

Le N

Numéro 48
du 24 janvier
au 6 février 2018



La guerre et le peintre



Numéro 48

Un avion se pose sur un tableau de Monet comme un papillon sur une fleur. L'avion de Lindbergh se pose sur *La terrasse à Sainte-Adresse* de Monet et c'est la rencontre entre la violence de l'histoire et un art sans précédent : *Falaise des fous* de Patrick Grainville est un roman sidérant sur cette double déflagration, un roman qui est aussi plus qu'un roman, comme seul le roman peut l'être. Balzac savait faire ça, comme il savait être débordant dans sa correspondance, « *écrivain si génial et si désarmant en ses sincérités parallèles qu'on lui pardonne tout, comme le disait Proust* » : Maurice Mourier regrette cependant que les lettres à Madame Hanska ne figurent pas dans le dernier volume de sa *Correspondance* que publie la Pléiade.

Parce que personne n'est jamais totalement là où l'on croit qu'il est. Ce que nous rappelle Jean-Christophe Bailly dans un livre qui parle de 68 de façon décalée, autre façon de célébrer un anniversaire. On peut être résistant en s'éclipsant de multiples manières. Les structures descendaient-elles dans la rue ?

Certains en ont douté. Aujourd'hui on peut, comme Pascal Engel, douter de la capacité des structuralistes à s'extraire de toute ontologie. En tout cas, des lectures subtiles de Deleuze, de Rohmer ou de Proust incitent à proposer d'autres schèmes d'intelligibilité.

Lviv, autrefois Lemberg. Un monde ancien, un monde nouveau, vraiment ? *Retour à Lemberg* de Philip Sands et 1947, *l'année où tout commença* d'Elisabeth Asbrink permettent d'en douter. Même lorsqu'on croit tout savoir, il reste des zones d'ombre que les récits ont en charge d'explorer, tout en faisant rêver à d'autres livres encore.

Dans ce numéro et au fil de la quinzaine, Kafka, Bärffuss, dont nous continuons à soutenir l'œuvre exigeante, l'immersion hilarante d'Anne Both dans des services d'archives – autre façon de réfléchir au passé (le côté hilarant, pas l'immersion dans les archives !), Joseph de Maistre, Goscinnny... des dialogues, des images inoubliables.

T. S., 24 janvier 2018

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssi, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, 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 Jean-Christophe Bailly
Un arbre en mai
par Marie Étienne

p. 6 Honoré de Balzac
Correspondance III (Pléiade)
par Maurice Mourier

p. 9 Julien Bouissoux
Janvier
Par Sébastien Omont

**p. 11 André Breton
et Benjamin Péret**
Correspondance 1920-1959
par Alain Joubert

p. 18 Paul Claudel
Lettres à Ysé
par Jean Lacoste

p. 21 Maryline Desbiolles
Rupture
par Norbert Czarny

p. 23 Patrick Grainville
Falaise des fous
par Yaël Pachet

**p. 26 Entretien avec
Onuma Nemon**
*propos recueillis
par Pierre Benetti
et Tiphaine Samoyault*

p. 27 Pierre Parlant
Ma durée Pontormo
par Sophie Ehrsam

p. 29 Elisabeth Asbrink
1947. L'année où tout commença
par Natalie Levisalles

p. 31 Lukas Bärfuss
Hagard
par Jean-Luc Tiesset

p. 34 Paul Beatty Tuff
par Steven Sampson

p. 36 Jonathan Dee
Ceux d'ici
par Liliane Kerjan

p. 39 Mohsin Hamid
Exit West
par Claude Grimal

p. 41 Franz Kafka
Derniers cahiers
par Georges-Arthur Goldschmidt

p. 43 Philippe Sands
Retour à Lemberg
par Stéphanie de Saint Marc

IDÉES

p. 46 Anne Both
Le sens du temps
par Sonia Combe

p. 48 Mara Viveros Vigoya
Les couleurs de la masculinité
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 51 Mathieu Engerbeaud
Rome devant la défaite
par Marc Lebiez

p. 53 Olivier Jandot
Les délices du feu
Stéphane Castelluccio
L'éclairage, le chauffage et l'eau
aux XVIIe et XVIIIe siècles
par Daniel Roche

p. 58 Oleg Khlevniuk
Staline
par Jean-Jacques Marie

p. 61 Emanuel Ringelblum
Oneg Shabbat. Journal
du ghetto de Varsovie
par Jean-Yves Potel

p. 64 Jean-Claude Dumoncel
La mathesis de Marcel Proust
Patrice Guillamaud
Le charme et la sublimation
Jean-Pierre Ezquenazi
L'analyse de film avec Deleuze
par Pascal Engel

p. 67 Joseph de Maistre
Correspondance
par Christian Mouze

p. 71 William Marx
Un savoir gai
par Ulysse Baratin

ARTS

p. 72 L'art de Gosciny
par Olivier Roche

p. 76 D'après Homère
Illiade — Odyssée
Euripide Les Bacchantes
par Monique Le Roux

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](#).

Résister à tout

Comment relater un fait historique majeur quand on l'a vécu de l'intérieur et qu'on est écrivain ? Les prédécesseurs glorieux ne manquent pas, comme Tolstoï, que cite Jean-Christophe Bailly à propos de Guerre et Paix.

par Marie Étienne

Jean-Christophe Bailly
Un arbre en mai
Seuil, 72 p., 10 €

L'intérêt de sa réponse à lui tient à son refus d'exhaustivité, de posture héroïque et de maîtrise théorique. Un refus d'autant plus méritoire que le sujet, Mai 68, incite de manière presque irrésistible à se situer politiquement. Il y a une pression sous-jacente à tout groupe, tout système de croyance : « Dis-nous ce que tu penses, es-tu des nôtres, es-tu un traître ? ». En bref : « De quel côté es-tu ? » car il ne peut y en avoir que deux, le bon et le mauvais. Manichéisme. Il en faut pour agir.

Jean-Christophe Bailly ne cède pas à la pression, il s'affirme au contraire pour ce qu'il est profondément, un résistant à tout : au régime politique qu'il combat en 1968, aux idées qui ont cours y compris dans son camp et à la propension que nous avons chacun à mal connaître nos désirs, notre vouloir profond. « *Militant, je finis sans doute par le devenir* » ; « *Je m'éclipais, comme si je n'avais été au fond qu'un promeneur.* »

Il n'est jamais où l'on s'attend à le trouver. En plein mai 68, il préfère [le surréalisme](#), André Breton à Marx, et prend la clef des champs avec la poésie ; étudiant, il s'ennuie et attend la vraie vie, celle d'écrire ; et devenu poète, il déchire tous les manuscrits écrits à cette époque, qu'il considère comme des imitations, des simulacres de ce qu'il veut vraiment, sans cesser d'estimer que la littérature est pour lui essentielle. Il exprime tout cela sans ambages, sans crainte des réactions. Pourtant, doit-on se dire autour de lui, est-ce bien sérieux de résister par l'art et de le préférer à la révolution ?

On pense au film d'Olivier Assayas, *Après mai*, dans lequel le narrateur, abandonnant ses compagnons de lutte, se consacre tout entier à son besoin de peindre.

Après avoir quitté l'action révolutionnaire, trouvé, hors de la faculté, son propre champ d'études, sa propre manière d'apprendre, et déserté la poésie, du moins celle qui servait de contrepoint à ses activités de groupe, il en vient à penser qu'il faut savoir « *devenir désemparé et oser habiter le silence* » ; quitter les certitudes acquises comme autant de maisons successives et revendiquer son « *droit de réserve* », son « *droit de soustraction* » pour penser librement, on pourrait presque dire, parodiant le « *jouir sans entraves* » de Mai 68, qui, écrit-il, ne faisait pas partie de ses bagages, pour penser sans entraves.

Ainsi se comportèrent les religieuses d'un couvent de la rue Tournefort, qui l'accueillirent, lui et son groupe d'amis, durant la nuit des barricades, et les sauvèrent *in extremis* des poursuites policières. Elles leur offrirent des soins (certains étaient blessés) en même temps que l'hospitalité, tout en leur demandant de ne pas déranger le chant des religieuses qui allait s'élever, aux premières heures du jour, dans l'église du couvent. Un chant superbe : « *au beau milieu de l'excitation intense et presque caricaturale de la nuit, c'était comme si avait pu jaillir au petit matin une fontaine d'éternel retour* ».

Ce livre, resté inachevé, écrit en 2004 non comme un essai ou un livre d'histoire, mais juste pour retrouver « *une couleur ou un air du temps* », exprime dans ces toutes dernières pages une exigence dont on paraît parfois avoir perdu la voie : celle de se retirer pour se penser et mieux penser le monde.



Notre bon gros Balzac

Ce volume ultime de la correspondance de Balzac, ogre épistolier comme il fut romancier monstre, pose un problème embarrassant au lecteur, qui ne peut que constater sa déception tout en étant incapable, par probité intellectuelle, de l'imputer entièrement aux auteurs aussi érudits que talentueux, Roger Pierrot – hélas ! disparu, il avait consacré sa vie de chercheur à retrouver, collationner, classer les lettres – et son successeur Hervé Yon.

par Maurice Mourier

Honoré de Balzac

Correspondance III (1842-1850)

Édition établie, présentée et annotée

par Roger Pierrot et Hervé Yon

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »,

1 367 p., 59 € jusqu'au 31 mars 2018,

65 € ensuite

Avant de m'expliquer là-dessus, une recension des mérites de ce travail universitaire impeccable s'impose. On y trouvera beaucoup d' inédits, surtout d'ordre informatif, qui concernent l'activité périphérique d'un homme prodigieusement occupé, qui traite quotidiennement des questions de gros sous (placer des articles, obtenir des comptes rendus, s'agiter avec frénésie pour faire jouer ses pièces – il rêve toujours de théâtre parce que ça rapporte plus que les livres –, cajoler les acteurs, et bien sûr négocier les contrats qui le lient, le ligotent plutôt, à ses éditeurs), et donne rendez-vous à ses amis au Rocher de Cancale, le restaurant à la mode situé à l'angle de la rue de Richelieu (Balzac a un gîte au 112, où il se cache à ses créanciers sous de faux noms) et des Grands Boulevards. Là, il s'empiffre de fruits de mer, comme un de ses personnages, « *le comte de Montriveau [...] un gros homme qui avait une incroyable passion pour les huîtres* », ainsi que le rappelle Proust dans *Contre Sainte-Beuve*.

Et en même temps (extensible pour lui), « notre bon gros Balzac », selon la formule mi-attendrie mi-affligée de la fidèle George Sand, vaque à trente-six autres opérations saugrenues, volontiers clandestines (entrevues galantes), le plus souvent nécessaires à sa sauvegarde (régler une

partie de ses énormes dettes, sans cesse renais-santes, qui lui coûtèrent l'abandon des Jardies, la propriété campagnarde quasiment inconstructible qu'il laissa finalement aux griffes du plus âpre de ses prêteurs).

Pour la matérielle triviale, il a la belle demeure biscornue du 19 rue Basse à Passy (aujourd'hui la Maison de Balzac, 47 rue Raynouard, commode par ses deux issues de fuite, entre des voies que sépare une dénivellation de plusieurs dizaines de mètres : il est passé par ici, il repassera par là...), sur laquelle règne Louise Breugnot, une quadragénaire solide et plantureuse, anoblie par Balzac en « Mme de Brugnol » (tout comme le propre père du romancier avait changé en Balzac puis de Balzac son patronyme auvergnat de Balssa...)

Mme de Brugnol, servante maîtresse, l'accompagne partout dans le monde. La famille de Balzac, peu austère – la dévotion n'est pas son fort, c'est là sa qualité principale : M. Balzac père, de trente ans plus âgé que sa femme, a multiplié les conquêtes, le baron Hulot de l'œuvre lui ressemble fort ; Mme Balzac mère, à la satisfaction générale, a eu un fils adultérin de M. de Margonne, châtelain de Saché en Touraine, fils chéri – aux dépens des enfants légitimes – qui deviendra une nullité remarquable, il y a une justice ; cette famille accommodante considère la dame de céans comme l'épouse de son maître. Mais Balzac doit cependant la dissimuler avec soin à l'autre, Mme Hanska, devenue veuve le 22 novembre 1841. Dès qu'il apprend la nouvelle, le 8 janvier 1842, Balzac n'a plus qu'une pensée : renouer un lien passablement distendu (les amants se sont perdus de vue depuis le 4 juin 1835 à Vienne, il y a quand même de cela sept longues années !), et désormais aboutir à ce qui, dans son esprit « chimérique », comme dira



NOTRE BON GROS BALZAC

Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, constituera l'apothéose qui lui est due : un mariage avec « l'Étrangère ».

Or, c'est là que le présent volume déçoit. Les éditeurs scrupuleux sont victimes de leur décision initiale, précisée en 2006, pages LVII-LVIII du premier tome de la correspondance dans la Pléiade : « *Le poids démesuré des Lettres à Madame Hanska, leur caractère de journal intime et littéraire – qui aurait été rompu par l'intercalation de la correspondance générale polyphonique, dont le classement chronologique strict*

serait devenu impossible... » Bref, nous n'aurons pas dans la Pléiade ces lettres-là (elles ont, en 1990, fait l'objet d'une publication complète dont Roger Pierrot était le maître d'œuvre, aux éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2 vol.). « *À cette exception près...* », nous donnerons tout le reste. « Exception », le mot est joli, quelle exception, en effet !

« Polyphonie », le terme convient à peu près pour le premier opus (1809-1835), où Evelyne Hanska, alors épouse Hanski qui s'ennuie là-bas dans l'Ukraine polonaise sous le joug russe, n'apparaît que par une lettre signée « l'Étrangère » et postée à Odessa (28 février 1832, non retrouvée), suivie

NOTRE BON GROS BALZAC

dès le 4 avril de la même année par une réponse de Balzac qui inaugure le roman d'amour par lettres connaissant un premier aboutissement lors de la rencontre de Neuchâtel le 25 septembre 1833.

Dans le deuxième volume (1836-1841), publié en 2011, l'absence de cette correspondance capitale est encore moins dommageable, bien que « l'amour de loin » perdure sur le plan rhétorique entre les deux amants de quelques jours. Là encore, l'emploi du mot « polyphonie » – souvent une cacophonie quand il s'agit des épreuves balzaciennes : labeur acharné alternant avec des entreprises désespérées de bâtisseur (les Jardies) ou des voyages farfelus ou carrément insensés (Italie, 1836, en compagnie d'une demoiselle Marbouty déguisée en homme ; Sardaigne en 1836 dans le but illusoire de faire fortune comme concessionnaire d'une exploitation de boues argentifères) – se trouve à peu près justifié.

Mais à partir de 1841 ? La vie de Balzac n'est plus dès lors une polyphonie, les péripéties accessoires (commerciales, ménagères) n'y jouant plus un rôle central dans une partition définitivement dominée par l'aventure « étrangère ». Aventure complexe, en grande partie double. D'un côté, il y a l'amour, qui se ravive chez Balzac d'un coup comme un feu mal éteint (mais la suggestion romanesque y est pour beaucoup, et un activisme autoréalisateur qui sait souffler sur les passions pour les faire flamber à nouveau). De l'autre, et c'est moins romantique mais plus vrai, seule l'immense fortune d'Eveline – en réalité moins immense qu'escomptée, puisque en abandonnant pour épouser un Français sa nationalité « russe » (pratiquement imposée à la Pologne colonisée depuis le partage de 1815) la châtelaine jouissant de millions d'hectares de riches terres agricoles devra les restituer au tsar, son unique propriétaire – apporterait à l'écrivain vieillissant une sécurité financière à laquelle il aspirait de toute éternité.

Donc la correspondance essentielle, celle qui mobilise la moitié du temps dévolu à l'écriture – l'autre étant consacrée aux chefs-d'œuvre pathétiques de la fin, conclusion de *Splendeurs et misères des courtisanes* et surtout ces deux monuments inséparables, *La cousine Bette* et *Le cousin Pons* où Mme de Brugnol devient « la belle écaillère », « la Cibot » –, du moins quand Balzac est à Paris, car il vadrouille beaucoup et s'épuise

ces ultimes années-là en compagnie d'« Eve », de sa fille et de son gendre, à travers l'Europe, c'est celle qu'au cours de nuits fébriles il rédige à l'intention de la promesse.

Cette dernière ne cède que lentement. Il faut donc la circonvenir de protestations de fidélité, se débarrasser de Mme de Brugnol, trouver une issue vraisemblable à la ténébreuse affaire des lettres de Mme Hanska, volées (?) par la servante maîtresse comme moyen de chantage (?), finalement récupérées par Balzac et sacrifiées par lui (brûlées) sur ordre d'« Eve », acheter une maison, la meubler, aplanir mille tracasseries.

La polyphonie est toujours là, en musique de fond, mais éclipsée par le solo magnifique et troublant de ce piano nocturne, en premier plan sonore, dominant le concerto de toute la puissance de l'idée fixe, et infiniment séduisant de souplesse enjôleuse, de stratégies concertées, de menteries déconcertantes. Tout cela aboutira, enfin, au résultat désiré, à ce mariage supposé salvateur du 14 mars 1850 en l'église Sainte-Barbe de Berditcheff, mais l'issue, fatale comme la malheureuse épopée du *Cousin Pons*, aura lieu cinq mois à peine plus tard : Balzac mourra à Paris, dans la maison tombeau, d'« hypertrophie du cœur » (insuffisance cardiaque d'origine ancienne et probablement syphilitique, aggravée par un surmenage et une hygiène de vie suicidaires), ayant scarifié, comme il l'avait lui-même prophétisé dès *La peau de chagrin*, sa propre tragédie sur son propre cerveau fourbu.

Si vous enlevez Mme Hanska de la décennie tronquée 1841-1850, que reste-t-il ? Des rogatons ? Non, pas à ce point et on aura raison d'acheter tout de même ce livre pour ses beaux restes : le roman douloureux de la mère et du fils, nourri des peines inoubliées de l'enfance, et qui explique le fond sinistre de tant d'œuvres, un flot de notes remarquables, un répertoire des personnages indispensable.

Mais si, à côté de ce volume de la Pléiade, vous n'ouvrez pas le volume des *Lettres à l'Étranger* signalé plus haut, en effectuant vous-même « l'intercalation » jugée à tort nuisible par les éditeurs mal avisés sur ce point, vous ne comprendrez rien à l'art de l'échange épistolaire mené en toute virtuosité de plume et débordements d'âme par un écrivain si génial et si désarmant en ses sincérités parallèles qu'on lui pardonne tout, comme le disait (encore) Proust, négligences et contes bleus compris.

Le travail oublié

À la suite d'une restructuration, Janvier, employé de bureau archétypal, est oublié dans une annexe. À travers ce personnage, par petites touches, avec humanité et subtilité, Julien Bouissoux interroge la banalité du quotidien, notre rapport au travail, l'indifférence de l'entreprise, ainsi que notre part de libre arbitre.

par Sébastien Omont

Julien Bouissoux

Janvier

L'Olivier, 176 p., 16,50 €

Jour après jour, Janvier attend que le téléphone sonne pour que de nouvelles tâches lui soient confiées. Mais rien ne se passe, et, bien que miné par la culpabilité, le salarié désœuvré va devoir faire l'apprentissage de la liberté. Au début du roman, dépourvu de toute vie privée, le personnage semble limité à sa fonction. Sans être indifférent, il se satisfait de très peu. Il va donc chercher à combler le vide qui l'affecte d'abord en utilisant les ressources de son espace professionnel. Il relit les vieux exemplaires du quotidien régional, ainsi que l'intégralité du bulletin de l'entreprise. Il allume et éteint son imprimante. Arrive, repart, va déjeuner, sort dans la cour comme s'il fumait une cigarette aux heures normales pour un employé consciencieux. Il s'occupe surtout de sa plante verte, ce qui n'est pas vain puisque cela va le conduire – ce qui lui permet aussi d'utiliser son matériel de bureau – à écrire de la poésie. « *Je trouve intéressant de fixer la plante verte* » devient le premier vers d'un recueil dont la constitution mime le travail administratif : « *quelque chose le poussait à cliquer "Enregistrer" dès qu'il parvenait à la fin d'un poème, quelque chose de l'ordre du réflexe professionnel, si bien que le fichier existait, grossissait, avait fini par devenir un recueil de poésie* ».

Il va ensuite oser quitter son poste pendant les heures de bureau, en se rendant chez le coiffeur un lundi matin. Cela lui permet de rencontrer, sur une photo de magazine, Wu Wen, ouvrier chinois dans les mains duquel il croit reconnaître sa propre imprimante. Enthousiasmé par la coïncidence, il se met à lui écrire une longue lettre qui rythme ses jours comme les entrées d'un journal intime. Il finira même par partir en Chine pour



Janvier
Julien
Bouissoux



Éditions de l'Olivier

rencontrer Wu Wen. Et, bien que le séjour soit bref, il aura effleuré l'aventure. Rien ne sera plus comme avant.

Julien Bouissoux, avec justesse et sobriété, précise l'enchaînement des causes et des effets, ces petits faits qui, en entraînant d'autres, modifient des existences soumises à la fois à la routine et au hasard. Ou plutôt que seul le hasard semble pouvoir faire dévier de la routine. « *Rien n'était surprenant et rien ne se passait tout à fait comme prévu.* » En effet, les surprises s'absentent de cet univers romanesque. S'étonnant que, dans le quotidien

LE TRAVAIL OUBLIÉ

régional, l'horoscope d'un an en arrière semble correspondre au jour près à ce qu'il vit, Janvier cherche à savoir qui l'écrit. Il découvrira que ce n'est personne, les horoscopes de l'année passée étant déjà recopiés dans des numéros plus anciens.

Personne ne détermine nos vies, découvre le héros, le *deux ex machina* de l'entreprise pas plus que d'autres instances. Parallèlement, l'individu n'a aucune influence sur la firme qui l'emploie : « *L'entreprise semblait vivre une existence propre, avec ou sans lui. [...] Et tout l'investissement ou tout le désintérêt de Janvier n'y changeait rien* ». Des aphorismes imperturbables ponctuent le texte au fil des réflexions d'un personnage désœuvré, qui regarde passer les locomotives par la fenêtre de son nouveau studio : « *Toute une vie à ne pas savoir, ni pour la mortrice, ni pour la plupart des choses* ».

Certains ne supportent pas ces vérités. Le protagoniste voit ainsi réapparaître son ancien voisin de bureau, Jean-Chrysostome, qui avait démissionné pour vivre sa vie en Amérique du Sud. Cette espèce de double de Janvier va lui demander de le laisser clandestinement revenir occuper son ancien poste, le temps qu'il retrouve une situation professionnelle. En un retournement caractéristique du comique impassible irriguant le livre, l'aliénation du travailleur sans emploi va obliger l'employé sans travail à prétendre avoir quelque chose à faire pour éviter d'être démasqué.

Un autre double surgit dans la vie du héros : Édouard, étudiant, fait son stage dans la multinationale qui paie Janvier. En une inversion absurde illustrant l'indifférence de l'entreprise, on n'arrive pas à trouver de bureau pour le stagiaire. On finit par l'installer dans des préfabriqués sur le toit du siège de l'entreprise, où il se retrouve aussi isolé que Janvier dans son annexe. Symboliquement, celle-ci est située au fond d'une impasse, dans une ancienne boucherie rachetée par une multinationale qui a tant de filiales qu'elle n'a pas de forme fixe, ses contours changeant sans cesse au rythme des fusions, scissions, réorganisations, « redécoupages ».

Édouard fournit des efforts colossaux pour achever une tâche qui n'intéresse personne, mais qui aura pour effet de révéler un bug dans le plan de rationalisation mis en œuvre par son chef. Paradoxalement, dès que le stage produit un résultat réel, il y est mis immédiatement fin. Le raté ne



Julien Bouissoux © Patrice Normand

doit pas être dévoilé. « *Les insuffisances de chacun* » deviennent « *totale­ment insignifiantes au regard des erreurs commises de manière régulière* ». En s'empilant, les défaillances s'annulent. Bien ou mal fait, le travail perd tout sens.

Mais, rendu à lui-même, Janvier a évolué. Si la culpabilité le tenaillait au début du roman, si des coups frappés à la porte de son bureau par un inconnu le poussaient à changer d'appartement, la désoccupation a transformé l'employé presque complètement lisse en un être capable de décision et de rébellion. Ce qu'il manifestera dans les dernières pages du roman.

Avec un grand sens de l'absurde et du dérisoire, Julien Bouissoux incarne dans des personnages romanesques certains aspects de l'état du travail aujourd'hui, de notre temps. Un peu comme Perce ou Calvino dans les années 1960. Le couple formé par Édouard et Sophie sur leur canapé n'est pas sans évoquer les Jérôme et Sylvie des *Choses*. Quant à Janvier, il serait le Marcovaldo de la plante verte et de l'imprimante. Pour la joie et l'édification du lecteur.

Les frères amis

À un certain moment, dans *Nadja*, André Breton déclare ceci : « Quelques jours plus tard, Benjamin Péret était là ». Dans son livre *André Breton a-t-il dit passe* [1], Charles Duits écrit de cette phrase « qu'elle attend avec une sérénité monstrueuse que tout l'avenir la corroborer, justifie l'importance que Breton attache à la venue de Benjamin Péret. Phrase nue et menacée ».

par Alain Joubert

André Breton et Benjamin Péret
Correspondance 1920-1959
 Présentée par Gérard Roche
 Gallimard, 464 p., 29 €

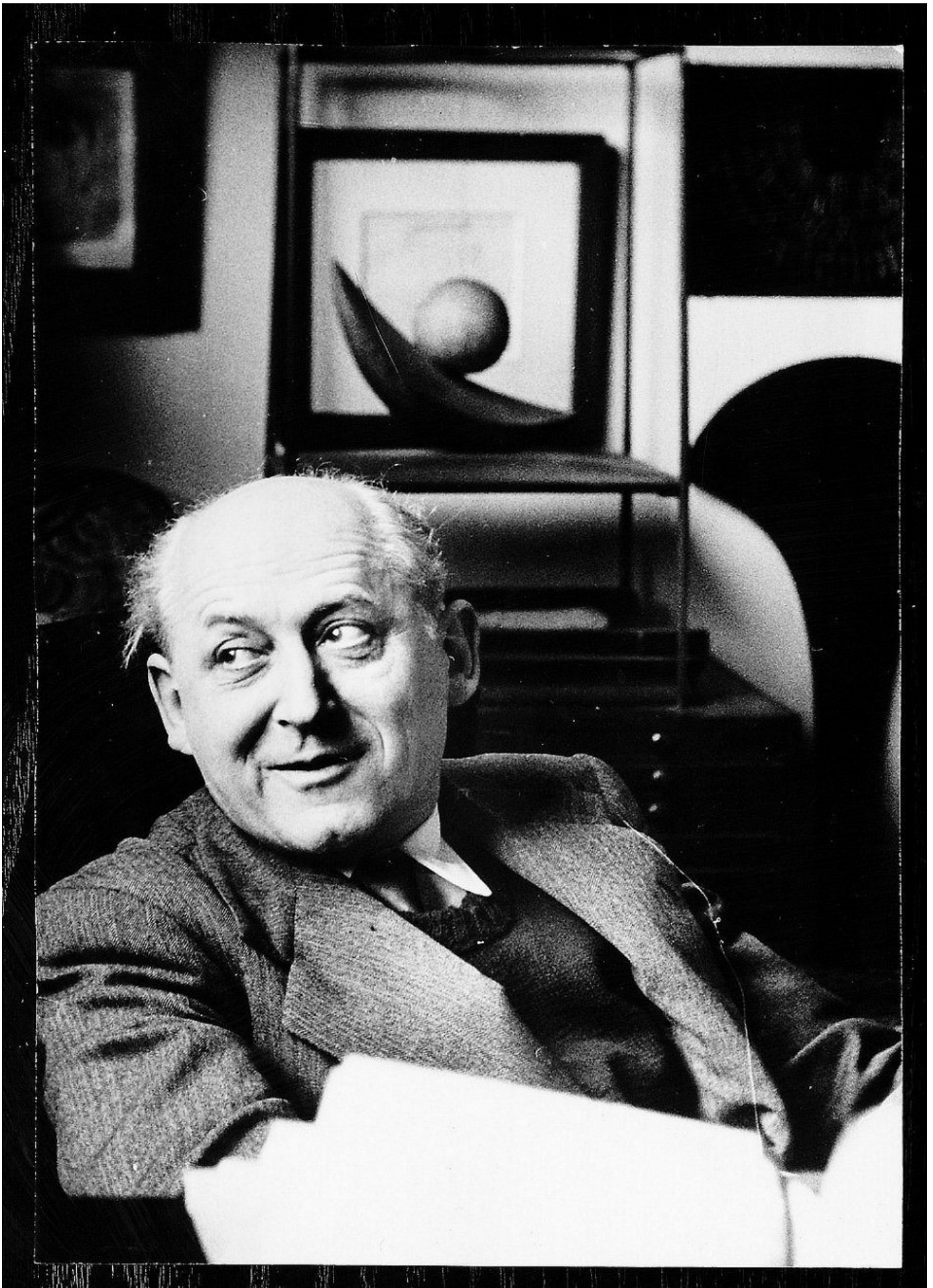
De fait, Péret venait d'entrer dans la vie de Breton pour ne plus en sortir. Et si, dans ses lettres, Breton passe, au fil du temps, de « Très cher Benjamin » à « Cher petit », il faut y voir les mouvements du cœur d'un « Grand frère » envers celui qui vient emplir sa vie d'une attention complice de tous les instants, non une certaine hauteur méprisante que seuls les ennemis du surréalisme tentent de mettre en avant, et en vain bien entendu ! En mars 1943, Péret ne termine-t-il pas sa lettre à André par ces mots : « *Je t'embrasse en véritable frère que tu es pour moi* ». En effet, rien, jamais, ne pourra séparer ces frères amis, jusqu'à ce que l'un d'entre eux, Benjamin, ne fasse le grand saut, créant ainsi un vide considérable qui finira par absorber, dix ans plus tard, le groupe surréaliste en son entier, Breton ayant pris, dans l'intervalle et à son tour, la poudre d'escampette à la recherche de « l'or du temps ».

Avant de souligner les points les plus significatifs de cette correspondance croisée, quelques mots concernant la présentation de Gérard Roche, et la chronologie par lui établie qui vient clôturer le volume. Si la présentation est correcte, sans plus, sachant qu'il y manque la flamme nécessaire que seul un homme ayant fait sien le combat surréaliste aurait pu lui donner, la chronologie laisse à désirer bien davantage ; par exemple, alors que Roche mentionne certains ouvrages de référence ayant sa faveur, il s'arrange pour ne pas mentionner le meilleur livre jamais écrit sur Péret, celui très récent de Barthélémy Schwartz, *Benjamin Péret. L'astre noir du surréalisme*, sans doute

parce que son auteur n'a pas sollicité l'investiture de l'Association des amis de Benjamin Péret, dont Roche est le président et le gardien en chef.

Au passage, étant moi-même l'un des membres fondateurs de cette association, il y a beau temps que j'ai cessé toute relation avec ses actuels animateurs ! C'est peut-être aussi pourquoi, lors du séjour de Péret sur l'île d'Oléron, en juillet-août 1959, qui précédait de quelques semaines seulement son décès, le 18 septembre, si, dans la chronologie, Roche mentionne bien la présence à ses côtés de Gérard Legrand et de Clarisse, son épouse, il « oublie » soigneusement de mentionner celles de Nicole Espagnol et de moi-même, alors que les toutes dernières photographies de Benjamin ont été prises soit par ma compagne, Nicole, soit par Clarisse, comme en témoignent certaines reproductions, notamment dans le livre de Schwartz. Or, ces ultimes images du poète, entouré de tous ses amis, ne sont pas sans intérêt et, à ce titre, méritaient mention. Tout ceci pour que le lecteur sache bien « d'où je parle », comme on disait en mai 68. Bref.

Mais il y a plus gênant, on va le voir. À la date du 13 mai 1921, en abordant le célèbre procès Barres intenté pour « atteinte à la sûreté de l'esprit » par ceux des dadaïstes qui n'allaient pas tarder à redevenir des surréalistes, Roche indique que Péret, dans le rôle du témoin à charge, se présente en « *capote de soldat français, répondant en allemand et évoluant sur la scène au pas de l'oie* » ; ce qui n'est pas faux, à ceci près que c'est en tant que « soldat inconnu », le visage caché par un masque à gaz, que se présentait Péret, deux ans après l'armistice, pas en « simple soldat ». Vous voyez la différence ? D'ailleurs, voici comment Barthélémy Schwartz, lui, relate la séquence : « "Sie verstehen nicht ?", avait demandé le président Breton, "Nein. Ich bin



Benjamin Péret

LES FRÈRES AMIS

kaputt” avait répondu le soldat inconnu. “Raus !” avait ordonné le président au soldat inconnu au garde-à-vous qui avait aussitôt quitté la scène au pas de l’oie. C’est à cet instant que la salle avait explosé de colère [...] Une partie des spectateurs choqués dans leurs positions nationalistes s’étaient mis à déclamer La Marseillaise, tandis que d’autres étaient montés sur scène pour en découdre avec le soldat inconnu ». Vous voyez la différence, deux fois ?

Retour à la correspondance. Entre 1920 et 1936, elle est clairsemée ; deux raisons principales à cela : d’une part, les deux amis se voient pratiquement tous les soirs, à quelques petites escapades près ; d’autre part, le 12 avril 1927, Péret épouse la cantatrice Elsie Houston, part avec elle au Brésil d’où elle est originaire, et ne reviendra en France que début 1932. Sur place, il adhérera à la Ligue communiste (opposition), deviendra père d’un garçon prénommé Geyser (!) par ses soins, et trouvera moyen de se faire expulser pour menées subversives, c’est bien le moins ! Si des lettres ont été échangées durant cette période, elles ont disparu, à l’exception d’une de Péret à Breton, datée du 2 mai 1930, dans laquelle il s’insurge contre le pamphlet anti-Breton intitulé *Un cadavre*, dû à l’initiative de quelques anciens surréalistes, Baron, Desnos...

1936 : un soulèvement ouvrier en Espagne tente de faire échec au coup d’État franquiste, ce qui déclenche la révolution. Le 27 juillet, Péret écrit à Breton : « *Je compte partir pour l’Espagne vers vendredi. J’ai une envie délirante de participer à la musique* ». Il n’en reviendra que fin avril 1937, mais ses lettres vont donner une image bouleversante et désolante de ce qui se passe là-bas. Dans un premier temps, c’est l’exaltation qui l’emporte ; sa première lettre, datée du 11 août, fait le point : « *Mon très cher André, Si tu voyais Barcelone telle qu’elle est aujourd’hui, émaillée de barricades, décorée d’églises incendiées dont il ne reste plus que les 4 murs, tu serais comme moi, tu exulerais [...]* Les anarchistes sont pratiquement les maîtres de la Catalogne et la seule force qu’ils aient en face d’eux est le POUM [...] Nous avons 15 000 hommes armés et ils en ont 40 à 50 000 [...] Les communistes qui ont fusionné avec trois ou quatre petits partis sont une force négligeable [...] Je dois partir au front ces jours-ci en mission politique ».

Pourtant, le 26 août, il souligne : « *Les choses traînent à cause du gouvernement français qui entrave de toutes les manières l’armement de la Catalogne et de Madrid [...]* Il règne, chez les anarchistes, une pagaille dont on n’a pas idée ». Le 5 septembre, Péret commence à déchanter : « *Ici on retourne tout doucement à l’ordre bourgeois. Tout le monde s’avachit lentement. Les anarchistes s’embrassent sur la bouche avec les bourgeois de la gauche catalane et le POUM leur fait des sourires à n’en plus finir [...]* pour l’instant dans le domaine politique et économique, tassement de la révolution ».

Le 15 octobre, il annonce : « *J’ai ici une histoire d’amour qui me retient jusqu’à ce que la jeune personne puisse m’accompagner à Paris* » ; il s’agit de Remedios Varo, peintre espagnole, qui deviendra sa compagne jusqu’en 1947. Quelques lettres plus tard, le 7 mars 1937, il déclare à Breton qu’il a désormais rejoint une milice anarchiste, le bataillon Nestor Makhno de la division Durruti, en précisant : « *toute collaboration avec le POUM était impossible. Ils voulaient bien accepter des gens à leur droite, mais pas à leur gauche [...]* En outre, sous l’impulsion des staliens la révolution suit un cours descendant qui mène tout droit à la contre-révolution violente [...] Je voudrais pouvoir te raconter ici toutes les canailleries des staliens qui sabotent ouvertement la révolution avec l’appui enthousiaste évidemment des petits bourgeois de toutes nuances ». Dégoûté et découragé, Péret finira par regagner la France fin avril 1937. On connaît la suite...

Si j’ai beaucoup insisté sur ces lettres éclairant de l’intérieur les sinistres manipulations qui amenèrent Franco au pouvoir, c’est parce qu’elles constituent l’un des deux pôles principaux de cette correspondance ; et si ce sont les lettres de Péret qui dominent ici, c’est bien parce qu’il avait beaucoup à dire, mais aussi parce que Breton conservait tout, alors que Péret, n’ayant jamais eu de vrai domicile, en perdait énormément, tout particulièrement en pareilles circonstances !

Le deuxième pôle capital, c’est l’échange très riche entre les deux hommes durant la période 1939-1948, sachant que Breton et les siens débarqueront à New York en juillet 1941, tandis que Péret et Remedios n’arriveront à Mexico que le 21 décembre, l’Amérique ayant refusé son visa au poète en raison de son passé jugé « subversif », ce qui d’ailleurs n’était pas faux ! Je vais donc essayer maintenant de mettre en



André Breton chassant les papillons avec Benjamin Péret (1959)

LES FRÈRES AMIS

évidence les moments les plus intenses et les plus significatifs des longues lettres échangées alors par les deux hommes, car il est impossible dans le cadre de cette chronique d'en montrer toute l'ampleur.

Ainsi, dans sa lettre du 31 mars 1943, Péret fait-il état de la publication, à Mexico, du premier numéro de la revue *DYN*, fondée et dirigée par Wolfgang Paalen, peintre et théoricien surréaliste. Or, dans ce numéro, un article de Paalen le perturbe, « Aperçu pour une morale objective », dont il dit partager les conclusions, ajoutant toutefois : « *Mais pourquoi part-il en guerre contre la dialectique pendant la première partie pour ensuite raisonner dialectiquement ? Car le but devenant moyen n'est rien d'autre qu'une idée dialectique* ». En fait, c'est au matérialisme dialectique que s'attaque Paalen, non au raisonnement dialectique proprement dit, et c'est bien Marx qui est visé. Mais brûlons quelques étapes puisque, après tout, elles sont faites pour cela !

Lorsque Breton qui, de son côté, a créé la revue *VVV* en compagnie de Marcel Duchamp et de quelques complices exilés, croise le chemin des *Œuvres complètes* de Charles Fourier, à New York, en 1945, c'est tout un pan de sa conception révolutionnaire du monde qui prend une nouvelle orientation, grâce au principe de l'écart absolu, au cœur des théories de l'utopiste-poète. Déjà sérieusement ébranlé par l'horreur stalinienne, mais aussi très déçu par les tenants de Trotski et de la IV^e Internationale, Breton cesse de s'accrocher au marxisme pur et dur, se rapproche de la veine libertaire, et trouve en Fourier « *la plus grande œuvre constructive qui ait jamais été élaborée à partir du désir sans contrainte* », dira-t-il plus tard à Aimé Patri (1948). Et, le 23 février 1945, il écrit à Péret : « *En dernière analyse, Paalen est le seul à avoir tenté quelque chose et c'est si grand dommage que ce quelque chose ait été entrepris un peu [c'est moi qui souligne] contre nous. Mais je garde assez de liberté pour reconnaître ce qu'il est et ce qu'il peut. Et, sur le plan général, j'estime que dans les circonstances présentes, il est moins important de se maintenir en règle avec tels principes formulés que de demeurer en vie et d'en témoigner par des suggestions nouvelles* ». Par la suite, Péret tentera de concilier la critique de la société fondée sur les antagonismes sociaux analysés par Marx et une vision plus utopique du monde, en cloisonnant ses activités politiques et son action poétique au

sein du groupe surréaliste. Pas évident, mais lucide, quand tant d'autres sombreront dans la confusion !

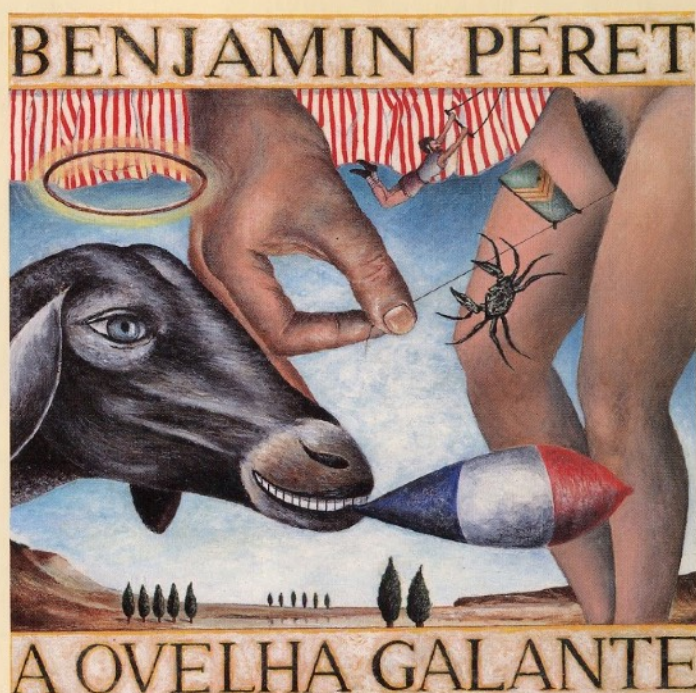
André Breton connaît de grands accès de découragement, voire de pessimisme, quant à l'avenir du surréalisme. Dans une très longue lettre du 4 janvier 1942, il déclare à Péret : « *N'oublie pas que c'est sur toi que je compte essentiellement pour donner une impulsion nouvelle à ce qui nous a toujours motivé. Je te conjure, en particulier, de ne pas te consacrer trop exclusivement à l'action politique [...] Je suis absolument convaincu de ton pouvoir beaucoup plus efficace sur un autre plan où il faut que nous nous hâtions de nous recomposer [...] À cet égard je me fie entièrement à toi parce que tu es l'homme de l'audace, que tu as toujours eu horreur de ce qui était déjà entrepris, déjà gagné, parce que tu es aussi l'homme de la conscience révolutionnaire jamais en repos [...] Il faut être prêt à sacrifier beaucoup : ce que nous garderons et ce que nous trouverons n'en aura que plus de prix* ».

Par une également longue lettre, Péret lui répond le 12 janvier : « *Je n'ai nullement l'intention de me consacrer à la politique mais celle-ci ne peut me laisser indifférent [...] Il s'agit, à mon avis, de marquer notre position en ce domaine et d'agir sur le plan qui est le nôtre [...] Ce qui me semble avoir grandi à nos yeux ces dernières années et qui pourrait peut-être constituer un point de départ, c'est le "merveilleux" sous toutes ses formes. Y a-t-il une place pour un merveilleux moderne ? [...] Je crois aussi que si nous réussissons à mettre sur pied quelque chose de nouveau, il nous faudra abandonner le mot surréalisme pour couper avec le passé...* ».

On sait que ce dernier argument, formulé au plus profond d'un doute où se débattaient alors les deux amis, sera définitivement abandonné sur le bord de la route lorsqu'ils se retrouveront à Paris, après la guerre. Sa radicalité ne tenait pas, une idée aussi décisive que le surréalisme ne pouvant, sur un simple coup d'éponge, s'effacer de l'esprit qui l'avait conçue au profit de *quelque chose*, d'encore indéterminé, qui, à l'évidence, ne pouvait que perdre en exigence et en intensité. Un jour, plus tard, d'autres s'y casseront les dents !

Déjà, en 1942, le 8 juin pour être précis, Breton avait anticipé sur ces inquiétudes en rédigeant, pour le numéro 1 de *VVV*, un texte destiné à « *agiter la triste bouteille de ce temps* », titré « *Prolégomènes à un troisième manifeste du sur*

&etc



LES FRÈRES AMIS

réalisme – ou non ». On sait à présent que le « non » n'était là que pour relancer la machine, la suite de l'histoire l'a prouvé. Le 3 septembre de la même année, Péret fait le point de son côté : « La plupart des gens qui sont avec nous ne sont surréalistes que du bout des lèvres et n'obéissent qu'à des motifs d'intérêt personnel et d'ambition. Je suis persuadé que d'ici quelques années il n'en restera à peu près rien et que, par contre, nous trouverons en rentrant en France des gens jeunes et qui auront quelque chose à dire de nouveau ». Ainsi l'un comme l'autre perçoivent-ils obscurément que ce que l'on nommera plus tard « le troisième convoi » va, un jour ou l'autre, après la guerre, se former sur les voies de l'espoir et du désir.

Entre avril et mai 1943, deux lettres démontrent que, par-delà l'indéfectible amitié qui les lie, les deux hommes n'hésitent pas à critiquer leurs activités respectives, ou à les exalter. D'abord, le 21 avril, Péret se lance dans une série de remarques négatives à propos du numéro 2 de VVV qu'il vient de recevoir : « Que de médiocrités, aussi bien dans les textes que dans les dessins [...] Chagall ! Tout



de même ! Qu'est-ce que ce vieux con a à voir avec nous ! [...] Cette revue est un peu comme une conversation de gens ne parlant pas la même langue ». Le 26 mai, Breton, vexé, lui écrit : « Il est vrai que ta lettre au sujet de la revue m'avait laissé sur un goût un peu amer [...] Il est, me permettrai-je de te dire, plus facile de prétendre à l'impeccable en n'entretenant rien de collectif [...] Mais ta lettre du 20 mai, que je reçois ce matin, fait bien autre chose que m'attrister. Elle me stupéfie ».

Ici, un bref retour en arrière, avant de revenir à Breton. Le 24 juin 1942, Péret lui avait annoncé : « Je veux essayer de faire une sorte d'anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique latine du point de vue du merveilleux ». Dans la lettre du 20 mai 1943 dont parle Breton, Péret fait état d'une proposition des revues *Partisan Review* et *View* de publier la préface de ce livre, ce contre quoi s'insurge l'auteur des *Manifestes* : « Comment, tu écris un texte de toute importance, cette préface. C'est même la première fois que tu te décides à t'exprimer d'une manière autre que strictement poétique [...] et c'est mieux qu'une réussite : tu donnes, du premier coup [...] le premier grand texte manifeste de cette époque,

LES FRÈRES AMIS

ce que nous pouvons appeler entre nous un chef-d'œuvre ». Suivent d'autres compliments, et un coup de gueule contre le sieur Macdonald, auteur des propositions sur lesquelles Benjamin Péret s'est imprudemment engagé.

Plus tard, le 30 juin, Breton lui écrira : « *Le numéro de View doit paraître aujourd'hui et, comme je le redoutais, il doit contenir un extrait de ta Préface. Pour y parer, je n'ai trouvé d'autre moyen que de publier le texte intégral en plaquette* ». C'est ainsi que, sous le titre *La parole est à Péret* (New York, Éditions Surréalistes, 1943), et précédé d'un liminaire signé par André Breton, Marcel Duchamp, Charles Duits, Max Ernst, Matta, et Yves Tanguy, ce texte, devenu lui aussi légendaire, fera une première apparition, avant de retrouver sa place légitime de préface lors de la publication tardive, et posthume, de l'anthologie concernée [2]. D'une certaine manière, Breton passait à Péret le relais, chacun d'eux venant de lancer un « manifeste » destiné à éclairer un futur qui s'approchait à grands pas.

La vie en exil est parfois très dure pour les deux amis : à New York, Breton en est réduit à faire le speaker dans la section française de la Voix de l'Amérique, sur l'intervention de Pierre Lazareff lui aussi exilé, tandis que Péret, à Mexico, ne parvenant pas à trouver un travail, se demande parfois s'il pourra simplement manger à sa faim. La vie amoureuse se complique : en octobre 1942, Breton et Jacqueline Lamba, la mère de la petite Aube, se séparent ; en février 1943, Elsie Houston, la mère de Geyser qui avait conservé de bons rapports avec Péret, se suicide à New York ; en décembre, Elisa Claro entrera dans la vie de Breton, suite à une rencontre au restaurant Larré. Ces épisodes feront l'objet de discrètes mentions dans la correspondance qui privilégie les questions d'ordre stratégique, la « pudeur » des deux hommes les portant à une certaine réserve.

L'activité se poursuit, tant bien que mal ; outre la revue VVV, Breton organise, avec Marcel Duchamp, l'exposition « First Papers of Surrealism » à la Whitelaw Reid Mansion, sur les conseils de Peggy Guggenheim ; Péret, de son côté, en 1945, achève le manuscrit du *Déshonneur des poètes*, qui règle leur compte, notamment, à ces « *canailles d'Éluard et d'Aragon*

[qui] *tiennent le haut du pavé à Paris* ». En voyage à Port-au-Prince (Haïti), Breton, accompagné d'Elisa, prononce un discours au Club Savoy, le 7 décembre 1945, qui entraînera une insurrection précipitant la chute du gouvernement Lescot. Il sera de retour à Paris le 25 mai 1946. Dès le 14 août, il adresse à Péret une lettre qui est une véritable déclaration d'amitié, qu'on en juge : « *Mon très cher ami, Benjamin, tu ne peux savoir comme je t'attends. Tant que tu n'es pas là, rien ne s'éclaircit pleinement pour moi. Ce que je mets des jours à démêler, je sens que nous le débrouillerons ensemble en un tournemain. Il m'arrive de plus en plus de penser à toi avec gravité et cette pensée met en cause le sort, le destin dont parlent les livres [...] C'est toi qui m'as ému de jour en jour davantage, de près comme de loin [...] Tu ne peux savoir à quel point ta position est forte à Paris dans la jeunesse. Les lettres des jeunes gens et d'inconnus s'accumulent sur ma table par centaines, voilà qui fixe encore mieux la situation actuelle que tout le reste* ».

De sérieuses difficultés financières empêcheront toutefois le retour de Péret pendant encore près de deux ans ; en mai 1949, seulement, il sera là, et bien là ! Et c'est par un magnifique poème intitulé « Toute une vie », rédigé en juillet 1950, qu'il rendra hommage à Breton en célébrant, à son tour, leur longue et inébranlable amitié.

Bon. Je sens que cet article devient trop long, alors qu'il reste encore beaucoup à relater. Tout ce qui se dira, s'écrira, s'accomplira durant la période qui prendra fin avec la mort de Benjamin en septembre 1959, le lecteur en retrouvera la riche trace dans les lettres qui continueront de nourrir les rapports exceptionnels des deux hommes, tout au long des quelque 200 pages qui restent au stade où nous en sommes ; et c'est le surréalisme, en son essence même, qui en sortira plus subversif que jamais, la révolte et la poésie au poing !

1. Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Denoël, 1969.
2. Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960.

La légende d'Ysé

Ce fut la plus foudroyantes des rencontres, en 1900, sur l'Ernest Simons, un steamer en direction de la Chine, entre le jeune consul encore vierge qui voulait devenir moine, et cette « créature si radieuse et si superbe », Rosalie Vetch, à la beauté altière, incarnation brusquement révélée de la féminité. Accessoirement mariée et mère de quatre garçons. « Splendeur aussi fragile qu'une royale chevelure de femme prête à crouler sous le peigne / Ô mon amie ! ô muse dans le vent de la mer ! ô idée chevelue de la proue », écrira-t-il dans la première des Cinq Grandes Odes de 1904, à Fou-Tchéou, à l'embouchure du Min Jiang.

par Jean Lacoste

Paul Claudel

Lettres à Ysé

Texte établi, présenté et annoté

par Gérard Antoine

Préface de Jacques Julliard

Gallimard, 443 p., 29 €

Née en 1871 d'un père polonais et d'une mère écossaise, Rosalie Ścibor-Rylska passe son enfance cosmopolite « *dans un monde fabriqué pour le bonheur* », écrit sa biographe (Thérèse Mourlevat, *La Passion de Claudel. La vie de Rosalie Ścibor Rylska*, Phébus, 2011). Elle se marie en 1892 à un cousin de la Réunion, Francis Vetch, un négociant plus âgé qu'elle, dont elle a quatre enfants. C'est en 1900, sur ce paquebot en route pour l'Orient, qu'elle éblouit et séduit le « petit consul », abattu de s'être vu refuser l'entrée dans les ordres. L'épisode de cette rencontre « en mer » fut transposé et magnifié dès 1905 dans *Le partage de midi*, avec la passion de Mesa – Claudel – et d'Ysé – Rosalie – avant de prendre une dimension cosmique et théologique avec les amours de Doña Prouhèze et de Rodrigue dans *Le soulier de satin* de 1928-1929.

La liaison du consul et de la femme mariée se poursuit quatre années durant, de 1900 à 1904, « *quatre années brûlantes* ». Malgré l'indulgence dont fait preuve à son égard le Quai d'Orsay, notamment son ami Philippe Berthelot, et en dépit de la complaisance supposée d'un mari souvent

en voyage, la liaison avec la belle Rosie – qui habite ouvertement au consulat avec ses enfants – finit par faire scandale. Mais c'est de son propre chef, sans le prévenir, que, le 2 août 1904, enceinte de Claudel, Rosalie rentre en Europe, s'enfuit presque. A-t-elle deviné que jamais son amant, catholique fervent, n'accepterait qu'elle divorce pour l'épouser ? Qu'il se reproche d'avoir brisé une famille chrétienne ? Quoi qu'il en soit, sur le long chemin du retour, en mer, Rosalie, rencontre un homme d'affaires, Jan Lintner, riche et bel homme, qui l'héberge et la protège, et qu'elle épousera en 1908. Elle accouche en janvier 1905, à Bruxelles, de Louise, la fille de Claudel, mais rompt avec ce dernier en gardant un « *odieux silence* ». « *Horrible trahison* », lui écrira-t-il, blessure jamais vraiment cicatrisée, « *sourde douleur qui ne me quitte pas* ». Le petit adultère maritime, transfiguré en une passion mystique, au gré des différentes versions du *Partage de Midi*, s'achève pour Claudel en 1905 avec une vaine course-poursuite à Bruxelles, chaussée de Charleroi, dans l'espoir de voir sa fille nouveau-née.

Pendant treize ans – treize ans ! –, Claudel restera sans nouvelles de sa maîtresse et de sa fille. Il cherchera avec douleur et opiniâtreté pendant ces longues années à retrouver la trace de Rosalie, dans une quête amoureuse de par le vaste monde à laquelle il donnera avec *Le soulier de satin* une transposition poétique et dramatique.

Jusqu'à ce jour solennel d'avril 1917 où, consul de France à Rio de Janeiro, il reçoit une lettre (non conservée) de la belle Ysé, qui renoue avec

LA LÉGENDE D'YSÉ

lui. Et Claudel pardonne tout, non sans affirmer qu'« aucune femme au monde n'a été aimée par un homme comme vous l'avez été par moi. Ce sentiment ne s'est jamais éteint dans mon cœur, vous êtes la seule femme que j'ai jamais aimée [...] et il me semble que rien et la mort elle-même ne pourra jamais étouffer le mouvement profond, impétueux, irrésistible qui entraînait mon être vers le vôtre ». Qui reçoit de telles lettres ? Ces « divines retrouvailles » des années 1920-1921, d'abord ardentes, donnent lieu à une correspondance fournie, de la part du seul poète, qui mende souvent une lettre en réponse, un signe, un télégramme de la belle dame sans merci. Il peut enfin rencontrer sa fille Louise en 1920. Celle-ci – « boulotte, belle voix, très intelligente », selon son père, ravi – ne connaîtra qu'en 1933 la nature exacte de son lien avec celui qu'on lui présente comme son « parrain », et qui la préfère à ses enfants légitimes. Cela n'est pas sans exemples.

Mais quand, en 1921, Claudel est nommé ambassadeur à Tokyo – pour trois ans –, Rosie ne s'émeut guère et il fait mine de s'accommoder de cette nouvelle séparation, car, dit-il, les émoluments afférents à ce poste vont lui permettre de venir en aide plus généreusement à Rosie et sa fille, « ce cher fardeau », ce « lien sacré ». Le poète de l'amour fou devient gestionnaire de sa famille cachée. Il développe même, pour caractériser la nature nouvelle de leur sobre relation, une sorte de théorie du non-mariage, du mariage par la séparation, l'abstinence et l'absence, qui lui fait dire, revenant avec indulgence sur la fuite de 1905 : « tu m'as sauvé en te séparant de moi ».

Cette histoire est aujourd'hui bien connue, grâce aux travaux de Gérard Antoine. Ce dernier, grand claudélien, a pris une part essentielle dans la révélation de cet épisode, de ce secret longtemps dissimulé, et la publication on ne peut plus scrupuleuse de ce qui reste de la correspondance de Claudel avec « Ysé » est assurément un bel événement. Mais pourquoi ne pas avoir indiqué que l'aimable et savant recteur Antoine était décédé en 2014 ? La préface de Julliard n'en dit mot. Inélégant et peu compréhensible.

Histoire bien connue, pleine d'ombres cependant, car déséquilibrée. Les lettres de Rosie, à deux ou trois banales exceptions près, ont disparu et sa personnalité flamboyante demeure une énigme. Qu'avait-elle pour séduire Claudel à ce point ? Elle si coquette, indifférente en apparence à cet

encombrant délire érotico-mystique, narcissique, peut-être, un peu aventurière, n'aimant pas ses enfants, belle sans doute, mais souvent « patraque » comme dit Claudel, soucieuse de son avenir matériel (très incertain) et peu curieuse de l'œuvre qu'elle a inspirée. Quel était le jugement qu'en femme libre elle portait sur ce pauvre fou de Claudel ?

Claudel lui-même, le moine recalé, aurait pu être écrasé par ses contradictions entre son esprit pratique, son goût charnel de la vie, son obsession de l'argent et, d'autre part, un catholicisme médiéval qui le place sous la coupe de confesseurs trop curieux de sa sexualité, et qui nourrit sa poésie des psaumes de la Bible. Pris dans « l'Enfer du génie », pour reprendre le sous-titre de la biographie de Gérard Antoine, Claudel va sans transition du plus concret au plus exalté, n'hésite pas à voir dans cette liaison banale, au bout du compte, un dessein singulier de la Providence, la marque d'une volonté spéciale de Dieu. Les lettres les plus riches datent des retrouvailles des années 1920 et des longues périodes de séparation, pendant lesquelles Claudel se préoccupe beaucoup du sort de ses deux femmes – Rosie et sa fille – au point de négliger son propre mariage, son épouse, jalouse, et ses enfants. Les aspects matériels comptent alors. Mais le poète surgit dans la même page, dans le même paragraphe, avec des choses vues du Japon, notamment, concrètes et symboliques, comme telle nuance de rose, tels arbres emmêlés, tel aspect de la mer la nuit, telle configuration des étoiles dans la constellation d'Orion.

La fin de la vie de Rosie fut singulière, et la correspondance est muette sur cet aspect. Claudel, le grand poète catholique, l'homme marié, l'académicien, continue à veiller sur le sort de la fantasque Rosalie et de sa fille et c'est dans ce contexte qu'il va renouer avec Romain Rolland, son ancien condisciple du lycée Louis-le-Grand. Certes, leurs voies ont divergé : Claudel, qui publie dans la *NRF*, a poursuivi une carrière de diplomate (« au service d'Hérode », dira Romain Rolland), Romain Rolland a publié dans les *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy, est devenu célèbre avec *Jean-Christophe*, a entamé une évolution politique radicale avec le pacifisme des années de guerre, l'internationalisme des années vingt, puis le compagnonnage avec le Parti communiste dans les années trente. Pourtant, ils se retrouvent dans les années 1940, par l'entremise de Marie Romain Rolland, Russe orthodoxe et bolchévique, qui, en plein désarroi, « a envie de



Paul Claudel, par Félix Vallotton (1898)

LA LÉGENDE D'YSÉ

se convertir », comme le note Claudel, non sans prudence, dans son journal en décembre 1939. Marie rejoint effectivement l'Église catholique en février 1940. Cette démarche rapproche les deux écrivains : Claudel envoie à Rolland *Un poète regarde la croix*, et ce dernier l'invite à Vézelay. Ils se revoient, et renouent des relations amicales, fraternelles, même si elles sont rendues compliquées par la passion de Marie pour Claudel. Ce dernier rend visite à Rolland à Vézelay en avril 1940, une visite dont Rolland, frappé, donne un long récit, tandis que Claudel célèbre la basilique dans son « Vézelay ». Est-ce à cette occasion qu'il lui confie le secret de sa vie ?

Par la suite, Claudel et Rolland échangeront une abondante correspondance sur la musique, la littérature et la foi, le premier, sans trop de diplomatie, essayant de convaincre le second de se convertir, lequel résiste, même « *au seuil de la dernière porte* ». En attendant, des rencontres ultérieures, à Paris et à Vézelay, renforceront cette « amitié retrouvée » – pour reprendre le titre de l'édition de leur correspondance procurée par Bernard Duchatelet et Gérard Antoine, (*Claudel-Rolland. Une amitié perdue et retrouvée*, Gallimard, 2005).

La confiance est telle entre eux que, lorsque la France est envahie, c'est à Rolland que Claudel

confie le soin d'héberger à Vézelay, dans la discrétion, son ancienne maîtresse et la fille adultérine qu'il a eue d'elle. La mère et la fille logent chez Rolland de juin à septembre 1940, non sans des tensions dont le journal de Rolland de cet été-là se fait l'écho discret. Si Louise remonte en septembre à Paris pour composer la musique de scène de *L'Annonce faite à Marie*, Rosalie demeure chez lui jusqu'en novembre. Les relations sont aigres entre Rosalie, qui ne cesse de rappeler les épisodes de sa vie mondaine, ses belles toilettes, la vie en mer, et Marie Romain Rolland, sans doute jalouse de la première et seule passion de Claudel et qui doit faire face aux dures réalités de l'Occupation.

La situation se complique encore lorsque les autorités allemandes découvrent la nationalité anglaise de Rosalie. Louise revient négocier avec la Kommandantur et obtient un laissez-passer pour sa mère, assignée à résidence à Paris. Elle est cependant arrêtée en décembre 1940, emmenée avec nombre d'autres Anglaises à Besançon. Libérée en février 1941, pour cause de maladie, elle vivra jusqu'à la fin de la guerre à Paris, puis dans l'Yonne, où elle meurt en novembre 1951. Elle est enterrée à Vézelay, avec, sur sa tombe, des vers de Claudel, tirés des *Cent phrases pour éventails* : « *Seule / la rose / est / assez / fragile / pour exprimer / l'Éternité.* »

Pour l'amour d'une flamme

Le mot « rupture » pourrait figurer au pluriel sur la couverture du nouveau roman de Maryline Desbiolles. Cet événement prend des formes diverses : une catastrophe terrible à la fin des années 1950, et ce qui transforme un jeune homme en adulte, à travers découvertes émerveillées, et tragédies.

par Norbert Czarny

Maryline Desbiolles

Rupture

Flammarion, 126 p., 15 €

François quitte un jour UGINE pour travailler sur le barrage de Malpasset, près de Fréjus. Il n'a pas vingt ans. Il est manœuvre sur le chantier, voit la mer pour la première fois, et la lumière des vergers, remplis de pêcheurs. Il rencontre Louise Cassagne, fille d'un producteur de fruits pour qui il travaille l'été, côtoie René le Rouge, un militant communiste têtu comme une mule qui devient son ami et lui apprend ce qu'il faut savoir de ce monde. Il entend des mots et expressions qui résonnent singulièrement : « aliéné », « ouvrage d'art » ou « aux frais de la princesse ». Il entendra parler d'un tremblement de terre à Orléansville et c'est la première fois que le nom d'Algérie apparaîtra.

Mais on est encore en 1953, en pleine affaire Henri Martin, ce militant opposé à la guerre d'Indochine qu'il faut sortir de prison. Puis arrive la guerre sans nom, que François fera ou subira, deux ans durant, sans rien dire, ni sur le moment ni plus tard. Il revient à Fréjus : « *Où mieux que dans un pays qui lui ressemble, oublier l'Algérie ? Dans un pays qui lui ressemble où il n'est besoin de rien déplier, surtout pas la honte tout au fond de la pile.* » La violence est commune à ces deux espaces, violence de la terre qui ne connaît pas de mesure, violence des hommes qui la peuplent.

François retrouve ce lieu dans lequel il a aimé Louise, cette « *petite flamme blanche* ». François a-t-il un « grain » ? Une « case en moins » ? Porte-t-il ce prénom ou celui d'Augustin que lui chuchotait son père, disparu un jour de 1943 ? Augustin comme l'auteur des *Confessions* né dans les Aurès, Augustin comme ce Grand

Meaulnes, héros dont Louise lui a offert l'histoire, avant de disparaître, Louise dont l'absence « *lui mord le cœur* ». Le jeune homme est un taiseux. Il ne se livre pas et jusqu'au bout, jusqu'au moment du déluge final, il ne peut exprimer son chagrin. La guerre, il la vit dans le silence, et quelques phrases suffisent pour la résumer, avec le mot peur, au milieu : « *Il ne retrouve pas la peur. Elle ne l'a jamais quitté non plus, elle ne le quitte pas. Ni l'ennui. Ni la chaleur.* »

Il faudra la violence des éléments pour le sortir de son hébétude, de cette impression qu'il donne d'être « anesthésié ». Violence de la pluie que l'on n'imagine pas aussi destructrice. Cela commence à Nice, sur la Promenade des Anglais, cela dévale les pentes du Reyran, cette vallée dans laquelle on a creusé le barrage, à Malpasset, Mau passet, le mauvais pas : « *Il pleut l'après-midi, il pleut le soir. Jamais il ne cessera de pleuvoir. Plus jamais on ne verra le ciel. Il s'est abouché à la mer, abouché à la terre. Jamais il ne renoncera à se séparer d'elles, plus jamais il ne formera une voûte, un abri. Tout est en eau.* » Le père Cassagne ne s'y trompe pas, qui craint le pire. Les officiels, une série de « on » alignés autour de l'ouvrage d'art, ont beau vanter l'édifice, cette sorte de cathédrale ou d'usine à ciel ouvert, comme la voit René qui croit dur comme fer au progrès qu'il apportera, le barrage est rempli de failles et porte en lui toute la fragilité des hommes.

La narratrice met pourtant en relief le travail de ceux qui le bâtissent ; elle nomme les corps de métier, les entreprises, l'architecte, comme elle nomme tous ceux qui existent par les gestes du travail, dans l'usine en Savoie, cette « bouche d'ombre » qui avale le paysage, ou dans les vergers où l'on ramasse les pêches. Mais ces gestes sont peu de chose face au déluge.

« *Alors il fit nuit et la nuit ressembla à la nuit* ». Si rupture il y a, elle est aussi recommencement.

POUR L'AMOUR D'UNE FLAMME

Maryline Desbiolles est revenue au roman, à la fiction, aux personnages, et la langue qu'elle écrit, pour familière qu'elle nous reste, rend la dimension épique d'une histoire, la nôtre, entre 1943 et 1959. L'ancrage historique est marqué : dates, lieux, événements ; parfois, la narratrice écrit comme on tourne les pages d'une éphéméride. Parfois, elle rappelle un jour, comme ce 5 juin 1944, lorsque vingt-huit otages sont exécutés par les Allemands à Ugine. On sait, par un autre de ses romans, que leurs corps étaient exposés au soleil et qu'un homme eut le courage de défier les assassins en tirant les cadavres vers l'ombre.

On retrouve l'espace et certains faits familiers aux lecteurs de *Primo* ou de *Ceux qui reviennent*, Ugine bien sûr, le Piémont où sont, pour partie, les origines de l'auteur. On se rappelle l'attentat à la bombe qui détruit la mercerie-bonneterie tenue par les grands-parents, acte de pseudo-résistants ayant attendu la Libération pour s'en prendre à de supposés fascistes, puisque Italiens. Et on croise la tante toujours coiffée et maquillée, tirée à quatre épingles, toujours assoiffée. Mais le cadre est soudain élargi, comme l'écran sur lequel Cathy O'Donnell ou Robert Mitchum ouvrent un autre espace : *Les amants de la nuit* est une sorte de révélation pour le jeune amoureux, et *Les indomptables* lui raconte une histoire différente de celle de ce Sud aride. Ces deux films de Nicholas Ray, l'un des grands lyriques d'Hollywood, donnent une profondeur particulière à ce roman.

Si Louise, aimée un jour lumineux dans la campagne, n'est plus près de lui, elle demeure présente dans cette nature qui lui sert de refuge : « elle est avec lui dans la colline, elle l'enveloppe, elle s'étend à toute la colline, elle est la colline. Ses lèvres sont les genêts, ses cris, ses soupirs, leur couleur jaune, ses seins sont les fleurs roses des cistes que ses mains à lui ont froissées, son pubis est le lentisque odorant et poisseux. Elle est



Maryline Desbiolles © Alexandre Roche/Flammarion

le bouquet brûlant, le buisson juteux, goûteux, le buisson succulent.

Dans la colline il arrive qu'il soit encore vivant ».

Cet adjectif n'est pas le dernier mot du roman. Et pourtant on l'entend ou on le devine dans les larmes de François qui lave les morts, pleure les enfants disparus, et revoit enfin Louise, sa petite flamme blanche, pressée contre sa mère, au milieu du désastre.

La guerre et le peintre

Le dernier roman de Patrick Grainville est une fresque grandiose qui nous parle d'amour, mais aussi des artistes peintres venus « inventer leur regard » en Normandie sur les plages d'Étretat. Ce n'est pas tout : l'Histoire de France de la République de Gambetta jusqu'à la Grande Guerre trouve sa place dans ce récit qui commence en 1867 lorsque Charles, le héros du roman, revient d'Algérie et s'achève en 1927 lorsque l'avion de Lindbergh se pose en plein milieu du tableau de Claude Monet, Terrasse à Saint-Adresse.

par Yaël Pachet

Patrick Grainville
Falaise des fous
Seuil, 656 p., 22 €

Dans le déploiement de ces soixante années racontées depuis la conscience de Charles, le discret héros du roman, le fou d'amour et de l'amour dont la vocation d'écriture vient progressivement, mais toujours dans le ravissement de la peinture de Monet, de Courbet ou de Boudin, Patrick Grainville a trouvé et nous donne l'infini.

Charles a le privilège inouï d'emmener Claude Monet dans son bateau « *embrasser la fresque des falaises* » blanches d'Étretat que le peintre va peindre pendant plusieurs années. Il découvre ce qu'il appelle « *la guerre de Monet* » : « *que de peine, que de lutte, que d'acharnement, quelle folie pour atteindre la seule grâce qui comptait pour lui : saisir la matière dans la splendeur des instants et des jours !* »

La maîtresse de Charles s'appelle Mathilde, elle a un mari et une belle-fille, Anna. Charles est plus jeune que Mathilde. Lorsque leur passion se termine, il tombe amoureux d'Anna, qu'il a vu grandir. Il la sauve de la noyade, par hasard : « *L'avènement d'Anna dans la lumière. Dans une fraîcheur de peau, d'allure, une vénusté hallucinantes.* »

Charles est l'amant parfait, par son oisiveté, par sa mélancolie, par son style. Il ne se fait pas d'illusion sur lui-même, sa vie se résume à une seule action en Algérie en 1867, où il a été bles-

sé par des rebelles kabyles : « *Et cela me dégoûtait de me sentir si amorphe. Quelque chose en moi avait été tué lors de l'embuscade africaine, et sans doute bien plus tôt. Un ressort manquait, la vague qui m'aurait soulevé, porté. Je ne pouvais survivre que dans un cadre clos.* » Avec Anna ils parlent de peinture, de Monet, de Courbet : elle devient peintre, il devient écrivain, se séparent. Leurs enfants respectifs, Charlotte et Alexandre, sont troublés l'un par l'autre.

Anna et Charles, et bientôt Albert et Aline, leurs compagnons, vont à la rencontre des artistes de leur époque. Leur conscience de l'art ne se désolidarise jamais de leur conscience sociale et politique. Ils regardent de face, et c'est la force du roman, la peinture et la guerre. Ils réagissent à l'éblouissement de la peinture de Monet aussi bien qu'à la déchéance morale où se vautre lamentablement la France anti-dreyfusarde. Auparavant, Courbet, dans sa participation active à la Commune, qui lui vaudra la prison et l'exil, a été la figure par excellence de l'artiste engagé, le peintre qui peignait « *la viande païenne de la réalité* ». Plus tard, beaucoup d'écrivains et d'artistes s'engageront dans la guerre de 14, Charles Péguy brandira son sabre en pantalon rouge et deviendra une figure emblématique du sacrifice. Pendant ce temps, Monet continue de peindre, presque aveugle, et ne cesse de se plaindre : « *le ciel devrait savoir qu'il pose !* ». Sa guerre de peintre, comme le considère Charles, cette guerre sans effusion de sang, se poursuit en parallèle de la grande guerre : « *Le carnage de la guerre de 14-18 est un impensable. Les Nymphéas de Monet sont un impensable. L'un n'explique pas les autres. Le scandaleux prodige est la superposition de l'œuvre*



LA GUERRE ET LE PEINTRE

humaine de destruction massive et de l'envol dans la création à perte de vue. Il faut garder intacts ces deux impensables simultanés. »

Ce prodige, cette superposition de la peinture de Monet et de la guerre de 14, Grainville le réalise dans son roman, grâce à sa langue capable de tout décrire, sa langue excessive qui sait se retenir, lorsque c'est nécessaire. On ne peut s'empêcher d'admirer, tout en lisant le roman, le « savoir-faire » d'écrivain, son lexique fabuleux, hugolien, son art du détail, les délicatesses d'écume de cette unique vague d'écriture, déployée sur quelques six cents pages. Grainville est peut-être un des derniers maîtres en roman, un artisan génial qui emportera les secrets de son art avec lui.

L'écriture de Patrick Grainville est protéiforme, logorrhéique, excessive mais juste, capable de retenues, de virages brusques, ou d'effets de silence lorsque c'est nécessaire et lorsqu'il sent que ses mots, ses trouvailles, ont besoin d'un peu de silence pour résonner. « *Cette orgie d'écume, toujours fraîche* » au moment où Charles observe Monet regarder la mer, dans son bateau, nous fait entendre la sensibilité naissante de son écriture, l'éveil de sa conscience d'écrivain.

Grainville décrit sans fausse pudeur les replis du corps féminin et nous fait sentir les « *sueurs du cul* » que Maupassant, que Charles rencontre dans un bordel, aime tant. Il célèbre la beauté des couilles des chiens du tableau de Courbet, *L'Hallali du cerf*. Mais il sait aussi se tenir respectueusement à distance de son sujet, par exemple lorsqu'Alexandre revient de la guerre, blessé et traumatisé. Ses phrases sont alors de délicats coups de crayon : « *Alexandre est là, tout fragile et frissonnant. La pluie de baisers de ma fille. La stupeur timide d'Alexandre. Leurs larmes, je m'arrête. Leurs silhouettes si fines, comme évaporées dans la lumière de la mer.* »

Tout l'art langagier de Grainville se manifeste dans ses descriptions de foules. Il a le coup d'œil d'un Brughel l'Ancien. Qu'il s'agisse du départ des terre-neuvas vers le Canada, de la foule des migrants qui arrivent à New York, ou de la foule des badauds qui se pressent au départ du Titanic : chaque visage mérite d'être peint. On voit de près la nuque de Dreyfus à

son retour de Cayenne mais l'on perçoit en même temps l'ensemble de cette fresque historique comme un choc de lumière, une déflagration.

Un monde moderne s'est constitué avec la République de Gambetta, ce monde a été infiniment brillant si l'on considère la brochette extraordinaire d'artistes peintres et d'écrivains qui ont vécu et créé à cette époque. Et finalement cette éclosion artistique sans précédent n'a empêché en rien l'ignominie de la grande guerre: celle-ci est considérée à partir de l'affaire Dreyfus, élément central de son analyse. Il n'oublie pas d'honorer la mémoire de la Commune de Paris dont peu d'écrivain à l'époque ont pris la mesure. Cette vision d'ensemble du roman, qui porte aussi sur l'échec de la République universelle que souhaitait Hugo, donne une sensation proche de la sensation procurée par les grands *Nymphéas* de Monet. Le peintre, personnage incontournable du roman, oeil fondamental selon Patrick Grainville, inventera une peinture d'une telle pureté qu'elle absorbera tous les contours du monde dans sa lumière.

La folie de la guerre a lieu et le coupable n'en est pas le grand Capital, insiste l'auteur, mais l'homme lui-même : « *Ainsi, j'aurai chanté les fous de création de ma jeunesse: Hugo, Rimbaud, Monet, Courbet, Manet, Flaubert, Maupassant... Puis, à partir de l'affaire Dreyfus, on vit monter la vague des fous du racisme antisémite et de la guerre nationaliste. Désormais, hormis l'antisémitisme, les deux côtés se fondent. Nos fous d'aujourd'hui, poètes et politiques, ont la même foi, la même folie. S'il y a un sens persistant et répétitif de l'Histoire, c'est bien celui-là. Ce serait une enfance de penser que cette folie relève uniquement des crises économiques et d'une dialectique sociale, historique. Non, la cause centrale, le coeur du crime, c'est l'Homme à l'unanimité.* »

C'est cet effroi de l'homme devant l'homme qui donne à la démesure de la prose de Grainville ses qualités de transparence *impressionnistes*, c'est la guerre peinte comme une nuit volontaire, acharnée, imposée par l'homme à l'homme, qui, en contrepoint des éblouissements de la peinture de Monet, fait de ce roman un pur effet de lumière.

Onuma Nemon sort de l'anonymat

Pour lui, pour ses lecteurs, c'est un événement : Onuma Nemon apparaît en public. L'écrivain secret, également sculpteur et graveur, avait fait vœu de discrétion médiatique et de réclusion dans les monts d'Ardèche. Il a accepté pour la première fois de commenter son travail et sa vie auprès d'En attendant Nadeau. Initié il y a plus de cinquante ans, son projet littéraire, hors normes esthétiques et éditoriales, est l'œuvre d'une vie.

par Pierre Benetti et Tiphaine Samoyault

« Mon nom vous importera peu comme cela est le cas pour tout gitan » : ainsi commence *États du Monde* (éditions Mettray, 2016), le sixième volume et dernier en date de la *Cosmologie*, texte démesuré, fascinant, composé de plusieurs dizaines de milliers de pages dont seuls certains morceaux ont fait l'objet d'une publication. Dans une lettre de 1972, Roland Barthes saluait déjà les premiers textes confidentiels de l'écrivain, avec l'intuition de la liberté fondamentale et de la force évidente de l'œuvre à venir : « Je suis impressionné par la masse de langage hors-mesure que vous avez livré ; ce qui me frappe, c'est l'absence vigoureuse de laisser-aller, l'érosion continue du faux désordre, la recherche d'une nécessité qui ne doive rien à aucun code, à aucun empressement préalable. Cette nécessité, n'étant préparée par aucune culture (ou du moins de très rares lambeaux de culture marginale), est encore très obscure (même son obscurité n'est pas codable). »

Cette échappée, cette évasion (Onuma Nemon est un vieux compagnon de la revue et des éditions Mettray, nom de la prison où fut enfermé Jean Genet), prend la forme d'une longue épopée au Pays des Morts, « L'Autre Monde », celui des « Grands Ancêtres », où un narrateur indéterminé accumule les rencontres fugaces avec des êtres entre la vie et la mort. L'ensemble du texte ressemble à une succession extrêmement contrôlée d'apparitions et de disparitions de figures, de voix, de moments, d'images, « un mitraillage de Voix dont j'ai essayé au mieux de rendre compte (sauf leur simultanéité) ». Comme la voiture qui change de couleur, le livre d'Onuma Nemon se métamorphose, joue avec son lecteur,



Onuma Nemon dans les studios de Mediapart

renverse les codes établis du roman dans une vaste fête carnavalesque, qui célèbre aussi de grands ancêtres collectifs : révolutionnaires, déportés ou combattants, nos Grands Ancêtres du XX^e siècle.

« Je peux venir vous parler, car le processus est terminé », a répondu Onuma Nemon lorsque *En attendant Nadeau* lui a proposé cet entretien. Principalement rédigé entre 1984 et 2000, son texte se trouve aujourd'hui à une phase de coupe et de formalisation, qui appelle à évoquer son élaboration passée, ses influences et les possibilités d'en poursuivre l'aventure.

Le temps incarné

Jacopo Carrucci, dit le Pontormo, est un artiste florentin du XVI^e siècle qui a laissé à la postérité des peintures, des dessins, mais aussi un journal. Pierre Parlant, obnubilé par ce texte court et singulier, déroule le détail de ses rêveries et pérégrinations inspirées par Pontormo, son journal, son œuvre picturale. « Autobiographie d'un autre », comme il le dit lui-même. Le tout dans une langue admirable, précise et fluide.

par Sophie Ehram

Pierre Parlant

Ma durée Pontormo

Nous, 336 p., 24 €

Le journal de Pontormo recense les jours, les aliments ingérés, les portions d'œuvres achevées, quelques rencontres ; Parlant lui emprunte cette temporalité immuable et pourtant changeante des jours de la semaine. Il dilate la litanie des repas, s'attardant à la manière de Ponge sur un aliment, un autre. La nourriture est aussi envisagée dans un contexte plus social : pour Pontormo, quelques dîners entre amis, quelques gâteaux offerts par une voisine ; pour Parlant, quelques repas partagés et quelques scènes de marché.

Tout l'enjeu du livre est déjà en germe dans ce commencement : le rapport au temps. Si le journal s'écrit au jour le jour, le livre inclassable de Pierre Parlant s'inscrit dans une durée plus diffuse. L'aspect hygiénique du journal de Pontormo (régime alimentaire, tracas de santé) renvoie à la temporalité de la chair, évoquée sous la plume de Parlant jusque dans ses aspects les plus morbides, mais sans complaisance ni brutalité, ici un souvenir cinématographique, là un vers de Pasolini. Cette « finitude des choses » est aussi reflétée plus tard dans le livre autour de la figure de Pomone, nymphe des vergers, à laquelle le peintre a consacré une fresque.

En toute chose, le temps inscrit sa trinité : avant, pendant, après. Parlant lit Pontormo avant d'en voir les œuvres, anticipe longuement la vision en compagnie des mots, les siens, ceux de Pontormo et d'autres encore, écrivains ou amis signalés par des initiales. En réalité, le journal de Pontormo inclut aussi de petits croquis, mais

rien de tel dans le livre de Parlant, dont l'outil exclusif est le verbe. S'ensuivent le voyage et la vision *in situ*, en Toscane, des œuvres du Pontormo, notamment la fresque exécutée pour les Médicis dans la Villa de Poggio a Caiano sur le thème de Vertumne et Pomone (évoqués par Ovide dans ses *Métamorphoses*). « *Sollicitant la fable, l'Histoire et le jardin, Pontormo a joué astucieusement de l'allégorie comme des éléments de cette renaissance multiple. Comptant avec les fleurs, les fruits, le prince et sa lignée, organisant dimanche, lundi, jeudi, le vieux Vertumne et la jolie Pomone, le peintre s'est emparé d'un autrefois qui ne fut d'aucun présent, montrant ainsi que la peinture puise sa force dans les failles du temps.* »

La tentative de transcription de l'après, du souvenir, ne fait que constater l'échec du spectateur. « *Si je me tais, si je me contente d'examiner telle qu'elle subsiste dans mon crâne l'empreinte de ces images – hématome glorieux de la peinture –, voilà déjà qu'elles s'animent, fusionnent presque.* » Tout se passe comme si l'œuvre picturale ne s'inscrivait que quelques instants dans le cerveau de celui qui regarde, vouée à virer au noir comme ces peintures qu'on ne peut voir qu'en glissant une pièce qui déclenche une minuterie, illuminant pour un instant de grâce ce qui demeurera ensuite dans la pénombre. La tentative de l'écrivain pour restituer les images ne donne pas non plus satisfaction ; le souvenir de la vision engendre le désir de revoir, projection dans l'avenir d'un présent suspendu.

« *Si les images des trois tableaux avaient provisoirement cessé de batailler en moi, ces derniers, et les autres avec eux, demeureraient encore grugés par les discours, donc invisibles.*



« Visitation », de Jacopo Carrucci, dit le Pontormo (1528)

LE TEMPS INCARNÉ

— *Retournons sur place, t'ai-je dit, tout sera donné et notre jour composera, qui sait, avec jadis.* »

Cette perception de l'expérience esthétique est peut-être encore plus poignante quand on sait que les œuvres auxquelles Pontormo fait référence dans son journal, les fresques de San Lorenzo, ne sont plus visibles aujourd'hui ; non seulement elles sont demeurées invisibles à d'autres yeux que ceux du peintre tout le temps que leur exécution a demandé (une dizaine d'années), mais elles ont par la suite été détruites.

Pontormo, renommé pour la subtilité de ses couleurs, les postures gracieuses de ses personnages, le modelé des corps de ses sujets, voyait sans doute dans les fresques de San Lorenzo son grand œuvre. Parlant n'évoque pas explicitement la perte irrémédiable de ces œuvres, peut-être justement parce qu'on se plaît à les imaginer quand

on lit le journal de Pontormo, que l'on sache ou non ce qu'il en est advenu. Ce faisant, on désire la peinture à partir des mots, cheminement inverse du peintre qui a souhaité transcrire verbalement l'avancée des images au fil des jours.

Chaque phrase dans *Ma durée Pontormo* a cette double orientation, contenant à la fois le germe d'une expérience à venir, riche de promesses, et la dépouille d'un instant achevé, à jamais perdu. Chaque mot est comme examiné et choisi pour sa capacité d'évocation, visuel mais aussi sonore. Certains passages évoquent les calligrammes d'Apollinaire, d'autres les rêveries onomastiques de Proust.

Cette « durée Pontormo » peut susciter l'envie de (re)voir les œuvres du peintre, mais aussi redonner un sens à la durée : éternité ou instant ? Si la lecture abolit l'espace et le temps, le verbe ici presque chair en restitue les dimensions et les rythmes.

1947, l'état du monde

Le dispositif est simple, il a déjà été utilisé par d'autres avec plus ou moins de bonheur. Ici, il permet à l'auteure, Elisabeth Asbrink, de construire un livre qui est à la fois un étonnant essai littéraire sur l'état du monde en 1947 et une réflexion intime sur son histoire familiale.

par Natalie Levisalles

Elisabeth Asbrink

1947. L'année où tout commença

**Trad. du suédois par Françoise Heide
et Marina Heide**

Stock, 308 p., 21,50 €

Ça commence comme un almanach, avec des événements qui semblent d'abord choisis un peu au hasard. Des réfugiés sur un bateau à Port-de-Bouc, une émeute au Pendjab, une sombre histoire d'ovni dans un bled nommé Roswell, d'autres encore à Berlin, Buenos Aires, Chicago, Arab-al-Zobeid... Et puis, mois après mois, on voit revenir des thèmes, des lieux, des personnages. Un modeste soldat russe qui fabrique une nouvelle arme, on apprendra son nom plus tard : c'est le lieutenant Kalachnikov. Un Français qui invente des robes « *en forme de huit, de tulipe, ou imitant la lettre A* ». Ses vêtements « *aiment les femmes, les amènent à s'aimer elles-mêmes* », mais le *new look* de Christian Dior, ses métrages d'étoffes coûteuses et son buste « libéré » font enrager les féministes puritaines américaines.

Au fil des pages, émerge un portrait de l'Europe d'après-guerre : un continent complètement à l'ouest, où certains « *rentrent chez eux sans retrouver ce qu'ils avaient quitté, d'autres errent à travers le continent en évitant de retourner là d'où ils viennent* ». Dans les pays qui ont vaincu l'Allemagne nazie, on voit des choses ahurissantes. La Grande-Bretagne est balayée par une vague d'attaques antisémites : 200 incidents à Liverpool, une synagogue incendiée, des commerces juifs attaqués à Glasgow, Manchester, Plymouth, Cardiff, Birmingham... Un maire qui fait scander : « *Hitler avait raison : éliminez-les tous* ». On est en Grande-Bretagne, en 1947. Il y a aussi l'*Exodus*, ce bateau qui tente, malgré l'opposition des Britanniques, de débarquer 4

000 rescapés juifs en Palestine. Aux États-Unis, le président Truman est sollicité par Henry Morgenthau, son ministre des Finances. Pourrait-il intercéder en faveur des passagers de l'*Exodus* ? Truman écrira dans son journal : « *Il n'aurait pas dû m'appeler. Les juifs n'ont aucun sens de la mesure et ne savent pas non plus juger de ce qui les entoure* ».

Elisabeth Asbrink, l'auteure de *1947*, est une journaliste et écrivaine suédoise, connue notamment pour avoir révélé les liens entre Ingvar Kamprad, le fondateur d'Ikea, et le nazi suédois Per Engdahl. Elle nous rappelle aussi la légèreté hallucinante avec laquelle est traité le dossier de la Palestine par une commission de l'ONU. On ne sait pas comment ont été choisis ses membres, mais il semble qu'ils soient « *mesquins, vaniteux, méchants, butés* ». « *Difficile de comprendre qu'on ait pu confier une question aussi cruciale à une équipe si médiocre* », remarque un haut fonctionnaire américain. En face d'eux, il aurait pu y avoir le modéré Musa al-Alami, partisan du partage et de la cohabitation avec les Juifs. C'est finalement le mufti de Jérusalem, ami déclaré de Hitler, qui représente les Palestiniens. À lire Elisabeth Asbrink, on se dit qu'avec d'autres protagonistes la face du Moyen-Orient eût été changée. L'avenir du monde aussi. On peut rêver. En attendant, les premiers Palestiniens fuient – provisoirement, croient-ils – leurs villages pilonnés par la Haganah. À la fin de la guerre, en mai 1948, ils seront 750 000 à avoir perdu leurs maisons.

Autre affaire traitée avec la plus grande désinvolture : le dossier indien. La partition est gérée de telle façon qu'elle jette plus de 15 millions de musulmans, hindous et sikhs sur les routes et les rails. Viols, mutilations, castrations, égorgements feront près d'un million de morts. Il faudra attendre quelques années pour que lord

1947, L'ÉTAT DU MONDE

Mountbatten, dernier vice-roi des Indes, qui avait été chargé du dossier reconnais : « *I fucked it up* » (« j'ai merdé »).

1947 nous parle d'écrivains : Paul Celan, Primo Levi, Thomas Mann. Et Simone de Beauvoir. Avant de la suivre à Chicago où débutera son histoire d'amour avec Nelson Algren, on la voit vivre à Paris. Dans son journal, elle prend des notes sur les femmes qu'elle croise : « *Jolie mais idiote* » ; « *Elle est très laide* » ; « *C'est la seule femme assez intelligente pour que je la fréquente, mais elle est moche* ». Il est aussi question de cinéma. Herbert Biberman tourne *New Orleans*, un film sur le jazz avec Billie Holiday et Louis Armstrong. La RKO ordonnera des coupes au montage : « *ce film met en avant trop d'Afro-Américains. Il donnerait presque l'impression que ce sont eux, les inventeurs du jazz* ».

1947 pourrait n'être qu'un essai de géopolitique et d'histoire culturelle, mais on y entend souvent de l'ironie, parfois de la colère. Autre chose encore, peut-être la musique du regret aigu, du « ça aurait pu se passer autrement », comme un désir d'uchronie. À propos de l'Inde et de la Palestine, mais pas seulement.

Il y a cette Europe qui « grouille d'enfants dont les parents ont été fusillés, gazés, torturés, sont morts de faim ou de froid. Ces enfants ont survécu – parce qu'on leur a décoloré les cheveux et bricolé de faux certificats de baptême ». Zoom sur la zone d'occupation américaine en Bavière : nous voilà dans un camp d'enfants juifs dirigé par des sionistes. Parmi eux, le petit Jozsef. Son père est mort. Sa mère débarque de nulle part, alors qu'il est en classe, et lui demande « *ce qu'il veut faire de son avenir* ». Rentrer avec elle à Budapest ? rester dans ce camp pour partir en Israël ? « *Il a dix ans et doit prendre une décision* ». Le choix de Jozsef se fait en cinq minutes dans un bout de couloir : « *Il croit choisir le pays où il est chez lui, puisque Budapest est la ville qui l'a vu grandir. Mais cette Hongrie dont la population a voulu sa mort est une nation ennemie* ».

Dans la manière dont Elisabeth Asbrink raconte ce moment, quelque chose fait penser qu'on s'approche du noyau du « ça aurait pu se passer autrement ». Mais pourquoi est-ce si important que son Jozsef – qui deviendra son père – ait choisi la Hongrie (puis la Suède) et pas Israël ?

Elisabeth
Åsbrink

1947

L'année où tout commença



que s'est-il passé après ? quel est le secret dont elle ne nous parle pas ?

Au-delà de la chronique de la fin d'un monde ancien et du début d'un monde nouveau (celui que les Français ont appelé les « trente glorieuses »), 1947 est aussi une méditation sur le destin et ses embardées. Le livre a un sous-titre : *L'année où tout commença*. Mais tout quoi ? une nouvelle mode ? de nouvelles guerres ? Et que veut dire l'auteure quand elle déclare : « *Peut-être n'est-ce pas l'année 1947 que je cherchais à recomposer... Ce qu'il s'agit de faire tenir ensemble, c'est moi, et cette peine en éclats. La peine qu'instille la violence, la honte de la violence, la peine qu'instille la honte* » ?

Trente-six heures de la vie d'un homme

Après la publication de Koala, celle de Hagard, toujours traduit par Lionel Felchlin, confirme la place d'excellence de Lukas Bärfuss dans le paysage littéraire suisse, et plus généralement dans la littérature contemporaine. Ce roman, qui ressemble par bien des côtés à une nouvelle, accorde une large place à un narrateur qui s'exprime à la première personne et raconte, à la troisième personne cette fois, l'histoire d'un homme qui lui est proche, mais dont l'aventure lui reste largement inexplicable.

par Jean-Luc Tiesset

Lukas Bärfuss

Hagard

Trad. de l'allemand (Suisse) par Lionel Felchlin

Zoé, 160 p., 19,60 €

Il suffit d'un détail infime pour que toute une vie bascule en une seconde, un manteau rouge par exemple, l'esquisse d'une silhouette vue de dos et chaussée d'une paire de ballerines bleu prune, « *deux farouches belettes perdues dans le piétinement* » : une femme dont le héros, Philip, ne verra jamais le visage prend d'emblée l'allure d'un fantôme ou d'un fantasma – et la poursuite commence. Philip y est contraint, malgré lui, car « *elle le visait, elle lui envoyait un signe* ». Et voilà comment l'irrationnel fait irruption dans la vie d'un être jusque-là raisonnable, qui avait toujours contenu ses désirs dans les limites de la bienséance et cru sans sourciller aux valeurs du travail et de la réussite.

Même s'il s'interroge parfois, et le narrateur avec lui, sur les motivations d'un acte d'autant plus absurde qu'il y sacrifie peu à peu ses rendez-vous et ses obligations professionnelles, il est clair que Philip ne se comporte pas en banal « dragueur » qui mettrait à profit une heure libérée dans son emploi du temps. Le fait-il par simple curiosité, est-il en quête du grand amour ou cède-t-il à un appétit sexuel soudainement aiguisé, comme on a déjà pu le voir par exemple chez Sacher Masoch (*La Vénus à la fourrure*) ou John Steinbeck (*Des souris et des hommes*) ? Toujours est-il que la poursuite prend rapidement des allures de traque, comme si l'instinct animal reprenait ses droits. Les sens de Philip s'aiguisent, retrouvant tout à coup leur antique acuité perdue au fil du temps et

prenant le relais de son intellect. Le voilà plus sensible aux formes, aux lumières, aux bruits et aux odeurs : « *Et une autre senteur se mêla à cette odeur, suave, forte, humaine : Philip la suivit* ». À l'affût face à la porte close derrière laquelle se cache l'objet de son désir, il partage une cache précaire avec une pie qui lui dispute son poste d'observation... Cette étrange partie entre le chasseur et son gibier, on le comprend dès le début, se payera au prix du sang, mais ce n'est pas la proie qui sera mise à mort.

Le titre du livre, *Hagard* (même titre en allemand), est plus lourd de signification qu'on ne le croirait d'abord. Il caractérise sans doute l'égarment du personnage, la perte de ses repères habituels, mais dans une interview [1] Lukas Bärfuss a livré d'autres clefs pour ce mot utilisé depuis longtemps dans l'espace européen (on le trouve déjà chez Shakespeare, dans *Le marchand de Venise*). Il a attiré l'attention sur le vocabulaire de la fauconnerie, où « hagard » désigne un oiseau qu'on n'a pas pu dresser correctement, à la fois bon chasseur (« *tüchtig* ») et peu fiable (« *unzuverlässig* »), c'est-à-dire qu'il ne revient pas vers son maître. Pas plus que Philip ne reviendra à son ancienne vie. Ne pouvant recharger la batterie de son téléphone portable, il s'efface peu à peu, coupé de son réseau de communication.

Le narrateur nous indique dès le début que l'aventure s'est produite à une époque où « *on avait perdu la foi de pouvoir déterminer les circonstances selon sa volonté* », une époque « *de transition dont la fin [...] ne signifiait qu'une seule chose : le déclin du monde tel que nous le connaissions* ». Le sort de Philip se joue donc sur un fond d'actualité qui défile sur les écrans ou à

**TRENTE-SIX HEURES DE LA VIE D'UN HOMME***Lukas Bärfuss © Frederic Meyer*

la radio, comme s'il était lui-même pris dans une gigantesque trame où tous les événements dramatiques ou mystérieux seraient comme autant de ces signes que guettaient et redoutaient les Anciens, mais que nous ne savons plus reconnaître ni interpréter : l'invasion de la Crimée, l'épidémie de grippe aviaire, le furtif rappel des grands malheurs passés, Première Guerre mondiale ou nazisme. Mais c'est surtout la disparition (toujours inexpliquée) du Boeing 777 de la Malaysia Airlines qui atteste qu'on peut se volatiliser sans laisser la moindre trace. L'ultime espoir tient à la batterie qui alimente boîte noire ou téléphone portable, montrant ainsi la vulnérabilité grandissante de l'homme d'aujourd'hui, relié au monde par un fil ténu, invisible, irréel et fragile à la fois : l'électricité, sans laquelle il ne peut même plus retrouver le numéro d'un ami. Faut-il donc voir dans *Hagard* une réflexion critique sur notre temps, qui a tout misé sur une technologie de plus en plus sophistiquée ? Certes, mais la panne

d'énergie n'est pas seule responsable, loin s'en faut, du destin de Philip.

Comment un homme frisant la cinquantaine, bien établi dans le monde des affaires et à l'aise financièrement, peut-il perdre pied au point de se transformer en SDF, en l'espace d'un jour et demi ? En même temps que de l'usage de son téléphone portable, Philip se trouve progressivement spolié de tout ce qui garantit sa personne, son identité, son statut social : son argent, ses vêtements de prix, sa belle voiture. Le chasseur est à son tour chassé, réduit à la fuite devant les contrôleurs du tram quand il n'a plus de quoi payer un billet ou une amende. Lorsqu'il perd une de ses confortables chaussures, il se trouve littéralement en porte-à-faux et ressent dans sa chair, tel un animal, le sol sur lequel il marche. Une ridicule pantoufle volée à un commerçant chinois achève la transformation de Philip en clown dérisoire.

TRENTE-SIX HEURES DE LA VIE D'UN HOMME

Botte perdue, ballerines bleu prune... La chaussure a une lourde fonction symbolique dans ce récit, avec toute la charge érotique qui accompagne depuis fort longtemps le pied déchaussé ! Mais ici la pantoufle n'est pas de vair, pas de Cendrillon à l'horizon, ni de bal, ni de prince charmant.

Au terme d'une véritable odyssée, courte selon nos horloges, mais où le temps semble se dilater, Philip périt sur le balcon de l'appartement de la femme, saigné comme une bête après s'être coupé en en brisant la fenêtre. Une mort apaisée cependant, douce comme le manteau rouge qu'il aperçoit, et qui n'est pas sans rappeler la transfiguration littéraire que Lukas Bärfuss en avait fait dans *Koala*. Un « message à l'univers », doublé d'une revendication qui s'exprime dans la dernière phrase : « *Je meurs, mais je ne disparaïs pas. C'est la fin, et c'est là que je veux commencer* ». La citation de Parménide mise en exergue nous avait prévenus : « *Il m'est indifférent de commencer d'un côté ou de l'autre ; car en tout cas, je reviendrai sur mes pas* ».

Le lecteur s'interroge très vite sur la relation qui unit le personnage au narrateur. Ce dernier pique la curiosité dès le début, lorsqu'il évoque l'influence qu'ont eue sur lui les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, et pose une bien étrange question : « *Devrais-je donc, pour rendre mon récit vraisemblable, révéler mes perversions ?* » À plusieurs reprises, le narrateur resurgit au cours du récit, reprend la main, commente, au point de ressembler à un auteur en difficulté qui ne saurait plus comment s'y prendre avec un personnage qui lui échappe : « *Mais Philip ne m'a laissé aucun répit. Il ne voulait rien entendre et restait dans son train de banlieue. Lassé de son entêtement, je lui ai crié de se ressaisir et de se rendre enfin chez Belinda* ». Serait-il son double, son ectoplasme ? L'histoire qu'il tente de reconstituer en en mettant les fragments bout à bout semble se glisser tant bien que mal dans la sienne, sans en épouser tous les contours. Un seul et même homme ? Et l'auteur, où est-il ? « *Il m'arrive de ne pas me reconnaître, tellement je me suis placé à l'extérieur de moi-même* », dit Fernando Pessoa, quand il se vit « *esthétiquement dans un autre* » [2].

Lukas Bärfuss prend le temps de raconter des histoires qui peuvent sembler extérieures au récit, mais dont on a tôt fait de s'apercevoir qu'elles convergent toutes vers un seul et même point focal : Philip. Et tout concourt à sa perte. Ainsi la

longue histoire du chauffeur de taxi qui va le rouer de coups devant l'immeuble de banlieue où habite la femme fatidique. Ou celle, à peine évoquée et de manière intermittente, des deux autres figures féminines du récit, Vera et Belinda, qui pour des raisons différentes ne pourront intervenir à temps pour sauver Philip. Ou encore ce long passage particulièrement révélateur où il est question du cerveau, des travaux d'un savant japonais : alors qu'on fête l'homme de science pour la grande avancée que constitue sa découverte, il sait qu'un grain de sable est venu gripper la beauté de son raisonnement, et qu'il a échoué alors même qu'il croyait triompher. Le lecteur peut se sentir égaré, parfois, mais il doit faire confiance à l'auteur : Lukas Bärfuss tient fermement tous les bouts de l'histoire pour les relier à la fin tragique, connue depuis le début.

Cette capacité à tisser un récit en tirant plusieurs fils à la fois était déjà le mode opératoire de *Koala*, de même que la déroutante imbrication du narrateur dans son personnage, derrière lesquels l'auteur se dissimule à peine. Même si nous sommes prévenus que ce personnage n'est pas « *un spectre d'une nouvelle allemande* », l'écriture de Lukas Bärfuss – et c'est son charme – s'appuie sur une tradition narrative particulièrement vivace dans le monde anglo-saxon, tout en explorant une forme neuve où se reconnaît la signature d'un auteur qui a déjà mis l'étrangeté du monde et l'étrangeté au monde au cœur de sa littérature. Mais ici s'accentue le sentiment de ne pas être en phase avec l'accélération du progrès, avec un futur qui, déjà, fait plus que s'esquisser et pèse sur notre liberté.

Si le narrateur s'avouait démuni pour interpréter les faits qu'il relate, c'est au tour du lecteur de se retrouver pantois au terme du roman, effaré, malmené lui aussi dans le maelström de cette narration dense et précise. La logique coutumière achoppe, capitule devant un enchaînement de causes et d'effets qui désarçonnent la raison. Mais il est sans doute d'autres outils pour regarder les hommes et le monde : celui de la littérature par exemple, telle que nous la propose ici Lukas Bärfuss. Car « *en toutes choses, il doit rester un secret qui nous fait ouvrir les yeux. Ce que nous avons compris est perdu* ».

1. **Interview du 26 mars 2017** : « *Schuhe machen Leute* », MDR Kultur, Katrin Schumacher.
2. **Le livre de l'intranquillité, 114** : « *Esthétique de l'artifice* » (Christian Bourgois).

Paul Beatty, du dur et du comique

Tuff, de Paul Beatty, raconte l'histoire de Winston « Tuff » Foshay, jeune délinquant de Spanish Harlem, qui se lance dans la campagne pour un siège au conseil municipal new-yorkais. Un chef-d'œuvre comique, polyphonique et dur.

par Steven Sampson

Paul Beatty

Tuff

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Nathalie Bru

Cambourakis, 352 p., 24 €

Il s'appelle Winston, comme le héros de 1984. Mais il vit dans un endroit bien réel et non pas dans une dystopie, quoique... Comme son homonyme, il a peu d'argent, d'où son patronyme (Foshay se prononce comme « fauché »). Mais si le protagoniste orwellien subvient à ses besoins quotidiens en travaillant pour l'État, Tuff refuse de se compromettre avec le pouvoir. Tous deux seront emprisonnés et relâchés. Pour finir réconciliés avec Big Brother.

Qui est Big Brother ? Ici, il s'agit d'une célèbre association centenaire qui cherche à aider des enfants défavorisés en leur attribuant un mentor. Hélas, dans l'univers de Paul Beatty – comme chez Orwell – rien n'est comme il paraît, donc le mentor volontaire de Tuff agit par intérêt plutôt que par altruisme : il cherche des entrées dans le ghetto afin d'écrire un article. Tuff aussi est atypique par rapport à l'association : à vingt-deux ans, il n'est plus « enfant ».

Son mentor – un rabbin afro-américain du nom de Spencer Throckmorton – découvrira la géographie, les codes et le langage de ce microcosme qu'est East Harlem en même temps que le lecteur. Il a beau être noir, il n'a rien en commun avec son protégé, pour qui les seuls confidents sont ses amis d'enfance, ceux qu'il a connus avant l'âge de cinq ans. Tel un paysan, Tuff a une conception bien archaïque des rapports humains, étroitement liée à la terre : un gouffre le sépare des êtres ayant grandi en dehors de son quartier, situé entre l'East River et Central Park, entre la 96^e et la 125^e rue.

Tuff passe ses journées dans la rue, et prend ses décisions importantes sur le perron de l'immeuble de son meilleur ami, Fariq, où il discute avec sa bande et planifie leurs prochains coups, souvent illégaux. Comme dans le film *Le Parrain*, le débat idéologique tourne autour de la drogue : faut-il franchir la ligne et vendre des stupéfiants ? Fariq, musulman handicapé, y est favorable, point de vue partagé par Whitey, seul Blanc de la bande, toléré du fait qu'il a grandi dans le quartier, ce qui pourtant ne lui confère pas le droit d'employer le terme « négro ».

Depuis un incident relaté au début du texte, Tuff a changé d'avis à ce sujet. Le lecteur l'a découvert inconscient et gisant sur le sol d'un squat à junkies de Brooklyn, où il était en mission en tant qu'homme de main pour une opération de vente de drogues qui a mal tourné. Pour le coup, Tuff ne veut plus prendre de tels risques, d'autant plus qu'il vient de devenir père et est très amoureux de sa femme, Yolanda, qu'il a épousée par téléphone depuis la prison, après l'avoir rencontrée dans un restaurant Burger King où l'étudiante travaillait comme caissière.

Mais, en fin de compte, l'intrigue de *Tuff* est assez anecdotique, y compris la loufoque campagne électorale menée par Tuff, financée par un don de quinze mille dollars de la part de son amie Inez Yomura, sexagénaire gauchiste, fille d'internés japonais de la Seconde Guerre mondiale et ex-associée de Malcolm X. Le véritable intérêt de ce roman remarquable réside plutôt dans la description poétique et détaillée d'un milieu peu présent dans la littérature américaine contemporaine, si ce n'est sous une forme sentimentale et fausement endurcie, correspondant aux préceptes des écoles d'écriture créative.

Paul Beatty, en revanche, est un poète : cela ne s'apprend pas. Sa poésie se situe aussi bien dans la musique de sa prose que dans sa puissante capacité d'observation, partagée entre son narrateur

PAUL BEATTY, DU DUR ET DU COMIQUE

et ses lascars fictifs, dont les répliques sont drôles, caustiques et touchantes. Tuffy est un sociologue inné, comme on le voit, par exemple, lors de sa rencontre avec sa future femme dans le Burger King, « à côté de l'auberge de jeunesse, à l'angle de la 14^e rue et de la sixième avenue » (situé dans cette édition, par erreur, à la 114^e rue) :

« Un soda à l'orange s'il vous plaît.

– Quelle taille ?

– À peu près la vôtre. »

Yolanda rougit mais ne trembla pas. « Un gobelet moyen, dans ce cas. »

Winston se met à rire et, penché au-dessus du comptoir, se fraya un chemin dans la vie de la jeune femme. « T'es de Queens ? »

En temps normal, Yolanda aurait demandé au client de s'écarter pour la laisser prendre la commande suivante. Mais son regard allait de la tête de Winston à ses mains, elle était émerveillée par le grain soyeux de sa peau. « Ça se voit tant que ça ? demanda-t-elle.

– Les boucles d'oreilles dauphin, la frange scellée à chaud, plus d'argent que d'or à tes poignets. T'as peut-être même un petit quelque chose de Long Island. » Bien que Winston eût vu juste sur toute la ligne, Yolanda fit mine de ne pas être impressionnée et lui rétorqua un long « Et alors ?

– T'es d'où exactement ? Hollis ? Kew Gardens ?

– Queens Village, près de la voie ferrée. C'est O.K. pour toi ? »

Ce héros autodidacte fait penser au professeur Henry Higgins de *My Fair Lady*, à sa capacité d'identifier le village natal d'un inconnu, à quelques kilomètres près, en fonction d'un accent. Les origines sont fondamentales pour cet observateur de l'esprit humain, les rues d'East Harlem son laboratoire. S'il y a une chose qu'il ne supporte pas, c'est l'inauthenticité. Il regarde avec scepticisme les autocars remplis de touristes européens qui investissent Harlem. Ainsi que les jeunes bobos new-yorkais qui passent pour acheter de la drogue et qui essaient de paraître complices en adoptant les gestes et l'argot des autochtones.

On se demande finalement si Tuff, tout en étant très critique des inégalités sociales et économiques, ne serait pas un roman communautariste (ce dont se défend l'auteur, [lire son entretien avec Lise Wajeman sur Mediapart](#)). Et si la vision winstonnienne – Winston Churchill ? –, ancrée

dans un joyeux désespoir, ne se résume pas à la célébration de la glorieuse identité des habitants d'East Harlem. La question raciale pourrait ainsi s'avérer secondaire : la bande de Winston est multiethnique et multiconfessionnelle, ils se parlent entre eux dans le dialecte appelé « *Black English* », avec une forte infusion de mots espagnols. Dans le texte américain, la musicalité de ce dialecte, dans la transcription faite par Paul Beatty, est merveilleuse.

À ce titre, le seul discours prononcé par Tuffy pendant sa campagne électorale est révélateur. Il répond au speech de l'un de ses adversaires, German Jordan, professeur, astronaute et conseiller municipal sortant. Celui-ci a avoué qu'il a peur de garer sa Mercedes-Benz dans le quartier. Pour Jordan, les enjeux électoraux sont économiques et non pas ethniques : « Nous devons aujourd'hui, en tant que communauté, laisser la question raciale derrière nous et voir plus loin... »

Winston critique cette vision, qu'il prend pour une imposture élitiste : « J'écoutais pas trop, mais je l'ai entendu dire qu'il voulait qu'on laisse la question raciale derrière nous. Regardez-moi bien, continua Winston. Avec moi, vous avez que ce que vous voyez : un gros enfoiré de négro qui vient d'un environnement à petit budget. Si j'avais été dans l'espace, si j'avais écrit des bouquins, si j'avais de la thune, et si je conduisais une Mercedes, moi aussi je laisserais la question raciale derrière moi. Je la laisserais loin derrière. Je me tirerais à dix mille de ce quartier de merde. Je vous laisserais tous vous démerder tout seuls. Ce négro, là, il vous dit qu'il flippe de garer sa Merco en bas de chez vous. Il veut que la rue soit assez sûre pour qu'il puisse y garer sa caisse. Comme s'il était le seul négro de la terre à avoir une belle caisse. Y'a plein de négros par ici qu'ont des Mercedes-Benz. »

Tuffy rappelle à ses auditeurs tout le soutien amical qu'il a porté à ses voisins depuis son enfance, avant de clore son plaidoyer : « Si vous voulez soutenir la jeunesse, votez pour moi mardi prochain. Et souvenez-vous : "Mi barrio, su barrio, nuestro barrio." »

En adoptant l'espagnol à la fin de son speech, et en désignant Spanish Harlem par son appellation locale – *El Barrio*, « le quartier » –, Tuffy semble cautionner l'idéologie américaine par excellence : le communautarisme. Les habitants du quartier seraient-ils mieux protégés si chacun avait son Big Brother ?

Démocratie en miniature

Dans Ceux d'ici, une petite ville de la côte Est se métamorphose après le 11 septembre et l'arrivée de New-Yorkais fortunés qui vont changer la donne. Comme toujours, Jonathan Dee explore avec finesse les fêlures de l'Amérique et les désillusions de sa classe moyenne, et cette fois les glissements d'une société lorsque s'émiettent et basculent un mode de vie et une pratique démocratique : inquiet et chaleureux, le roman se lit d'un trait comme un texte politique et prémonitoire.

par Liliane Kerjan

Jonathan Dee

Ceux d'ici

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Élisabeth Peelaert

Plon, coll. « Feux croisés », 352 p., 21,90 €

En droite ligne du roman *Les privilèges* (Plon, 2011) où, riches et brillants sur le bûcher des vanités, les jeunes mariés Adam et Cynthia Morey s'étourdissent de réussite et d'argent au cœur de la haute société new-yorkaise assénant en conclusion la terrible phrase « *c'est moi qui paie* », le dernier ouvrage de Jonathan Dee offre un pas de côté, élargissant la méditation hors de la grande métropole et du cercle des nantis. Tout se passe ici à Howland, petite ville du Massachusetts, repliée à l'abri des collines onduyantes du Berkshire, restée dans son jus et appréciée des estivants en mal de charme rural et discret. Mais du jour où ces mêmes privilégiés new-yorkais passent de la villégiature d'été à l'implantation permanente pour des raisons de sécurité, tout va changer ; c'est ce dérapage de société à la fois insidieux et manifeste, à l'œuvre même dans les recoins paisibles de l'Amérique contemporaine, qui passionne et inquiète Jonathan Dee, lui-même élevé dans le Connecticut et familier de la Nouvelle-Angleterre. Son choix délibéré du lieu berceau de l'Amérique, qui a le sens de l'histoire et des traditions, donne vigueur à ce récit du délitement du socle moral d'une nation, fortement accéléré au cours de la dernière décennie.

Se référant à l'ouverture de *l'Odyssée de l'espace*, Jonathan Dee donne un prologue très

réussi, en marge du récit linéaire, qui fait date et origine et qu'il intitule « 0 », comme dans *ground zero* : « *Broadway était figé comme une capture d'écran. Personne dans la rue. C'était plutôt génial au début de l'avoir entièrement pour soi, comme dans un de ces films de fin du monde. Mais ensuite j'ai aperçu un autobus vide, portes ouvertes, à l'arrêt au milieu d'un carrefour. J'ai commencé à flipper un peu, et j'ai coupé vers l'ouest en direction du parc.* » Au centre de cette glaciation une rencontre dans l'antichambre d'un cabinet d'avocats en charge d'une action en justice collective pour abus de biens. L'exposition pose d'emblée les thèmes de la plainte, de l'injustice, de la malversation mais aussi du vide d'une société marchande et dépeniérée. En face à face, deux personnages floués, en quête de sécurité financière mais en dissonance totale sur l'échelle sociale : Philip Hadi, richissime gestionnaire de fonds d'investissements qui navigue parmi les gens de la haute finance et de la politique et Mark Firth, entrepreneur en bâtiment qui travaille avec ses ouvriers et son camion. Confrontation de l'*homo sapiens* et de l'*homo faber* d'aujourd'hui dans une société du risque et du *dol*, à l'image de l'Amérique judiciairisée et procédurière. Si Hadi possède une grande maison de vacances à Howland, Firth y réside, gagnant sa vie à la dure, mais après la tragédie nationale et l'obsession de l'agression ils vont devenir voisins lorsque Hadi se replie à la campagne à l'abri de la paranoïa new-yorkaise. Sur le socle du couple classique maître et valet, pot de fer et pot de terre, de ce tandem du madré et du naïf, le roman va s'étoffer, tourner autour de l'idée de chantier, métaphore habile pour couvrir les travaux matériels de



Jonathan Dee © Jessica Marx

DÉMOCRATIE EN MINIATURE

sécurisation des villas et de pose de caméras de surveillance sur la ville, et surtout les aménagements politiques dans la conduite de la cité.

Jonathan Dee aime à préciser que l'écriture du roman a commencé en 2013, c'est-à-dire bien avant que l'Amérique ne découvre la candidature de Donald Trump et son programme. Il a bien conscience que le récit est proche des événements vécus quotidiennement par les petits Blancs spoliés et désarmés, la cohorte des trimeurs, fonctionnaires et gagne-petits, tous ces perdants d'une mise en coupe par la spéculation et le cynisme des riches. Pour le romancier, il s'agit, ni plus ni moins, de l'institutionnalisation de la sauvagerie dès lors que sont abandonnés les filets de protection qui tiennent une société et le *Washington Post* ne s'y trompe pas, qui considère que « *dans le climat politique actuel Ceux d'ici résonne comme un cri d'alarme.* »

Bienvenue au pays de l'arnaque et de la bulle. Précarité, angoisse, nul n'est épargné et le roman se bâtit sur des effets de cascade et d'aubaine. Jonathan Dee donne corps à cette société en campant les deux familles de Howland dans leur vie quotidienne, frères et sœurs, parents vieillissants de Firth, tout le peuple des employés, secrétaires, assistants sur leur lieu de travail face à l'évanescence du nabab. Le panorama décrit aussi bien les structures de la petite ville avec une attention soutenue portée à l'école, ses enseignants et ses programmes, que les destins individuels avec leurs tiraillements et échappées dans l'adultère ou le mensonge. L'empathie de Jonathan Dee donne chair à la bourgade en individualisant ses personnages pris dans leur métier et leurs soucis, et qui ne prennent pas garde au dérapage de la vie civique, à l'effacement constant du processus de décision démocratique, message essentiel du roman. Peu à peu tout devient miroir aux alouettes, explosion du marché, pactole, dès lors que Hadi, sans combat d'idées et sans campagne électorale, devient le maire d'Howland. On touche là à la séduction intrinsèque des riches, à l'ambiguïté des sentiments qu'ils suscitent et à cette démission collective face à leur pouvoir, thème fitzgeraldien persistant chez Dee.

Avec Hadi comme Premier Élu, s'installent à Howland la perversion des mécanismes de régulation, l'absence de délibération municipale

et de votes, l'arbitraire des subventions consenties par l'édile sur ses propres dollars. Une popularité acquise par la baisse des impôts, un renforcement des surveillances et des verbalisations, tout conspire à la sécurité et à la réélection. Bienvenue au paternalisme et au fait du prince, au caprice passager : Hadi modèle la petite commune à son image. Le tissu des savoirs se défait, Firth abandonne son métier de bâtisseur et de maçon pour s'enliser dans un cortège d'achats immobiliers, jouant à la roulette sur les saisies et les reventes, en passant par la case hypothèques. Tout est devenu corruption rampante, clientélisme tranquille, spéculation, mais n'est pas financier qui veut et chez les humbles la déconfiture des couples aussi bien que des placements juteux ne tarde pas à saper la petite ville. L'exaspération de quelques réfractaires peine à se faire entendre, l'équilibre traditionnel est rompu et déclinent alors bistrots populaires et lieux du lien social. Comme dans la célèbre émission télévisée, on est viré, on achète et on ment. *La Gazette* devenue obsolète se remplace par des blogs sans lendemain, fleurissent la délation anonyme et le chacun pour soi.

Roman orwellien d'une grande diversité humaine, *Ceux d'ici* manie l'absurde et l'humour, le grand écart entre les tenants d'une mondialisation efficiente et les préoccupations locales, entre les mirages et l'appauvrissement réel. Jonathan Dee pénètre les coulisses, touche à la perte du sens moral et de la solidarité collective, à cette ruine annoncée dans les listes de ventes aux enchères hebdomadaires, abordant aussi bien les dettes que les déprimes teintées d'obsessions américaines – frais de scolarité des enfants, chambres fortes et maisons barricadées. Il pose la question du patrimoine historique de l'Amérique, mettant en vis-à-vis le bien-fondé de la conservation de la riche demeure de Caldwell House et la fermeture de la bibliothèque municipale. Sous l'apparence factuelle, se dessine une réflexion philosophique et engagée sur l'indifférence civique et la fragilité des mécanismes de soutien à la classe moyenne, de plus en plus exposée et vulnérable. Lanceur d'alerte à sa manière, Jonathan Dee veut pourtant parier en fin de roman sur une possible restauration des valeurs de partage et sur la prise de conscience d'une jeunesse encore maladroite dont la seule arme est le « *pouvoir de dire non* ».

Saïd et Nadia partent en exil

« Dans une ville remplie de réfugiés, mais encore relativement en paix, ou du moins pas encore ouvertement en guerre, un jeune homme rencontra une jeune fille au cours du soir et ne lui parla pas. »

C'est ainsi que s'ouvre Exit West de Mohsin Hamid, écrivain pakistanaï, auteur de L'intégriste malgré lui (2007) et de Comment s'en mettre plein les poches en Asie mutante (2013).

par Claude Grimal

Mohsin Hamid

Exit West

Trad. de l'anglais (Pakistan)

par Bernard Cohen

Grasset, 207 p., 19 €

La ville des chapitres initiaux d'*Exit West* pourrait être Lahore ou Mossoul, tandis que Saïd et Nadia, les jeunes gens de la première phrase, ressemblent aux amoureux modernes de presque n'importe quel pays. Lorsque leur cité tombe aux mains de groupes obscurantistes et meurtriers, ils doivent partir, abandonnant tout derrière eux. Pour fuir, il leur faut emprunter des portes magiques uniquement connues de certains, qui en monnaient chèrement le passage. Le premier seuil franchi, le duo se retrouve d'abord à Mikonos où il demeure un temps puis – toujours en passant ces portes mystérieuses – à Londres, ensuite à San Francisco.

Exit West présente alors, sur un mode un peu fantastique mais avec un sens juste de la psychologie, les circonstances d'une existence menée de camps de transit en logements de fortune, en conflit ou non avec les autres migrants et les populations « souchiennes ». Ainsi, la difficile réalité du quotidien se trouve mise à distance par la fantaisie, et le charmant couple, finement portraituré, conserve tout au long la sympathie identificatoire du lecteur.

Au pénultième chapitre, Saïd et Nadia se séparent et « *s'engagent dans des vies distinctes* » tandis que se poursuivent les gigantesques mouvements par lesquels « *une partie du Sud globalisé part au Nord globalisé... les Sudistes se déplaçant cependant dans la même aire et les Nordistes faisant de même* ». Car « [t]out autour de la planète,

les gens s'échappent de là où ils ont vécu, fuyant des plaines craquelées par la sécheresse, des villages côtiers asphyxiés par les marées montantes, des villes surpeuplées et des champs de bataille sanglants, s'éloignant aussi de leurs semblables même si l'amour les avait auparavant liés, comme dans le cas de Nadia, qui prend ses distances avec Saïd, et lui avec elle ».

À la fin du livre, un épilogue inattendu ménage sur un mode détendu une rencontre entre les deux héros, un demi-siècle plus tard, dans la ville qu'ils avaient ensemble quittée. Réunis par le hasard, ils prennent alors fort amicalement un café et conversent.

Cette histoire, qui se déroule en deux cents pages très aérées, ouvre sur une perspective mondiale grâce aux pérégrinations des héros mais aussi à des vignettes drolatiques, astucieusement conçues, qui mettent face à face, à Sidney, Tokyo ou Amsterdam, d'autres nouveaux arrivants et d'autres « natifs ». Ainsi, en Australie, un Africain, les « *yeux roulant dans leurs orbites, terribles* », surgit-il par une de ces portes magiques dans la chambre d'une jeune femme endormie et se précipite-t-il, non sur elle, mais vers la fenêtre par laquelle il saute, en route, on le suppose, pour sa future vie d'immigré. Tandis qu'à Amsterdam un « *homme âgé* » qui ne parle que néerlandais finit par échanger un baiser avec un « *homme ridé* », soudainement apparu, qui ne parle que brésilien et dont l'expansive amabilité sud-américaine dissipe miraculeusement la maussaderie endeuillée et nordique du premier.

Le sujet principal d'*Exit West* est donc celui des flux migratoires de ces dernières décennies abordés tour à tour avec les accents de la fable, de la neutralité officielle, et du plaidoyer

SAÏD ET NADIA PARTENT EN EXIL

humaniste... Cette question des migrants n'est pas nouvelle dans l'œuvre de l'auteur, qui en a également fait le thème de ses articles de presse. Elle constitue d'ailleurs pour lui une expérience quotidienne dans sa ville, Lahore, grande cité d'un Pakistan où l'on compte des millions d'étrangers légaux et illégaux. Elle l'a été aussi, en sens inverse, pendant les longues années où il a étudié et travaillé en Occident anglophone et où il a souvent été considéré comme « étranger » (bien qu'ayant grandi aux États-Unis, et possédant un passeport britannique).

Pour lui, et il s'en est expliqué à maintes reprises dans ses articles, la chose est simple : quoi que les pays riches veuillent et fassent, l'arrivée chez eux de flux d'étrangers est inéluctable. Lors de ce qui a été appelé « la crise des migrants » de 2015, il écrivait ironiquement que « *la vraie question n'est pas de savoir si les pays européens veulent accueillir plus de réfugiés [...] mais s'ils veulent devenir des pays qui mettent en place les mesures s'imposant pour – peut-être – stopper l'immigration* », c'est-à-dire des sociétés qui acquiescent au déploiement systématique de forces de répression, à la construction de murs et de barbelés, à l'instauration de discriminations et d'intimidations... bref à tout ce qui serait nécessaire pour tenter de terroriser les immigrés. Il concluait que le degré de violence qu'il faudrait déployer pour décourager l'installation d'êtres fuyant les bombes, les chefs de guerre, les fanatiques, les famines... semblait bien difficile à assumer. Une idée qu'il reprend dans *Exit West* en imaginant une ville de Londres submergée par de nouveaux arrivants et tentée devant cet afflux par une réponse barbare, dont les « autochtones » se détournent au dernier moment, juste avant le pire, car « *peut-être n'avaient-ils pas en eux ce qu'il fallait pour évacuer, brutaliser ou, si nécessaire, massacrer les migrants, et avaient-ils décidé de trouver une autre solution* ».

Une solution qu'énonce Hamid dans ses billets de presse et dans *Exit West*. Il s'agirait d'abord que les pays riches se débarrassent de leur hystérie anti-immigrée (suggestion à laquelle on peut souscrire et qui est largement du ressort du politique). Il s'agirait ensuite de mesurer que la situation est loin d'être aussi grave qu'on la fait paraître, ou, pour emprunter les termes du roman, lorsqu'il décrit un comté américain submergé de nouveaux arrivants étrangers, que « *l'apocalypse*

MOHSIN HAMID



[...] *n'était pourtant pas l'apocalypse, [...] si les changements étaient compliqués ils n'annonçaient pas une fin, la vie continuait, [...] des avénirs désirables s'esquissaient, unimaginables un peu auparavant, mais imaginables à présent, et le résultat avait des allures presque de soulagement* ». Il s'agirait enfin de se dire que, si l'on y réfléchit bien, « *nous sommes tous des émigrés à travers le temps* », vérité peut-être plus séduisante que solide.

Mais peu importe que l'optimisme humaniste de Hamid fasse preuve d'un brin de naïveté géopolitique ; nul besoin d'y adhérer pour goûter ce qui fait la force d'*Exit West*, la sensibilité à l'expérience de l'oppression (dans les cinq premiers chapitres) et à celle des duretés de l'immigration (dans les six suivants). Les meilleures pages du roman se déploient ainsi autour de ces deux situations et de l'histoire d'amour de Saïd et Nadia, sympathiques jeunes gens puis, pour trois pages finales, septuagénaires malicieusement complices.

Kafka revisité

Le chemin s'allonge au fur et à mesure, le front se cogne à lui-même, celui qu'on cherche habite juste à côté. Attendre quelqu'un l'empêche de venir. On a beau s'approcher du château, on s'en éloigne d'autant, le but est son inaccessibilité même. Il n'y a pas d'aboutissement, pas d'accès chez Kafka.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Franz Kafka

Derniers cahiers

Trad. de l'allemand et présenté

par Robert Kahn

Nous, 298 p., 22 €

Cet inaccès est la face visible de la « tension-vers » dont les personnages de ses récits sont constitués. Chaque pas est sa propre annulation. De même, comme le fait judicieusement remarquer Robert Kahn, le traducteur de ces *Derniers cahiers* : « *le non-achèvement, en tant qu'il autorise toutes les lectures, est, on le sait bien, l'arme essentielle de Kafka dans son combat contre le monde, ce "jeu à somme nulle" puisque le lecteur gagne toujours* »... et perd toujours. Le lecteur de Kafka est lui-même le centre de sa lecture, à travers lui s'établit, peut-être, le point d'origine, de fuite insaisissable de ce sentiment d'exister qui lui est propre et ne lui appartient pas. C'est bien pour cette raison qu'il n'y a pas, à vrai dire, de contresens dans les lectures de Kafka, universellement partagé.

L'effet d'intimidation sur lequel repose la science qui accompagne les « chefs-d'œuvre », comme on a coutume de les nommer, et en écarte tant de lecteurs, n'a jamais joué pour Kafka. Il a toujours glissé inentamé, intouché à travers tous les commentaires. Ce qu'il écrit est à ce point particulier qu'immédiatement reconnaissable, sans référence à autre chose et du coup parfaitement universel. Chaque lecteur de Kafka est tous les lecteurs à la fois, il a la certitude – c'est cela même le contenu de l'œuvre de Kafka – que l'autre le lit comme lui. Plus on lit Kafka, plus on est tenté de le lire encore et plus on le commente, plus on est pris du besoin de le commenter ; peut-être est-ce la raison de son universalité, il ne cesse de ramener à ce qu'on éprouve en le lisant : le contenu du

texte est de ne pas être autrement écrit qu'il n'est écrit, il n'y a d'approche que par lui-même.

Kafka a, en effet, trouvé à chaque fois le centre exact de la cible, tout ce qu'il écrit atteint le lecteur très exactement là où il ne peut plus rien dire. On est « concerné » par Kafka puisqu'il arrive au départ de chacun, au point muet où se fait la parole du lecteur. Ce que raconte Kafka porte à chaque fois sur ce point informulable à l'origine du langage, derrière lequel on ne peut se retourner.

Rares sont les écrits qui atteignent ce degré de sidération où toute parole se défait et naît en même temps en un point de convergence en milieu d'être, car c'est bel et bien le point muet à partir duquel se fait toute parole. Kafka ne veut rien, ne proclame rien, ne délivre nul message et ne dit rien d'autre que ce qu'il raconte et ne raconte rien d'autre que ce qu'il raconte. Kafka ne dit rien que ce qu'il dit, sans arrière-monde aucun. Les fables plus ou moins longues, parfois inachevées, les « fragments » sont reliés entre eux par une unique démarche, ils ne parlent pas de la même chose, mais sont pareillement situés par rapport à cette démarche, selon une sorte de ligne brisée ; les directions se cassent ou s'annulent. C'est cela qui est à la fois si clair et si angoissant chez Kafka, ce qui est écrit annule à tout jamais ce qui n'a pas été écrit, tout comme Mozart annule à tout jamais Mozart. Une fois Mozart venu, il est trop tard, il n'y aura plus jamais d'avant-Mozart. Or, le découpage kafkaïen est d'une telle exactitude qu'il semble en quelque sorte mettre un terme à ce dont il est l'origine.

On ne peut formuler les fables de Kafka autrement qu'elles ne sont formulées. Si, d'habitude, bien des textes peuvent être « interprétés », ceux de Kafka se révèlent d'emblée comme échappant à l'interprétation, comme ces culbutos qui



Franz Kafka

KAFKA REVISITÉ

se relèvent toujours, d'où l'irrésistible besoin de commenter Kafka encore et encore qui reste inentamable, inépuisablement à la disposition du lecteur.

Ces *Derniers cahiers* constituent la seconde partie du volume 2 des *Écrits et fragments posthumes* des éditions Fischer. On retrouve partout cette continuité, cette constante présence de cette « tension-vers » qui contient par essence son inaboutissement. Ce volume réunit des récits aussi célèbres que « Le terrier », « Un artiste de la faim » ou encore « Joséphine la cantatrice », mais publiés aussi dans leur matérialité

même, à partir des manuscrits conservés à la Bodleian Library d'Oxford, dans le respect absolu de leur présentation, de leur écriture, sans les titres explicites donnés par Max Brod.

Ces fragments sont parfois sans ponctuation, s'interrompent après un mot et sont longs d'une seule ligne ou de plusieurs dizaines de pages. Cette édition présente ces textes de Kafka exactement tels qu'il les a laissés à sa mort, à l'état brut si on peut dire ; on ne peut savoir quel aurait été leur état une fois achevés. La présentation par Robert Kahn tout comme sa traduction introduisent au cœur même de l'œuvre de Kafka telle qu'il la vivait.

De Lviv à Lemberg

Tout a commencé en 2010 par une conférence sur les notions de crime contre l'humanité et de génocide. Philippe Sands est invité par l'université de Lviv à s'exprimer sur ces deux concepts qui furent au cœur des débats du procès de Nuremberg en 1945. Pour cet avocat franco-britannique familier des cours de justice internationales, ce travail est un déclencheur. Il est l'occasion de se pencher sur l'histoire des initiateurs de ces désignations, Hersch Lauterpacht et Raphael Lemkin. Chemin faisant, Philippe Sands retombe sur les entrelacs oubliés de ses propres racines et s'aperçoit que tous ces récits, ancrés dans la tourmente de l'extermination des Juifs en Europe entre 1939 et 1945, s'entrecroisent autour d'une ville. Une ville naguère connue sous le nom de Lemberg du temps de l'Empire austro-hongrois, aujourd'hui devenue Lviv en Ukraine. Arrivé presque par hasard à Lviv, du fait de son métier, Philippe Sands remonte ainsi jusqu'à l'ancienne Lemberg, la ville des siens.

par Stéphanie de Saint Marc

Philippe Sands

Retour à Lemberg

Trad. de l'anglais par Astrid von Busekist

Albin Michel, 540 p., 23 €

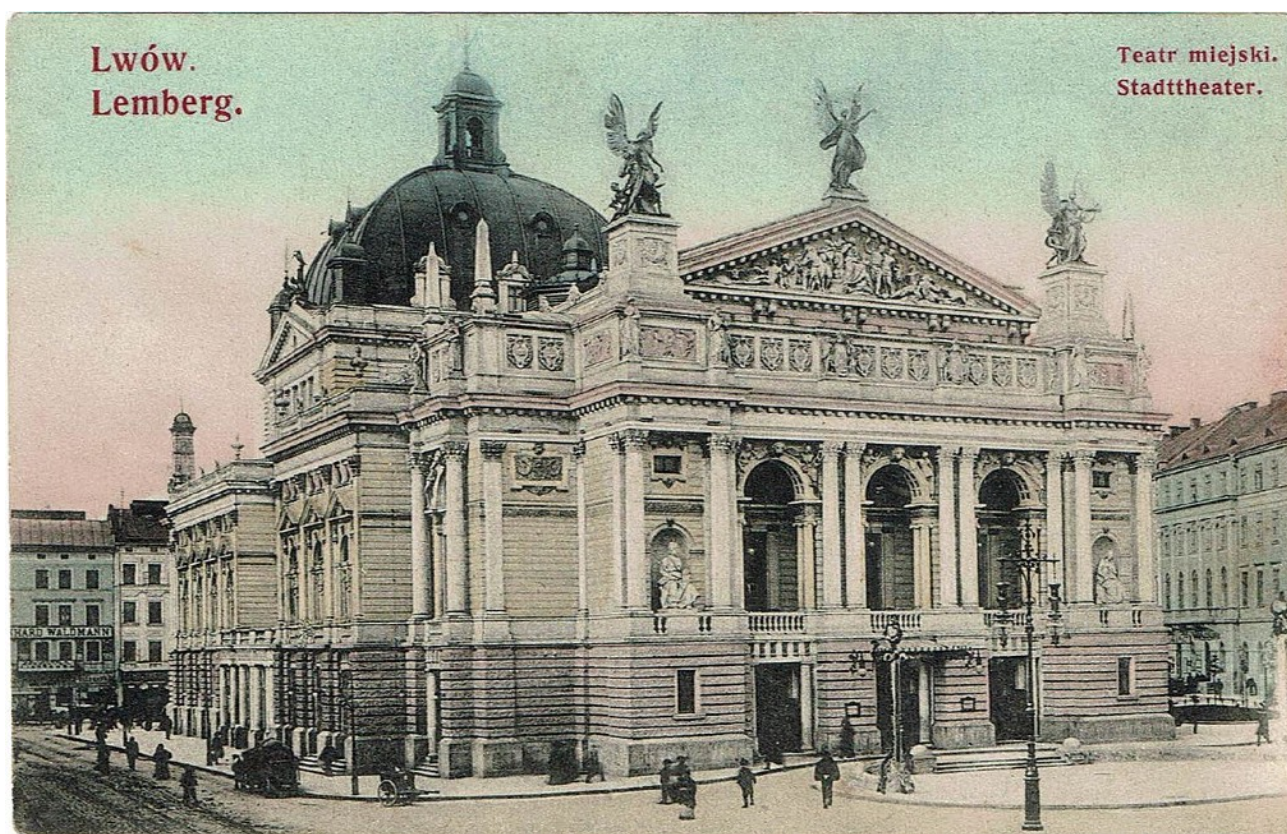
Retour à Lemberg est un livre « à la croisée » : à la croisée de la grande histoire et des histoires individuelles, à la croisée d'un travail de recherche et d'une démarche romanesque, à la croisée d'une interrogation personnelle sur les origines et d'une réflexion générale sur cette justice pénale internationale en construction depuis les derniers grands conflits mondiaux. Et Lemberg, pivot du livre, apparaît comme une ville elle-même carrefour, aux confluent de l'Autriche, de la Pologne et de l'Ukraine, occupée tour à tour au cours du XX^e siècle par les Russes, les nazis et les Soviétiques.

« *Je comprends votre intérêt pour Lauterpacht et Lemkin mais n'est-ce pas sur votre grand-père que vous devriez enquêter ?* », demande, à l'issue du discours, en 2010, une étudiante présente dans l'assistance. La conférence de Lemberg est pour Philippe Sands l'occasion de prises de conscience. Leon Bucholz, son grand-père maternel dont il a été si proche dans l'enfance, n'a-t-

il pas gardé tout au long de sa vie un secret enfoncé en lui, une zone interdite jamais révélée à son petit-fils ? Philippe Sands se rend compte qu'il aimerait pouvoir lever le silence entretenu par Leon Rita sur ses années d'avant la guerre et son départ de Lemberg pour Paris, qu'il aimerait en apprendre davantage sur ce passé familial.

Au cours de son parcours professionnel, Philippe Sands a largement étudié et pratiqué les concepts élaborés par Lauterpacht et Lemkin, mais que connaît-il des motivations qui les ont inspirés ? Que sait-il des mobiles qui ont animé ces deux anciens étudiants en droit de l'université de Lemberg, à l'origine respectivement des notions de crime contre l'humanité et de génocide ? « *Je savais comment étaient nés ces nouveaux crimes, je savais comment les termes avaient évolué mais j'ignorais les histoires personnelles qui s'y étaient mêlées [...]. L'invitation de Lviv me donnait l'occasion d'explorer cette histoire* ».

Il existe une frappante communauté de destins entre Leon Bucholz, le grand-père de Sands, né à Lviv en 1904, Hersch Lauterpacht, venu dans les années 1910 faire ses études de droit dans la ville, et Raphael Lemkin, qui fréquente à cette époque la même faculté et y reçoit les mêmes enseignements que son futur rival intellectuel.



DE LVIV À LEMBERG

Tous trois sont juifs et perdent leur famille dans les rafles organisées sur son territoire par Hans Frank, le gouverneur général de la Pologne occupée, dont le parcours est lui aussi retracé dans le livre. Tous trois connaissent l'exil et voient leurs existences à jamais bouleversées par la montée du nazisme et l'invasion allemande. À la sortie du conflit, Leon est à Paris, à l'hôtel Lutetia, et travaille pour le Comité juif d'action sociale, tentant de réinsérer les survivants des camps dans la vie de l'après-guerre. De leur côté, en Angleterre et aux États-Unis, Lauterpacht et Lemkin se consacrent plus que jamais à leurs travaux, chacun dans des directions différentes. Homme pondéré, épris de rationalité, Lauterpacht développe ses idées sur les droits de l'homme avec pour objectif de placer l'individu au cœur d'un nouvel ordre légal international, mettant fin à l'omnipotence traditionnelle des États. Il sera conseiller pour le procès de Nuremberg, rejoignant successivement les équipes des procureurs américain et britannique. Lemkin, quant à lui, plus passionné, plus fragile aussi sans doute, déploie tous ses efforts pour faire reconnaître par les Américains le crime de « génocide » élaboré par lui et pour le faire consacrer dans le procès. Cela avec l'idée fermement ancrée que ce ne sont pas seulement les civils en temps de guerre, mais avant tout le groupe en tant que tel, qui sont victimes de per-

sécutions, des persécutions inspirées d'abord par des motivations raciales.

Retour à Lemberg est un livre foisonnant. En même temps qu'il offre une perspective inédite sur la naissance de ces « droits humains fondamentaux » proclamés en 1945 par la charte des Nations unies, il nous invite à rencontrer une série de destins singuliers dont les trames ne cessent de s'entrecroiser tout au long de l'ouvrage. Les principaux protagonistes font chacun l'objet d'un chapitre. À leurs côtés, d'autres figures se dessinent, tandis que Philippe Sands fait partager pas à pas au lecteur les diverses étapes de son travail d'enquête, lui offrant une sorte de *making of* du livre. Avec le souffle du roman, les personnages s'animent. Miss Tilney, la missionnaire britannique, Inka Katz, la rescapée des rafles nazies, Rita, la femme infidèle, le mystérieux homme au nœud papillon, Brigitte Frank, l'épouse intraitable... Les documents qui les concernent s'accumulent et tous se mettent à exister. D'autres personnages encore viennent compléter le puzzle du récit ou, à l'instar des fils de Lauterpacht ou de Hans Frank, nous servent de guides pour parvenir jusqu'à leurs pères.

Dans un mouvement presque symphonique, toutes les trajectoires finalement se retrouvent et se rejoignent dans les derniers chapitres du livre consacrés au procès de Nuremberg. Les étapes



DE LVIV À LEMBERG

préparatoires, en particulier l'élaboration de l'accusation, sont ainsi relatées en détail de manière passionnante, faisant apparaître les tâtonnements et les désaccords entre les États vainqueurs représentés par leurs juges à l'audience. À Nuremberg, Hans Frank, artisan zélé de la solution finale en Pologne, se retrouve sur le banc des accusés, aux côtés de Rosenberg, Göring, Ribbentrop ou Albert Speer, entre autres. C'est la première fois dans l'histoire du droit international qu'une puissance belligérante est ainsi jugée en la personne de ses dirigeants. Au centre des verdicts – et de la sentence prononçant la mort par pendaison de Hans Frank –, figure notamment la qualification de « crime contre l'humanité », mettant en lumière les importants travaux de Hersch Lauterpacht. Raphael Lemkin, pour sa part, devra attendre quelques années pour que ses recherches soient consacrées par la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide, votée le 9 décembre 1948 par les Nations unies.

Par sa nature composite, qui fait sa richesse et sa singularité, *Retour à Lemberg* est porteur de multiples interrogations. Le livre renouvelle ainsi les questionnements récurrents soulevés par les textes sur la Shoah où les exigences de vérité et d'intégrité se révèlent d'une nécessité évidente. À quelle vérité peut accéder la démarche documentaire, à quelle vérité peut prétendre l'approche romanesque ? Et que dire de l'équivoque

dont le soupçon plane ? Est-elle réservée à la fiction, à sa souplesse et à son tâtonnement, à son aptitude à explorer l'intime, l'écrit documentaire étant forcément objectif et dépassionné ? Est-il neutre par exemple de s'arrêter au destin de Hans Frank de la même manière et sur le même mode qu'à ceux de Lauterpacht et de Lemkin ou à celui de Leon, le grand-père de Sands ? Les faits, même établis par l'enquête, sont-ils toujours univoques ?

Retour à Lemberg, c'est aussi sa force, fait encore rêver à d'autres livres. Il invite ainsi à imaginer un texte plus personnel, allant au-delà du constat de simples coïncidences de trajectoires, et retraçant le long cheminement intérieur de Philippe Sands jusqu'à ce besoin d'élucidation des origines qu'il exprime avec ce projet. Il invite à rêver de portraits qui n'ont pu être ici qu'esquissés, comme celui de Niklas Frank ou celui de Horst von Wächter, ces deux fils de bourreaux dont les destins soulèvent des interrogations si complexes.

Avec toutes les informations et les questionnements qu'il apporte, de l'aube du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui d'où Philippe Sands nous parle, *Retour à Lemberg* nous fait retraverser avec une vigueur remarquable les heures sombres de la montée du nazisme et de la guerre et assister à la naissance du droit pénal international moderne dans ce moment décisif qu'est le procès de Nuremberg.

La vie des Archives

Cette incursion ethnologique dans un service d'Archives départementales dont on ne saura jamais le véritable nom est un pur régal. Il amusera les archivistes qui s'y reconnaîtront, mais tout autant celles et ceux qui n'ont jamais franchi la porte d'un des 101 services d'archives que compte la France, soit un par département. En apparence, on ne pouvait imaginer terrain plus austère. Et pourtant !

par Sonia Combe

Anne Both

Le sens du temps.

Le quotidien d'un service d'archives départementales

Anarcharsis, 285 p., 15 €

On connaît la préférence des anthropologues et ethnologues pour les terrains lointains et insolites, l'excitation que leur procure le plongeon dans la culture de l'Autre. Anne Both n'est pas une exception, mais presque. Elle sait, quant à elle, que l'exotisme est au bout de la rue. Question de regard, quoi de plus normal pour qui a embrassé sa discipline. Mais si son regard ne laisse rien au hasard comme il se doit, c'est autant à la façon dont elle se décrit elle-même qu'aux situations qu'elle retranscrit que l'on doit plus d'une fois interrompre sa lecture pour éclater de rire. Voilà donc une enquête où l'on s'instruit et se divertit dans la foulée.

Les Archives /archives, sont un mot dont la polysémie demande des précisions. Il s'agit à la fois de l'Institution, du lieu et des documents produits par les administrations grandes et petites de l'Etat, collectés (systématiquement depuis la loi de Messidor An 2), conservés, traités et communiqués, la majuscule faisant la différence. Elles ne sont généralement connues que de deux catégories d'usagers: les généalogistes et les chercheurs, historiens avant tout. Le grand public les ignore (il est encore plus impressionnant pour les non-initiés de pousser la porte des Archives, qu'elles soient départementales ou, pire encore, nationales, que de se rendre dans une bibliothèque), comme il ignore davantage encore ce qu'on y fabrique. Si Anne Both en a déjà une petite idée, elle fait néanmoins comme si elle n'en savait rien. D'où la saveur de ses réflexions.

Imaginez une ethnologue parisienne, qui dispose d'une bourse ministérielle pour enquêter sur le quotidien d'un service d'archives, débarquant par un mois de janvier dans une ville qui, pour être la préfecture d'un département, n'en semble pas moins de dimension modeste et soumise aux pires rigueurs de l'hiver. Massif central ? Haute-Savoie ? On n'en saura rien, si ce n'est qu'à l'exception de Jean-Baptiste, l'Archiviste qui serait le seul à en avoir le titre, et c'est peu de dire qu'on est respectueux des titres dans la profession, tout le personnel est du cru et a l'accent. Anne Both y restera le temps de sa mission, soit deux mois. Deux mois où elle aura – et nous avec elle en la lisant – les pieds gelés, se réchauffant au distributeur de café/coin fumeur où elle mènera souvent ses entretiens avec un personnel un peu étonné, qui se demande si elle est une stagiaire ou une sorte de *revizor*, le milieu pouvant être méfiant.

Si elle finit par être acceptée, c'est qu'elle ne recule devant rien pour l'être. Elle apprend à dénouer (avec application, tout un art !) les ficelles des liasses, à faire des tas, premier geste du tri/classement, essaie de pénétrer les arcanes de l'indexation (l'acte le plus intellectuel du processus du traitement) et s'intéresse à la conservation comme à la numérisation qui a donné une autre dimension au métier. Elle apprend qu'on ne touche *jamais* au fonds d'un autre, première règle d'un travail qui s'avère foncièrement individuel, chacun ayant son ordre quand bien même on respecte les mêmes principes. Elle arpente les travées de tous les étages, renifle l'odeur du vieux papier, se joint à l'Archiviste lorsqu'il va collecter les papiers d'un marquis, notoriété locale, l'aide à transporter les cartons dans sa voiture de fonction brinquebalante, on n'est pas riche dans les Archives, va bavarder (en principe une hérésie en salle de lecture !) avec les lecteurs, en bref,

LA VIE DES ARCHIVES

calepin et crayon systématiquement à la main, elle ne laisse rien au hasard et met partout la main à la pâte pour « sentir » le métier, s'y immerger.

Avant de regagner le soir sa chambre d'hôtel et d'avaler pain de mie et petites tomates auxquels la contraignent des retards de versements de bourse, un grand classique pour les chercheurs. (Avec ou sans repas du soir, la solitude de l'enquêteur, à la tombée de la nuit, où seule l'attend la mise en forme des notes prises tout au long de la journée dans une chambre d'hôtel, est un autre grand classique. Il n'y a pas que le métier d'archiviste qui soit un sacerdoce.)

Nous voilà initiés aux limites temporelles et matérielles de la gestion patrimoniale : le temps qu'on prend, car on travaille pour l'éternité et qu'un fonds enfin classé, traité, mis en carton et même en ligne, ne procure qu'une satisfaction de courte durée dès lors qu'il s'agit d'une goutte d'eau face à l'étendue de ceux en attente, ces fonds dits « en souffrance » ; la place, quoiqu'ici, à Montaville, une chance, on n'en manque pas encore, mais il faut y penser, planifier, mesurer, prévoir. Un travail sans fin, un éternel recommencement qui, loin de décourager les agents entretiendrait l'émotion patrimoniale. Laquelle gagne à son tour Anne Both. Travailler dans les archives est aussi une expérience sensorielle. Si Anne Both s'amuse lorsque la directrice-adjointe lui dit aimer l'odeur des vieux papiers dans les dépôts, ce goût n'étonnera aucun archiviste. Moins aseptisés que les rayonnages de livres des bibliothèques, ces lieux dégagent bien une odeur spécifique, un je ne sais quoi de mélange de poussière du temps et d'atmosphère quelque peu raréfiée en raison des contraintes liées à la conservation.

Longtemps les services d'archives ont pu apparaître une institution de l'ombre, un monde à part, plutôt mystérieux. Loyale au point d'avoir pu être plus respectueuse de la raison d'État que des droits des citoyens à accéder à ce bien public, la profession semble devenue moins craintive. Savoir si la dernière législation est un progrès par rapport à la précédente n'entre pas dans les préoccupations de l'anthropologue, mais elle relèvera le moment où l'Archiviste n'hésite plus désormais à montrer des fonds « sensibles » (des lettres de dénonciation sous l'Occupation !) à une journaliste locale. Elle ne s'intéresse pas davantage à l'archive au singulier dont l'emploi, parfois abusif, peut irriter. Plus prosaïque, son ter-



rain est finalement moins bien connu. C'est l'art (au sens de la *pratique*, du métier) qui est au cœur de son enquête.

Anne Both achèvera de nous régaler avec le récit *verbatim* de la collaboration cocasse et judicieuse entre le service des archives et un représentant des Mormons qui numérise les noms de tous ceux passés sur terre pour les engranger à Salt Lake City, un travail dont bénéficient par la même occasion les Archives. Tournant la dernière page, on se prend à regretter que la mission n'ait duré que deux mois et, conquis par ce regard gai et savant, on souhaite que d'autres missions ministérielles lui soient confiées dans d'autres services publics, en souffrance pour certains d'entre eux, à l'instar de ces fonds perpétuellement en attente de traitement...

Hasard du calendrier, le livre d'Anne Both sort au moment où historiens et archivistes se mobilisent contre un projet gouvernemental de ne conserver que les archives « essentielles ». Jusqu'à présent, la décision du tri incombait au seul directeur du service d'archives – ce qui d'ailleurs était peut-être trop pour un seul homme (ou une seule femme, cela s'entend). On a connaissance de tris intempestifs. Pour contrecarrer ce projet mû par des considérations managériales, la proposition de créer des commissions mixtes d'archivistes et d'historiens pour décider de l'élimination est à encourager. On peut signer la [pétition](#) sur le site de l'association des professeurs d'histoire et de géographie (APHG).

Féminisme et intersectionnalité

L'ouvrage que l'anthropologue colombienne Mara Viveros consacre aux « couleurs de la masculinité » fera date. Spécialiste des études de genre [1], qui se cantonnent souvent à l'étude de la condition des femmes, elle entend faire reconnaître la masculinité comme thème de recherche légitime. Elle part pour cela de l'expérience des hommes colombiens, mais la force théorique de ce qu'elle propose et l'ensemble de ses éléments d'analyses sont transposables, avec les amendements nécessaires, à toutes les sociétés humaines. Elle pose d'emblée qu'il existe de nombreuses masculinités, que celles-ci se construisent de façons différentes et différenciées, selon les rapports sociaux (de classe, d'âge, de race, d'ethnicité, de couleur de peau et, puisqu'il est question de la Colombie, de région). C'est cet entrecroisement qu'on appelle aujourd'hui « intersectionnalité ».

par Sonia Dayan-Herzbrun

Mara Viveros Vigoya

Les couleurs de la masculinité.

Expériences intersectionnelles et pratiques de pouvoir en Amérique latine

Trad. de l'espagnol (Colombie)

par Hélène Bretin

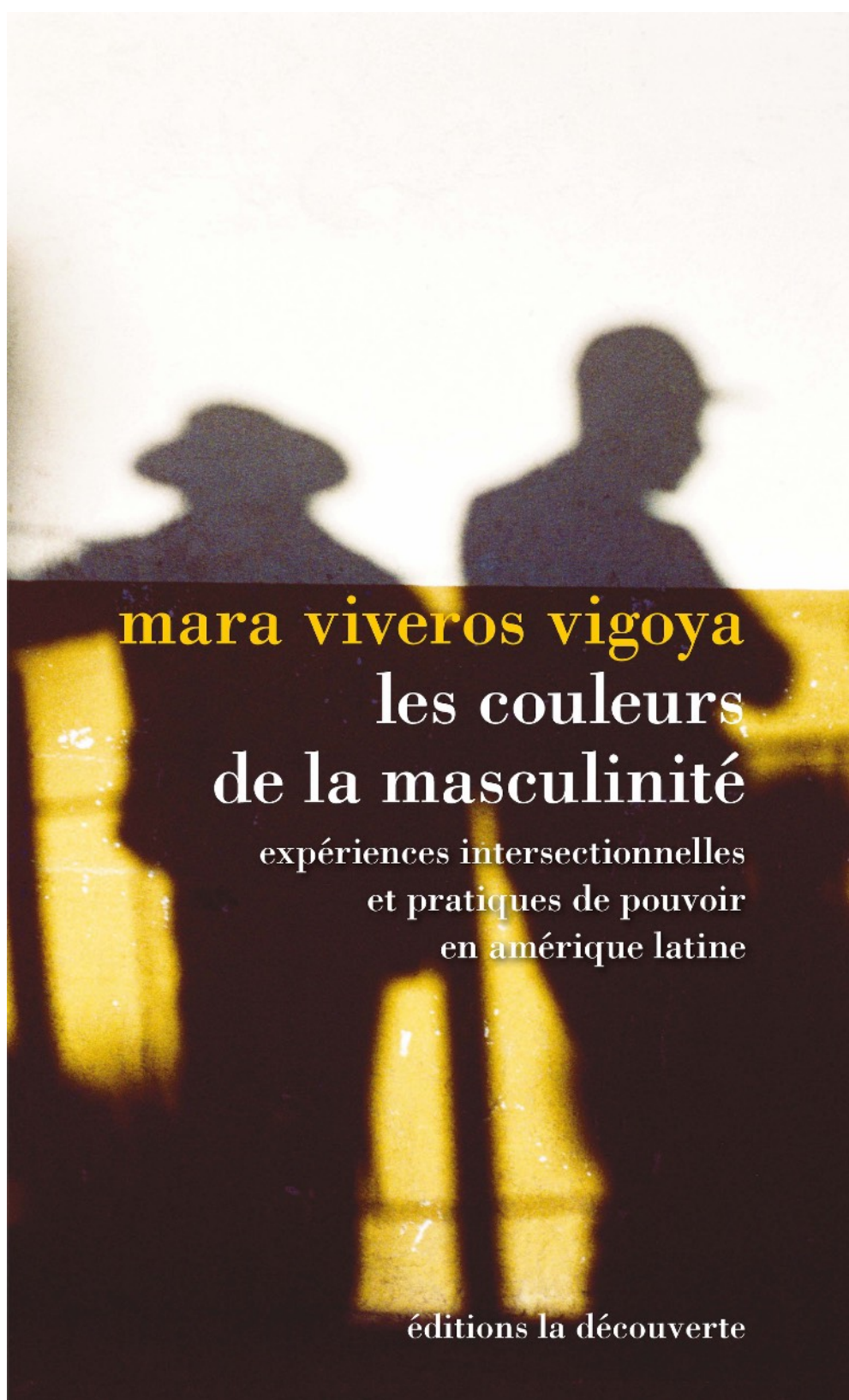
La Découverte, 231 p., 19 €

La question de la race et de la couleur de la peau, qui devient aussi, pour Mara Viveros, couleur du genre et couleur de la sexualité, est essentielle dans un pays comme la Colombie qui est une société pigmentocratique. Les classes sociales, mais aussi les régions, y ont des couleurs de peau « dans le sens où, généralement, les personnes et les familles les plus dotées en capitaux (social, culturel, scolaire, économique, symbolique, etc.) sont plus "claires" et inversement, celles qui en sont moins dotées sont plus "sombres" ». Les représentations que se font les hommes de ce qu'ils vivent, la manière dont ils se comportent dans leur travail, en famille, mais également en politique, sont liées aux classements ethno-raciaux et sociaux qui leur assignent des places différentes et inégales.

Le discours multiculturaliste tenu par l'État masque ces rapports de domination, tout comme la notion d'Amérique latine, issue du processus d'indépendance initié au XIX^e siècle par les

élites créoles descendantes de la population européenne, a permis, avec sa proposition de latinité, « d'effacer ou de dévaluer la participation des indigènes et des afrodescendants à ces nations ». À la suite du Cubain José Martí, Mara Viveros préfère parler de « Notre Amérique », pour distinguer cet espace géographique et culturel de l'Amérique anglo-saxonne. Bien des stéréotypes circulent à son propos, et d'abord celui du « machisme latino-américain », terme mystificateur qui constitue le sexisme des hommes en phénomène de nature. Mara Viveros montre au contraire que la domination masculine est « un processus paradoxal, kaléidoscopique, dynamique et historiquement déterminé dans lequel interviennent de multiples variables qui ne s'additionnent pas nécessairement et peuvent être distinctives ».

Certes, il existe des normes hégémoniques de la masculinité, des idéaux de la masculinité qui, dans Notre Amérique, ont été construits en lien avec ceux de la race et de la nation. Cette masculinité hégémonique et blanche, c'est celle qu'a incarnée le président colombien Alvaro Uribe, « l'homme que les Colombiens ont élu parce qu'il porte le pantalon ». L'image qu'Uribe donnait de lui était celle d'un homme austère, discipliné, infatigable, avec une capacité de travail exceptionnelle, mais aussi celle d'un père et d'un guerrier prêt à mener une guerre totale pour défendre une nation féminisée



mara viveros vigoya
les couleurs
de la masculinité

expériences intersectionnelles
et pratiques de pouvoir
en Amérique latine

éditions la découverte

FÉMINISME ET INTERSECTIONNALITÉ

et soumise aux menaces de son ennemi intérieur (la guérilla). L'emprise de cette image a été tellement forte que c'est grâce à elle, selon Mara Viveros, que tous les scandales liés à Alvaro Uribe ont glissé sur celui qui a été surnommé le président Teflon (sur qui rien n'attache).

Originaire de la zone caféière, dite *paisa*, de la Colombie, marquée à la fois par un pourcentage plus important que dans le reste du pays de population phénotypiquement blanche, avec une sous-culture d'élite persuadée d'appartenir à « une race vigoureuse et entreprenante », excluant l'héritage africain ou indigène, Uribe a repris un certain nombre de traits de l'identité

FÉMINISME ET INTERSECTIONNALITÉ

masculine qui y prévaut. Il en a tiré d'importants bénéfices politiques. Tous les hommes n'adhèrent cependant pas à ces normes de masculinité. C'est le cas, en particulier de ceux qui appartiennent à des groupes dominés, paysans, « Indiens », Noirs, mais aussi des dissidents sexuels ou des personnes en situation de handicap.

À côté de cette masculinité hégémonique qui tend à imposer et à reproduire ses normes et son code d'honneur sexuel qui pèse lourdement sur les femmes, existent d'autres masculinités. Mara Viveros évoque ainsi, à propos de certaines lesbiennes dont les manières de faire « *s'apparentent plus à la masculinité qu'à la féminité* », la possibilité de penser la masculinité sans hommes biologiques. Elle évoque aussi les hommes trans et « *leur rapide capacité d'indifférenciation sexuelle* ». Ces sexualités et ces multiples expériences identitaires ne peuvent cependant pas être comprises hors des contextes sociaux et culturels dans lesquels elles s'expriment.

Mara Viveros consacre surtout un long et très important chapitre aux masculinités noires ou plutôt aux corps noirs masculins. Car c'est à partir de leur corps, de la couleur de leur peau et de leur façon d'occuper l'espace que les hommes noirs sont perçus en Colombie. Elle rappelle comment, à partir du siècle des Lumières et de la division coloniale du monde, l'« Africain » devint la « personne de la peau », le sujet défini en termes épidermiques, face à l'Européen devenu la « personne de l'œil » et défini en termes scopiques. À ce « schéma épidermique racial » comme le disait [Frantz Fanon](#), s'ajoutent une série de stéréotypes sur la sexualité des hommes noirs considérés comme des « êtres naturellement dionysiaques ». Mais aujourd'hui s'affirment des subjectivités noires qui ne se contentent pas d'affirmer que la peau noire est belle (« *Black is beautiful* »), mais qui pensent « au-dessous » de la peau. Elles s'expriment à travers des productions intellectuelles majeures et différentes performances artistiques, ébranlant, « *ne serait-ce que temporairement, les fondements irraisonnés et violents de la réification* ».

Reste la question majeure de la violence dont un grand nombre de femmes sont victimes en Notre Amérique, en particulier lors de conflits armés.

Mara Viveros refuse l'idée qu'il pourrait y avoir une propension naturelle des hommes à exercer la violence. Elle rappelle que cette violence est inscrite dans l'origine même de cet ensemble politico-culturel : « *L'histoire de la région est un bon exemple de la transposition entre la violence de type structurel issue de la conquête et de la colonisation, et la violence symbolique, domestique et intime dont furent victimes les femmes et les hommes colonisés, placés en position de subordination dans la hiérarchie des masculinités* ». Les hommes dominés, soumis à la suprématie des hommes blancs, riches et hétérosexuels, agissent souvent « *comme s'ils pensaient que renforcer leur masculinité et leur autorité sur les femmes était une condition essentielle de leur émancipation* ». Tout projet visant à réduire la violence de genre doit prendre en compte la complexité et la multiplicité de ces facteurs. Le travail de Mara Viveros peut y contribuer ; son travail, mais également son expérience personnelle.

Mara Viveros interroge la société colombienne à partir de son propre vécu de femme noire, c'est-à-dire pas « juste » une femme. Comme les théoriciennes du *Black Feminism* qui l'ont précédée dans cette démarche, elle cherche, à travers ce qu'elle écrit, à construire des rapports d'alliance et non d'opposition avec les hommes de sa communauté et à comprendre simultanément les particularités du sexisme vécu par les femmes noires. Son livre, dont chaque chapitre peut être lu séparément, apporte des instruments théoriques fondamentaux. Mais il est riche, également, d'une expérience irremplaçable. Un grand livre. Une contribution décisive à ce que l'on appelle aujourd'hui le féminisme décolonial, et qui tient compte de l'ensemble des dimensions à travers lesquelles se font et se défont les vies humaines.

1. **Il est peut-être utile de rappeler que le concept de « genre » permet de penser la construction sociale, historique et culturelle de ce que devrait être une femme ou un homme, et définit également ces catégories symboliques que sont le féminin et le masculin. Le genre se distingue donc du sexe biologique, et peut être également considéré comme un moyen d'articuler des relations de pouvoir, le masculin renvoyant généralement à la domination, alors que le féminin signifie et symbolise la soumission.**

Défaites de l'impérialiste

À force de répéter que l'histoire est écrite par les vainqueurs, on en vient à oublier de s'interroger sur les défaites que ne manquèrent pas de subir même les plus puissants conquérants. Il est vrai que, s'agissant d'un passé aussi lointain que la Rome antérieure aux guerres puniques, l'historien est privé de tout document écrit à peu près contemporain des événements. Tite-Live, à qui l'on fit longtemps une confiance aveugle, écrit plusieurs siècles après les faits.

par Marc Lebiez

Mathieu Engerbeaud

Rome devant la défaite (753-264)

Les Belles Lettres/Ministère de la Défense,
596 p., 29,50 €

Voilà pourquoi l'historien doit, avant même toute considération idéologique sur la volonté des Romains de se présenter en éternels vainqueurs, se demander ce qu'il peut savoir de ces défaites si mal connues. Car, durant ce premier demi-millénaire de Rome, nul étranger ne s'intéresse à ce qui se passe en Italie, fût-ce pour dénoncer l'impérialisme de cette cité. Alexandre n'a même pas eu l'idée qu'il aurait pu être fructueux de tourner ses armes vers l'ouest plutôt que vers l'est. Point donc de textes qui nous soient parvenus, dénonçant le comportement des Romains entre 753 et 264 av. J.-C. Et, à supposer qu'une stèle, une série monétaire, un ex-voto, une fresque dans une tombe, glorifie tel vainqueur de Rome et que cette interprétation soit assurée, on n'aurait pas de raisons de penser que cette contre-propagande serait plus fondée en vérité que ce qu'écrit Tite-Live. Comme il est de l'essence d'un roi d'être toujours vainqueur – puisqu'il tire sa légitimité de sa puissance guerrière –, les propagandistes des rois qui se sont opposés à Rome les présentent en vainqueurs, ce qui ne saurait prouver que Rome a été vaincue par eux. Il va de soi que les rois de Rome – même Tarquin – ne peuvent pas non plus avoir subi de défaite militaire. Celle de Romulus face aux Sabins nous paraît manifeste puisque le fondateur est contraint de partager son pouvoir avec un souverain étranger, Titus Tatius. Pourtant, Tite-Live donne à ce désastre « *une dimension*

valorisante car le récit de cet événement aboutit à renforcer la cohésion de la cité ».

Une autre difficulté pour l'historien d'aujourd'hui tient au fait que les Anciens n'ont pas de concept de la défaite comparable au nôtre, alors que, bien sûr, ils en ont un pour la victoire, cette déesse sous les auspices de laquelle travaillent les sénateurs dans la Curie. Ce n'est pas seulement que manque le mot, il y en aurait même plusieurs, c'est surtout qu'ils ne se représentent pas la guerre comme nous le faisons depuis la Renaissance, avec ces belles batailles décisives au soir desquelles on sait qui est vainqueur et qui vaincu. Le risque est donc grand de l'illusoire clarté, y compris quand il arrive que les historiens évoquent sans ambiguïté une défaite, comme la prise de Rome par les Gaulois ou les Fourches Caudines : il semble bien que l'on puisse à leur propos parler d'une « *fabrication livienne des désastres* ». Insister sur une défaite peut en effet apparaître comme une manière « *d'amplifier la victoire prochaine* ».

Certains cas sont encore plus troublants, car il arrive que les mêmes affrontements soient présentés selon des logiques contradictoires. Ainsi de la bataille des « bois Aorniens » qui, en 311, oppose l'armée romaine aux Samnites. Ceux-ci tendent une embuscade dans une forêt très dense, en utilisant un troupeau comme appât. Dans la version de Tite-Live, le consul Bubulcus voue un temple à la déesse Salus, grâce à quoi le cours de cette bataille mal engagée s'inverse et les Romains tuent 20 000 Samnites. Dans la version du Byzantin Zonaras, sans doute inspirée de celle de Dion Cassius, ce sont les Samnites qui massacrent

DÉFAITES DE L'IMPÉRIALISME

toute l'armée romaine jusqu'au dernier soldat. La tâche de l'historien d'aujourd'hui est alors de chercher à identifier l'origine de cette contradiction. Dans le cas précis, l'explication est peut-être à trouver dans l'image négative, à l'époque impériale, des descendants du consul Bubulcus après que l'un d'entre eux a participé aux Ides de mars. Populaire sous la République, ce lignage ne l'est plus quand l'Empire se réclame de César : la gloire portée par le nom d'un tyranicide apparaît comme une menace pour la stabilité du régime.

Il arrive tout de même que Rome subisse une défaite incontestable ; il s'agit alors d'en évaluer le retentissement. Si l'on prend l'humiliation des Fourches Caudines, il n'est pas difficile de mesurer le poids de la honte ressentie par ces soldats qui y ont perdu leur *uirtus*. Tite-Live s'attarde longuement à décrire la réaction des soldats romains vaincus. Trop peut-être car il semble bien qu'on soit là devant la construction de la défaite exemplaire. Non que l'humiliation n'ait pas eu lieu mais il est probable qu'au fil du temps elle ne soit que la dernière répétition d'un épisode en rien exceptionnel. Et l'on peut penser que « *l'interprétation de cet épisode à la fin de la période républicaine a considérablement aggravé la portée de cette défaite* ». Une humiliation en 321 ne saurait avoir la même portée que si elle s'était produite un demi-millénaire plus tard, quand Rome serait maîtresse de la totalité du monde connu. On voit bien quelle peut être la portée idéologique de la mise en scène appuyée d'une défaite comme celle-là ou comme le sac de Rome par les Gaulois : l'orgueil national est en jeu, certes, mais il s'agit surtout d'insister sur « *la capacité des Romains à s'unir dans la crise après avoir surmonté une première phase de panique* ». Telle est la leçon qu'il convient de tirer des pires défaites, que les historiens des époques postérieures mettent en scène pour exalter le patriotisme.

C'est ainsi que, paradoxalement, la défaite « *participe à la construction d'un discours impérialiste* ». Dès Polybe, contemporain des guerres puniques et familier de Scipion, la capacité de « *surmonter chaque défaite est perçue comme une spécificité romaine* » qui explique l'extension de son *imperium*. La

question se pose évidemment de savoir dans quelle mesure il s'agit bien là d'une spécificité romaine plutôt que d'une mise en scène historiographique élaborée après coup, par des historiens qui voient réalisée cette expansion. Rome aurait ainsi appris à transformer ses défaites en autant de leçons militaires et morales. Cette posture victorieuse est à la fois anachronique – les historiens de l'époque impériale attribuent à la Rome des premiers siècles une prééminence politique et militaire que celle-ci était loin d'avoir d'ores et déjà acquise – et fondée sur l'évidence que tous les adversaires d'un moment finiront par lui prêter allégeance. La *pax romana* doit être méritée par le vaincu, à qui elle sera accordée s'il accepte les conditions imposées par les Romains. Dès lors que tous auront prêté allégeance, la paix sera possible.

Ce discours historiographique, qui met en scène la capacité qu'ont les Romains de surmonter les défaites grâce à leurs vertus traditionnelles et à leur pragmatisme, est un bon moyen de justifier l'hégémonie de Rome et de la faire accepter par les descendants des nombreux peuples vaincus qui, en Italie d'abord, ont acquis la citoyenneté. En ce sens, on est clairement devant des constructions idéologiques dont la fonction n'a rien de mystérieux, mais qui sont beaucoup plus subtiles que l'idée simple selon laquelle ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire. Sans doute le font-ils, mais pas forcément pour se présenter en éternels vainqueurs : il peut être plus profitable d'insister sur quelques défaites subies afin de montrer la force morale et politique de ceux qui sont aptes à dépasser les pires désastres.

En analysant avec une grande finesse la présentation que l'historiographie romaine nous a transmise de la défaite, Mathieu Engerbeaud fait bien plus que nous livrer une belle étude historique sur des faits mal connus ; il signe une admirable réflexion sur la discipline historique et les usages qui peuvent en être faits. Même si ce n'est pas l'objet du livre, il n'est pas interdit de penser à la façon dont tels impérialismes modernes savent eux aussi mettre en scène leurs propres défaites afin de présenter la manière dont ils les dépassent comme autant de preuves de leur propre supériorité. Eux aussi ne font jamais que des guerres justes...

Gaz à tous les étages

Il y a une quarantaine d'années, les historiens d'Europe et d'Amérique lançaient sur le marché des idées la notion de culture matérielle. Lecteurs des anthropologues et des sociologues, ils songeaient moins à établir une discipline à part entière qu'à voir, à la suite de Fernand Braudel qui parlait de Civilisation matérielle, comment ils entendaient unir l'intérêt pour les objets, spécimen de culture, et tous les gestes techniques qui accompagnent leur fabrication et leur manipulation, avec ce qu'ils pouvaient dire sur l'ancrage social différencié et sur leur signification symbolique, religieuse et politique. C'était une manière de retrouver des expériences sensibles et des pratiques sociales qui, au-delà des reconstitutions désordonnées des Histoires de la vie quotidienne, permettraient de comprendre, autrement, l'évolution des sociétés et le rôle de la matérialité dans la construction des sujets.

par Daniel Roche

Olivier Jandot

Les délices du feu.

L'homme, le chaud et le froid à l'époque moderne

Champ Vallon, 342 p., 27 €

Stéphane Castelluccio

L'éclairage, le chauffage et l'eau,

aux XVII^e et XVIII^e siècles

Gourcurff-Gradenigo, 250 p., 59 €

Deux ouvrages conçus différemment mais dont l'intérêt est identique quant à cette compréhension du passage de ce qu'on peut appeler l'Ancien Régime des consommations, le temps de la pénurie relative et générale, à l'époque de la profusion et de la libération des habitudes, renouvellent notre perception. Olivier Jandot ouvre le dossier des attitudes françaises consacrées au froid et à l'installation de nouveaux objets et de nouvelles attentes en ce domaine. Stéphane Castelluccio reprend l'ensemble des habitudes matérielles, l'éclairage, le chauffage et l'eau pour mesurer l'évolution des différents besoins et le coût des usages concernant les Parisiens. Dans l'une et l'autre démarche, le social et ses mécanismes distinctifs et économiques ne sont pas oubliés mais ils sont, en quelque sorte, placés à l'horizon éloigné des valeurs de la consommation ostenta-

toire et de l'uniformisation périodique ou générale de la consommation des différents biens, dans l'évolution des styles de vie.

Olivier Jandot fait bien percevoir et sentir la part du froid parmi les innombrables souffrances humaines d'autrefois. Pour toutes les classes de la société, c'est une expérience essentielle qui perdurera longtemps : ma génération se souvient encore des engelures dues aux basses températures et à la mauvaise alimentation des hivers 1940-1945. L'histoire du climat donne à celle des réactions sensibles le cadre qui permet de comprendre l'effet des changements de température. La période moderne est au cœur de ces mouvements qui provoquent, pendant le petit âge glaciaire, l'accroissement des décès hivernaux – l'hiver 1709 est resté célèbre pour avoir tué plus de 100 000 personnes, avec des chutes de température moyenne en dessous de 20°. La possibilité de se défendre contre les écarts et le gel qui paralyse la vie dans les maisons comme dans les circulations de façon saisonnière est limitée par les capacités matérielles. En utilisant de nombreuses sources diversifiées, images, textes officiels, témoignages littéraires, au-delà de ce que pouvaient livrer les études massives fondées sur l'analyse des inventaires après décès supposée connue, Olivier Jandot balise très clairement une évolution que les savants naturalistes et les médecins des académies, des grandes capitales à



GAZ À TOUS LES ÉTAGES

celles des provinces, peuvent désormais mesurer grâce à l'invention et à la généralisation du thermomètre. L'expérience sensible des températures s'affirme avec cet auteur qui ne renvoie pas aux oubliettes de la vie banale les perceptions corporelles et les façons de décrire la chaleur et le froid, tant dans les situations normales, l'été avec ses chaleurs fréquentes, l'hiver avec ses excès rares, que dans les moments les plus spectaculaires.

Les stratégies de lutte contre le froid sont multiples. La cheminée et son impossible chauffage, que l'on retrouve dans toutes les habitations, en

ville, à Paris, dans les campagnes, au château comme dans les chaumières, constitue alors un trait de civilisation essentiel. C'est un moyen polyvalent qui oriente la vie de tous en termes de stratégies défensives multiples, et de la constitution autour de l'individu d'enveloppes concentriques, vêtements spécialisés comme les robes de chambre, habits accumulés pour presque tout et surtout pour sortir ; rideaux des fenêtres – elles-mêmes améliorées et vitrées, ce qui a été décisif en ville –, couches superposées des lits calfeutrés, chaleur naturelle des étables voire de l'entassement des corps. On sait depuis longtemps que le poêle qui assure la chaleur homogène et permet mal de réduire la consommation



GAZ À TOUS LES ÉTAGES

de bois ne s'impose que lentement. Pour le *Peuple de Paris* et pour Sébastien Mercier, il apparaît comme une entrave à la civilisation habituelle, liant une endurance spécifique et une imagination esthétique voire psychanalytique caractéristique de l'expérience sensible ancienne de la chaleur et du froid. Le confort aristocratique et bourgeois caractérise peu à peu la mutation, pour le bien-être, soit une mutation des tolérances, soit une modification des exigences d'habitudes. Le triomphe du poêle pour tous s'avère récent et, au terme de l'acquisition de nouvelles énergies parallèlement étendues, le gaz et l'électricité, « *le peuple est devenu voluptueux en toutes choses* », comme disait Sébastien Mercier. La sensibilité traduite dans les représentations comme dans les objets s'est infléchie de manière décisive.

De ce fait, c'est l'ensemble des manières d'habiter et des façons de vivre qui bouge au cœur de la pénurie, et de haut en bas de la société. Olivier Jandot comme Stéphane Castelluccio invitent à suivre cette lente conversion qui appelle le développement comparé de l'histoire des systèmes techniques appropriés, celle de leur avancée comme celle de la diffusion précise des changements et de leurs obstacles. Les techniques du

quotidien doivent désormais constituer un front de l'histoire de la culture matérielle des différents pays européens. Dans le Paris des Lumières de Stéphane Castelluccio, on retrouve tous les éléments des manières d'habiter perçus dans la synthèse d'Olivier Jandot en matière de chauffage. Ils sont toutefois explicités autrement, par le recours aux sources massives, les inventaires, intervenant d'ailleurs plus comme illustration de cas exemplaires, les archives de la Maison du Roi abondantes et précises, riches en détails distincts et explicites sur les usages. Leurs indications pratiques sont souvent applicables aux particuliers. Le recours aux traités d'architecture est ici particulièrement utile car ils exposent les procédés techniques mais aussi des jugements de valeur et des commentaires historiques révélateurs des choix possibles dans la vie générale. Enfin, les images, souvent superbes, mettent en valeur faits de la réalité et significations symboliques et sociales des représentations quant à l'atmosphère générale par la présence des objets et des utilisateurs.

Le bois, ses provenances, ses commerces et ses commerçants, son encadrement administratif, ses quantités potentielles et consommées – que de nombreux inventaires permettent d'évaluer – demeure un enjeu majeur pour les édiles et un

GAZ À TOUS LES ÉTAGES

objet de revendications et d'inquiétude pour les Parisiens. Il reste dépendant des événements météorologiques qui règlent la demande collective et l'offre des marchands dépendant de la Seine. Il est faiblement concurrencé par les charbons de terre et de bois. Avec eux, il contribue aux besoins pour trois usages essentiels : le chauffage et la lutte contre le froid ; la préparation des aliments ; le travail de nombreux métiers, de la forge à la boulangerie. Pour tous, c'est un élément essentiel des budgets comme des débats sur la santé qui, avec le développement des manufactures et des ateliers, s'interrogent déjà sur la pollution croissante. L'accroissement de la consommation est général et, avec la hausse des prix, celui de la dépense. La multiplication des foyers et la permanence accrue de leur mise en route témoignent de la richesse des propriétaires. La demande annuelle a doublé en quantité en un siècle et la dépense d'une famille d'un petit ménage – 24 livres par an vers 1690 – a doublé aussi – 44 livres vers 1780. Un hôtel aristocratique brûlait plus de 1 300 livres au début du siècle, et sans doute entre 2 000 et 6 600 à la fin. Versailles est certainement en tête de tous les consommateurs, sans économie : plus de 200 000 livres chaque année. La lutte contre le froid y progresse à grands frais.

De la même manière, Castelluccio décrit et illustre l'entier système des eaux qui organise l'approvisionnement et les consommations de Paris. Ce système répond de justesse aux besoins d'une population accrue et correspond au principe de l'accès libre et gratuit à l'eau pour tous. La municipalité a réussi certainement à fournir à tous les Parisiens un minimum et surtout une garantie de qualité. Comme pour le bois, l'abondance reste réservée aux riches et à quelques centaines de familles qui ont accès aux concessions publiques. La stabilité caractérise l'offre portée par les multiples puits, le captage aux fontaines ravitaillées par les aqueducs et les pompes, les tentatives des frères Périer pour fournir avec leur machine à vapeur un supplément limité. Avec moins de 8 litres par jour et par personne, les besoins de la population sont satisfaits mais la qualité des eaux reste sous surveillance. Ceci explique l'attention particulière portée à la bonne marche des puisoirs de la Seine, à celle des fontaines et, surtout, à la police des porteurs d'eau qui ravitaillent les bourgeois chez eux, comme aussi à la réitération constante des ordonnances municipales. Celle-ci prouve moins, à mes yeux,

l'impuissance des autorités à imposer leur autorité que la constance d'un intérêt pour discipliner l'approvisionnement et rassurer la population, par là même policée. Leur effort n'a pas été vain, comme le montre le déplacement de l'intérêt médical vers les conditions domestiques du stockage, l'apparition des eaux minérales ou d'origine surveillée (les eaux royales de Ville-d'Avray par exemple), l'appel aussi à la transformation des fontaines. L'ensemble révèle un univers de consommation adapté à des techniques d'usage peu gourmandes. Lessive, cuisine, toilette sont celles d'un temps qui ignore l'eau courante. Chez les particuliers, riches et modestes, comme chez le roi, Castelluccio suit la diversification lente des ustensiles et des habitudes, de la salle à manger à la salle de bain rare, qui contrastent avec les jeux d'eau spectaculaires des demeures royales, affirmation à Versailles ou Marly d'une esthétique politique perdurant lors de tous les siècles. Un choix d'adaptations des techniques au projet parfaitement réussi – que l'on songe à la Machine de Marly – sera réorienté au XIX^e siècle vers l'aménagement urbain et le nettoyage de la ville déléguée ancienne (S. Barles).

Entre l'espace public et l'espace privé, les problèmes de l'éclairage sont suivis de façon analogue mais Castelluccio n'a fait qu'effleurer indirectement le problème de l'éclairage urbain collectif. Son apport est concentré sur l'étude des moyens privés, ceux des combustibles et des matériels en usage dans les familles et que proportionnent les capacités et les rythmes temporels. Le marché est ouvert, avec les huiles végétales ou animales vendues par les huiliers et les épiciers, les suifs récupérés dans l'abattage animal par les bouchers pour les chandeliers, les cires nécessaires aux bougies vendues par les épiciers et fabriquées par des ciriers, comme les flambeaux, les terrines, les torches et les biscuits des théâtres. Des manufactures se sont développées en banlieue, en province, mais la demande fait appel aussi aux importations, surtout des matières premières étrangères. À Antony, une manufacture, étudiée ici dans le détail, fournit un exemple de succès rapide jusqu'à la Révolution, et aussi d'organisation technique et commerciale caractéristique d'un secteur porté par la diversité sociale parisienne. Les prix règlent les choix en partie. L'huile est plus chère que les chandelles à meilleur marché, la cire, déclinée sous des qualités diverses, blanche, jaune, coulée, moulée, filée, est plus coûteuse suivant la taille des bougies et des utilisations. Au total, les lampes à huile sont moins nombreuses dans les appartements que



GAZ À TOUS LES ÉTAGES

dans les églises et les rues ; les chandelles moins coûteuses sont moins réputées pour les intérieurs que pour l'éclairage public ; les bougies sont recherchées pour l'Autel comme pour le Louvre, et la cour s'approvisionne chez les Pean d'Antony comme de nombreux couvents, des paroisses importantes, une part notable des cours souveraines. À chaque catégorie d'éclairage correspondent ses supports dont le nombre et la qualité varient, du bougeoir au « bras de lumière », des flambeaux aux lustres. Bois, métal, travail plus ou moins recherché, construisent une gamme d'objets plus ou moins décoratifs et une capacité d'éclairage plus ou moins efficace. Chez le roi règne la lumière sous toutes ses capacités et la récupération des morceaux de bougie est à elle seule un petit commerce apprécié ! Un règlement précis organise d'ailleurs allumage et extinction quotidiens. La lumière marque le faste royal et la hiérarchie du prestige, la différence entre le quotidien et la fête. Bals et festins royaux, représentés ici par Moreau le Jeune ou Lepautre, illustrent le rôle essentiel et éphémère de l'éclairage dans un univers de la magnificence. À Paris, toutefois, les bougies demeurent un luxe que les plus modestes ne peuvent se permettre fréquemment ; il leur reste les chandelles de suif.

Avec les délices du feu, avec l'éclairage, le chauffage et l'eau, nous disposons pour la période moderne, âge de la rareté et de la pénurie, âge des dépendances vis-à-vis des contraintes naturelles encore maintenues, d'un dossier de références cohérentes suffisant pour nourrir la réflexion sur l'évolution historique de l'apprécia-

tion des niveaux de vie. Les notions de confort, de luxe, voire de civilisation, y sont présentées avec des écarts sociaux lisibles, avec les objets que l'on retrouvait dans les inventaires et dont le XVIII^e siècle a vu le nombre s'accroître en même temps que s'affirment sensibilités nouvelles, exigences plus fortes, ouverture sur le monde. On retiendra parmi les questions ouvertes le départ possible d'une interrogation double, celle de l'action différente entre les sexes que l'analyse des successions et des métiers annonce mais que l'on peut retrouver dans l'éducation à la vie familiale et aux sociabilités dans l'effervescence urbaine des Lumières ; celle des pratiques matérielles quand production, distribution et consommation fonctionnent de façon unitaire. Les produits ici analysés ne sont pas créés, distribués et consommés de façon identique. C'est à travers un rapport au corps, avec une approche des techniques de fabrication et de diffusion, avec une attention portée plus encore aux objets dans l'action, que l'on connaîtra mieux la construction des identités sociales et individuelles anciennes. L'étude des catégories intermédiaires, les domestiques par exemple, les enfants, certains métiers, ceux du vêtement, ceux de l'hospitalité entre autres, peut permettre de comprendre l'incorporation sociale des contrastes fondamentaux de la vie ici présentée ; le chaud et le froid, le sec et l'humide, l'obscur et la clarté, n'ont été que très récemment et profondément modifiés au terme d'une révolution invisible qui a transformé nos manières d'habiter et de vivre. Olivier Jandot et Stéphane Castelluccio ont, chacun à sa manière, travaillé à la compréhension de cette interrelation des hommes et des objets : une culture matérielle définie par des pratiques.

Un Staline un peu pâlot

Dès les premières lignes de sa préface, Nicolas Werth, nous met l'eau à la bouche : « Oleg Vitalievitch Khlevniuk est unanimement reconnu par la communauté des historiens travaillant sur l'histoire soviétique comme le plus éminent spécialiste russe du stalinisme. Tous ses ouvrages ont été traduits en anglais et publiés par les plus prestigieuses maisons d'édition universitaires ». Normal pour un homme « maîtrisant mieux que quiconque l'immense documentation archivistique aujourd'hui disponible, armé d'un sens critique aiguisé ».

par Jean-Jacques Marie

Oleg Khlevniuk

Staline

Trad. de l'anglais par Évelyne Werth

Préface de Nicolas Werth. Belin, 614 p., 25 €

Et la bande rouge qui entoure le livre assure le lecteur, sous la signature du même Nicolas Werth, qu'il va entrer dans : « *Un ouvrage majeur qui décape enfin toutes les strates de mythes et de légendes sur l'un des "monstres" du XX^e siècle.* » Enfin, Nicolas Werth félicite Khlevniuk d'avoir « *construit fort élégamment cette biographie sur deux modes narratifs : des chapitres chronologiques "classiques" [...] et des chapitres thématiques plus resserrés sur ce qu'Oleg Khlevniuk appelle "le système des règles" de Staline* ».

Cette organisation inspirée du retour en arrière, déjà mis en œuvre par Homère dans l'*Odyssée*, aboutit à des résultats curieux. L'ouvrage s'ouvre sur un premier chapitre portant sur le 1^{er} mars 1953, « le dernier repas » des cinq bureaucrates en chef (Malenkov, Beria, Khrouchtchev, Boulganine et Staline). Ce premier chapitre précède un deuxième qui nous raconte l'enfance de Staline, un troisième sur la suite de la soirée du 1^{er} mars, etc. L'ordre chronologique ainsi découpé en tranches classées à reculons rompt la continuité entre la cause et l'effet qui découle entre autres de la succession des faits liés entre eux. Ainsi, l'auteur signale, après beaucoup d'autres, lors de l'attaque qui frappe Staline, le fait qu'il n'ait consulté aucun médecin au cours des derniers mois de sa vie, « *en relation avec le fameux com-*

plot des médecins », dits assassins... que l'auteur évoque seulement une bonne centaine de pages plus loin, de façon par ailleurs assez allusive. C'est là un exemple parmi bien d'autres de l'inversion du rapport causal qui doit pourtant fonder toute analyse politique.

Certes, la masse de connaissances de Khlevniuk – que confirment les nombreuses références archivistiques en note – ne saurait être contestée, mais il apporte finalement peu d'éléments vraiment nouveaux, même dans les pages les plus réussies de son essai (le tableau de la Grande Terreur de 1937-1938 et celui de la vie sous Staline dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale) ; de plus, l'analyse qu'il en donne est souvent approximative, voire superficielle. On peut en juger, par exemple, par les pages qu'il consacre à l'année 1917. Que dit-il de la révolution de février déclenchée par une manifestation d'ouvrières du textile de Vyborg à laquelle aucun parti n'avait appelé : « *Pour certains, les manifestations étaient le fait de révolutionnaires professionnels, sans qu'on puisse cependant l'affirmer avec certitude* » (p. 89) (alors pourtant que la quasi-totalité des dirigeants révolutionnaires étaient exilés en Sibérie ou à l'étranger). Pour le moins un peu léger... Pour la suite, Khlevniuk assure à son lecteur : « *En 1917 la seule position responsable pour un homme politique était de faire barrage à la guerre civile, de sauvegarder la paix à l'intérieur du pays afin d'éviter un bain de sang et de préparer ainsi la voie vers un avenir meilleur* » (p. 92). Les menchéviks et les socialistes-révolutionnaires qui dirigeaient alors les soviets « *firent un usage raisonnable de leur pouvoir et posèrent comme principale priorité le*

UN STALINE UN PEU PÂLOT

retour à la paix » (p. 92). Fort bien, mais ces mêmes « socialistes modérés » décident, ce qu'il oublie de préciser, de poursuivre la guerre qui ruine le pays et exaspère chaque jour un peu plus la masse des soldats, et s'opposent à toute paix séparée conclue entre la Russie et les puissances germaniques qu'ils dénoncent comme une trahison. Khlevniuk n'explique pas comment ils pouvaient ainsi poser « *comme principale priorité le retour à la paix* » en continuant la guerre...

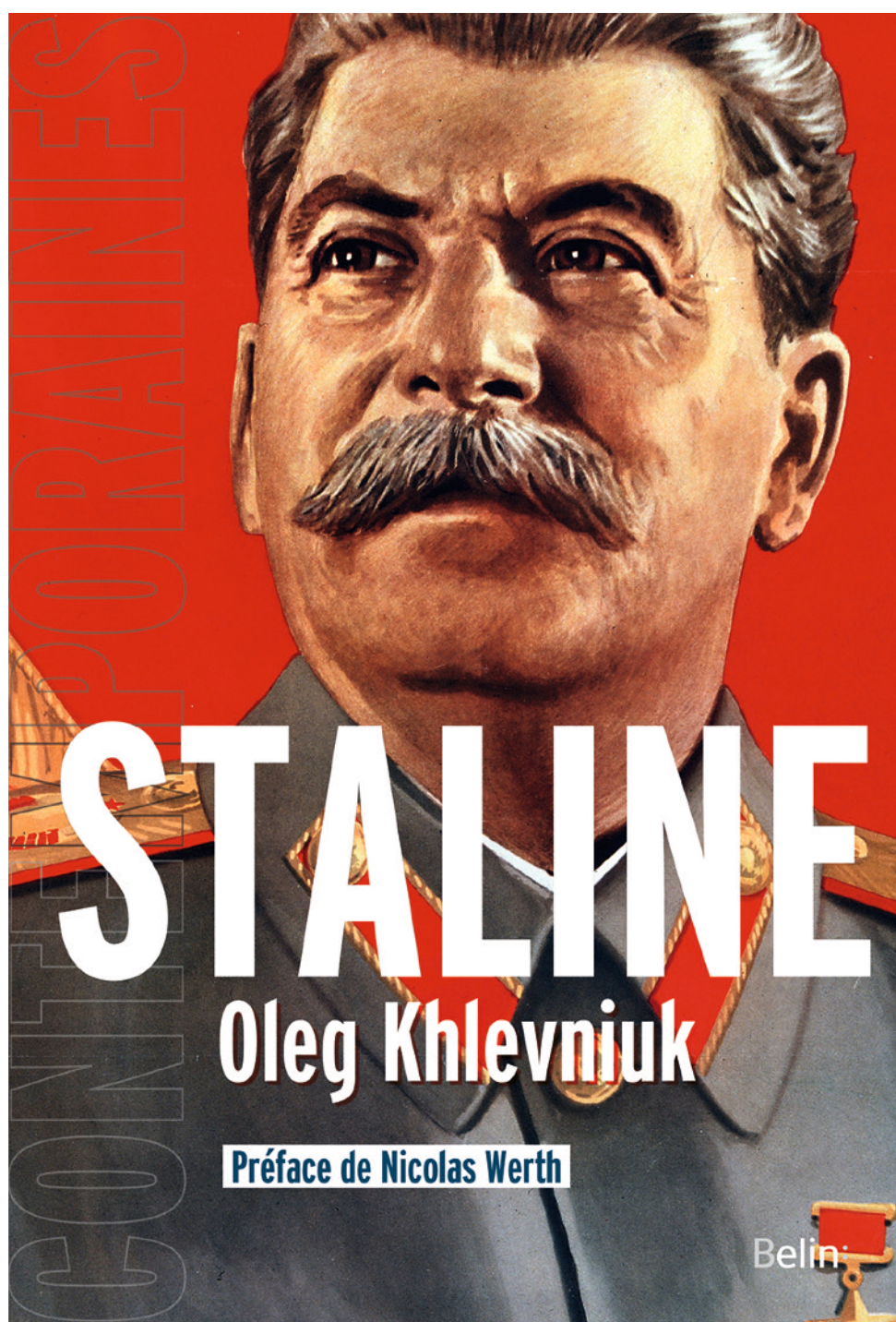
Évoquant les slogans des bolcheviks qu'il stigmatise comme des « *vérités simplistes* », il ne cite jamais le slogan essentiel « Tout le pouvoir aux soviets » ni sa traduction populaire « À bas les dix ministres capitalistes » mais met dans la bouche des partisans de Lénine des aphorismes creux ou carrément stupides dont on chercherait en vain la trace dans leurs écrits ou sur les banderoles de leurs manifestations : « *le plus important c'est de combattre l'ennemi* » ; « *nous verrons bien ce qui arrivera* » – slogan très combatif ! – ou : « *les choses ne peuvent être pires* » (alors que Lénine déclarait précisément le contraire avant octobre 1917, puisqu'il dénonçait « la catastrophe imminente » et proposait pour y faire obstacle un programme dont Khlevniuk ne dit pas un mot au lieu de le critiquer, d'en démontrer le caractère sans doute à ses yeux illusoire ou irréaliste. Ces « *vérités simplistes* » selon lui « *résumant à elles seules la sagesse populaire qui conduisit des millions d'hommes à mettre tous leurs espoirs dans les promesses faites par les bolcheviks* » (p. 98). Pauvres hommes...

Du 2^e Congrès des soviets qui met en place le Conseil des commissaires du peuple, il ne dit rien et se contente d'affirmer « *le caractère illégitime du nouveau gouvernement, son cynisme et son amateurisme ajoutés aux expériences sociales qui mettaient sens dessus dessous l'ordre existant* » (p. 108). Quelles expériences sociales ? il n'en dit mot. Quant à « l'ordre existant », il s'était décomposé : les paysans s'emparaient violemment des terres un peu partout, les soldats désertaient en masse, le chômage croissait à grande vitesse. De cette réalité sociale, Khlevniuk ne dit rien.

Mais peut-être ses capacités d'analyse vont-elles s'améliorer quand il abordera la période où Staline joue les premiers rôles ? Hélas, guère. Que l'on en juge sur pièce ! Ainsi, évoquant la situation à la veille de la Seconde Guerre mondiale, il

nous affirme : « *Il est difficile d'évaluer la part des considérations d'ordre moral et émotionnel dans les décisions de Staline* » (p. 295). Quelles « *considérations d'ordre moral* » auraient bien pu mouvoir Staline au lendemain d'une Grande Terreur dont Khlevniuk offre une vision accablante ? Un peu plus loin, évoquant l'assassinat de Trotski, il s'interroge : « *Était-il animé par une soif de vengeance ou par la peur de voir les trotskistes présents sur le territoire soviétique quand la guerre éclaterait ?* » (p. 306). Étrange question : en 1938, Staline avait fait fusiller la quasi-totalité des trotskistes et il en restait au mieux une dizaine en vie, et encore pour la moitié d'entre eux, comme Ivan Vratchev, le survivant par miracle, internés au goulag. Certes, la police politique distribuait largement l'étiquette de trotskiste à ses victimes sans le moindre rapport avec la réalité. Ainsi, Evguenia Guinzbourg, dans *Le vertige*, raconte l'histoire d'une paysanne accusée d'avoir été « trotskiste » ; comme elle ne comprend pas le sens de ce mot, elle pense qu'on l'accuse d'avoir été « traktoriste », c'est-à-dire d'avoir conduit un tracteur, ce que pourtant, dit-elle, elle n'a jamais fait. Ainsi, si le goulag pouvait recenser officiellement en 1953 un peu plus de 1 800 trotskistes, l'étiquette était pour 99,9 % d'entre eux un pur produit de la pauvre imagination policière. Staline savait fort bien qu'il avait nettoyé le pays de tous ses opposants politiques et des trotskistes en particulier. L'interrogation que soulève Khlevniuk n'a donc pas de sens.

En revanche, il oublie d'analyser des pans entiers du stalinisme. Ainsi, on cherche en vain le nom de Trofime Lyssenko dans sa biographie. Pourtant, cet agronome charlatan, qualifié de « paysan aux pieds nus » par la propagande, occupe une place importante dans le stalinisme et représente sans doute le symbole le plus achevé de la politique de Staline dans le domaine de la culture et des sciences. En promouvant cet agronome au sommet, Staline a concocté le mélange caractéristique de son système du bluff et de la répression contre toute forme de pensée indépendante, même dans les domaines les plus éloignés de la politique. Aucune des promesses de plantes et de moissons miraculeuses annoncées par Lyssenko et répercutées par la propagande officielle n'a jamais connu le plus petit début de réalisation, sans que jamais Staline le lui reproche. En revanche, le monde des généticiens soviétiques a été terrorisé, laminé, et la génétique soviétique liquidée pour toute une génération ou presque.



UN STALINE UN PEU PÂLOT

Après avoir donné un tableau des conditions de vie privilégiées de la nomenklatura et de la misère d'une population ouvrière et paysanne dont la grande masse avait un niveau de vie équivalent à celui de la population du goulag au même moment, Khlevniuk conclut sa biographie en qualifiant le stalinisme d'« utopie sociale » (p. 559). Selon le *Robert*, l'utopie est un « idéal, une vue politique ou sociale qui ne tient pas compte de la réalité ». Le stalinisme serait donc la vengeance grimaçante d'une réalité forcée, voire torturée, au nom d'un idéal irréalisable. Mais le stalinisme, en

promouvant le pouvoir d'une nomenklatura ou bureaucratie avide et vorace et la dictature de son incarnation et de son maître omnipotent, tient compte de la réalité, comme le soulignent les multiples étapes de son développement : la Grande Terreur, pour matraquer entre autres une paysannerie réticente à la collectivisation effectuée à la mitrailleuse ; le pacte germano-soviétique d'août 1939 ; l'étroite subordination des partis communistes du monde entier aux intérêts du Kremlin ; la priorité donnée par ce dernier, au lendemain de la guerre de 1940, à la construction forcenée de la bombe atomique. Rien de moins utopique.

La voix du ghetto de Varsovie

Il existe de nombreux témoignages sur l'enfermement, par les Allemands, des Juifs de Varsovie dans un ghetto, de 1940 à 1943. Le Journal rédigé par l'historien Emanuel Ringelblum (1900-1944) est sans doute le plus précieux. Après une édition partielle en 1978, traduite par Léon Poliakov à partir d'une adaptation anglaise, on attendait sa traduction intégrale du yiddish. Il a fallu la patience et la ténacité de ses traducteurs pour qu'elle paraisse enfin alors que le texte était disponible en Pologne depuis 1961-1962.

par Jean-Yves Potel

Emanuel Ringelblum
Oneg Shabbat. Journal du ghetto de Varsovie
Trad. du yiddish par Nathan Weinstock
et Isabelle Rozenbaumas
Calmann-Lévy, 502 p., 27 €

Il est vrai que l'entreprise de Ringelblum a longtemps été négligée par les historiens. Outre la rédaction quotidienne d'un journal, il avait réuni chaque samedi un collectif qui se nommait *Oneg Shabbat* (*Oyneg Shabbès* en yiddish), ce qui signifie « le plaisir du samedi ». Des historiens, des journalistes, des écrivains de toutes obédiences rassemblaient des archives sur la vie sociale, politique et culturelle du ghetto : enquêtes, presse, témoignages, lettres, photographies, etc. Ils les destinaient aux survivants, pour que le sort des Juifs soit connu, mais aussi aux contemporains. Des rapports et des témoignages étaient envoyés aux Alliés via des correspondants juifs ou la résistance polonaise, et certains arrivèrent à Londres mi-1942.

Cachées, enterrées dans des caves d'immeubles juste avant l'insurrection d'avril 1943, ces archives ont été partiellement retrouvées après la guerre, grâce au témoignage des trois survivants de cette équipe. C'est une masse considérable (6 000 documents, 35 369 pages) conservée par l'Institut historique juif de Varsovie qui porte maintenant le nom d'Emanuel Ringelblum. Mais il faudra encore attendre avant qu'elle soit complètement accessible aux chercheurs. Outre la nécessité de restaurer et de classer ces documents, les réticences du régime communiste relatives à leur publication ont freiné celle-ci.

C'est dans les années 1990 qu'un groupe de chercheurs autour de l'Institut historique juif s'est attaché à une publication scientifique d'ensemble (29 gros volumes sont aujourd'hui disponibles en polonais) des textes écrits en yiddish, polonais, hébreu ou d'autres langues (deux volumes ont été traduits en français aux éditions Fayard en 2007). Sur la base de ces sources et en dehors des mythologies, deux livres majeurs ont pu alors restituer la réalité du ghetto : *Le ghetto de Varsovie, guide d'un lieu inexistant*, de Barbara Engelking et Jacek Leociak (2002, en polonais et en anglais), puis *Qui écrira notre histoire ? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie*, de Samuel D. Kassov (2007, en anglais, éd. fr., Grasset, 2011). Dès lors, le travail de Ringelblum et de ses amis est devenu une source capitale de la recherche historique sur cette période, modifiant souvent la vision traditionnelle des ghettos.

Le *Journal* nous donne le fil conducteur de ces archives, il nous permet de suivre en temps réel le sort des Juifs de Varsovie et de toute la Pologne occupée, à partir de 1939. Ce volume se limite cependant aux écrits diaristes (1939-1942), renvoyant à une autre publication les textes rédigés par Ringelblum après les grandes déportations de 1942 ou parallèlement au *Journal*, notamment son essai sur les relations polono-juives rédigé en polonais en 1944, peu avant sa mort. Le choix des traducteurs de restituer son style souvent haché, abrégé, propre à un journal rédigé à la hâte rend parfois la lecture difficile, mais c'est nécessaire pour restituer l'authenticité du témoignage. En outre, l'appareil critique éclaire très bien le contexte historique (on regrettera cependant l'absence d'un index).

LA VOIX DU GHETTO DE VARSOVIE

Le texte est dense en informations quotidiennes sur le sort des Juifs polonais dès 1939. Le premier jour, on apprend les noms des premiers Juifs assassinés et les comportements contradictoires de la population varsovienne : « *Tendances anti-sémites* », puis le lendemain : « *Rapprochement entre chrétiens et Juifs dans les immeubles mixtes, rapports amicaux depuis lors. Les immeubles sont devenus une seule famille* ». Ce qui ne durera qu'un temps. La défaite de septembre 1939 et la violence de l'occupation allemande divisent la société. Les mesures antisémites de l'occupant sont immédiates et d'une violence inouïe. Ringelblum rapporte les terribles nouvelles provenant d'autres villes de Pologne, de Lodz, Lublin, Poznan, ou de nombreux villages. Début 1940, il note : « *La mortalité parmi les Juifs de Varsovie est effroyable. De 50 à 70 personnes décèdent par jour. [...] À Radom on a brûlé la synagogue ainsi que le siège de la kehillah. Même chose à Torun...* » Et ainsi chaque jour. Les rumeurs nourrissent les peurs, sans illusions : « *À présent, on se répète les paroles prononcées par quelqu'un [Hitler], à savoir qu'au cours de la prochaine guerre mondiale il mettra fin au peuple juif.* » Une des forces de ce journal est justement de témoigner de la prise de conscience progressive de l'entreprise nazie par ses victimes, avec ses espoirs et ses dénégations. À l'automne 1941, les fusillades de masse près de Vilnius sont connues, et surtout début 1942, grâce au témoignage de Szlamek qui s'est échappé du premier centre de mise à mort établi par les nazis à Chelmno sur le Ner, les camions à gaz et l'assassinat systématique ne font plus de doute. Or, peu y croient.

Le ghetto est décrit dans ses contradictions et ses conflits, toujours du point de vue des petites gens, des faibles. Les premières années, Ringelblum s'est investi dans l'aide sociale et les comités d'immeubles, reprochant aux autorités communautaires (la kehillah « *la plus grande d'Europe* ») de ne pas faire son devoir. Tout au long de ces pages, il s'oppose d'ailleurs aux responsables et à la bourgeoisie juive, puis à la police juive, qu'il juge complices de l'occupant. Le président du « conseil juif » ou *Judenrat* désigné par les Allemands, Adam Czerniakow, incarne pour lui cette capitulation. Il jugera sévèrement son suicide en juillet 1942. Ringelblum n'a de cesse de dénoncer le « *terrifiant chaos de la corruption qui règne dans le ghetto* » et « *l'ambiance de cochonnerie engendrée par les vieux*

notables et par ceux qui ont été nouvellement promus à ce rang ». À la misère, aux maladies et aux épidémies de typhus s'ajoutent les conditions imposées dans les camps de travail. « *En ce début du mois de mai [1941], la population juive a été terriblement impressionnée par les nouvelles épouvantables en provenance des camps de travail. [...] Les causes essentielles du nombre de décès (91 cas recensés jusqu'à la date du 6 mai) sont les terribles sévices infligés aux travailleurs par les gardiens de camp ukrainiens ainsi que les rations alimentaires déplorables, de véritables rations de famine, qui entraînent une mortalité élevée* ». Ringelblum se tient résolument aux côtés de ces abandonnés, c'est de leur histoire, de leur souffrance, de leur destin ignoré par le monde qu'il veut témoigner. Non sans humour, parfois. Ainsi cette blague qui « *circule dans le ghetto. Une femme est en travail, elle a un accouchement difficile. Aucun des moyens employés n'est en mesure de l'aider. Quand tous les visiteurs sont partis de la maison, un petit garçon pointe prudemment le bout de son nez et demande à sa maman : "Ma petite maman, ça y est, je peux sortir, la rafle est terminée ?"* ». Pour Ringelblum, le ghetto est un monde de vies.

Il s'interroge aussi. « *L'un des phénomènes les plus intrigants, note-il fin août 1941, est celui de la passivité des masses juives qui périssent dans un gémissement sourd. Pourquoi se taisent-elles toutes ? Et pourquoi les pères, les mères et les enfants rendent-ils l'âme sans un cri de protestation ?* » Il y voit « *beaucoup de raisons* ». D'abord, la terreur que font régner les forces d'occupation, « *une terreur telle que chacun craint de relever la tête* ». Et puis « *une certaine partie de la population pauvre, la plus énergique, est parvenue à s'organiser pour subsister. La contrebande procure des moyens d'existence à des milliers de portefaix [...]. Les ateliers et les commandes allemandes ont offert des possibilités de travail à un grand nombre d'ouvriers et d'artisans. Une partie de la main-d'œuvre active s'est rabattue sur le commerce ambulancier (la vente du pain, qui rapporte 25 grosz pour un kilo). En conséquence, c'est une fraction plus amorphe, plus désarmée, de la population qui meurt en silence* ». Il voit aussi dans l'existence d'une police juive « *qui a appris à frapper, à maintenir l'ordre et expédier les gens dans les camps de travail* » un autre de « *ces facteurs qui contribuent à maintenir les Juifs sous le joug* ».

Le 26 juin 1942, il entend à la BBC des nouvelles des Juifs de Pologne qu'il reconnaît : « *Pendant de*

Emanuel Ringelblum

Oneg Shabbat

Journal du ghetto de Varsovie



LA VOIX DU GHETTO DE VARSOVIE

longs mois, nous avons souffert de ce que le monde demeurait sourd et muet à notre tragédie qui n'a pas d'équivalent dans toute l'histoire. [...] Nous accusions les intermédiaires polonais d'étouffer délibérément notre tragédie afin qu'elle n'éclipse pas la leur. Il semble que nos interventions aient enfin atteint leur but ». Il retrouve dans les informations de la radio anglaise celles qu'ils ont envoyées : « Notre équipe d'Oneg Shabbat s'est acquittée ainsi d'une mission historique. Elle a alerté le monde sur notre sort et a peut-être sauvé des centaines de milliers de Juifs polonais de l'extermination. [...] Nous avons porté un coup à l'ennemi ». Et il ajoute le lendemain : « Ces derniers jours, la population juive vit sous le signe de Londres. La nouvelle que le monde a enfin été

bouleversé en apprenant les massacres perpétrés contre les Juifs de Pologne, a profondément secoué la population du ghetto ».

Nous le savons aujourd'hui, ces avertissements n'ont pas suffi à stopper les massacres. En juillet, 300 000 Juifs de Varsovie ont été envoyés à Treblinka, immédiatement gazés. Au total, 90 % des Juifs de Pologne ont été assassinés, affamés, gazés ou fusillés. La résistance armée du ghetto, que soutiendra Ringelblum, s'est battue seule en avril-mai 1943. Emanuel Ringelblum et la plupart de ses compagnons ont été tués. Il y avait aussi pensé en juin 1942 : « *Il est une chose dont nous sommes sûrs – nous avons rempli notre devoir. Nous avons surmonté tous les obstacles et tous les écueils pour atteindre notre objectif. Notre mort elle-même ne sera pas vaine.* »

Passion structurale simple

L'âge d'or du structuralisme semble loin derrière nous. Mais avons-nous réellement quitté cette époque ? Ne croyons-nous pas toujours que le monde est un livre, un palais de structures où de vivants piliers nous offrent une forêt d'énigmatiques symboles ? Ces trois livres illustrent la passion des structures, chez Proust, Rohmer, Deleuze. Mais faut-il vraiment aller chercher des images en s'emmêlant dans le tapis deleuzien ?

par Pascal Engel

Jean-Claude Dumoncel
La mathesis de Marcel Proust
 Garnier, 786 p., 49 €

Patrice Guillaud
Le charme et la sublimation.
Essai sur le désir et la renonciation
dans l'œuvre d'Éric Rohmer
 Cerf, 585 p., 30 €

Jean-Pierre Ezquenazi
L'analyse de film avec Deleuze
 CNRS Éditions, 208 p., 22 €

Le structuraliste par excellence n'est ni Jakobson, ni Lévi-Strauss, ni Barthes, ni Foucault, c'est Deleuze. Qu'on relise son article de 1967, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (repris dans *L'île déserte*, Minuit, 2002). Mais c'est un structuraliste ambigu et atypique. Son *Proust et les signes*, paru un an avant les *Éléments de sémiologie* et le *Sur Racine* de Barthes (1965), a été souvent compris comme un manifeste structuraliste. Mais le structuralisme est essentiellement un nominalisme, et il appelle une sémiotique, discipline qu'on comprend souvent comme dissociée de toute ontologie et de toute référence à un monde extra-verbal. Or Deleuze ne proposait en rien une lecture nominaliste de Proust et il liait explicitement sémiotique et ontologie. Il voyait en Proust un platonicien, à la recherche d'Idées et d'Essences, et il s'intéressait tout autant à la production des signes qu'à leur interprétation. Il ne cherchait pas des structures, au sens d'images dans le tapis. Il traitait Proust comme un philosophe, et ses personnages, lieux et situations comme autant d'incarnations de concepts (berg-

soniens). Il était structuraliste, mais pas, comme la plupart de ses contemporains, structuraliste de l'espace, mais structuraliste du temps. Son chiffrement de Proust, et de tant d'autres auteurs qu'il discuta, était basé sur des structures bergsoniennes. Il y a la durée, qui est qualitative, et qui est raison du temps et du mouvement, et que nous saisissons dans l'intuition. Les structures sont dynamiques, elles sont faites de forces et d'intensités.

En bon deleuzien (il a consacré mainte étude au Maître), Jean-Claude Dumoncel part du livre de Deleuze sur Proust, et sa division des signes (signes de l'art, impressions et réminiscences, signes de l'amour, signes de la mondanité), mais il entend aller plus loin, en reconstruisant la *Recherche*, selon une formule de Barthes dans « Proust et les noms », comme « *une mathesis générale, le mandala de toute cosmogonie littéraire* ». Il vise à reconstruire cette *mathesis*, prenant au sérieux (c'est-à-dire au pied de la lettre) les métaphores mathématiques telles que « la plus émouvante des géométries » ou « algèbre des batailles », trouvant chez lui toute une logique modale des possibles, une logique du temps, une théorie des graphes, un traité des sections coniques enté sur le fameux cône bergsonien de *Matière et mémoire*, et ne cesse de plonger dans le texte de Proust des problématiques comme celle de l'identité personnelle selon Derek Parfit et, en fait, toute la philosophie de Platon à Whitehead et Deleuze. Charlus, les Guermentes, Saint-Loup, Albertine, Swann et Marcel tournent dans une grande farandole mathématicologique aux côtés de Leibniz, Arthur Prior, Russell ou Hintikka.

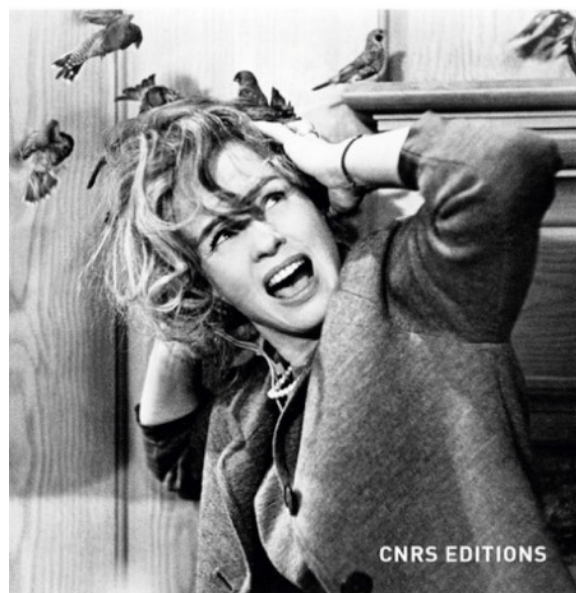
Que penser de ce livre foisonnant et follement érudit ? Quand on le lit comme une sorte de

PASSION STRUCTURALE SIMPLE

répertoire raisonné et raisonnant des lieux, personnes et thèmes proustiens, réordonné selon des plans géométriques, l'exercice est fastidieux mais instructif, et il incite souvent à revisiter la *Recherche*, et il y a du charme et des trouvailles étonnantes dans les marottes du professeur Dumoncel. Mais si on le lit comme un ouvrage destiné à nous donner le chiffre caché de l'œuvre, il fait plutôt penser au projet de ce personnage de fou littéraire des *Enfants du limon* qui, pour trouver la quadrature du cercle, avait entrepris de mesurer toutes les margelles de puits, toutes les bouches d'égout, tous les cerceaux, tous les ronds de serviette, bref tous les cercles de la terre, un à un, armé de son double décimètre.

Les deux livres de Deleuze sur le cinéma (*L'image-mouvement* et *L'image-temps*) ont beaucoup stimulé les critiques de cinéma et toutes sortes de fous philosophiques. Mais, souvent, ce sont plutôt des livres de métaphysique bergsonienne et deleuzienne illustrés par des exemples filmiques que des livres qui offriraient une méthode de lecture des œuvres cinématographiques. Jean-Pierre Ezquenazi propose, quant à lui, une telle méthode. Selon son préfacier, Pierre Montebello, il ne s'agit pas de lire le cinéma à travers les concepts bergsoniens, mais bien plus de « *reterritorialiser les concepts deleuziens sur le cinéma* » : dramatisation, rythme, singularité, plissements, bifurcations. Cela veut dire, nous dit l'auteur, faire du cinéma un espace de tension, de forces, d'intensités. Mais à supposer qu'on comprenne ce que cela veut dire, cela nous donne-t-il une méthode de lecture ? Deleuze traite du cinéma comme composition de mouvements, idée intéressante et qu'il a brillamment mise en œuvre, mais j'avoue n'avoir jamais bien compris comment les mots-valises deleuziens comme « pensée mouvement » ou des notions comme celle de « dramatisation » ou de « plissement » pouvaient être appliqués à l'analyse de film. L'auteur donne des analyses « deleuziennes » de Kubrick (*Barry Lindon*) et de Cassavetes (*The Killing of a Chinese Bookie*) mais elles me semblent plus faire écho aux concepts bergson-deleuziens que proposer une méthode (Ezquenazi donne en exemple l'analyse d'une séquence des *Oiseaux* par Raymond Bellour (*Cahiers du Cinéma*, 216, 1969), qui, elle, donne un vrai paradigme de méthode). Deleuze aime à citer Peirce et sa classification des signes (*L'image-mouvement*, p. 101). La sémiologie est une mé-

JEAN-PIERRE ESQUENAZI

L'analyse de film
avec Deleuze

thode de lecture, un peu trop quand on ne la couple pas à une ontologie. Mais ici la lecture est plutôt impressionniste.

Deleuze a remarqué très justement (*ibid.* p. 110) que Rohmer fait de la caméra « *une conscience formelle éthique capable de porter l'image indirecte libre du monde moderne névrosé et d'atteindre le point commun entre cinéma et littérature* ». Deleuze a tout à fait raison d'évoquer ici la notion de « style indirect libre ». La lecture que fait Patrice Guillemaud, lui aussi philosophe, de l'œuvre de Rohmer parle aussi de géométrie et d'organisation de l'espace, mais ses références sont plutôt stoïciennes et phénoménologiques (on lui saura gré de ne pas trop bergsoniser, fléau de notre temps et des autres). Il entend montrer que tous les films de Rohmer ou presque exemplifient une structure fondamentale et systématique, celle de la renonciation. Les personnages sont tous animés de désirs et de passions auxquels ils renoncent, tout en ayant conscience de leur nécessité. On a beaucoup parlé au sujet de Rohmer des thèmes du puritanisme et du libertinage, mais Guillemaud sonne plus juste en centrant les vingt-cinq films de Rohmer sur le thème du désir transfiguré et sublimé par un renoncement. *Ma nuit chez*

PASSION STRUCTURALE SIMPLE

Maud et *Le genou de Claire* sont paradigmatiques. Guillaumaud livre un commentaire érudit, toujours d'une très grande finesse, à la fois sur ce thème, ses incarnations stylistiques et sa « structure processuelle ». C'est fort convaincant. Mais je me demande, là aussi, si trop de structure ne tue pas la structure. Moi aussi j'ai mon schème.

On connaît (par exemple en lisant les œuvres de Davidson et de Searle) le problème des « chaînes causales déviantes » en philosophie de l'action : un agent peut accomplir une action conforme à la raison qu'il avait d'agir, sans pour autant que cette raison soit la cause appropriée de son action. L'exemple canonique est celui d'un individu qui désire hériter de la fortune de son oncle, et décide de l'assassiner, mais qui, alors qu'il roule en auto en pensant à son futur crime, écrase accidentellement un passant, qui se trouve être son oncle. Bien des scénarios de Rohmer reposent sur le même schème. Le cas pur est celui de *La boulangère de Monceau* : le narrateur rencontre une jeune femme élégante, qui soudainement disparaît. Il noue une relation avec une autre jeune femme, boulangère de son état, mais, au moment où il a obtenu un rendez-vous avec elle, la première femme réapparaît, et lui apprend qu'elle a observé ses allées et venues, croyant en être la cause. Là-dessus le narrateur, ne la détrompant pas, abandonne lâchement la boulangère et s'en va avec la jeune femme élégante. Un schème voisin se reproduit dans *Ma nuit chez Maud*, où le narrateur, joué par Jean-Louis Trintignant, tombe amoureux d'une jeune femme blonde, mais rencontre ensuite Maud, une belle brune, et renonce à elle. Il propose plus tard à la blonde de l'épouser, mais celle-ci hésite car elle sort d'une liaison, avec un homme qui se trouvait être, le narrateur l'apprend à la fin, l'ancien mari de Maud. *Le genou de Claire*, où le séducteur Jérôme s'apprête à se marier, mais s'engage dans une tentative de séduction de Claire, dont il se promet de toucher le genou, y parvient par un chemin détourné et s'en va accomplir son mariage. Dans chacun des cas, le désir initial se trouve satisfait, mais par des voies obliques. Rohmer trouva dans *La marquise d'O.* de Kleist le parfait accomplissement de la chaîne causale déviante : alors qu'il entendait la sauver de reîtres violeurs, l'officier russe viole la jeune femme évanouie et l'engrosse (je ne sais pas si notre époque, qui est friande de dénonciations, apprécierait beaucoup



ce scénario). Couverte de honte et chassée par sa famille, elle finit par céder aux avances de son violeur devenu son prétendant en tout bien tout honneur, et l'épouse. Dans chacun de ces cas, l'action initialement visée s'accomplit, mais par des voies qui échappent au contrôle des agents et malgré eux.

Cette lecture est, je l'avoue, bien simplette et naïve au regard des si subtiles et éclairantes analyses de Guillaumaud, mais je me demande, avec René Pommier [1], si l'on a réellement besoin, dans les grandes œuvres littératuro-filmiques (la différence ne compte pas : comme disait Godard, tout est cinéma), qu'il s'agisse de Proust, d'Eisenstein, de Dreyer ou de Rohmer, d'aller chercher des structures cachées. Tout n'est-il pas là, bien clair pour qui veut lire ou voir ? Proust nous parle de l'amour, du temps, de la mémoire, de la société, et Rohmer n'en fait-il pas autant ? Le reste est tout aussi essentiel : c'est de la technique, de l'écriture, du montage.

1. René Pommier, *Assez décodé !*, Roblot, 1978 ; Roland Barthes, *grotesque de notre temps, grotesque de tous les temps*, Kimé, 2017.

Les courriers de Saint-Pétersbourg

Diplomate et penseur, Joseph de Maistre (1753-1821) passa quatorze années de sa vie (1803-1817) à Saint-Pétersbourg, en tant que représentant du roi Victor-Emmanuel I^{er} et de la Maison de Savoie auprès du tsar Alexandre I^{er}. Ces années forment l'essentiel de l'imposant volume de sa correspondance, reprise aujourd'hui telle qu'elle parut dans les Œuvres complètes éditées à Lyon entre 1884 et 1886 (la correspondance occupant six volumes sur un total de quatorze). Des lettres ont été retrouvées depuis : elles ne figurent pas ici. Mais attendre une édition exhaustive et critique ne saurait être une raison pour boudier ce que Les Belles Lettres nous offrent à redécouvrir. La seule écriture de Joseph de Maistre en vaut la peine. Elle trace les contours d'une âme non pas réactionnaire mais tout simplement lucide et humaine. Et elle magnifie la beauté et la finesse de notre langue.

par Christian Mouze

Joseph de Maistre

Correspondance

Les Belles Lettres, 1 534 p., 75 €

« Une lettre est une conversation », et c'est bien une conversation que Joseph de Maistre, à travers ses interlocuteurs et le temps, nous tient toujours en ce XXI^e siècle. Elle garde ce qu'on appelle la hauteur, et elle n'abandonne pas le familier. Elle est bien sûr marquée par l'Histoire, les événements d'une époque exceptionnelle, chaotique (la Révolution, l'Empire, la Restauration), mais est-ce précisément cela l'important pour lui ? « *J'ai eu le temps cependant de me baigner dans la Neva aussi à mon aise que dans le bel Eridan* », écrit-il à sa fille Adèle, restée (avec toute la famille) non loin du Pô.

À des milliers de verstes et de kilomètres, on le sent plus proche des siens que de l'Histoire. D'ailleurs, accepte-t-il cette dernière ? Napoléon, bien sûr, ne sera jamais pour lui que Bonaparte, le Corse « *l'usurpateur* », « *le monstre* » ou « *le démon de Paris* ». Pour autant, il ne voit pas la Révolution comme une erreur de parcours ; il ne croit tout simplement plus en la monarchie absolue : « *Vous m'avez laissé imprimer que tous les gouvernements étaient vieux. Je vous ajoute à*

l'oreille qu'ils étaient pourris. Le plus âgé de tous est tombé avec fracas. »

À ses yeux, la monarchie absolue n'a plus de raison d'être et n'entre même plus dans la raison : « *Il y a une infinité de choses que nous croyons tenir de notre raison et qui ne sont que l'ouvrage des préjugés.* » Et puis « *l'homme a changé ! De nouvelles idées, de nouvelles théories se sont emparées de sa tête. Il faut le prendre comme il est et s'accommoder aux circonstances* ». Maistre reste un fidèle royaliste mais on peut le voir, le sentir balancer. C'est ainsi qu'il tolère parfois, mais très provisoirement, au moment de grands événements, de grandes batailles (la campagne de Russie et Borodino par exemple), d'abandonner le nom de Bonaparte pour celui de Napoléon. Il a du mal à admettre l'Histoire mais il l'admet.

La Révolution et, plus largement, l'Histoire sont pour lui une énigme de la Grâce : « *Nul œil humain ne peut apercevoir la porte de ce labyrinthe. Si nous sortons, on se trouvera dehors sans savoir comment.* » (1794) « *Rien ne marche au hasard, mon cher ami, tout a sa règle, et tout est déterminé par une puissance qui nous dit rarement son secret.* » (1794) « *Une voix secrète, une voix irrésistible me dit que tout cela n'est qu'un drame, et que plus tôt ou plus tard, nous entendrons le sifflet du grand machiniste qui fera disparaître l'impure décoration.* » (1805)



« La bataille de la Moskova », par Louis-Ferdinand Lejeune (1812)

LES COURRIERS DE SAINT-PÉTERSBOURG

Comment fuir autrement les tréteaux menteurs de la terre ? Se venger ?

Au cœur même de 93, il ne songeait pas à crier vengeance, mais bien à dénouer tous les liens trop sanglants : « *Comment ? la première idée du roi est de punir ? A-t-on jamais rien imaginé de plus impolitique !* » (4 septembre 1793). Il ajoutait un peu plus tard à l'intention du même correspondant : « *défions-nous de ces systèmes tranchants qui nous font regarder comme des lépreux tous ceux qui ont le malheur de ne pas penser comme nous* » (9 décembre 1793).

Cet homme vit de l'Église et des « *démons de l'encrier* » [1], mais pas de l'épée. Qui vit de la plume tente de vivre par la conscience, mais constate vite que celle-ci « *n'a point de juridiction dans l'empire de la nécessité ; c'est une étrangère qui n'a plus droit de parole* ». Ainsi s'adresse-t-il, en 1804, au prince qui tente de s'imposer comme Louis XVIII aux yeux des

autres souverains européens. La monarchie des Bourbons ? Maistre la soutient de toutes ses forces, sans illusion. Comme le petit Piémont, elle est quelque part une pièce dans la cour du jeu des grandes puissances d'alors : elles la joueront ou ne la joueront pas, à leur gré.

« *Chassons de notre tête toute idée de grandeur, de noblesse et de générosité ; toute spéculation élevée sur les droits sacrés de la souveraineté, sur la sûreté et la balance de l'Europe. Combien me donnerez-vous ? Tout se réduit à cette noble phrase.* » (À M. le comte de Front, 21 février [5 mars nouveau style] 1805).

Il est l'envoyé d'un tout petit État mais lutte et ruse pour être au rang des autres ambassadeurs et maintenir « son tour » au roi qu'il représente. Cela nous vaut une savoureuse description du jeu des ruses et des rivalités pour la préséance, à la cour de Saint-Pétersbourg (cf. lettre n° 78, au chevalier de Rossi). Il ne peut totalement dédaigner les antichambres, mais la finesse de ses analyses et de ses avertissements ne s'en trouve pas

LES COURRIERS DE SAINT-PÉTERSBOURG

pour autant émoussée. En janvier 1805, il écrit à son roi « *que la Russie ne peut agir sans l'Autriche, et a tout à craindre d'agir avec elle* ». On ne peut mieux prédire : le 2 décembre de la même année, c'est le désastre austro-russe d'Austerlitz. Pareillement, le 3 septembre (15 nouveau style) 1812, à propos de Borodino (bataille de la Moskowa pour les Français), il précise à son correspondant : « *Le Prince Kutusoff écrit à sa femme : "je ne suis pas vaincu : j'ai gagné une bataille sur Bonaparte." Je crois la première partie de ce billet plus sûre que la seconde.* » C'est exactement la situation qu'il va apprendre peu après, avec la cour, à Saint-Pétersbourg : l'armée russe s'est retirée, exsangue mais pas complètement défaite.

Conscient de ne représenter que peu de chose, le royaume de Piémont-Sardaigne (inclus ou plutôt noyé dans l'ensemble italien) suscitant les appétits concurrents de deux empires (l'Autriche et la France) [2], et ses quelques fragiles arpents de montagnes, de plaines et de villes n'éveillant pas vraiment, en dehors des jeux d'équilibre, l'intérêt du troisième (la Russie), Joseph de Maistre avertit son roi : « *nous pouvons bien manifester nos désirs, les motiver de toutes les manières possibles, et tâcher d'y intéresser nos alliés ; mais en définitive il faudra toujours accepter le lot qu'on nous assignera* ». Quant à la France, c'est très simple : « *Avant de dicter des lois à la France il faut la vaincre.* » Tel est le conseil, sans autre diplomatie, du fier représentant d'un petit État à son souverain.

À Saint-Pétersbourg, si loin des siens, dans cette capitale bâtie au niveau de la mer et des tempêtes européennes, où décidément le Piémont quelque peu montagneux est perçu politiquement trop bas, Joseph de Maistre ne saurait trouver et entretenir plus profonde satisfaction que de se sentir mari et père. « *Je sers le roi en perdant mon temps* ». Son temps, réel, effectif, il le retrouve avec sa famille et son œuvre. Loin des siens, fût-ce avec l'Histoire, il n'a, de son aveu « *qu'une demi vie* » (à sa fille Adèle).

L'homme ne vit pas que du pain des événements : ceux-ci s'éloignent, le goût s'en dissipe et l'homme a toujours davantage besoin de proximité. Mais il ne voit qu'entraves. « *Ce monde-ci, ma chère Adèle, est une gêne perpétuelle ; et qui ne sait s'ennuyer ne sait rien.* » Ainsi, en 1803, à Saint-Pétersbourg, nous ne sommes pas loin de

Baudelaire : « *Le cœur humain est un cloaque ; descendons-y quelquefois en nous bouchant le nez, pour y recevoir des leçons utiles.* »

Joseph de Maistre intime ne laisse pas d'étonner. Il s'abandonne parfois à des descriptions terribles de la Russie et de ses supplices : « *Que dis-tu de ma plume qui t'écrit ces élégances ? Mais à quoi servirait donc, ma chère petite sœur, d'avoir un frère en Russie si l'on ne savait pas à fond ce que c'est que le knout ?* » (À Mme de Saint-Réal, 1806).

Les lettres à ses filles sont simplement merveilleuses et emportent. On les lit et les relit pour l'écriture et le sentiment, celle-là portant la beauté de celui-ci et celui-ci suscitant les brasillements de celle-là. Alors toute force d'ombre s'éclaire. Dans cet énorme volume de correspondance politique et diplomatique, la trace humaine vient recouvrir la trace de l'Histoire et rappeler qu'au milieu des événements qui la bousculent la vie d'un individu est d'abord son premier événement.

On croit bien connaître un ciel d'aube ou de crépuscule, et chaque fois on le découvre : ainsi pour l'écrivain, le penseur, le poète qu'on se persuade de tenir. Maistre n'échappe pas à la règle : il n'entre dans aucun des cadres avec lesquels on croit devoir vivre et raisonner. C'est qu'il regarde et vérifie la vie, toujours en mouvement, en métamorphose et briseuse des bornes qu'on cherche à lui imposer. L'établir et la retenir dans des lois et des conduites ? Elle fait brèche à toutes les clôtures. Cela suffit à Joseph de Maistre. La parole de l'écrivain diplomate ne veut délivrer aucun mensonge. Elle garde la monarchie comme une blessure, pas comme une illusion. Et elle revient à la vie dans ce que celle-ci a de premier : le lien avec les autres et d'abord avec les proches. Voilà pourquoi, prenant pour prétexte l'éducation d'Adèle à la langue française, Joseph de Maistre, dans une lettre étonnante, décline pour sa fille aux temps de l'indicatif le verbe *chérir*. Le lecteur est conduit à se demander : comment ne pas chérir les mots qui servent si bien à aimer ?

Il termine sa mission à Saint-Pétersbourg « *écrasé de dégoûts, de privations, d'amertumes de tout genre* » (lettre au comte de Vallaise, janvier 1815). L'avait-il mieux commencée ? « *L'immobilité, l'égoïsme, les vices les plus dégoûtants inondent l'univers, mais je vois toujours une arche qui porte Noé et ses enfants.* » C'est ce qu'il écrivait, en 1804, au chevalier de Rossi. Cette arche, s'il en reconnaît avant tout le trait



Joseph de Maistre, par Félix Vallotton (1895)

LES COURRIERS DE SAINT-PÉTERSBOURG

dans la figure de sa famille, il lui paraît également en discerner quelque chose dans les lettres que lui adresse, en 1820, Félicité de Lamennais, alors pourfendeur de l'indifférence en matière religieuse. « *Et vive le nouvel astre !* », lui répond Joseph de Maistre. Qu'importe que ce nouvel astre prenne par la suite un éclat social et républicain, et s'éloigne de l'Église. « *La force terrible des mots* » de Lamennais s'est mise en route. Joseph de Maistre l'a vu et compris. La question n'est pas de savoir s'il eût approuvé l'évolution de Lamennais : la politique ne sera jamais qu'une écume et d'ailleurs Joseph de Maistre, au moment de son échange avec Lamennais, s'en détache, se traînant, comme il l'écrit au comte de Blacas (27 décembre 1814, 8 janvier 1815 nouveau style), « *vers le terme* ».

Faudrait-il s'étonner qu'à ses yeux, non plus seulement la révolution, mais tout devienne

« *miraculeusement mauvais* », dans un monde qu'il juge par ailleurs « *en état d'enfancement* » ? Quelques gouttes d'encre de Maistre ou de Lamennais en dissolvent encore aujourd'hui les poisons. « *Votre lettre finit par une terrible prophétie, la destruction de la société. Je comprends vos raisons* » (À M. l'abbé de Lamennais, 1^{er} mai 1820). Inattendu, sous la plume d'un défenseur de la société et de ses boisages, mais pas sous celle d'un homme dont le doute s'étend. Quel superbe passage de témoin !

1. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*.
2. « *Notre ennemi passager, accidentel, notre ennemi de passion et de circonstance est à Paris ; mais notre ennemi naturel et par conséquent éternel est à Vienne.* » (À M. le comte de Front, *ibid.*)

En pays étranger

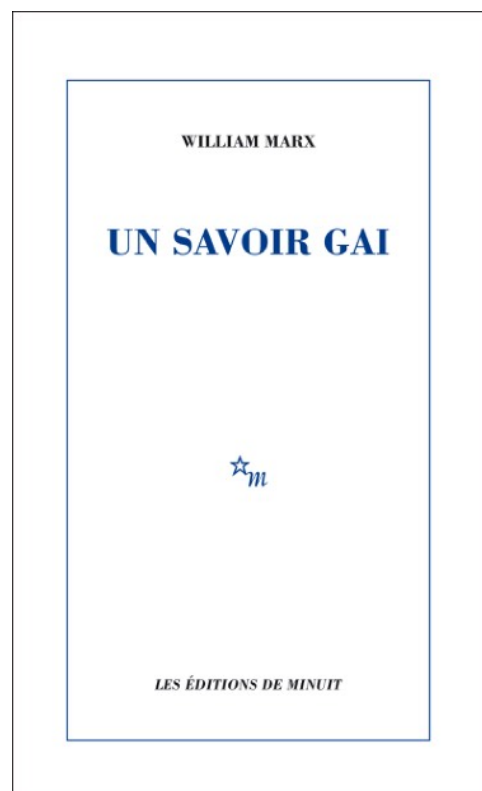
Témoignage en forme d'essai sur l'expérience homosexuelle, le dernier livre de William Marx ne se préoccupe pas de construire une théorie.

par Ulysse Baratin

William Marx
Un savoir gai
Minuit, 176 p., 15 €

Lire *Un savoir gai* réclame donc de ne pas y traquer une doctrine. William Marx y affirme d'ailleurs sa « *répugnance à fixer des conduites, dessiner des cadres, construire des théories* ». Écoutons-le s'adressant à lui-même pour dire une existence façonnée par le désir de ceux de son sexe. Des passages autobiographiques s'entrelacent de la sorte à des analyses esthétiques et sociales, formant une écriture de l'aller-retour, tantôt narrative tantôt réflexive. Devant beaucoup à Barthes, elle se distribue en une typologie par ordre alphabétique, allant de « Désastre » à « Taille ». Ainsi, la belle partie intitulée « Refuges » célèbre la force émancipatrice des humanités classiques pour un adolescent homosexuel : « *Quand Homère, Pindare, Sophocle, Platon, Virgile, Pétrone, Martial, Apulée montent à la barre pour te défendre, tu n'as plus rien à craindre : te voici paré pour la vie.* » Hommage à la littérature et à l'art comme solutions à l'ostracisme, l'ouvrage émeut.

Ici, pas d'entreprise raisonnée de définition d'une psyché ou d'une culture gaie mais plutôt un enseignement : l'expérience de l'homosexualité produit un regard en biais sur la société, celle-ci étant régie par des codes hétérosexuels. Cette appréhension du monde, c'est le « savoir gai ». Séduisante, la proposition soulève plusieurs difficultés. D'abord, le seul désir sexuel organise-t-il un corps social et un individu ? À voir. Sous cet angle, l'essentialisme guette moins qu'une propension à réduire l'identité à l'orientation sexuelle. Le propos n'aurait rien perdu à prendre en compte les dimensions sociale, ethnique, culturelle, etc. Autre point : se trouver en minorité suffit-il pour disposer d'un « savoir » spécifique ? À ce compte-là, toute minorité pourrait s'en prévaloir. Comme s'il s'attendait à cette remarque, William Marx remarque cependant : « *La plupart des minorités*



sont déjà constituées en communautés », alors qu'« *un gai naît dans une famille non gaie, parfois hostile à sa propre existence, et dont la haine se découvrira à lui brusquement – ou peu à peu. Le voici plongé en milieu étranger comme dans un cauchemar* ». En « milieu étranger » ? L'auteur insiste : « *Être gai, c'est vivre par principe dans un monde qui t'est étranger.* »

Une telle constance du propos éclaire le projet formel de l'auteur. Récit subjectif mais non fictionnel, essai se passant de théorie, *Un savoir gai* est en réalité un récit de voyage. Et le narrateur homosexuel chemine clandestinement à travers ce pays où il ne se reconnaît pas. Nommons-le l'Hétérosexualistan. Comme souvent dans un récit de voyage, le narrateur a la tentation de généraliser. Ce n'est pas là qu'il excelle : « *Le monde hétérosexuel restreint ordinairement l'usage de la caresse à la fonction de préliminaire avant pénétration.* » Et pourtant, quoi que l'on pense de certaines conclusions, la relation de ce périple peut se révéler profitable. Ne serait-ce que par la sincérité et l'élégance avec lesquelles le voyageur a relaté ses joies et ses souffrances pour mieux se connaître.

L'art de Goscinny

À l'occasion du quarantième anniversaire de la mort de René Goscinny (1926-1977), deux expositions parisiennes, au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme et à la Cinémathèque Française dressent un portrait de l'un des acteurs les plus importants de la bande dessinée européenne.

par Olivier Roche

René Goscinny, au-delà du rire
Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme
jusqu'au 4 mars 2018
Catalogue sous la direction
d'Anne Hélène Hoog.

Goscinny et le cinéma :
Astérix, Lucky Luke & Cie
Cinémathèque française
jusqu'au 4 mars 2018.

L'image est inoubliable : après une grosse dispute et une longue bouderie sur les routes arvernes, Astérix se jette enfin dans les bras d'Obélix sous le regard philosophe et ironique du petit chien Idéfix... Elle fait partie des sept images qui ouvrent, en pleine page et sans commentaire, *L'Art de la bande dessinée* (Citadelles & Mazenod, Paris, 2012), ouvrage de référence pour qui souhaiterait découvrir une vision d'ensemble du 9e art. La case en question est tirée du *Bouclier arverne*, onzième album de la série, publié en album en 1968 et vendu à plus de 1.000.000 d'exemplaires.

Elle illustre bien la « *poétique du chaudron* » mise en œuvre dans les *Aventures d'Astérix* décrite par Ludwig Schuurman : un système d'images récurrentes « *qui concourent à l'unité de la série tout en assurant avec le lecteur la complicité d'un univers reconnu [1]* », et qui en explique en partie l'immense succès. Les auteurs de *L'Art de la bande dessinée* placent donc Uderzo et Goscinny aux côtés des plus grands noms de la bande dessinée mondiale (Alex Raymond ; Winsor McCay ; Jack Kirby, Vince Coletta et Stan Lee ; Hergé ; ou Hugo Pratt, qui a été choisi lui, pour la couverture de l'ouvrage). Est-ce bien raisonnable ?

Dans *Astérix chez les Helvètes* (1970), Goscinny et Uderzo transposent la scène de l'orgie romaine du *Satyricon* de Fellini. © Editions Albert René

L'image de René Goscinny a souvent été réduite à celle des *Aventures d'Astérix*, l'ampleur de son œuvre est relativement méconnue, mais à regarder de plus près, son influence sur la bande dessinée est fondamentale. « *Rédacteur en chef hors pair de Pilote en même temps que scénariste exceptionnel,[il] accompagne l'évolution de la bande dessinée vers l'adolescence et l'âge adulte* », explique *L'Art de la bande dessinée*.

Au début des années soixante, trois facteurs vont déclencher un mouvement à l'issue duquel rien ne sera plus jamais comme avant. La stratégie éditoriale audacieuse de René Goscinny tout d'abord, qui devient en 1963 rédacteur en chef de *Pilote* quatre ans après sa création ; l'implication d'un éditeur passionné ensuite, Georges Dargaud, l'éditeur de l'édition française du *Journal de Tintin*, qui croit en une presse « moderne » pour les jeunes et publiera les albums des auteurs de *Pilote*. Troisièmement, « *l'argument décisif du succès, vertigineux, des Aventures d'Astérix* », créés avec le dessinateur Albert Uderzo dans le premier numéro de l'hebdomadaire *Pilote* en 1959, en France et au-delà.

« *Si l'Astérix de Goscinny et Uderzo mérite de rester dans l'histoire de la bande dessinée pour l'étroite complicité qui unit l'humoriste et son dessinateur, c'est d'abord pour le « phénomène de société » qu'il aura représenté, contribuant à donner à la BD une visibilité sociale, voire un sens politique, que personne ne songeait à lui octroyer ultérieurement* »... Pour Anne Hélène Hoog, commissaire de l'exposition *Au-delà du rire*, qui signe « *Le zetser et le philosophe* » dans le catalogue, « *René Goscinny est indéniablement un génie comique, un écrivain exigeant, un créateur frénétique. Au cours d'une trajectoire unique dans l'histoire de la presse illustrée, il a*



René Goscinny et John Wayne dans les bureaux de *Pilote*, publiée dans *Pilote* n° 58, 1er décembre 1960
Crédit : Fonds d'archives Institut René Goscinny © Droits réservés

L'ART DE GOSCINNY

accompli une révolution culturelle en dissolvant la ligne qui séparait la culture savante de la culture populaire, l'humour des élites de celui des classes laborieuses ».

À *Pilote*, « laboratoire et journal idéal », le nombre de jeunes dessinateurs que Goscinny accueille, recrute et encourage en quelques années est considérable. Il donne aussi « carte blanche » à d'autres, qui ont déjà fait leurs preuves ailleurs. L'un dans l'autre, la liste est impressionnante : Alexis, Bilal, Bretécher, Cabu, Caza, Christin, Druillet, F'Murrr, Gébé, Giraud/Mœbius, Gotlib, Greg, Mandryka, Mézières, Reiser, Tardi, etc.

C'est aussi des crises au sein de *Pilote* que naissent, dans les années soixante-dix, de nouveaux magazines comme *L'Écho des savanes*, *Métal Hurlant* ou *Fluide glacial*, propulsant définitivement la BD dans l'âge adulte. Plusieurs décennies plus tard, la BD a enfin acquis ses lettres de noblesse. On en prendra pour preuves la reconnaissance artistique et littéraire – elle est à la une du *Débat* ou de la *NRF* –, le nombre d'exégèses publiées, de recherches, de colloques, de séminaires. On pense également à la multiplication et la vitalité des manifestations et des institutions qui la célèbrent.

On observe enfin une économie de la BD significative. Objet de spéculation, elle fait flamber les enchères depuis une vingtaine d'années et, même si elle reste une petite actrice sur le marché du livre, elle représente un secteur en forme avec une croissance de 20 % de son chiffre d'affaires au cours des dix dernières années, selon un rapport du Syndicat national de l'édition d'octobre 2017. Le signe le plus visible de ce dynamisme économique est d'ailleurs la sortie récente du 37^e album des *Aventures d'Astérix*, triste plagiat de l'œuvre originale confiée à de nouveaux auteurs, avec son tirage de cinq millions d'exemplaires (dont deux millions en français).

Au-delà de la mesure de l'œuvre et de son importance dans le monde de la bande dessinée et de la littérature contemporaine – cinq cents millions de livres et d'albums vendus dans le monde, dont deux cents millions pour *Lucky Luke* (avec Morris), trois cents vingt millions pour *Astérix* – l'influence culturelle de René

Goscinny est considérable. L'intérêt des deux expositions actuellement présentées à Paris est de nous en montrer – entre autre – de nombreux signes.

Le musée d'art et d'histoire du Judaïsme, en partenariat avec l'Institut René Goscinny, avec le concours de la Bibliothèque nationale de France et le soutien de la Fondation pour la mémoire de la Shoah, présente *René Goscinny. Au-delà du rire*, la première rétrospective consacrée au scénariste. L'exposition rassemble plus de 200 œuvres, dont des planches et scénarios originaux – on s'attarde avec bonheur sur les collaborations avec les dessinateurs : Uderzo (*Oumpah-Pah*, *Astérix*), Morris (*Lucky Luke*), Sempé (*Le Petit Nicolas*), Tabary (*Iznogoud*) – et de nombreux documents inédits issus des archives Goscinny.

Conjuguant approches chronologique et thématique, elle retrace le parcours de ce fils d'émigrés juifs originaires de Pologne et d'Ukraine, né à Paris en 1926. Sa biographie nous transporte d'Europe orientale à l'Argentine, puis à New-York où il rencontrera le dessinateur Harvey Kurtzman, futur créateur du magazine *Mad* qui inspirera *Pilote*, et, enfin, à Paris, où René Goscinny effectuera son exceptionnelle carrière basée sur la parodie, les calembours, les « traits d'union métaphysique », et le « rire fédérateur ».

L'exposition montre comment le judaïsme est finalement extraordinairement présent dans la vie de l'auteur, et quelles sont les influences de son développement intellectuel, héritier du judaïsme d'Europe orientale, inquiet par les échos de la guerre et de la Shoah, « enrichi au croisement des exils argentin et nord-américain, sans jamais cesser d'être nourrie par le pur classicisme de la tradition française ».

La seconde exposition, coproduite par la Cinéma-thèque française et la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, en partenariat avec l'Institut René Goscinny, est « ludique et interactive », on peut y regarder de nombreux extraits de films, et une attention particulière a été portée aux enfants. Elle nous montre un Goscinny passionné par le 7^e art dès son plus jeune âge, utilisant bien plus tard le langage du cinéma pour « écrire » la bande dessinée, s'inspirant dans ses histoires des plus grands chefs-d'œuvre du cinéma, du péplum au western en passant par le burlesque et la comédie musicale.



Dans *Astérix chez les Helvètes* (1970), Goscinny et Uderzo transposent la scène de l'orgie romaine du *Satyricon* de Fellini.
© Editions Albert René

L'ART DE GOSCINNY

On pense en particulier aux prestigieux « figurants » croisés dans *Astérix* (Tony Curtis, Kirk Douglas, Jean Marais, Lino Ventura, etc.).

L'exposition, ponctuée de costumes et de décors, met en regard planches originales et extraits de films (ses œuvres comme *Astérix*, *Lucky Luke*, les *Dalton*, *Iznogoud* et *Le Petit Nicolas* ont été portées au cinéma) pour révéler l'importance du 7^e art dans le travail du scénariste. René Goscinny a aussi écrit de nombreux scénarios pour le cinéma et la télévision, et a écrit et réalisé quatre longs métrages en dessins animés. Au cœur de l'exposition, la présentation des « Studios Idéfix », qu'il a créés en 1974, se rêvant en Walt Disney, dévoile les étapes de création d'un dessin animé.

Avec le recul, on ne peut s'empêcher de faire le lien avec la filière de l'animation française, la fameuse French Touch reconnue dans le monde entier. Le catalogue de l'exposition retrace cette aventure et propose plusieurs bonus de grand intérêt : en ouverture, quelques planches d'un projet né d'une rencontre avec Anne Goscinny, la fille de René : la biographie dessinée par Cattel Muller à paraître en 2019 chez Grasset. Et, en fin de volume, huit histoires courtes inspirées par le cinéma, inédites en album et parues dans *Pilote* entre 1968 et 1974, scénarisées par René Goscinny et dessinées par Gir, Alexis, Mulatier ou Harry North.

On pourra donc porter au crédit de ce malicieux génie d'avoir fait éclore une génération d'au-

teurs qui ont révolutionné la bande dessinée, et d'avoir lancé le premier grand studio d'animation français. C'est aussi grâce à lui que le métier de scénariste de bande dessinée a obtenu sa visibilité. Mais pour Anne Hélène Hoog, il faut aller au-delà. Dans son texte « Le Zetser et le philosophe », elle compare René Goscinny à ce typographe que désigne ce mot yiddish. Celui qui « formule, pose et compose. C'est un virtuose silencieux, discret, peu reconnu culturellement mais absolument indispensable. »

Dans sa réflexion « au-delà des apparences », la toute nouvelle conservatrice du Musée de la bande dessinée d'Angoulême se penche sur la passion pour la chose imprimée et l'art du métier de Goscinny. Elle dévoile sa fascination de l'enfance et son espoir d'un monde meilleur. Selon Anne Hélène Hoog, à partir d'un « lieu » qui lui est propre, René Goscinny s'est déployé dans son art et l'a installé dans nos vies. « C'est également de ce lieu-ci, que le zetser en lui s'est allié au philosophe et qu'il a constitué un univers comique au travers duquel il a fait circuler, discrètement, une vision critique de la société, un véritable système philosophique. »

1. Ludwig Schuurman, « *Astérix chez les Belges ou la poétique du chaudron* », dans « *La Bande dessinée* », études réunies par Marie-Madeleine Castellani, *Nord'*, revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais, n° 48, SLN, Lille, décembre 2006.

Retour à l'antiquité grecque

Elle vient d'amorcer son parcours théâtral, il est sur le point de le terminer. Mais ils partagent le choix de l'antiquité grecque dans leurs spectacles actuellement programmés. Pauline Bayle a adapté l'Iliade et l'Odyssée d'après Homère, dans un diptyque présenté au Théâtre de la Bastille. Bernard Sobel met en scène Les Bacchantes d'Euripide à la Cartoucherie, au Théâtre de l'Épée de Bois.

par Monique Le Roux

D'après Homère

Iliade — Odyssée

Mise en scène de Pauline Bayle

Théâtre de la Bastille jusqu'au 3 février.

Tournée jusqu'au 5 mai.

Euripide

Les Bacchantes

Mise en scène de Bernard Sobel

Théâtre de l'Épée de bois jusqu'au 11 février.

Depuis 2013, avant même ses trente ans, Pauline Bayle a écrit et mis en scène deux pièces : *À Tire-d'aile*, *L'Ouest des terres sauvages*. En 2015, elle a adapté *l'Iliade*, suivi en 2016 par *l'Odyssée*. Au cours d'une longue tournée, le diptyque est présenté dans la petite salle de la Bastille, en alternance ou en intégralité. Cet espace suffit à une scénographie minimaliste, réunissant les mêmes jeunes comédiens : Charlotte van Bervessellès, Florent Dorin, Alex Fondja, Viktoria Kosslova, Yan Tassin, les trois premiers issus du Conservatoire supérieur d'art dramatique, comme Pauline Bayle.

À cinq, vêtus le plus souvent de sombre : tee-shirt et jean, ils interprètent tous les personnages, quels que soient leur âge et leur sexe. Cette pratique, déjà fréquente chez Antoine Vitez par exemple, pourrait s'expliquer par des contraintes financières, la nécessité d'une distribution réduite, malgré la contribution du Jeune Théâtre national. Mais dans le programme, Pauline Bayle tient à justifier ce choix par un « *questionnement de constructions culturelles telles que la notion*

de virilité ou de féminité », par une argumentation pleinement actuelle. L'inversion des genres quasi systématique, les changements très rapides de rôles témoignent d'une grande maîtrise. Peut-être requièrent-ils une connaissance préalable des œuvres, inégalement partagée par les spectateurs, en particulier ceux d'âge scolaire, auxquels s'adresse aussi ce diptyque.

Le texte de Pauline Bayle parvient à adapter les quatorze mille vers de *l'Iliade*, les douze mille de *l'Odyssée*, en vue de représentations d'environ une heure et demie chacune. Il alterne récits et dialogues, écriture contemporaine et citations empruntées à Leconte de Lisle ou Victor Bérard. Dans le premier poème, il reste encore tenté par une actualisation parodique, en particulier dans l'incarnation des dieux. Par exemple Héra, repérable par un soutien-gorge rouge sur un torse poilu, dit à Poséïdon : « *Tu n'en as pas marre d'être le numéro deux sur l'Olympe ?* » ; et lui, dans un micro — l'éclair dérobé à Zeus — chante du rap. L'ouverture du spectacle pouvait laisser présager cette tonalité : Agamemnon et Achille s'affrontent dans le hall, au milieu du public, comme deux passants qui se prennent de querelle. Mais ce prologue amorce aussi, dans un autre registre, le catalogue des chefs achéens et troyens, qui se poursuit dans la salle face à l'assistance.

Les cinq interprètes se tiennent souvent campés au premier plan, tandis que les noms des principaux personnages sont écrits, au lointain, sur deux feuilles de papier kraft, une pour chaque camp. Ils vont physiquement s'affronter, mais la plus grande

RETOUR À L'ANTIQUITÉ GRECQUE

violence relève d'un traitement métaphorique. Des sceaux métalliques constituent les principaux accessoires, remplis de couleur rouge à répandre sur le corps, de paillettes dorées à coller sur les bras, qui deviennent ainsi porteurs d'armes. Pleins d'eau, ils se déversent aussi, à grands jets, sur Achille aux prises avec le fleuve Scamandre. Ainsi, avec divers liquides, des matériaux les plus simples, mais employés de manière spectaculaire, un impressionnant engagement du jeu, s'est progressivement mise en place, dans l'Iliade, une esthétique parachevée dans l'Odyssée.

Qui voit les deux spectacles dans l'ordre du diptyque ne peut qu'être frappé par la reprise des mêmes éléments scéniques, avec une maîtrise accrue, une plus grande sobriété dans l'Odyssée. Le jeu se concentre sur un vaste plateau de bois, recouvert, au retour d'Ulysse à Ithaque, de quantité de terre. Les sceaux restent longtemps alignés, côté cour, avant d'être vidés de l'eau, du liquide rouge qu'ils contiennent, de servir de réceptacles à des feux qui brûlent durablement. Le massacre des prétendants relève de la même violence métaphorique que celle déployée dans l'Iliade. Seule l'épreuve imposée par Pénélope, tendre l'arc d'Ulysse et tirer une flèche à travers douze haches, fait découvrir un nouveau dispositif. Un moindre recours au spectaculaire met plus encore en valeur la performance des cinq jeunes interprètes, leur capacité à susciter l'émotion, malgré la permutation des rôles et par là même l'absence d'identification possible.

« *Les étrangers sont des envoyés des dieux, il faut les honorer* », écrit, dans son adaptation, Pauline Bayle, qui préfère souvent ce terme à celui d'hôte, à propos d'Ulysse revenu en mendiant à Ithaque. Dans *Les Bacchantes* arrive aussi à Thèbes un étranger bien singulier en la personne de Dionysos lui-même, sous les apparences d'un mortel : « *On dit qu'un étranger est entré ici/ un charlatan, un magicien lydien/ les boucles blondes parfumées/ l'éclat du vin dans les yeux,/ le charme d'Aphrodite dans le regard.* » Ainsi le décrit Penthée, roi de la cité, qui ira à sa perte pour avoir voulu protéger l'ordre et la raison de ce qu'il perçoit comme un ensauvagement, une totale altéri-

té. Bernard Sobel trouve dans ce qui semble être la dernière pièce d'Euripide un désarroi comparable au sien, dans une période de grands bouleversements. Il vient peut-être de réussir son ultime mise en scène : en juillet 2015 lui avait été annoncée l'absence de renouvellement, à partir de 2018, de la subvention accordée à sa compagnie, malgré un parcours exceptionnel. Bernard Sobel a fondé l'Ensemble théâtral de Gennevilliers, devenu Centre dramatique national. Il l'a dirigé quarante ans, y a fait découvrir nombre de jeunes artistes. Il a réalisé plus de quatre-vingt-dix spectacles, au long de six décennies de création. Il a été le plus souvent accompagné par Michèle Raoul-Davis, qui cette fois a retraduit le texte et collabore à la mise en scène.

Au Théâtre de l'Épée de bois, le beau mur de pierre, qui ferme le plateau de la grande salle, suffit à représenter la façade du palais royal à Thèbes. Au milieu de l'espace vide se dresse seul le tombeau de Sémélé, fille de Cadmos, le fondateur de la cité, mère de Dionysos, morte foudroyée par la colère de Héra. Les gradins sont souvent parcourus par quatre bacchantes, vêtues conformément à la tradition bachique : Manon Chireen, Salomé Dienis Meulien, Asja Nadjar, Alexiane Torres. Comme elles, Cadmos (Claude Guyonnet) et Tirésias (Jean-Claude Jay) portent le thyrses, bâton sacré, et la couronne de lierre. Leur arrivée déconcerte quelque peu par son apparent pittoresque, tant la transposition théâtrale de l'antiquité à d'autres époques est devenue un lieu commun de la mise en scène. Mais elle situe d'entrée le spectacle dans l'audace de son projet : les interrogations contemporaines s'expriment dans le programme ; mais la représentation fait pleinement entendre le texte dans son incommensurable distance, accepte la difficulté de son interprétation, même pour les spécialistes d'Euripide, laisse imaginer l'irruption du nouveau culte dans la cité. Et très vite une magnifique théâtralité s'impose, en particulier grâce à la double incarnation par Matthieu Marie de Penthée, puis de sa mère Agavé. Le regret d'un rôle féminin supprimé dans la distribution s'efface devant la performance, que le roi affronte Dionysos (excellent Vincent Minne) ou que la meurtrière de son enfant soit en proie au délire. Ce choix d'un seul interprète pour les deux personnages confirme la volonté de retourner au plus près des origines.