l'impression de néant, quand elle peint « *la pluie normande, étrangère, impraticable. / La pluie installée, monotone, incessante* » essaie de « *comprendre le sentiment de la vie derrière soi*. » Elle est au mieux quand elle décrit, comme jadis, un pan de nature, un fragment de mur, de casino, d'« *après-midi soyeuse* » ou de ciel normand « *qui a toujours cette allure un tantinet mélancolique* » et « *les ombres, oh, à peine, mais tout de même, gagnent du terrain, elles commencent à s'allonger, se distendre*. » Quand elle se laisse aller à un anthropomorphisme oppressant qui anime les choses : « *Cette situation pourtant te rongeait* […] *cette façon dont les meubles, dès que tu étais seul, te manifestaient un genre d'hostilité*. » Ailleurs elle révèle de l'humour, un juste sens du dérisoire quand elle évoque la célébrité si mince, si ténue, que provoque un fait divers : « *Ta petite célébrité s'étend comme un feu de paille ; et, comme toute célébrité, elle est au prix d'erreurs et de malentendus*. »

Elle est d'autant plus crédible qu'elle oublie de digresser et de s'en justifier, et ce n'est pas « *sortir son stylo rouge mental* » que d'oser le dire. Elle touche quand elle abandonne son versant savant, intellectuel, dépose son habit de maîtresse de la forme et s'autorise la norme. Elle intéresse quand, en creux, elle ne met plus en scène ni elle-même ni son faux personnage, mais la seule gratuité de ce geste de braqueur anonyme. Car derrière le miroir que nous tend *Trouville Casino*, il y a, puissant, ce sentiment de l'absurdité de l'existence, dépourvue de tragique, qui est au cœur du genre roman policier.

Dans une des séquences où Christine Montalbetti rappelle qu'elle poursuit ses recherches pour nourrir son récit, elle évoque une « *timidité bizarre* » qui l'a longtemps empêchée de se rendre à Gacé, là où vit son personnage. Parce que les choses font sens, et parce que beaucoup d'entre elles échappent à tout auteur, nous serions tentée de parler de la timidité du romancier d'aujourd'hui qui se réfugie dans un réel au grain un peu trop épais et des coutures un peu trop voyantes, effrayé par le roman. Mais pourquoi, au fond ? « *Les années, derrière toi, sont comme un vol d'oies sauvages. Tu te dis. Tu as eu à peine le temps de les voir passer.* » C'est pourtant tout ce que nous demandons au romancier : le temps de voir passer ces oies sauvages, devant soi.

Portrait de Gustave Roud

Sur la première de couverture du livre de Bruno Pellegrino, la photo d'une femme, debout, de face, dans le rectangle d'une fenêtre, non pas à l'intérieur d'une maison, mais au dehors, dans l'allée d'un jardin.

par Marie Étienne

Bruno Pellegrino
Là-bas, août est un mois d'automne
Zoé, 223 p., 17 €

On ne la voit pas tout entière, seulement à mi-corps. Elle est vêtue d'une jaquette à la coupe masculine, porte un chapeau à petits bords, une chemise, une cravate. Elle penche un peu la tête : « *On lui voit cette attitude sur de nombreuses photos, la tête lourde comme l'ange de Dürer, la pose mélancolique par excellence* ». Et elle regarde quelque chose, ou quelqu'un, dans la pièce. Le photographe, son frère ? Sur le rebord de la fenêtre, deux coupes de plantes grasses, celle de droite en partie effacée par le titre.

Qui est cette femme donnée à voir d'entrée de jeu ? C'est Madeleine, la sœur de Gustave Roud à qui l'ouvrage est consacré, c'est elle qu'on voit et non pas lui, contrairement à l'habitude qui veut qu'un homme, surtout notoire, prenne la meilleure place et laisse derrière lui la femme qui l'accompagne.

C'est une des beautés du livre, cette élégance, cette courtoisie avec laquelle l'auteur, Bruno Pellegrino, l'évoque aux côtés du poète suisse, mort en 1976. Quand ses occupations à lui, écrire, photographier, se promener, nous sont données sans valorisation particulière, celles de Madeleine ont tout autant de dignité, qu'elle fasse les courses, le ménage, la cuisine, qu'elle lise la presse, se bourre une pipe ou se passionne pour la conquête spatiale, comme si le frère et la sœur étaient égaux en qualité et en talent.

Si écrire est une tâche capitale, son résultat, le livre, est destiné à disparaître, à sombrer dans l'oubli, comme le reste. Alors écrire est-il plus décisif que moissonner, traire une vache ou prendre soin de son jardin ? Ce sujet de la perte, de la mort et du passé sans cesse relégué au profit du présent, est presque le terreau du livre, la trame sur laquelle le reste s'édifie. Le reste, c'est-à-dire la vie de Gustave Roud en compagnie de Madeleine, leur maison, leur enfance, leur solitude à deux, le goût qu'a le poète pour les hommes jeunes et beaux, les cancans du village, la sagesse de Gustave accordée à son temps, aux saisons et aux lieux qui sont leurs, par destin, non par choix. « *Et de cette longue préparation, de cette suite de gestes minutieux et rodés, perfectionnés au fil d'années de répétition, il ne restera, si personne ne s'y met, qu'une courte phrase en post-scriptum d'une lettre qu'un visiteur aura pris la peine d'écrire à Gustave*. »

Bruno Pellegrino s'y est mis, il a souhaité que Gustave Roud ne s'efface pas trop vite, il a réalisé de lui un portrait à la hauteur du personnage, ou plutôt à son niveau de modestie grandiose. Il l'a regardé vivre comme à travers une vitre, l'a suivi dans ses pas, presque dans ses pensées, en s'inspirant de ses écrits, de sa correspondance, de récits et propos de témoins, d'entretiens radiophoniques ou publiés dans les journaux, et d'un film tourné sur lui de son vivant dans leur maison à tous les deux.

Le résultat ? Un texte dont la beauté et l'évidence ressemblent à celles des plantes, d'un paysage aimé : « *La route de craie, les terrains creux, pâles, tissés de lilas, les champs de trèfle, les ormes, les frênes, les bois de pins, mille orchidées, et les esparcettes, les rameaux de genêts en fleurs…* »

Bruno Pellegrino est fasciné par « *ces deux-là, leur manière lente et savante d'éprouver l'épaisseur des jours* », et leur sagesse tranquille. « *Gustave est plutôt content, il n'a pas perdu sa journée, il a un nouveau pantalon et en pleine ville, entre un trottoir et une façade, il a surpris une poignée de reines-des-prés pas tout à fait défleuries* » ; une paix tout de même traversée par l'inquiétude de l'inachèvement : « *Aujourd'hui il sait qu'il n'a presque rien dit et qu'il n'en aura ja*

Madeleine Roud © Simon Oppliger

PORTRAIT DE GUSTAVE ROUD

mais fini de se justifier. » Ou alors des regrets. Par exemple, il aurait bien aimé écrire la vie d'une sainte, comme on en trouve dans *La Légende dorée*, avec amour et humour. Celle de Marie, par exemple, qui entre en lévitation devant Zosime ; comme il s'extasie, elle réplique « *qu'il n'y a vraiment pas de quoi* ». Une bien belle histoire, pense Gustave, « *dommage qu'elle ait déjà été écrite* ».

Le poète est sévère envers lui-même, il pointe sans complaisance le verbe rare qui sonne faux, le retrait de l'adjectif qui déséquilibre le passage entier, mais retoucher un détail « *impliquerait de tout refaire, ce qui suit, ce qui précède, tout le foutu livre* ». Pourtant, il ne s'énerve pas, il rassemble quelques phrases à sauver dans ses notes, regarde par la fenêtre et sourit : la neige est éblouissante et les chatons de coudrier bien émouvants.

Sur le fil

Dans* Un funambule*, Alexandre Seurat nous emporte dans les méandres de la vie intérieure d'un homme qui se tient, tout au long de ce court récit, sur le fil, au bord du vide. Quitté par son amie Solenne, hanté par une relation maternelle conflictuelle, et incapable de retrouver ses « rêves perdus », son paysage intime semble peu à peu se noyer, au bord de la disparition. Après L'administrateur provisoire, Alexandre Seurat compose le récit d'une conscience fragilisée auquel il parvient à instiller une force onirique empreinte de suspense. C'est à cette tension, maintenue grâce à une écriture d'une précision acrobatique, que le lecteur reste accroché.

par Jeanne Bacharach

Alexandre Seurat
Un funambule
Le Rouergue, 84 pages, 12 €.

« *Il sentait une pression en lui, il cherchait quelque chose, comme des rêves perdus, mais il ne trouvait rien*. » « *Comme des rêves perdu*s », l'expression extraite de Lenz de Büchner et placée en exergue d'*Un funambule*, résonne dans le récit avec une étonnante justesse. Comme le poète allemand Jacob Lenz, le narrateur d'*Un funambule* traverse une crise intime, où la vie semble devenir un fardeau, où les souvenirs heureux se perdent, et les repères s'effacent peu à peu. La perte et l'absence hantent le texte d'Alexandre Seurat qui révèle, dès les premières pages, tandis que le narrateur se baigne dans la mer, la douleur inéluctable et diffuse : « *La densité de l'atmosphère lui faisait mal. Les vagues étaient devenues plus larges et déversaient le froid, avec le sel. Des images de suffocation revenaient, incertaines* […] ». Le contact sensible du corps du narrateur avec le paysage extérieur, ici l'eau de mer, fait surgir la douleur et les images qui l'accompagnent.

Alexandre Seurat dit bien l'ambivalence d'un dehors qui agit à la fois comme un élément apaisant et comme un révélateur de l'angoisse intérieure à laquelle se suspend le narrateur durant tout le récit. Lorsqu'il achète des fleurs pour sa mère, l'attachement et la fixation sur les détails et les choses matérielles soulignent sa peur, tout comme ils paraissent la calmer « *Quelque chose achoppait en lui, quelque chose le prenait à la gorge, il regardait les gros boutons du tablier du fleuriste, recouverts de vichy bleu*. » La douleur de vivre se déploie alors image par image. Images brutes du chagrin, images sensibles, presque palpables, d'une souffrance qui échappe aux mots : « *À une époque quelque chose l'avait tenu à la vie, il avait essayé d'écrire* […]. *Il avait rencontré ceux qui réussissaient* […]. *Mais lui n'avait que des blocs de douleur dans les mains, qui ne composaient rien dont il aurait pu dire quoi que ce fût…* »

Alexandre Seurat trouve pourtant les mots et l'écriture pour dire ces « *blocs de douleurs* », qui surgissent, impétueux, à travers *Un funambule*. Ils composent un récit à l'architecture complexe, traversé par des voix multiples entremêlées, des temporalités enchevêtrées à des variations de lumières vives et de sons dissonants. Les quelques quatre-vingts pages d'*Un funambule* recouvrent une densité narrative remarquable. Ses épaisseurs sont nombreuses, dévoilant l'état de crise du narrateur, où tout se mêle dans une incertitude vague, presque onirique. Certains paragraphes, qui paraissent reproduire le regard surplombant du narrateur-funambule, sont mis en retrait, révélant alors ces « *blocs de douleur* » et ces « *couches de passé* » saisis comme des corpuscules poétiques : « *C'est comme voir et ne pas voir à la fois, ou chercher à comprendre quelque chose d'incompréhensible – alors sourire* ». Alexandre Seurat restitue, dans cette construction générale de son récit mais aussi de ses phrases,

Alexandre Seurat © Tina Merandon/Signatures

SUR LE FIL

les glissements d'une conscience troublée où les lumières, les voix des autres et les images se forment et se déforment sans limite « *Seulement fermer les yeux : son esprit glissait, poursuivait des images à travers le noir, bruits coupants au-dedans de lui-même, poings dressés pour taper contre une porte fermée*. […] *Une voix inconnue lui disait, Tu tambourines à une porte qui ne s'ouvrira pas*. »

Acrobate sur une corde tendue en hauteur, on imagine le funambule, d'un regard altier, traverser le monde à distance. Mais si Alexandre Seurat explore les moindres recoins de l'intériorité isolée de son personnage, il saisit également, avec virtuosité, les rapports troubles et les échanges brisés avec le monde du dehors. « *De l'autre côté il y a les autres – il y a sa mère*. *Dehors* ». Ce dehors, le narrateur semble l'avoir incorporé, dans toute sa démesure, à son paysage intérieur. Les membres de sa famille sont cernés dans toute leur ambivalence psychologique, cruels et maladroits : « *Des yeux énormes le fixaient*. *Voilà le plus beau !, un mot dont l'ironie le déchira* ». Sa mère, l'un des personnages les plus obscurs et vifs du récit, le hante jusqu'à la folie « *Quand sa mère dormait, parfois il s'approchait d'elle, et s'étonnait toujours que son visage fût fermé dans une expression dure, il avait peur du sommeil de sa mère* ».

Funambule en empathie avec le monde dont il se sent définitivement loin, équilibriste fragile, en hauteur, accroché aux autres et au passé, le narrateur apparaît comme un personnage complexe, souvent insaisissable. « *Des mots encore, toujours des mots qui le retenaient et le manipulaient, il n'avait jamais su comment sortir des mots*. » Dire et sortir des mots, saisir hors les mots un état intérieur bouleversé sans le manipuler ni le retenir, c'est à cette insaisissabilité poétique qu'Alexandre Seurat parvient à nous accrocher et nous attacher.

Le miroir de l'écriture

Bien sûr, il y a une histoire d'amour et de mort, de désir et d'adultère, entre des personnages dont les motivations sont curieusement floues, soit parce qu'ils sont cantonnés dans un arrière-plan brumeux, soit parce que le narrateur ne leur accorde que peu d'attention. Or, le sujet du livre n'est pas cette histoire-là, mais celle de l'écriture. Au fond, depuis* Le livre des aveux *(*The Book of Evidence*, 1989), Banville parle-t-il vraiment d'autre chose ?

par Claude Fierobe

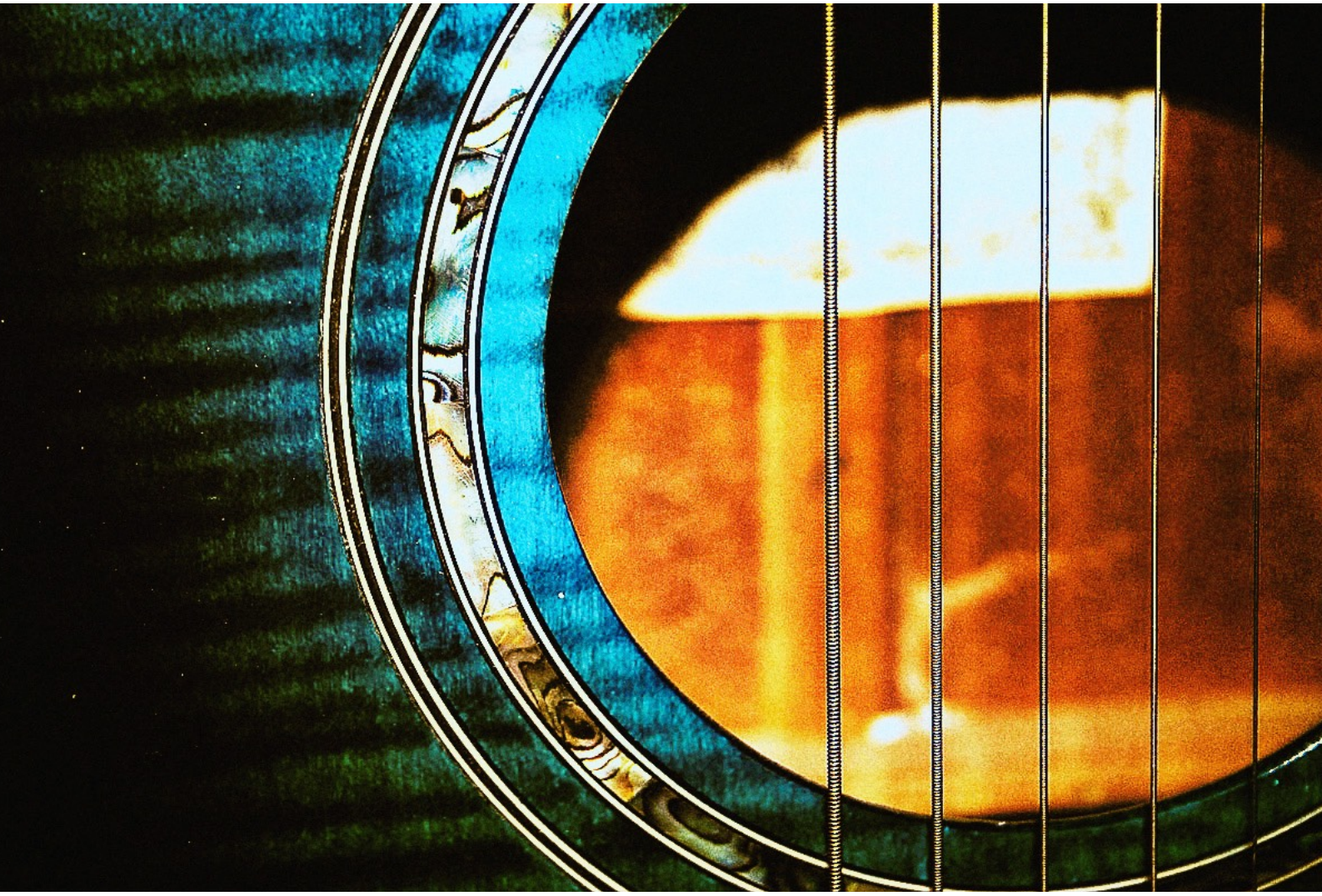
John Banville
La guitare bleue
Trad. de l'anglais (Irlande)
par Michèle Albaret-Maatsch
Robert Laffont, 318 p., 23,50 €

« *Oliver Otway Orme, en fait. O O O. Quelle absurdité !* » En effet, ça commence mal pour ce peintre qui ne peint plus et qui n'a jamais été, selon lui, qu'un simple « *barbouilleur* ». Un homme qui s'interroge sans cesse sur le statut du réel et laisse entendre que son récit, après tout, relève essentiellement de l'imaginaire ou, si l'on veut, de son « *point de vue particulier* », ou encore de son « *truc* ». L'aveu est sans fard : « *Je transforme tout en un tableau que j'encadre.* » Un pique-nique devient *Le déjeuner sur l'herbe*, ou mieux encore une scène de Vaublin (peintre imaginaire, anagramme de Banville, à peu de chose près), ce semblable, ce jumeau qui hante l'œuvre, et singulièrement *Le monde d'or* (*Ghosts*, 1993). L'écrivain brouille délibérément toutes les pistes. Orme commet son premier larcin – il est aussi un voleur, sans la moindre envergure – dans la boutique de Gepetto – Gepetto, vraiment ? Gloria sa femme, Polly sa maîtresse, ou bien une construction de l'esprit, une improbable « *Poloria* » ? Ce qu'on ressent en état d'ivresse – l'ivresse de l'écriture ? –, n'est-ce pas la réalité après tout, « *et le monde sobre une fantasmagorie floutée* » ?

L'artiste a beau vouloir « *laisser passer la meute hurlante* », jouer les indifférents, il est déconcerté par les miroirs. D'abord parce qu'ils sont un monde autre, un univers inversé qui, lui, ne laisse rien passer et nous surveille avec une vigilance impitoyable. Et, pire encore, parce qu'ils transforment le familier en étrangeté. Polly et Orme échangent un bref regard dans le miroir et « *à cet instant-là, c'était comme si on était des inconnus – non, plus que des inconnus, pire que des inconnus : des créatures venues d'univers radicalement différents* ». Orme a beau faire le malin et gloser sur « *la symétrie en miroir* » et « *l'interaction de deux réalités* », il est bien obligé de reconnaître qu'il n'y comprend rien. Un aveu d'échec, encore un aveu, décidément.

Pourtant, le narrateur n'économise pas ses efforts. Il y a la guitare bleue, celle de Wallace Stevens dont le poème est cité en épigraphe du roman. Aux gens qui lui disent : « *Tu as une guitare bleue / Tu ne joues pas les choses telles qu'elles sont* », le guitariste répond : « *Les choses telles qu'elles sont changent sur la guitare bleue.* » En outre, ce musicien, c'est le *Joueur de guitare* de Picasso, qui a inspiré le poème de Stevens. Double caution pour Banville, double marchepied pour accéder à un réel qui se dérobe, pour faire face à « *la tyrannie des choses, à leur incontournable réalité* ». Comme Miss Vandeleur, Orme collectionne les objets, en les dérobant, et il assimile le vol de Polly à celui d'un tube de peinture. Il analyse la perte de son aptitude à peindre comme le produit d'« *une attention bourgeonnante, irrésistible et finalement fatale pour ce monde-là, je veux dire le monde quotidien, objectif, des choses simples* ». Or, le monde offre une forte résistance, vit en autonomie complète, « *refuse de nous laisser entrer* ».

Alors, la représentation du monde est impossible ? Ce serait mal connaître Banville : le texte prouve le contraire. Abondance de portraits, au vitriol : père du narrateur comparé à une mante religieuse, aux membres mal attachés, qui a le plus grand mal à maintenir « *l'intégralité de*



LE MIROIR DE L'ÉCRITURE

son squelette dans son enveloppe corporelle » ; père de Polly dont le nez aurait pu être sculpté « *dans un morceau de bois flotté décoloré* » ; autoportrait, règlement de comptes à dire vrai, qui n'épargne ni les cheveux (« *bouclettes aussi serrées que des fleurets de choux-fleurs* ») ni la peau (« *tégument livide, moite et flasque* »). Évocations nombreuses des paysages irlandais : oiseaux noirs se démenant « *pour voler à rebours sur un ciel d'étain sali* » ; champs de choux semés de « *joyaux de pluie tremblotants* » ; et la pluie, oui, partout, tout le temps… sauf un jour de funérailles. Et le sentiment d'être assiégé par la profusion « *consternante* » des choses.

Le grand péché d'Orme, ce n'est pas d'avoir été « l'archéologue » de son propre passé, mais « *c'est d'avoir désespéré* », d'avoir été un archéologue amateur qui s'embrouille « *désespérément* » dans sa chronologie, persuadé qu'un « *impassable gouffre* » séparait le monde du dedans et le monde du dehors. Désespoir qui pourrait bien être surmonté : « *Oui je vais peut-être m'embarquer dans un grand recommencement*. » Sans doute pour se mesurer avec la mort ; alors on n'est pas si loin de Malraux : « *L'art est un anti-destin*. » Les innombrables références à la peinture, de Botticelli à Picasso ou de Bosch à Courbet, sont la preuve éclatante d'une véritable foi du narrateur/auteur, foi qui imprègne déjà les romans antérieurs comme *Le monde d'or* ou *Athéna*. L'écrivain/le peintre, comme le miroir, préside à une « *sournoise magie transformatrice* ».

Orme est un drôle d'oiseau : l'autodérision, l'incapacité d'un « *moi déboussolé* » à aimer véritablement, le souci de garder l'émotion à l'écart, le goût pour une sorte de néant où circulent de vagues fantasmes, ne font certes pas de lui un héros, et pourtant il plaît aux femmes (il n'en revient pas lui-même). Surtout, présence *in figura* de l'écrivain dans la fiction, il appartient de plein droit, à sa manière caustique, balourde ou étincelante, à la quête que mène Banville de livre en livre, pour notre plus grand bonheur.

Temps suspendus

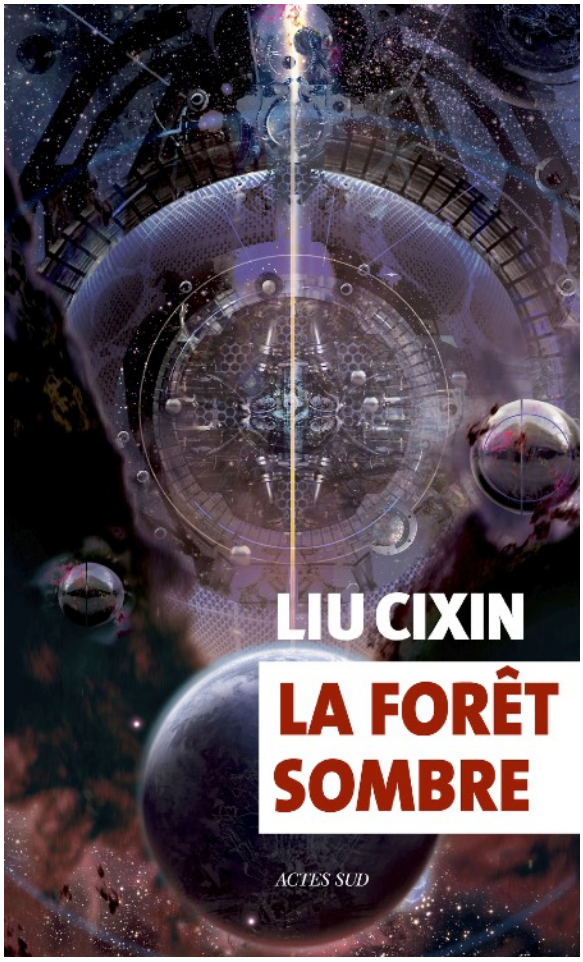
Au mois d'octobre, presque le même jour, ont paru les volumes centraux de deux trilogies de science-fiction,* La forêt sombre, *de Liu Cixin, et* Autorité, *de Jeff VanderMeer. Très différents, ces deux romans se rejoignent dans la représentation d'un temps étiré par la longue attente que provoque une menace connue mais différée, qui pèse et désagrège. Un temps concentré et insuffisant ensuite, quand la menace explose. C'est une expérience particulière que de lire ces deux livres comme suspendus entre des premiers volumes qui posaient magistralement le sujet* – Le problème à trois corps *et* Annihilation – *et des troisièmes tomes non traduits, donc encore virtuels.

par Sébastien Omont

Liu Cixin
La forêt sombre
Trad. du chinois par Gwennaël Gaffric
Actes Sud, coll. « Exofictions », 656 p., 23,80 €

Jeff VanderMeer
Autorité
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Gilles Goullet
Au Diable Vauvert, 400 p., 23 €

Dans *Le problème à trois corps* de Liu Cixin apparaissait une idée originale et poétique : une civilisation extraterrestre plus avancée que celle de la Terre faisait de particules quantiques des intelligences artificielles infinitésimales, les transformant en espions et saboteurs aussi indétectables qu'omniprésents. Ces « intellectrons », faussant les résultats des expériences, empêchaient tout progrès de la science fondamentale humaine. Dans *La forêt sombre*, ces protons intelligents deviennent un instrument narratif essentiel. Sachant qu'une flotte d'invasion est partie de Trisolaris, l'étoile la plus proche du soleil, et qu'elle arrivera dans quatre cents ans, l'humanité a le même temps pour trouver un moyen de la vaincre, à partir de l'état de la science d'aujourd'hui. Le roman va faire le récit des différentes tentatives imaginées au cours des siècles.



Le seul domaine inaccessible aux intellectrons restant les pensées humaines, quatre individus sont choisis pour devenir « Colmateurs ». Disposant de moyens quasi illimités, ils doivent concevoir et mettre en œuvre des plans secrets pour

TEMPS SUSPENDUS

anéantir l'invasion, tout en en dissimulant le véritable principe. Sont désignés le ministre de la Défense américain, le président vénézuélien, un Prix Nobel de physique britannique, ainsi qu'un obscur astronome chinois devenu sociologue par flemme et opportunisme, Luo Ji, qui ne comprend pas pourquoi on l'a choisi.

À chaque Colmateur, l'organisation clandestine humaine Terre-Trisolaris, prête à favoriser l'invasion extraterrestre, assigne un « Fissureur », dont la mission est de percer à jour ses plans. Quant à Luo Ji, qui a si peu confiance en ses propres capacités, les Trisolariens espèrent qu'il se minera lui-même, qu'« *il sera son propre Fissureur* ».

Liu Cixin utilise les siècles dont dispose l'humanité pour que son récit prenne des détours. Avec Luo Ji, on assiste à l'évolution psychologique d'un être humain ordinaire confronté à l'annonce d'une fin du monde différée et soudain chargé de l'empêcher. Parallèlement, on suit sur deux cents ans la façon dont la société réagit à cette situation, puisque Liu Cixin recourt au procédé classique de l'hibernation. À travers le personnage de Zhang Beihai, commissaire politique de la marine chinoise devenu officier de la flotte spatiale humaine, on pourra voir l'influence du communisme dans l'attention particulière qui est portée aux facteurs psychologiques et aux questions de motivation.

Le jeu avec le temps, étiré par l'attente de l'envahisseur, puis brusquement accéléré par les périodes d'hibernation, permet aussi au romancier de revisiter en un seul livre plusieurs genres de la science-fiction. La découverte d'une société futuriste et potentiellement idéale. Le *space opera*, avec les manœuvres des vaisseaux comme un ballet spatial projetant l'éclat de moteurs nucléaires et des ombres gigantesques sur Jupiter et ses satellites. Le récit apocalyptique quand la société humaine vacille sous le coup d'espoirs anéantis. Ou le récit de survie quand certains vaisseaux fuyant dans l'espace calculent qu'il leur faudra des milliers d'années pour rejoindre le prochain système planétaire.

Au fil des stratégies envisagées, le système solaire dans son ensemble devient un véritable cadre fictionnel, de la surface désolée de Mercure aux anneaux de Neptune pleins d'oléatine, de l'orbite terrestre où flottent les astronautes et se commettent des meurtres silencieux, à Callisto glacée, de la ceinture de Kuiper au nuage d'Oort, frontières successives. Les caractéristiques scientifiques de ces régions spatiales constituent autant de combustibles pour la narration. On envisage de transporter à travers l'espace des icebergs géants, des milliers de bombes nucléaires ou des nuages de poussière. Avec ses plans en trompe-l'œil et ses stratégies cachées, *La forêt sombre* tient également du roman d'espionnage, rejoignant ainsi *Autorité*.

Au delà d'un choix narratif, le détour est aussi la stratégie que choisira finalement Luo Ji. À l'opposé des tactiques complexes, coûteuses et aussi brutales que retorses qu'inventent les Colmateurs occidentaux, *La forêt sombre* fait également l'éloge de la simplicité, vers laquelle conduit l'évolution technologique imaginée par l'auteur. Les solutions trouvées par Luo Ji relèvent d'un des plaisirs de la science-fiction : la révélation d'une idée nouvelle, d'un possible inconnu qui se déploie soudain. Ici d'autant plus intelligentes qu'elles font écho à un classique de la SF : un des Colmateurs offre *Fondation* à un chef djihadiste dans une grotte d'Afghanistan ; à la psychohistoire d'Isaac Asimov répond la « cosmosociologie » de Liu Cixin. Et si cette dernière jette une ombre funeste sur tout l'Univers, comparé à « une forêt sombre », à la fin du livre une communication est au moins enclenchée entre la Terre et Trisolaris, susceptible d'éclairer la forêt.

Le dénouement d'*Autorité* de Jeff VanderMeer peut également s'interpréter comme la nécessité de se confronter à l'autre plutôt que de le tenir à distance pour se protéger de lui.

Le tome précédent de la trilogie, *Annihilation*, relatait une expédition d'exploration menée dans la « Zone X », une bande du littoral américain en proie à des phénomènes anormaux. Depuis trente ans, une agence gouvernementale secrète, le Rempart Sud, est chargé de surveiller et d'étudier cette zone interdite. Au début d'*Autorité*, trois des membres de l'expédition réapparaissent mystérieusement près de chez eux, frappés d'amnésie. Manque la quatrième, « la psychologue », qui était aussi la directrice du Rempart Sud. Comme les onze expéditions précédentes – ou plus, car il apparaît vite que même les chiffres sont trompeurs dans cette agence –, la douzième s'est soldée par un échec.

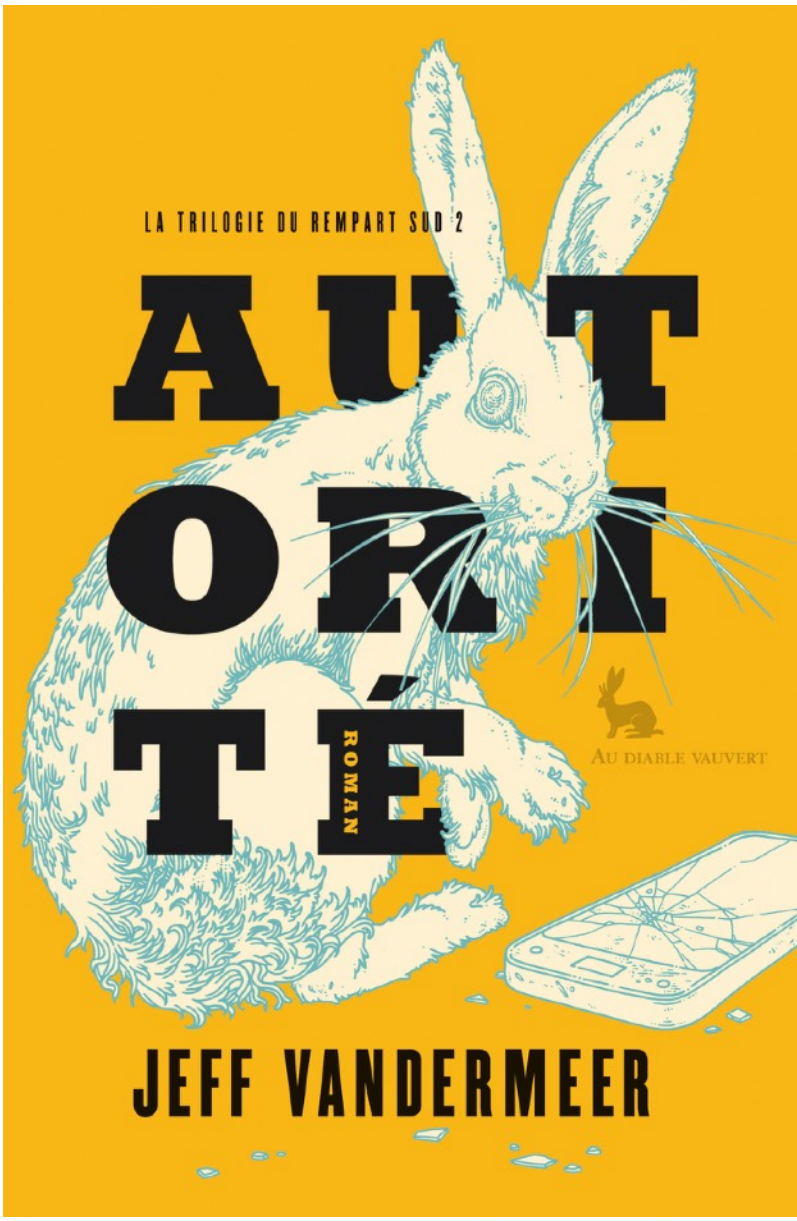
John Rodriguez, qui se surnomme lui-même « Control », devient le nouveau directeur d'un organisme miné par trente ans d'insuccès dans

TEMPS SUSPENDUS

la compréhension de l'inexplicable. Avant d'espérer lever le mystère de la Zone X, Control va devoir découvrir le fonctionnement du Rempart Sud, savoir qui sont ou étaient les membres de la douzième expédition, et combattre l'hostilité déclarée de sa directrice adjointe, Grace. Cela fait d'*Autorité* dans un premier temps un roman d'espionnage réaliste centré sur l'affrontement psychologique de Control et de Grace, de Control et de ses chefs – l'énigmatique « Voix » et sa mère, officier haut placé des services secrets –, de Control et de la taciturne « biologiste » rescapée de la Zone X, par qui il se sent de plus en plus attiré.

Comme dans le premier tome, *Annihilation*, on suit les errements de personnages fragilisés par l'inconnu – avec cette différence qu'on passe de la nature luxuriante aux couloirs sombres et aux bureaux désuets du Rempart Sud, pleins de recoins grisâtres d'où peut surgir une angoisse d'autant plus étouffante qu'elle apparaîtrait dans un décor d'une grande banalité. L'intérêt du roman tient à ce que cette administration en décadence se trouve en quelque sorte moralement contaminée par la Zone X. Avec finalement très peu d'éléments – quelques plantes bizarres, deux phares, dont l'un en ruines, un gardien de phare, une île, une « *anomalie topographique* », une photo, une vidéo, un texte récurrent aux connotations bibliques et quelques milliers de lapins lâchés pour tester la barrière de la Zone X –, Jeff VanderMeer arrive à diffuser l'anxiété dans tout son récit. *Autorité* – comme *Annihilation* – joue à plein de ce ressort du fantastique qu'est l'irruption de l'inexplicable dans la banalité de l'habituel. Comme un récit de Lovecraft réécrit par John Le Carré. La plupart des personnages s'évertuent à contenir et presque à nier les aberrations. Quand l'anormal va se montrer, à la fin du roman, il en sera d'autant plus spectaculaire et terrifiant.

De plus, les personnages luttent constamment contre ce qui est indicible parce qu'incompréhensible. D'où certainement la curieuse syntaxe qui caractérise l'écriture, où l'on tourne sans cesse autour de ce qui résiste aux mots, comme d'un centre impénétrable. D'où les dialogues empêchés se répétant entre Control et les différents protagonistes, où chacun semble garder en deçà de la parole son véritable propos. L'usage même des mots, comme des caméras – interdites depuis le retour de la première expédition –, peut se révéler destructeur : « *"Grace, pourquoi est-ce que ça vous dérange, vous et les autres, d'utiliser les mots alien ou extraterrestre pour parler de la Zone X ?"* », interroge Control. Et les membres du Rempart Sud auraient été avisés de ne pas « *faire confiance à un mot comme frontière* »…



Que ce soit grâce à une écriture très claire, presque transparente, comme chez Liu Cixin, ou en jouant sur l'impossibilité de dire avec exactitude ou même sur le danger de nommer imparfaitement, comme avec Jeff VanderMeer, ces deux livres étirent le temps, avant de brutalement le condenser pour donner de la matière aux menaces latentes. Mais, dans les deux cas, celles-ci provoquent surtout le plaisir de savoir qu'elles vont se déployer dans un horizon à peu près imprévisible : le troisième volume à venir.

Une jeunesse groenlandaise

Niviaq Korneliussen a écrit son premier roman d'abord en kalaallisut (langue officielle du Groenland) puis en danois. Les éditions La Peuplade (Québec) l'ont fait traduire en français. Comme l'explique Daniel Chartier dans la préface, il ne faut pas y chercher de grandes étendues ou des communautés de pêcheurs. C'est un récit polyphonique contemporain, une quête identitaire qui va bien au-delà d'un questionnement sur la sexualité. Un roman d'aujourd'hui, débordant d'énergie.

par Sophie Ehrsam

Niviaq Korneliussen
Homo Sapienne
Trad. du danois par Inès Jorgensen
La Peuplade, 222 p., 21 €

Les vies de cinq personnages s'entrecroisent dans le milieu urbain de Nuuk, la capitale du Groenland. Les langues aussi se mêlent, avec une forte présence de l'anglais, véhiculé entre autres par les chansons et les réseaux sociaux. La traductrice a habilement restitué ce plurilinguisme, ainsi que les changements de rythme dans la narration. Les personnages sont jeunes, pleins de doutes, s'étourdissent volontiers dans les fêtes, l'alcool, le sexe. Y aurait-il quelque chose de pourri, non au royaume du Danemark, mais dans cette île qui lui reste rattachée ? L'un des personnages, Inuk, a vécu au Groenland et au Danemark et entretient des sentiments contradictoires avec son pays de naissance : « *Le Groenland n'est pas mon foyer. Je plains les Groenlandais. C'est pénible d'être groenlandais. Mais je suis groenlandais. Je n'arrive pas à rire avec les Danois ; je ne les trouve pas drôles. Je n'arrive pas à participer aux conversations avec les Danois ; je les trouve sans intérêt. Je n'arrive pas à me conduire comme les Danois ; je ne peux pas les imiter. Je n'arrive pas à avoir les mêmes valeurs que les Danois ; je ne les respecte pas. Je n'arrive pas à ressembler aux Danois ; je ne peux pas être blond. Je ne peux pas être danois avec les Danois ; je ne suis pas danois. Je ne peux pas vivre au Danemark ; le Danemark n'est pas mon pays.*

Alors où est mon foyer ? Si mon foyer n'est pas au Groenland, si mon foyer n'est pas ici, où est-il ? […] *J'ai une incroyable nostalgie de chez moi, mais je ne sais pas de quel chez-moi j'ai la nostalgie* ».

Les liens historiques avec le Danemark sont indéniables, Korneliussen évoque ce pays sans animosité. Mais la jeunesse groenlandaise, celle qui a connu l'émergence d'un gouvernement national, semble rêver d'Amérique plutôt que de Scandinavie, tout en conservant un ancrage (linguistique, notamment) sur son île. La société groenlandaise a ses difficultés (au premier chef, l'alcoolisme) que le roman suggère dans une atmosphère parfois étouffante où tout le monde connaît tout le monde. Non seulement le Groenland est une île (si vaste soit-elle), mais les LGBT y représentent une communauté restreinte.

La narration se fait essentiellement à la première personne, déclinée sous des formes classiques et actuelles : le journal (et son double, la page Facebook), l'échange épistolaire (et son double, le dialogue par SMS), l'incise (et son double lapidaire, le #). La langue est à la fois orale et écrite, à l'image d'une génération qui pratique au moins autant l'écriture de SMS que la conversation téléphonique. Elle reflète tantôt l'immédiateté, la frénésie, la vitesse, tantôt l'introspection, l'attente, voire l'ennui. Deux pôles qu'on retrouve aussi dans les chansons qui donnent leur titre aux parties du roman (et dont la référence détaillée figure dans la table des matières, adresse YouTube à l'appui) : les stars pop-rock du XXIe siècle alternent entre riffs électriques et mélodies au piano.

Niviaq Korneliussen

UNE JEUNESSE GROENLANDAISE

Malgré les pensées parfois violentes et les accès de mélancolie des personnages, il est beaucoup question de naissance ou de renaissance. La tonalité parfois adolescente s'explique : c'est la période où les interrogations sur l'identité sexuelle sont souveraines. Mais il serait plus juste de dire que Niviaq Korneliussen transcrit une intériorité de chrysalide, des identités et une nation en devenir ; certaines choses s'assèchent et se figent, d'autres se fluidifient et s'allègent. Les paysages qui intéressent le plus l'auteur sont ceux du corps et de l'âme, reflets des relations amoureuses, amicales ou familiales. On lit : « *l'espoir ne sert à rien, l'espoir est déjà mort, a été recouvert d'une pierre tombale, Espoir, comme tu n'apparaissais toujours pas, j'ai réalisé que tu n'étais plus parmi nous* », mais aussi : « *But then again, j'entends Espoir dire "on ne sait jamais"*. »

Selon le critique danois Jes Stein Pedersen, *Homo Sapienne* donne naissance à un nouveau genre littéraire, le « *réalisme sexué sans filtre* ». À n'en pas douter, ce roman à *playlist* bouscule les codes et fournit au Groenland une contribution majeure à la littérature actuelle.

Retour à Salt Lake City

L'envers du temps*, de Wallace Stegner (1909-1993), comme son titre l'indique, traite du sujet romanesque par excellence : une jeunesse révolue peut-elle se révéler sur le lieu même de son éclosion ?*

par Steven Sampson

Wallace Stegner
L'envers du temps
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Éric Chédaille
Gallmeister, 368 p., 23,20 €

Naître doué en province est une malédiction. L'exil s'impose d'emblée, les infinies possibilités de l'enfance et de l'adolescence, associées à la géographie affective des paysages précoces, ne sont que des mirages : l'Élu, appelé tôt à se réaliser ailleurs, sera arraché à sa famille, à ses amis, à ses rêves. Au nom de quoi ?

Bruce Mason se le demande, lui qui revient à Salt Lake City au milieu des années 1970, après une absence de quarante-cinq ans. Il est là pour assister à l'enterrement d'une vieille tante, il n'a plus aucun lien avec une ville tant aimée autrefois. Que peut-il y trouver, à part des souvenirs ? Ces derniers sont-ils eux aussi des mirages ?

Il arrive la veille des funérailles. Au salon funéraire Merrill, il est accueilli par Mister McBride, l'un des seuls hommes avec qui il parlera à Salt Lake City. N'a-t-on pas le droit de revivre sa jeunesse ? Chaque trottoir, chaque lampadaire, chaque immeuble est lourd de signification. Et chaque escalier. À commencer par celui qui se trouve à l'intérieur du salon funéraire, par hasard l'ancien domicile de Holly, premier béguin du jeune Bruce Mason. Si, adolescent, il ne l'avait pas conquise, faute de confiance, aujourd'hui il est plus assuré ; il n'hésite pas alors à demander à Mister McBride s'il peut visiter la pièce au second étage, celle qui est du côté de la façade, avec l'oriel dans la tour, où son idole louait un appartement avec deux autres filles. Aujourd'hui, la pièce ne contient plus rien, si ce n'est le corps gisant d'une vielle dame.

En 1929, l'appartement était plein de vie. Surtout ce soir où, cherchant une issue à l'enfermement provincial, Holly lui avait donné un signal clair : « *Elle était vêtue d'une robe du soir très échancrée dans le dos et il laissait courir les doigts le long de sa colonne vertébrale. Il insinua la main sous le tissu, l'avança encore, s'attendant à la contorsion éprouvée, au mouvement d'épaules, à la parade et enfin au rire qui aurait signifié que la crise émotionnelle était terminée. Mais sa main allait à sa guise, sans opposition, et c'est avec un coup au cœur pareil à une explosion intérieure qu'il la trouva refermée sur le velouté affolant de son sein. Même en souvenir, toutes ses sensations le bouleversaient. Il se rappelait avec quelle douceur s'enflait la courbe de son flanc, à quel point son corps était étonnamment exempt de hiatus. Et aussi, et presque avec révulsion, combien turgescent et mutin son mamelon… Stupéfié par cette soudaine admission à sa chair, inquiète par la manière dont elle se serrait contre lui, écolier apeuré quand elle avait besoin d'un homme, il l'enveloppait gauchement d'un bras dont la main restait paralysée sur ce corps qu'elle découvrait…* »

Quelques semaines plus tard, l'« *écolier apeuré* » s'est transformé en homme. Avec Nola, camarade de chambre d'Holly, métisse sensuelle et peu cultivée, le jeune Bruce Mason a pu connaître l'amour. Quant à Holly, elle s'est moquée de la nouvelle relation de son ex-soupirant, qu'elle a prise pour une mauvaise blague. Elle voulait savoir si Bruce entendait vraiment épouser cette fille « *qui n'a rien dans le crâne* ». Lui voyait les choses autrement, préférant l'instinct à la raison : « *Il lui sembla que, par contraste avec la féminité sans artifice de Nola, Holly était factice et creuse, de même que sa voix délicate était faite pour le badinage, le persiflage, la poésie légère, là où le murmure rauque de Nola était porteur d'un frémissement comme la crécelle d'un serpent.* » À ses yeux, le centre de gravité des deux filles ne se situait pas au même endroit : « *Holly, avec tout son glamour calculé, vivait au-dessus du cou. Nola, entièrement dépourvue de glamour intentionnel, vivait en dessous.* »

RETOUR À SALT LAKE CITY

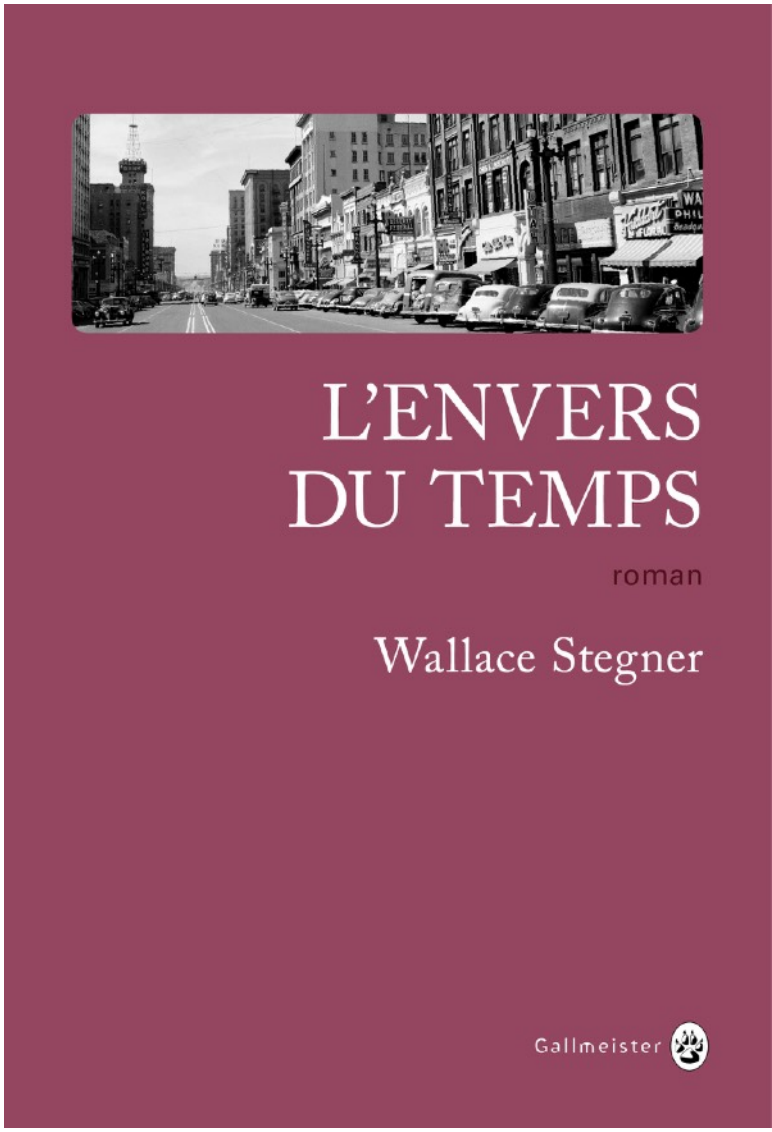
De tels souvenirs ne cessent de resurgir pendant le bref séjour de Bruce à Salt Lake, liés à des moments décisifs où le jeune homme, en faisant des choix, avait mis son avenir en jeu. Par exemple celui, trois ans plus tard, où Bruce, ayant obtenu sa licence, se prêtait à rejoindre les pépinières J.J. Mulder, le business du père de son meilleur ami Joe. Il aurait pu en devenir copropriétaire, rêve impensable lorsque, enfant, il vivait dans la honte avec un père bootlegger (en pleine prohibition), méprisé par la rigide aristocratie mormone de Salt Lake City.

Hélas, le président de l'université d'Utah lui propose une bourse pour la faculté de droit dans un lointain État ; Bruce n'hésite pas, pressentant son destin. Après tout, son exil n'était-il pas inéluctable ? N'était-il pas condamné par son talent ? Son professeur de littérature l'explique : « *Tu as besoin de foutre le camp pour aller te frotter à des gens et des idées d'un calibre supérieur* […] *si tu ne saisis pas ta chance maintenant, au moment où il est naturel de la saisir, jamais tu ne le feras. Tu vas prendre racine dans cette pépinière, épouser une de ces filles aux yeux en berne que tu serres de près et te retrouver avec six gosses à l'école primaire, des jumeaux dans le landau et des triplés au four, le moral dans les chaussettes et ta double hernie maintenue par un joli bandage* ».

Alors, au lieu de s'installer avec Nola et de travailler aux côtés de Joe, le jeune Bruce Mason est parti. Quarante-cinq ans plus tard, Salt Lake City lui paraît bien vide. Joe, ayant lu dans le journal l'annonce du décès de sa tante, lui a laissé un mot. Faut-il le contacter ? Pour dire quoi ? Pour voir un ancien joueur de tennis devenu un grand-père gâteux ?

Que vaut le succès international – Bruce Mason est devenu ambassadeur et spécialiste du Moyen-Orient – comparé aux rêves d'adolescence ? L'Arabie saoudite est-elle plus intéressante que Mason & Mulder, plants à repiquer et fournitures de jardin ? Si l'on regarde en arrière, sera-t-on transformé en colonne de sel, comme la femme de Lot, autre exilée d'une ville désertique ? Est-ce que se remémorer est le signe d'une défaite, comme le suggère le titre du texte en anglais : *Recapitulation* ? **[1]**

L'immobilité temporelle est le thème sous-jacent de ce magnifique roman. Les Américains



sont des déracinés, à l'instar de Brigham Young, né dans le Vermont, converti au mormonisme dont il deviendra membre du collège des douze apôtres, et chef de l'exode des pionniers mormons jusqu'à la vallée du lac Salé où, en 1849, il devint gouverneur de l'État provisoire du Deseret. Aujourd'hui, le centre de la capitale est dominé par son monument, preuve qu'on peut s'établir dans le désert.

Faute d'avoir planté des racines comme son ami jardinier, Bruce ne les a fixées nulle part : à San Francisco, où il vit actuellement, il n'a ni femme ni enfant. Le regard nostalgique qu'il porte sur le théâtre de son adolescence est-il le regret d'un homme figé dans le passé ? Est-ce pour cela qu'il ne supporte pas de voir l'évolution contemporaine de Salt Lake City ? Un nomade peut-il pardonner au bercail son infidélité ?

1. **« Capitulation » et « récapitulation » ont la même racine.**

Regina Ullmann resurgit du passé

La réédition allemande de ces nouvelles publiées en 1921, puis leur traduction en français, sont une heureuse initiative qui vient réparer une injustice du temps. Même si Regina Ullmann (1884-1961) fut reconnue dans les dernières années de sa vie par son pays natal, la Suisse, son œuvre tomba rapidement dans un semi-oubli. Et pourtant elle eut jadis de nombreux admirateurs, et non des moindres, si l'on songe par exemple à Robert Musil, Hermann Hesse, ou encore Rainer Rilke qui lui apporta en son temps un réel soutien. On note d'ailleurs dans l'édition allemande que Regina Ullmann a dédié son recueil à Ellen Delp, une amie fidèle qui eut son heure de gloire dans les cercles artistiques du début du XXe siècle et devint plus tard sa biographe.

par Jean-Luc Tiesset

Regina Ullmann
La route de campagne
Trad. de l'allemand et postfacé par Sibylle Muller
Circé, 192 p., 18 €

La seule vie réellement vécue, disait Marcel Proust, c'est la littérature. S'il est quelqu'un pour vérifier cet adage, c'est bien Regina Ullmann, une femme qui peinait à s'insérer dans la vie sociale, mère de deux filles qu'elle ne put assumer, malgré l'amour qu'elle avait pour elles **[1]**. L'enfant fragile et « attardée » qu'elle fut, souffrant de handicaps qui affectèrent sa scolarité, devint une jeune femme un peu étrange, mais attachante, qui trouva rapidement dans l'écriture plus qu'un moyen d'expression, une raison de vivre qui l'accompagna jusqu'au bout **[2]**. Douée d'une sensibilité extrême, elle posa sur la vie, la sienne et celle des autres, sur tout ce qui existe, un regard qui frappe aujourd'hui encore par son authenticité et sa modernité. Car la vue, et même la double vue, était chez elle le sens le plus aiguisé.

Consciente de faiblesses dont elle fit d'emblée une force créatrice, elle fut dans ses années de jeunesse d'autant plus sensible aux débats culturels et littéraires du début du XXe siècle qu'elle habitait Munich, un des lieux où se confrontaient les grands génies de son temps. Mais il est difficile de dire dans quelle mesure son œuvre a pu en être influencée (même si des noms parfois viennent à l'esprit), tant elle suivit une trajectoire unique, personnelle, dans un rapport au monde essentiellement problématique : « *c'est le monde qui fait tenir l'édifice de la personne humaine, comme un mortier. Et comme tout cela doit être ainsi, apparemment, on devait forcément se sentir exclu dès que l'on ne pensait pas comme le reste du monde* » (« Une vieille enseigne d'auberge »).

D'origine juive, elle fut persécutée par les nazis, sa conversion précoce au catholicisme ne l'ayant évidemment protégée de rien. Elle vécut donc à partir de 1938 dans un foyer catholique de Saint-Gall, sa ville natale en Suisse, avant d'aller terminer ses jours en Bavière où sa fille Camilla veilla fidèlement sur elle jusqu'à sa mort en 1961, à l'âge de soixante-seize ans.

C'est donc dans ses écrits qu'on retrouve la trace de tout ce qu'elle a vécu, sublimé dans une écriture où transparaissent, derrière le travail, la force et la spontanéité du rêve, fût-il éveillé. Regina Ullmann pose sur le monde un regard de poète : « *Il y avait des cris dehors, un vacarme vide, comme toujours, dans ce village, la veille des jours de fête autour de midi. Le petit cheval de cirque passa en sautillant. Il portait un harnachement émouvant à pleurer* » (« La route de campagne »). Difficile toutefois – et probablement inutile – de rechercher quelle part d'elle-même nourrit les narratrices de ses nouvelles, écrites pour la plupart à la première personne. Elle-même brouillait les pistes au fur et à mesure

Regina Ullmann

REGINA ULLMANN RESURGIT DU PASSÉ

qu'elle parcourait le chemin de crête entre le monde réel et le monde onirique, qui interfèrent chez elle constamment : « *Ce rêve surtout est la montagne vivante de l'âme, dans cet état qui autrement est semblable à la mort* » (« Le vieux »).

Chacune de ces nouvelles apparemment disparates, qu'un souvenir vécu s'y cache ou non, est une autre plongée dans la vie qui, précisément, s'écrit au jour le jour comme un livre : « *Toujours les choses que je vivais suivaient un nouveau chemin. Parfois j'étais indifférente ou même je m'ennuyais. Mais finalement c'était toujours un jour de la vie, l'écriture vivante de la vie elle-même, si l'on peut dire. Mon désespoir, ma mélancolie, c'était moi-même qui les y ensevelissais* ».

Dans cette façon d'envisager l'existence, la foi en Dieu qu'elle revendiqua par sa conversion au catholicisme ne saurait être négligée (le Christ et les anges paraissent plusieurs fois dans les nouvelles). Mais il y a aussi bien d'autres choses empruntées, serait-ce malgré elle et inconsciemment, à une époque dans laquelle elle prit toute sa place, même si sa trace au fil des années s'est estompée. Car la même vie, pour elle, est partagée par toutes les choses et toutes les créatures, une vie entrelacée de mort, quand l'une et l'autre cessent de s'opposer radicalement. C'est le cas par exemple (et non sans une ironique cruauté) pour cette femme dont la mort commença le jour même de son mariage : « *Elle mourut à partir du premier jour de ces dix années. Puis, quand d'après sa nature originelle elle fut mûre pour la mort* » (« Le vieux »). Grinçant, mais implacable. Et que se passe-t-il ensuite, quand au terme de cette lente maturation entre en scène la grande faucheuse ? On sait par exemple comment chez Hofmannsthal et Richard Strauss c'est le dieu Dionysos qui apparaît quand Ariane trahie par Thésée attend sa fin à Naxos. Métamorphose ou transfiguration : un nouveau rapport s'instaure entre vie et mort, l'une n'est plus la cessation définitive de l'autre, en attente de résurrection.

Regina Ullmann voit plutôt le monde comme une communauté où tout ce qui est participe de la même « âme » : une totalité, fût-elle rompue aux yeux des innombrables humains qui ne savent plus regarder (le sculpteur Jean Arp ne la rejoint-il pas en poésie lorsqu'il écrit en 1933 dans *Jours effeuillés* que « *les pierres sont tourmentées comme la chair* » ?). Ce n'est donc pas exactement, ou pas uniquement, l'âme des grandes religions monothéistes, une âme qui serait propre à chacun, et qui plus est réservée aux humains. Il y a là quelque chose du bouddhisme aussi, du moins de ce que les Européens en ont retenu lorsque les échanges entre l'Asie et l'Europe s'amplifièrent aux XIX^{e} et XX^{e} siècles – colonisation oblige. Une religion sans véritable dogme, laissant à chaque individu la responsabilité de tracer son chemin et de s'insérer dans le monde en pratiquant la compassion. Un sentiment religieux qui s'éloigne des églises et peut faire un bout de chemin avec la religion naturelle des philosophes. En 1917, Hermann Hesse

écrivait : « *Il est vain de disputer pour savoir si "l'âme" est chose humaine ou si elle appartient aussi aux plantes et aux animaux ! Assurément, l'âme est partout, elle est partout possible, partout prête, partout pressentie et voulue* »**[3]**. Ce n'est pas d'influence qu'il faut parler, mais bien d'une communauté de pensée qui, sans doute, ne compta pas pour rien dans l'estime que Hesse eut pour Regina Ullmann.

Le paradoxe, c'est que la responsabilité individuelle reste entière, mais qu'en même temps l'individu est pris dans les filets de sa propre généalogie, et se retrouve finalement malgré lui comptable de toute l'humanité : « *Et toujours les mêmes choses reviennent, comme s'il n'y avait qu'une seule vie, dans l'aïeule, la grand-mère, la mère, dans le grand-père, le père et les enfants*. » Mais cette continuité est aussi un héritage lourd à porter, car l'autrice ajoute aussitôt : « *Oh comme il ferait clair en nous, si un jour cela cessait, si nous commencions* » (« Histoire des fraises »).

Il ne faut évidemment pas croire que Regina Ullmann ait l'intention de professer quoi que ce soit, ni de défendre une morale. Elle ne philosophe pas, elle écrit, pour sa survie, parce qu'elle ne sait rien faire d'autre. Son style, même travaillé, vient du plus profond d'elle-même, elle se sait, elle se veut poète. Et elle veut publier, être lue. Elle regarde la nature, elle marche sur « *une route qui savait tout* » (« La route de campagne »), elle voit des gens, et rencontre ses propres souvenirs. Elle met en scène ses détresses, sa maternité difficilement vécue et mal assumée, parce qu'elle n'en était pas capable, sans être pour autant une mère indigne. Elle privilégie les campagnards, les humbles, les pauvres, ceux qui « *étaient simplement leur propre misère, comme un petit jardin au nord* » (« La montgolfière »). Les êtres « différents », les bossus, les filles aux capacités mentales jugées déficientes (puisqu'on avait cru et dit la même chose d'elle) : tous plus surprenants les uns que les autres, plus authentiques dans leur malheur et leur simplicité que nombre de bourgeois aveuglés par leurs désirs égoïstes, philistins qui passent à côté des vraies choses de la vie.

Ce recueil qui ne semble suivre aucun projet construit, cette langue qui parfois accroche, déroute (bien rendue dans la traduction française) : tout cela élabore au fil des pages un ensemble cohérent. Une de ces « cohérences » au sens où l'entend Regina Ullmann, « *mendiante obstinée de la vie* » (« La route de campagne »), et dans lesquelles, parfois, se révèle une harmonie salvatrice. Le récit peut aussi bien prendre les traits d'un conte revenu du passé, de l'enfance, de la nuit des temps. Dans « Une vieille enseigne d'auberge », l'amour d'un garçon pour une fille sotte, mais d'une beauté qui le subjugue, le conduit au terme d'une marche quasi irréelle à une mort inouïe, extatique, dérisoire et grandiose à la fois. Dans plusieurs nouvelles paraissent des petites filles : sont-elles ce que Regina Ullmann fut dans son enfance, jamais véritablement terminée ? Sont-elles un peu ou beaucoup les mêmes, de récit en récit ?

Le travail, la fatigue, la maladie, la mort, sont autant d'expériences nécessaires à qui doit grandir. Mais l'amour est chose difficile : le baiser de réconciliation, « *conservé dans l'inaccompli* » dans l'une des nouvelles (« Histoire des fraises »), devient dans une autre « *une chose qui a sa place à la fin de la vie* » (« La fille »). Dans tous les personnages, doubles somnambuliques de leur créatrice, la condition humaine se révèle dans une grande communion de souffrance : « *Ah mon Dieu, le pauvre être humain ! Car il ne meurt pas dès qu'il est déraciné. Il parcourt le monde comme marqué d'un signe, et sait qu'il n'a pas de lieu où reposer. Sans avoir commis de meurtre, il est Caïn* » (« La fille »).

Et tous et toutes marchent, regardent, hument le parfum des fleurs, écoutent le chant des oiseaux : malgré la tristesse qui habite le fond du texte, des couleurs, des odeurs, des accords se dégagent comme pour nous faire sentir combien le monde peut aussi être beau. C'est une poésie non domestiquée, rétive, mais d'autant plus essentielle, qui touche le lecteur à chaque page et rend inoubliables ces nouvelles, pour troublantes qu'elles soient.

1. **L'une était la fille de l'économiste Hanns Dorn, et l'autre, Camilla, celle d'un personnage pour le moins équivoque, le psychiatre Otto Gross.**

2. **Sa toute première publication, *Die Feldpredigt. Dramatische Dichtung*, (Demuth-Verlag, Francfort), remonte à 1907. On en trouve une édition de 1915 chez Insel-Verlag.**

3. **Hermann Hesse, *La foi telle que je l'entends*, Éditions de la Coopérative, 2017, traduit par Philippe Giraudon et Jean-Yves Masson.**

Aharon Appelfeld, l'enfant éternel

Il y avait Primo Levi, Imre Kertesz et Aharon Appelfeld. Trois histoires, trois regards, trois voix. Levi était l'adulte, témoin minutieux d'Auschwitz, Kertesz l'adolescent qui avait brusquement basculé dans le chaos du camp, Appelfeld était l'enfant.

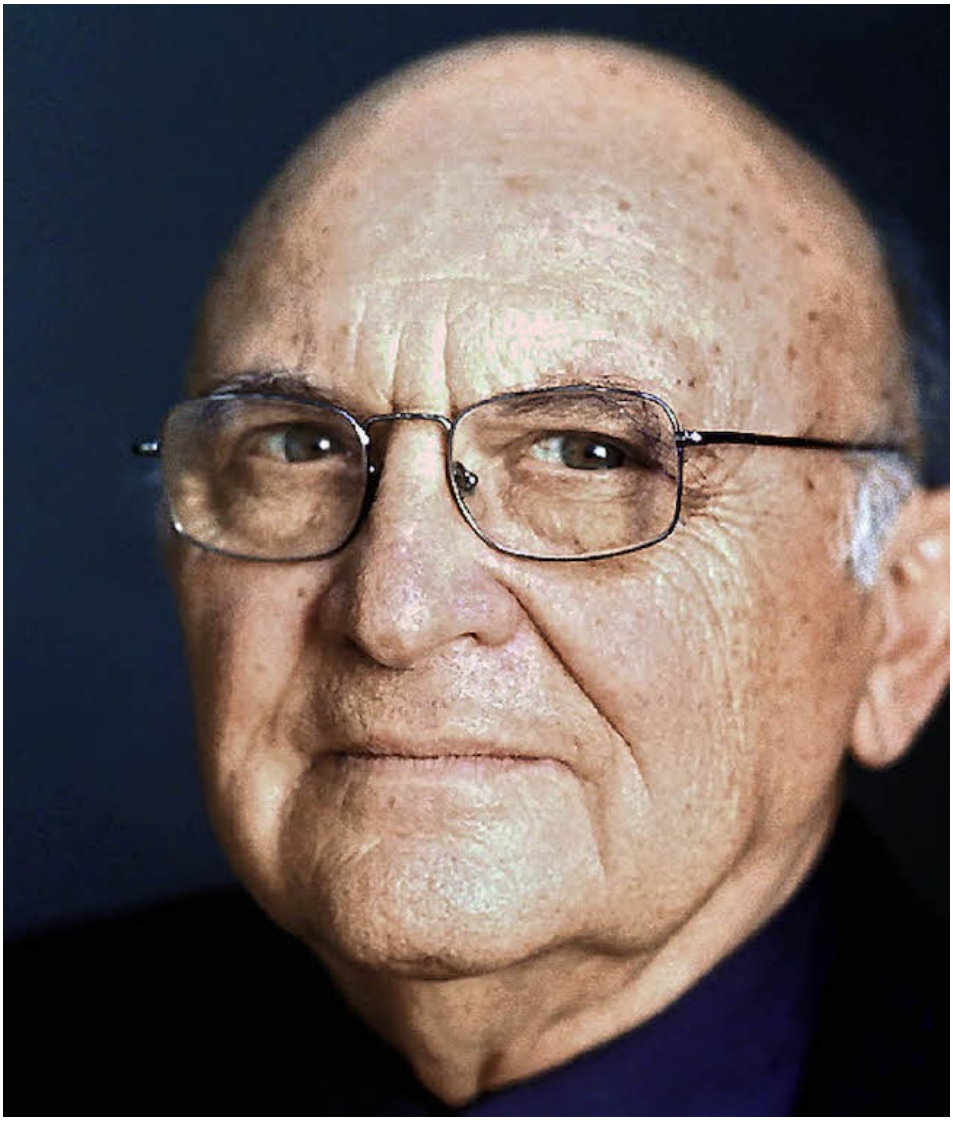
par Norbert Czarny

Aharon Appelfeld avait gardé dans sa voix et dans ses yeux l'enfance qu'il n'avait jamais tout à fait quittée. Ce qu'il racontait de cette enfance s'apparentait par instant à un cauchemar, à d'autres à une rêverie comme en a la petite marchande d'allumettes. On ne veut pas que la lumière s'éteigne et pour Appelfeld, la lumière venait du foyer perdu, de la maison bourgeoise dans laquelle il avait tout juste eu le temps de grandir, entre des parents aimants, attentionnés. Dans ses romans, ils sont là, au présent. Comme est là l'inquiétude qui monte, la peur qui naît d'une rumeur circulant dans une station thermale, puis l'horreur incarnée par les chasseurs, nazis ou collaborateurs. Mais le romancier et mémorialiste récusait l'appellation d'écrivain de la Shoah. Ne serait-ce que parce qu'il n'avait pas pris ces trains qui menaient vers Auschwitz. Et parce qu'il préférait l'ellipse à la scène que d'autres décrivaient, soit par nécessité, soit par incapacité à dire autrement. Il ne pouvait pas écrire ce qu'il n'avait pas connu, le pire. Il l'avait cependant côtoyé.

Partons du lieu originel : la Bucovine. On est aux confins de diverses régions et pays, pas loin de l'Ukraine et de la Roumanie, de la Russie et de l'Autriche. Dans ces régions de frontières mouvantes, incertaines, on parle plusieurs langues dès la naissance. Il entend aussi le yiddish, et sa nourrice d'origine ruthène lui fait entendre sa langue. Celle d'Appelfeld est l'allemand. L'hébreu est loin : son grand-père pratiquait encore, ses parents avaient pris des distances. Cela n'affectait pas le vieil homme ; une parole énigmatique dite sur un ton rieur, quand l'enfant ne comprend pas : « *Ce n'est pas important, l'essentiel est d'aimer ce matin*. » Le divin n'était pas indispensable. Ou plutôt il s'incarne ailleurs, dans la beauté qui l'entoure.

Pour l'enfant, l'essentiel est dans l'apprentissage du monde, à travers les sensations élémentaires : le vert d'un pré, le rouge d'une cerise, le regard affectueux de sa mère. La forêt qui sera le lieu effrayant des rafles et des exécutions sommaires, et notamment celle de sa mère, est encore celui des promenades et des découvertes. Et quand il faudra fuir, échapper aux chasseurs haineux, elle sera un refuge. Dans le roman « jeunesse » paru l'an passé, *De longues nuits d'été*, Michaël, l'enfant que protège et accompagne Sergueï traverse ces forêts, y connaît la sérénité, grandit dans une forme de paix pourtant démentie par le bruit tout proche des canons. Mais cette forêt, elle est surtout le refuge des enfants dans un autre de ses romans parus à L'école des loisirs, *Adam et Thomas*. Le ton est donné dès la première page : « *Ils marchaient main dans la main, rapidement. Ils arrivèrent à la lisière de la forêt avec le lever du jour.* »

Appelfeld est romancier. Ses livres forment une mosaïque, peuvent se lire comme autant d'éclats projetés dans le temps de son existence. Les jeunes héros de ses textes lui ressemblent tous, mais ils appartiennent à la fiction. Hugo, dans *La Chambre de Mariana*, vit caché dans un réduit d'où il entend tout ce qui se passe dans la pièce principale. Mariana, une paysanne qui se prostitue, a promis à sa mère de le sauver. Il se trouve en position de voyeur, mais sa cachette est un « endroit protecteur » et une « source de visions enchantées ». Erwin, dans *Le Garçon qui voulait dormir*, choisit le silence. On est après la guerre, dans un camp de réfugiés, non loin de Naples. Tout le monde parle, beaucoup trop et sans arrêt. Pour le jeune garçon, le sommeil est un sanctuaire. Il y retrouve l'essentiel. Plus tard, arrivé dans ce pays nouveau qu'est Israël, dormir est une façon de résister et surtout de rester soi-même. Le pays n'accueille pas si généreusement ces rescapés qui se seraient laissé abattre. Ses chefs sont désireux de forger un homme nouveau qu'Erwin n'est pas. Il rejette leur hébreu fait de slogans et de mots creux. Il apprend son hébreu, par le geste d'écrire, en



Aharon Appelfeld

AHARON APPELFELD, L'ENFANT ÉTERNEL

cherchant à s'approprier le rythme, le souffle et le son de la langue biblique.

Appelfeld avait abandonné sa langue maternelle comme il avait quitté l'Europe, presque sans se retourner. Il était israélien mais d'abord écrivain. Certes, on peut être les deux, comme le sont Amos Oz, David Shahar ou d'autres, mais l'écriture qu'il avait choisie échappait à une assignation trop évidente. Son hébreu était fait de peu de mots, de beaucoup de silences. Il assumait la fragilité des êtres qu'il évoquait, n'aimait pas les héros tout d'une pièce, et moins encore l'héroïsme, « *les mots précieux ou prétentieux* » qui l'accompagnent. De son passé d'Européen, il avait conservé le goût de l'ironie, de l'ambiguïté, qui n'existe pas sans l'extrême précision du mot, et donc de Kafka, l'un de ses maîtres.

Il refusait le « *labyrinthe sentimental* » ; la guerre, aussi bien celle qu'il avait subie enfant, que celle qu'il avait faite adulte lui avait appris le plus important. Ainsi écrivait-il dans *Histoire d'une vie* : « *La guerre est une serre pour l'attention et le mutisme. La soif, la faim, la peur de la mort rendent les mots superflus. À vrai dire ils sont totalement inutiles.* »

On doit beaucoup à sa traductrice, Valérie Zenatti, et à son dernier éditeur, Olivier Cohen. Avant eux deux, Appelfeld, contrairement à d'autres romanciers de son pays, ne jouissait pas en France de la reconnaissance qu'il méritait. Certes, Philip Roth le citait dans *Opération Shylock* sous forme d'un entretien au cœur de la fiction, puis dialoguait avec lui dans *Parlons travail*, mais on n'avait pas encore lu *Histoire d'une vie*. Avec ce récit incroyable – seul adjectif qui dise son intensité – on a commencé de lire et de découvrir une œuvre d'une grande richesse. La meilleure chose qu'on puisse faire, désormais, est de continuer la lecture.

Juif, comment ?

Les petits livres font parfois la grande poésie.* Je est un Juif, roman *de Charles Dobzynski porte son titre comme une promesse, et une prouesse, qu'il réalise. Une quête d'identité jamais à elle-même identique. À lire accompagné de sa suite,* Ma mère, etc., roman, *comme son nom l'indique.

par Roger-Yves Roche

Charles Dobzynski
Je est un Juif, roman
Préface de Jean-Baptiste Para
Gallimard, coll. « Poésie », 144 p., 6,20 €

Ma mère, etc., roman
Orizons, 192 p., 18 €

Être juif, ou ne pas être. Telle est la question… que se pose et ne se pose pas le poète dans un grand petit livre qui ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même : grave, rieur, empêcheur de pleurer en rond. Parce qu'il est juif, sans vouloir l'être plus que ça :

« *On me demandait :*

Juif pourquoi ?

Juif comment ?

Rien selon le sens commun.

Peut-être parce que l'éternité tombait en ruines. »

Parce qu'il est plus que juif, tout en ne sachant pas s'il peut vraiment l'être :

« *Être juif est en soi*

un paradigme d'excès

une extension exaspérée,

un superflu de la nature. »

Le doute et l'affirmation. L'être, avec le risque de n'être pas (juif). De n'avoir jamais été (juif) ? La réponse est dans le poème qui ouvre le recueil,

JUIF, COMMENT ?

rapide comme une image, juste comme l'instant, fugace, furtif, fugitif :

« *Je suis né juif*

en coup de vent. »

L'identité rime ici avec l'invisible, comme le bizarre avec le blizzard, la risée qui se met trop souvent au pluriel, le grain violent que l'on essuie toute sa vie durant :

« *On est juif par la haine*

le versant noir

l'ubac de l'âme,

les gestes à guillotine. »

Voici donc un livre de poésie qui excède la poésie, embrasse le temps, tutoie les événements. La mention « roman » est tout sauf le fruit du hasard. Il s'y narre bien des histoires, il s'y raconte des rencontres, il s'y dessine des destins, singuliers, communs :

« *Amant juif et femme chrétienne*

l'entrelacs des années

nous imbrique quoi qu'il advienne. »

Le *je* de Dobzynski est une personne-tout-le-monde qu'il promène le long d'un chemin sans fin, un *je* tantôt témoin, tantôt mémoire, un *je* d'avant et de tous les temps :

« *J'ai marché dans Jérusalem*

vers l'écran de craie des messages

demeurés captifs

sous les nervures des âges. »

Les mots font le reste, entre gravité et gravitation, mort et humour :

« *La mort juive reste un fantôme*

qui vient nous hanter

en incrustant en nous le psaume

de sa singularité. »

et/ou

« *L'humour est ce Généraliste*

qui en secret nous vaccine

contre le noir qui nous black-liste. »

Il faut dire, si l'on peut dire, que la vie de Dobzynski ne fut pas de tout repos. Il a à peine commencé de vivre qu'il doit quitter sa ville natale de Kaluszyn (Pologne). À peine vu Paris qu'il doit s'en éloigner. L'enfant connaît le sort des Juifs que l'on connaît, la vie à pile ou face, la mort en ligne de mire, continuellement devant-derrière soi. Il sera caché, au risque de l'effacement :

« *Je fus cet enfant camouflé*

défroqué d'époque

qui biffait son propre reflet. »

Comme il existe un Nous de majesté, il y a donc peut-être un Je de judéité, première personne minuscule-majuscule, qui épouse la forme d'un rien, qui tourne autour d'un tout, ressemblant mais à qui ? différent mais de qui ? Du même ou d'un autre, c'est selon :

« *Juif d'un miroir qui me récuse*

je ne suis pas propriétaire

de mon image sédentaire

car en tout homme un Juif émigre. »

L'identité juive telle que la définit Dobzynski, c'est l'insaisissable, l'informulable, l'indéfinissable identité. Elle se voit de ne pas se voir, elle ne se voit pas de se voir :

« *Un cheval juif*

ça n'existe pas

pourtant j'en ai vu un. »

Mais c'est d'abord et avant tout une mosaïque :

« *Tout juif est une mosaïque*

de mémoire et de passions

JUIF, COMMENT ?

la grande saga judaïque

ne peut se clore en nation. »

Image qui ne peut guère s'accorder avec un Dieu, trop gardeur de Torah, pas assez redresseur de torts. « *Un Juif sans religion* », tel est peut-être le paradoxal secret du poète :

« *Juif autant par feeling*

que par filiation

ma lignée : les non-alignés »

Dobzynski fut homme qui ne mâchait point ses mots. Attaquait. Défendait. Prenait position, au risque de n'être pas compris, par les uns, par les autres. Mais qu'importe, sa ligne de fuite fut toujours ligne d'amour, des uns, des autres. Comme sa vie, sa poésie. Elle vise à concilier, réconcilier :

« *Quel rêve pour Jérusalem*

sinon l'an prochain

que Shalom s'accorde à Salam

le Judaïsme avec l'Islam »

Pourquoi un Juif est-il plus poète qu'un autre ? Il y a la « *graine du Talmud* », qui fait que

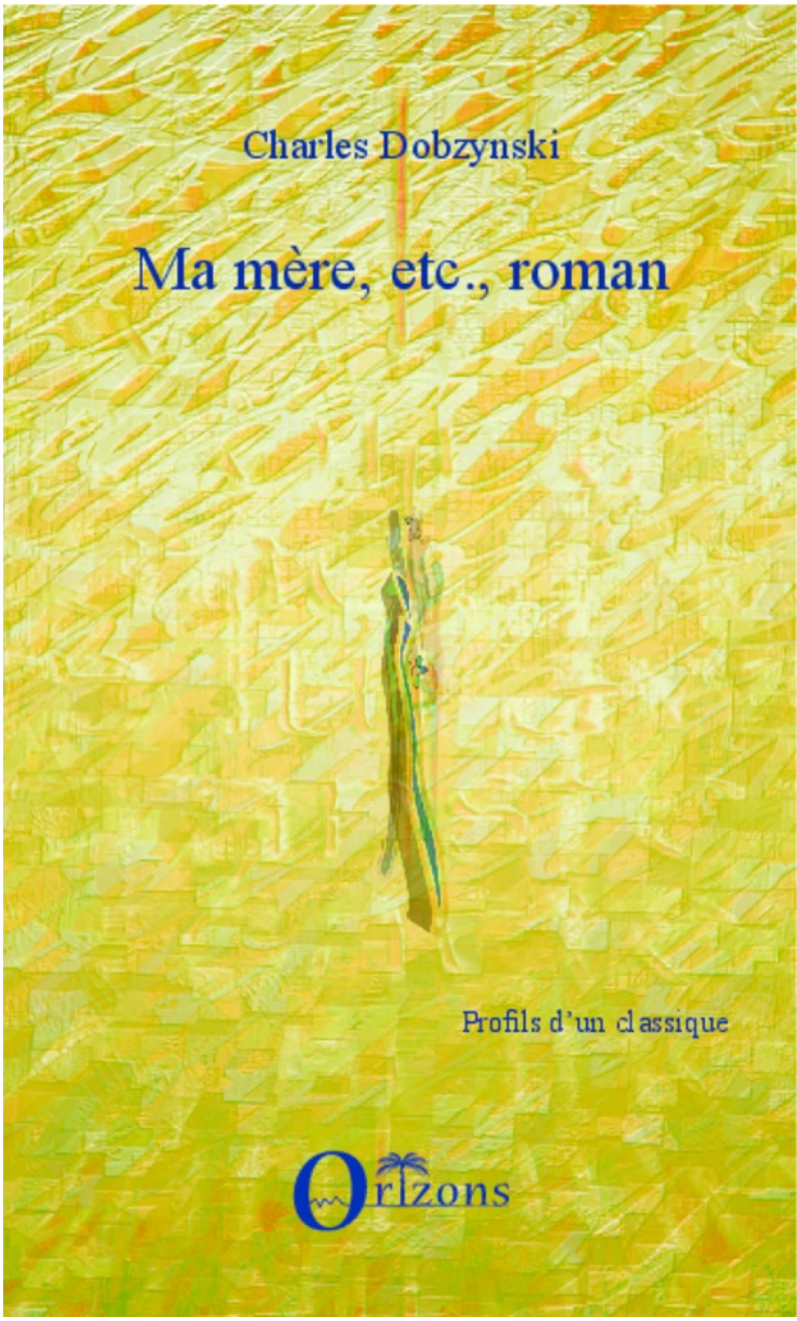
« *Tout Juif est homme d'écriture*

yiddish ladino ou hébreu

un livre est dans son ossature

la lumière qui veille en creux. »

Mais, ce qui revient peut-être au même, il y a d'abord et avant tout la Mère. C'est par la Mère que le poète est devenu poète, par sa langue, le yiddish, qu'elle lui a parlé, transmis, donné, presque à son insu : « *Mots de la langue maternelle, tissée de signes inconnus, de rythmes mélancoliques, de paysages évanouis dans des contrées qui n'étaient plus que des légendes* », écrit Dobzynski dans l'introduction à sa magnifique *Anthologie de la poésie yiddish* (Poésie/Gallimard, 2000). Le yiddish, une langue oubliée, aux « *harmonies convenues ou imprévues* » qu'il



n'a cessé de redécouvrir, c'est-à-dire d'écrire, de traduire.

Je est un Juif, roman a d'abord été publié chez Orizons, en 2011. Un beau livre a suivi, chez le même éditeur, qui est comme l'explication du précédent, son prolongement, mais aussi bien ses racines. Son titre parle de lui-même, et d'elle, « *l'étrangère, presque sans nom, sans papiers et sans droit* » qu'il n'a jamais cessé d'aimer : *Ma mère, etc., roman* (2013). Il y a encore d'autres amours dans ce recueil, le cinéma par exemple, des portraits d'amis et des histoires, toujours des histoires. On ne saurait trop recommander sa lecture, pour mieux entendre la voix, les voies d'un poète qui fut, juif et libre : « *Être juif n'est pas ma prison.* »

Walter, et l'innommable

Holocauste *a été publié à New York en 1975. Charles Reznikoff est mort l'année suivante. On ne dira rien ici du grand poète qu'est Reznikoff, on renvoie le lecteur aux textes ou aux œuvres en français* [1], *ni de l'objectivisme, le mouvement qu'il anime avec George Oppen et Louis Zukofsky, ni même des raisons qui l'amènent à écrire ce poème et à le publier à quatre-vingts ans.* Holocauste *a déjà été édité en France, dans la traduction d'Auxeméry* [2]. *Était-il nécessaire de le retraduire ? Oui, et c'est une bonne chose : cela fait penser au mouchoir que le Maître revient chaque nuit poser sur la table de chevet de Marguerite, dans le roman de Boulgakov. On parlera plus loin de la répétition, de la nécessité de la répétition.*

par Odile Hunoult

Charles Reznikoff
Holocauste
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par André Markowicz
Éditions Unes, 118 p., 20 €

Quant à comparer les mérites des deux traductions, c'est dans ce cas précis particulièrement inutile ; disons simplement qu'on reconnaît bien dans celle-ci le ton particulier à André Markowicz, une voix parlée avec le léger « bougé » propre à l'oralité, et une scansion qui n'est qu'à lui. Que peut-on demander de plus à un traducteur sinon d'incarner sa chair, d'insuffler son souffle à un texte ?

Est-il davantage nécessaire de s'étendre sur le contenu du livre ? « *Écrit à partir des compte-rendus des procès de Nuremberg* [1945] *et d'Eichmann* [1961] », dit la petite note liminaire. Tout est dit. Un montage des témoignages, une sorte de collage, organisé en douze « chapitres ». Un long défilé des atrocités aujourd'hui connues et surtout entendues, acceptées d'être entendues. Long et éprouvant défilé, dont le lecteur souvent demanderait bien grâce, mais dont la répétition a une fonction que l'on dit mémorielle et que l'on voudrait préservatrice. Mais pas seulement peut-être. Doit-on dire incantatoire ? rituelle ? sacrée ? Impossible de ne pas méditer après cette lecture sur ce qu'est le sacré, et sur son rapport avec la répétition.

Impossible aussi, à cause de la présentation en versets de ces témoignages, seule intervention apparente du poète, de ne pas réfléchir sur ce qu'est la poésie. Qu'on pense au script du film de Lanzmann publié aux éditions Fayard, *Shoah* (1985) – un script, non un poème, et pourtant les témoignages là aussi sont transcrits en versets. Le vers, c'est la marque typographique, visible, d'un poème. Comme si c'était l'unique façon d'écrire cela. Comme si seule la poésie pouvait se permettre de toucher à cela. Oui, la poésie a bien quelque chose à voir avec l'indicible. Une possibilité de dire l'indicible, une trouée sur l'indicible, et il n'y en a pas tant que ça.

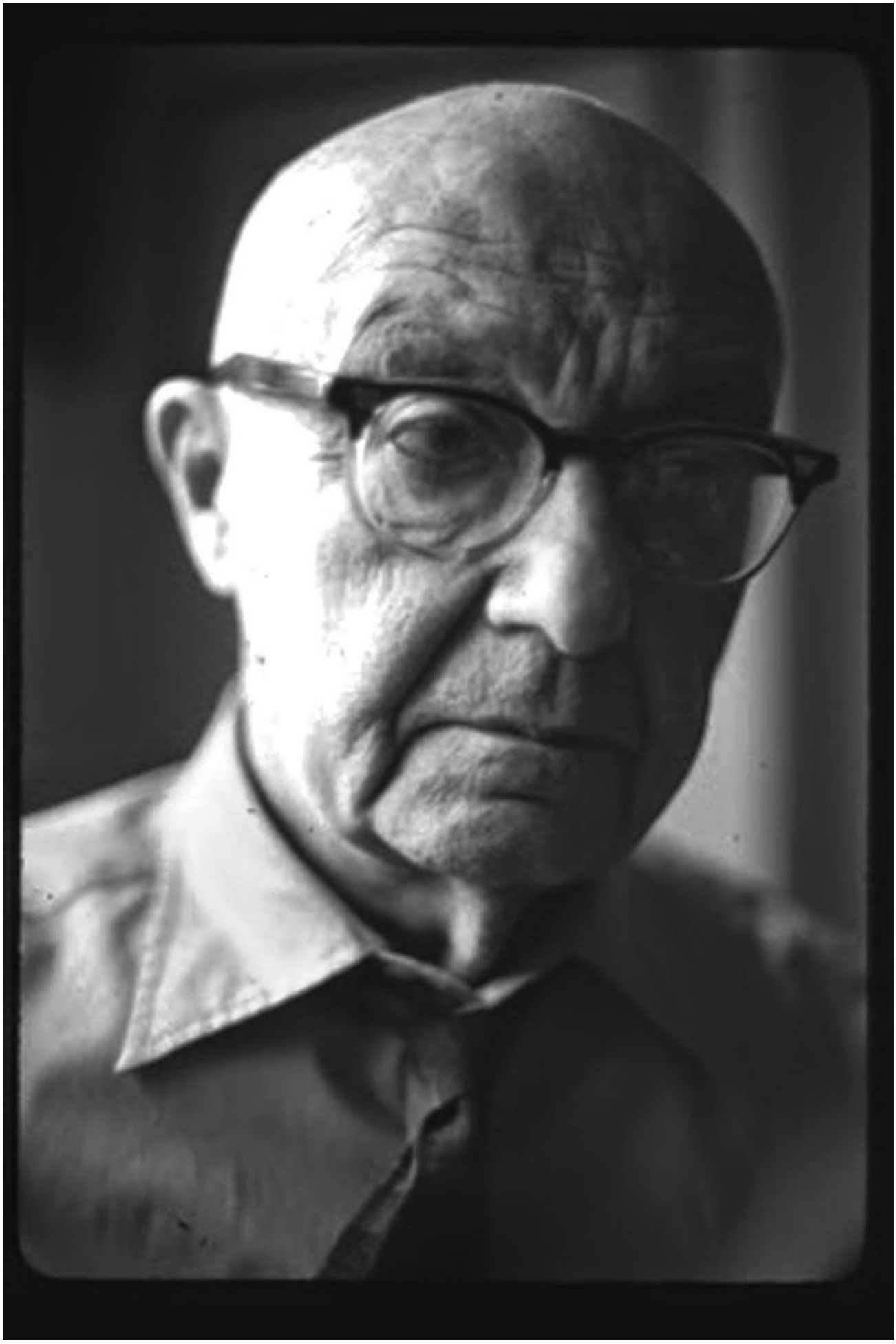
Dans cette coulée de sang et de mort, étrangement surgissent deux détails, minuscules. On pourrait les croire imaginaires : l'inimaginable au cœur de l'inimaginable. Le premier surgit à la neuvième stance du septième chapitre – et l'on prend seulement conscience, en écrivant ces chiffres, de la parenté peut-être voulue par Reznikoff avec *L'Enfer* de Dante. Car dans cet enfer, soudain :

« *Il y avait des exceptions parmi les SS* […]

Un jour il y a eu un autre homme en poste.

Beaucoup de ceux qui travaillaient avaient peur des SS,

un nouveau pouvait être pire ;



Charles Reznikoff

WALTER, ET L'INNOMMABLE

et quand ils ont vu celui-là, un officier supérieur qui plus est,

ils se sont sentis pour le moins mal à l'aise […]

Les Juifs l'ont vu à l'arrivée des convois –

marchant partout et comme pris de honte.

Parfois il leur disait un mot gentil.

Mais il n'est resté qu'un mois ;

un soir, il est venu dans leur baraquement et leur a dit :

Je ne savais pas où on m'envoyait.

Je ne savais rien de tout ça,

et quand j'ai compris, j'ai tout de suite demandé un transfert.

Maintenant je vous quitte. »

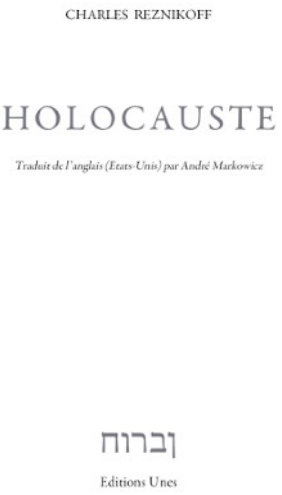
Qu'un homme reste homme, et pitoyable, au milieu de l'enfer, même si ce n'est que dans son for intérieur, et que de cette épreuve il demande quitus, cela reste tout de même, semble-t-il, normal – mais la fin laisse stupéfait :

« … *Il a serré la main de quelques Juifs,*

et leur a souhaité de survivre. »

À cet homme capable de cette toute petite chose : une poignée de main, mais d'un bord à l'autre du gouffre, on voudrait à lui aussi serrer la main, si on pouvait, et le serrer dans ses bras par-delà le fleuve qui sépare les vivants et les morts.

Le deuxième surgissement se trouve au dernier chapitre – est-ce un hasard ? La quatrième stance suit le parcours d'« *un jeune garçon de treize ans* » du ghetto de Lodz à Chelmno, jusqu'à l'arrivée des Russes. Parcours « classique » pourrait-on dire, dont on connaît toutes les étapes. Pourtant, la mécanique s'est enrayée, il est resté en vie. Un rien fugitif et tout est déplacé. Le grain de sable, c'est « *un officier subalterne qui s'appelait Walter* », sous les ordres de qui le jeune garçon travaillait à dépouiller les cadavres de leurs dents en or au sortir des camions à gaz. Un jour de représailles après des évasions, Walter lui sauve (sciemment) la vie en l'envoyant frotter le plancher au camp des gardes.



Ce Walter est le seul être de tout *Holocauste* qui sera nommé. Tous les autres sont désignés par leur statut ou leur groupe, « nazis », « SS », « miliciens » etc., ou à l'autre bord, par « les Juifs », ce statut complété souvent par l'âge, ou le sexe, « une jeune fille », « une femme », « un vieil homme » « un jeune homme », « un enfant », cette désignation parfois même réduite aux « vivants » et aux « morts ». Même un des déportés dont on suit le témoignage tout au long des onze pages qui lui sont consacrées ne sera jamais nommé que « l'homme du Luxembourg ». Mais Walter, lui, a un nom. Quels qu'aient été ses motifs, reste la parole qui préserve un jeune garçon d'être fusillé, quelque chose sans doute comme : « Va brosser le plancher ». C'est pourquoi j'ai donné son nom comme titre à cette chronique. Que son nom soit répété.

1. ***Témoignage, États-Unis*, dans la traduction de Jacques Roubaud (1981) ou de Marc Cholodenko (1986), plus récemment les traductions d'Eva Antonnikov disponibles aux éditions Héros-Limite, ou encore le très beau poème « Kaddish », traduit par Nicolas Vatimbella, qui vient d'être publié dans la revue *La Barque dans l'arbre*.**

2. ***Holocauste*, traduit par Auxeméry, suivi d'un entretien avec Charles Reznikoff, Prétexte, 2007.**

Le canton de Babel

Barbara Cassin, dont la vie intellectuelle s'articule autour de la traduction, dirige avec Nicolas Ducimetière la publication d'un livre magnifique qui accompagne l'exposition de la Fondation Bodmer : Les routes de la traduction**. Babel à Genève.**

par Santiago Artozqui

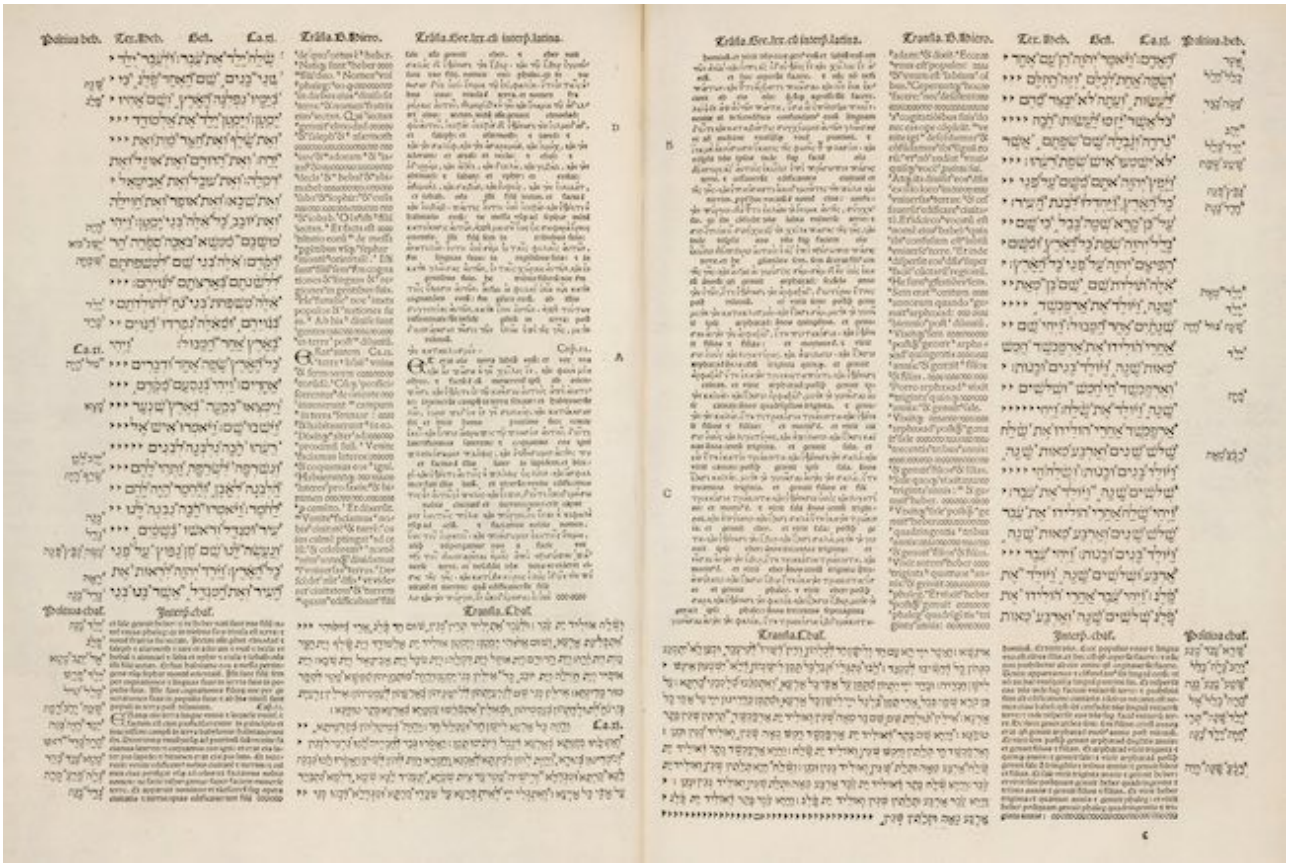
Barbara Cassin et Nicolas Ducimetière (dir.)
Les routes de la traduction. Babel à Genève
Gallimard, 336 p., 39 €

D'emblée, Barbara Cassin concède que la publication de cet ouvrage, placé sous le signe de la « *littérature mondiale* » et dont « *cinq piliers soutiennent la construction : Homère, la Bible, Dante, Shakespeare et Goethe* », est « *très liée au monde européen de la littérature* ». Elle n'a pas tort, et ce localisme s'inscrit dans le droit fil de son *Vocabulaire des philosophies européennes*, que Pascal Engel a commenté dans nos colonnes, mais cela n'empêche pas *Les routes de la traduction* d'embrasser avec brio une problématique universelle : la traduction en tant que vecteur de circulation des œuvres et, *in fine*, du bagage culturel qui les accompagne.

En effet, les textes, mais aussi les genres, voyagent dans l'espace – d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre – et dans le temps. Ils apparaissent, disparaissent et surgissent à nouveau, sous une forme autre mais « semblable », et l'un des multiples intérêts de ce livre est de nous fournir quelques cartes relatant ces périples, qu'on ne peut s'empêcher de qualifier, en bon « littéraire européen », de véritables odyssées. Prenons la comédie, par exemple, avec l'essai de Pierre Letessier : « *La transmission de la comédie nouvelle grecque des IV^e^ et III^e^ siècles av. J.-C. (la* Néa*) jusqu'à l'époque moderne s'est assez curieusement faite par deux routes distinctes, la première menant des pièces de la* Néa *aux comédies romaines, la deuxième de celles-ci aux textes classiques. Si l'on s'en tient aux représentants les plus illustres de chacune de ces comédies, tout en ayant bien en tête que ces noms emblématiques cachent chaque fois de nombreux auteurs, on est donc passé de Ménandre à Molière par l'intermédiaire de Plaute et de Térence, mais en perdant quasiment le premier.* »

Pierre Letessier explique ensuite en détail comment des scènes écrites dans l'antiquité grecque ont été reprises par les Romains, puis par les classiques, mais il s'intéresse également à la réception critique de ces œuvres au cours du temps, tant du point de vue du fond (« *le célèbre gag des mains, que Molière a repris dans son* Avare *à* La Marmite *de Plaute* », critiqué jadis au nom du bon goût et de la bienséance [Antoine Bret], ou de la vraisemblance [Fénelon]) que de la forme, quand Letessier aborde le redécoupage des textes de théâtre en actes et en scènes, une pratique qui « *n'existait pas à l'époque de Plaute ou de Térence* », et qui s'est formalisée au XVII^e^ siècle. Or cette opération, « *loin d'être neutre, crée un rapprochement* […] *entre les comédies antiques et classiques* […] *et pose explicitement sur le texte antique un filtre qui corrige et invite à lire* » Térence ou Plaute comme s'ils avaient écrit au XVII^e^ siècle. Ainsi, Letessier nous fait comprendre que cette route qui relie Plaute à Molière « *a fonctionné dans les deux sens* », en ce que l'auteur français a eu une influence considérable sur la lecture des comédies latines.

Martin Rueff, dans un essai tout aussi brillant et érudit que le précédent, développe une idée similaire à propos de l'étrange communication à double voie qui s'établit entre Poe et son traducteur Baudelaire. En effet, Baudelaire écrit à propos de Poe : « *La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant* ». C'est pourquoi, avance Rueff, quand Baudelaire traduit Poe, il « *cherche un mot à mot qui soit un phrase à phrase – il veut la phrase de Poe en français* ». À la suite de bien d'autres, Rueff s'interroge sur les raisons qui ont poussé Baudelaire à ne traduire que la prose d'Edgar Poe, laissant – léguant,



Vetus-Novus Testamentum multiplici lingua nunc primo impressum, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1514-1517, première édition. Cologny, Fondation Martin Bodmer

LE CANTON DE BABEL

pourrait-on dire – à Mallarmé la traduction des poèmes. Il apporte ici une réponse éclairante en proposant deux motivations possibles pour ce choix : d'une part, la figure du poète moderne que l'Américain incarnait pour Baudelaire – tous deux considéraient « *le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches* » – et, d'autre part, le fait qu'en traduisant Poe Baudelaire inventait sa poétique du poème en prose.

La vingtaine d'essais que comprend cet ouvrage est de la même aune, chaque auteur est un expert du sujet dont il traite et sait le mettre à la portée de tous. On passe ainsi avec un égal bonheur de l'Égypte ancienne aux contes orientaux, d'Homère à Goethe, de Tintin à Heidi, du « cas Luther » aux traductions de l'Ancien Testament et de Byron à Shakespeare, le tout formant un ensemble structuré et cohérent.

Mais ce livre présente une autre caractéristique essentielle et au moins aussi importante que la qualité des textes qui le composent : son iconographie. Elle est somptueuse ! Bien évidemment tirée des trésors de la bibliothèque privée de la Fondation Bodmer, elle illustre chaque fois le thème abordé en présentant des reproductions des textes cités, souvent en de multiples versions/éditions/sources/, etc., mais elle l'élargit systématiquement en faisant suivre chaque essai d'une série d'illustrations commentées qui prolongent et approfondissent ce qu'on vient de lire. En outre, la jaquette se déplie en une très belle reproduction 60 x 40 de la *Cosmographie* de Ptolémée. Dans son introduction, Barbara Cassin mentionne la « *matérialité des œuvres elles-mêmes, avec leur fragilité, leur poids, leur reliure, leur absolue singularité* ». Certes, *Les routes de la traduction* n'est pas un incunable, mais l'ouvrage n'en demeure pas moins un magnifique objet-livre d'une « absolue singularité », bien pensé, beau, et aussi riche pour l'œil que pour l'esprit. Cette somme d'essais est l'un des livres sur la traduction les plus intéressants qu'il m'ait été donné de lire, et l'approche historiographique adoptée permet de comprendre les idées, les problématiques et les clivages qui traversent cette discipline, souvent de façon plus claire et plus palpable que bien des traités.

Il n'est pas inutile d'indiquer pour conclure que l'exposition que ce livre accompagne se poursuit jusqu'au 25 mars 2018 à la Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève).

Dessins d'enfants, guerres d'adultes

Déflagrations : Dessins d'enfants, guerres d'adultes, *coordonné par Zérane S. Girardeau, rassemble un corpus de 154 dessins d'enfants, retraçant un siècle de conflits, de la Première Guerre mondiale à la guerre en Syrie.*

par Gabrielle Napoli

Déflagrations :
Dessins d'enfants, guerres d'adultes
Éditions Anamosa, 271 p., 30 €

Fruit d'un travail considérable de collecte et d'archivage, cet ouvrage est aussi l'expression d'une volonté, celle de faire voir la violence, d'interroger tous les implicites de la représentation, par l'enfant, d'une scène de guerre, et de faire entendre des dialogues entre ces enfants, des artistes et des spécialistes en sciences humaines. Et ce sous l'œil brillant et sensible de Françoise Héritier qui a accompagné ce projet et signe la préface de l'ouvrage. Zérane S. Girardeau évoque dans son introduction un « *hommage à l'acte de dessiner des enfants – un acte de jeu, de création, de narration intime, de lien et de soin* » et ce que ces dessins montrent de la « *persistance de la vie* ».

Forcément lacunaire, de par la précarité même de l'objet choisi, *Déflagrations* permet malgré tout de traverser ce « *vingtième siècle malheureux* », comme l'appelait Imre Kertész dans *L'Holocauste comme culture*. Il fait la somme d'expériences individuelles, dans des contextes historiques et culturels extrêmement variés, celles de la guerre, dessinée par des enfants, expériences individuelles qui frappent pourtant par leurs similitudes.

Tchétchénie, 2000. Dessin réalisé par un enfant tchétchène réfugié dans un camp en Ingouchie. © Patrick Chauvel

DESSINS D'ENFANTS, GUERRES D'ADULTES

Tous les dessins sont référencés et chaque conflit représenté est précisément contextualisé. Dans le même souci de clarté, un glossaire de quelques définitions juridiques est présent en fin de volume. Manon Pignot, historienne, souligne combien il est absolument nécessaire d'historiciser ces dessins, sans nier dans la récurrence de certains détails « *une forme d'universalité* », celle de la « *dimension anthropologique de l'expérience de la guerre* » qui sont, de manière totalement bouleversante, les différentes manifestations de « *l'effroi* ».

Les dessins sont classés selon 28 entrées thématiques, de « Animal » à « Viols », en passant par « Corps », « Jeu », « Séparation », pour ne donner que quelques exemples. Pas de surprise dans ces entrées, au vu du sujet et du corpus, mais une volonté de rassembler des dessins exécutés à des périodes diverses, et dans des conflits divers, aux quatre coins du monde, comme s'il s'agissait de mettre au jour la récurrence des motifs guerriers, quel que soit leur contexte politique, culturel ou historique.

On note par exemple à quel point les femmes du cimetière de Pantin à Paris pendant la Grande Guerre sont proches des femmes iraniennes devant les tombes et les photographies de leurs martyrs au cimetière Behesht Zahra. Des échos très forts, dans le trait tout comme dans la couleur, nous frappent, sur une double page mettant en regard un dessin de l'attaque du World Trade Center en 2001 et Beyrouth au début des années 1980, dans l'entrée qui donne son titre à l'ouvrage.

Plusieurs artistes ont également participé à ce travail, choisissant un dessin qu'ils accompagnent alors d'un texte, ou d'une œuvre graphique. À cet égard, la couverture est remarquable. Au dessin de Fils, 10 ans, Rwanda, 1994 répond celui d'Enki Bilal, sur la quatrième de couverture, et un court texte : « *Le fils s'appelle Fils, il a dix ans, et il est le fils de son père ? Ce que voit Fils, ce jour de sa jeune vie, son père ne l'aurait jamais voulu. Mais la trace que laisse son regard est désormais éternelle… Car Fils nous donne à voir son Guernica à lui.* »

Linda Lê en regard d'un dessin intitulé « L'oncle combattant au chapeau fleuri », qui vient du Vietnam et date de 1972, écrit un poème intitulé « Aube sanglante » qui se termine ainsi « *C'était à l'aube de la fête de la Lune. / Nous, les enfants, on attendait la fleur / qu'il devait rapporter du champ de bataille.* »

L'ouvrage a une très forte charge émotionnelle, évidemment, de par la nature même des représentations qui sautent aux yeux et prennent à la gorge, mais sa dimension artistique et scientifique n'est pas à négliger. Un vrai questionnement s'élabore au fil des pages, et notamment celui de la responsabilité des adultes, clamée dès le titre de l'ouvrage, dans cette terrible opposition : « *dessins d'enfants, guerres d'adultes* ». La réponse des artistes ici est une manière de prendre, en partie seulement – comment pourrait-il en être autrement-, leur responsabilité. Celle de regarder bien en face ces dessins, et d'entendre leur silence assourdissant.

Françoise Héritier rappelle ce paradoxe saisissant entre le bruit de la guerre et ces dessins. Elle commence par décrire et analyser ce que l'on pourrait considérer comme le dessin inaugural de l'ensemble, fait au Darfour en 2007 par un garçon de neuf ans après l'attaque de son village par l'armée soudanaise et les milices janjawids en 2003. Elle fait cette remarque qu'il faut garder à l'esprit tout au long de l'ouvrage : « *Et ce qui me frappe le plus peut-être dans un dessin comme celui-ci, que je vois presque comme prototypique de tous les autres, c'est le silence assourdissant.* […] *ce qu'on oublie, devant ces représentations visuelles, c'est qu'eux aussi* [les enfants] *ont été partie prenante. Ce sont eux qui ont couru pour se mettre à l'abri, ce sont eux qui ont vu leurs mères emmenées et peut-être violées, ce sont eux qui ont vu arriver sur eux-mêmes les soldats, les janjawids, les mitrailleuses, les chenillettes, les bombes, les avions. Ce sont eux qui ont vu des personnes être égorgées et qui ont vu, horreur suprême – et à ce titre installée tout en haut de la page, au sommet de la pyramide -, un bébé plongé vif dans un baril d'eau bouillante. Ils ont vu, ils ont couru, ils se sont cachés, ils ont essayé de se taire pour ne pas attirer l'attention, mais ils ont entendu tous les bruits. Cela, le dessin ne peut le dire, mais il me semble que certains traits cherchent à rendre compte de la puissance déflagratrice du bruit qui accompagne ces exactions. Le silence est total sur la page. Mais la réalité obscène a dû être faite de fureur et de vacarme. Et c'est la force de ces dessins de nous faire entendre et entendre encore le vacarme* […]. *Moment de sidération parfaite que celui du dessin, comme la ligne froide d'un coup de couteau qui séparerait un avant et un après d'un monde, le*

Darfour, 2005. Par Doa 11-12 ans. Camp de réfugiés sur la frontière entre le Soudan et le Tchad. Ce dessin montre les janjawids sur des chevaux et des chameaux, une femme lève ses bras en l'air car elle est ciblée en vue de violence sexuelle ou d'exécution. Un soldat prend une femme pour la violer. Elle a un téléphone portable à côté de sa tête : " Elle veut appeler à l'aide les organismes ". © HRW

DESSINS D'ENFANTS, GUERRES D'ADULTES

monde de l'enfance et le monde désespéré de l'adulte à venir. »

Utiliser des sources produites par les enfants eux-mêmes, qu'est-ce que cela implique dans le travail d'historien ? En quoi ces dessins laissés par des enfants sont des témoignages à part entière ? Outre leur dimension testimoniale subjective, indéniable, ces dessins peuvent aussi devenir des preuves juridiques. Olivier Bercault, juriste, retrace une expérience menée dans le camp de réfugiés d'Am Nabak au Tchad, par deux chercheurs de l'organisation de défense des droits de l'homme Human Rights Watch qui distribuent aux enfants des crayons et du papier et recueillent leurs dessins. Ces deux chercheurs étendent leur travail à d'autres camps, vers d'autres villages, et tous retracent la violence des exactions commises au Darfour. Ils revêtent un intérêt au regard du droit pénal international et ils deviennent « *preuve objective* » en ce qu'ils « *participent à l'identification de modes opératoires réguliers du gouvernement soudanais, de son armée et de ses alliés des milices* », ce qui a convaincu la Cour pénale internationale qui a accepté en novembre 2007 comme « *preuve circonstancielle* » 500 dessins d'enfants illustrant le conflit au Darfour.

L'ouvrage, l'entreprise dans son ensemble, interroge aussi notre rapport à l'image et son éventuelle modification induite par l'information en continu. La photographie d'Aylan, qui avait suscité l'émoi et la colère, relayée dans tous les médias, sur tous les réseaux sociaux, suivies d'autres photographies de ces migrants sacrifiés sur le chemin de l'Europe, qui surgissent sur nos tablettes et nos smartphones, dans un bruit assourdissant, trouve un contrepoint silencieux ici.

Ces dessins montrent peut-être bien davantage, et ouvrent on peut l'espérer un autre espace de pensée de la représentation. Cela permet, et c'est un enjeu éthique majeur, de poser la scène de la « *violence universelle* » évoquée par Françoise Héritier sans qu'il soit possible de l'occulter, en l'extirpant du magma insupportable de l'image en continu. Et d'enfin nous obliger à la regarder en face.

Meddeb, pour un islam mystique

Depuis l'échec politique des Arabes laïques et la réussite de la révolution iranienne, la question des relations entre religion et politique est revenue au premier plan. On feint de croire que ce serait seulement une affaire musulmane alors même que la première puissance mondiale écrit sur ses billets de banque sa foi en Dieu et désigne ses ennemis comme autant de représentants du Mal. Il est bon que ce soit précisément un musulman qui s'en prenne à cette politisation de la religion et le fasse au nom des « cultures d'islam ».

par Marc Lebiez

Abdelwahab Meddeb
Le temps des inconciliables. Contre-prêches 2
Seuil, 336 p., 24 €

Aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, c'est dans beaucoup de pays que s'est posée cette question, qui a peu à voir avec celle de la laïcité telle qu'elle est proclamée dans la Constitution de la République française. S'il est clair qu'à l'heure actuelle elle touche prioritairement des pays musulmans, il faut voir là un fait d'actualité politique avant de spéculer sur les supposées spécificités de l'islam.

Quand les empires voisins ne lui reconnaissaient aucune identité politique, la Pologne s'est revendiquée catholique, comme faisait l'Irlande colonisée par les Britanniques. Et si les passeports des Grecs mentionnent leur religion, c'est que, après la prise de Constantinople par les Ottomans, l'identité grecque fut pensée en termes religieux : orthodoxes contre musulmans. À cette nuance près de la religion, la Sublime Porte perpétuait l'Empire byzantin et, loin de le détruire, lui redonnait une vigueur perdue de longue date. Nous, Français, devrions ne pas oublier que, durant ce que nous refusions d'appeler la « guerre » d'Algérie, le conflit opposait ceux que nous appelions « Européens » à ceux que nous définissions comme « musulmans » puisqu'il était hors de question de les dire Algériens. Bref, l'affirmation religieuse aura été pour beaucoup de peuples opprimés une manière de revendiquer une identité nationale déniée par l'occupant.

Et pourtant les circonstances actuelles nous incitent à penser que l'islam pose un problème particulier. Mettons que cela tienne à deux points précis, l'un culturel, l'autre théorique. Il est toujours délicat de s'accoutumer à vivre avec des gens formés dans une culture tout autre. Sur certains points comme la cuisine, on s'habitue à la différence et l'on finit par y trouver un grand plaisir ; sur d'autres, la différence des cultures peut apparaître comme une opposition radicale. Nous avons découvert avec plaisir le couscous mais, faisant de l'égalité une de nos valeurs cardinales, nous ne pouvons accepter la proclamation d'inégalité entre les sexes que symbolise à nos yeux le voile « islamique ».

L'autre grand problème tient à une différence théorique entre le christianisme, dans lequel s'est constituée la civilisation occidentale, et l'islam. Il s'agit de la laïcité. À la différence du voile, cette différence ne nous choque pas, mais elle nous paraît intellectuellement insurmontable. L'Église eut certes beaucoup de peine à admettre la perte de son pouvoir temporel ; en outre, il est normal que les croyants souhaitent voir la société respecter les mêmes valeurs qu'eux, sachant que même les sociétés les plus sécularisées fondent leurs valeurs sur celles des religions sur lesquelles elles se sont bâties. On peut d'ailleurs se demander s'il y a beaucoup de sens à distinguer des valeurs qui seraient religieuses de certaines qui ne le seraient pas : sa religion n'est-elle pas, pour une culture donnée, une manière de penser ses propres valeurs ?

Malgré tout, la différence entre clercs et laïcs est constitutive des Églises chrétiennes, et la notion de laïcité est fondée sur la parole évangélique : « *Rends à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu* ». Or l'islam ignore cette

Abdelwahab Meddeb © Emmanuelle Marchadour

distinction fondamentale et les sunnites n'ont même pas de clercs distincts des laïcs. Ce n'est pas que cette différence nous choque mais elle nous paraît rendre inconcevable une laïcité musulmane. Les islamistes, d'ailleurs, ne cessent d'insister dans ce sens et ils paraissent ne pouvoir être contestés quand ils prônent un islam politique. En s'efforçant de penser une laïcité musulmane, Abdelwahab Meddeb s'est engagé dans une voie d'autant plus risquée qu'elle a peut-être tout d'une impasse. Même si l'on croit cette entreprise vouée à l'échec, une ambition aussi démesurée ne peut que susciter la sympathie – et l'on n'est pas obligé de croire à son échec.

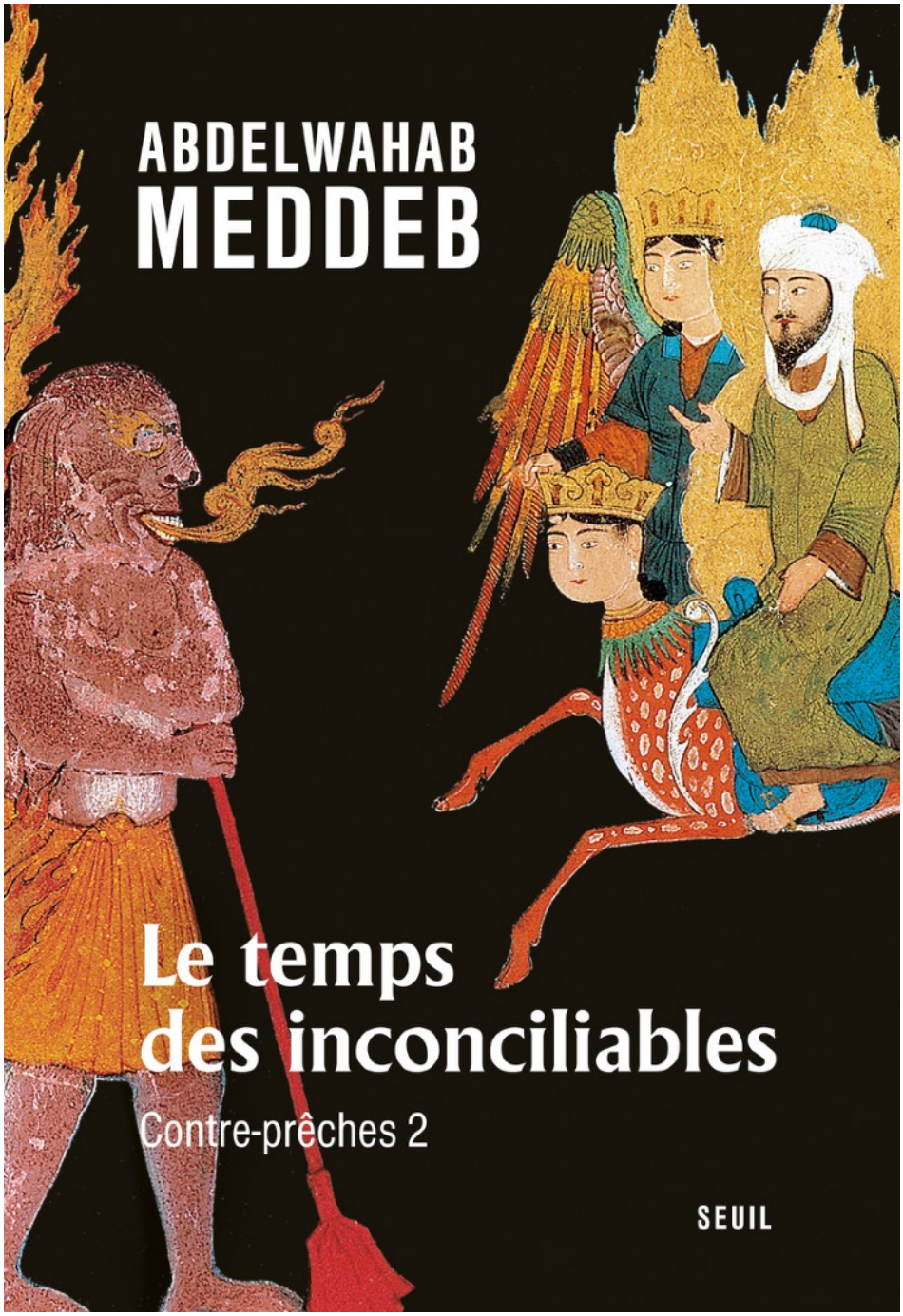
Dans ce recueil de chroniques, il est assez peu question du voile, sinon pour dire qu'il « *correspond toujours à une forme d'aliénation* ». Si son port est librement consenti par une femme, on peut voir dans cette obéissance « *une servitude volontaire* ». Tout est dit, il n'y a donc pas lieu de le répéter indéfiniment, sinon pour dénoncer des affaires comme celle de cette Alexandrine de 11 ans sanctionnée par la directrice de son école parce qu'en accord avec ses parents elle refuse de porter le voile. Mais, si la plupart des chroniques qu'il réunit ont été diffusées sur Radio Méditerranée internationale, ce livre s'adresse pour l'essentiel à un public français – et, pour celui-ci, c'est la question de l'inégalité des femmes qui est la plus sensible. Nous pourrions donc ajouter deux réflexions sur le sujet.

La première m'est inspirée par la lecture de *La payse*, de Charles Le Goffic, un écrivain aujourd'hui bien oublié hors de la Bretagne, après avoir été académicien français. Ce roman publié en 1897 fait le portrait d'une jeune Bretonne qui vit dans le ghetto breton du Havre : à cent vingt ans d'écart, ce livre est d'une étonnante actualité, pourvu que l'on remplace « Bretonne » par « Arabe ». Tout y est, y compris le caractère supposé inassimilable de ces immigrés attachés à une religion archaïque. Là aussi, ces femmes perpétuellement voilées se heurtent à une incompréhension agressive dont on ne mesure jamais jusqu'à quel point elles ont voulu la provoquer.

L'autre réflexion en appelle à un texte fondateur du christianisme, le chapitre 11 de la première Épître aux Corinthiens, dans laquelle Paul exige que la femme soit voilée. Si elle ne l'était pas, « *autant qu'elle soit rasée* ». La justification en est que l'homme est « *le chef de la femme* » de même que « *le Christ est le chef de tout homme* ». Paul ajoute que « *l'homme est l'image de la gloire de Dieu, tandis que la femme est la gloire de l'homme* ». Sur ce point tout au moins, le Nouveau Testament n'a rien à envier au Coran – et pourtant la plupart des chrétiennes pratiquantes ne se sentent plus tenues par cette exigence de l'Apôtre des Gentils, exemple à suivre…

Ce n'est pas là-dessus qu'Abdelwahab Meddeb insiste, puisque les choses lui paraissent claires, mais sur la très difficile question de l'islam politique. Il ne peut, en effet, se contenter de dénoncer « *la terreur islamiste* », le « *cancer salafiste* », les « *mensonges des islamistes* » et d'en appeler à la tolérance et à la « *résistance civile* », avant de faire un « éloge de la pluralité ». Le risque est grand de ne convaincre ainsi que les déjà convaincus et de s'exposer au reproche de vouloir noyer les spécificités de l'islam dans une « *mondialité escamotant le divers* ». Le projet est noble et beau, qui veut « *éviter l'uniformisation sans tomber dans le travers culturaliste qui voue un culte irrationnel au spécifique* », mais ne serait-ce pas trahir l'islam ? Le problème peut se poser en termes très concrets : on voit aujourd'hui avec Erdogan et Ennahdha combien a pu être illusoire la « *marche séculière forcée, imposée par un pouvoir autoritaire arc-bouté autour de son élite* » : on peut parler d'un échec de la Turquie d'Atatürk et de la Tunisie de Bourguiba.

Abdelwahab Meddeb répond en deux points que réunit la notion de culture : au fond, dit-il en substance, les islamistes sont avant tout des incultes. Ils ignorent toute la tradition musulmane et, par exemple, qu'au premier siècle de l'hégire on chantait et dansait à Médine : « *des salons mondains, parfois entretenus par des femmes, accueillaient des séances de chant et de danse* […] *la voix des femmes qui chantaient, le corps des femmes qui dansaient, transgressaient peut-être la norme de la* 'awra, *mais cela était toléré, si près de la mort du Prophète* ». Invoquer la tolérance, ce n'est donc pas occidentaliser l'islam, c'est renouer avec tout un pan de sa tradition, celle-là même qu'ignorent salafistes et wahhabites. Deuxième sorte d'inculture, celle qui fait oublier l'existence en terre d'islam de toute la tradition soufie, cette noble mystique qui ne se préoccupe pas d'imposer aux autres une contrainte religieuse mais s'efforce d'enrichir ses adeptes.



MEDDEB, POUR UN ISLAM MYSTIQUE

Même si son discours de tolérance peut avoir une résonance politique, le propos de Meddeb revient à prendre ses distances avec toute politisation de quelque religion que ce soit, et donc à ne retenir d'une religion que sa dimension purement mystique, celle que l'on peut juger la plus noble, celle aussi qui ne vaut que pour la vie spirituelle du mystique lui-même et qu'il a sans doute pour une grande part en commun avec les mystiques et spirituels de toutes les religions, de toutes les cultures. D'où la possibilité de la tolérance : à la fois parce que le mystique sait bien qu'il ne pourra imposer sa démarche à autrui et parce qu'il a toutes les raisons de penser que les divers mysticismes ne se distinguent les uns des autres que par de faibles nuances. En revanche, il n'est pas aisé de refuser toute politisation de la religion, si l'on admet que sa religion est une façon pour un peuple de se penser et de faire reconnaître sa propre identité. On ne peut négliger le fait que l'islamisme n'a pris cette vigueur dans les pays arabes et en Iran qu'à la suite de l'échec politique des mouvements laïques tant de gauche que de droite – et cette question-là doit bien être traitée. Abdelwahab Meddeb est conscient de cette difficulté et il s'efforce de la surmonter. C'est tout l'intérêt de sa démarche, qui ne peut se satisfaire d'une formule simple et définitive.

Sous le plancher, le village

Il était une fois un singulier charpentier que rien ne pouvait faire taire ; il fut ménestrel ou violoneux et charpentier de père en fils, mais l'* « ennui » *du travail solitaire lui pesait. L'aubaine pour l'historien, en l'occurrence Jacques-Olivier Boudon, passé par hasard dans le château de la trouvaille, et l'aubaine pour tout lecteur amateur des regards en contre-plongée est que la réfection – inéluctable – de l'un de ses planchers, un bon siècle plus tard, a fait découvrir un corpus de ses réflexions marquées au crayon noir sur l'envers de ses planches : 22 pour quelques 20 000 signes en 4 000 mots.

par Maïté Bouyssy

Jacques-Olivier Boudon
Le plancher de Joachim.
L'histoire retrouvée d'un village français
Belin, 254 p., 24 €

On en rêvait, de pareille source incongrue, qui dirait le monde « vu d'en bas » et définirait le plus bas niveau possible – sans métaphore – d'accès à l'écrit. Et elle est là, tant par le support que par la démarche. Evidemment, aucun historien ne lâcherait l'affaire, mais comprendre un pareil dispositif suppose la patiente approche contextualisante, car le texte primesautier est aussi vif qu'énigmatique, et souvent obscur sans être imprécis. Le travail réalisé permet donc de situer autant que de vérifier les propos gaillards, parfois crus et délibérément indépendants de toute autorité car Joachim Martin (1842-1897), charpentier au château de Picomtal, à Crots, près d'Embrun, un village en bordure de l'actuel barrage de Serre-Ponçon a confié aux planches ce qui le turlupine. Lors d'une restauration du fameux plancher par les nouveaux propriétaires du bâtiment, devenu hôtel, le corpus a été découvert conformément au vœu du charpentier mort depuis plus d'un siècle.

Cette parole enfouie, *stricto sensu*, introduit au blanc du texte de l'archive, pour autant, elle ne peut s'interpréter que par son usage. Quand Joachim Martin évoque des alliances et des complicités, Jacques-Olivier Boudon, plus habitué des dynasties impériales et des élites ecclésiastiques que du monde rural, reconstitue des familles et des parentés, la vie et les mœurs du village, châtelains inclus. On n'est pas trop loin de Saint-Véran ou de la Salette, forts symboles l'un, de l'agriculture montagnarde et l'autre de l'emprise religieuse au XIX^e^ siècle. La commune n'est pas riche sans être pauvre : les alpages permettent aux gens sans terre d'engraisser les moutons en été, et la tradition de forte alphabétisation des Hautes-Alpes explique sans doute que notre homme a été scolarisé. A Crots (alors Crottes, le tourisme a poussé la commune à modifier son nom en 1970), le bourg possède une classe de garçons et une autre de filles de 60 enfants chacune, un hameau de montagne a un troisième maître. Avant les lois Ferry, la commune consacre à l'enseignement la somme énorme de 3780 francs, ce qui est bien supérieur aux émoluments et charges prévues par la loi Guizot de 1833. Quand on a des alpages, la largesse est possible et les habitudes collectives responsabilisent la communauté. Les réflexions de Joachim vont toujours dans le sens de l'économie et la défiance portée aux promoteurs intéressés à des travaux d'un intérêt contestable.

En 1880, le chemin de fer est en construction dans cette haute vallée de la Durance qui n'a jamais été un monde clos. Des Crots, les émigrants partent d'abord vers Marseille, où ils se spécialisent dans la charcuterie ; ils partent aussi aux Amériques, en tant que cadres ou colporteurs qui n'auraient « *pas 5 frs en poche* », tout comme on le fait de Barcelonnette, célèbre pour ses « *Américains* » revenus au pays. D'autres familles venues du

Le château de Picomtal, à Crots (Hautes-Alpes)

SOUS LE CHÂTEAU, LE VILLAGE

très proche Piémont ont fait souche et fortune sur place.

L'histoire saisie par ses dessous est d'abord un témoignage. Le quotidien est difficile sans être, et de loin, celui d'un miséreux, d'abord parce que notre menuisier a un métier, qu'il paie 40 francs de patente et qu'il peut diversifier ses chantiers, réalisant encore du mobilier quand il aura perdu l'usage de sa main droite. Il travaille seul, 13 heures par jour, faut-il comprendre, et il est insuffisamment payé, dit-il, à 4 francs la journée, alors qu'il a charge de famille, femme et enfants, et que la vie devient chère : le prix du vin s'envole (à cause du phylloxéra), celui du pain aussi ; en 1881 la chaleur, la sécheresse et ensuite la grêle détruisent les récoltes. Mais la plainte est secondaire. Faire savoir insidieusement et en dépit de ses contemporains reste le moteur d'écriture de ce témoin en quête du (futur) témoin du témoin (lui) qui lui permettra de dépasser le temps imparti à sa vie minuscule.

Joachim Martin en sa jeunesse était bon vivant et coureur de filles. Pendant plus de dix ans, il a joué du violon pour animer des bals ; à quarante ans, il confesse qu'il en est à l'eau sucrée après des excès festifs. Sa curiosité le porte sur les femmes, les coquettes

et les désirables, les femmes mûres, les dévergondées, les châtelaines et les déviantes. Tout y passe, l'extraordinaire ou le sordide de l'infanticide, que l'on tait, en sachant les implications de la parole et la valeur de la complicité. Non moins insolite que le meunier frioulan de Carlo Ginzburg, il dit ce que l'archive publique ne dira pas, là où les bienséances et l'écrit officiel n'ont aucune prise. Ce bavard silencieux en devient un observateur privilégié, libre de verser dans ce qui reste moins la confidence trouble que la ruse de la parole muselée. Ses marottes tiennent du jaillissement personnel bien plus qu'elles ne se font l'écho des faits divers crapuleux qui lui parviennent.

Cet homme n'est pas l'inconnu des Archives, à la manière du Louis-François Pinagot d'Alain Corbin. Il invente son historien potentiel, mais il proteste aussi au présent, laissant des traces quand il a réclamé contre le curé où qu'il a signé un engagement de pompier. Ce n'est pas davantage un apolitique ; il regarde de loin la vie municipale, il en sait la chronologie, à quelques erreurs près. Il appartient au clan des républicains modérés et l'intérêt majeur du travail de Jacques-Olivier Boudon est de montrer avec talent comment petits et grands secrets, liaisons souterraines et sexuelles, solidarités et rancœurs tissent et reconstruisent des camps.

Clochemerle existe et se révèle au fil de rapports de classe et d'intérêts collectifs qui animent petits et grands conflits. Le château a ses logiques, on y est pieux et monarchiste, et Madame, artiste peintre, décore l'église. Un arrivant malappris privatise une source puis le chemin de ronde, il est rappelé à l'ordre. Même divisée, la communauté villageoise existe, et l'on dénonce le prêtre trop monarchiste, en sus de ses pratiques de confessionnal par trop intrusives, ce qui est fort courant, mais fâcheux en Ubaye, où 90 % des femmes pascalisent. Ce curé intempestif n'a pas été déplacé, et c'est surtout, semble-t-il, sa pratique d'une médecine sauvage et aussi rudimentaire que calamiteuse qui a fait des ravages sur le malheureux Joachim et ses proches. Par ailleurs, Joachim, moins que son dernier fils resté aux Crots, est anticlérical, sans doute pour avoir une mère protestante, ce qui a empêché de le déclarer autrement que fils naturel. Et de cette mère, il ne parle jamais, ce qui pèse lourd, pense Jacques-Olivier Boudon.

Ces histoires des débuts de la Troisième République ont le mérite de dire le vrai de la société française, la longue vie de clivages plus patents encore, dans la singularité du petit nombre, que ne le dirait la régularité statistique des grands nombres. Un tableau de *Souvenirs d'en France* à la manière de Téchiné en ressort, d'autant que les petits-enfants des acteurs du passé finissent de mourir sous nos yeux. Le livre suit leur dispersion : les rejetons des notables monarchistes ont filé vers l'Action française et dans l'armée de métier, puis sous Pétain jusque dans la LVF (Légion des Volontaires français) pour lutter contre le bolchevisme sur le front Est de l'Allemagne nazie et plus anodinement relèvent des titres vrais ou faux. Les descendants de Joachim, un Monsieur pas tout-à-fait tout le monde, restent, eux, des personnages de petite bourgeoisie conformiste qui, peut-être plus qu'en d'autres régions, incarnent le goût de l'ordre militaire ; devenus des soldats de 14-18, ils ont été très largement faits croix de guerre et croix militaire quand ils ne sont pas morts à la guerre.

Ce livre n'apporte pas que les petits secrets d'un petit coin de terre et d'un moment, il stimule à chaque page notre imagination du réel : l'évidence du travail de l'historien enclenche les questionnements. L'incongruité de style et de ton d'un plancher (évidemment brut de décoffrage et indemne de toute langue de bois : on succombe à ces misérables logiques de la langue indignes du livre) qui défient le temps, posent le passé dans l'épaisseur de ses enfouissements. La passion de la trace de celui qui l'émet est redondante à la quête de son invention. Le travail de l'archive en est commandé alors même que l'on peut croire saisir l'individu au débotté. Le prisme avec lequel on croit comprendre ce sur quoi achoppèrent nos ancêtres s'en élargit, sans que l'on puisse jamais stipuler leurs curiosités, leurs regrets et leurs désirs, même en supposant quelque suite possible à ce discours… Car Joachim Martin n'a pas travaillé qu'au château, ni en cette seule salle.

Homère, l'anti-héros

À travers un Homère non autoritaire, balloté par les circonstances, Pierre Judet de La Combe explore un mythe poétique qui remonterait au VIIIe siècle avant J.-C. Il travaille aussi une figure d'auteur d'autant plus universelle qu'elle n'appartient à aucune cité. On entend le plaidoyer, implicite, en faveur d'une universalité retrouvée ou continuée d'Homère, de l'Iliade, de l'Odyssée. Cependant, une question finit par se poser : pourquoi, au juste, faudrait-il qu'Homère soit universel pour être intéressant ?

par Claire Paulian

Pierre Judet de La Combe
Homère
Gallimard, coll. « Folio Biographies »
368 p., 9,40 €

AUne biographie d'Homère ? On imagine l'embarras de Pierre Judet de La Combe, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), immense traducteur du grec, seul ou à plusieurs (avec, entre autres, Myrto Gondicas), compagnon de travail de Jean Bollack, lorsque la collection « Biographies » de Folio lui fit cette proposition. Si la figure d'Homère a de quoi nourrir des nouvelles postmodernes ou les réflexions théoriques sur les « fictions d'auteur » comme le montre Sophie Rabau, chacun, en effet, croit le savoir : nulle trace d'existence historique.

Les Anciens, pourtant, loin de contester l'existence d'Homère, transmettaient sa biographie. On dispose ainsi d'un corpus, les *Vies*, neuf ou dix textes échelonnés entre le IIe et le Xe siècle après J.-C., certes, mais avec des reprises remontant au moins au Ve siècle avant notre ère. Pierre Judet de La Combe propose de les lire comme la trace écrite d'un très ancien mythe d'Homère. Ce mythe aurait bien existé, non pas de façon rétrospective, mais dès le VIIIe siècle avant J.-C., lors de l'apparition, orale, des chants qui formeront l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Le récit porté par les *Vies* est incongru. On y lit la vie d'un Homère balloté par les contingences ; né à Smyrne, ou à Chios, Argos, Pylos ou ailleurs, il est le fils d'une jeune femme qui aurait couché avec un fleuve, le Mélès, ou un dieu (Apollon, tout de même) ou aurait été violée par son oncle ; Homère s'appelait à sa naissance Mélésigenès (« fils du Mélès », ou « qui a souci de sa lignée ») ou Altès; quant au nom d'Homère, il lui vint peut-être d'avoir été, quelque temps, otage (« *homeros* » signifie « otage », mais signifierait aussi, dans un dialecte cyméen, « aveugle ») ; il fut aveugle de naissance, par maladie, ou à cause des armes d'Achille ; il étudia à l'école sans le secours des Muses ; il passa d'ile en ile, se maria peut-être; composa l'*Iliade* et l'*Odyssée* peut-être à Chios, qu'il quitta ensuite, célèbre ; il composa à Samos un poème sur un four menaçant des pires déboires le potier dont il attendait sans doute quelque subside ; vint ou ne vint pas à Athènes ; perdit, sur l'ile d'Eubée, contre l'avis du peuple, un concours poétique qui l'opposait à Hésiode, et mourut enfin, peut-être de chagrin, après avoir échoué à résoudre, sur la plage d'une nouvelle ile, l'énigme que lui soumirent quelques enfants couverts de poux.

Comment comprendre que les Anciens aient placé une telle figure à l'origine de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ?

Dans les thèmes de l'errance, d'une vie « entre » les iles et les dialectes, marquée par des événements triviaux, Pierre Judet de La Combe lit un mythe de poète qui s'oppose, notamment, à celui d'Hésiode, le poète terrien « bien de chez lui », favori des Muses. Pierre Judet de La Combe insiste alors sur la racine *–er* signifiant « assembler » et sur un verbe qu'on trouve chez Hésiode, « *homereusai* », « harmoniser », qu'il lit comme une référence à Homère. Le mythe d'Homère serait celui d'un poète voyageur, ap

Homère, par Rembrand (1663)

portant des nouvelles de l'extérieur, et assembleur du divers. Il renverrait à un type de poésie consciente des traditions qu'elle harmonise.

La vie d'Homère ne ressemble pas à celle de ses héros, certes, mais elle évoque l'Héphaistos de l'*Iliade*. Boiteux, moqué des autres dieux, celui-ci est l'artisan du fameux bouclier d'Achille. De même, le contraste entre les aléas de la vie d'Homère et les mondes décrits dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* ferait mieux ressortir le statut d'objets d'art de ces œuvres et la clôture du monde épique, révolu, clôture par ailleurs étayée par une langue artificielle, empruntant à différents dialectes. Les œuvres d'Homère pouvaient alors être chantées, lors de grands rassemblements en l'honneur de dieux ou de rois, tout comme circulaient des objets manufacturés qui avaient d'autant plus de valeur qu'on pouvait en nommer l'auteur : celui-ci était un mortel né quelque part, même si les lieux variaient, auquel le public pouvait en partie s'identifier, mais en partie seulement car il avait vu ce que seuls les dieux voient, autre assemblage. Elles pouvaient comporter des variantes, ou circuler sous forme de morceaux choisis, mais toujours dans la référence à une totalité achevée, qui faisait office de cadre que le nom d'Homère garantissait. On « *chantait de l'Homère* » dit Pierre Judet de La Combe.

Le nom d'auteur était nécessaire à la performance des œuvres, admettons-le volontiers ; mais pouvait-il assurer à lui seul leur statut d'objets dignes d'admiration ? C'est ici que la thèse d'un mythe d'Homère rejoint la conviction du philologue : l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont pour Pierre Judet de La Combe des œuvres esthétiquement achevées, à la composition cohérente ; elles l'étaient dès leur circulation orale ; seul « un événement » créatif et concerté impliquant sans doute plusieurs aèdes, combinant diverses traditions et divers poèmes, a pu, selon lui, entrainer leur apparition. Homère l'assembleur serait depuis l'Antiquité le nom de cet événement. Le nom était nécessaire pour que l'« événement » pût déployer toute sa puissance.

Si l'essai de Pierre Judet de La Combe ouvre d'indéniables perspectives, on aurait aimé que, d'un point de vue historique et théorique, il engageât plus nettement le dialogue avec d'autres commentateurs qui soulignent davantage le rôle de la réception dans la formation de l'œuvre et dans sa valorisation ; avec Grégory Nagy, qui pense que les réceptions successives ont joué un rôle actif dans la formation orale, au fil du temps, de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* et qu'il n'y a pas eu « un événement » auctorial unique et fondateur (1996) ; ou avec Barbara Graziosi, pour qui la figure de l'auteur Homère émerge lors de la fixation écrite de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, lorsque chaque cité revendique d'avoir vu naitre ou d'avoir accueilli Homère (2002). Il est vrai que la collection « Folio Biographies » a un objectif de vulgarisation qui laisse sans doute peu de place à l'exposé de débats.

Cependant, d'autres questions se posent, plus explicitement politiques. À travers un Homère non autoritaire, balloté par les circonstances, Pierre Judet de La Combe travaille une figure d'autant plus puissante qu'elle est faible, d'autant plus ouverte sur le monde qu'elle n'a pas de lieu propre, d'autant plus universelle, comme il le souligne à de multiples reprises, qu'elle n'appartient en propre à aucune cité. Il explore alors un universel non normatif, assembleur, et non excluant. On ne peut entendre là que le souhait implicite qu'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée* soient encore ou à nouveau, en ce début du XXI^e^ siècle, considérés comme universels. Or, cet argumentaire sous-jacent soulève bien des interrogations. Quitte à utiliser la notion d'universel dans un sens manifestement laudatif, pourquoi ne pas le faire en prenant résolument place dans les débats contemporains, c'est-à-dire en rappelant aussi les critiques que cette notion suscite depuis plus de vingt ans dans les études culturelles en général, et dans les études sur la réception des classiques en particulier (chez Emily Greenwood, par exemple) ? Mais, surtout, au fil des pages une question finit par se former : pourquoi, au juste, utiliser encore cette catégorie, même purifiée par l'errance ? Pourquoi faudrait-il qu'Homère soit universel pour être intéressant? Ne peut-on trouver ou imaginer d'autres valeurs, d'autres chemins de transmission et de partage, plus contingents, peut-être, mais davantage chargés de réel ?

On aurait aimé donc que Pierre Judet de La Combe, en remontant et en reconstituant le mythe d'une poésie ancienne et décisive, à « *l'immense retentissement* », fût aussi, sur certains points, plus attentif à la charge collective des mots qui le disent : non pour s'en méfier, mais pour mieux déployer les enjeux de ce mythe aujourd'hui.

Philosophie du djihadisme

Un nouveau spectre hante l'Occident : le terrorisme islamiste. Toutes les sciences sociales sont mobilisées pour comprendre ce phénomène. Qui de l'inscrire dans l'histoire de l'utilisation de la terreur par les mouvements révolutionnaires dans des stratégies de déstabilisation du fort par le faible ; qui d'en chercher la cause dans le nihilisme contemporain lequel n'offrirait d'autre solution pour donner un sens à l'existence ; qui, encore, d'en donner une explication géopolitique en soulignant la manipulation dont ces groupes font l'objet à travers leurs financements, pris dans une guerre civile interne au monde musulman. Et bien d'autres hypothèses sont avancées.

par Claire Paulian

Jacob Rogozinski
Djihadisme : le retour du sacrifice
Desclée de Brouwer, 259 p., 18,90 €

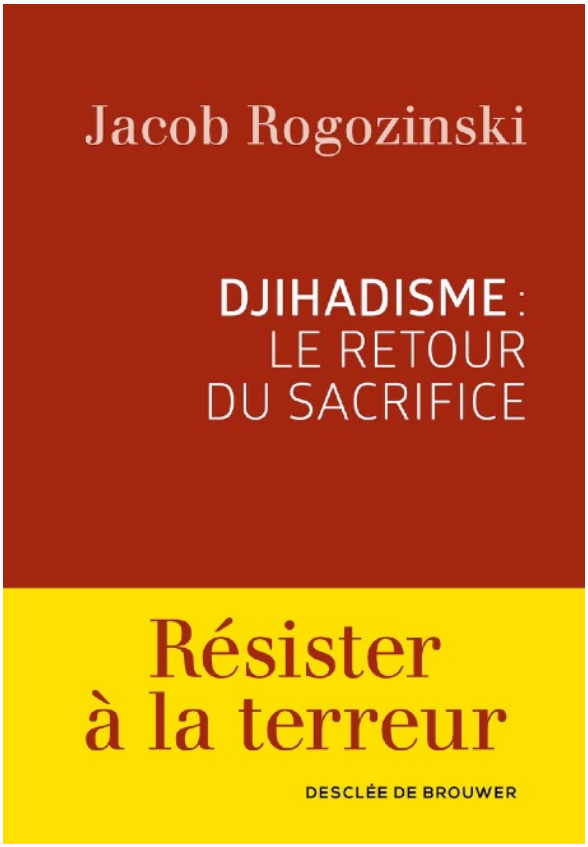
L'intention de départ de Jacob Rogozinski, philosophe qui a déjà travaillé sur le thème de la terreur dans un livre précédent, *Ils m'ont haï sans raison. De la chasse aux sorcières à la Terreur* (Cerf, 2015), est simple : prendre les acteurs au sérieux dans ce que révèle ce qu'ils disent et font. Son analyse construit un cadre interprétatif, inspiré de Foucault et de Deleuze : ces femmes et ces hommes qui quittent tout pour se lancer dans le djihad sont pris dans des « dispositifs » auxquels des « schèmes » donnent leur efficace. Les premiers sont « *des agencements singuliers, fluides, hétérogènes qui articulent des éléments dissemblables* […] *et parviennent à capter des sujets et à se les assujettir* » ; Jacob Rogozinski les appelle « dispositifs de terreur ». Quant aux schèmes, ce sont des « *représentations imaginaires investies d'affects* » : le sacrifice de soi – ou autosacrifice – en est un exemple, et des plus puissants, fondé à la fois sur le don de soi et sur l'espérance d'accéder à une existence transfigurée ; le messianisme en est un autre, dont la force émancipatrice peut se retourner en son contraire. C'est prioritairement ce qui intéresse notre philosophe : comprendre comment des dispositifs et des schèmes, pas obligatoirement malicieux, quelquefois libérateurs, peuvent se retourner en négatif. De ce point de vue d'ailleurs, mieux que de parler de « haine », terme vague et qui n'explique rien, n'aurait-il pas fallu que l'auteur explore la catégorie, bien connue des historiens et des anthropologues, de « zèle », ce qui présenterait l'avantage de replacer le djihadisme contemporain dans la longue histoire de ce que nous appelons aujourd'hui la violence religieuse ainsi que de sa légitimation au nom d'une eschatologie en train de se réaliser. Quel « dispositif » puissant que le zèle : « *le zèle de ta maison me dévore* » (Psaume 69).

Deux questions se posent à ce stade : pourquoi un certain nombre de jeunes Européens se sont-ils laissé enfermer (« *capturer par* », écrit l'auteur) dans ces pièges mortels et pourquoi avons-nous tant de mal à admettre qu'ils ne sont pas des monstres irrationnels ? C'est ici que Jacob Rogozinski renouvelle à la fois le thème des causes sociales de l'attrait du djihad et celui de nos refoulements dans nos tentatives d'interprétations. Ce n'est pas seulement le manque de reconnaissance, la pauvreté, le chômage, la tragédie des banlieues qui expliquent le passage à la violence, mais la situation sociale ranime des schèmes d'espérance, de reconquête de la dignité, de réappropriation du sens, qui ne sont en rien étrangers à notre histoire récente. Nous aussi sortons d'un siècle dans lequel la violence révolutionnaire ne se voyait pas comme telle mais comme guerre légitime et l'investissement dans l'absolu du tout politique comme condition *sine qua non* de la libération de l'homme. Nous oublions que le déminage occidental des sublimes justifications des pulsions criminelles, qui accompagnent

inévitablement toute forme de vie requérant l'engagement total de l'existence, résulte d'un travail long et patient, qu'il serait bien trop rapide de qualifier seulement de sécularisation, et que nous devrions veiller à ce que ce trésor de confrontation non meurtrière ne retombe pas en lénifiant « dialogue » ruineux pour la démocratie, mais très fructueux pour le consumérisme indifférentiste.

Comme d'autres analystes, Jacob Rogozinski insiste sur le fait que les islamistes sont des modernes qui s'ignorent : modernes dans leur réinterprétation « politique » de l'Islam (la civilisation), modernes dans leur reconstitution de l'islam (la foi) originaire, modernes dans leur appropriation totalitaire du pouvoir. Mais, surtout, l'auteur montre, en emportant la conviction, que loin d'être une mouvance radicale, l'islamisme *déradicalise* ce que l'Islam, avec sa riche tradition, pourrait apporter à la culture universelle aujourd'hui pour le transférer dans une course effrénée au pouvoir. Autrement dit, ces mouvements sont des « associateurs » qui élèvent le « petit » djihad, celui de la guerre (opposé au « grand », celui du combat spirituel), au rang de quasi-absolu divin. Il existe non seulement un phénomène de déradicalisation de l'islam, mais également un phénomène de *désublimation* des rituels destinés à endiguer la violence au profit d'une sacralité archaïque contre laquelle, précisément, le Prophète lui-même s'était dressé.

Mais l'essentiel de ce petit livre n'est peut-être pas là. À mes yeux, ce qui le rend précieux, c'est, d'une part, qu'il ne rejette pas dans l'étrangeté absolue le terrorisme islamiste qu'il réintègre plutôt dans l'histoire occidentale des idéologies totalitaires (tout en accomplissant un travail de distinction), et, d'autre part, qu'il n'exclut pas l'Islam d'une grande histoire occidentale dont les moteurs principaux ont été les monothéismes abrahamiques ; enfin, il souligne notre difficulté, devenue véritable refoulement, à admettre l'existence active de certains dispositifs communs au terrorisme dans nos sociétés avancées. Ce qui a pour conséquence de nous rendre incapables de les reconnaître et de nous aveugler sur leur sens quand nous les rencontrons dans les mouvements djihadistes. Ainsi de la « religion », dont nous serions, paraît-il, sortis ; ainsi du sacrifice, que j'évoquais plus haut ; et de tant d'autres « dispositifs » anthropologiques construits par l'histoire et prenant des formes variées selon les cultures, avec lesquels nous n'avons pas fini de nous expliquer. Croire



dans, par exemple, et utiliser en même temps le sens du merveilleux et du miracle de la publicité avec les outils de la communication d'aujourd'hui ; chaque exécution médiatisée est à la fois la proclamation d'une menace et l'affirmation d'une toute-puissance miraculeuse (les assassins du 11 Septembre ont accompli un miracle à l'instar du Prophète) et souveraine.

Louis Massignon, dès la fin de la Grande Guerre, alertait l'opinion internationale sur le danger qu'il y aurait à continuer, dans nos relations avec le monde arabo-musulman, dans le registre du mépris et de l'humiliation. L'Occident n'a manifestement pas entendu l'avertissement et a multiplié les erreurs. Jacob Rogozinski a raison de parler du « complexe d'Ismaël », du nom de ce fils d'Abraham, enfant d'une esclave, chassé par la naissance d'Isaac. Si ce complexe atteint aujourd'hui son paroxysme, l'Occident en porte une grande part de responsabilité. Mais ces parias (n'hésitons pas à employer le terme à la suite de Hannah Arendt) auraient pu être des témoins (martyrs), pour peu que l'émigré n'ait pas été réduit à sa force de travail, autrement que par le meurtre : il s'agit de renouveler le sens de l'hospitalité, et de montrer la voie d'une certaine désappropriation, indispensable pour continuer à vivre sur la planète Terre. Il est encore temps pour eux de le devenir et pour nous de comprendre que l'Islam fait partie de notre histoire.

Méfiez-vous de Dada

Cette exposition riche, précise, complexe de* Dada Africa *est organisée à Paris par trois institutions internationales : le Museum Rietberg de Zurich, la Berlinische Galerie de Berlin et le musée de l'Orangerie. À l'Orangerie, les œuvres novatrices et séditieuses de Dada dialoguent avec les sculptures extra-européennes, « primitives », créées dans des cultures différentes d'Afrique, d'Asie, d'Amérique, d'Océanie…

par Gilbert Lascault

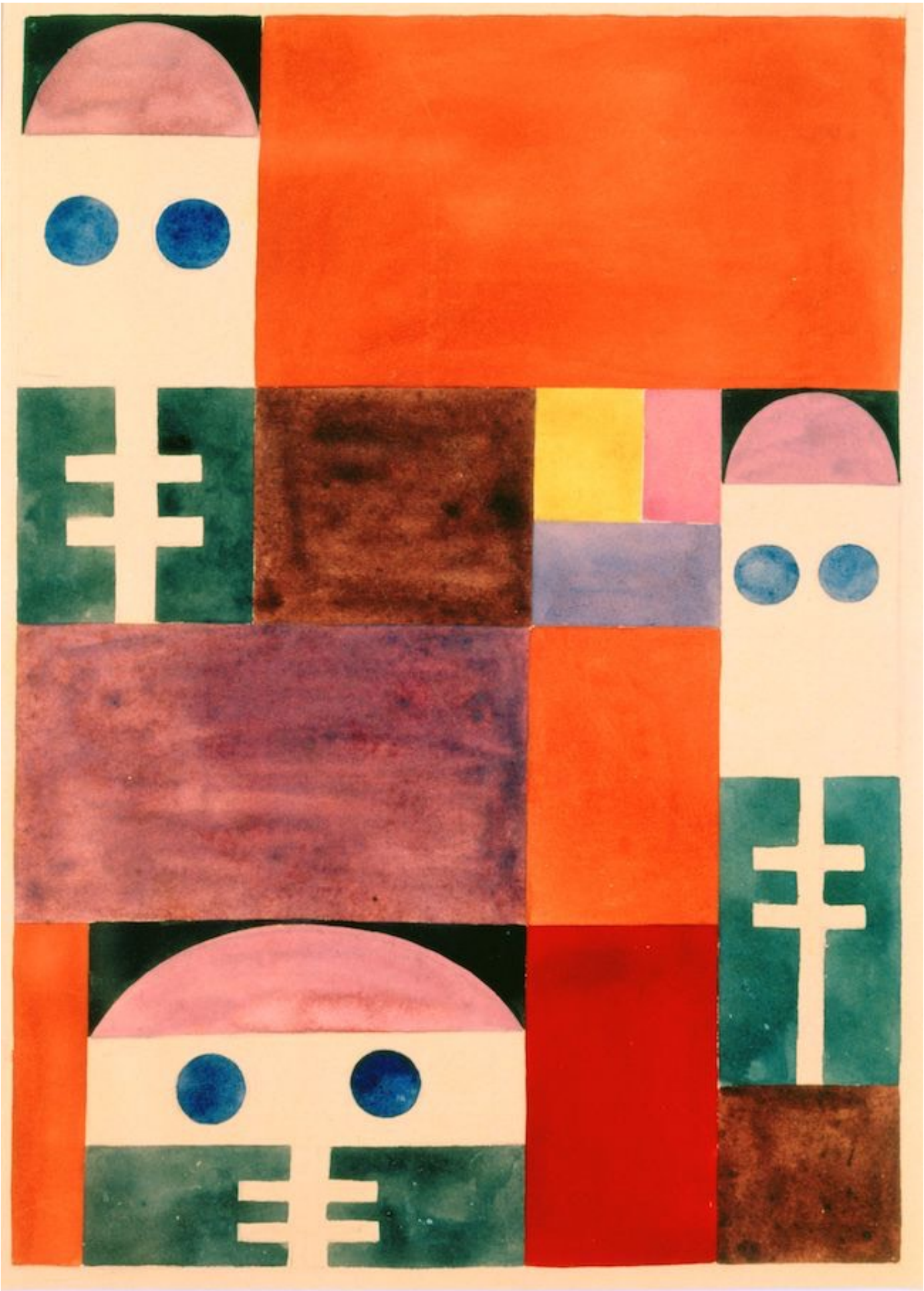
Dada Africa,
sources et influences extra-occidentales
Musée de l'Orangerie
Jusqu'au 19 février 2018

Catalogue de l'exposition
Musée d'Orsay/Hazan, 224 p., 32 €

Dada choisit alors la lutte contre la Grande Guerre, contre les hécatombes, contre les « abattoirs », contre l'absurdité de la guerre, contre l'Occident qui semble moribond, contre les valeurs traditionnelles, contre l'art épuisé. Ennemi de l'Europe belliciste, Dada est révolté, rebelle, dissident, insoumis, déserteur, réfractaire. En 1948, le dadaïste Jean Arp explique sa colère et la violence de ses compagnons et amis : « *Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps*. » Tristan Tzara, poète, grand agitateur, affirme : « *Ce n'est pas Dada qui est absurde, c'est notre époque qui est absurde*. » En 1916, Hugo Ball déclare : « *Dada est une bouffonnerie issue du néant et toutes les grandes questions y entrent en jeu : un geste de gladiateur, un jeu avec de misérables résidus, une mise à mort de la moralité et de l'abondance qui n'en sont que des postures*. »

Sans cesse, Dada propose des messages énigmatiques : « *Dada doute de tout. Dada est tatou. Tout est Dada. Méfiez-vous de Dada*. » En mars 1920, dans *Le manifeste cannibale Dada*, Francis Picabia ricane : « *Dada lui ne sent rien / Il n'est rien, rien, rien / Il est comme vos espoirs : rien / Comme vos paradis : rien / Comme vos idoles : rien / Comme vos hommes politiques : rien / Comme vos héros : rien / Comme vos artistes : rien / Comme vos religions : rien / Sifflez, criez, cassez-moi / la gueule et puis, et puis ? / Je vous dirai encore / Que vous êtes tous des poires. / Dans trois mois / nous vous vendrons, mes amis / et moi, nos tableaux pour / quelques francs*. » En 1922, Tzara s'amuse : « *Exaspérer le public par nos extravagances n'était pas le moindre de nos plaisirs*. » En septembre 1917, dans la revue *SIC*, il provoque : « *Regardez-moi bien ! Je suis idiot, / je suis un farceur, je suis un fumiste ! / Regardez-moi bien ! Je suis laid, / mon visage n'a pas d'expression, / je suis petit. Je suis comme vous tous !* » Ou bien jongle : « *Danse danse / ma belle / insouciance / le monde brûle / et toi ris / ris jaune* […] / *l'eau du diable / dans les / larmes s'abîme / danse danse / vertige/ de minuit* ». Dada aime se contredire : « *Dada soulève tout / Dada connaît tout. Dada crache tout. Jamais Jamais Jamais / Dada ne parle pas. Dada n'a pas d'idée fixe. Dada n'attrape pas les mouches. Le ministère est renversé ; par qui ? par Dada*. » Ou encore, il note : « *Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir.* » Il n'est jamais immobile : « *Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé*. »

Hostile à l'ethnocentrisme de l'Occident, aux nationalismes, aux chauvinismes, Dada est amoureux des arts et des cultures des autres continents. Les créations des tribus innombrables inspirent Dada qui cherche les *autres*. Dada déteste les xénophobes, les colonialistes, les racistes… Les créateurs dadaïstes fréquentent les musées d'ethnographie, les objets sont rapportés en Europe par le biais des relations économiques, coloniales, missionnaires et scientifiques ; un large public découvre des mondes inconnus, les romans d'aventures – ceux de Fenimore Cooper ou de Karl May ; les récits des voyageurs, les monographies scientifiques passionnent ; les cartes postales ont photographié les communautés



Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), « Motifs abstraits (masques) » (1917)
© Stiftung Arp e.V., Berlin / Rolandswerth. Wolfgang Morell

MÉFIEZ-VOUS DE DADA

villageoises, les danses, les rites. « *L'Autre* » serait imaginé et construit. Raoul Hausmann cherche une « *désintoxication pratique du Moi* »…

Le 5 février 1916, à Zurich, dans la Spiegelgasse, au Cabaret Voltaire, Dada naît. Dans la Suisse neutre, Zurich est une ville cosmopolite ; les résidents étrangers sont des artistes, des déserteurs, des rebelles, comme Lénine, des espions. Jean Arp en décrit les soirées : « *Les gens autour de nous crient, rient, gesticulent. Nous répondons par des soupirs d'amour, des salves de hoquets, des poésies, des "oua, oua", des "miaou" ; Tzara fait sauter son cul comme le ventre d'une danseuse orientale ; Janco joue un violon invisible ; Emmy Hennings essaie le grand écart ; Huelsenbeck frappe sa grosse caisse et crie "Umba, umba"*. » En 1921, Raoul Hausmann se souvient : « *Dada est un tourbillon qui entraîne les hommes, les précipite, les secoue*. » Hugo Ball précise : « *Ma voix adoptait la cadence ancestrale des lamentations sacerdotales, le style des cantiques tels qu'ils se lamentent dans les églises catholiques d'Orient et d'Occident*. » Le Dada expérimente un bruitisme « à l'africaine ». Les poèmes phonétiques, les onomatopées (de Tzara, Hugo Ball, Huelsenbeck) déconstruisent toute grammaire en des transes. Et circulent les danseuses, souvent venues de l'école de Rudolf von Laban, qui sont masquées et « *habillées en négresses* ».

Ou bien Dada quitte Zurich et passe vers Berlin, vers Paris ; Dada parfois se retrouve à Barcelone, à New York ; il connaît même des sursauts tardifs jusqu'à Tokyo et une immense fortune dans l'art du XX^{e} siècle. Dada voyage et fascine. Dans le Paris de l'après-guerre, Picabia, Duchamp, Jean Crotti, Breton, Aragon, Man Ray participent à des développements de Dada.

Alors Richard Huelsenbeck affirme : « *Ainsi naquit le dadaïsme, foyer d'énergies internationales* » ; le même signale : « *Dada est une disposition spirituelle qui peut se révéler dans chaque conversation, qui oblige à dire "celui-ci est dadaïste, celui-là ne l'est pas". Pour ces raisons, le club dada a des membres dans toutes les parties de la terre, à Honolulu aussi bien qu'à New Orleans ou à Meseritz.* » Selon Tzara, « *Dada n'est ni un dogme, ni une école mais plutôt une constellation d'individus et de facettes libres*. » Selon Raoul Hausmann, « *tout homme qui mène sa tendance personnelle à la délivrance est dadaïste* ».

Au musée de l'Orangerie, trois femmes inventives ont imaginé des œuvres qui fascinent… Mary Wigman (1886-1973) est une danseuse et chorégraphe allemande, enseignante et animatrice en Allemagne, en Suisse, aux États-Unis ; l'extrait d'un film montre la *Danse de la sorcière*. Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) dessine, peint, sculpte, tisse, brode, enseigne, danse. Elle a été une créatrice lumineuse. Son époux, Jean Arp, l'admire : « *Tu rêvais d'étoiles ailées, / de fleurs qui cajolent les fleurs / sur les lèvres de l'infini. / Tu peignais une larme parmi la rosée. / Tu danseras avec les gnomes espiègles de l'ombre*. » Hugo Ball dit : « *Sophie est pleine d'invention, de caprice et de bizarreries ; elle a dansé sur le* Chant des Poissons volants et des Hippocampes *; les lignes de son corps se brisent*. » Elle est une pionnière de l'abstraction géométrique ; des taches quadrangulaires suggèrent un groupe de personnages (1920). En 1918, elle sculpte huit marionnettes en bois pour *Le roi cerf*, d'après une féerie de Carlo Gozzi. Avec des perles colorées, elle imagine des colliers, des petits sacs ; elle représente les poupées katsina des Indiens Pueblo. Elle emploie la laine, le papier, l'ivoire, la céramique, le bois, les plumes. Victime d'un poêle à gaz défectueux, elle meurt en 1943… Hannah Höch (1889-1978), compagne de Raoul Hausmann, a tricoté, brodé, fait des poupées fragiles ; elle a tapé sur un couvercle de fer blanc ; de 1922 à 1931, elle crée des photomontages à partir d'un musée ethnographique. Avec ironie, elle découpe les images des magazines ; elle invente les formes hybrides, les figures disproportionnées ; se mêlent une statue antique cambodgienne, les jambes d'un boxeur noir, un corps tatoué maori, un bras qui balaie le sol…

Par exemple, Marcel Janco (1895-1984) est architecte, peintre, graveur, sculpteur ; il est d'origine roumaine ; ses masques sont terrifiants, ordinairement d'un rouge sang, avec le carton, le crin, le fil de fer, les étoffes. Selon Arp, il confectionne « *les fœtus langoureux, les sardines lesbiennes, les souris en extase* ». Ou encore Man Ray photographie de nombreux objets africains, regroupés ou isolés, et multiplie les nuances de gris ; il rapproche les noirs et les blancs ; il sculpte *L'idole du pêcheur* (en 1927) avec des bois de liège.

Tu relis une poésie sonore de Tzara, *Toto vaca* (1920) : « *He tikaokao / He taracho / He pararera / Ke ke ke k* ». Tristan Tzara retranscrit un chant sacré des peuples maoris…

Une journée très particulière

Avec sa mise en scène d'*Un jour en octobre *(*Oktobertag*), au théâtre de l'Atalante, Agathe Alexis contribue à faire redécouvrir un grand auteur, Georg Kaiser, un temps oublié. Et elle prend un beau risque par le choix d'une pièce qui peut rester difficilement compréhensible pour une partie du public.

par Monique Le Roux

Georg Kaiser
Un jour en octobre
Mise en scène d'Agathe Alexis
Théâtre de l'Atalante, jusqu'au 13 février.

Derrière la belle façade de l'Atelier, place Charles Dullin, se cache un petit lieu, l'Atalante, créé en 1984 par Agathe Alexis, Alain Alexis Barsacq, Christian Schiaretti, toujours dirigé par les deux premiers, après le départ du troisième, actuellement à la tête du TNP de Lyon Villeurbanne. Malgré l'exiguïté de la salle, il propose une programmation riche et variée, dernièrement l'adaptation par Stéphanie Loïk de *La Fin de l'homme rouge* de Svetlana Alexievitch ou *Déjeuner chez Wittgenstein* de Thomas Bernhard, mis en scène et interprété par la grande actrice qu'est aussi Agathe Alexis.

Un jour en octobre date de 1928, à une époque où Georg Kaiser a cessé d'appartenir pleinement au courant expressionniste et écrit ses pièces les plus originales, avant d'être réduit au silence et à l'exil par le régime nazi. Son traducteur attitré, René Radrizzani, présente *Octobre* comme un « *hommage subtil et passionné à Kleist* », en particulier à sa nouvelle *La Marquise d'O* et à sa pièce *La petite Catherine de Heilbronn*. La marquise d'O, chaste veuve, sauvée, puis violée, pendant un évanouissement, par le Comte F, est prête à épouser le géniteur de son enfant, quel qu'il soit, mais persiste durablement à se refuser au Comte, devenu son mari, parce qu'elle l'a aimé dès sa première apparition. La jeune Catherine, follement éprise, au premier regard, du Comte de Strahl, cherche vainement à le persuader de leur amour, jusqu'à leur union finale. Ces deux figures féminines ont manifestement inspiré celle de Catherine, héroïne d'*Un jour en octobre*, mère d'un enfant né d' « *une union mystique* » avec un jeune officier inconnu, d'un rapport charnel avec le garçon boucher du village.

Pour Kaiser « *Écrire une pièce, c'est développer une idée jusqu'à sa dernière conséquence* », à partir éventuellement du « *hasard le plus malencontreux* ». Pour Catherine, la rencontre, un jour d'octobre, du lieutenant Jean-Marc Marrien, devant la devanture d'une bijouterie, puis à l'église pendant la messe, enfin dans une loge de l'opéra, ne relève en rien du hasard. Elle a célébré leurs noces et justifie leur union la nuit même. Le « *hasard le plus malencontreux* » fut le passage, dans le couloir, du garçon boucher Leguerche qui allait rejoindre sa fiancée, domestique dans la maison. Catherine, toute à l'attente de son « époux », lui ouvrit sa porte, passa avec lui sa « nuit de noces » et conçut un enfant. « *Ce drame mystique, où l'insolite fait irruption dans la vie de tous les jours* » (René Radrizzani) se déroule de manière si implacable, jusqu'à son double dénouement, qu'il s'impose à la lecture.

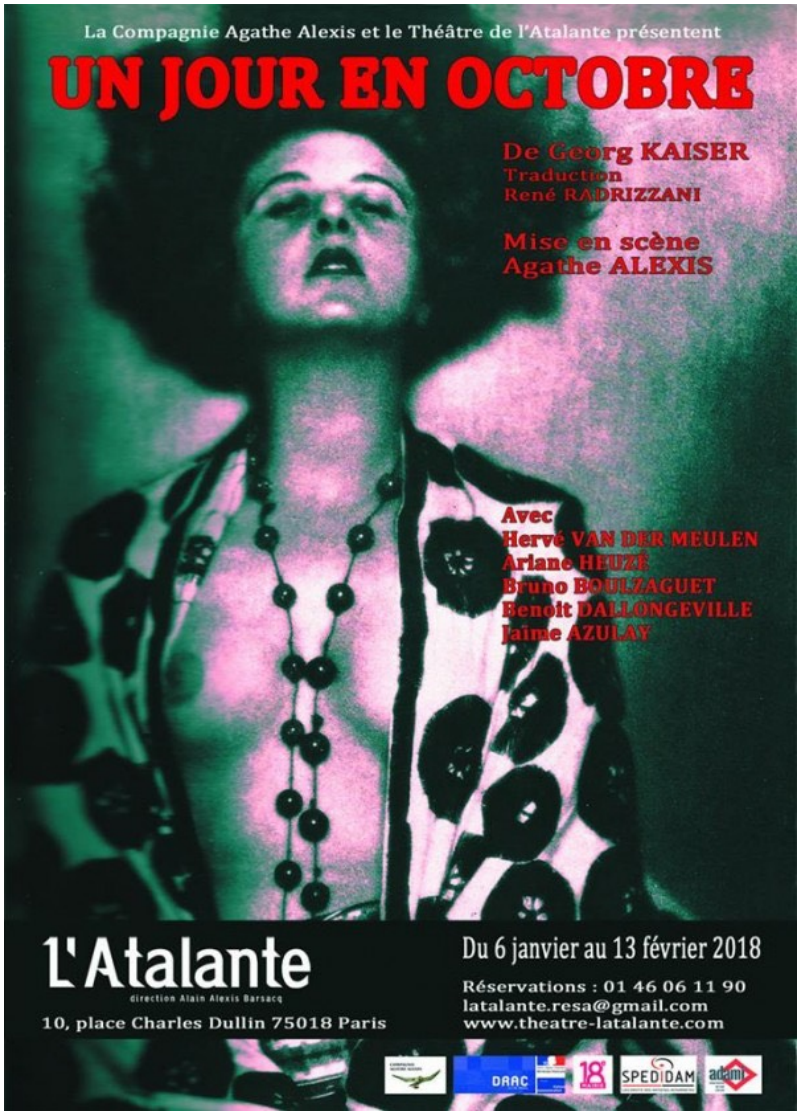
Il en va autrement à la représentation, face à des spectateurs parfois moins sensibles qu'un public germanique à la reprise de thèmes inspirés de Kleist, plus familiers de quiproquos vaudevillesques ou même de variations comiques à partir du mythe d'Amphitryon. D'entrée Agathe Alexis situe avec justesse sa mise en scène sur deux registres grâce à la scénographie de Robin Chemin. « *Le grand salon dans la villa de Coste, en hémicycle, s'ouvre à l'arrière par une haute porte vitrée, sur la terrasse surplombant le parc* », indiquent les didascalies. À l'Atalante, l'avant du plateau est délimité par des panneaux en arc de cercle, qui, tantôt presque opaques, concentrent toute l'attention sur le salon, tantôt rendus translucides par les éclairages de Stéphane Deschamps, révèlent un arrière plan bucolique, lieu de rêve et de fantasme. Quatre des cinq interprètes se cantonnent dans

UNE JOURNÉE TRÈS PARTICULIÈRE

l'espace de la réalité quotidienne : l'oncle Coste (Hervé Van der Meulen), le lieutenant Marrien (Bruno Bouzaguet), le garçon boucher Leguerche (Benoît Dallongeville), l'abbé Jattefaux (Jaime Azoulay), un quatuor masculin, puisque la gouvernante, Madame Jattefaux dans le texte, a été remplacée par un précepteur. Jaime Azoulay assure aussi la création sonore, ce qui peut expliquer la disparition d'un rôle féminin. Le seul de la distribution est donc tenu par Ariane Heuzé/Catherine, qui, confrontée aux échanges prosaïques, irradie de toute son « *union mystique* », circule, évanescente, dans l'espace onirique, semble peut-être entraîner ses interlocuteurs sur son propre terrain grâce à la force de son amour.

Par le traitement des différents personnages, Agathe Alexis souligne l'opposition de classes. Monsieur Coste, dont « *le nom dans toute la France ne se prononce qu'avec le plus grand respect* », vêtu d'un costume trois pièces, commence par traiter de haut ses différents interlocuteurs, essaie de calmer sa colère en fumant un cigare, buvant quelques gorgées d'une flasque. Le lieutenant Marrien, qui « *sert dans un des meilleurs régiments de France* […] *descend d'une des premières familles du pays* », aux dires de Coste, est en uniforme d'officier, très élégant dans sa tenue faute de l'être toujours dans ses propos. Il forme un contraste frappant avec le garçon boucher Leguerche. Pour sa première visite, celui-ci s'est habillé le mieux possible, ce qui accentue sa gêne. Lors de son retour, porteur de nouvelles exigences, il est resté en tricot de corps sous son veston, il n'a plus besoin de se conformer à une attente supposée, il se croit en position de force. La référence explicite à l'univers de Rainer Werner Fassbinder en fait une incarnation saisissante de l'humilié qui veut prendre sa revanche.

Agathe Alexis a choisi de laisser l'interprétation de la pièce en suspens. Elle anticipe la violence finale du lieutenant, évoquée par un cri dans le texte, montrée de manière sanglante dans le spectacle, par son comportement antérieur à l'égard de Catherine. Lors du tête-à-tête, Marrien ne se contente pas de menaces, d'un rappel de la nuit passée avec le garçon boucher. Il ne cesse de frapper la jeune femme, de la jeter à terre, avant quelques instants plus tard de lui déclarer : « *Et moi, je commence à t'aimer de toutes mes forces, Catherine* ». A l'acte suivant,



il accompagne sa déclaration : « *Je l'épouse – parce que je l'aime* », d'une mimique de désaveu, provocation envers Leguerche ou dénégation pour lui-même ? Et à la question suivante : « *Vous n'avez pas besoin d'argent ?* », il répond de manière sibylline : « *De la part de Monsieur Coste – non* ». Il semble ainsi donner une possible crédibilité à l'accusation de son interlocuteur : « *Il s'agit d'acheter un père acceptable pour l'enfant. Avec de l'argent, on obtient même un lieutenant en y mettant le paquet nécessaire* ». Libre alors au spectateur d'adhérer à cette hypothèse, lecture politique et noire d'une pièce de toute façon terminée par un meurtre, ou de croire à la bonne foi de Coste, l'oncle de la jeune femme, dans sa déclaration finale adressée au lieutenant Marrien : « *Votre amour pour Catherine vous a ébranlé au plus profond de vous-même. Je ne loue ni ne blâme votre attitude. Sublime, elle transcende mon jugement* ».

Suspense (15)

Meurtre dans un abri de jardin anglais

Un soir, dans un pub, Eva Dolan a entendu deux hommes parler des étrangers illégaux qu'ils employaient dans leurs entreprises. « La brutalité » des pratiques « managériales » qu'ils décrivaient et considéraient comme normales l'a traumatisée. Le souvenir de cette conversation l'a poussée à écrire* Les chemins de la haine, *son premier roman policier, qui mêle intelligemment la question de l'exploitation des migrants et une enquête criminelle à rebondissements.

par Claude Grimal

Eva Dolan
Les chemins de la haine
Trad. de l'anglais par Lise Garond
Liana Levi, 443 p., 22 €

L'histoire se déroule à Petersborough, une ville de taille moyenne du Cambridgeshire transformée depuis la Seconde Guerre mondiale par une immigration venue d'abord des différents pays du Commonwealth, puis des pays les plus pauvres de l'Union européenne, c'est-à-dire, au cours de la dernière décennie, ceux d'Europe de l'Est. Un documentaire de BBC1 de 2013 avait d'ailleurs consacré un de ses quatre reportages de sa série « De quelle manière l'immigration a-t-elle changé l'Angleterre ? » à cette ville, surnommée par un journal à sensation « *la ville que les Polonais ont envahie* ».

En effet, Petersborough, d'un bourg autrefois « *très anglais et très blanc* » construit autour de sa cathédrale anglo-normande, est devenu aujourd'hui un lieu où, suivant les constatations des experts, « *le développement pluriethnique est l'un des plus rapides de Grande Bretagne* ». En parallèle, le chômage y est élevé, l'exploitation du travail immigré dans les usines alimentaires et dans les exploitations agricoles juteuse, et les réactions de rejet vis-à-vis des nouveaux arrivants, violentes. Ses habitants ont voté à 71 % pour le Brexit.

Les complexités de ce contexte, qu'Eva Dolan esquisse avec doigté et toujours en lien avec l'enquête, sont un des grands intérêts des *Chemins de la haine*. La visite qu'elle nous fait faire de Petersborough est à la fois sobre et instructive. Son équipe policière sillonne des quartiers à l'abandon où se répandent les tags de l'English Nationalist League, et d'autres que les prêts immobiliers bon marché du début des années 2000 ont rendus plus pimpants ; elle interroge ceux qui ont peur des migrants comme ceux qui s'enrichissent sur leur dos, rend visite aussi bien à des habitants barricadés dans leurs maisons, à des petits entrepreneurs douteux, qu'à des étrangers fraîchement débarqués ; tous ont en commun la solide volonté de ne rien dire à la police.

Celle-ci se trouve pourtant avoir bien des questions à leur poser concernant la mort d'un homme brûlé vif dans l'incendie criminel d'un abri de jardin. Les deux personnages principaux assignés à cette tâche sont Zigic, chef de la « Section des Crimes de Haine », Serbe de troisième génération, et sa collègue, la jeune sergente Ferreira, d'origine portugaise. L'un et l'autre possèdent, comme il se doit dans un bon polar, des personnalités contrastées et intéressantes : le premier est

Eva Dolan © Mark Vessey

SUSPENSE (15)

calme et pondéré, la seconde impulsive et cabocharde.

La victime est assez vite identifiée ; il s'agirait d'un certain Stepulov, venu de Lituanie, à qui plusieurs personnes ont de bonnes raisons d'en vouloir : les propriétaires de l'abri de jardin (qui en auraient eu assez de le voir squatter leur cabane ou de la lui louer illégalement), un pyromane d'extrême droite récemment sorti de prison, d'agressifs « *gangmasters* » (nom donné en Angleterre à ceux qui exercent l'activité légale d'embaucher du personnel pour le compte d'autres employeurs)… Les surprises s'enchaînent jusqu'à une résolution finale inattendue mais très crédible, tandis que court en parallèle, sous-jacente à l'intrigue, une interrogation sur les liens familiaux et les raisons de leurs héroïsmes ou de leurs manquements.

Les chemins de la haine revisite donc avec une sensibilité neuve le sujet assez rebattu de la petite ville en crise tout en maîtrisant parfaitement les personnages, le rythme et le suspense propres aux histoires policières. Paru en Angleterre en 2014, il a été suivi depuis par deux volumes de nouvelles enquêtes menées par les mêmes Zigic et Ferreira, actuellement en cours de traduction aux éditions Liana Levi ; le lecteur les attend avec impatience.