

Ea**N**

Numéro 52
du 28 mars
au 10 avril 2018

Freud comme icône



Numéro 52

Le précédent numéro avait été assez largement hivernal et russe ; celui-ci, tout en nous entraînant dans des ailleurs encore plus orientaux, avec notamment l'Iran de Shams de Tabriz et la Corée de Hwang Sok-yong, est résolument printanier.

L'amour, la fantaisie : avec Sophie Calle et ses *Histoires vraies*. Le rire : avec la satire des milieux littéraires et du rôle de la critique dans *BettieBook* de Frédéric Ciriez que recense ici Éric Loret, et dans l'emportement décapant de Maïté Bouyssy contre la tendance des historiens à emprunter les voies de la fiction pour parler des événements. La musique : avec le roman biographique de Thomas Giraud qui retrace la brève carrière de Jackson C. Frank, auteur-compositeur d'un unique mais mémorable album, *Blues Run the Game*.

La légèreté n'exclut pas le sérieux. L'étude de Samuel Lézy sur le devenir iconique de Freud,

à la fois sujet d'idolâtrie et objet de campagnes répétées de dénigrement, est aussi distrayant que riche d'enseignements. Dans un tout autre registre mais avec le même sens du contraste, les atmosphères éthérées des *Préludes* de Debussy laissent place à des pièces plus capricieuses ou plus envoûtantes.

Beauté et radicalité des photos d'August Sander : le Mémorial de la Shoah fait se rencontrer les portraits de persécuteurs et de persécutés dans l'Allemagne nazie et c'est un face-à-face très troublant qui fait littéralement voir l'histoire. L'exposition dure jusqu'en novembre.

Dans les jours qui viennent vous retrouverez des textes et portraits de Louise Erdrich, Clarisse Lispector, Giuseppe Bonaviri et Petros Markaris... sans oublier la Russie de nouveau avec Svetlana Alexievitch, dont la nouvelle édition complétée de documents inédits des *Cercueils de zinc* articule elle aussi mémoire et histoire.

T. S., 28 mars 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 Bouyssy, 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 Alexis Anne-Braun

L'approximation des choses.

Revue Critique

La Corée, combien de divisions ?

par Maurice Mourier

p. 7 Frédéric Ciriez

BettieBook

par Éric Loret

p. 10 Thomas Giraud

La ballade silencieuse

de Jackson C. Frank

par Sébastien Omont

p. 12 Rinny Gremaud

Un monde en toc

par Norbert Czarny

p. 15 Hubert Haddad

Casting sauvage

par Gabrielle Napoli

p. 18 Mohamed**Mbougar Sarr**

Silence du chœur

par Khalid Lyamlahy

p. 20 Jean-Jacques Salgon

Obock

Frédéric Vitoux

L'express de Bénarès

par Cécile Dutheil

p. 24 Svetlana Alexievitch

Les cercueils de zinc

par Tiphaine Samoyault

p. 27 Giuseppe Bonaviri

Les commencements

par Linda Lê

p. 29 Kevin Canty

De l'autre côté des montagnes

par Liliane Kerjan

p. 32 Louise Erdrich

LaRose

par Steven Sampson

p. 34 Clarice Lispector

Nouvelles

par Julia Peslier

p. 37 Andrea Bedeschi,**Valentina Gosetti****et Adriano Marchetti**Donne, Poeti di Francie e oltre,
dal Romanticismo a oggi

par Marie Étienne

p. 38 Shams de Tabriz

La Quête du joyau. Paroles

inouïes de Shams de Tabriz

par Yves Lepesqueur

p. 41 Jean Schwoebel

La presse, le pouvoir et l'argent

par Dominique Goy-Blanquet

IDÉES

p. 43 Thomas Bouchet

De colère et d'ennui.

Paris, chronique de 1832

par Maïté Bouyssy

p. 46 Aviad Kleiberg

Le Dieu sensible

par Marc Lebiez

p. 48 Jean-François Revel

Mémoires

par Pascal Engel

p. 51 Jean-Michel Rey

Le suicide de l'Allemagne

par Georges-Arthur Goldschmidt

p. 53 Samuel Lézé

Freud Wars.

Un siècle de scandales

par Emmanuel Delille

ARTS

p. 55 Emmanuel Finkiel

La douleur

Steven Spielberg

Pentagon Papers

par Jérôme Plon

p. 58 Sophie Calle

Des histoires vraies

par Roger-Yves Roche

p. 60 Jean Fautrier

par Gilbert Lascault

p. 63 Auguste Sander

par Norbert Czarny

p. 66 Philippe Durand

1336 (Parole de Fralibs)

par Monique Le Roux

CHRONIQUES

p. 68 Disques (6)

par Adrien Cauchie

p. 70 Notre choix**de revues (11)**

par En attendant Nadeau

p. 73 Suspense (16)

par Claude Grimal

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

Corée-graphie

Concernant la Corée en tant que péninsule comportant deux États en guerre l'un contre l'autre depuis soixante-dix ans, on ne consultera pas Alexis Anne-Braun, bien que le premier roman de ce normalien qui enseigne la philosophie ne soit pas du tout dépourvu d'intérêt. C'est le livre d'un jeune homme passionné d'abord par lui-même et par sa propre culture juive, qui se cherche – comme tout intellectuel honnête et débutant dans ce monde où les repères se sont singulièrement dissous – une raison de croire encore à un avenir, y compris non radieux.

par Maurice Mourier

Alexis Anne-Braun

L'approximation des choses.

Traversée de la Corée

Fayard, 148 p., 16 €

Critique

n° 848-849, janvier-février 2018

« La Corée, combien de divisions ? »

142 p., 14 €

On en apprendra donc beaucoup sur lui, et peut-être sur sa génération d'indécis en lisant ce journal d'un voyage d'été de Séoul au grand port du sud-est qui s'appelle aujourd'hui Busan (je l'ai connu comme Pusan en 1963, quand il était une sorte de plaque tournante de tous les trafics et sous contrôle américain direct). D'ailleurs, Alexis Anne-Braun ne parle que d'une demi-Corée, celle du Sud, réduit qu'il est, comme la plupart des visiteurs aujourd'hui, à jeter seulement au-dessus de la frontière un œil torve sur l'autre Corée, celle du Nord, le grand méchant loup.

Pourquoi donc citer sa dérive rêveuse et passablement narcissique (c'est de son âge et, comme il a du talent, pas tout à fait ridicule), en regard de l'étude à plusieurs voix, documentée et sérieuse, de la revue *Critique* ? Eh bien ! parce que ses réflexions, tout autocentrées et superficielles qu'elles sont, témoignent assez bien et de la fascination qu'exerce toujours sur une jeunesse en quête d'exotisme extrême-asiatique et de leçons de vie la mystérieuse civilisation coréenne, dotée d'une langue et d'une culture originales, et de la surprise qu'éprouve l'Occidental à se trouver plongé dans un univers que le développement

économique libéral a rendu apparemment si proche de nos propres normes, alors qu'en réalité il continue de fonctionner dans une autarcie presque complète sur le plan des mœurs, de l'existence quotidienne, des attitudes politiques, en somme de tout.

De cette singularité qui rend les contacts réels si trompeurs, le remarquable ensemble constitué par l'équipe de *Critique* fournit une très éclairante analyse, grâce en particulier au panachage réussi de textes d'ici et de là-bas. La parole y est donnée d'abord au romancier Hwang Sok-yong, dont l'autobiographie, publiée en 2017 à Séoul, fait une grande place aux luttes héroïques que les dissidents comme lui ont menées contre les différentes dictatures de droite au Sud après la partition de 1953, l'auteur étant lui-même un exemple parlant des terribles déchirures de son pays (né en Mandchourie, soumise alors, en 1943, à la botte du colonialisme japonais, fixé au Nord en 1945, passé au Sud où il sera emprisonné pour ses idées en 1993...).

Dans « L'exceptionnalisme de la Corée du Nord », Philippe Pons, correspondant du *Monde* à Tôkyô, résume en une synthèse vigoureuse le très gros volume (*Corée du Nord. Un État-guérilla en mutation*) qu'il a publié en 2016 [et dont nous avons rendu compte](#). Il démontre avec la sûreté de jugement qu'on lui connaît l'impossibilité d'avoir un avis manichéen sur le double visage d'une péninsule que les observateurs mal informés ont vite fait d'affubler d'un masque noir au Nord, blanc au Sud, alors que la culture coréenne est une et que les malheurs de la guerre, qui l'ont divisée



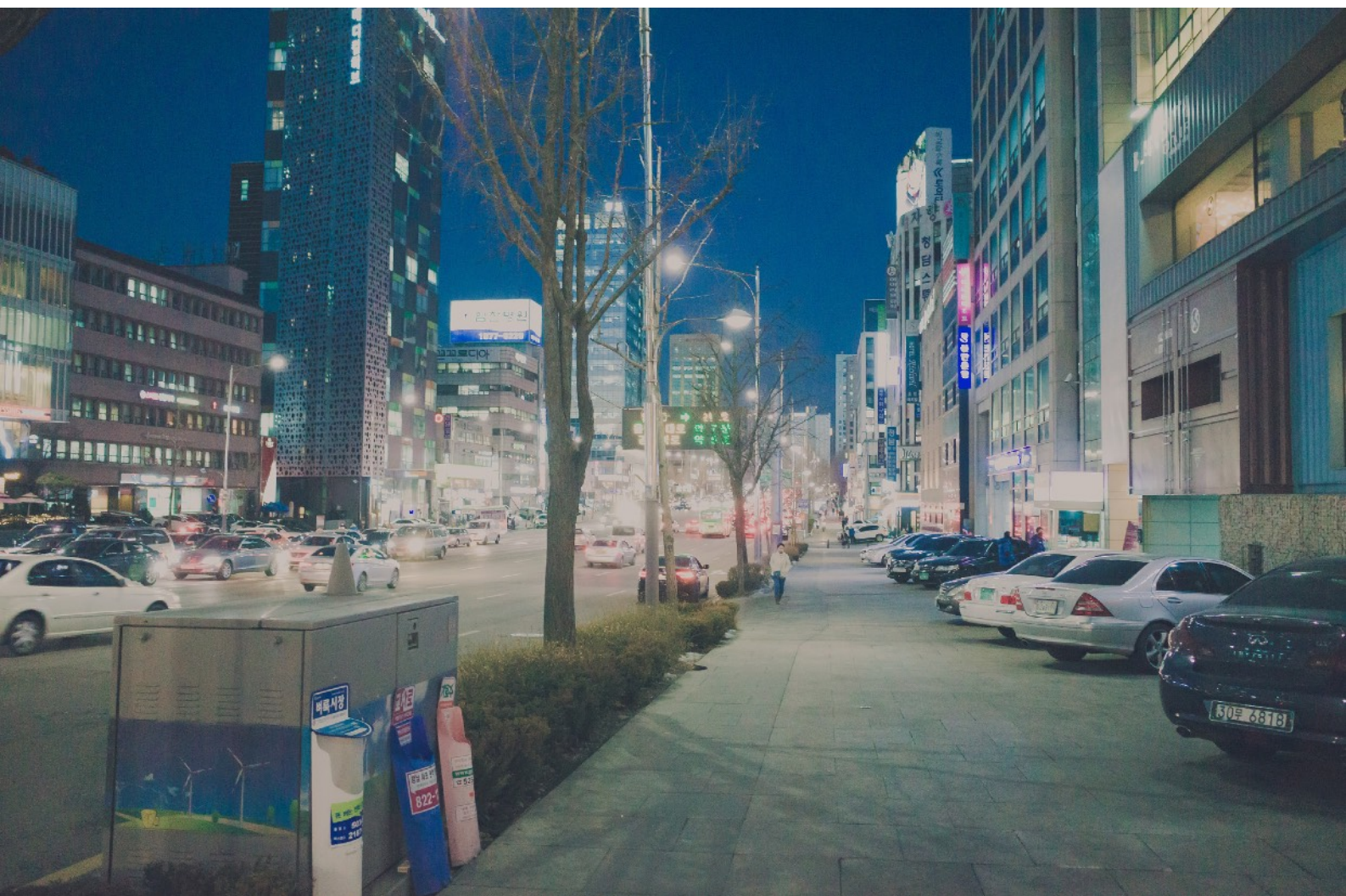
CORÉE-GRAPHIE

doublément, n'ont pu modifier en profondeur cette unité.

Les articles français qui suivent, centrés sur le Sud, y observent les changements politiques notables induits par le réveil d'une opinion publique dont le scandaleux naufrage d'un ferry, le 16 avril 2014, et la mort de 304 passagers (parmi lesquels 250 lycéens) ont secoué la passivité et, en révélant la corruption et la gabegie ambiantes, entraîné trois ans plus tard la destitution de la présidente Park Geun-hye (Benjamin Joinau) ; puis les conséquences de l'intrusion d'une modernité fracassante dans une culture restée longtemps en marge du capitalisme et de la consommation (Alain Delissen) ; enfin, l'étrangeté, qui demeure, d'une situation de ni guerre ni paix ayant instauré, en 1953, ce paradoxe d'une fron-

tière artificielle mais pérenne à l'intérieur du même pays (Valérie Gelézeau), cependant que Patrick Maurus attire l'attention sur l'existence d' « une troisième Corée », une partie du territoire chinois, à l'extrême nord-est de la péninsule, qui est peuplée essentiellement de Coréens et « bénéficie » d'un développement à la chinoise, c'est-à-dire exponentiel mais étroitement contrôlé.

Ce sont pourtant les contributions coréennes de la fin du numéro qui surprendront le plus le lecteur. Tandis qu'une remarquable mise au point de Liu Jie-Hyun (« Comment historiciser le monde en Asie orientale »), en s'appuyant en grande partie sur la réception au Japon de l'histoire « moderne » au sens occidental du terme, plaide pour un dépassement de l'Occident et une réinsertion des histoires propres de chacun des peuples de l'Extrême-Orient dans une histoire



CORÉE-GRAPHIE

globale enfin mondialisée, Chang Kyung-sup livre une réflexion vraiment pénétrante sur le rôle prépondérant de la famille, des liens familiaux qui libèrent et emprisonnent à la fois, dans tous les aspects, du plus intime au politique et à l'économique, de la spécificité coréenne, établissant du même coup, entre les deux Corées, des ressemblances bien plus fondamentales que le déséquilibre actuel, ce déséquilibre absurde né d'un conflit fratricide, qui semble les séparer.

Quant à Kim Kyung-mi, il ne cache pas que cette spécificité s'accommode mal, comme au Japon, de l'intrusion de l'étranger dans le cercle de famille. Croire l'Extrême-Orient plus accueillant à l'autre que notre Occident en fait multiculturel depuis des siècles serait hasardeux, et ce n'est pas l'article un peu trop volontairement œcuménique du philosophe Lee Ki-Sang (« Le ménage sensibilité-spiritualité, fondement de l'identité culturelle coréenne ») qui

dissipera l'impression qu'il existe une réelle incompatibilité, au mieux temporaire, entre notre propension occidentale au culte de l'individualité et certain sentiment coréen, et plus largement asiatique, de la prépondérance de la collectivité sur l'individu.

Le bouddhisme est-il la clé de la compréhension de l'unité coréenne ? L'article passionnant de Bernard Senécal, qui donne du bouddhisme coréen une image fortement éclatée et en retrace les polémiques incessantes, ne semble pas aller dans ce sens.

Ce numéro de *Critique* ouvre sur un pays que nous connaissons (un peu) et aimons (beaucoup), un pays superbe et malheureux qu'il faut essayer de comprendre avant de l'encenser ou de le maudire, des perspectives autorisant quelque espoir, malgré les monstrueuses sottises proférées par l'inculte agité de la Maison Blanche. Il se lit avec délectation d'un bout à l'autre.

Misérables critiques

Hypothèse : c'est peut-être à force d'inviter des critiques littéraires lors de sa résidence-séminaire à l'université de Paris-X Nanterre, en 2015, et de les entendre raconter toutes sortes d'avanies que Frédéric Ciriez a eu l'idée de ce roman horrifique et comique sur l'état de la critique aujourd'hui. S'y affrontent deux visions de la transmission, celle des « vieux médias » (journaux, télé) et celle de l'ère Youtube, dans un monde où la littérature semble avoir changé de visage et où les anciennes « plumes » journalistiques en reconversion se voient offrir des formations « de rédacteur territorial via le Centre national d'enseignement à distance ».

par **Éric Loret**

Frédéric Ciriez

BettieBook

Verticales, 192 p., 18,50 €.

À tous les étudiants en métier du livre ou journalisme qui veulent encore des renseignements sur le « *métier de critique* » (sans s'être aperçus que la fiche n'existe plus à l'Onisep ni s'être renseignés sur les chiffres de vente des suppléments littéraires), on conseillera ce profitable *BettieBook*. Évidemment, lu de l'intérieur par un critique, le roman de Ciriez n'a forcément pas la même tête que pour un lecteur non-professionnel. Son héros cumule toutes les tares possibles de ce qui n'est donc plus un métier, si cela l'a jamais été. Stéphane Sorge, qu'on appelle aussi S.S. car il est « *assez craint* », ou « *Super Style* », est star au *Monde des Livres*. Sorge n'est pas son vrai nom, mais une réminiscence blanchotienne marquant son indéfectible attachement à la littérature du désastre. Il a un statut précaire et « *se reproche d'avoir squatté trop longtemps des lieux d'expression prestigieux où on l'a maintenu pigiste* ». Cela aurait pu aussi bien être à *Libération* ou au *Figaro*, on connaît des exemples. Il a également une chronique sur Paris Première, est de tous les jurys de prix et de toutes les émissions radios, écrit pour *Books*, a été lecteur pour la commission littérature du Centre national du livre : « *lors de la dernière assemblée, il observe une écrivaine membre de la commission qui éreinte le dossier d'une consœur* ». Et comme tout cela nourrit de

moins en moins son homme, il écrit aussi sous pseudo pour *Télé 2 semaines* : « *Le nouveau roman de Patrick Sébastien, c'est Noël avant l'heure !* »

Auparavant, il faisait des « ménages » moins avouables sur Amazon.com, mais le géant de la distribution n'accepte plus les faux commentaires, hélas. Il ne manque guère à Sorge que de profiter de son pouvoir de nuisance pour publier de méchants romans et obliger ses collègues à les recenser en vertu du théorème de Karl Kraus [1], pour être le portrait à peine exagéré du critique littéraire français moyen. Ciriez l'a cruellement ancré dans notre réalité, comme s'il s'agissait d'un roman historique : il fait témoigner Claro, on croise Jérôme Mauche à la fondation Ricard ou encore Marcela Iacub, « *vêtue d'un trois-quarts de cuir noir et de lunettes fumées*. » Malgré sa précarité, ce héros bouffant à tous les râteliers n'inspire aucune pitié. L'auteur en a fait un être assez vil et veule, comme disait Gainsbourg, ridicule et, d'une certaine façon, responsable de sa propre déchéance : « *le 7 mai 2017, de retour chez lui après une soirée électorale bien arrosée avec des amis journalistes, il lit en ligne un article de Paul Ricœur publié en 1960 dans la revue Esprit et scanné par un blogueur, « La sexualité : la merveille, l'errance, l'énigme ». Le philosophe le rappelle, « la littérature a une fonction irremplaçable de scandale ». Il s'endort la bouche ouverte, un filet de côtes-de-blaise au coin des lèvres.* »

Un jour, sa chef de service (on est en 2019, c'est une dystopie) lui commande une enquête « *sur*



Julie Marx © Tarek Haoudy

MISÉRABLES CRITIQUES

les booktubers et les influenceurs littéraires du web ». Si vous avez raté le début de la révolution numérique, sachez que les « booktubers » sont des amateurs de lecture qui ont une chaîne sur la plateforme Youtube, où ils présentent leurs coups

de cœur littéraires. Il s'agit souvent de jeunes filles, évoquant des « young adult novels » et des best-sellers [2]. À l'occasion de ce reportage, Sorge rencontre Bettie Book, fameuse booktubreuse spécialiste de la dystopie, ça tombe bien,

MISÉRABLES CRITIQUES

qui n'a jamais lu *Le Monde des Livres* car, lui répond-elle, « *je l'habite, lol. (...) Ben oui, j'habite le nouveau monde des livres. Pas l'ancien où tu travailles.* » À ce point, on comprend que le roman de Ciriez n'est pas une satire destinée au seul milieu littéraire, mais que ses observations valent pour presque tous les secteurs de la production. Ainsi son ami Chris est un « *ancien critique littéraire qui a monté une start-up spécialisée dans la production de textes automatisée par un logiciel d'intelligence artificielle* », employée entre autres par *Le Monde* [3]. Il aurait aussi bien pu être caissier de supermarché ou serveur puisque plus de 40 % des emplois pourront, selon les meilleurs spécialistes, bientôt être remplacés par des machines. Bettie Book quant à elle n'est pas un robot mais un être virtuel : « *plus on s'abonne à sa chaîne, plus elle existe. Elle est un média, l'actualisation sans fin d'un corps et d'un discours. Elle est BettieBook.* » En effet, il n'est jamais question de « littérature » au sens ancien chez les booktubers : pas d'analyse mais simplement des évaluations comparatives (moins bien que le précédent, mieux que l'adaptation ciné, etc.) et « *la mise en scène* » d'un « *état émotionnel* » qui « *ruisselle d'affects empathiques. La performance montre la joie et désigne le bonheur.* » Un des passages obligés d'un épisode de booktubing étant l'« *unboxing* » surexcité du livre, c'est-à-dire le déballage – moment commun à toutes les chaînes Youtube qui présentent des produits tels que maquillage, jeux vidéo, high tech, etc.

Si l'on veut se rassurer sur l'ampleur du phénomène, on notera que les booktubers sont pour l'instant les enfants pauvres de l'univers Youtube. 66 000 abonnés pour Nine Gorman par exemple, contre 460 000 pour Julien Ménielle et sa chaîne d'info sexologie et santé intitulée *Dans ton corps*. Même avec du miel, les mouches se méfient du vinaigre des livres. Mais Bettie, elle, frôle à la fin du roman les 34 millions d'abonnés. Sorge a donc raison d'être totalement paranoïaque et de se voir en « *bête traquée par le nouvel ordre du goût, [...] agent mondain du tri sélectif des déchets culturels, [...] futur expulsé du territoire des livres* ». Face à cette concurrence qu'il juge déloyale, il décide de combattre le mal par le mal en employant la ruse du « revenge porn ». Se développe ainsi un jeu de séduction entre la booktubuse (dont le vrai métier alimentaire est « *esthéticienne solaire* », on appréciera la métaphore) et le critique en berne. Ciriez pratique alors une

sorte d'accélérationnisme en faisant tourner à toute vitesse les marottes de l'époque, tel le sexe « *furry* », les Femen ou le jargon juridico-politique (« *vengeance pornographique dans le cadre de la République numérique* »), et renvoie ainsi dos à dos (ou réconcilie) les protagonistes de ce monde esthétique en mutation. Ce n'est pas tout à fait une surprise car, depuis le début du roman, Stéphane Sorge montrait un goût prononcé pour la lecture du *Nouveau Détective*, de préférence à celle de l'actualité littéraire...

Par delà le tableau sardonique des bouleversements que le numérique impose au partage des idées et à la forme des sentiments, *BettieBook* peut aussi être lu comme le témoignage d'une légère angoisse libidinale (au sens d'économie libidinale, comme disait Lyotard). Que la verticalité soit remplacée par l'horizontalité, d'une certaine façon, pourquoi pas ou tant mieux – ce qui fait qu'on n'accepte plus de conseils que de personnes dont on croit, tels les youtubeurs, qu'ils sont nos voisins, et non plus des institutions et de leurs représentants : les profs, les flics, les journalistes, etc. Dans le roman, cette incommunicabilité se concrétise et s'expose dans la longue scène de sexe entre Stéphane et Bettie où Ciriez passe au vitriol la question des *libido sciendi* et *fruendi* : le « critique » y devient bêtement verticalité turgescente et punitive, tandis que la « booktubuse », malgré son immarcescible « *félicité* », finit par demander à son amant « *Est-ce que mon sexe existe ?* » C'est que l'un et l'autre (on vous « divulgache » la conclusion) ont apparemment oublié de se poser correctement la question du sens : car ce n'est pas tout de désirer, encore faut-il savoir à quoi ça sert.

1. « *Au début il y eut l'exemplaire pour le critique, envoyé par l'éditeur. Il écrivit alors un compte rendu. Puis il écrivit un livre que l'éditeur accepta et donna à un autre comme exemplaire pour la critique. Celui qui le reçut fit comme le premier. C'est ainsi qu'est née la littérature moderne.* » (in *Aphorismes. Dires et contredires*, trad. Pierre Deshusses, Payot & Rivages, 2011, p. 155)
2. La plus regardée en France est [Nine Gorman](#).
3. Lire cet article sur [le robot-rédacteur utilisé par Le Monde à l'occasion des cantonales 2015](#).

Lumière de la musique

La ballade silencieuse de Jackson C. Frank est la biographie subjective d'un musicien de folk dont le talent finit par s'évaporer comme le brouillard au-dessus d'un lac : à force d'immobilité. Cette destinée abîmée dessine comme l'envers obscur de la trajectoire puissante de Bob Dylan. Par la grâce d'une écriture concentrée en images sur le corps et les sensations, Thomas Giraud arrive à nous rendre lumineuse une silhouette fragile, et à représenter la musique comme couleurs, odeurs et formes.

par Sébastien Omont

Thomas Giraud

La ballade silencieuse de Jackson C. Frank

La Contre Allée, 176 p., 17 €

L'enfance de Jackson C. Frank (1943-1999) prit fin brutalement : la chaudière de sa classe de musique explosa quand il avait quinze ans. L'accident fit quinze morts, lui laissant de graves brûlures au front et à la poitrine qui nécessitèrent des greffes de peau et de longs mois d'hôpital. La peau des greffes fut découpée sur sa cuisse, ce qui provoqua – on était en 1954 – une raideur permanente de sa jambe gauche.

Thomas Giraud part de l'hypothèse que cet événement fut à l'origine de la vocation de Jackson. Non seulement par le don d'une guitare qu'un oncle lui fit pour occuper les longues journées d'ennui à l'hôpital, non seulement par le choc psychologique, mais surtout par les transformations du corps. La faiblesse nouvelle de sa jambe : « *Il ne peut plus grimper aux arbres, danser, s'asseoir en tailleur, aller à la piscine, courir sur une piste d'athlétisme, ni même courir tout court. Son corps n'est plus modifiable, ses limites sont déjà connues, fixées. Il ne pourra que faire à la marge, et le plus souvent sans le corps, avec des astuces. Une grande raideur, figée, s'est installée* », tandis que son visage changé lui confère une double étrangeté : « *Il lui faut aussi adopter ce presque nouveau visage, cette partie trop tendue de sa peau sur le haut de son front. Cette couleur un peu plus claire de la peau de la cuisse qui a moins connu le so-*

leil. Faire comme il peut avec cette nouveauté de lui-même, oublier le plus possible le regard des autres sur cette partie de peau qui chauffe, jaunit et rosit de manière disgracieuse quand elle est regardée ».

Ces altérations vont dans le sens de la timidité de son caractère, le vouent un peu plus à l'ombre. Comme sur cette photo des enfants blessés dans l'accident où on l'a relégué au fond, parce que l'Amérique des années 1950 préfère voir des visages souriants plutôt que des stigmates, suppose Thomas Giraud. Le texte frôle cette silhouette, ce corps, sa façon d'occuper l'espace, de trouver des moyens de se tenir droit.

Les blessures, le traumatisme, lui valent cependant des compensations encourageant son goût naissant pour la musique : une guitare neuve, une visite de la maison d'Elvis Presley. Il existe une autre photo de Jackson où on le voit de nouveau « *dans l'ombre* », cette fois l'ombre du solaire Elvis. Car le jeune garçon a eu la chance de passer une après-midi avec le chanteur, de jouer sur ses guitares, de bénéficier de ses conseils. Tout concorde. Son destin semble tracé. L'accident l'a conduit du côté de la musique. Il sera artiste, puisque même l'espace américain qu'il traverse lui est donné par le biais de la musique folk, « *les plaines des chansons traditionnelles* » : « *Jackson expérimente à travers le pare-brise des paysages qu'il ne connaît pas mais qui pourtant lui sont familiers. Ressentir, comme l'aurait chanté Woody Guthrie, que This Land Is Your Land* ».

LUMIÈRE DE LA MUSIQUE

Pour trouver sa voie, il lui faut maintenant inventer ses propres chansons, découvrir plus qu'un style : une structure. Thomas Giraud imagine qu'un tableau de Rothko constitué de deux rectangles orange et jaune lui révèle « *la nécessité d'une forme géométrique, bien délimitée, pas trop grande pour encadrer et rassurer ses chansons* », du côté d'une certaine sobriété, d'une économie aussi qui caractérisera ses compositions. Mais la blessure, la greffe, est encore ce qui détermine Jackson dans sa recherche d'une expression artistique : « *Orange and Yellow ressemble à ce qu'il croit voir de son bout de peau lorsqu'il essaie d'en comprendre les contours en partant de l'intérieur de lui-même : il lève la pupille gauche vers le haut de son œil, et lit, sous son front, la forme de peau changée. Le bout de peau et les formes du tableau réussissent à aplanir toute fragmentation et font avancer et reculer la couleur, toujours dans ce dégradé d'agrumes. Au pied de la lettre, c'est une révélation.* »

L'auteur parvient à exprimer à la fois précisément et poétiquement le lien entre l'extérieur et l'intérieur, entre le corps et l'esprit, entre la biographie et l'œuvre. Depuis l'incendie, Jackson garde en lui l'odeur de la suie, le goût de la cendre. Les senteurs de l'eau, cet élément qui combat le feu, qui dans le livre est du côté de la stagnation, de la permanence, reviennent aussi souvent. Le jeune musicien va chercher à exprimer dans ses morceaux « *ce que l'on ne chante pas. Dire des peines profondes, sourdes, effroyables parfois, parler du feu dont Je sens les braises froides, de la peau déplacée. Il voudrait raconter même si ce n'est pas bien clair dans son esprit* ».

Toutes les fées semblent se pencher sur son berceau. À sa majorité, il touche une indemnisation non attendue, une fortune qui lui permet de vivre comme il veut, d'acheter les voitures de luxe qu'il aime. De partir pour Londres où, après Elvis, il rencontre un second parrain musical, Paul Simon, qui produit son unique album. Il sort avec Sandy Denny, une chanteuse qui va faire d'une de ses chansons un succès.

Mais à partir de là, la machine se grippe, s'enraie, la belle histoire ralentit, s'arrête. Le disque n'a pas d'audience. Si les compositions de Jackson ont la mélancolie intemporelle et la perfection close sur elle-même qui vont faire de « *Blues run the game* », « *Milk and Honey* » ou

« *My name is Carnival* » des classiques, il leur manque ce qui commence à caractériser l'époque (on est en 1965) : l'innovation, l'expérimentation, l'excitation.

Ici apparaît celui qui semble partout précéder Jackson, être toujours en avance sur lui. Celui qui ne fait du jeune homme brûlé qu'un double, une ombre. Bob Dylan a deux ans de plus que Jackson. Celui-ci va l'entendre, et le choisit d'emblée comme aune à laquelle se mesurer : « *Jackson est séduit et sûr de lui, Je veux faire la même chose. En beaucoup mieux. Ce qui pour lui veut dire chanter de manière plus appliquée, poser sa voix, être plus juste, plus en rythme, plus droit. Que la musique ne soit pas si oscillante.* » Mais c'est justement parce que Dylan oscille qu'il y a dans sa musique « *une promesse de choses en mouvement que l'on ne sent pas chez Jackson alors que tout le monde n'attend que ça* ». L'autre, le rival, a enregistré *Highway 61 revisited* quelques mois avant l'album de Jackson, ce qui rend celui-ci obsolète avant même sa sortie.

Il y a de la raideur chez Jackson. Pas de mouvement. Pas le souffle de l'époque en marche. Il passe de plus en plus de temps au bord des lacs du nord de l'Angleterre, à ne rien faire, à retrouver l'atmosphère humide de sa ville natale, Buffalo, coincée entre les lacs Ontario et Érié, « *ces odeurs qui fermentent, cette impression de renoncement du lac, ce vieillissement tranquille* ». Il ne compose plus, rentre aux États-Unis. Par une ironie du sort, c'est à Woodstock qu'il s'installe. Au début des années 1970, on le voit passer « *des heures, la nuit, devant le seul feu de signalisation de Woodstock à guetter le fugace passage à l'orange qui lui fait faire, à chaque fois, un petit saut* ». Toujours sur place. Paradoxalement encore, c'est dans Times Square, au cœur de New York, ville-phare de l'art, qu'il touche le fond et devient SDF.

Thomas Giraud n'essaie pas d'expliquer ce ralentissement, cet enlisement après un départ vibrant. Il le raconte à travers une écriture brillante de clarté à force d'être concrète, donnant à percevoir les couleurs, les odeurs, le poids des matières et des gestes. La beauté du livre tient à la proximité qu'il établit avec la trajectoire d'un homme blessé, sans jamais le juger, en le montrant. Et tient aussi au fait qu'il tente de représenter ce qui peut difficilement être cerné : le processus de la création artistique.

Le tour du monde en cinq malls

Dans Supersize me, film consacré à la malbouffe, le cinéaste passait son temps à manger des hamburgers comme on en trouve dans une fameuse chaîne à l'enseigne d'un clown. Rinny Gremaud, auteure d'Un monde en toc s'inflige une épreuve semblable en passant vingt-trois jours dans les plus grands centres commerciaux de la planète. Un cauchemar climatisé.

par Norbert Czarny

Rinny Gremaud

Un monde en toc

Seuil, coll « Fiction & Cie », 176 p., 17 €

Edmonton, Pékin, Kuala Lumpur, Dubaï, Casablanca. Plus de trente-mille kilomètres. Température moyenne constante : 21°. Rinny Gremaud, auteure et narratrice de ce récit-enquête, ne sort guère des centres commerciaux dont nous n'avons, en Europe, qu'une infime idée. S'ils nous semblent grands, c'est que nous

n'avons pas arpenté les 493.000 mètres carrés de celui d'Edmonton, les 550.000 de celui de Pékin, ni vu la tour qui surplombe le Dubaï Mall. En ce lieu, alors que l'on descend rarement sous les 40 degrés dehors, des expatriés slovènes pratiquent le ski pour que leurs enfants gardent l'habitude des sports d'hiver. Reste le parent pauvre, le maillon faible de cette chaîne incroyable : le Morocco Mall de Casablanca. La clientèle viendrait en nombre, mais quel touriste a envie d'entrer dans le plus grand magasin Zara d'Afrique ? Les Marocains qui vivent sur place ont, eux, tout juste de quoi s'y offrir un café.



Le mall d'Edmonton, au Canada

LE TOUR DU MONDE EN CINQ MALLS

Il est question de démesure, et on verra ici comment elle se manifeste, mais les malls sont les parfaits miroirs de la mondialisation, de la différence de classes et de l'injustice sociale universalisée, de la sinistre généralisation du même. La conclusion que tire Rinny Gremaud de son séjour à Dubaï est éloquente : « *Passer quelques jours à Dubaï, c'est faire l'expérience d'un monde où l'inégalité constitue l'ordre inaltérable des choses. [...] On peut trouver cela désagréable, mais la réalité c'est que le « système Dubaï », s'il faut lui donner un nom, ce modèle économique ouvertement inique, voué au profit des uns par la soumission volontaire des autres, est celui dans lequel baigne une vaste majorité de la population mondiale.* » On se tromperait cependant, lisant ce passage, à voir dans ce récit un pamphlet anti-mondialisation. Le constat de l'inégalité ne date pas d'hier et qui a lu, dans les *Choses vues* de Hugo la scène qui annonce *Les Misérables*, où l'on voit un pauvre voleur sortir d'une boulangerie entre deux gendarmes, tandis qu'une riche jeune femme dorlote son bébé, sait ce qu'il en est. L'auteure l'écrit elle-même, dans un de ces moments de colère qui l'étreignent ; tout a été dit.

Ce qui ne l'a pas été, et qu'elle écrit, c'est comment ce monde en toc est né, comment il s'est développé, et qui en sont les acteurs. Et il y a dans sa démarche quelque chose qui rappelle Perec par son côté systématique. Elle emploie des verbes à l'infinitif pour marquer la mise en mouvement. Elle se donne pour contrainte de visiter les malls, d'interroger les gens qui y travaillent, qui y passent des journées, qui s'assurent de leur gestion, de leur rentabilité. Elle le fait sans accuser, sans exagérer, avec une pointe d'ironie par laquelle, habitante d'un « bobo-land » à Lausanne, elle ne s'épargne pas. C'est d'ailleurs de cette petite ville suisse, qu'elle trouve assez laide, qu'elle part, quittant pour son périple ceux qui lui sont chers. Les passages qu'elle leur consacre ne sont pas les plus passionnants.

La force du récit est ailleurs, et d'abord dans son interrogation sur ces espèces d'espaces que sont ces malls. Non-lieux pour reprendre le mot de Marc Augé, « *mégamarché* » comme les nomme Olivier Rolin qui préface le livre, « *extrait du monde* », « *laboratoire* » ou utopie, comme elle les qualifie. Ils ont quelque chose de la ville mais pas son épaisseur, sa densité, son intensité. À Edmonton, le Mall a remplacé le centre ville ; il est plus grand que le Vatican. On

vient de loin pour y faire les achats à la rentrée scolaire, pour s'y divertir, y oublier la rudesse des – 20° en hiver, la dureté du travail dans les gisements de gaz de schiste. À Kuala-Lumpur, dans la moiteur tropicale, les nombreux malls (on en compte au moins cinq dans une même zone et elle en visite onze en quelques jours) constituent d'autres abris qu'en Alberta canadien. À Dubaï, Rinny Gremaud cherche en vain des bas-fonds : « *sous le sable, il n'y a que l'argent du pétrole.* » Le mall semble un refuge contre les excès du climat. Mais l'excès qui règne à l'intérieur est d'une autre nature. Excès de l'argent, de l'ennui, du semblable, du faux. Il faut avoir le cynisme d'un artiste conceptuel pour trouver de la beauté dans ce monde amnésique, vide et creux des centres commerciaux.

Ce que raconte la narratrice, c'est par exemple une femme qui dépense 27 000 dollars par mois (son mari en gagne 60 000 en extrayant le pétrole dans l'Alberta). Elle passe toutes ses journées dans le centre, une nourrice s'occupe de ses deux enfants. Comment tient-elle ? « *Avec un bon cocktail journalier d'anxiolytiques arrosés à l'alcool et flambé à la drogue douce, il s'avère possible d'y passer carrément toute une vie.* » Des êtres comme « *L.* » – l'auteure ne donne que des initiales à ses personnages – on en rencontre à Pékin, à Casablanca ou à Kuala-Lumpur. On croise des « expats » qui nagent dans les immenses piscines à vague ou se donnent des sensations fortes, moyennant force finance, en côtoyant des requins dans les bassins. On voit aussi celles et ceux faisant marcher la gigantesque machine, qui par bien des aspects, rappelle l'univers imaginé par Fritz Lang dans *Métropolis*. La petite caissière philippine ne s'assoit jamais. Un pied sur la pédale, elle fait avancer sur le tapis la marchandise achetée par des Russes indifférentes. Arrivant à l'aéroport de Dubaï, l'un des plus fréquentés au monde, la narratrice croise un « *fret de main-d'œuvre non qualifié, expédié depuis les Philippines* ».

De l'autre côté de la barrière, on découvre celles et ceux qui ont créé ces malls et, à travers l'histoire de Ghermezian, né en Iran, celle de Salwa Akhannouch, marocaine qui connaît son pays du fond de sa voiture aux vitres fumées, ou des Chinois qui ont inventé les malls de Pékin ou Kuala-Lumpur, on mesure ce que peut être l'audace, la folie... et le génie commercial. Toutes choses qui échappent aux gestionnaires, dont Rinny Gremaud rend le sabir sans grâce appris dans des MBA.



Rinny Gremaud © Eddy Mottaz

LE TOUR DU MONDE EN CINQ MALLS

Le mall est un laboratoire du monde d'aujourd'hui, dans sa brutalité mais notre bêtise, notre ignorance offrent à ce tourisme-là des perspectives radieuses. Kuala-Lumpur n'a rien d'autre à proposer que ce commerce généralisé et la ville est devenue pour cela une destination touristique. L'entreprise Disney, qui a sans doute été à l'origine de l'esthétique des malls et de la place accordée aux cinémas et autres attractions à travers ses parcs fournit ses modèles, détermine l'architecture et l'agencement des centres. De grandes chaînes qui paient rarement leurs impôts en Europe sont installées en Chine et imposent leur vision de la consommation de café, et du monde en général. Mais de même que pendant longtemps ce que faisaient les Américains annonçait ce qui arriverait en Europe, ce que font les consommateurs chinois est un indice sûr : internet a remplacé le commerce des malls. On s'y rend pour regarder, on pratique le « *binge viewing* », et le lundi, on passe commande sur Ta-

obao, site de commerce en ligne qui vend même de la nourriture.

Est-ce à dire que ces malls, tels des dinosaures disparaîtront ? Sans doute pas. Ils valent Venise, telle qu'on voit la ville depuis les paquebots énormes qui entrent dans la lagune. Ils sont remplis de répliques de monuments, qui, pour des gens sans mémoire valent les monuments authentiques qu'on peut voir à Paris, Madrid ou Londres. Ils sont remplis de boutiques qui font encore rêver bien que toutes identiques. À lire les enseignes d'une allée de Dubaï consacrée aux montres de luxe, ou celle de Kuala Lumpur, avec l'énumération de marques qui semble ne jamais finir, on demeure incrédule. Il y a des gens que cela fait rêver, qui espèrent et attendent. Ils font des selfies dans l'aéroport de Bangkok, le plus « géotagué » de la planète, et ils envoient des messages sur Twitter, avec ce dièse qui ne renvoie à nulle musique, sinon celle du tiroir caisse qui s'ouvre et se ferme. C'est d'un ennui mortel.

La puissance de l'art

Hubert Haddad consacre son dernier roman, Casting sauvage, à une jeune femme, Damya, personnage lumineux et aérien, qu'aucune des violences auxquelles elle est confrontée ne peut mettre à terre. Le récit avance par petites touches, s'éparpille parfois, mais fait se croiser puis se rejoindre des personnages stupéfiants de solitude et de poésie, dans Paris illuminée par le regard alerte et fougueux de Damya.

par Gabrielle Napoli

Hubert Haddad
Casting sauvage
Zulma, 156 p., 16,50 €

Emmanuel Finkiel
La douleur

Il paraît difficile de parler de *Casting sauvage* sans évoquer le texte de Marguerite Duras, et surtout son adaptation cinématographique par Emmanuel Finkiel : le réalisateur n'est en effet jamais nommé dans le roman mais le lecteur sait qu'il s'agit de cette adaptation, sortie sur les écrans en janvier 2018. Le titre même du roman d'Hubert Haddad fait référence à cette pratique du « casting sauvage », lorsque les « agences coincent » et qu'il faut aller dans la rue chercher des figurants. Damya est embauchée par Lyle, parce qu'elle sait parler aux gens. Et, dès le début du roman de Haddad, la difficulté de l'entreprise apparaît, dans les propres mots de Lyle, car il ne s'agit pas de n'importe quelle mission : « *D'habitude, elles [les agences] trouvent tout ce qu'on veut, des nains, des colonies d'enfants, des tribus bantoues. La figuration, c'est toi et moi, les gens dehors, tout ce qu'il y a de normal. On peut maquiller, travestir, affubler à notre guise. Mais là, le metteur en scène est intransigeant sur le réalisme, pas de triche : il veut cent déportés, des survivants revenus de Dachau, de Ravensbrück, des marches de la mort...* »

Commence alors une quête étrange dans Paris, à la recherche de corps, de regards susceptibles d'incarner ces colonnes de survivants de retour dans la capitale à la fin de la guerre. Ce qui entraîne, dans le roman d'Hubert Haddad – mais on sait que cela s'est également passé ainsi pour le

film d'Emmanuel Finkiel – une étrange déambulation en quête de morts-vivants. Et s'enchaînent alors les rencontres de ces marginaux, à la rue, précaires, malades, comme Alysson Desfosses, anorexique pesant une trentaine de kilos tout au plus, dont Damya apprend la mort au moment du tournage de la scène de retour des déportés.

Le romancier est sévère à l'égard des moyens mis en œuvre par le cinéaste pour atteindre cet objectif, qui consiste d'après Haddad à « *abuser des innocents avec des leurres et quelques sous* », et lorsqu'on sait combien sont payés ces figurants, une centaine d'euros, dans quelles conditions ils vivent au quotidien, et ce qu'on leur demande d'incarner, on est probablement en droit de s'interroger sur les exigences de la production cinématographique et sur ses limites. Le contraste est saisissant, à la fin du roman, entre « *le cinéaste et sa garde rapprochée de chefs opérateurs et d'assistants* » qui « *retournent au buffet sous la tente, à la suite des acteurs prompts au repli* », et ces figurants, « *dépouillés de leur uniforme et rhabillés à la hâte, [...] rendus à la vie civile* », c'est-à-dire, pour une bonne partie d'entre eux à la vie de la rue.

Est-ce le sujet ou la façon dont le réalisateur a désiré le traiter qui crée un malaise ? La scène dont il est question dans le roman sera coupée au montage. Mais son tournage, qu'Hubert Haddad raconte dans *Casting sauvage*, met en exergue cette question même de la pertinence du médium. Est-ce l'ironie de l'image qui nous saute aux yeux en lisant le roman d'Hubert Haddad :

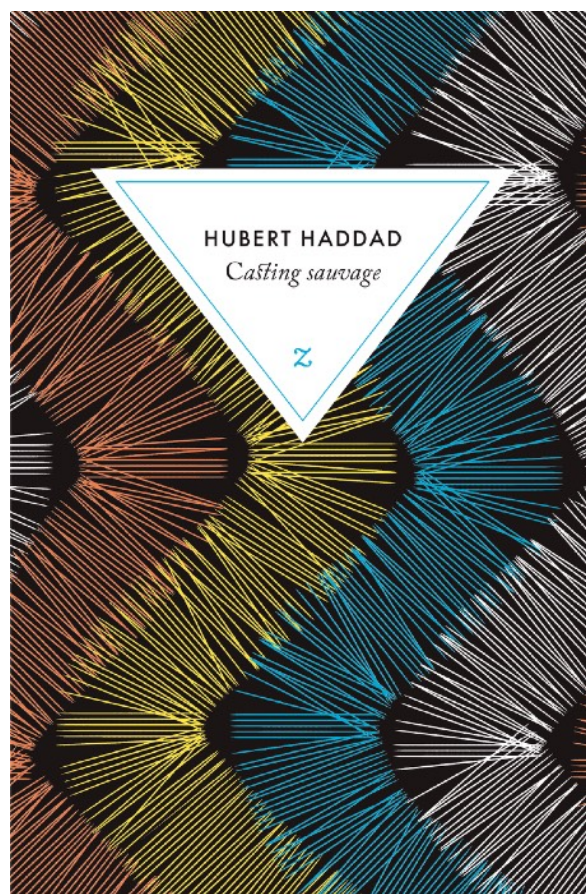
« – *Coupez !* cria le réalisateur excédé. *Ce n'est pas un retour de vacances ni l'invasion des zombies ! C'est de l'enfer que vous revenez, je veux du naturel, soyez vous-mêmes, nom de Dieu ! Et plus fondu, le travelling, messieurs les pousseurs !* [...] *Les techniciens s'empressent un peu partout*

LA PUISSANCE DE L'ART

tandis que les assistants rabrouent sans ménagement cette masse anonyme vers les wagons de bois peint » ? Et quel est-il, « l'enfer » qu'Emmanuel Finkiel veut reconstituer ici, après avoir envoyé deux jeunes femmes à la pêche aux éclopés et aux mourants dans le Paris brûlant de l'été 2016 ? On ne peut s'empêcher de penser au propos de Köves dans *Être sans destin* d'Imre Kertész qui dit à son retour d'Auschwitz, au journaliste le pressant de questions pour qu'il raconte enfin « l'enferdes camps » : « je ne pourrais absolument rien en dire, puisque je ne connais pas l'enfer et serais même incapable de me l'imaginer ». Hubert Haddad rappelle ainsi combien nous sommes contaminés par une « imagerie collective ».

La scène de la colonne de survivants n'existe donc pas dans le film, et le réalisateur semble avoir fait le choix de laisser à la marge les personnages de déportés, usant du flou, par exemple lors de la scène du Lutetia. Ces choix permettent de contourner le décalage a priori inévitable entre notre imaginaire des retours de déportés, façonné en grande partie par la lecture de témoignages et par les photographies que nous avons tous contemplées dans l'effroi, et les images que l'on pourrait reconstruire, au cinéma. De même, Finkiel, en inversant la chronologie du texte de Marguerite Duras (il choisit de commencer par le texte consacré à la relation entre Duras et le gestapiste Delval, dit Rabier, *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, met de côté, presque dans un hors-champ, la question du corps de Robert Antelme agonisant, ramené par ses camarades. Ce corps quasi christique, soutenu par ses amis qui sont allés le chercher parmi les morts, apparaît au second plan, flou. C'est dans la distance opérée par l'image que la force suggestive est le plus efficace, tout comme dans la réaction de Duras incarnée par Mélanie Thierry.

La question du corps du survivant est centrale dans le film d'Emmanuel Finkiel et n'est jamais aussi bien traitée que lorsqu'elle échappe justement au réalisme. La convalescence d'Antelme, dont on sait en ayant lu *La douleur* combien elle fut éprouvante, est passée sous silence. Le dernier plan du film, le corps de l'ancien déporté, désormais revenu d'entre les morts, face à la mer d'un bleu éblouissant, est observé par le personnage de Duras, dont les propres mots sont rendus par la voix off : « Je savais qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je pensais : "Il



n'est pas mort au camp de concentration." », pendant que ce corps surplombant la mer devient une ligne noire verticale avant de disparaître dans un fondu au noir final.

Le personnage de Madame Katz, par sa douleur de mère persuadée que sa fille, déportée comme juive et infirme au début de la guerre, va revenir, lavant et raccommmodant tous ses habits, ressemblant ses chaussures, avec une patience et une méticulosité qui l'empêchent de sombrer dans la folie, est infiniment plus évocateur du tragique que cent déportés figurés par des morts-vivants. Parce que c'est justement dans le creux, dans l'ellipse, dans le travail de création poétique que se fait le mieux entendre la douleur. Emmanuel Finkiel met l'accent sur ce temps interminable de l'attente de Marguerite Duras, cette attente de l'époux sans qui il est désormais honteux de vivre. La présence de Dionys Mascolo, joué par Benjamin Biolay, ami et amant fidèle, est de plus en plus insignifiante, tant le personnage de Marguerite Duras est entièrement tourné vers l'absent, Antelme.

On peut parfois regretter le caractère assez attendu de scènes de reconstitution historique, comme ces scènes de bals populaires, ou encore la façon dont le jeu de Mélanie Thierry fait écran au

LA PUISSANCE DE L'ART

personnage de Duras. Si la voix off fait résonner les mots de l'auteure, on est parfois peu convaincu par son incarnation, par sa diction quelque peu empruntée, par des effets de robes, de cheveux ou de silhouettes qui demeurent malheureusement gratuits. La restitution de la douleur dans laquelle le personnage de Duras s'enferme perd de sa sincérité. Le travail sur le son, parfois trop appuyé, y compris dans la dissonance, fait perdre de l'intensité à ce que Duras elle-même éprouve en écrivant ce texte qu'elle considère comme « *une des choses les plus importantes de ma vie* ». Le spectateur aurait aimé pouvoir ressentir plus librement cette douloureuse attente, trop souvent montrée, et insuffisamment suggérée. C'est peut-être seulement dans la scène du restaurant le Saint-Georges que Mélanie Thierry touche parfaitement juste, face à Rabier incarné par Benoît Magimel, chef-d'œuvre de frustration, de médiocrité et de désir de toute-puissance.

Le livre d'Hubert Haddad, s'il pointe la question du réalisme et de ses illusions, va bien au-delà d'une simple réflexion sur les possibilités d'une adaptation cinématographique et de sa mise en œuvre. *Casting sauvage* est un roman à part entière et propose aussi et surtout une réflexion sur la société qui est la nôtre, sur le rapport aux autres mais aussi sur le rapport à la ville. La recherche d'une « *centaine de déportés* », imposée par l'attachée de production Lyle, hante Damya : « *des revenants partout l'accompagnent, ils surgissent de nulle part dans la quiétude flambante du jour. Elle les reconnaît tous à leur regard effaré, leur silhouette de branches sèches et cette pâleur d'outre-tombe* ». Et la traversée de Paris est cet œil vif posé sur ces « *déportés d'aujourd'hui* », cette oreille prêtée aux « *clameurs désolantes du monde* » auxquelles il paraît impensable de se soustraire, ces écorchés de la rue, qui sont tous accidentés d'une manière ou d'une autre, et qui viennent de partout. Ces figures de déportés potentiels deviennent les « *déportés d'aujourd'hui* », et l'une des grandes réussites du roman est la façon dont il met en écho des époques et des misères, les violences politiques et les violences sociales, par le prisme de ces personnages dont on « *acheté la misère, ces chairs absentes, ces yeux fanés* » ; et que dire alors de cette surimpression, de ce jeu qu'Hubert Haddad tisse entre différentes époques : « *Ils n'arrivent ni d'Auschwitz, ou d'Orianenburg, ni de Mauthausen, Chełmno ou Buchenwald, mais des rues*

désespérées de Paris, femmes et hommes, vieux et jeunes, allant avec une retenue de bon aloi dans les pas perdus des déportés ». Et ces gares arpentées par Damya, dans lesquelles patrouillent des soldats, fusils mitrailleurs dans les bras, à proximité de « *sacs d'os à face de momie* », à qui Damya propose de figurer, pour une scène dans une autre gare, à une autre époque, nous interpellent. Autre gare, autre époque, traversées par différentes formes de violences, en surimpression. Hubert Haddad parvient à mettre en résonance des époques et des lieux sans jamais tomber dans les raccourcis ou la caricature.

Casting sauvage décrit un Paris de solitude et de déclassés, de marginaux, un Paris éclairé aussi par ce si beau personnage de Damya. La jeune femme porte la tragédie de son temps, celle du terrorisme. Son existence est brisée à une terrasse de café, le 13 novembre 2015, il lui faut alors renoncer à la danse, autant dire à la vie. Remplacée du jour au lendemain par Egor, le chorégraphe, elle ne sera plus Galatée : « *Il n'y a pas de lendemains pour les cœurs boiteux. Elle aurait dû mourir mitraillée un soir de novembre* », ce qui fait inévitablement écho aux propres mots de Duras, regrettant d'avoir raté l'occasion de « *mourir vivante* ». *Casting sauvage* est le roman de personnages en errance, erratiques, les uns à la poursuite des autres, auxquels l'amour n'est jamais interdit, cet univers de silhouettes qui semblent s'évanouir au dernier moment, avec une grâce souvent aérienne, sans qu'il soit possible de les retenir, encore moins de s'en emparer, parce que c'est dans cette évanescence même que réside le secret de l'existence. À la manière de la danseuse qu'elle ne cessera jamais d'être, Damya dirige ce ballet vital de la rédemption et de l'amour réparé.

Ainsi, si le roman d'Hubert Haddad prend pour point de départ cette expérience bouleversante du « *casting sauvage* », il est grâce à son personnage principal, Damya, un roman sur la perte et la solitude, qui fait écho à la douleur de Duras et l'universalise, tout en donnant à lire un récit où l'amour n'est jamais tout à fait perdu, notamment grâce à l'art, dont la force cathartique est présente tout au long du récit. Le deuil interminable de l'ancien comédien Matheo Lothar, sur sa péniche amarrée à côté de la passerelle la Bellone, trouve sa résolution lorsque Damya et sa douleur croisent son chemin. La rédemption est de toutes les rencontres, et *Casting sauvage* devient un formidable hymne à la vitalité créatrice et amoureuse.

Une épopée migratoire

Ce n'est pas un hasard si le deuxième roman de Mohamed Mbougar Sarr s'ouvre sur une épigraphe issue de l'Énéide. Le jeune romancier sénégalais a le sens de l'épopée. « Personne n'a de demeure fixe ; nous habitons dans les bois sacrés opaques » : la sentence de Virgile est projetée dans Altino, petite bourgade de la campagne sicilienne où soixante-douze hommes cherchent une demeure, une dignité, une place au monde.

par Khalid Lyamlahy

Mohamed Mbougar Sarr

Silence du cœur

Présence Africaine, 416 p., 18 €

Dès le « Prologue/Épilogue » qui annonce la tension des péripéties à venir, il s'agit d'ouvrir les yeux, d'extirper la mémoire de l'obscurité, de faire du récit un devoir de témoignage, un legs à transmettre et à perpétuer. Jogoy Sèn, ancien migrant installé en Sicile et reconverti en médiateur et interprète de ses frères, est le dernier trait d'union entre la mémoire du dénuement et la quête de la dignité, entre la blessure d'un passé éclaté et la promesse d'un avenir incertain. Désormais au chevet des nouveaux arrivants, Jogoy a le bénéfice de l'expérience : il connaît l'attente, anticipe les obsessions, mais n'en ressent pas moins la honte face à la misère de ses frères. Avec son travail et ses papiers, il est « *la personification de leur paradoxe : à la fois objet de leur désir et objet de leur jalousie – voire de leur haine* ». Blessure d'une communauté exilée et en quête d'unité.

À Altino, dans cette campagne « *qu'on eût pu croire jaillie d'un vers des Géorgiques* », Mbougar Sarr emmêle les histoires et varie les perspectives pour explorer la question complexe de l'accueil des migrants. Le docteur Pessoto et ses jeunes assistants Gianni et Lucia, le curé aveugle Amedeo Bonniano, mais aussi Sabrina, Sœur Maria et Carla de l'association Santa Marta tentent d'agir – chacun à sa manière – entre honte, pitié, rage et mélancolie. Comment affronter la réalité atroce des « *ragazzi* » et comment leur ouvrir la voie impossible du miracle ? De l'autre côté, les Siciliens farouchement opposés à l'arrivée des migrants se regroupent autour du tonitruant Maurizio Mangialepre et de ses

hommes de main pour organiser leur riposte. Surveillée par l'ombre silencieuse mais omniprésente de l'Etna, Altino devient le théâtre d'un affrontement inévitable dont le sujet n'est autre que « *l'irruption d'un groupe d'hommes dans un monde nouveau* ». Le projet de Mbougar Sarr réside précisément dans cette liaison : écrire la rencontre des hommes et du territoire, penser l'humain accueilli mais malmené, exilé mais pris en charge. Le récit est l'occasion de repenser l'appartenance, d'interroger la générosité, de s'installer dans l'attente prolongée. Au fil des pages, le sens du tragique prend forme, s'immisce dans les têtes et les esprits, jette son ombre sur le texte : « *c'est ça, le tragique : non ce qui se passe, mais ce qu'on sent qu'il va se passer* ».

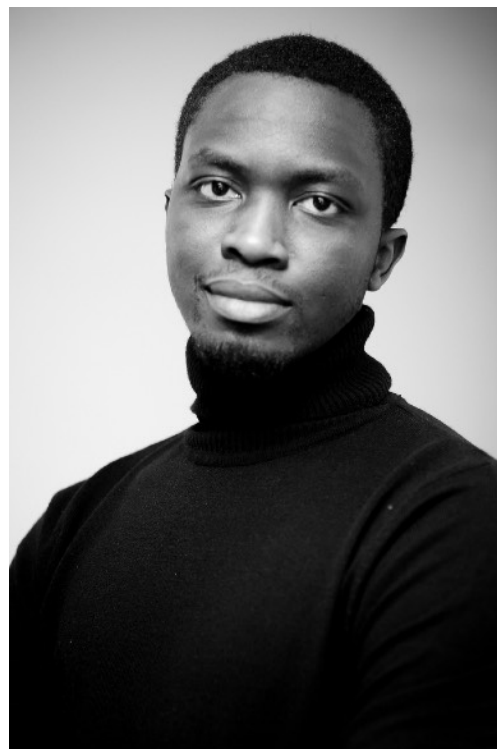
Lire le roman de Mbougar Sarr impose un travail de va-et-vient permanent entre l'événement raconté et celui à venir ou à prévoir. La tension narrative ainsi créée se trouve renforcée par la polyphonie travaillée du récit. Les prises de parole successives invitent le lecteur à reconsidérer sans cesse sa lecture, comme si la migration imposait un déplacement au cœur même du texte : suivre les hommes dans leur apprentissage de la langue et du territoire, accepter les voix juxtaposées de leurs douleurs et de leurs désillusions, prendre en pleine face leur rage insoutenable et souvent explosive. Avant la question du « vivre ensemble », il y a celle de la survie, résumée dans ce constat alarmant : « *un bon migrant est en train de devenir un migrant presque mort* ». Cette mort qui rôde, inscrite jusque dans les noms des personnages (le propriétaire des pompes funèbres s'appelle Simone Malamorte !), pose d'autres questions : les valeurs des individus et des groupes, l'inhumanité des uns et la part maudite des autres, la quête incertaine d'une raison de vivre. Dans la salle de la Tavola di Luca, principal bar

UNE ÉPOPÉE MIGRATOIRE

de la ville et cœur battant de l'âme sicilienne, Mbougar Sarr accroche ses portraits. Nommer les migrants pour leur donner une existence : Fousseyni Traoré, Mamady Kanté, Ismaïla Camara, Fallaye Touré, Bemba, Appiah Mohamad. Raconter leur fatigue, leur amertume, leur oisiveté, leur peur. Face aux élans conjugués de l'hostilité et de la vengeance, le récit tente d'opposer une fête des sens, fragile mais enchanteuse : un hangar d'accueil aux « *airs de caravansérail* », une « *intense et douce odeur d'orange* » en guise de prélude amoureux, des embrassades volées à la fin d'un match de football, des bribes de sérère, de bambara ou d'italien pour dire la rencontre des langues et la fusion des imaginaires.

Épopée d'une longue arrivée, le roman de Mbougar Sarr est aussi une composition musicale, un chœur de voix d'hommes et de femmes qui travaillent pour attiser ou repousser le drame. Intercalés au cœur du récit principal, les extraits du carnet de Jogoy Sèn en Italie représentent un miroir inversé qui renvoie le souvenir d'un autre drame, écrit entre les côtes libyennes et « *la grande lame de la mer* ». Au détour de ces pages, le marché de poissons de Catane prolonge la musique du récit, porté par « *ce grand chœur populaire et fraternel* » des vendeurs à la criée. Le récit enchâssé de Jogoy Sèn raconte l'autre vie possible, l'intégration réussie, loin des cercles de méfiance, de colère et d'agressivité qui dominent le récit principal. Promesse mise en abyme ou illusion dissimulée : comment lire le parcours de Jogoy à la lumière du destin en suspens de ses frères ? Mbougar Sarr nous dit que la réalité de la migration pousse l'homme vers les lieux de l'ambivalence irréductible. La position de Jogoy, médiateur et traducteur, lui permet de saisir la tension inévitable entre « *l'échec du langage devant l'énigme humaine* » et « *la tentative désespérée, par le langage, sinon de nommer cette énigme, du moins de l'approcher* ».

Silence du chœur est aussi un roman sur la capacité de la création à lutter contre le vide et l'exclusion. Le personnage de Giuseppe Fantini, grand poète jadis prolifique et désormais retransché dans « *un silence farouche* » est le symbole même de cette lutte ouverte. Face au trop-plein d'écrits (« *J'ai cessé d'écrire parce que j'avais l'impression que tout le monde écrivait* »), l'acte d'écriture est condamné à se renouveler, à dépasser le silence en y réinjectant le présent, avec sa somme de souffrances, de violences et de contra-



Mohamed Mbougar Sarr

dictions. Les migrants sont « *autant de dés sur l'immense tapis de jeu du monde* ». Sur ce tapis bariolé, le pouvoir – incarné entre autres par le maire d'Altino, Francesco Montero, et le capitaine de gendarmerie Matteo Falconi – est pris à son tour dans le tourbillon des événements. Mais que peut le pouvoir face à la colère des hommes et à cette « *antique et intraduisible langue de pierre* » que maîtrise un volcan millénaire ? Y aurait-il une rédemption possible au milieu de la violence générale ? Resterait-il un lieu pour le poème après le drame et le chaos ?

En réalité, Mbougar Sarr ne raconte rien d'autre que cette « *éternelle lutte à mener pour mériter d'être homme* » : la destinée des migrants s'écrit nécessairement au rythme des exils qui reprennent et des déplacements qui se prolongent. La Sicile, cette « *terre de passage* » ancrée dans les mémoires des anciens visiteurs et des nouveaux arrivants, est une métaphore du lieu qui se rappelle, qui porte la trace de tant de blessures et de souvenirs. « *Le lieu n'oublie rien. C'est son malheur. Mais c'est aussi là sa grandeur : il ne peut se permettre d'être amnésique devant l'histoire et certaines de ses tragédies.* » Mbougar Sarr écrit pour ne pas oublier les vies qui partent et celles qui recommencent. Dans ce roman foisonnant, le chœur des frères migrants retentit avec force et émotion, et même quand il se tait les échos de son silence assourdissant continuent de nous parvenir, portés par la poésie envoûtante du texte.

Vies parallèles et indociles

La tentation était forte de rapprocher ces deux récits de voyage biographiques parus en ce début d'année 2018, dont chacun est dédié à un poète qui a tout abandonné. Le premier est un des plus grands, un des plus célébrés, poète de la rupture radicale, impossible à statufier : Arthur Rimbaud. Le second est une ombre, une esquisse de poète, presque ignoré, dont le nom et l'œuvre mince frémissent grâce à la curiosité de quelques-uns : Henry J.-M. Levet.

par Cécile Dutheil

Jean-Jacques Salgon
Obock
Verdier, 125 p., 13,50 €

Frédéric Vitoux
L'express de Bénarès.
À la recherche d'Henry J.-M. Levet
Fayard, 265 p., 19 €

Scientifique de formation et de regard, Jean-Jacques Salgon aborde Rimbaud, le génie par excellence, de biais, suivant une tangente nommée Paul Soleillet. Ce dernier était, comme Salgon, originaire du Sud de la France, une proximité à laquelle il n'accorde qu'une signification relative. Cela ne l'empêche pas de rappeler une succession de hasards objectifs qui lui ont permis de découvrir l'existence de cet explorateur nîmois dans la bouche d'un bouquiniste de Nîmes où il vivait dans les années 1970. Le nom de Soleillet résonnait dans son esprit car il apparaissait dans la correspondance de Rimbaud parti commercer vers la Corne de l'Afrique.

Jean-Jacques Salgon n'aime guère laisser la part trop belle au hasard, pourtant, et encore moins à l'exaltation. C'est un homme qui aime l'exactitude. Géographe de cœur, il s'est rendu dans plusieurs lieux africains où a séjourné Soleillet, qui était souvent financé par des sociétés commerciales. Soleillet voulait aussi honorer la mémoire de René Caillé, un des découvreurs de Tombouctou. Sur place, Salgon est ému, ravi par le calme, la désolation synonyme d'isolement : « *Tombouctou somnolait, enlisée dans les sables, oubliée du monde et des tours-operators, pas encore menacée par les assauts des groupes djihadistes.*

Quand je parcourais ses rues sablonneuses, la souveraine indifférence que semblait susciter mon passage était comme l'écho de l'exil et de la dérélition dans lesquels cette ville semblait encore plongée. »

Le lecteur qui aime classer pourrait résumer ce récit à une biographie gigogne, celle de l'explorateur cachant celle du poète, mais ce serait erroné, réducteur. Le rythme accidenté du livre, la différence d'importance accordée aux étapes de la vie de Soleillet l'interdisent. Entre la mort en couches de sa première épouse et son deuxième mariage, dix ans s'écoulent (1863-1872), résumés en une page où Soleillet enchaîne les « petits boulots » pas si petits que ça, plutôt altruistes et téméraires : soutien sur place d'insurgés polonais qui veulent se libérer du joug de la Russie, soin des malades du choléra en Tunisie, vente de tissus de fabrique nîmoise dans le Maghreb... Folle liberté. Existe-t-elle encore aujourd'hui, à ce point vécue, aventureuse ? Sans autre cadre que ceux que l'on s'en va créer aussi loin.

Dans les années 1880, la France créait des comptoirs commerciaux en différents ports, dont Obock, aujourd'hui à Djibouti, qui donne son nom au livre de Jean-Jacques Salgon. Un livre court, dense, qui sait parfaitement où il veut en venir et d'où il est né : de cette filiation d'explorateurs français qui, à tout – les honneurs, la promotion sociale et l'empâtement sur le continent –, préfèrent le neuf, l'inconnu, le danger : en cette fin de XIX^e siècle, sur le continent africain, on croise des caravanes d'esclavagistes et des « sultans » adeptes de la décollation à coups de mousquets, et l'on traverse le désert avec des armes. Salgon veut croire, et il est convaincant, à un Soleillet qui préfère échanger plutôt que conquérir et qui professe : « *Seul le*



Jean-Jacques Salgon, en 1973 © C. Cassagne

VIES PARALLÈLES ET INDOCILES

commerce, par les relations que nécessite l'échange régulier des produits, par le bénéfice mutuel qu'il procure et qui ne coûte rien à la foi politique et religieuse, peut avec le temps, amener, sinon une fusion, du moins un rapproche-

ment fécond. » Cette foi-là, cet universalisme presque candide, est un fait que Jean-Jacques Salgon arrive à isoler et à priver de tous ses pré-supposés, ses connotations, sa violence contenue, sans trahir ni jugements anachroniques ni

VIES PARALLÈLES ET INDOCILES

naïveté. Car l'écrivain fait de la précision et du goût du terrain un moyen d'approche juste et aussi libre que possible.

Les croisements avec Rimbaud sont aussi une des voies qui permettent d'installer cette liberté. Jean-Jacques Salgon se moque très légèrement de la mystique Rimbaud et de la maniaquerie des grands biographes du poète. Lui-même rectifie quelques hypothèses sur plusieurs points précis de sa vie, et il a quelques pages jubilatoires quand il inverse le rapport entre poésie et SVT (le nom est celui de l'Éducation nationale). Rimbaud « *aimerait devenir ingénieur, voudrait tout savoir sur la métallurgie, l'hydraulique, l'architecture navale, la maçonnerie, la charpente, la chimie des poudres et du salpêtre. [...] se mêle à une volonté acharnée de gagner rapidement de l'argent le rêve démesuré de pouvoir exercer sans limite la puissance de son savoir et de son intelligence. Une sorte de revanche sur le fumeux de la poésie et les dérèglements prônés de la jeunesse* ».

Ce « fumeux » est gamin, insolent, à la limite de l'iconoclasme. Il coupe court à toute révérence convenue et ennuyeuse. Salgon brise les illusions et les idolâtries faciles. Ce faisant, il brise aussi l'illusion biographique, que celle-ci touche le poète ou l'explorateur qui l'aurait rencontré. Son enquête est très organisée, étayée, vérifiée en lieu et en heure, mais elle n'est jamais pesante ni fastidieuse, plutôt zigzagante et enlevée.

Autre écrivain qui ne tombe pas sous le coup de l'illusion biographique : Frédéric Vitoux, qui appartient à un monde plus officiel, plus consacré, qui connaît parfaitement ses classiques, mais davantage ses inconventionnels, ses excentriques, ses fous, ses poètes qui se tiennent au bord du gouffre de l'oubli. C'est un académicien, nous y reviendrons, qui se moque gentiment de ses pairs. Sagace, il sait qu'il ne s'agit pas de dire si Henry J.-M. Levet était « *un grand écrivain ou un bon écrivain. La question me paraît de peu d'importance* ». Nous ne sommes pas à l'école. On ne note pas les poètes.

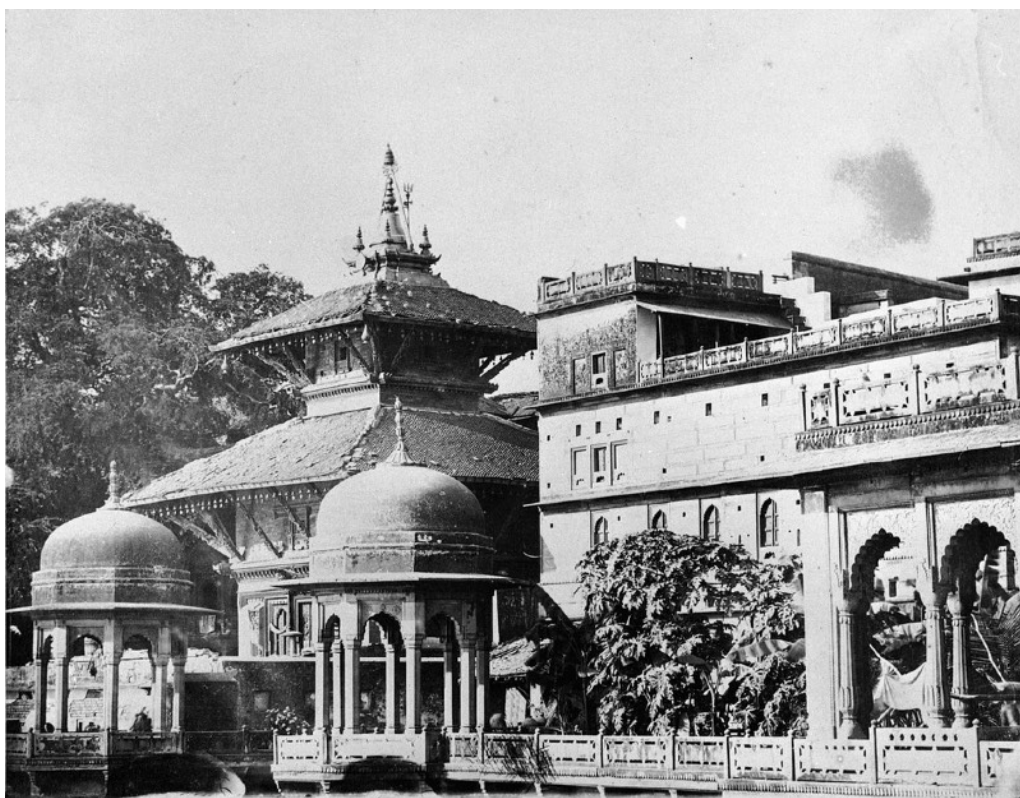
L'express de Bénarès est l'histoire de la vie de Levet et le récit en contrepoint de la recherche de traces tangibles de cette « vie et œuvre de ». Car il y en a peu. Il y a essentiellement un recueil, intitulé *Cartes postales*. C'est à peu près tout, sinon quelques poèmes antérieurs et « *des chro-*

niques de spectacles, des récits drolatiques et des pochades antimilitaristes » donnés au *Courrier français* en 1895-1896.

Le dandy montmartrois Henry Jean-Marie Levet, dont l'orthographe du nom a oscillé, était le fils unique d'un notable, polytechnicien, républicain convaincu, qui se définissait par le substantif aisé de « propriétaire ». Henri Jean Marie Étienne naît en 1874 au cœur du cœur de la France, à Montbrison, une petite ville de la Loire dont le maire était son père. Frédéric Vitoux s'y est rendu, pourtant conscient du caractère vain de ce type de « pèlerinage ». Aller sur place lui a permis d'imaginer la dissonance entre les accoutrements farfelus de Levet et les dames de la ville, pas plus émues que ça, le regardant « *comme une gargouille de cathédrale* ». La visite du caveau de la famille Levet, abandonné, fendu à cause des intempéries, « *parle d'oubli et d'ingratitude* », tandis que la tombe de la gloire de la ville, poète de l'Académie française, est entretenue, « *figée dans la grandiloquence des honneurs* ». C'est triste, mais aussi dérisoire, et Frédéric Vitoux a l'ironie douce, très peu crâneuse.

Conteur, connaisseur, il évoque la vraie vie de bohème de Paris au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Levet était un ami de Léon-Paul Fargue et de Francis Jourdain, il traînait ses guêtres d'esthète dans les boîtes, les soirées, fréquentait un monde de seconds couteaux talentueux, casse-cou, impertinents, qui se croisaient quelques années, riaient, disparaissaient, laissaient quelques traces éphémères, ou durables, mouraient. *L'express de Bénarès* est une lecture réjouissante pour ce tableau vif, riche, plein de fantômes de chair ; on croise nombre de grands et de petits noms qui se mêlent parce que les premiers ont besoin des seconds, et parce que l'étoffe de la littérature, de l'art, a quelque chose de léger, de mortel, d'arbitraire.

Levet connaissait la poésie par cœur, des recueils entiers, des meilleurs et des moins admirés, de Rimbaud, bien sûr, mais il avait le dilettantisme suprême qui consiste à dédaigner l'ambition. Frédéric Vitoux souligne la solitude de ce jeune homme à qui l'on ne connaît aucune liaison, aucune passion amoureuse. Un mot ici sur l'élégance d'un écrivain qui mentionne l'« amitié » de Levet pour le jeune, très jeune Marcel Ray, citant Valéry Larbaud, un des parrains littéraires de Levet : « *Bien d'autres choses pourraient être dites, mais il y aurait indiscretion.* »



Bénarès, vers 1860

VIES PARALLÈLES ET INDOCILES

Levet avait plus le goût de la provocation que celui de la réussite : « *Aucun grand aîné ne l'a pris sous son aile. Ni Mallarmé, ni Heredia, ni Louÿs. Il n'a fait la cour à personne. Il ne cherchait pas à séduire ceux qui pouvaient le servir.* » Quand il publie ses *Cartes postales*, « *il se croyait perdu pour la poésie, [alors qu']il venait de la trouver* ». Le paradoxe apparent est là car ce sont ces cartes qui touchent encore aujourd'hui – écoutez, voyez : « *cette mer plate comme avec la main* » ; les « *confitures de crime* » des couchers de soleil sur l'océan. Peu de choses, un exotisme qui n'est pas de pacotille, une façon de rompre avec soi-même et son personnage de zigoto, de payer sa dette à Rimbaud, mort six ans avant que Levet décide, lui aussi, de partir.

Première mission au Cambodge : Levet l'obtient grâce aux relations de son père, mais il semble qu'il n'y soit jamais allé. Magnifique imposture que même les recherches de Frédéric Vitoux ne peuvent absolument garantir. Son ami Francis Jourdain avait parfaitement compris que Levet se fichait de l'art khmer « *comme un hippocampe d'une brosse à dents* ». Ce commentaire au sur-réalisme insolite annonce l'attrait des dadaïstes pour les arts premiers, lointains, sur lesquels ces poètes jetaient un regard esthétique, libre, plutôt que scientifique. Deux ans après la douteuse mission cambodgienne en 1902, Levet se fait nom-

mer vice-consul à La Plata. Lassitude, désir de se conformer ? Frédéric Vitoux ne tranche pas. Levet est déjà phthisique, il reviendra à Paris malade, repartira à Manille, mourra en 1906. Ses *Cartes postales* sont antérieures. Son imagination n'avait pas besoin du réel ni du terrain.

Raconter la vie de Levet était un projet tendu de clichés : Frédéric Vitoux les a évités par la grâce de sa dextérité et de son extrême sensibilité à la valeur de ce qui compose un poème : quelques mots, presque rien. Il révèle une conscience aiguë de la relativité de la postérité, de l'éternité qui tient à un fil, à quelques feuillets repris, réédités, préfacés, qu'on se passe entre amis, moins *happy few* qu'amants des lettres. Il a saisi sans l'enfermer le personnage de Levet qui rejoint ces écrivains qui ont à peine écrit, laissé des empreintes proches de l'effacement, artistes qui jouent avec le néant, organisé ou non. Levet avait un projet de roman, disait-il, intitulé *L'express de Bénarès*, un titre emprunté à Jules Laforgue. Est-ce vrai ? inventé ? une escroquerie ? une forfanterie ? Son ami Maurice Constantin-Weyer a vu, comme saint Thomas les mains du Christ, une liste de personnages épinglée dans sa chambre « *à côté d'un vocabulaire de jurons anglais et d'un horaire des chemins de fer indiens* ». Ainsi naît la littérature, avec deux ou trois éphémérides, deux ou trois feuilles volantes.

Soigner par la parole, en prendre soin

Près de trente années ont passé depuis 1989, date de la première publication des Cercueils de zinc (1990 pour la traduction française) : avec elles, la guerre s'est éloignée, l'URSS s'est effondrée, la mémoire s'est transformée, les acteurs sont morts ou ont changé. La parole recueillie alors que la guerre en Afghanistan n'était même pas terminée change-t-elle de sens dans la durée ? Comment le témoignage devient-il preuve historique en même temps qu'œuvre littéraire ? L'édition augmentée de ce livre, publiée en 2016 en Russie, fournit des réponses ouvertes à ces questions.

par Tiphaine Samoyault

Svetlana Alexievitch

Les cercueils de zinc

Trad. du russe par Wladimir Berelowitch

et Bernadette du Crest

Édition augmentée de nombreux documents

traduits du russe par Michèle Kahn

Actes Sud, 330 p., 22,50 €

À la faveur du prix Nobel qu'elle a reçu en 2015, l'œuvre documentaire de Svetlana Alexievitch est heureusement devenue mondiale et beaucoup sont celles et ceux qui ont découvert à cette occasion ses livres et sa méthode. De *La guerre n'a pas un visage de femme* à *La Supplication*, de *Derniers témoins* à *La fin de l'homme rouge*, tous ses textes obéissent à trois principes : le recueil de la parole des témoins, le montage des témoignages et l'effacement de l'enquêtrice. La méthode rend poreuse la frontière entre littérature et journalisme (Alexievitch a longtemps gagné sa vie comme journaliste) et, avec le temps, noue intimement littérature et histoire.

Le prix Nobel n'a pas seulement apporté la renommée à l'auteure. Il l'a aussi protégée des menaces qui pèsent sur elle dans la Biélorussie de Loukachenko, qu'elle critique ouvertement et même dans la Russie de Poutine qu'elle condamne en particulier pour sa politique envers l'Ukraine. Svetlana Alexievitch est biélorusse, de mère ukrainienne et de famille russophone. Ses reportages l'ont conduite à enquêter sur les guerres, sur la fin de l'URSS et sur la catastrophe de Tchernobyl, qui sont aussi les sujets de ses livres. Mais alors que ses articles exposent une

situation et un point de vue, ses œuvres déplacent la perspective en suspendant l'explication et le jugement, laissés à l'appréciation du lecteur. Entirement constitués de paroles rapportées, ses récits semblent faire disparaître la fonction d'auteur. On a parfois mis en question (au moment du Nobel notamment) la dimension littéraire de son œuvre. C'est d'ailleurs un des enjeux du procès qui lui est intenté en 1992 pour les *Cercueils de zinc*. Il serait plus juste pourtant de dire que celle-ci témoigne de la force littéraire de la collecte des voix mineures ou tues, et de celle du montage. Car l'auteure n'est pas absente, loin de là. Elle reçoit la confiance de quantité d'anonymes auxquels elle donne nom et voix. Elle voyage sans se lasser pour poser son magnétophone là où il faut, rassemblant entre 300 et 500 témoignages pour chaque livre et n'en conservant que quelques dizaines. Enfin elle compose ses textes avec art pour que les paroles rapportées dialoguent, résonnent, s'amplifient de leurs résonances, se répondent.

À l'inverse, certains chercheurs ont critiqué le parti-pris littéraire d'une œuvre qui en transcrivant, choisissant, opérant un montage des propos recueillis manipulerait le témoignage, réduirait sa valeur historique. Ainsi, dans un article publié en 2009 dans la revue *Tumultes* [1] la journaliste Galia Ackerman et l'universitaire Frédérick Lemarchand posent la question de l'éthique du « genre documentaire », dont la déontologie ne serait pas établie contrairement à celle du travail de l'historien. Pour mettre en cause la valeur testimoniale de l'œuvre d'Alexievitch, les critiques se reposent sur la réécriture de *La guerre n'a pas un visage de femme* pour sa réédition en Allemagne et sa première édition française en 2004



Svetlana Alexievitch © Jean-Luc Bertini

SOIGNER PAR LA PAROLE, EN PRENDRE SOIN

(la première version du texte est de 1983). Ils constatent que d'une version à l'autre, les contextualisations diffèrent et les récits rapportés augmentent ou se réduisent, selon les cas, ce qui leur permet de prouver l'interventionnisme d'Alexievitch sur les témoignages. Mais ce qu'ils lui reprochent encore davantage, c'est de ne pas tenir compte des évolutions de l'historiographie sur ses sujets lors de la composition de ses livres et de leur reprise. Ils l'accusent de perpétuer et de réifier une vision soviétique de la « Grande Guerre patriotique » contre Hitler (dans *La guerre n'a pas un visage de femme*) et de ne pas proposer aux lecteurs de vision alternative. Pourtant, que l'idéologie et les croyances des acteurs restent plus ou moins les mêmes, quarante ans après les faits, est dans ce cas particulièrement intéressant.

Cette question de la vision est centrale car elle accompagne la collecte du matériau. Elle permet peut-être de concilier la lecture littéraire et la lecture historienne de l'œuvre. Ce qu'Alexievitch

prétend faire n'est en rien de la littérature de témoignage (qui implique qu'on ait soi-même assisté aux événements que l'on rapporte) ni de l'histoire (au sens de la narration historique). Elle propose de donner à lire une histoire souterraine qui n'est pas seulement celle des sans-voix ou des figures minorées par l'histoire officielle — en quoi son projet ne différerait guère de celui des micro-historiens ou des contre-historiens — mais celle des sentiments dans l'histoire. Ce sont les émotions, les douleurs, les larmes versées, les expressions physiques du manque qui l'intéressent pour constituer une grande archive sentimentale des catastrophes et des guerres. Qu'elle privilégie souvent les voix de femmes pour le faire entendre peut lui être reproché, au nom du refus de tout essentialisme qui lierait les femmes au sentiment ; il n'empêche que le chœur des mères pleurant un fils mort à la guerre en Afghanistan est poignant et évoque de façon puissante la « *voix endeuillée* » que Nicole Loraux repère dans le monde de la tragédie grecque, celle des femmes, des mères précieusement, qui pleurent les morts que la Cité veut

SOIGNER PAR LA PAROLE, EN PRENDRE SOIN

oublier et clivent ainsi la société en opposant d'autres valeurs à celles de la politique.

Dénoncer l'absurdité des guerres est un lieu commun de la littérature mais la forme de l'oratorio adoptée par Alexievitch est particulièrement propice à rendre compte de sa dimension tragique. Les soldats qui reviennent amputés de leurs membres et de leur sommeil, les femmes engagées « volontaires » qui ont vu tant de corps déchiquetés et souffrants, les mères auxquelles on rapporte leur fils dans un cercueil de zinc si bien scellé et si opaque qu'elles peinent à croire que leur enfant est dedans, toutes et tous font entendre un chant d'incompréhension et de malheur. Le mensonge est en amont dans une parole politique qui exalte la mission internationaliste des soldats, et en aval dans l'oubli dans lequel on cherche à enfouir la triste vérité de cette guerre qui s'éternise. Beaucoup de témoins insistent sur les exactions commises, sur les morts des deux côtés, sur le sentiment qu'ils ont très vite qu'il ne s'agit pas d'une guerre juste comme ils l'ont cru au départ. Souvent au cours de l'entretien leur parole, articulée au commencement, se distend et se brise sous l'effet traumatique du souvenir. Beaucoup sont convaincus de l'inanité de leur témoignage : « *Mais à qui est-ce que je crie tous cela ?... Qui va m'entendre* », demande l'une d'entre elles. Écho au vers de la première élogie de Rilke, devenu depuis une sorte d'hymne du témoin : « *Qui, si je criais... m'entendrait ?* »

Ces voix singulières ne disent certainement pas toute la vérité de l'histoire mais la façon dont Alexievitch les orchestre sous le signe de la répétition-variation produit des effets puissants de compréhension empathique. Elle donne aussi à lire le passage du temps. Qu'Alexievitch éprouve le besoin de reprendre ses livres lors de rééditions ou de traductions nouvelles est ainsi moins le signe d'une volonté de correction ou de rectification révisionniste que le fruit d'une conscience aiguë de l'œuvre du temps sur la parole. Déjà, dans l'édition de 2002 des *Cercueils de zinc*, elle avait inclus des documents et certains échanges ayant eu lieu au cours du procès intenté à l'auteur par plusieurs témoins de son livre lui reprochant la falsification de leurs propos. Les leçons de ces ajouts touchent au moins à deux plans. Le premier est celui précisément de l'évolution des discours et des croyances avec le temps. La parole du témoin se modifie avec les circonstances, c'est une généralité du témoignage. Une mère,

pour survivre à la mort de son fils s'engage dans une association de vétérans qui ont besoin de construire un discours héroïque et patriotique pour redonner un sens à leur existence ; elle ne se reconnaît plus dans sa dénonciation douloureuse exprimée à Alexievitch juste après les faits. Elle veut qu'on ait de son fils une image forte et non celle d'un être abîmé par la guerre. Un soldat veut retrouver une dignité sociale après son retour et ne se sent plus le droit de détester cette guerre. Aucun des deux ne peut reconnaître sa parole. Ils accusent donc Alexievitch de l'avoir falsifiée.

C'est là qu'intervient le deuxième plan réflexif de la reprise, qui touche à la définition de la littérature documentaire. L'un des grands enjeux de ces procès tient à la liaison du mensonge historique et d'une littérature qui n'en est pas une. « *C'est mal écrit, dans un style banal, primaire. Qui écrit des livres comme ça ?* » demande une des plaignantes. Ce n'est plus l'histoire contre la littérature ou la littérature contre l'histoire mais l'accusation d'une double manipulation, de la littérature et de l'histoire. Pendant tout le temps du procès, Svetlana Alexievitch réclame une expertise littéraire indépendante de son travail qui puisse proposer une définition compréhensible et acceptable du genre de la « littérature documentaire ». Cette expertise finit par arriver en 1994 (elle est publiée dans ce volume) et différencie clairement le genre documentaire des écrits historiques et des écrits journalistiques tout en affirmant l'importance de l'art pour organiser les faits et donner de la généralité aux paroles (ce n'est pas seulement *cette* guerre qu'Alexievitch dénonce, mais *la* guerre). L'écrivain ne se borne pas « *au rôle de documentaliste passif* » et a donc le droit, dans sa transcription et sa réorganisation, de faire des choix et d'opérer des transformations. La notice reconnaît aussi la possibilité pour les témoins de ne pas reconnaître et d'apprécier différemment, à quelque temps d'écart, leurs propres paroles. Mais en rapprochant sa présence, à mesure qu'elle reprend ou qu'elle révise son œuvre, en mêlant sa voix à celles qu'elle a écoutées, peut-être qu'elle veut marquer cette conscience des écarts, du travail déformant opéré par le temps : c'est parce que la parole s'use qu'il faut, pour la maintenir vive, en inventer d'autres usages. En restant au plus près de la parole, le récit documentaire en maintient le caractère situé et volatil. C'est pourquoi il faut en prendre soin.

1. « *Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch* », *Tumultes*, 2009/1 (n° 32-33), p. 29-55.

Bonaviri au pays des merveilles

Les commencements, récit bref et intense, concentre les toutes les hantises de Giuseppe Bonaviri dans une forme fragmentée très maîtrisée.

par Linda Lê

Giuseppe Bonaviri

Les commencements

Trad. de l'italien par Philippe Di Meo

Éditions La Barque, 173 p., 22 €

Dans un de ses romans les plus étranges, Giuseppe Bonaviri, qui avait commencé par écrire des livres réalistes, salués avec enthousiasme par Elio Vittorini notamment, avant de bifurquer vers des textes qu'Italo Calvino, à la fois dérouté et admiratif, qualifiait d'« insolites », invente un « thanatoseau » emportant avec lui l'esprit d'un mort. *Des nuits sur les hauteurs* fait partie de ces objets littéraires difficilement identifiables, qui mêlent les mythes et le réel, l'autobiographie et ce que Calvino appelle un « pèlerinage dans l'imaginaire », échappées belles au cours desquelles Bonaviri, par ailleurs médecin, pose un regard scientifique sur des matériaux où s'opèrent des métamorphoses.

Il a souvent été dit que Giuseppe Bonaviri, si expert dans l'art de mélanger dans un creuset onirique des transfigurations dignes des récits des maîtres qui lui ont ouvert la voie de la magie – Boccace, l'Arioste ou le Tasse –, aurait pu être l'ethnologue de son peuple, le petit monde de Mineo, sa ville natale, située dans une Sicile dont le lecteur se dit qu'elle est décidément envoûtante, tant les contes, les fables, qui se racontent à propos de cette terre la rendent tout à la fois inquiétante et fascinante.

Dès son premier livre, *Le tailleur de la grand-rue*, écrit en 1950 alors qu'il n'avait que vingt-six ans, Giuseppe Bonaviri, comme pour ruser avec les impératifs du réalisme, avait frappé les esprits en faisant preuve d'une finesse d'ethnologue à l'affût du moindre détail singulier, mais déjà, il déployait, avec la même subtilité, des talents de mage. C'était la première fois qu'il livrait une chronique familiale, racontant l'histoire de son père, tailleur à Mineo, à travers un récit à trois

voix. Elio Vittorini, qui le fit publier chez Einaudi, fit l'éloge de ce roman « poétique », tout droit sorti « d'un XVIII^e siècle populaire », avec quelque chose d'ingénu mais d'une « coloration brute », quelque chose aussi de cosmique dans l'évocation de cet univers qu'on retrouvera dans *Ghigo* (1990), où c'est au tour de la mère de se faire l'archiviste de l'histoire des Bonaviri.

Vingt-quatrième fille d'un boulanger de Mineo, elle était revenue de New York où elle avait travaillé dans des chemiseries dès 1919, pour épouser le tailleur de la grand-rue. Dans *Ghigo*, les souvenirs d'enfance de Giuseppe, ravivés par sa mère, sont l'occasion de se rappeler ses premières tentatives littéraires : il avait, à quatorze ans, écrit trois romans, « le plus souvent sur le verso de pages de calendriers ». Le premier était influencé par les histoires de pirates de Salgari, le deuxième suivait les traces d'un fuyard, meurtrier de ses parents, qui s'en fut se réfugier chez les sauvages. Le troisième aurait pu passer pour un plagiat éhonté d'*Œdipe à Colonne*... Mais bien avant d'écrire de la prose, le très jeune Giuseppe, à neuf ans, s'était lancé dans la composition de poèmes, par « pulsion héréditaire », avoue-t-il, et parce que dans le milieu où il vivait, les paysans et les artisans, bien qu'analphabètes, rivalisaient d'inventions poétiques, et même quand, en 1925, les concours de poésie sur la place publique furent abolis par les fascistes, les écoles élégiaques, satiriques, antifascistes, anticléricales et épigrammatiques continuèrent à fleurir clandestinement.

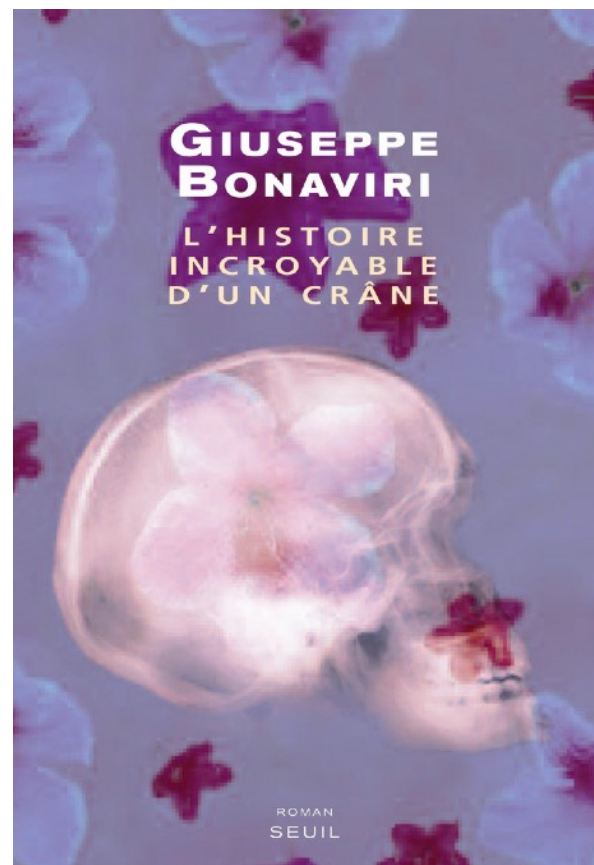
La chronique de ce microcosme où l'on se récitait des ballades pour oublier les morsures de la faim, où la mère de Giuseppe lui racontait des fables, des contes profanes, se lit aussi dans les *Contes sarrasins* (1980) où, dans une postface, Giuseppe Bonaviri révèle que, dans son pays, dans sa Sicile orientale, raconter, « c'était quelque chose comme une enveloppe sacrée et troublante, comme une espèce de placenta, à l'intérieur duquel, artisans et paysans, nous

BONAVIRI AU PAYS DES MERVEILLES

finissions par nous retrouver à travers la narration orale », manière de passer d'une réalité terne, « faite de travail et de misère », dans la vaste sphère du réel « où chacun pouvait devenir le Démon, le Dieu ou l'Esprit suprême capable de tout évoquer ». Ce qui ravissait le jeune Giuseppe avant d'enchanter Bonaviri l'homme mûr devenu écrivain, c'est la sagesse burlesque de ces contes que sa mère avait entendus alors qu'elle n'avait pas six ans et qu'elle avait transmis à son fils, allant jusqu'à les transcrire dans des cahiers pour qu'il puisse s'en inspirer en les réécrivant avec la joie de qui découvre l'esprit de fantaisie.

Les frontières entre prose et poésie n'existent pas vraiment chez Giuseppe Bonaviri. Un roman comme *Silviana ou le voyage des égarés* en est un exemple éclatant. L'eau et les rêves s'y confondent. Les diableries du mage Cooper et les enchantements des fillettes nous promènent de la Sicile à New York. Au pays des merveilles, Silviana, qui disparaît dans l'eau et dont on perd toute trace, est considérée par les fous, les mystiques, mais pas seulement par eux, non comme une créature sacrifiée, mais comme celle qui a purifié « la race humaine » menacée par la corruption. Dans *L'histoire incroyable d'un crâne* où une jeune femme, Isilde, tente de redonner vie à un soldat mort grâce à ses connaissances en matière de greffe et de clonage, Bonaviri, émule de Mary Shelley, nous plonge dans ce que René de Ceccatty, traducteur de certains de ses livres, nomme un « onirisme scientifique ».

Dans *Les commencements* (1983), que publient aujourd'hui les éditions La Barque, dans une belle traduction de Philippe Di Meo, Bonaviri entretient prose et poésie, revenant toujours à ses hantises : le lecteur trouve ici ce qui réapparaîtra dans *La Ruelle bleue* (2002) — le retour de New York, les femmes chargées de nettoyer le linge des tuberculeux et de laver le placenta des parturientes. Mais aussi la fosse commune dans le cimetière de Mineo, « où étaient jetées les dépouilles des pauvres et celles des enfants qui n'avaient pas de parents ». La connaissance que Giuseppe Bonaviri avait de la littérature antique, son désir d'entretenir la mémoire des lieux de son enfance, son goût pour l'occultisme, l'alchimie, les sciences, se retrouve dans ces pages dont Philippe Di Meo, dans sa postface, dit que, imprégnées d'un « orphisme contrarié », elles sont « à mi-chemin de l'érotique et du funeste ».



On lira aussi bien dans *Les commencements* des fragments sur les gangsters du Nouveau Monde qu'un poème sur la comète de Halley, des descriptions du vent mauvais, quelques aperçus sur les chevriers qui s'unissaient charnellement aux chèvres, si douces, si silencieuses, si consentantes et, « contrairement aux épouses, nullement menteresses », de sorte que les Siciliens disaient souvent : « Égorgez une femme, pas une chèvre... » On y croise encore une fois la mère de Giuseppe, mais aussi un père mort qui s'adresse à son fils en ces termes : « Désormais, fils, tu es pour moi / un vide emmêlement d'ondes magnétiques dépourvues de sens... »

Celui qui, adolescent, rêvait de devenir « le plus grand poète de Mineo » et traînait à sa suite une cohorte de gamins qu'il régalaient de « cycles d'histoires infinies », ne revient sur les commencements que pour inviter le lecteur à un « voyage astral », où il se fait alchimiste et, contrairement à la jeune fille des *Contes sarrasins*, qui modèle un jeune homme fait de sucre, de miel et de farine, crée des personnages doués de toutes les métamorphoses, dans un monde qu'il observe d'un œil de médecin, non pas de guérisseur mais de savant affranchi de toutes les prudences, de toutes les frilosités.

Forage des profondeurs

Dans son sixième roman, De l'autre côté des montagnes, l'Américain Kevin Canty explore les mondes souterrains, celui des galeries sombres de la mine d'argent d'une petite ville de l'Idaho, et, plus encore, celui des sentiments brouillés des rescapés et des endeuillés lorsque survient la catastrophe. Tendue, précise, la belle écriture de Canty entraîne avec humanité au cœur des incertitudes et du désarroi, au plus profond d'une veine de la terre et des émotions primordiales.

par Liliane Kerjan

Kevin Canty

De l'autre côté des montagnes

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Anne Damour

Albin Michel, coll. « Terres d'Amérique »

258 p., 22 €

Tout commence par la fable du chat et du lapin, deux mondes différents, avec le chat plus fort, plus rapide, plus cruel, et le lapin surpris, plaqué au sol, sans griffes ni dents pour se défendre, vite estourbi et emporté : « *il s'agit de sauver sa peau. L'un a le pouvoir, il peut s'arrêter quand il veut, l'autre doit jouer jusqu'à sa mort* » : façon de camper une société. Nous sommes en 1972 à Silverton, c'est l'hiver, l'isolement, aucune voie n'est praticable dans les montagnes, à peine un téléphone. David, étudiant, contemple de chez sa logeuse la scène de mise à mort du lapin, une scène qui fait figure de module initial pour lancer toutes les répliques d'un bouleversement qui va prendre place à la fois sous terre et sur terre. À partir de ces zones reculées de l'Idaho et du Montana – où l'écrivain vit (à Missoula) et enseigne à l'université –, c'est tout un pan de l'histoire de l'Amérique des années 1970 qui surgit avec ses modes de vie grégaire, ses ancrages, l'autarcie au creux des crêtes, la dureté quotidienne et, pour certains, les rêves inaboutis. Ces habitants du nord-ouest des États-Unis, frustes, durs au mal, taiseux, ne sont pas sans rappeler les miséreux de Steinbeck et de Carver, et font revivre une société à l'état brut, clouée par l'appât du gain, incarnant un moment de l'histoire d'un pays enclavé et replié. Kevin Canty, né en 1953, se consacre depuis dix ans à la littérature, et son roman précédent, *Toutes les*

choses de la vie (2014), mettait déjà l'accent sur l'Amérique profonde, sur le poids des émotions cardinales, sur l'incertitude de personnages cherchant l'existence, oscillant entre le début et la fin de tout, en proie à une attente vaine. Curieux de ce qui est « l'autre côté », Canty se place toujours au carrefour de sentiments encore confus, sous la grande ombre d'une mort qui habite les rencontres et remonte à la surface des mots.

Cette fois, dans une petite communauté soudée par le minerai d'argent, Kevin Canty fait naître une fiction tragique, qu'il construit à partir d'un fait historique survenu dans la Sunshine Mine, un incendie dévastateur. Le décor planté, à la fois les cages des humains et le grand froid dehors, il prélève une poignée de personnages, deux frères – David et Ray –, un couple et ses filles jumelles, un célibataire aguerri, Lyle Triplett, une jeune épouse en désir d'enfant qui va en consultation à Spokane pour garder son secret. Un à un, ils sont attachants, pris sur le vif dans des scènes enlevées, une noce à la Bruegel, une querelle, une ivresse, un corps à décroquer. C'est la mine qui scande leur vie et, selon Lyle, bien conscient du défi de ce gouffre qui peut le tuer à tout moment, « *chaque jour est une renaissance. La remontée puis la pénombre du vestiaire, où la lumière filtre depuis les lumières grisâtres en haut du mur, et enfin on est dehors sur le carreau de la mine* ». Car le front de taille est au bout du bout, à un kilomètre et demi sous terre, au plus loin de la cage. « *Ensuite il y a seulement la montagne, le poids écrasant, le silence.* » C'est de ce va-et-vient constant que naît le rythme du roman, avec ses couleurs sombres, ses miniatures et ses grandes scènes.



FORAGE DES PROFONDEURS

Pour charpenter l'action, Kevin Canty choisit la force du contraste de deux univers en vis-à-vis : chaud et glace, secret feutré et rixe brutale, il alterne les scènes privées et le tumulte collectif, l'obscurité des galeries et des puits avec la lumière crue des bars où bières et rasades d'alcool étourdissent les cervelles et les corps de ces gens simples, sans autre passé ou perspective que la routine du noir labeur et l'antidote des bistrots pour conjurer le danger. La variante des équipes de nuit et de jour donne d'autres reliefs à leur défoulement, jusqu'au moment où tous sont chavirés par le souffle de la mort qui va frapper des dizaines de mineurs au fond de la mine et détruire les familles. Pour autant, Canty sait ménager en parallèle la peur et le suspense de l'espoir, dès l'alerte de la fumée : *« Lyle a l'impression que son crâne va éclater. De l'eau goutte de la roche. Un bruit étrange frappe ses oreilles. Il s'arrête un moment, écoute. Puis comprend que c'est le silence. Les ventilateurs se sont arrêtés. Toute la machinerie s'est tue. Même le sifflement des tuyaux d'aération. Rien. La mine est plongée dans le silence. Rien que le bruit de ses pas et ceux de Terry. Un frisson court dans son dos. Quelqu'un marche sur sa tombe. »*

En surface, en haut de Big Creek Road, quelques mineurs remontent puis c'est l'attente du pire, la bouche de la mine scrutée par les visages blêmes, sans larmes ni mots, dans une violence rentrée, Ann va perdre Malloy et avec lui son rêve de donner naissance à leur enfant. Jordan est désormais veuve avec ses filles au berceau ; David, maintenant sans son frère, flotte désemparé, sans un moment paisible, les familles se recroquevillent en silence dans le battement de leur douleur au décompte des vivants et des morts, figées dans l'énigme des disparus. Le désert s'amplifie, les mineurs demeurent les seuls points de fixation traités par l'écrivain. Au bout d'une semaine, il y aura deux survivants mais nul n'est indemne, et pour Lyle, le rescapé, *« quelque chose l'empêche de retrouver son ancienne vie, quelque chose qui est né au fond du puits 5200. Il ne peut pas dire à quel moment »*.

Sur le glacis du vide et le bouleversement du chagrin, Kevin Canty écrit une tragédie des humbles qui n'ont pour arme ni la grandiloquence ni les échappatoires. Et il trouve les mots justes pour ces mineurs qui en manquent,

il capte des instants du quotidien, des cauchemars qui reviennent. Dans la tradition naturaliste, il observe, précis, rapide et efficace, rendant avec finesse et compassion la sensation d'absence et les sursauts émotionnels, sachant jouer de l'équilibre incertain qui suit le drame. La violence du manque sous-tend la survie des proches anéantis, tout comme elle chauffe l'énergie des bals et beuveries, au comble de l'appétit de vivre et de tout oublier. Au-delà du drame de la petite ville, chaque épisode propose un commentaire discret sur l'ensemble de la société américaine, où *« un nombre surprenant d'individus gardent une arme à feu dans leur boîte à gants, et tout le monde a un fusil dans le râtelier de son pick-up lorsque s'ouvre la saison de la chasse. Il en faut peu pour arriver aux coups de feu »*. Le lieu de la mine permet aussi d'aborder ses cheminées et leurs fumées toxiques rabattues par le vent sur tout le paysage, jadis immaculé, et sur les habitants. Quant à la proximité d'un site nucléaire, c'est un prix à payer pour vivre là, guettés par la toux, la leucémie, si bien que les prostituées essaient de se faire de l'argent et filent tant qu'elles sont encore en bonne santé. Sans pathos ni emphase, les instantanés font jaillir une immense douleur, une absence à jamais, une lutte imaginaire, tout se concentre dans un espace minimaliste, une concentration saturée et une mise à l'écart du reste du monde. Par touches rapides et par le moyen de dialogues aux phrases brèves, le roman découvre une humanité à la fois vigoureuse et fragile, soumise aux aléas des forages et des explosifs, sans cesse au bord du dérapage.

Sous l'égide du chat et du lapin, un territoire enclavé, la survie, le silence écrasant, telles sont les lignes de force qui composent une histoire universelle née des deux côtés de la montagne, dans la petite ville de Silverton dont le nom même porte les stigmates de l'argent. Avec une grande maîtrise et la sobriété d'un observateur du détail, Kevin Canty, sa lampe de mineur au front, éclaire la relation à la terre, l'exploitation des gisements qui va de pair avec le danger, le poison, et une solitude profonde. Ce faisant, les années 1970 du roman deviennent celles d'une génération elle aussi perdue, celles d'une Amérique perturbée et marquée par les deuils et les violences, une Amérique des filons et des failles.

L'héritage des Indiens d'Amérique

LaRose, le nouveau roman de Louise Erdrich, s'inscrit dans son grand projet de bâtir une littérature anglophone pour les peuples autochtones d'Amérique du Nord. Elle emprunte à la fois aux traditions indiennes et catholiques, créant ainsi un univers mystique et primitif aux échos bibliques.

par Steven Sampson

Louise Erdrich

LaRose

**Trad. de l'américain par Isabelle Reinharez
Albin Michel, 528 p., 24 €**

Le meurtre accidentel de l'enfant d'un voisin peut-il être racheté ? Face à une telle tragédie, la sagesse des Anciens a-t-elle son mot à dire ? L'œuvre de Louise Erdrich pose sans cesse ce genre de questions, dans une tentative héroïque de raviver une culture moribonde, celle des Indiens d'Amérique, peuple quasiment éradiqué sur le territoire des États-Unis. Et de le faire dans la langue du conquérant, qu'elle réduit à son plus petit dénominateur commun, afin de faire partager le rapport instinctif qu'entretenaient avec la Nature les premiers habitants de cette terre.

L'incident déclencheur intervient au tout début, provoquant le sacrifice de LaRose, benjamin de la famille de Landreaux et Emmaline Iron. Il sera obligé de partir pour une sorte d'esclavage doux chez les parents de l'enfant tué, son cousin Dusty, âgé comme lui de cinq ans. Dusty : « *tu n'es que poussière et tu retourneras à la poussière* ». Landreaux n'a pas fait exprès de tuer le fils de Nora, la demi-sœur d'Emmaline. Depuis des mois, il traquait un cerf qui avait ses habitudes dans l'épais bosquet séparant la maison des Iron de celle de Nora et Peter Ravich, à quelques centaines de mètres. Mais, comme on l'apprendra plus tard, l'enfant est tombé de la branche d'un arbre à l'instant même où Landreaux appuyait sur la gâchette. Dusty est ainsi retourné à la poussière beaucoup plus tôt que prévu.

Que faire ? Landreaux va enterrer son fusil, jurant de ne plus jamais s'en servir, bien qu'il l'employât pour nourrir sa famille. Les Iron, comme beaucoup de personnages chez Erdrich, sont partagés entre

leur attirance pour les vieilles coutumes et leur croyance dans les lois de l'Église. Mais l'élan vers les anciennes pratiques l'emporte : elles constituent le socle de leur mariage, ce qui leur a permis d'abandonner l'alcool et la vie de bohème, de fonder une famille. C'est ce qui explique leur décision de s'établir sur la réserve et d'envoyer leurs enfants à l'école indienne, bien qu'elle accueille une population assez dure.

Donc, le lendemain de l'enterrement, Landreaux dépose son fils chez les Ravich, à l'étonnement de Nora, qui détestait déjà sa demi-sœur et souhaite la punition mortelle de son beau-frère. Cette démarche primitive surprend tout le monde : les Anciens se comportaient-ils vraiment ainsi ? En tout cas, c'est ce que les Iron ont compris pendant leur transe, lorsqu'ils ont chanté et communiqué avec les esprits défunts. Au tournant du troisième millénaire, doit-on toujours agir selon le précepte « œil pour œil, dent pour dent » ? L'homme n'a-t-il fait aucun progrès depuis l'époque biblique, se soumet-il encore à des lois archaïques ?

La littérature américaine est à son meilleur – on pense, entre autres, à Faulkner, à Hemingway et à Roth – lorsqu'elle célèbre l'irrationalité de l'être humain. Le mépris de la raison est fondamental aux États-Unis : *just do it*. D'où le choix du président actuel, ainsi que celui du début du millénaire, qu'on voit sur tous les écrans pendant les événements racontés dans *LaRose*. Y a-t-il un parallèle entre sa soif de vengeance – qui bizarrement s'est portée sur l'Iraq – et celle des personnages du roman, qui en veulent à Landreaux, jusqu'à fomenter son assassinat ?

Au milieu de tout cela, il y a LaRose. Ce petit ange, garçon sacrificiel, est le cinquième LaRose dans la lignée familiale. « La Rose mystique », la Vierge. En effet, les quatre précédents étaient des femmes, à commencer par la première, vendue par



Louise Erdrich © Jean-Luc Bertini

L'HÉRITAGE DES INDIENS D'AMÉRIQUE

sa mère, en 1839, à l'âge de onze ans, à un marchand du nom de Mackinnon. Ensuite, elle a vécu comme esclave dans son comptoir, qui fonctionnait grâce à son assistant Wolfred, homme honnête et travailleur. Celui-ci vénérât la ravissante petite fille, en particulier sa connaissance de la forêt. Par la langue des signes, il lui a fait comprendre son projet d'empoisonner l'infâme négociant, en utilisant des plantes et des champignons vénéneux. L'acte accompli, les coupables ont fui, abandonnant le marchand agonisant. Pendant leur cavale, Wolfred a demandé en mariage la jeune Indienne, une fois qu'elle aurait atteint sa majorité.

Aujourd'hui, leur cabane en bois est contenue dans la maison des Iron. Landreaux et Emmaline savent que derrière leurs murs se trouvent « *les parois d'origine constituées de perches et de torchis* ». De même, une malédiction continue à planer sur leur lignée, tout comme sur le peuple indien. Le cinquième LaRose, un garçon celui-ci, serait-il la source d'une résolution harmonieuse ? Inspirerait-il la paix et la réconciliation, à l'instar de la Vierge ?

En tout cas, c'est l'objectif de l'écriture de Louise Erdrich, qui renoue avec la Nature, plongeant le lecteur dans un rapport immédiat avec les plantes et les animaux, ainsi qu'avec un mode de vie manuel et autosuffisant. On s'est trop éloigné de la science des Anciens : « *Avant de mourir, la première LaRose enseigna à sa fille*

comment trouver les esprits protecteurs dans chaque endroit qu'elles parcouraient à pied, comment guérir les malades avec des chants, des plantes, quels lichens manger en cas de faim dévorante, comment poser des pièges, attraper des poissons avec un bâton fourchu, nouer des filets, capturer des poissons au filet, allumer un feu à l'aide de brindilles et de copeaux de bouleau. Comment coudre, comment faire bouillir les aliments en se servant de pierres chaudes, comment tresser des nattes de roseaux et fabriquer des récipients en écorce de bouleau. Elle lui enseigna comment empoisonner le poisson au moyen de certaines plantes, comment fabriquer un arc et des flèches, comment tirer au fusil, s'aider du vent lorsqu'elle chassait, comment fabriquer un bâton pour creuser, déterrer des racines, sculpter une flûte, en jouer, broder de perles un sac à bandoulière. Elle lui enseigna comment savoir d'après les cris des oiseaux quel animal venait d'entrer dans les bois, comment savoir d'après les mêmes cris des oiseaux d'où arrivait le mauvais temps et de quel genre de mauvais temps il s'agissait, comment savoir toujours d'après les cris des oiseaux si vous alliez mourir ou si un ennemi était sur vos traces. »

Cet enseignement se lit comme une prescription, un texte sacré pour notre époque, un manifeste contre la technologie et en faveur des oiseaux. Avant de prêter l'oreille à la musique de ces derniers, pourquoi ne pas écouter celle de Louise Erdrich ?

Le prisme sensible de Clarice Lispector

Les nouvelles de Clarice Lispector ne se ressemblent pas, en un vaste jeu d'échelles qui font gravir et désescalader les stations du plus grand mal-être à la plénitude la plus totale, et réciproquement, et tous les âges de la vie en même temps, de la violence sexuelle à l'amour le plus serein et le plus lumineux. Elles compliquent une définition du genre, déroutent l'assignation à une forme, font place au débord et au scalpel tout ensemble dans le genre du bref.

par Julia Peslier

Clarice Lispector

Nouvelles

Édition complète

Trad. du portugais (Brésil)

par Jacques et Teresa Thiériot,

Claudio Poncioni et Didier Lamaison,

Sylvie Durastanti et Claude Farny,

Geneviève Leibrich et Nicole Biro.

Introduction et note bibliographique

de Benjamin Moser (trad. de l'anglais

par Camille Chaplain)

Des femmes-Antoinette Fouque, 478 p., 23 €

Au fil de la lecture, l'expérience se modifie, le tempo évolue, le format aussi. Le lieu intime des premiers textes, leur intériorité saturée, instable, omniprésente, font comme une pellicule ou une surface entre les êtres qu'on ne cesse de questionner dans sa porosité sans qu'elle exclue pour autant la façon dont ces mêmes êtres sont étanches l'un à l'autre, la façon dont ils ne coïncident pas tout à fait, ou de manière trop fugitive pour s'accompagner durablement, la façon dont leurs manières de pensées ne se recouvrent jamais totalement, la façon dont ils demeurent un mystère entier, une énigme infinie, une sorcellerie l'un pour l'autre, se connaissant de ne pas se connaître. On peut être seule à deux ou accompagnée et solitaire tout ensemble, amoureuse d'un amour qui n'en est pas un et qu'on peine à reconnaître comme tel, ou encore on peut désaimer ce qui est le propre de l'amour, aimer totalement l'homme étranger, ses bottes et son chapeau, comme un tout non détachable.

Certaines nouvelles se reprennent même l'une l'autre, celle d'après relisant celle d'avant avec humour et mettant l'écrivaine, ses personnages et

ses fragments, dans la tête d'une jeune femme lectrice de l'œuvre déjà écrite et qui saisit la vieille femme montée dans son wagon à la lumière du portrait écrit par Clarice Lispector d'une autre vieille femme. Ainsi, dans « Le départ du train », Angela Pralini cite la dernière phrase de « À la recherche d'une dignité », cette nouvelle qui raconte une journée particulière de Mme Jorge B. Xavier, soixante-dix ans, perdue dans le stade de Macaranã et péniblement rentrée chez elle, « *peut-être fatiguée d'être un être humain* ». La jeune fille assimile les deux femmes âgées, celle du livre et celle du wagon dans lequel elle se trouve : « *La vieille était anonyme comme une poule, selon les termes mêmes d'une certaine Clarisse à propos d'une vieille sans pudeur qui se consommait d'amour pour un Roberto Carlos. Cette Clarisse était bien dérangeante. Elle faisait crier à sa vieille : il ! doit ! y ! avoir ! une ! porte ! de sooortie ! Et il y en avait une, en effet* ». De là, on apprend à regarder Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Zouza Melo (la femme du wagon) et ses frémissements extrêmes à la moindre attention qu'on lui porte dans le miroir matiné d'anonymat de Mme Jorge B. Xavier (la femme de la nouvelle précédente). Leurs trajectoires, touchantes, se touchent à leur tour, via l'expérience du délaissement : la première rejoint sa dernière demeure, « *comme un colis qu'on se repasse de main en main* », tandis que l'autre vit sa dernière journée – maquillée d'amour, de rides et de sensualité ; dans l'excès et la geôle invisible « *du secret mortel des femmes âgées, elle* » [brûle] *de manger la bouche de Robert Carlos* », son « *amour* », icône de son petit écran, elle qui « *extérieurement [...] était une chose ratatinée comme une figue sèche* » et « *au-dedans [...] était comme une gencive humide, une gencive édentée et molle* ».



Clarice Lispector

LE PRISME SENSIBLE DE CLARICE LISPECTOR

La « vitalité désespérée » (selon l'expression de Pasolini) de ces femmes est poignante, puissante, d'autant plus qu'elle s'astreint à dire la pulsion de vie dans les corps les plus fourbus qui soient, les plus ridés, les plus esseulés et marqués par les années, rompant le silence de la sensualité, l'émotivité du corps envieux, cherchant les métaphores et les images organiques pour les dire. Elle saisit quelque chose qui était plus tranquille chez les grands-mères de Doris Lessing, assume le paroxysme et la dignité jamais regardée dans ces états d'âme et autres émotivités souvent maintenues taboues. On se tiendrait plus proche d'Alice Munro et de son art de la dérive, sa façon de ne pas fixer les protagonistes ni les longueurs de récit, et pourtant Clarice Lispector déploie une singularité totale et une acuité sans précédent dans ses écrits et ce travail sur les protagonistes inquiets. Sont guettés tout ensemble : fléchissement, déploiement, états oscillatoires, intranquillité constitutive, sujet qui ne semble pas tenu et tient de cette même nature instable et explora-

toire, forte émotivité, processus d'emprise et de remise de soi à l'autre, achoppements, conscience aigüe de ce qui va suivre (agression, amour, abandon, etc.).

La remarquable diversité des âges et des situations de la vie rapportés à leurs sujets féminins donne une sensation d'exhaustivité, une satiété rarement égalée. Les très jeunes filles, l'entrée dans la sexualité, la découverte de l'amour, l'apprentissage dans la relation de couple, dans la maternité, sont d'autres thèmes, tous présents à des titres multiples. Les 81 ans et le « *désir de jouir* » ardent qui travaillent Cândida Raposo et la porteront à se faire jouir jusqu'à la mort, incarnée par le fantôme de son mari. L'amant de 17 ans de Madame Maria Angelica de Andrade (« Il va pleuvoir »), l'absence de règles de la vierge et pourtant mariée Maria das Dores, qui l'emmène chez son gynécologue (« Chemin de croix »). Ou encore l'énorme rire, généreux, total, de la plus petite femme du monde, surnommée Petite Fleur

LE PRISME SENSIBLE DE CLARICE LISPECTOR

par l'ethnologue Marcel Prêtre, qui la découvre, rire qui vient recouvrir la somme des réactions successivement racistes, sexistes, bourgeoises, ironiques qui vont fleurir, ça et là dans le monde, à la publication de sa photo et de son histoire. Plus petite femme pygmée de la plus petite tribu pygmée, portant en son ventre le plus petit être humain du monde, elle s'émeut de l'ethnologue géant, de ses belles bottes, de tout ce qu'il est, homme, vêtue, étranger, inaccessible à la fois, jusqu'à le faire rougir, lui qui s'ouvre et se ferme tout aussitôt à la naissance de l'amour.

La brutalité singulière de certains récits brefs et incisifs, comme d'un canevas qui met à nu, à cru, les émotions, les pensées, les cruautés, saisit. L'épaisseur d'une feuille de cigarette peut séparer l'expérience de la violence et celle de la douceur ; la rue, le train, la famille, la société amènent leur lot de détresse et creusent de cicatrices invisibles les psychés des personnages. Ainsi dans « Préciosité », où les seize ans sont l'âge du premier viol de rue ; dans « Un parler enfantin » [*A língua do P*], où « la langue de P », sorte de javanais parlé par deux hommes dans un train et langue de l'enfance qu'on tord et détourne pour un projet détestable, vient alerter Maria Aparecida, vierge, alias Cidinha, d'« *un destin implacable* », dont elle parvient à s'extirper, mais dont elle connaîtra l'implacabilité, car elle en aura eu l'intuition, l'expérience, la connaissance ; « Brasília » est également une crue de lumière et d'abstraction qui pleut sur la protagoniste où l'on reconnaît l'écrivaine : « *sur ma vie propre, je n'accepte de dire rien de plus que je suis mère de deux fils. Je ne suis pas importante, je suis une personne commune qui veut un peu d'anonymat. Je déteste accorder des entrevues* ». Le récit se fait variation de définitions sur la ville, tout à la fois « *artificielle* », cinglante, fulgurante, sublime : elle met le travail de l'écriture au cœur de l'expérience architecturale et de l'éblouissement éprouvé – Brasília ? : « *ce n'est qu'une question de lumière trop blanche. J'ai les yeux sensibles. Je suis envahie par la blanche clarté et tant de terre rouge* ».

D'autres textes sont comme des fils effilochés à la lisière d'un vieux tissu, on comprend le désordre, on perd le dessin, le dessein. Et c'est ainsi que s'opère le heurt du sujet lyrique, suspendu par quelque chose qui est de l'ordre d'un « comprendre de ne pas comprendre », ou de ne pas comprendre tout à fait là où cette incertitude devient la seule forme possible, précise, pour décrire la surface de situations qui n'ont pas de fond. Fa-

çon de sorcellerie, de relation magique à l'opacité, à la confusion, aux lignes sinueuses de la vie de l'esprit et de l'expérience sensible, qui nous ballottent dans des formes de mystères, qu'on défigurerait par une composition ou une linéarité plaquée pour les évoquer. L'épiphanie n'est pas dès lors la figure propre aux récits brefs qui viendrait nommer la variété et la vérité soudaine des états d'âme, les affects et les microdécisions qu'ils entraînent, les attentes et les tiers lieux où le sujet se tient, ouvert, guettant ce mot, ce diagnostic, ce chemin de vie à prendre et encore en latence.

Au rebours de Carver, où l'effondrement des piliers de la vie permet d'exhausser quelque teneur de vérité, mais aussi de Fitzgerald où fêlures et vengeance retournent le récit, loin encore des portraits féminins extrêmes passés sur le scalpel de Patricia Highsmith, les motifs chez Clarice Lispector ne viennent pas consolider des savoirs ou des apprentissages qui seraient acquis une fois pour toutes, ni des instants décisifs où l'on sauve sa vie et sa vertu, mais plutôt des zones de possibles où tout est conservé, y compris, l'obstacle une fois franchi, l'épisode, l'expérience. Ainsi de ce voyage en train dans « Un parler enfantin », où une jeune fille se sauve du viol à venir en outrant sa conduite, jouant la prostituée qu'elle n'est pas plutôt que la vierge qu'elle est, pour tuer dans l'œuf, dans les deux hommes face à elle, le désir de viol qu'ils traduisent dans cette langue à peine étrangère qu'est ce javanais en P. Par la farce, sur le fil dramatique du danger où elle joue sa vie, elle renverse consciemment le jeu de pouvoir, retourne la machination et semble se déshonorer elle-même plutôt qu'être déshonorée par l'autre, dominateur. Elle échappe, car les deux hommes, qui auront tôt fait de changer de wagon en se désintéressant de « la folle », en trouveront une autre à sacrifier à l'autel (ce qu'elle apprendra le lendemain, dans le journal, comme « *Epet voipalapa. Lepe despestinpin epest impimplapacapablepe. / Le destin est implacable* »), et cependant elle n'échappe pas au glaçant constat qu'elle subit l'étau des fantasmes de domination. La blessure a eu lieu, et, pire, dans la langue de ceux qui oppressent, agressent, assiegent les imaginaires, les affects, les parlers et les pensées, sans vergogne.

Ainsi, s'il y a épiphanie, souvent cruelle, elle est là où on ne l'attend pas, dévoilant une vérité par derrière, qu'on est surpris de voir émerger, et qui cingle d'autant mieux qu'elle trouve son évidence dans sa sinueuse façon d'apparaître, son côté retors, ses lignes tordues. On se souvient qu'en portugais : « *Deus escreve direito por linhas tortas* ».

Les poétesses françaises vues depuis l'Italie

L'anthologie coordonnée par Valentina Gosetti, dont le titre est couronné par le beau mot de « donne » (« femmes », mais aussi « dames ») puisqu'il l'inaugure et figure sur la couverture en caractères plus importants que les autres, est surprenante et passionnante à plus d'un égard.

par Marie Étienne

**Andrea Bedeschi, Valentina Gosetti
et Adriano Marchetti**
*Donne, Poeti di Francia e oltre,
dal Romanticismo a oggi*
Ladolfi.

Ce qui frappe de prime abord, c'est la nouveauté du point de vue sur la poésie des Françaises. Normal, peut-être, puisqu'il nous vient d'Italie. Mais pas seulement pour cette raison. Cette anthologie possède une véritable originalité, parce qu'elle bouscule les clivages auxquels nous sommes habitués en France, ce qui donne une vigueur, une place particulière à chacune des autrices. Et aussi parce qu'elle évite l'aplatissement auquel aboutissent la plupart des anthologies de poésie par l'accumulation, la succession des noms et des poèmes, ce qui finit par créer l'inverse du résultat souhaité, à savoir l'anonymat et l'ennui. Ici, nous avons affaire à tout autre chose. Une différence qui tient non seulement à l'étrangeté du regard, mais aussi au fait que ce regard est triple, puisque trois auteurs se sont réparti le volume, chacun assurant pour environ un tiers le choix des poétesses et la traduction des poèmes présentés en français et en italien.

Andrea Bedeschi, spécialiste de Max Jacob et de la littérature française et contemporaine, a pris en charge la première partie du volume qui donne à lire des poétesses françaises (qu'on connaît mal chez nous, ce qui n'est pas pardonnable) à cheval sur le XVIII^e et le XIX^e siècle. Qui, par exemple, a lu Delphine Gay, c'est-à-dire Mme de Girardin, dont le désenchantement étreint : « *Mes compagnes d'un jour ont grandi pour mourir ; / Et j'ai vu ma demeure à l'étranger vendue, / Et mon cœur s'est éteint et ma joie s'est perdue. / J'ai vu ceux que j'aimais flatter mes ennemis ; / Enfin je n'ai trouvé, dans le bonheur promis / Qu'amertume et dégoût, que tristesse profonde...* » Ou

Malvina Blanchecotte, de condition sociale modeste, soutenue par Lamartine et Béranger : « *Je prends aujourd'hui fièrement / Le commandement de moi-même : / [...] / Où je veux j'irai / À travers le vent, l'effroi, l'ombre ; / S'il faut périr je périrai / Debout sur mon navire sombre* ».

Adriano Marchetti, professeur de littérature française à l'université de Bologne, s'est notamment intéressé à Simone Weil, à la littérature francophone (il a publié un essai sur la littérature belge) et a édité un recueil d'études sur Pascal Quignard. Ses poétesses naissent à la fin du XIX^e siècle, vivent et écrivent au début du XX^e. Catherine Pozzi y voisine avec Gérard d'Houville, fille de José Maria de Heredia, Marie Noël avec Cécile Sauvage (mère d'Oliver Messiaen) dont Paul Léautaud disait, en 1943, qu'elle était la première femme poète de son temps : « *La femme simple et confiante / Marche en souriant sur les plantes. / Elle ne sait pas si c'est bien / D'être nue ; elle ne sait rien.* »

Valentina Gosetti, autrice d'une monographie, *Aloysius Bertrand's Gaspard de la nuit*, enseigne la littérature française dans une université australienne, elle traduit de la poésie écrite en langues minoritaires et s'intéresse beaucoup au poème en prose. C'est elle qui, dans la troisième partie du volume, rassemble une vingtaine de poétesses plus jeunes que les précédentes : Séverine Dautcourt, Édith Azam, Sandra Moussempès, Valérie Rouzeau... Elle m'a permis de découvrir Béatrice Douve, morte à 27 ans, et Emmanuelle Le Cam, dont voici un poème : « *Ce travail étrange / au cœur de ma vie / mot après mot / pierre après pierre / – au cœur du monde / On est si fort avec deux / grains de sable / en poche* ».

Il est possible de se procurer l'ouvrage, qu'il nous a paru important de signaler à nos lectrices et lecteurs, tant pour sa qualité que pour rendre hommage à ses auteurs italiens amoureux de la littérature française, en s'adressant à l'éditeur : ladolfi.editore@gmail.fr

L'énigme de la parole

Il n'est pas nécessaire de s'intéresser spécialement au monde musulman pour connaître Rûmi, immense poète, largement traduit dans les principales langues européennes. On sait que la vocation poétique de Rûmi doit beaucoup à un étrange personnage, Shams de Tabriz, qui arriva un jour à Konya, puis en disparut mystérieusement quelques années plus tard.

par Yves Lepesqueur

Shams de Tabriz

La Quête du joyau.

*Paroles inouïes de Shams,
maître de Jalâl al-din Rûmi*

**Trad. du persan, introduction et notes
par Charles-Henri de Fouchécour
Éditions du Cerf, 544 p., 39 € .**

Avant de rencontrer Shams, Rûmi est un soufi très classique, illustrant une spiritualité où l'expérience intérieure ne bouscule en rien les formes extérieures de la vie religieuse ; c'est aussi un prédicateur respecté. Sa rencontre avec Shams va tout changer ; sans pour autant récuser les règles et rites de la religion commune, Rûmi deviendra le bouleversant annonciateur d'une religion de l'extase et de l'amour, et donnera à la confrérie qu'il dirige son caractère propre, associant poésie, musique et danses hiératiques des fameux « derviches tourneurs ». C'est dire l'importance de Shams dans l'histoire non seulement religieuse, mais plus généralement culturelle et assurément artistique et littéraire. Un des principaux recueils de Rûmi ne s'intitule-t-il pas *Le Divân de Shams de Tabriz* (il est fort possible que les deux maîtres aient écrit de concert certains de ces poèmes) ?

Or on ne savait presque rien de ce personnage, ce qui a permis toutes les suppositions et toutes les rêveries (par exemple, Nedim Gürsel, il y a quelques années, avait centré sur la disparition de Shams sa nouvelle poétique, qui est aussi un essai, *Le Derviche et la ville*). Une source sûre aurait permis d'en savoir plus sur Shams de Tabriz : ses *Maqâlât*, littéralement « propos », paroles prononcées par Shams devant ses disciples, dont il a probablement rédigé lui-même le recueil. Cependant, l'ouvrage restait peu connu, sa lecture

étant non seulement difficile mais surtout très déroutante. La simple difficulté, c'est ce qu'on affronte lorsqu'on lit un philosophe quelque peu abstrus : on sait qu'il faudra le suivre dans des développements dont on perçoit au moins l'objet, ne serait-ce que confusément ; mais avec les *Maqâlât*, c'est tout autre chose : le lecteur ne tarde pas à se demander : « mais de quoi parle-t-il ? » Il fallait l'audace, le savoir et la patience méditative de Charles-Henri de Fouchécour, le maître de plusieurs générations d'iranologues (dont on avait admiré en 2006 la traduction commentée intégrale du *Divân* de Hâfez), pour oser une traduction de ce livre. C'est désormais chose faite ; nous pouvons lire les propos de Shams.

D'emblée, les faux mystères s'évanouissent : non, Shams n'était pas un extra-terrestre. Pas même l'envoyé clandestin d'une branche minoritaire de l'islam, ni le représentant d'un soufisme quelque peu échevelé. Les indications biographiques que contient son livre permettent de rattacher Shams à une lignée bien identifiée de maîtres d'Azerbaïdjan. Loin d'être antinomiste, il se révèle un guide plutôt sévère, désapprouvant les outrances comportementales ou verbales (le fameux « *Je suis le Réel divin* » de Hallâj vaut ce commentaire ironique : « *Jamais le Réel divin ne dit "Je suis le Réel divin"* »).

Dans son texte, on perçoit aussi, en filigrane, les hautes doctrines métaphysiques développées par des prédécesseurs et des contemporains, dont le point central est le rapport éternel entre « Celui qui est », sans qualité aucune qui viendrait réduire son absoluité, et « tous ceux qui sont », dont l'existence est la manifestation des attributs d'un Principe qui, paradoxalement, en est totalement dépourvu. C'est le classique « *L'Un donne ce qu'il n'a pas* », de Plotin, dont on retrouve le principe aussi bien dans le *Vedanta* que dans



Rencontre entre Shams de Tabriz et Jalâl al-din Rûmî

L'ÉNIGME DE LA PAROLE

toute la métaphysique musulmane, notamment chez Ibn 'Arabî, dont on apprend, en lisant les *Maqâlât*, que Shams l'a fort fréquenté pendant ses séjours à Damas. Lors de la présentation de *La Quête du joyau* à l'Institut national des langues orientales, le 24 janvier dernier, [Christian Jambet](#) pouvait à bon droit affirmer que tout y est très clair, pour ce qui est du fond doctrinal.

Nous voici donc en terrain connu. C'est alors que, tous les faux mystères, biographiques ou doctrinaux, une fois dissipés, il reste les vrais, il reste un livre extraordinairement énigmatique. « On n'y comprend rien » : plusieurs des éminents chercheurs intervenant lors de la séance du 24 janvier reprenaient cette formule, avec une nuance admirative. On n'y comprend rien,

L'ÉNIGME DE LA PAROLE

mais on sent qu'il y a quelque chose à comprendre... dont l'existence est d'autant plus certaine qu'on n'y comprend rien. Grâce à Charles-Henri de Fouchécour, nous disposons maintenant d'un texte dont les redoutables difficultés linguistiques ont été levées. Désormais, on comprend tous les mots, toutes les phrases... et l'on n'y comprend rien.

C'est que l'agencement des propos de Shams est foncièrement énigmatique. Des exhortations, des remontrances, au ton assez vif, des anecdotes, parfois lestes, souvent obscures, dont on ne voit pas d'abord le rapport avec ce qui précède, des aperçus doctrinaux rapides et tranchants, se succèdent, sans que l'on saisisse bien comment ils s'enchaînent. Le livre de Shams ne se rattache à aucun des genres de la littérature mystique et dévotionnelle en islam : ni métaphysique, ni poésie, ni conseils (bien qu'il s'approche à certains moments de chacun de ces genres). Shams semble à chaque fois parler au disciple qui est là, présent, à ce disciple particulier qui doit entendre ce propos particulier, dont un autre sans doute pourra faire son profit, mais qui lui est d'abord destiné, en fonction de ses doutes à dissiper et de ses certitudes (à dissiper aussi). Si les propos de Shams sont énigmatiques, c'est qu'il pratique une pédagogie de l'énigme (comparable sans doute, *mutatis mutandis*, à celle des maîtres zen) : l'auditeur doit être désorienté.

Grâce à un effort de compréhension, il découvrirait, sous la forme déroutante, les doctrines dont parlait Christian Jambet, et le lecteur averti, guidé par les commentaires du traducteur, les trouverait aussi. Il rétablirait ainsi la cohérence du propos. Mais ce n'est qu'un premier niveau de sens, celui qui est communicable à tous. Si l'on n'allait pas plus loin, la présentation énigmatique serait superflue, tout au plus serait-elle bonne à faire travailler l'intelligence, avec le grave inconvénient de donner voie à bien des malentendus.

Il faut donc qu'une autre compréhension soit attendue : c'est celle qui se produit plus tard, quand le disciple, soudain, découvre que ces propos avaient un sens qui n'est que pour lui, qui répondait à une question qu'il portait sans peut-être même savoir qu'il la portait. Or cette seconde compréhension suppose que le propos soit longuement ruminé, que l'explication de premier niveau qu'on lui a trouvée laisse un goût d'inachevé, que l'énigme résiste. Shams

émaillait ses propos de considérations réflexives sur les vertus de la parole énigmatique : « *Mes paroles (...), si je les dis cent fois, à chaque fois un nouveau sens se comprend...* » Dans ce livre obscur, une chose est claire : l'auteur est convaincu que seule la parole énigmatique est efficace. Position radicale qui n'intéresse pas seulement les « *spécialistes d'une spécialité* » (en l'occurrence l'islamologie) mais plus largement tous ceux qui s'interrogent sur la parole, avant tout sur la parole efficace par excellence, si l'on en croit l'étymologie : la poésie.

Le vrai mystère des *Maqâlât*, une fois déblayées les obscurités linguistiques, historiques et philosophiques, c'est le mystère de l'efficacité de la parole. S'y ajoute un second, qui est probablement le même sous un autre aspect : le mystère de la rencontre. Au cœur de l'affaire, il y a cette rencontre inouïe entre Shams et Rûmi, cette reconnaissance immédiate, intuitive, sur laquelle reviennent sans cesse les *Maqâlât*. Seule une rencontre de même nature entre Shams et son auditeur assurera le succès de sa pédagogie de l'énigme : l'efficacité de l'énigme posée à un homme réel, concret, qui n'est nul autre homme, vient aussi de ce qu'elle est posée par un autre homme réel et différent de tous. Comme le dévoilement du sens de la parole, le dévoilement de l'autre est soudain, mais peut être précédé d'une souterraine maturation : « *Des années passent avant que soudain l'amitié advienne...* ». Nous voici derechef face à une question dont la portée passe le strict domaine de l'histoire des religions : que se passe-t-il entre deux hommes et singulièrement entre un auteur et un lecteur ? Que se passe-t-il quand un écrivain, ou un peintre, ou un compositeur, dont l'œuvre nous était comme fermée, soudain s'ouvre à nous ?

Comme Henri Bremond ressuscitant naguère les mystiques les plus oubliés du siècle de Louis XIII pour nous conduire peu à peu, en près de cinq mille pages, vers cette simple question : « *Vivons-nous vraiment ?* », Henri de Fouchécour, traducteur et interprète, passe par un derviche du XIII^e siècle persan pour nous mener à celles-ci : « *qu'est-ce que la parole efficace ? Qu'est-ce que la rencontre des hommes dans la parole ?* » Ont-ils pris un long détour ? Je ne le crois pas. Il fallait passer par ces personnages : en revenant à l'intensité de ce que ces mystiques ont vécu, de telles questions sont à jamais préservées de s'édulcorer en d'inoffensifs débats entre lettrés.

Pour une presse indépendante ?

Prospérité, progrès, paix, tels étaient les bienfaits qu'allait offrir la liberté de la presse dans une société responsable, promettait Jean Schwœbel en 1968. Cinquante ans après, c'est l'histoire d'une bataille perdue que raconte la réédition de La presse, le pouvoir et l'argent, celle d'une lutte acharnée pour l'indépendance financière de l'information.

par Dominique Goy-Blanquet

Jean Schwœbel

La presse, le pouvoir et l'argent

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

368 p., 23 €

Publié à l'époque avec une préface de Paul Ricœur, le livre plaidait pour un « service d'intérêt public », détaillant les propositions des sociétés de rédacteurs. Aujourd'hui, l'avant-propos d'Edwy Plenel ouvre un nouvel horizon de combat : en se guidant sur les propositions de Schwœbel, construire une indépendance économique garantie par le soutien des lecteurs et contrôlée par les équipes rédactionnelles, inventer les réponses qui nous manquent pour y parvenir.

Ricœur appelait les enseignants à reconnaître aux journalistes un statut d'intellectuels et un rôle complémentaire du leur en matière d'éducation permanente : « *L'informateur de presse a ainsi la charge de l'instruction généralisée de l'homme-d'après-le travail.* » Les journalistes ne sont pas des salariés ordinaires, ils coopèrent à la production de l'information, aussi convient-il de les associer à la gestion des entreprises de presse, comme le propose Schwœbel. Depuis, les dangers contre lesquels tous deux mettaient en garde – confiscation des médias, presse commercialisée, dépolitisation, égoïsme collectif des pays nantis, préjugés de la foule – sont largement advenus. Pourtant, les conditions souhaitées par Schwœbel ont été en partie satisfaites ; la fin du monopole de l'État sur l'ORTF, les aides publiques aux journaux, la multiplication des sociétés de journalistes, n'ont pas suffi à empêcher le déclin annoncé.

À l'époque où il écrit son livre, Schwœbel vient de fonder avec une petite équipe la Fédération

française des sociétés de journalistes, lesquelles se multiplient, sur le modèle créé par les journalistes du *Monde* en 1951, relayés dans les années 1960 par ceux du *Figaro* et de *Ouest-France*. Une contre-offensive intitulée *Presse, argent, liberté* paraît en 1969, les accusant de « *détourner de la presse les capitaux nécessaires à son expansion, peut-être même à sa survie* ». L'auteur du brûlot, Philippe Boegner, avait redressé un *Paris Match* au bord de la faillite en payant au prix fort un reportage exclusif de la conquête de l'Annapurna, pour un tirage à 320 000 exemplaires qui assurera au magazine un succès durable. Les lignes de bataille sont tracées. À la tête pendant vingt et un ans de la Société des rédacteurs du *Monde*, Schwœbel livre, selon un historien du journal, une « *guérilla institutionnelle* » visant à accroître leurs prérogatives : un conflit permanent l'oppose au directeur, Jacques Fauvet, à tel point que Hubert Beuve-Méry, « *excédé par les textes de Jean Schwœbel, vient exceptionnellement porter secours à son successeur [1]* ». Un de ces textes a provoqué la démission collective du conseil d'administration. Une commission de la Société des rédacteurs décrit un mauvais fonctionnement de ladite société en dépit de l'attachement des rédacteurs à son principe, et juge que le conflit entre le directeur du journal et le président de la société « *a un caractère personnel* ». L'année suivante, Schwœbel ne demande pas à renouveler son mandat d'administrateur.

Que vaut aujourd'hui son diagnostic ? Quel est l'intérêt d'une telle réédition, qui d'ailleurs a été « complétée », sans qu'on sache trop par qui, et dans quelles proportions. Certains paragraphes en italique ont été rédigés par l'auteur lors de l'édition allemande de son ouvrage, indique une note, mais les pages sur la crise du *Figaro* en 1971, par exemple, ou une phrase comme « *depuis que M.*

JEAN
SCHWÆBEL

LA PRESSE
LE POUVOIR
ET
L'ARGENT

Préface de Paul Ricœur

NOUVELLE ÉDITION
Avant-propos d'Edwy Plenel

LA LIBRAIRIE
DU XXI^e SIÈCLE
SEUIL

POUR UNE PRESSE INDÉPENDANTE ?

Pompidou est devenu chef de l'État » – le 20 juin 1969 – laissent perplexe. Le paysage de la presse a radicalement changé depuis 1968, pour des raisons que Schwæbel n'avait pu prévoir. La baisse du lectorat a commencé vers la fin des années 1970, avant l'expansion des nouvelles technologies, avant les quotidiens gratuits, avant l'apparition des réseaux sociaux, entraînant la baisse des recettes publicitaires, l'entrée au capital d'actionnaires industriels, et la baisse de qualité de l'information : manque d'argent pour les reportages, manque de temps pour mener les enquêtes et analyser les sujets sensibles. Le problème aujourd'hui comme jadis reste le nerf de la guerre ; nous en sommes bien conscients à *En attendant Nadeau*, qui subsistons grâce à une rédaction bénévole, aux dons des lecteurs et au partenariat avec Mediapart.

Ce qui reste d'actualité, c'est l'horizon visé par Schwæbel. On aimerait que la presse ressemble au modèle esquissé dans ce livre, comme on aimerait croire qu'elle y travaille dans sa majorité, soucieuse de qualité et de rigueur, consciente de

ses responsabilités dans une société où la complexité croissante du monde fait du droit à l'information une nécessité absolue. Le modèle rêvé ici, c'est celui qui a failli exister à la Libération, et qui a inspiré *Le Monde* dont la refondation sous l'égide de Beuve-Méry a montré « *ce que pouvait être un quotidien moderne : parfaitement indépendant, et obsédé de qualité* ». Après avoir attribué les biens des anciennes presses aux quotidiens issus de la Résistance, les gouvernants auraient dû en préserver l'esprit en faisant voter, comme ils l'avaient promis, un statut de la presse qui l'aurait soustraite au contrôle exclusif de l'argent. Mais les projets de statut ont été enterrés les uns après les autres par la commission de la presse de l'Assemblée nationale, où les directeurs de journaux étaient dominants.

Or la presse a une mission, martèle sans relâche Schwæbel : informer, éduquer. Elle a le devoir d'inquiéter, de mettre les lecteurs en face de leurs responsabilités. De troubler leur tranquillité en les éveillant à tous les dangers qui menacent la planète : famines, distorsion croissante entre pays riches et pays pauvres, exaspération des nationalismes, course aux armements, impératifs de

POUR UNE PRESSE INDÉPENDANTE ?

profit... La course à la manne publicitaire entraîne une série de maux et de contraintes contradictoires : offrir du sensationnel, mais ne choquer personne, ménager les intérêts des annonceurs, privilégier le divertissement et l'évasion. Les directeurs, pris dans un étau, font face à des coûts de plus en plus élevés. Certains sont devenus « *impérialistes par nécessité ou par tempérament* », sans voir qu'ils y perdaient l'idéal dont ils étaient animés à leurs débuts. Faute de moyens, la plupart des journaux n'ont pas d'économistes dignes de ce nom ni de spécialistes des questions sociales, politiques, diplomatiques, pas de correspondants à l'étranger, et donnent la priorité aux nouvelles locales, aux faits divers. Le printemps 1949 marquait la victoire du communisme en Chine, mais la presse a concentré ses meilleurs journalistes et ses ressources à la couverture du mariage d'Ali Khan avec Rita Hayworth dans le Midi.

Différents systèmes sont envisagés pour trouver le juste équilibre entre « *apporteurs de capitaux* » et « *apporteurs d'idées* », « *capital argent et capital talent* » : nationalisation, copropriété, coopérative, cogestion. La seule solution, selon Schwæbel, c'est une société commerciale à but non lucratif ou, de façon plus réaliste, à lucrativité limitée, susceptible d'éloigner les spéculateurs en tout genre et d'attirer des hommes « *de qualité et d'action, heureux de contribuer, en association avec les journalistes, au bon fonctionnement du "service public" de l'information* ». Ces hommes devraient être choisis pour « *leur dévouement à la chose publique, leur vocation pour les questions de presse* », et leurs responsabilités de gestion et de contrôle ne pas se transmettre automatiquement à leurs héritiers comme dans les entreprises classiques. Seule une coopération « *étroite et confiante* » avec les « *apporteurs d'idées* » peut « *garantir que la mission d'information prédominera toujours au sein de cette entreprise en dépit de sa nature commerciale* ». Hélas, leur antinomie joue presque fatalement en faveur du mercantilisme : l'expérience l'a prouvé, les nécessités techniques et financières l'emportent généralement sur les exigences d'un service d'information de qualité. Cinquante ans après, ce triste constat reste d'actualité.

Schwæbel proposait une Fondation nationale de l'information qui aurait pour responsabilité de discipliner la profession, et qui rétablirait les conditions d'un véritable pluralisme des opinions en louant à bas prix les équipements les

plus modernes à des équipes de journalistes offrant les garanties désirables de qualité. Et réclamait que l'État, au lieu de maintenir son emprise sur l'ORTF, « *donne son plein appui législatif et financier à l'effort qu'il convient d'entreprendre pour soustraire l'information, autant que faire se peut, aux lois du marché et du profit* ». Sont signalées au passage les « *pratiques malthusiennes* » de la corporation du livre, qui impose un suremploi croissant malgré les progrès des outils de fabrication, et freine l'introduction de techniques nouvelles destinées à réduire le prix de revient d'un journal. Mais on n'arrête pas le progrès. Naguère, après six années d'apprentissage, un bon artisan pouvait produire jusqu'à cent cinquante lignes de plomb par heure : une machine IBM, plus de trente mille. Dans les imprimeries les plus modernes, fini le plomb, les lumitypes crachent une ligne de copie à la seconde.

Les nostalgiques des ateliers à l'ancienne pourront les retrouver dans les images virtuoses de *Pentagon Papers*, dont la sortie coïncide avec cette réédition, apportant un soutien imprévu au propos de Schwæbel. Nous sommes en 1971. Le *New York Times* est contraint par ordonnance judiciaire d'interrompre la parution d'un rapport secret sur la guerre du Vietnam. Le *Washington Post* entend le publier, malgré les pressions exercées à la fois par le gouvernement de Nixon et les banquiers partenaires du journal, au moment de son entrée en bourse. Ce rapport, commandé par McNamara, ministre de la Défense, fuit par un membre de la RAND Corporation, ancien Marine, révèle que quatre présidents successifs ont continué à envoyer des troupes fraîches au Vietnam alors qu'ils savaient depuis des années que les États-Unis ne pouvaient gagner cette guerre, aucun ne voulant assumer l'humiliation d'une telle défaite. C'est le *New York Times* qui avait sorti le scoop, ses journalistes actuels le rappellent avec aigreur, furieux de s'être fait voler la vedette, mais ce n'est pas le scoop qui compte en priorité dans le film de Spielberg, c'est le courage de le publier. Le *Post*, incarné par sa fragile et forte directrice, Kay Graham, y risquait sa survie.

1. Patrick Eveno, *Histoire du journal "Le Monde", 1944-2004*, Albin Michel, 2015, qui reprend et prolonge « *Le Monde* » : *Histoire d'une entreprise de presse, 1944-1995*, Odile Jacob, 1996. À noter que Schwæbel n'apparaît nulle part dans *Le Journal "Le Monde" : Une histoire d'indépendance*, Odile Jacob, 2001, du même historien.

Jours d'ennui

Dans le champ dévasté des credo – idéologies, téléologies –, la dernière mode est de se substituer à l'archive et d'endosser un personnage pour, dit-on, lui donner vie. Ainsi se retrouve-t-on devant un montage, joliment fait et somme toute intelligent, qui ne déparerait pas au rayon du théâtre troubadour empli de personnages romantiques aux manches à crevés orange et vert pomme ; actualisé par les passions de l'âme car l'intime a remplacé les angoisses de la liberté, on y retrouve le même goût de l'oripeau mais dépourvu de toute ambition pédagogique. De quoi s'agit-il donc ?

par Maïté Bouyssy

Thomas Bouchet

De colère et d'ennui. Paris, chronique de 1832
Anamosa, 190 p., 18 €

Quelle idée de se faire bonne femme quand on est un historien compétent qui a surtout réfléchi sur les luttes et les hommes au combat ! La volonté de tout embrasser, le remords de n'avoir vu presque que des hommes, au combat ou dans l'invective, rend sensible aux questions de *genre*, et la mode invite aux dérives de l'imagination depuis que les historiens sont devenus honteux de leur pratique, irrités de ce qu'ils doivent au positivisme et complexés de ne pas appartenir au monde des créateurs, les vrais, ceux qui font rêver et se croient en prise sur le devenir commun. De plus, le masque protecteur des références à [Hayden White](#) permet de gambader dans le territoire informel du vraisemblable et de satisfaire librement le dévergondage pour défier les certitudes épistémologiques d'antan : citer un document ou l'analyser tout en se gardant bien de s'y substituer.

L'indéniable savoir de Thomas Bouchet, qu'il rappelle presque à titre d'excuse, lui permet pour cette fantaisie, non pas d'aller plus loin dans l'imaginaire de ses personnages, mais de ne rien proposer d'aberrant. Faible gage de réussite et triste réponse au goût de l'archive que prônait compulsivement Arlette Farge. Certes, la vérification du document s'est décantée après l'ouverture des archives des pays totalitaires et la réflexion sur les conditions de leur production. La foi portée aux masses dormantes – ces documents inex-

ploités ou à considérer d'un œil neuf – a été ébréchée. L'historien est resté sans voix devant ce qui s'étale *ad nauseam*. La construction de plus en plus sophistiquée de l'objet gagna alors l'Olympe de la pratique. Après avoir planché sur le souhaitable de la connaissance, on a versé dans le point d'interrogation et dans les questionnements qui prolifèrent. Les temps du relativisme absolu étant venus, le règne de la narration s'est imposé, mais tout le monde n'est pas aussi joueur que Marcel Schwob ou Pierre Michon dont on peut aimer *Les Onze*, une magnifique glose de 2009 sur le Comité de salut public.

Le pari de Thomas Bouchet ou son inconscience lui font choisir d'écrire « à la place » de quatre femmes dans le décalque de ce qu'auraient pu être de vraies femmes d'époque : une bourgeoise déjà mûre qui s'ennuie et traîne sa pusillanimité et sa déprimante déprime dans les allées du Jardin des Plantes où son mari a une fonction importante, une saint-simonienne assez brute de décoffrage qui se dit dans le souci de nos préoccupations #Me Too et une religieuse obnubilée de macérations ; la dernière figure, la plus crédible, n'est saisie – d'ailleurs plus brièvement – que par de possibles interrogatoires de police, avant et pendant son incarcération. L'intérêt porté au social a suffisamment prévalu en histoire pour que persiste l'expertise de l'auteur, et l'on reconnaît ce qui se dit habituellement quand il y a suspicion de complicité avec l'émeute. Le tout est rédigé dans une langue au rythme et à l'allégresse propres au roman épistolaire du XVIII^e siècle plutôt que dans la lourdeur des publicistes et utopistes de 1832, et par certains côtés on se sent plus proche du Lucas-Dubreton de 1932 (*La*

JOURS D'ENNUI

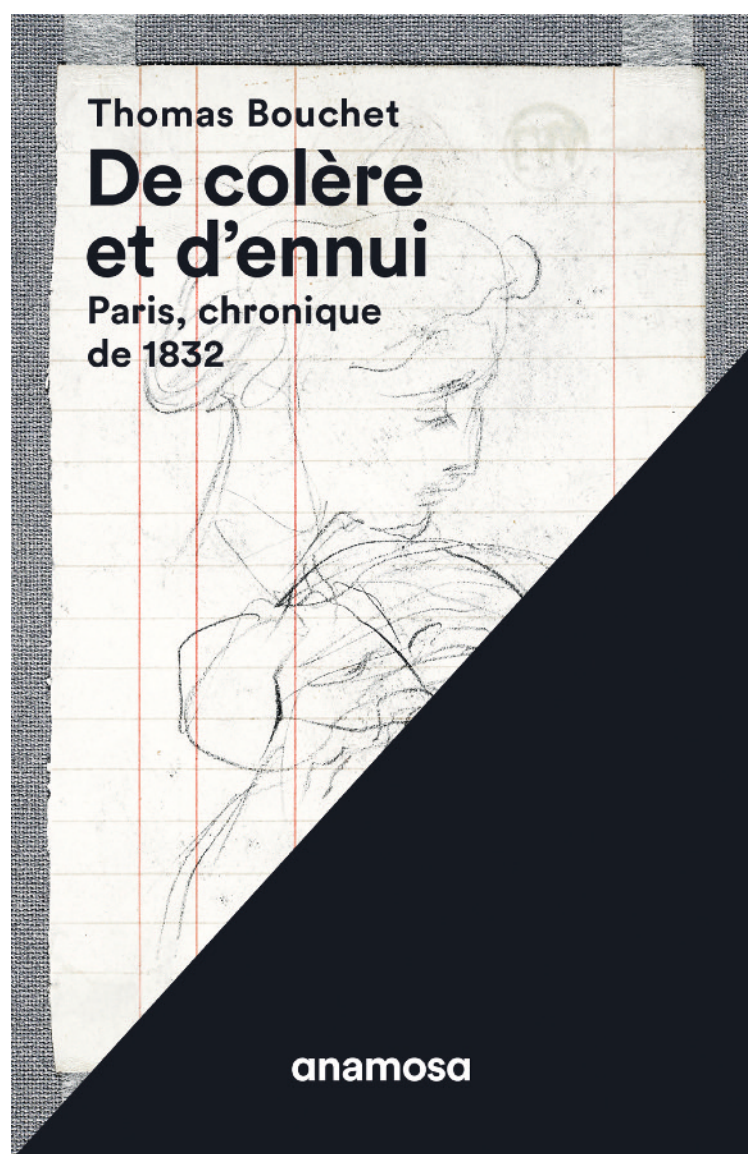
grande peur de 1832. Le choléra et l'émeute), idéologie mise à part, que de femmes contemporaines d'*Indiana*.

C'est ainsi qu'un historien habituellement pertinent, sans doute saisi par le syndrome de Morterolles, les conférences d'un instituteur de 1893 qu'Alain Corbin a réinventées en 2011 – alors que d'authentiques conférences emplissent les placards du Musée pédagogique de Mont Saint-Aignan, près de Rouen –, tente de s'insinuer dans la peau de l'Autre, sans doute la femme manquante de l'histoire, au risque de se transformer en « écrivain » masqué dans le rôle assez ingrat des potaches qui n'amuse qu'eux-mêmes, tout saisis qu'ils sont du vertige narcissique de leur propre création.

Est-ce ainsi que l'on élargit le lectorat et que l'on touche un nouveau public sans perdre les habitués des romans historiques ? Il semble que non, car l'intrigue s'y mêle à des sentiments anachroniques, les nôtres, qui guident les faiseurs de ces romans du second rayon de la bibliothèque, alors que l'essai de restitution d'un possible passé poursuit une quête énigmatique selon des modalités tout aussi indigestes que l'habituel commerce de l'archive (avérée). On peut aussi s'imaginer que cette correspondance en manque de son « carcassier », le scénariste du XIX^e siècle, pourra devenir le texte d'un film « en costume », l'écrivain y retrouvant une identité d'auteur au sens strict, l'*auctor* qui enrichit de sa palette la trame donnée.

Une des bonnes idées du livre est de présenter le plan d'époque des morceaux de Paris où évoluaient ces dames et de faire sentir comment différents mondes existent, sans rapport les uns avec les autres, dans une dispersion autant géographique que sociale. Des esquisses de figure assez enlevées, de Carpeaux en couverture, puis du fonds Victor Considérant pour l'essentiel, complètent ce théâtre d'ombres mais tout cela fleurit le petit maître, de quoi faire regretter la célèbre petite collection « Archives », que Pierre Nora avait créée chez Julliard et continuée avec Gallimard. On y mettait en scène les textes, et d'excellentes analyses attiraient les meilleurs auteurs pour la joie d'un assez grand public que ne rebutaient pas les sciences humaines.

Très aventureux, le double pari de se substituer à la trace pour faire renaître des effluves du passé



et de fantasmer la femme et les femmes dans tous leurs états sociaux sous la rubrique envahissante de l'ennui qu'elles subissent et qu'elles suscitent en retour, chez nous, le lecteur, est risqué. Le thème a eu un succès le temps d'un colloque en 2007. Par-delà le bovarysme, la tentation de littériser le savoir de l'historien sur trame de non-dits et de mirage de la découverte des intériorités renaît. Le for intime poursuit donc nos siècles sécularisés et les mystères de la femme tracassent les héritiers de Michelet : on est juste passé de sa physiologie à sa plume, pour n'en rester que mieux en dessous du seuil de la compétence et de ses compétences sociales et anthropologiques, preuve que la « femme manquante » de l'histoire – ici, la pusillanime, la vaincue, l'illuminée et la flouée – ne se dégage pas du regard compatissant qui fait dire « les femmes, les pôôvres » dans la lignée des travaux pionniers de Michelle Perrot et de Georges Duby. Est-ce tout ce qu'on peut attendre d'une contemporanéité soucieuse de faire du commun ?

Que dire de Dieu ?

L'esprit rationnel peut s'irriter de tout ce que la religion charrie d'irrationnel, ou se contenter d'en sourire en jugeant que cela ne mérite pas une heure de peine : qu'on laisse les esprits religieux à leurs fadaises pourvu qu'ils ne veuillent pas les imposer à autrui. Il peut aussi voir là tout un nid de problèmes qu'il est stimulant de chercher à résoudre, en se souvenant que quelques-uns des plus grands systèmes philosophiques de notre tradition ont pour matrice une réflexion théologique.

par Marc Lebiez

Aviad Kleinberg

Le Dieu sensible

Trad. de l'anglais par Jacques Dalarun
Gallimard, 254 p., 28 €

Aviad Kleinberg se définit comme citoyen israélien, laïque et incroyant. Il précise même que, « *fil de survivants de la Shoah* », il a été élevé dans l'idée que « *refuser de croire en un Dieu de justice est un devoir moral* ». Et voilà qu'à Tel Aviv cet universitaire s'est spécialisé dans la théologie chrétienne, bien conscient que, dans son pays, « *montrer de la sympathie pour les idées chrétiennes avait des relents de trahison [...] envers le cortège spectral d'ancêtres massacrés et persécutés* ». La position d'extériorité ainsi revendiquée suscite une sympathie d'autant plus vive qu'elle est fondée sur une nette distinction entre discours théologique et expérience de la foi. Sans doute cette distinction ne serait-elle pas du goût des dogmatiques de l'orthodoxie, qui suspecteraient là une amorce d'hérésie et prépareraient le fagot. Elle paraît pourtant le préalable indispensable à toute réflexion sur la religion qui n'en soit ni la critique simpliste ni la pure célébration.

Ce livre-ci aborde un problème qui n'a guère troublé les rabbins mais beaucoup agité certains théologiens chrétiens : comment les êtres humains peuvent-ils parler de Dieu, cet être conçu comme tellement éloigné de toute expérience directe possible ? Kleinberg laisse entendre qu'un tel problème est étranger à la conception juive de ce qu'il en est du divin et qu'il ressortit plutôt à l'héritage grec du christianisme, sa di-

mension rationaliste. Il insiste d'ailleurs sur l'aristotélisme de Maïmonide, le seul penseur juif sur lequel il s'attarde vraiment. D'un autre côté, on peut aussi se demander si la manière dont il compose son livre n'est pas elle-même plus juive que chrétienne. Avec la limpidité du propos, cette espèce d'extraterritorialité intellectuelle constitue le principal atout de ce livre, son originalité la plus séduisante.

Disons tout de suite que cette volonté de lisibilité a un coût auquel on peut être sensible : le défaut de rigueur technique. On peut comprendre que les références soient principalement anglo-saxonnes, y compris pour les traductions de Luther et de Kant ; il est plus gênant que des auteurs comme Platon et Plotin ne soient connus que dans des traductions du XIX^e siècle. Quand le lecteur constate des approximations, une connaissance de deuxième main, il en vient à douter de la valeur des références qu'il n'est pas en mesure de vérifier. Mais enfin il faut convenir que l'intention était de lisibilité et que, de ce point de vue, le livre est totalement réussi.

À la question de savoir comment parler de Dieu, les théologiens classiques ont apporté des réponses que l'on peut juger satisfaisantes pour la raison mais un peu vaines dans la mesure où elles pouvaient apparaître purement verbales. Ainsi, par exemple, de la théologie de l'éminence chez Thomas d'Aquin ou Maître Eckhart : on peut dire de Dieu qu'il excède toutes nos conceptions possibles et qu'en conséquence les mots (à commencer par le verbe *être*) doivent être pris en un sens éminent quand ils s'appliquent à Lui – mais est-ce très éclairant ?

QUE DIRE DE DIEU ?

Plutôt que d'entrer dans une telle ontologie, Kleinberg part du constat qu'aussi bien les Écritures que les théoriciens médiévaux ou les mystiques parlent de Dieu en termes sensibles alors même qu'est tenue pour acquise l'inaccessibilité de Dieu aux sens. La parole n'est pas seule en cause : combien de chrétiens pratiquants ont fait attention au paradoxe que constituait le rite de l'eucharistie ? Selon le dogme, Dieu est réellement présent dans l'hostie que l'on a dans la bouche, que l'on touche avec la langue avant de l'envoyer dans l'œsophage, l'estomac, les intestins, jusqu'à évacuation des déchets. Aux premiers temps du christianisme, certains gnostiques répugnaient à l'idée que le Christ ait pu avoir à satisfaire nos besoins naturels les moins nobles. On accepte plus volontiers aujourd'hui l'idée que Jésus ait été pleinement homme avec cette contrainte aussi, mais on évite de penser qu'avec l'eucharistie les fidèles croquent et digèrent le corps de Dieu. Faut-il supposer que les fidèles ne croient pas sérieusement à la transsubstantiation et à la présence réelle de Dieu dans l'hostie ? Il est plus probable qu'ils évitent simplement de se poser la question, non forcément par refus de penser, mais plutôt dans l'idée, plus ou moins vague, que des questions de ce genre relèvent des conceptions abstraitement philosophiques d'un rationalisme étriqué et passent à côté de l'expérience des croyants.

On pourrait être tenté de qualifier ce livre de lecture talmudiste de textes chrétiens. Ce ne serait pas tout à fait faux, et retenir une telle qualification aurait quelque chose de flatteur ; après l'insistance des chrétiens à lire la Torah avec leurs lunettes, il y aurait quelque chose d'à la fois original et stimulant à voir le *pilpoul* s'appliquer au christianisme. Mais ce ne serait pas ou plus tout à fait vrai car, sur la plupart des questions auxquelles il s'intéresse ici, Kleinberg montre que les débats ont été internes à l'Église elle-même. En l'occurrence, à propos de ce qui au juste est mangé lors de l'eucharistie, il peut citer, outre un certain nombre de princes de l'Église, le pape Innocent III lui-même. C'est que la question touche au cœur de la dogmatique chrétienne, qui doit déjà se demander ce que Jésus lui-même a mangé et bu le soir de la Cène, lorsqu'il a dit à ses disciples que ce pain était son corps et ce vin son sang : peut-on admettre qu'il aurait mangé son propre corps et bu son propre sang ? S'il ne s'est pas abstenu, ce qu'il a mangé était ou bien son propre corps ou bien simplement du pain.

Puisque des questions comparables peuvent être posées à propos de chacun des cinq sens, on ne

peut manquer de se demander ce qu'il en est allé de la parole de Dieu adressée à son peuple, assemblée au pied du Sinaï : quelle était cette voix que tous ont entendue ? Comment, s'il n'a pas de corps, Dieu peut-il avoir une voix ? Dans un précieux petit livre récemment traduit chez Allia sur *Le nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, Gershom Scholem insiste sur le fait que, dans la Torah, Dieu échappe à la vision mais est audible. C'est qu'il est essentiellement parole, et ce dès la première page de la Genèse. Certains kabbalistes ont même avancé l'idée que la Torah tout entière ne serait que le développement du tétragramme imprononçable. Ce n'est qu'une des manières de penser l'identité de Dieu et du Livre.

Mais dire que Dieu est parole ne répond pas à cette question essentielle pour le peuple élu : quelle était cette voix ? Les théologiens chrétiens se sont contentés de la solution élaborée par Philon dans son traité consacré au Décalogue. C'est que l'enjeu n'était pas considérable pour eux puisque ensuite Dieu a parlé par la bouche du Fils incarné. Mais, pour les juifs, l'alternative est aussi lourde que celle de l'eucharistie peut l'être pour les chrétiens. Ou bien, en effet, la voix est bien celle de Dieu, et son immatérialité est remise en question. Ou bien cette voix, sans doute créée par Dieu, n'est pas la sienne propre, et la révélation au Sinaï ne peut plus être le moment fondateur de la relation entre Dieu et son peuple. Juda Halevi affronte la difficulté au début du XII^e siècle, mais sa réponse, non plus que celle des rabbins, ne peut satisfaire un esprit aussi rationaliste que Maïmonide qui finit par concéder que, somme toute, « *cette voix divine n'est qu'une épiphanie au rabais* ».

Des problèmes d'importance comparable se posent à propos des autres sens, la vue, bien sûr, mais aussi l'odorat, avec la notion d'odeur de sainteté, et le toucher : Thomas et les traces sur le flanc du Christ ressuscité, François d'Assise et les stigmates sur son propre corps. Des problèmes que l'on n'avait pas toujours soupçonnés ou dont on n'avait pas mesuré l'intérêt, et qu'Aviad Kleinberg sait rendre passionnants même pour qui ne se sent pas directement concerné. Il est possible que les croyants, juifs peut-être plus encore que chrétiens, soient plus intéressés par la dimension charnelle de leur foi que par des problèmes théologiques dans lesquels ils risquent de ne voir que stériles débats de philosophes rationalistes. Il est possible aussi que telle soit effectivement la (mauvaise ?) raison pour laquelle un philosophe est susceptible de trouver autant d'intérêt à un tel ouvrage.

Revel nous manque

Dix ans après sa mort, une fois un peu effacée la mémoire de ses polémiques, qui le faisaient prendre tantôt pour un infâme réactionnaire tantôt comme un libéral avancé, vaut-il la peine de relire Jean-François Revel ? Définitivement oui, car sa prose lucide et tonique, sa curiosité montagnienne et son rationalisme manquent à nos temps pusillanimes.

par Pascal Engel

Jean-François Revel

Mémoires

Édition établie et présentée

par Laurent Theis. Bouquins, 896 p., 32 €

On relira avec plaisir ces mémoires parus en 1997 – au titre superbe, *Le voleur dans la maison vide* –, ici complétés par d'intéressants appendices inédits. D'abord parce qu'ils sont un témoignage de première main sur plus d'un demi-siècle d'histoire, vécu par un homme qui, nous dit-il, eut toujours l'impression d'être libre à la manière de l'image stoïcienne qu'il aimait s'appliquer, celle du chien attaché à une charrette qui est tiré s'il veut la suivre, et qui, s'il résiste, ira de toute manière dans la même direction mais plus inconfortablement.

Le Marseillais Jean-François Ricard, qui ne devint Jean-François Revel qu'en 1957, naquit en 1924 dans une famille bourgeoise de petits industriels, monta à Lyon pour devenir interne au lycée du Parc, et entra à l'École normale supérieure en 1943. La partie la plus intéressante et la moins connue de sa biographie est constituée par ses années de résistance à Paris, puis à Lyon, sous le mentorat d'Auguste Anglès, et son rôle dans la « République de Rhône-Alpes » à la Libération et sous l'épuration. Il y fut confronté à la mise en accusation de son père, collaborateur, qu'une intervention de Raymond Aubrac épargna de justice. Il raconte sa vie comme une série de rencontres, où il se laisse entraîner, comme le chien stoïcien, par des personnages douteux, comme Gurdjieff, Marc Zuurro, et plus tard d'autres, tout aussi séduisants, mais quand même plus étoffés, comme de Gaulle et François Mitterrand, pour ensuite ruer dans les brancards, en s'échappant, en prenant des postes d'enseignant au Mexique,

puis en Italie, pour s'évader du lycée vers le journalisme. À l'époque de *France Observateur*, il s'oppose à de Gaulle en allant vers Mitterrand, puis résiste à ce dernier en devenant journaliste à *L'Express*, puis directeur quand Jean-Jacques Servan-Schreiber passe la main pour tenter une improbable reconversion giscardienne, et enfin à Jimmy Goldsmith, milliardaire qui prétendait jouer en France les Citizen Kane, en allant au *Point* de Claude Imbert, pour devenir l'une des figures majeures de la droite libérale.

Il avait, comme Raymond Aron, choisi son camp, à une époque où il fallait choisir son camp (ce n'est pas que les choses aient de nos jours changé, mais les combats sont plus douteux). Ses essais politiques, *Ni Marx ni Jésus* (1970), *La tentation totalitaire* (1976), *La grâce de l'État* (1981), ses éditoriaux, ses diatribes contre les communistes et leurs alliés socialistes, sont finalement ses œuvres les plus volatiles. Dans la tradition du libéralisme français, celle de Constant, Tocqueville, Guizot, Taine et Aron, il occupe un rang honorable. Tous ceux qui, étudiants, furent impressionnés par l'article de Sartre « Élections, piège à cons », en 1973, et haïssaient autant Revel à *L'Express* qu'Aron au *Figaro* auraient été prêts à les lyncher pour avoir dénoncé « les âneries de 1968 », et pour avoir avec constance défendu la politique extérieure des États-Unis et le patronat. Mais ils oubliaient que Revel détestait tout autant la droite nationaliste et chrétienne que les marxistes et qu'il n'avait pas plus de sympathie pour les Hussards que pour *Tel Quel*. La situation est si confuse aujourd'hui, en nos années post-11 Septembre et post-Daesh, qu'on regrette la clarté des propos de Revel, leur rappel vigoureux des principes de la démocratie, qui le faisaient taper aussi bien sur les gauchistes que sur les gaullistes.

REVEL NOUS MANQUE

Les engagements politiques de Revel ont fini par prendre le pas sur ses engagements philosophiques et artistiques. Mais, la plupart du temps, c'étaient les seconds qui dictaient les premiers. L'Italie, l'enseignement à l'étranger, l'édition, l'art, l'intéressaient plus dans les années 1950 et 1960 que la vie politique. Nous chérissons tous, quand nous en retrouvons un exemplaire chez un bouquiniste, sa collection « Libertés » chez Juliard, grâce à laquelle le genre du pamphlet, naguère porté haut en France par Courier, Hugo, Taine, Bloy, France, Benda, et qui tendait à disparaître, fut renouvelé. Revel publia là des textes aussi passionnants et importants pour l'histoire que le *Discours* de Celse contre les chrétiens, le livre de Rougier sur la scolastique, *L'Église et la République* d'Anatole France, mais aussi *La question* d'Henri Alleg et le *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi, et réédita tous les grands pamphlétaires. Il était l'un d'eux.

On n'aime pas, en général, le pamphlet ni la satire, qu'on considère comme jugeant plus leur auteur que leurs cibles. Mais un pamphlet ou une satire ne valent pas que par leurs qualités littéraires ou leur ton vitriolique. Ils ne valent que s'ils proposent des arguments. Un pamphlet raciste ou bête est comme une blague ratée. Revel ne vitupère pas, il donne des raisons. Sa meilleure veine, à mon sens, est dans ses essais des années 1950. *Pour l'Italie* (1958), *Le style du général* (1959) et *Sur Proust* (1960) manient la satire avec talent, mais n'égale pas le livre qui le fit connaître, *Pourquoi des philosophes* (1957). Il y fustige la philosophie scolaire et universitaire, ennuyeuse à souhait, et reproche à la profession tout entière de n'être que du bavardage. Le livre déplut profondément à Sartre, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, et Lacan, qui y étaient brocardés intelligemment (Lévi-Strauss répondit dans son *Anthropologie structurale*), et il eut un grand succès. Si l'on excepte la part d'injustice nécessaire à l'écriture des pamphlets (le ton doit être vif), il fait mouche la plupart du temps, et on se réjouit aujourd'hui en relisant ses diatribes contre Bergson, qui rappellent celles, cinquante ans avant, de Benda et, plus tard, de Politzer.

La suite, *La cabale des dévots* (1962), est encore meilleure, et il faut relire les pages que Revel consacre à [Heidegger](#), qui sont prémonitoires quand on songe qu'on n'en était alors qu'à l'époque où le Todtnaubergien faisait son entrée dans le paysage philosophique français : « *Il a*

fallu attendre Heidegger pour trouver un homme capable de mentionner ses opinions personnelles et momentanées comme des données n'offrant aucune différence de nature par rapport aux résultats de trois siècles et demi de physique et de biologie. Et cet homme n'est pas un Alfred Jarry ou un Artur Cravan – plutôt au ciel qu'il le fût ! mais le plus professoral des dissertateurs... La vieille thèse romantique allemande de l'impuissance de l'entendement, le mépris plus récent du "rationalisme" et du "scientisme" se trouvent sous la plume de philosophes qui s'expriment dans le langage de l'entendement et de la rationalité ; la confusion et l'égalisation de la pensée avec preuves et de la pensée sans preuves règnent dans les écrits dont les dehors sont ceux de la démonstration ».

Que n'aurait-il dit s'il lui avait été donné de lire Badiou, Žižek, et autres mages ou charlatans de pluie plus récente ! Bien souvent, Revel aime à dire que le roi est nu, et ses jugements de bon sens méritent encore d'être cités, par exemple quand il remarque : « *Peut-être une sorte d'hégélianisme brutal et sommaire est-il entré dans nos mœurs et nous fait-il croire à la nécessité philosophique de toute idée ayant surgi à un moment ou à un autre* ». Il anticipe bien des critiques comme celle d'autophagie chez les philosophes que l'on retrouvera chez Bouveresse et chez tous ceux qui sont désespérés que l'enseignement de la philosophie ait fini par devenir l'enseignement d'une forme d'ignorance autosatisfaite : « *Philosopher devient une sorte de fonctionnement impalpable, qui dispense de pénétration pour parler de psychologie, d'information pour parler de politique, de vivre pour parler de la vie, de connaître pour parler de connaissance* ». Ces pages lucides, où il n'y a, un demi-siècle plus tard, pas grand-chose à changer, font regretter que Revel ait plus tard, par choix idéologique et politique, défendu les charlatans réunis sous la bannière de la « nouvelle philosophie ». Pourquoi être si dur avec Sartre si c'est pour passer les plats à BHL ? Il avoue lui-même qu'on n'est pas toujours au mieux de sa forme.

Inutile de dire que ces pamphlets ne lui donnèrent pas grande envie de continuer à enseigner, et il démissionna en 1963 de l'enseignement pour se consacrer au journalisme et devenir ce qu'on appelait jadis un « publiciste ». Il ne renonça pas à la philosophie pourtant, et considérait la plupart de ses livres comme des livres de philosophie. Mais ses ouvrages ultérieurs, comme son *Histoire de la philosophie occidentale*, qui s'arrête



Jean-François Revel

REVEL NOUS MANQUE

au XVII^e siècle, ne sont pas à la hauteur. Revel ne va pas plus loin parce que, selon lui, la philosophie ne vaut rien quand elle n'est pas associée à la science. Il a raison, mais il a tort de considérer que, une fois la philosophie éloignée de la science, en gros depuis Kant, elle devient un bavardage existentiel ou éthique. Il appelle d'ailleurs, dans son essai avec son fils, l'inoxydable moine bouddhiste Matthieu Ricard, à une philosophie comme sagesse, sans pour autant renoncer à son athéisme. Quand on a écrit des essais aussi piquants que ceux qu'il écrivait dans les années 1950 et 1960, il est un peu triste de voir qu'il cautionna cette conception essentiellement pratique et eudémonique de la philosophie, qu'il avait dénoncée jadis, au lieu de chercher à s'intéresser à des formes de philosophie contemporaines plus conformes à ce qu'il espérait quand il critiquait la philosophie universitaire française. Mais, au fond, c'est peut-être ce que le titre de ces mémoires veut dire : on entre dans la vie intellectuelle par effraction, pour en ressortir les bras ballants, car il n'y avait pas grand-chose à y trouver de plus que le vide sidéral.

Mais qu'on relise – ou lise, car j'ai l'impression que ce livre n'a pas été lu – *La connaissance inutile* (1988), l'un de ses livres les plus réussis et

les plus prophétiques. Il nous y explique comment notre civilisation, qui dispose pourtant des moyens d'étendre et de propager la connaissance dans des proportions inédites, trouve le moyen de diffuser l'ignorance et le mensonge. Écrit il y a trente ans, le livre est parfaitement prémonitoire de l'ère des *fake news* et de la post-vérité, et d'autant plus intéressant dans ses diagnostics qu'il est antérieur à l'ère d'internet.

Revel nous manque, comme nous manquent les grands voltairiens comme Benda. Notre époque déteste les polémiques, parce qu'elle a peur de la vérité et encore plus du souci de la vérité. Revel rappelle très bien dans ce livre que « *Benda, dans La Trahison des clercs, ne condamne pas l'engagement pour les intellectuels ; ce qu'il demande c'est qu'eux surtout, et eux avant tout subordonnent l'engagement à la vérité, et non la vérité à l'engagement* ». C'est une exigence qu'il n'est pas facile de tenir, et que même des hommes lucides comme Revel et Benda ne sont pas parvenus à tenir jusqu'au bout, car ils eurent leurs moments de mauvaise foi, qu'on peut repérer à plus d'une occasion en lisant ces mémoires. Mais au moins ils eurent le mérite de *concevoir*, à défaut d'illustrer toujours, cette exigence comme propre à la vie intellectuelle.

Une certaine Allemagne

Pour établir le Reich millénaire, il fallait abolir la Loi : c'est ce que Thomas Mann veut signifier par sa nouvelle intitulée « La Loi » qui parut en 1944 aux États-Unis où il s'était exilé pour fuir le régime hitlérien. « La Loi » visait « au cœur » le nazisme dans sa définition même. C'est ce que montre Jean-Michel Rey dans Le suicide de l'Allemagne.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Jean-Michel Rey

Le suicide de l'Allemagne

Desclée de Brouwer, 270 p., 19,50 €

C'est au moyen de la langue que se formule la Loi et c'est par le bègue Moïse qu'elle s'inaugure, à partir d'un matériau linguistique qu'il fallait d'abord sculpter. Michel-Ange transforme le bloc de marbre en statue de Moïse, et celui-ci est artiste puisque, à partir d'une expression linguistique encore sans forme, il inaugure la Loi. C'est la Loi valable pour tous et par-delà les nations ; c'est justement cette universalité qui est totalement inconciliable avec le nazisme, fondé sur la seule exclusion.

« *La Loi*, écrit Jean-Michel Rey, c'est en bref, la naissance d'un monde et d'une forme d'universalité dans l'ordre de l'éthique qui suppose la naissance d'un peuple et définit d'un même coup une civilisation. » C'est cette civilisation, en tant qu'elle a inventé l'humanité, que Hitler veut rendre à jamais impossible : un dressage de tous les instants, une chasse sans faille avait vidé l'Allemagne de tout ce qui pensait. Le parti nazi fut à cet égard soutenu avec enthousiasme par l'ensemble du corps universitaire et du monde artistique.

Pour Thomas Mann, Moïse est avant tout un artiste du verbe, un créateur de langage, un poète, un *Dichter*, comme le dit l'allemand, mot aujourd'hui piégé du fait de son emploi par le national-socialisme, mais que Rey emploie au sens où l'entendait l'auteur du *Docteur Faustus*, en tant que fondement du vivre-ensemble. Ce n'est pas pour rien que les nazis ont créé la *Lingua Tertii Imperii* (langue du Troisième Reich) et détruit en profondeur la langue allemande. Le na-

zisme, comme le montre Jean-Michel Rey, mettait fin à l'art et à la figure de l'artiste tel que l'incarne le Moïse de Thomas Mann. Le nazisme, c'est la rebarbarisation de l'Allemagne, Moïse et la Loi représentent l'humanité. Moïse figure la dette de la pensée allemande par rapport à l'Ancien Testament dont elle s'est entièrement nourrie (l'allemand du XVI^e siècle est biblique de part en part). Part juive dont le nazisme, ne fût-ce que par sa langue, la LTI, veut se débarrasser, pour se débarrasser définitivement aussi de ce que fit l'Allemagne, laquelle, de cette façon, en vint à se « suicider ».

La langue nazie (voir Victor Klemperer), qui à partir de 1933 enrégimenta le peuple allemand, avait pour fonction de rendre impossible toute forme de civilisation en tant que celle-ci établit le droit et le vivre-ensemble. Il fallait empêcher le langage de parler. L'entreprise d'éradication nazie avait pour but de ne laisser subsister aucun espace imprévu ou non conforme au programme d'installation du Reich millénaire.

Dès 1921, Thomas Mann fut l'un des rares « intellectuels » allemands à soutenir la République née en 1918 et menacée dès le début, évolution d'autant plus importante et surprenante que, peu d'années auparavant, en 1918, il avait publié, à grand bruit, ses *Considérations d'un apolitique* dans lesquelles il s'en prenait aux *Zivilisationsliteraten* qu'il opposait au *Dichter*, au Poète. Le *Dichter* (le poète) et le *Denker* (le penseur) deviennent des instruments essentiels d'une propagande nazie à laquelle toute l'intelligentsia allemande (à l'exception des émigrés) s'est soumise. Cet ouvrage aurait dû en toute logique engager Thomas Mann du côté de la « *Konservative Revolution* », d'où sera issu le national-socialisme, mais il contenait aussi la possibilité, justement, de ne pas s'y laisser prendre. C'est dire l'importance de ceux, rares, qui



*Le Moïse de Michel-Ange (1513-1545) Église
San Pietro in Vincoli, Rome
© Jemolo/Leemage*

UNE CERTAINE ALLEMAGNE

ne se soumièrent pas et de ceux qui, forcés à l'émigration, conservèrent leur liberté de jugement et d'expression, et l'Allemagne en plus.

À partir de 1934, le règne de la peur empêcha toute réaction. On disait à cette époque, à Berlin, au lieu de « *Wir sind das Volk der Dichter und Denker* » (« nous sommes le peuple des poètes et des penseurs ») : « *Wir sind das Volk der Richter und Henker* » (« nous sommes le peuple des juges et des bourreaux »). En à peine dix ans, en effet, la domestication des soi-disant élites fut absolue. En 1922, à l'occasion du soixantième anniversaire du grand dramaturge Gerhart Hauptmann qui allait, hélas, bientôt prendre le chemin inverse, Thomas Mann prononça son discours de soutien à la dé-

mocratie, bientôt publié en livre : *De la République allemande*. C'est peu après, vers 1925, qu'il commença son grand cycle romanesque *Joseph et ses frères* ; « La Loi », plus tard, formulera de manière explicite ce que le roman impliquait, à savoir que le national-socialisme représentait la destruction définitive de tout ce qui faisait l'Allemagne, la présence juive éminemment allemande, qu'incarrait notamment Heinrich Heine, dont Thomas Mann rappelle l'importance. Il fallait mettre fin à la civilisation en tant qu'ouverture contradictoire et toujours renouvelée de l'expérience humaine. Il fallait la *Kultur* monumentale et mécanisée, une fois pour toutes définie comme un processus d'élimination définitive.

Freud comme icône

Le scandale peut-il faire office de cadre d'analyse ? Tel est le point de départ du dernier livre de l'anthropologue Samuel Lézé sur le freudisme et ses contestations : l'indignation est toujours relative à une hiérarchie des valeurs, le scandale est un révélateur puissant des normes admises dans notre société.

par Emmanuel Delille

Samuel Lézé

Freud Wars. Un siècle de scandales

PUF, 180 p., 16 €

Samuel Lézé s'interroge d'abord sur la signification des controverses survenues dans les années 1990-2000 à propos de la psychanalyse qui ont mis en accusation la personnalité de Sigmund Freud (1856-1939). Il rappelle alors le contexte : dans les États-Unis du début des années 1980, une nouvelle génération de psychiatres a pris le pouvoir en imposant un manuel de psychiatrie qui tourne le dos à la psychanalyse tout en s'autoproclamant athéorique, le célèbre DSM-III. Ce processus de marginalisation de la psychanalyse sera rapidement suivi de critiques ciblant la personnalité de Freud, son intégrité morale, la véracité de ses propos. Dès lors, la problématique posée par l'auteur peut se résumer ainsi : comment est-il devenu évident de réfuter la psychanalyse en critiquant la personnalité de Freud ?

Samuel Lézé établit d'abord des liens avec d'autres *culture wars* ; par exemple, le *Kulturkampf* des années fondatrices de l'Empire allemand, quand le chancelier Otto von Bismarck a entrepris de mettre au pas l'Église catholique, en l'accusant d'archaïsme au nom d'une nouvelle administration du pouvoir. Le *Freud-bashing*, c'est-à-dire les campagnes de dénigrement de Freud, n'est pas non plus neutre, il correspond à un usage politique d'un conflit culturel : certes, les idées freudiennes ne sont plus d'avant-garde, mais les générations ascendantes portent aussi des valeurs qui font débat.

Dans une mise au point sur l'autorité de Freud, Samuel Lézé explique d'abord comment, en tant que fondateur, il est devenu le symbole de la

psychanalyse. Il faut comprendre ce point de vue dans une perspective sémiologique, puisque l'image de Freud est déclinée dans une profusion de portraits, caricatures, effigies et images dérivées, c'est-à-dire sous les formes systématiques d'une culture de masse, qui irrigue toute la société depuis l'après-guerre, mais échappe aussi à son créateur, mort en 1939. C'est ainsi que Freud est devenu une icône de la *pop culture*, au même titre que Mao Zedong ou Marilyn Monroe, immortalisés par Andy Warhol au moyen de tableaux aux couleurs bariolées. En découle le questionnement suivant : « *comment le statut d'évidence d'un objet culturel peut-il autant varier ? comment une certitude tombe-t-elle en désuétude ? comment un cycle de polémique contribue-t-il à la variation d'une cote culturelle ?* » (p. 28). Samuel Lézé explique alors que les porte-parole du freudisme et de l'anti-freudisme sont essentiellement des spécialistes de la biographie de Freud (*Freud scholars*), qu'ils ont largement réinterprétée à la lumière de nouveaux documents d'archives et de l'histoire culturelle, mais que ces spécialistes ne sont jamais politiquement neutres.

Pour développer son analyse, Samuel Lézé étudie notamment le champ sémantique des termes « révision » et « révisionniste », employés de manière ambiguë, soit pour attaquer les accusateurs de Freud, soit pour dénigrer ses avocats. En effet, si le terme a d'abord été employé il y a un siècle pour réclamer la révision du procès du capitaine Dreyfus, dorénavant il sert surtout pour qualifier les négationnistes qui nient les chambres à gaz et les crimes nazis, de sorte que les porte-parole des valeurs freudiennes et anti-freudiennes jouent souvent sur des rapprochements hors-contexte, en mobilisant l'indignation morale du public. L'image de Freud est un enjeu, c'est pourquoi le « portrait moral de Freud » (dire la vérité sur

CONTRE LE FREUD-BASHING

Freud, faire des révélations, débusquer les mensonges, etc.) s'invite au centre des polémiques.

En résumé, le contrôle de la légitimité se négocie âprement entre spécialistes. Les anti-freudiens mobilisent un répertoire qui trouve ses ressources dans la quête de nouvelles déviances ou de vices imputables à Freud, ou dans la dimension normative de la recherche scientifique, qui a beaucoup changé depuis un siècle, en confondant anachronisme et pseudoscience. Samuel Lézé expose le cas de la controverse suscitée par un compte rendu de Frederick C. Crews (« The unknown Freud », 1993) publié dans la prestigieuse *New York Review of Books*. En annonçant que l'époque de Freud est révolue, Crews a automatiquement suscité une vague de réactions de défense de Freud. Le cœur des débats concerne alors la théorie de la séduction que Freud a abandonnée à la fin du XIX^e siècle au profit de la théorie du fantasme. Les anti-freudiens ont ainsi reproché à Freud d'avoir volontairement occulté les traumatismes de ses patients au nom de la théorie psychanalytique. Puis la controverse s'est étendue dans les années 1995-2000 à propos de la question du traumatisme causé par des abus sexuels. Nier les erreurs de Freud reviendrait donc pour ses détracteurs à couvrir les agresseurs.

Un autre cas d'étude est celui de l'exposition *Freud, Culture, and Conflict* déprogrammée à la Bibliothèque du Congrès à Washington en 1995, et reportée en 1998 après une pétition visant à établir un portrait plus équilibré du fondateur de la psychanalyse. Cette fois-ci, le principal instigateur de la polémique est un Britannique installé aux États-Unis, Peter Swales, ancien assistant des Rolling Stones, éditeur des travaux méconnus de Freud sur la cocaïne, mais aussi l'un des premiers à avoir lancé la thèse selon laquelle Freud a eu une relation adultère avec sa belle-sœur. Là encore, freudiens et anti-freudiens vont s'affronter dans la presse à coup d'arguments moraux.

Enfin, d'autres cas survenus en France depuis le début des années 2000 (*Le livre noir de la psychanalyse*, le rapport de l'INSERM sur l'efficacité des psychothérapies, le livre de Michel Onfray sur Freud, etc.) sont également abordés. Samuel Lézé s'intéresse ici davantage au registre des erreurs imputées à Freud et aux conséquences prétendument désastreuses qui en découleraient. La psychobiographie est à chaque fois un genre qui contamine les critiques faites à Freud. Toutefois,



ces cas d'étude révèlent qu'une forme critique de réception est toujours une forme de transmission. Culte de la personnalité ou dégradation morale, la psychanalyse n'est pas seulement vraie ou fausse, mais elle l'est à cause du bon ou du méchant Freud. Dans le fond, Samuel Lézé constate que les attaques *ad hominem* renforcent en même temps la stature de Freud comme symbole, qui continue à représenter la psychanalyse par excellence dans notre culture, au détriment d'autres figures. Il n'est pas seulement un personnage historique, mais aussi l'icône d'une époque qui a vu la psychanalyse en position dominante. D'où l'une des conclusions paradoxales de l'ouvrage : critiquer Freud, c'est contribuer à la popularisation de la psychanalyse, même si son acmé est révolu.

L'originalité de *Freud wars* consiste donc en une étude anthropologique qui emprunte d'autres chemins qu'un travail d'histoire ou de philosophie des sciences. Au cadre d'analyse des controverses scientifiques, il substitue celui d'une analyse culturelle, en insistant sur les vecteurs de la transmission du freudisme. Les effets de réception sont comme tous les phénomènes de diffusion des savoirs : ceux-ci ne circulent pas dans l'air libre mais passent toujours pas des médiations culturelles. On retrouve ainsi un autre cadre d'analyse en sciences sociales, celui des « acteurs intermédiaires ». On pense par exemple aux travaux de Christophe Charle et de Jean-François Sirinelli en histoire culturelle, comme à ceux de Florence Weber et de Benoît de L'Estoile sur l'histoire de l'anthropologie. Mais une analyse en termes d'icône ouvre d'autres perspectives, comme l'étude de l'iconographie générée par la figure de Freud dans les médias, la publicité et les arts. À quand une analyse de cette matière plastique ?

Écriture et Histoire en champ-contrechamp

Films d'époque, La douleur et Pentagon Papers se situent chacun à un tournant de l'Histoire moderne (la Libération en France et la guerre du Vietnam aux États-Unis) et, si la guerre est leur arrière-plan commun, une femme, personnage autant qu'actrice (Mélanie Thierry dans l'un, Meryl Streep dans l'autre), occupe le devant de la scène. Au-delà, l'écriture rapproche les deux films, et il s'agit de censure et de mots que l'on décide de publier alors que leur sens les a longtemps condamnés au secret (sécurité de l'État pour le rapport McNamara, pudeur de l'intime pour le texte de Duras).

par Jérôme Plon

Emmanuel Finkiel, *La douleur*

Steven Spielberg, *Pentagon Papers*

Un face-à-face, entre Finkiel, cinq films en quinze ans, et Spielberg, trente films et quasiment autant de victoire au box-office. Confrontation inégale ? Pas sûr, car dans la catégorie « auteur » Finkiel tient la route : ancien assistant de Godard, réalisateur d'un très beau premier film (*Le voyage*), il adapte ici *La douleur*, texte de Marguerite Duras.

L'Américain, sitôt le gong du générique donné, se jette dans le match comme un forcené. Un carton Vietnam 1966, un plan de rambos se peinturlurant le visage, et une embuscade en pleine nuit dans la jungle vietnamienne dont la violence et la vitesse permettent de constater *in situ* que les G. I. sont dans un sacré borborygme. Ça tombe bien, c'est ce que semble conclure dans le plan suivant le type qui tape son rapport, et c'est aussi ce qu'il explique dans l'avion du retour à deux huiles du Pentagone sorties d'un film de Billy Wilder. Un carton plus tard, on change d'époque, nous voilà en 1971 et nous découvrons Meryl Streep en Kay, grand-mère qui essaye pitoyablement de convaincre un Fritz insignifiant du bien-fondé de l'entrée en bourse de son journal, le *Washington Post*. Coup de théâtre, Kay répétait ce qu'elle va dire au conseil d'administration. Ruse de mise en scène très lubitschienne pour nous faire passer l'information de la capitalisation boursière du *Post* et instaurer d'emblée les registres sur lesquels va jouer le film : le privé et le public, l'oral

et l'écrit, la vérité et le mensonge, ainsi qu'un ton auquel on ne s'attendait pas : la comédie. Un début de film étonnant, non par la puissance des coups, finalement déjà vus, mais plutôt par la précision et la vitesse avec lesquelles l'Américain les enchaîne, bien décidé à imposer son rythme.

De son côté, Finkiel entame son film par un round d'observation ; il nous présente son actrice, son visage, sa voix en off, et sa cigarette. C'est Mélanie Thierry qui va jouer Marguerite, parler comme Duras et fumer autant qu'elles deux. Très gros plan en longues focales qui isolent le visage dans le flou d'une absence de profondeur de champ, l'esthétique marquée des cadres qui va gouverner le film est tout de suite mise en place. À sa fenêtre qui donne sur un Paris libéré, Marguerite attend son mari arrêté et déporté pour faits de résistance. Il arrive justement, mais il se pourrait bien que tout cela ne soit que mental...

On a vu meilleur début de film mais on se laisse porter par cette esthétique flottante, d'autant que, à la faveur d'un raccord regard par la fenêtre, Marguerite se dédouble et Duras observe son personnage marcher dans la rue d'un Paris occupé. Flash-back donc, ce que précise une incrustation (nécessaire ?) : Paris 1944. Nous voilà à la Kommandantur et elle est plutôt crédible : grande salle vide où trônent la croix gammée et le portrait de Hitler. Plus froide que celle de Truffaut dans *Le dernier métro*, pas aussi kafkaïenne que celle de *Monsieur Klein*, moins effrayante que celle de *L'armée des ombres*, on n'y est pas à l'aise pour autant, et l'apparition de Benoît Magimel en collaborateur qui vient de passer à tabac une jeune femme nous fige.



ÉCRITURE ET HISTOIRE EN CHAMP-CONTRECHAMP

Pourtant, les choses se gâtent assez vite, notamment parce que ce commissaire collabo vient dire à Marguerite de l'attendre et que celle-ci s'en va. Peut-elle vraiment n'en faire qu'à sa tête dans cette situation ? Le punch de Finkiel en matière fictionnelle laisse tout à coup dubitatif. Peu à peu, les doutes se portent sur les reconstitutions, la crédibilité de ces Français collabos dans le restaurant, les costumes trop propres des prisonniers. Comme si Finkiel lui-même n'était pas à l'aise avec sa reconstitution de l'époque.

Le budget du film de Spielberg étant vingt fois supérieur à celui de Finkiel, leur liberté d'action n'est pas la même quand il s'agit de cadrer une reconstitution et certainement que les flous de Finkiel sont une solution technique élégante pour cacher sa misère financière. Mais prenons deux séquences comparables : les résistants dans le salon d'un appartement et les journalistes en train de reconstituer l'ordre des pages du rapport Mc-Namara chez le rédacteur en chef joué par Tom Hanks. *La douleur* montre des résistants désœuvrés, fumant beaucoup, et débitant platement des informations scénaristiques du genre : « *les arrestations se multiplient* ». Outre que ces réunions étaient certainement à haut risque dans



ces périodes d'arrestations justement, si elles se produisaient, l'ambiance n'y était-elle pas plus fébrile et affairée ? Pourquoi les Allemands auraient-ils sinon déployé tant d'efforts pour détruire ces réseaux de résistance ?

Chez Spielberg au contraire, c'est non seulement crédible mais captivant, et c'est avant tout de l'action. En remettant dans l'ordre le puzzle du rapport, les journalistes donnent à la séquence une profondeur surprenante : elle est à la fois un cours d'histoire accéléré sur la guerre du Vietnam qui permet au spectateur de mesurer l'ampleur du mensonge d'État et une allégorie de ce que le réalisateur américain est en train de faire avec son film : une entreprise de concaténation des images par le montage.

Survolté, Spielberg fait sienne l'une des répliques de Tom Hanks à l'un de ses collègues concernant le manque de célérité de son travail : « *supposons que tu sois journaliste et non pas écrivain...* ». Pragmatique, il a installé son récit sur la bonne vieille rhétorique du montage parallèle (la même que dans *M le maudit*, *Le dictateur* et tant d'autres), ici une structure alternée entre une femme et un homme, une mamie qui va troquer ses fiches cuisine pour le premier amendement de la Constitution américaine et un rédacteur en chef carriériste qui va se défaire de son cynisme pour comprendre que c'est dans les fiches cuisine

ÉCRITURE ET HISTOIRE EN CHAMP-CONTRECHAMP

justement que l'on trouve le courage d'appliquer la démocratie. Alors quand Meryl Streep dit « *let's publish* » à Tom Hanks en présence de témoins, il est clair qu'elle dit oui à beaucoup plus. Et notamment à tout ce qu'un montage assez démiurgique a mis en place. Oui à un acte salubre pour la démocratie, oui à la vérité qui salit les mains d'encre noire plutôt qu'aux mensonges des amis intimes qui les couvrent de sang, oui à la salle des rotatives plutôt qu'aux réunions d'actionnaires et, bien sûr, oui à cette histoire d'amour inconcevable et platonique, c'est-à-dire oui à la comédie du remariage avec un chasseur de scoops roublard, car mieux vaut être *La dame du vendredi* (Hawks) qu'une veuve désespérée.

Et Finkiel, on l'oublie, tout obnubilé par la flamboyance du film de l'Américain ? On aurait tort. Avec la Libération, Finkiel se met à regarder simplement ce qui dans le fond l'intéresse depuis son premier film, à savoir la déportation des Juifs, résistants ou non, c'est-à-dire le génocide. La femme qui espère le retour de sa fille juive déportée à Auschwitz est le contrechamp documentaire qui va s'imposer face à la douleur en off de Marguerite. La tension monte au fur et à mesure que les espoirs de la femme perdurent, car le spectateur a compris et sait, lui, que pour elle il n'y a plus de doute, sa fille ne reviendra pas, elle a été tuée dès son arrivée parce que juive et handicapée. Cet inconcevable, la femme l'énonce en répétant deux fois et à deux jours d'intervalle que Hitler s'est suicidé paraît-il. Soudain la folie de l'Histoire surgit face à l'écriture. Par la simplicité primitive d'un champ-contrechamp, *La douleur* bouleverse et le cinéma moderne fait entendre dans le texte de Duras la lettre muette (ou aspirée) dont la majuscule change le sens du mot « histoire » autant qu'elle donne à celui d'« auteur » ce dont le film manquait jusque-là.

Pourquoi si tard ? Et si cette fois c'était Finkiel qui subissait le poids du système de production auquel il a fallu donner des gages de fiction : l'Occupation, la Résistance, la collaboration, un vieux fonds de commerce. Finkiel n'est pas un contrebandier, il ne sait pas plus filmer l'armée des ombres que dissimuler son cinéma sous des airs de fiction. Ce qui l'intéresse, ce sont les fantômes de l'extermination, en témoigne le beau plan en silhouette de Marguerite dans l'obscurité de la chambre.

Alors, Spielberg vainqueur ? Ce serait confondre le champ-contrechamp avec un combat, alors qu'il est avant tout la possibilité de l'altérité du regard. Finkiel comme Spielberg, chacun à sa manière, redonnent au montage sa puissance d'écriture. Cette préoccupation commune ne conduit néanmoins pas les deux réalisateurs aux mêmes résultats concernant la portée politique de leurs films, *La douleur* déçoit par un défaut de contemporanéité. Faute de lui donner une résonance politique, voire actuelle, le drame de Marguerite, celui du clivage entre la femme qui attend et celle qui n'aime plus, même soutenu par une œuvre littéraire, risque de rester anecdotique.

On ne peut adresser le même reproche à Spielberg, si surprenant que cela puisse paraître. Son empressement à faire *Pentagon Papers* répond à une préoccupation qui caractérisait le cinéma de Samuel Fuller : fusionner fiction et information – pour ne pas dire actualité. Que le film renvoie aux lanceurs d'alertes traqués partout sur la planète comme à l'indépendance perdue de la presse vis-à-vis des pouvoirs politiques et financiers, c'est évident. Mais, furieux, l'Américain ne semble pas vouloir se contenter de ce programme politique et trouve dans le plan de Nixon, en silhouette dans la Maison Blanche, le levier d'un sacré effet catapulte. Filmée sauvagement au téléobjectif à la manière d'un *paparazzo*, l'image est synchronisée avec une archive sonore : l'enregistrement des conversations de Nixon au téléphone couvrant d'insultes et de menaces les journalistes. Ce montage un peu grossier entre fiction et documentaire que n'aurait pas renié le Fuller de *Verboten !* est comme une adresse. Le langage injurieux de Nixon résonne avec celui de l'actuel occupant de la Maison Blanche et, clôturant son film par la découverte des écoutes du Watergate, le réalisateur le menace explicitement du même sort. Mais Spielberg en colère enfonce le clou de sa dialectique, et tant pis si cette fois il perd son public.

Fermons les yeux et écoutons : des explosions dans la nuit vietnamienne aux sourdes vibrations des rotatives, des conversations téléphoniques aux souvenirs de l'ère Kennedy, des crépitements des machines à écrire aux chuchotements misogynes, le son est le contrepouvoir du film. Il est ce rapport secret aux images policées d'une époque que le cinéaste a entrepris de démystifier. On appelle ça un film de la maturité. Encore un effort et Spielberg fera contre toute attente le film qui se demandera pourquoi, quel que soit l'état de la démocratie américaine, le reste du monde trinque toujours à sa santé.

Le jeu du chat et de la Sophie

Sixième édition, revue et augmentée, des Histoires vraies de Sophie Calle, publié pour la première fois en 1994. Un livre entre la pudeur et l'impudeur, le dire et le taire, le montrer et le cacher. Avec toujours ce même goût pour le je(u) d'enfance.

par Roger-Yves Roche

Sophie Calle

Des histoires vraies

Actes Sud, 128 p., 19,50 €

Il faudrait la croire pour la voir. Prendre pour argent comptant ces histoires à dormir debout, Sophie-la-pas-sage qui chaparde dans les grands magasins, Sophie-la-plus-grande qui projette de se marier sur la piste d'un aéroport, Sophie et son drap brodé à ses initiales, Sophie et son dé d'amour, Sophie ceci et Sophie cela, Sophie par-ci, Sophie par-là. Sophie nulle part, parfois, aussi : « J'avais deux ans. Cela se passait sur une plage, à Deauville je crois. Ma mère m'avait confiée à un groupe d'enfants. J'étais la plus petite, ils jouèrent à se débarrasser de moi. Ils se groupaient, se parlaient en chuchotant, éclataient de rire et détalait dès que j'approchais d'eux. Moi, je leur courais après et je hurlais "attendez-moi, attendez-moi". Ça m'est resté. »

Au jeu du chat et de la Sophie, c'est à qui perd gagne. Et dans un livre qui hésite entre le puzzle autobiographique et la marelle autofictionnelle, le faux est souvent plus vrai que le vrai. Vous n'êtes pas convaincu ? Lisez/regardez dans l'ordre que vous voudrez les dix récits/photographies qui composent la série « Le Mari ». Bien malin celui qui pourrait dire, à la fin, quelle est la fin. Tel est donc pris qui se retrouve... marri : « Notre hymen improvisé, au bord de la route qui traverse Las Vegas, ne m'avait pas permis de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes : porter un jour une robe de mariée. En conséquence, je décidai de convier famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet. Le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait. Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie. »

Il faut dire qu'être soi n'est jamais allé de soi pour Sophie Calle... si l'on s'en tient, bien sûr, à ce qu'elle nous raconte. Et montre... Les petites imperfections que ses grands-parents souhaitent corriger (nez, cicatrice trop voyante, oreilles décollées), une poitrine trop plate que sa mère raille. Il n'en faut pas plus à la petite pour se croire mal fichue. Son corps est peut-être bien le corps du délit : « Je posais nue, chaque jour, entre neuf heures et midi. Et chaque jour, un homme assis à l'extrémité gauche du premier rang me dessinait pendant trois heures. Puis, à midi précisément, il sortait de sa poche une lame de rasoir et, sans me quitter des yeux, il lacérait méticuleusement son dessin. Je n'osais bouger, je le regardais faire. Il quittait ensuite l'atelier, abandonnant derrière lui ces morceaux de moi-même. La scène se renouvela douze fois. Le treizième jour, je ne vins pas travailler. »

« Chaque fois que ma mère passait devant l'hôtel Bristol, elle marquait un arrêt, se signait, et nous priait de la boucler : "Silence, disait-elle, c'est ici que j'ai perdu ma virginité". » Toujours l'intime, chez Sophie Calle, est au prix d'une double contrainte, quelque part entre la pudeur et l'impudeur, mais aussi le dire et le taire, le cacher et le montrer. On comprend mieux, dès lors, l'usage de la photographie dans ces *Histoires vraies* : l'image crue entre toutes les images ; la vérité toute nue de l'artifice. En témoigne cette étrange scène de strip-tease répété, à laquelle on croit et on ne croit pas : « J'avais six ans et j'habitais rue Rosa-Bonheur chez mes grands-parents. Le rituel quotidien voulait que je me déshabille tous les soirs dans l'ascenseur de l'immeuble et arrive ainsi nue au sixième étage. Puis je traversais à toute allure le couloir et, sitôt dans l'appartement, je me mettais au lit. Vingt ans plus tard, c'est sur la scène d'une baraque foraine donnant sur le boulevard Pigalle que je me déshabillais chaque soir, coiffée d'une perruque blonde au cas où mes grands-parents qui habitaient le quartier viendraient à passer. »



Sophie Calle, *Le faux mariage*

LE JEU DU CHAT ET DE LA SOPHIE

Mais que cache donc Calle que Sophie ne cesse de nous montrer ? Un peut-être d'identité qui se confond souvent avec un doute d'intimité. Un quelque chose quelque part du côté d'une origine défaillante. Serait-ce son côté maternel, juif ? Monique Sindler, la mère donc, n'était-elle pas la dédicataire de la première édition des *Histoires vraies* ? Allez savoir... Et certainement pas voir !

L'intimité : l'autre nom du couple... qui n'est pas à la noce ! Si les histoires d'amour finissent mal en général, celles de Sophie Calle ont bien de la peine à commencer. Voire : elles avortent systématiquement. On ne compte plus en effet, dans ce livre comme dans les travaux de l'artiste (ce qui revient souvent au même), les histoires de rencontres passées à côté, les mariages ratés, les fiançailles repoussées, quand elles ne sont pas tout simplement annulées. On dirait que Sophie ne trouve jamais sa moitié (parce qu'elle ne s'éprouve pas tout à fait comme femme ?) : « *Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme. Greg s'en aperçut vite. C'est peut-être pourquoi un jour il m'a proposé de le faire pisser. Cela devint un rituel entre nous : je me collais derrière lui, je déboutonnais à l'aveugle son pantalon, je prenais son pénis, je m'efforçais de le placer dans la*

position appropriée, de bien viser. Puis je le rentrais nonchalamment et fermais la braguette. Peu après notre séparation, je proposai à Greg de faire la photo souvenir de ce rituel. Il accepta. Alors, dans un studio de Brooklyn, sous l'œil de la caméra, je l'ai fait pisser dans un seau en plastique. Ce cliché me servit de prétexte pour poser la main sur son sexe, une dernière fois. Ce soir-là j'acceptai le divorce. »

Est-ce à dire que, dans sa vie d'artiste, Sophie Calle n'a jamais cessé d'être cette enfant qui court après l'enfance, comme on court après le temps qui passe ? Avec la certitude que papa et maman sont encore là qui la regardent jouer, imagos (sur)veillant en permanence son Moi-Image : « *Quand ma mère est morte, j'ai acheté une girafe naturalisée. Je lui ai donné son prénom, et je l'ai installée dans mon atelier. Monique me regarde de haut, avec ironie et tristesse* ».

Cette sixième édition des *Histoires vraies*, revue et augmentée comme on dit, s'achève sur une vraie histoire : la mort des parents et celle du chat nommé... Souris. C'est un moment, rare, d'émotion contenue et partagée. On ne joue plus ? Il faudra voir...

La fougue de Jean Fautrier

Riche, bien organisée, cette exposition passionnante offre près de 160 tableaux, dessins et gravures, une vingtaine de sculptures, des livres illustrés. Des écrivains admirent les œuvres différentes et inventives de Jean Fautrier (1898-1964) et les commentent minutieusement : André Malraux, Jean Paulhan, Francis Ponge, Georges Bataille.

par Gilbert Lascault

Exposition Jean Fautrier. Matière et lumière
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
26 janvier-20 mai 2018

Jean Fautrier
Préface de Fabrice Hergot
Paris Musées, 272 p., 44,90 €

Surgissent – entre autres – les *Tyroliennes en habit du dimanche* (1921-1922, féroces et sarcastiques), *Trois vieilles femmes* (1923, les Parques redoutables), les *Nus noirs*, *Le grand sanglier noir* (1926, suspendu, éventré), les fleurs des ténèbres, les glaciers et les lacs sombres et sinistres, les lithographies obscures (prévues pour *L'Enfer* de Dante), les paysages schématiques, la série des *Otages* (1943-1945), *Le fusillé* (1943), *Les bobines* (1947), *Le moulin à café*, *L'encrier* (1948, trapu), les poissons...

Changeant, souvent austère, parfois agressif, Fautrier est inclassable, distant, non aligné, lucide, sans emphase, sans pathos. Il aime rompre. Il refuse tout embrigadement. Sa recherche picturale consiste en phases successives, parfois séparées par de longues interruptions. Après ces années 1920, il note : « *Je me refusais à entrer dans une école quelconque, cubiste ou autre. J'estimais que le cubisme était une chose finie, et le surréalisme qui était à la mode alors, également une chose finie, je dirais même une chose finie d'avancer.* » À chaque moment, il imagine une nouvelle manière de s'exprimer, de tisser des matières autres en une écriture imprévue. À Jean Paulhan, Fautrier explique : « *En principe, je peins très vite. C'est devenu très à la mode depuis. [...] C'est que je m'ennuie à faire de la peinture. Il faut que cela aille vite. Je*

n'ai pas envie de m'ennuyer dans la vie ». Son tableau, dit-il, « *est très préparé, très élaboré dans son esprit* » ; cette préméditation n'a rien à voir avec la technique, ni avec l'exécution qui pourrait avoir lieu en un instant bref.

Lorsque Fautrier lutte sans cesse contre l'ennui, contre la lassitude, contre la morosité, il choisit la fougue, l'ardeur, l'emportement, l'impatience, la promptitude, la violence, la fureur de vivre et de créer, l'élan, la violence, l'irascibilité. Son ami Jean Paulhan a publié *Fautrier l'enragé* en 1962. Selon Paulhan, il proposerait « *le drame sans avoir le pathétique, la catastrophe sans émotion* ». Il peindrait les peaux de moutons pendus, les lapins écorchés ; entre les cuisses décousues d'un sanglier, ce serait plus bas « *une boule de souille et d'entrailles* ». Selon Paulhan, les éléments de notre monde « *ne sont plus sûrs : car le ciel, la terre et l'eau se mêlent dans un scintillement, à la fin s'abolissent* » ; le peintre enragé suggérerait un poison comme un « *éclat d'azur* » ou une olive comme un « *suintement de jade* ». Et ce serait une « *brûlante ou brève séduction : une séduction insoutenable* »... Ou bien Paulhan perçoit les lignes très elliptiques des *Otages* lorsque se mêlent la reconnaissance et l'horreur. Ou encore Fautrier se serait fabriqué « *une matière à lui, qui tient de l'aquarelle et de la fresque, de la détrempe et de la gouache ; où le pastel broyé se mêle à l'huile et l'encre à l'essence* ». Ou aussi, il y a chez lui « *cette fureur qui éclate parfois de rire* ».

En 1945, André Malraux perçoit *Les otages* : « *Il n'y a plus que des lèvres qui sont presque des nervures ; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphe de la douleur* ». Et, en 1956, Malraux écrit : « *N'oubliez pas que Fautrier est un de nos premiers sculpteurs.* » En 1945 aussi, Francis Ponge écrit sa *Note sur les*

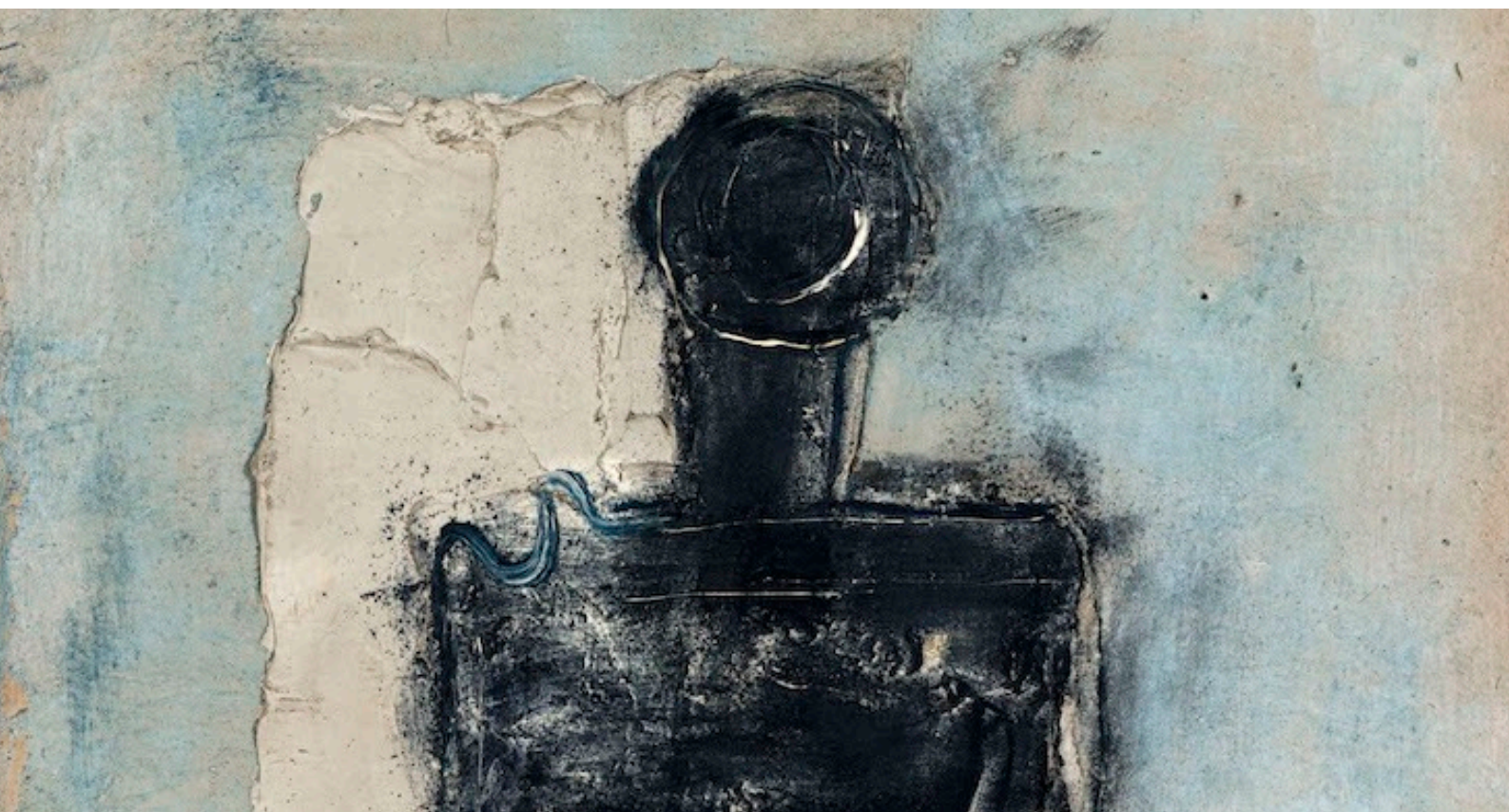


Jean Fautrier, *Tête d'otage n°20*, (1944). Collection particulière, Cologne © Adagp, Paris, 2017

LA FOUGUE DE JEAN FAUTRIER

otages (peintures de Fautrier). Il l'y oppose à Picasso : « Après Picasso : masculin, léonin, solaire, membre viril, érection, ligne se dressant, généreux, rugissant, offensif, s'extériorisant, conduisant à l'attaque. Fautrier représente le côté de la peinture féminin et félin, lunaire, miaulant, étalé en flaques, marécageux, attirant, se

retirant (après tentatives de provocation). Attirant chez lui. Appelant chez lui, à son intérieur. Pour vous griffer ? » Ou bien Ponge termine son texte : « Le hurlement de l'Espagne martyrisée avait été exprimé plastiquement par la toile illustre de Picasso, Guernica. Huit ans après, voici Les otages : l'horreur et la beauté mêlées dans le constat ».



Jean Fautrier, "L'encrier (de Jean Paulhan)". 1948. Paris, Musée d'Art moderne

LA FOUGUE DE JEAN FAUTRIER

Fautrier illustre *Madame Edwarda* de Georges Bataille en 1945. La volupté et la mort, le plaisir et la douleur, seraient tragiques, sacrés et « nous pourrions rire d'un rire absolu » ; Madame Edwarda, nue et folle, va jusqu'au bout de sa nudité ; elle connaît l'extase, l'excès, les actes « horribles et risibles » ; l'ironie serait une « longue attente de la mort »... Fautrier trace aussi, en 1947, les longues femmes nues de *L'Alleluiah* de Bataille. Selon lui, la « fêlure du sexe découvert » serait analogue à la « fêlure infinie du ciel » ; ce serait l'érotisme, l'angoisse, l'infini et la déception, le rire et la mort ; la volupté s'exténue et se brûle elle-même, l'absolu et le désordre. Dans le catalogue, Eduardo Jorge de Oliveira étudie la nudité, les écrits de Bataille qui tissent la violence et l'humour, la jouissance et l'informe, l'obscène et le sacré... Dans le n° 7 de décembre 1928 de la revue *Documents*, Bataille définit l'informe : « *L'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe ; et l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.* »

Alors Jean Fautrier est proche de Georges Bataille. Sa rage de vivre et de créer serait du côté du rire, du côté de la jouissance, du côté d'Éros et de Thanatos, du côté de l'obscène et du sacré, du côté de l'inachevé. Ses œuvres uniraient les fi-

gures et la défiguration, le réel et l'informe, les objets et l'incertain, les choses et le vaporeux. Très jeune, Fautrier fut d'abord, en Angleterre, fasciné par Turner...

Né en 1898, Il est élevé par sa grand-mère maternelle irlandaise. En 1907, à neuf ans, il souffre de la mort de son père et de cette grand-mère. L'année suivante, sa mère s'installe à Londres où il la rejoint quelques mois plus tard. À quatorze ans, il est admis à la Royal Academy of Arts, puis à la Slade School of Fine Art. Il découvre la peinture de Turner. En 1917, il revient en France ; il est soldat engagé ; gazé, il sera réformé en 1921. Il voyage en Europe. De 1922 à 1933, ses tableaux sont admirés par les critiques, par les écrivains, par des galeristes. De 1934 à 1939, pour des raisons financières, il quitte Paris ; il devient moniteur de ski à Tignes, en Savoie. Il gère un hôtel, le dancing « La Cagna », puis « La Grande Ourse » au Val-d'Isère ; selon les moments, il peint et n'expose pas. Il revient en 1940 à Paris ; il expose en 1941-1942 ses tableaux ; puis il rencontre Paulhan, Char, Ponge, Éluard... Il meurt le 21 juillet 1964.

Sans cesse, ses colères, son impatience, ses amours, son emportement, enfièvrent et inventent.

Au-delà des visages

Le visage d'August Sander apparaît droit, face à celui qui le contemple, soutenant son regard, avec une forme de calme, de tranquillité, qui semble sa principale caractéristique. On est en 1925 et le photographe est encore au milieu du gué, lancé dans son projet immense, Hommes du XX^e siècle. Il n'en verra jamais la fin, mais ce que nous en connaissons est une Comédie Humaine en photos.

par Norbert Czarny

Exposition August Sander
Persécutés-persécuteurs,
des hommes du XX^e siècle
Mémorial de la Shoah
Du 8 mars au 15 novembre 2018

Catalogue de l'exposition
Steidl/Mémorial de la Shoah, 240 p.

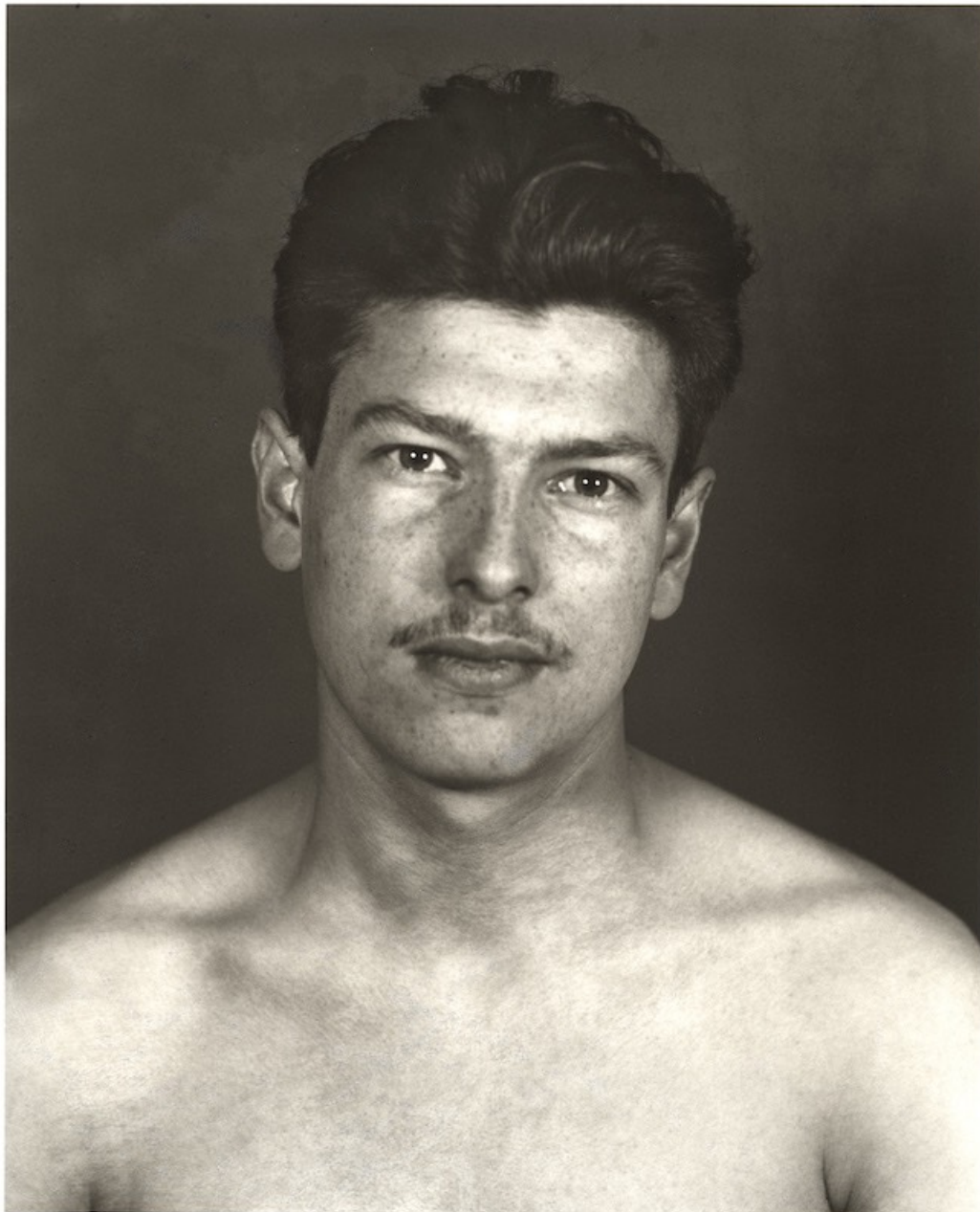
August Sander n'est plus un inconnu. Il est à divers égards un modèle pour les photographes, les plasticiens et, aurait-on envie de dire, pour n'importe quel artiste qui choisirait de montrer – sans commentaire, sans chercher d'effet – son temps, les hommes et leur existence. La lecture, par exemple, du *Cours de Pise* proposé par Emmanuel Hocquard pourrait se faire dans le même sens, par un certain refus de l'image, de la métaphore et donc d'une subjectivité envahissante.

Le travail de photographe débute à Cologne dans les années 1920, après le choc provoqué par le désastre de 14-18. Sander a connu l'Empire allemand, disparu en 1918, la si vivante république de Weimar, le nazisme, et il vivra l'après-guerre en République fédérale quand le pays se reconstruira. Toujours dans sa ville de Rhénanie. Il divise la société en sept groupes et quarante-cinq dossiers dont on trouvera la liste sur des panneaux dans l'exposition du Mémorial de la Shoah. Le paysan, l'artisan, la femme, groupe dans lequel on trouvera : la femme et l'homme, la femme et l'enfant, la famille, la femme élégante, la femme exerçant un métier intellectuel et manuel... on pourrait ainsi décliner les séries, imaginer leur contraire parfois, s'interroger sur la pertinence de certaines, l'absence d'autres. On a parlé de Comédie Humaine, pour l'aspect déme-

suré du projet autant que pour ses oublis, ses manques, et, surtout, pour sa subjectivité.

August Sander ne vient pas, en effet, de nulle part. Fils de mineur, il a travaillé comme trieur de minerai sur le terril avant de devenir photographe et d'ouvrir un atelier à son compte, en 1904. Il a aussi fréquenté des écoles d'art, un peu pratiqué la peinture. Parmi les enfants qu'il aura avec son épouse, Anna, deux seront photographes : Gunther, mort en 1987, et Erich, dont on verra plusieurs portraits dans l'exposition, mort dans les prisons nazies en 1944. August Sander est pacifiste et socialiste. Il fréquente les milieux artistiques et en particulier celui des « Progressistes de Cologne ». Sa conception de la photo évolue. Il n'a jamais aimé donner une vision romantique du sujet, qui use du flou, qui idéalise ; il se fait plus radical. L'emploi de l'appareil photographique à plaque exige un temps de pose plus long, davantage de concentration chez celui qui est pris en photo, et élimine tout ce qui est superflu. L'essentiel est dès lors dans la réception que nous avons de ces portraits, même si, comme l'écrit Gabriele Betancourt-Nuñez : « *En fonction de l'attitude choisie par les sujets eux-mêmes, Sander ne les photographie pas uniquement de leur point de vue, mais plutôt de façon différenciée.* » La légère ironie perceptible face au grand industriel contraste avec la survalorisation de l'homme de main, note-t-elle.

Le travail de Sander connaît une inflexion sous le nazisme. Il vit ces années avec douleur puisque son fils Erich, militant de la première heure, est emprisonné dès 1934 et que son travail semble menacé par l'idéologie « *Blut und Boden* » qui prévaut. La dimension critique sous-jacente n'est pas pour plaire aux nouveaux maîtres. Ces militants du NSDAP, Sander les photographie comme quiconque, ajoutant à sa classification une rubrique, dans le groupe IV, catégories socio-pro



Erich et August Sander, le prisonnier politique Marcel Ancelin (1943) © ADAGP

AU-DELÀ DES VISAGES

fessionnelles, entre « Le soldat » et « L'aristocrate ». Dans le groupe VI sont introduits : « persécutés », « prisonniers politiques », « travailleurs étrangers ». « *Pour le projet "Hommes du XX^e siècle", j'ai également constitué un portfolio de portraits de Juifs qui ont émigré par la suite. Il s'agit essentiellement de personnages typiques du Cologne d'avant-guerre. Ce portfolio sera certainement un document précieux pour les Juifs, soyez-en assuré* », écrit August Sander à Hans Shoemann le 16 juillet 1946.

Il observe les nazis avec distance. Il manifeste, par contraste, une retenue et une gravité envers

les Juifs qui se présentent à son atelier en 1938 pour des photos d'identité, et dont le regard, la plupart du temps, ne fixe pas l'objectif, relève Gabriele Betancourt-Nuñez. Là est la grande nouveauté, la découverte de l'exposition proposée par le Mémorial de la Shoah. Les photos des persécuteurs et celles des persécutés sont inédites, et le travail de Sophie Nagiscarde, responsable des activités culturelles de ce lieu et maître d'œuvre de l'exposition, nous permet de regarder « l'Histoire sans détour », à voir confrontés « *les visages des victimes et des acteurs de la politique nazie mis sur le plan égalitaire du portrait documentaire* ».

Le visiteur se trouve face à ces silhouettes, ces bustes ou ces visages dans une salle en demi-lune. D'un côté, des soldats ou officiers, des



August Sander, *Manœuvre*, 1929 © ADAGP

AU-DELÀ DES VISAGES

jeunes de la Hitlerjugend, un colonel pris de profil. L'un d'eux, vêtu de l'uniforme noir de la SS, a quelque chose d'effrayant. Il appartient à la division Adolf Hitler, chargée de protéger le dictateur. D'autres sont plus anonymes. Tous sont des hommes ordinaires, pas des dignitaires, pas des hommes que l'Histoire aurait rendus tristement célèbres. Ils habitent Cologne et ses environs. On n'en sait guère plus, si ce n'est, pour celui qu'on voit de profil, qu'il était le chef du département culture ; on n' imagine rien ou presque, sinon la suffisance parfois, dans la pose décontractée, ou le sérieux dans un regard derrière des lunettes cerclées. Dans un arc de cercle, les travailleurs étrangers, les prisonniers politiques, dont certains, torses nus, sont montrés de face et de profil, comme sur les photos anthropométriques. Pas exactement sur le même mode puisque la violence qu'on trouve dans ces portraits de police n'apparaît jamais chez Sander.

Les photos des persécutés ne sont pas très parlantes, en apparence. Une apparence bientôt effacée : les personnes photographiées ne regardent pas l'objectif ; elles sont tournées vers un ailleurs, rêveuses peut-être, résignées. Certaines réussiront à quitter l'Allemagne, d'autres périront dans le ghetto de Lodz ou à Chelmno, à partir de 1941. Dans une salle consacrée aux photos par contact, on retrouve les portraits de certains persécutés et des fiches cartonnées permettent de connaître leur histoire. En somme, celle des Juifs de Cologne, qui a commencé en 321, s'arrête donc là, avec la fuite, la disparition dans les camps ou la mort de la plupart des 16 000 juifs de la ville.

Et puis l'exposition se clôt sur le masque mortuaire d'Erich Sander, le fils mort en détention, dont on trouvera d'autres images dans l'exposition. C'est la blessure qui ne cicatrisera jamais. Sans Erich, le dialogue s'interrompt. Il était une part de l'œuvre en cours.

Faire théâtre de la solidarithé

Actuellement est présenté au Théâtre de Belleville 1336 (Parole de Fralibs), « une aventure sociale », écrite et interprétée par Philippe Durand, un beau spectacle inspiré par la lutte victorieuse, pendant 1336 jours, des ouvriers de Fralib contre la multinationale Unilever, pour sauver leur usine de Géménos et leurs emplois.

par Monique Le Roux

1336 (Parole de Fralibs)

De et par Philippe Durand

Théâtre de Belleville jusqu'au 31 mai

Tournée jusqu'au 14 juillet.

« *Faire théâtre de tout* » : cette proposition d'Antoine Vitez trouve une réalisation exemplaire dans le spectacle *1336 (Parole de Fralibs)*. Philippe Durand, en jean et polo, est assis à une petite table, avec un grand cahier ouvert devant lui. A ses côtés, sur une autre table, des boîtes de thés et de tisanes multicolores, de la marque 1336, forment une pyramide : scénographie minimaliste pour une vraie performance théâtrale. Pendant une heure et demie, l'acteur transmet ce qu'il appelle, dans le programme, un « *trésor populaire* » : va-et-vient entre le texte, dont il tourne régulièrement les pages, et adresse directe au public, installé sur des gradins, par exemple à Belleville, ou de préférence en arc de cercle.

Philippe Durand appartient à l'Ensemble artistique de la Comédie de Saint-Étienne, qui coproduit *1336* avec le Théâtre de Belleville. Il a participé à de nombreux spectacles du directeur, Arnaud Meunier ; il a travaillé avec Michel Vinaver, metteur en scène de deux de ses pièces, *À la renverse* et *Iphigénie Hôtel*. En 2014, à partir d'entretiens avec des habitants de Saint-Étienne, il avait déjà créé une petite forme, *Paroles de Stéphanois*, jouée dans des lieux très divers de la région. Il en va de même pour ces paroles de Fralibs, qui ont connu un grand succès au Festival d'Avignon 2017, qui avaient été entendues à Paris, quelques jours en janvier 2018, à la Maison des métallos : lieu porteur de toute une mémoire de luttes syndicales et politiques depuis 1937, sauvé de la vente à des promoteurs privés par une longue mobilisation, devenu établissement cultu-

rel depuis 2007, beau lieu en résonance avec le spectacle.

Au mois de mai 2015, peu avant le lancement de la marque 1336, Philippe Durand avait rencontré des ouvriers dans leur usine reconquise, à Géménos, près d'Aubagne, et mené des entretiens avec eux. Il les a retranscrits, en trente-sept séquences, de longueur variable, préservant l'oralité ; mais il a organisé, à partir des témoignages, un récit permettant de suivre les étapes de la lutte (Éditions d'Ores et déjà, 2016). En 1997, la marque, d'origine marseillaise, Eléphant est intégrée à Fralib (Française d'alimentations et de boissons), filiale d'Unilever, qui fabrique aussi le thé Lipton au Havre et à Géménos. En 1988, l'usine du Havre est fermée et la production regroupée sur un seul site, fermé à son tour en septembre 2010, pour une délocalisation en Pologne et en Belgique. Dès lors les ouvriers vont se battre pour conserver leur outil de travail, en occupant les locaux et en menant une bataille juridique, par des plans de sauvegarde de l'emploi. Le 26 mai 2014 est signé l'accord de fin de conflit, permettant la création d'une coopérative ouvrière.

Philippe Durand commence *in medias res* avec la première phrase d'un ancien artisan : « *moi, je suis boulanger de métier* ». Il adopte l'accent marseillais, avec des variations pour la plupart des intervenants. Mais, dès la deuxième et troisième séquences, il donne la parole aux Havrais, ceux qui ont dû quitter leur région d'origine et cru conserver durablement leur emploi. Il préserve alors l'oralité, non par la prononciation du Sud, mais par la restitution de formes populaires : « *alors eux y z'avaient dit qu'y fermaient le Havre / pour tout regrouper sur Géménos / et aujourd'hui r'gardez y nous r'font la même chose quoi.* » Il change légèrement de registre pour les témoignages féminins ; mais



© Stéphane Burlot

FAIRE THÉÂTRE DE LA SOLIDARITÉ

plutôt que de risquer la caricature, il préfère signaler, d'entrée dans le texte, le passage à une locutrice : « *au début on était que des femmes* » ou « *entre guillemets je suis maghrébine (...) moi mon père y nous a éduqués à la stricte* ».

Le passage rapide d'un personnage à l'autre exclut l'identification, si ce n'est par une plaisanterie, une manière de montrer le piteux état du polo, de participer à la critique de la société de consommation : « *ça fait quatre ans que j'ai pas changé de vêtements mais / j'ai plus envie.* » Comme chez l'acteur brechtien, la distance autorise parfois l'émotion. Sans se lever de sa chaise, dans un léger recul par rapport à la table, le conteur investit aussi son corps, dans l'histoire de la voisine retraitée, prête à donner un chèque de mille euros en soutien, ou dans l'évocation du boycott chez Auchan, par l'abandon de chariots remplis de produits Unilever. Il peut aussi faire rire aux dépens des patrons ou des vigiles de la société ETIC, en restituant la faconde des récits ou le pittoresque des imitations.

En donnant ainsi la parole à ceux qui continuent à se battre pour la fragile survie de leur coopéra-

tive ouvrière, la Scop-Ti, Philippe Durand rend un bel hommage au courage et à la persévérance nécessaires à leur victoire. Il les montre dans leur diversité, de l'ancien électeur de Nicolas Sarkozy devenu adhérent de la CGT à Olivier, un des animateurs du mouvement, « *un roc* », en pleurs à l'annonce du premier des quatre jugements, de la réintégration de tous les salariés licenciés. Il fait comprendre les moments difficiles, individuels : une première grève pour la nouvelle venue, face aux chiens sans muselière, la rupture avec « *la copine et tout un côté de la famille* », communs : le choix entre la grosse prime de départ ou la lutte pour l'emploi, entre le chèque de 90 000 € ou le redémarrage de l'usine. Mais il met aussi en lumière la découverte de la solidarité au cours d'un tour de France, l'expérience de l'occupation partagée six mois durant, l'apprentissage du collectif contre l'individualisme régnant. Comme ce vrai spectacle politique veut éviter le registre militant, après la célébration de la dignité et de la liberté conquises dans la lutte, il se termine sur la fable de La Fontaine : « *Le Loup et le chien* », avec l'accent ! Et la représentation se poursuit par une rencontre, puis la vente de thés et tisanes 1336, encore peu disponibles sur l'ensemble du territoire.

Disques (6)

Debussy par Pollini : une célébration

Alors qu'on célèbre à la fin de ce mois de mars le centenaire de la mort de Claude Debussy, le second livre des Préludes du compositeur complète à point nommé la discographie de Maurizio Pollini. Le pianiste profite de ce nouveau disque pour enregistrer, en duo avec son fils Daniele, En blanc et noir du même compositeur.

par Adrien Cauchie

Debussy

Préludes II – En blanc et noir

Maurizio Pollini et Daniele Pollini, pianos

Deutsche Grammophon, 16 €

Debussy, *Préludes I – L'Isle joyeuse*

Maurizio Pollini, piano

Deutsche Grammophon, 16 €

Il n'a fallu que quelques mois, au cours de l'hiver 1909-1910, à Claude Debussy pour écrire son premier livre de préludes. En revanche, un peu plus de deux années, de 1910 à 1912, ont été nécessaires pour la composition des douze préludes suivants. Ces deux livres réunissent des pièces indépendantes les unes des autres, chacune d'entre elles ayant son propre pouvoir d'évocation. Le premier livre fait par exemple entendre une mélodie bucolique dans *La fille aux cheveux de lin* puis, un peu plus tard, un concert de cloches dans *La cathédrale engloutie*. Le second livre n'est pas en reste avec des *Brouillards* musicaux en guise de premier prélude, ou encore une citation de l'hymne britannique dans un *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* faussement grave : l'humour anglais exprimé en musique ?

Comme Debussy composant ses *Préludes*, Maurizio Pollini connaît l'effet du temps : trouver une interprétation peut prendre des années. Son disque consacré au second livre de *Préludes* de Debussy est ainsi publié dix-huit ans après celui dédié au premier livre. L'écoute successive de ces deux disques éclaire l'évolution des intentions musicales du pianiste. En 1999, la lecture très analytique des douze premiers préludes est portée

par une précision infaillible qui permet à l'interprète de faire entendre les moindres détails d'une musique qu'il ne faut pas résumer à une simple succession d'atmosphères éthérées. Si certains titres (*Voiles*, *Des pas sur la neige*) relèvent de la musique impressionniste, d'autres n'ont rien à voir avec celle-ci : c'est le cas de *La sérénade interrompue* (morceau que Debussy demande « modérément animé ») et de *La danse de Puck* (au caractère « capricieux et léger »).

Pour l'enregistrement du second livre, Maurizio Pollini donne davantage de liberté à son interprétation puisque ces pièces ne présentent aucune structure formelle commune. Le prélude consistait à l'origine en un morceau librement improvisé et destiné à introduire une autre pièce, voire une œuvre plus importante. Les préludes sont à présent et depuis longtemps intégralement composés, comme en témoignent, entre autres exemples, les préludes écrits par Bach pour précéder chacune des fugues du *Clavier bien tempéré*. Il n'en reste pas moins que l'inventivité musicale déployée par le compositeur d'un prélude exige de l'interprète qu'il simule l'improvisation. Pollini joue ce rôle à la perfection dans ce qu'il nous propose aujourd'hui.

Dès le premier prélude, « extrêmement égal », il parvient à ménager des effets de surprise à chaque changement de registre ou de rythme. Dans le suivant, le doux balancement de la mélodie peut parfaitement évoquer la chute chaotique des *Feuilles mortes*, le pianiste installant un tempo instable grâce à de subtils rubatos. L'ivresse de *La Puerta del Vino* (une habanera pour laquelle Debussy demande de « brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur ») gagne le pianiste qui la transmet peu après au « *Général Lavine* » – *eccentric*, prélude



Claude Debussy par Félix Nadar (1908)

DISQUES (6)

« dans le style et le mouvement d'un cake-walk » (danse syncopée originaire du sud des États-Unis et exécutée par les esclaves dans le but d'imiter ironiquement les bals et défilés de leurs maîtres). C'est enfin dans *Ondine* que l'art de jouer l'improvisation s'exprime le mieux : Pollini y enchaîne avec souplesse quantité de motifs rythmiques et mélodiques, donnant l'impression que rien n'est écrit de ce qu'il joue pourtant avec assurance.

Interpréter Debussy nécessite également de créer des sonorités envoûtantes (les fameuses atmosphères éthérées...). Certains préludes,

comme *La cathédrale engloutie* ou *Brouillards*, utilisent simultanément les notes les plus graves et les plus aiguës du piano ; Pollini parvient à marier d'une façon confondante ces notes qui, a priori, n'ont pas du tout la même texture sonore. Dans d'autres préludes, plutôt que de plaquer des accords les uns après des autres, il les saupoudre littéralement sur le piano en un geste musical extraordinaire : on les entendra dans *Feuilles mortes*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, *Ondine* et par-dessus tout dans *Le vent dans la plaine*. C'est vraiment la célébration qu'il fallait pour le centenaire Debussy !

Notre choix de revues (11)

Les revues opèrent souvent comme des filtres. Filtre de l'histoire qui revient comme Critique sur « la civilisation soviétique » ou d'une pensée comme celle de François Jullien dans Approches. Filtre des formes aussi, à l'instar de la Revue Incise, par sa diversité ; ou de son expérience de lecteur singulier avec la première livraison de La barque dans l'arbre.

par En attendant Nadeau

CRITIQUE

Critique, n° 847

« Longtemps, l'histoire de l'URSS a été écoutée aux portes de ses Légendes – y compris de sa légende noire. Mais une autre Fable se forme, plus subtile, moins fabuleuse ou affabulée, mieux informée et plus morale, c'est-à-dire plus instructive, que celles qui l'ont précédée. Dans le silence ouaté de cet anniversaire forcément non commémoratif, Critique a souhaité faire entendre le bruissement de ces œuvres qui restituent pour nous le monde soviétique, sans en celer les horreurs, ni la bêtise, mais sans en méconnaître non plus la force de vie et d'émotion. » Le propos introductif de Philippe Roger est éclairant – et on notera les majuscules. L'URSS a été le lieu de grandes créations artistiques et sa disparition a suscité de nouvelles formes qui reprenaient et interrogeaient ce qui avait précédé. C'a été le cas au théâtre, dont traite un article sur les scènes moscovites, au cinéma avec le film *Raspad* de Mikhaïl Belikov. On lira des pages sur Olivier Rolin, dont le rapport avec la Russie, fait de répulsion et de fascination, est complexe. Enfin on se plongera dans le « bric-à-brac mélancolique » d'Yves Hersant, sur une exposition à Lausanne, et le catalogue qui l'accompagne. Il y était question des objets du quotidien qui façonnaient la « civilisation soviétique ». N. C.

La revue emblématique des éditions de Minuit, *Critique*, consacre son n° 847 à L'URSS. Disponible en librairie [ou sur abonnement](#).

APPROCHES
REVUE TRIMESTRIELLE
LITTÉRATURE ET SCIENCES HUMAINES

Approches, n° 171

Ce nouveau numéro d'*Approches* est consacré au philosophe et sinologue François Jullien. Il s'ouvre sur une intéressante entrevue (non datée mais sans doute très récente) de celui-ci faite par Alain Douchevsky et se poursuit par dix articles en général assez brefs, généraux ou ponctuels – tous écrits par des messieurs). Guy Samama, par exemple, jette quelques notes personnelles sur le « penser entre » du philosophe ; Pascal David s'arrête sur sa formule « Oser l'intime » ; Patrick Hochart commente *Près d'elle*, son livre de 2016 ; Marcello Ghilardi songe à ce qu'est « penser autrement »... Les lecteurs qui auraient découvert Jullien seulement avec *Une seconde vie* (2017), comme ceux qui le connaissent depuis longtemps, trouveront dans cette livraison d'*Approches* de septembre 2017 de quoi nourrir leur réflexion et renouveler leur curiosité sur ce penseur. C. G.

La revue trimestrielle *Approches* dirigée par Guy Samama propose dans chaque numéro un dossier thématique. Le 171^e s'organise autour de la pensée de François Jullien.

NOTRE CHOIX DE REVUES (11)

REVUE
INCISE*Revue Incise*, n° 3

« Qu'est-ce qu'un lieu ? », interroge le dernier numéro annuel de la *Revue Incise*, éditée par le Théâtre de Gennevilliers. Les réponses parcourent l'espace et le temps, explorant les coulisses de drames anciens, d'expériences collectives, de violences urbaines, revisitant des textes polémiques qui ont agité jadis ou naguère les esprits, chacun paru lors d'une phase de révolution – artistique, sociologique, numérique...

Fictions, essais, traductions, analyses, fantaisies, promet la quatrième de couverture. La fantaisie est surtout dans les formes, les contes, eux, sont cruels, le fond dresse un état des lieux plutôt sinistre. Un dialogue de Walter Benjamin sur les couleurs de l'imagination, contemporain du *Car-ré noir sur fond blanc* de Malevitch, dramatise un conflit irrésolu au sein du nouveau langage pictural. « Poésie classe moyenne » procède à l'autopsie du centre commercial Parly 2. *Kritik des Theaters* de Stegemann donne à voir par le filtre est-allemand la disparition des troupes et le mode de programmation actuel en France. Une typologie des pots offerts les soirs de première suit leur évolution depuis la fête de détente entre copains vers le marché du mécénat.

Enfin, la traduction d'un article de Thomas Pynchon, « Is It O.K. to Be A Luddite ? », dévoile une machine à remonter, redescendre et tuer le temps ordinaire : publié en 1984 dans le *New York Times*, l'article salue à la fois le roman d'anticipation d'Orwell au moment où il rejoint sa date d'obsolescence, le vingt-cinquième anniversaire d'une conférence de C.P. Snow sur « Les deux cultures et la révolution scientifique », et les luddites qui détruisaient méthodiquement les métiers à tisser au début du XIX^e siècle. Entre deux romans, Pynchon pro-

cédait à une « mise à jour des “moyens littéraires” à mettre en œuvre pour “contrer la machine” », observent ses relecteurs. 1984, c'est aussi l'année de naissance du Macintosh d'Apple, qui va mettre l'ordinateur portable à la portée des particuliers. Nous voilà cernés par les écrans, Big Brother protéiforme s'établit dans notre quotidien. Une vertu à redécouvrir par défaut, toutefois, celle de la lecture en ligne, qui permet d'ajuster le corps du texte aux facultés oculaires : ici les mille huit cents caractères par page de la revue papier exigent le même effort que la ligne du bas des écrans d'op-ticiens. **D. G.-B.**

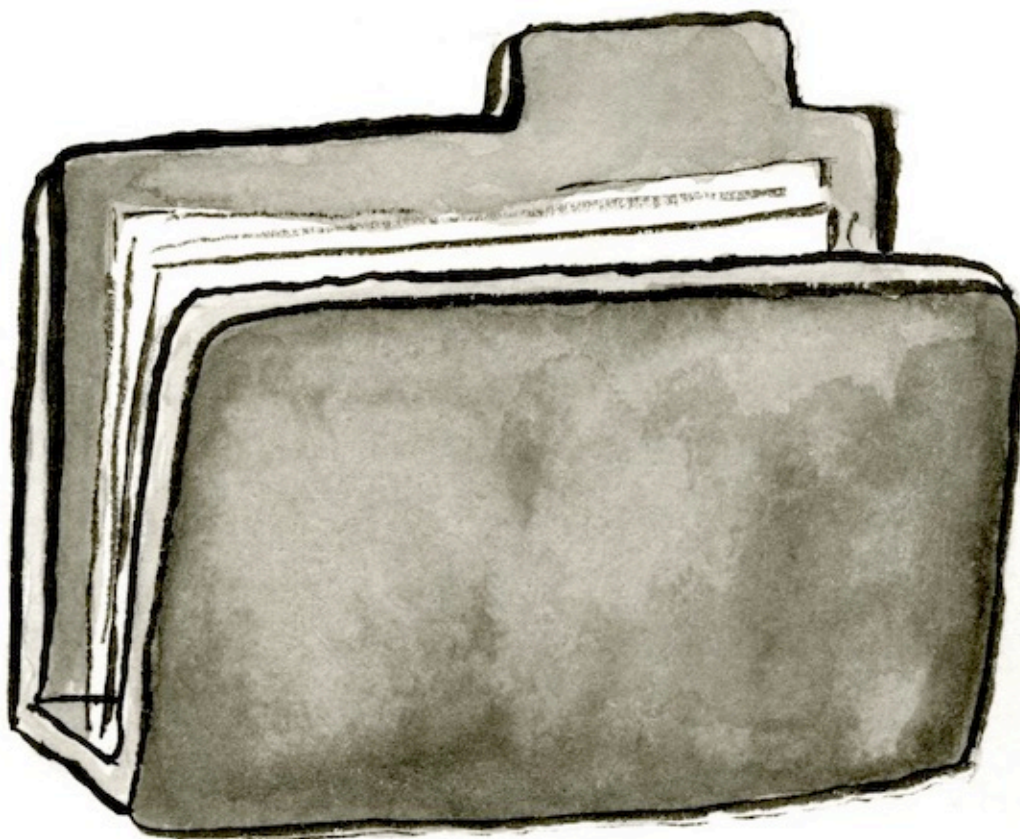
La *Revue Incise* est née au Studio-Théâtre de Vitry. Pour plus d'informations, consulter [leur site](#) ou la page Facebook de la revue.

LA BARQUE DANS L'ARBRE

La Barque dans l'arbre, n° 1

Il y a dix ans, il m'est arrivé de rentrer chez moi, d'allumer machinalement la radio et de tomber sur un texte autobiographique lu par une voix contemporaine, dont la clarté de la langue et la simplicité m'ont frappée. Quelques minutes plus tard, je souriais : c'était un extrait d'*Une vie* de George Sand. Moins machinalement mais aussi nonchalamment, samedi 3 février 2018, j'ai ouvert le premier numéro d'une nouvelle revue au nom cocasse, *La Barque dans l'arbre*, sans en rien savoir. La revue est de format presque carré, imprimée sur un beau papier ivoire, et agrémentée d'une photo d'arbre en noir et blanc coupée.

Je n'ai pas pris le temps de lire le sommaire, j'ai lu d'emblée un texte court, de deux pages à peine, intitulé « Littérature et télévision ». L'ironie, la vérité et l'intelligence de ces lignes m'ont immédiatement saisie. L'auteur ? Louis-René des Forêts. Contraint au commentaire oral, l'écrivain, écrit-il, « s'affirme comme un homme qui dispose d'un pouvoir et se prive ainsi de la possibilité de ce qui est essentiellement absence de pouvoir, ou, si l'on préfère, pouvoir anonyme : il en est alors réduit à ne parler de rien ». Merveilleuse phrase qui commence comme celle d'un sociologue ayant lu Bourdieu pour se refermer sur des accents jansénistes condamnant la vanité. À l'origine, ce texte devait être publié par la *Revue*



NOTRE CHOIX DE REVUES (11)

internationale de Maurice Blanchot et Dionys Mascolo, dans le sillage de la *Déclaration sur le droit à l'insoumission*. En deux pages d'une revue, se croisent ainsi la littérature, l'histoire de la littérature, l'histoire tout court et l'engagement. Est-ce ainsi que l'on mesure le sens d'une revue, sa raison d'être ? Sans doute.

Plus loin, j'ai découvert la traduction de deux lettres du romancier américain Conrad Aiken, déprimé, adressées à deux amis psychiatres. Deux lettres bouleversantes et pénétrantes, deux brèves confessions d'un homme que son jardin réjouit parce qu'il peut y prendre « *un intérêt doux, inactif, non pratique à un nouveau coquelicot ou à la capture d'un cloporte par une araignée* ». Un homme qui se tance pour continuer à croire à son travail de romancier et avoue que la vanité est un aiguillon : « *Continue, vieil imbécile, il est possible que tu fasses quelque chose* ». Un homme qui, rescapé du suicide, confesse ne pas regretter son geste parce que cela lui a donné « *un mépris réconfortant pour la mort* » et depuis « *tout est plus réel* ». L'édition des lettres est particulièrement bien faite : des notes fournies expliquent qui en sont les destinataires, ce qui enrichit considéra-

blement leur contenu strictement intime et fait se rejoindre littérature et science médicale, histoire de la folie. Les éditions La Barque viennent de publier *Le grand cercle*, de Conrad Aiken, traduit par Joëlle Naim, comme les lettres : la revue reflète les éditions du même nom.

Enfin, j'ai lu le « Kaddish » de Charles Reznikoff à sa mère défunte. « *Que fait un réverbère / si loin de toute rue. C'était le soleil, / et maintenant il n'y a que l'obscurité.* » Émotion, réserve, humour, même. Le traducteur a, là aussi, l'intelligence de renvoyer le lecteur à la grande œuvre du poète, *Testimony*, traduite par Marc Cholodenko, aux éditions P.O.L. D'autres œuvres de Reznikoff sont publiées par les éditions suisses Héros-Limite, dont nous sommes heureux de faire la publicité ici-même.

La Barque dans l'arbre est une revue amie, sœur. Ce premier numéro n'est pas né de rien mais de la revue préexistante, *La Barque*, et il est évident qu'il est tissé d'une immense curiosité pour la littérature et son histoire. J'y ai retrouvé un plaisir de lecture intact, chose rare. **C. D.**

Le premier numéro de *La Barque dans l'arbre* couvre l'hiver 2017-2018. On peut le trouver en librairie ou commander ce volume [sur le site de la revue](#).

Suspense (16)

Trois assassinats

Rideaux de fer partout baissés sur des boutiques à louer ou à vendre, graffiti couvrant les murs, poubelles non ramassées, embouteillages monstre, manifestations permanentes... telle est l'Athènes dont parle Petros Markaris dans ses romans policiers « de crise ». Les salariés et retraités y ont perdu le tiers de leurs revenus, chaque jour des malheureux au chômage ou en faillite se suicident alors que d'autres infortunés se retrouvent jetés par l'immigration sur les dalles de marbre des trottoirs.

par Claude Grimal

Petros Markaris

Offshore

Trad. du grec par Michel Volkovitch

Seuil, 298 p., 21 €

Les polars de Markaris n'ont rien d'exagéré, ni de déplaisamment réaliste dans leur évocation du désastre grec ; une sympathique humanité, un joli sens de la drôlerie, et des intrigues d'une simplicité bonhomme en font même les plus plaisantes des lectures. L'Athènes et les Athéniens de Markaris possèdent un charme puissant car au milieu du chaos et de la misère, les terrasses des bars débordent d'un monde sympathique, les beaux poivriers et bigaradiers plantés le long des rues ravissent l'œil, et les habitants continuent, en dépit de tout, à exister bravement.

Markaris, il l'a souvent dit, s'est servi du roman policier pour parler de la Grèce, sur laquelle il exerce le regard averti, aimant et perplexe de l'autochtone et de l'étranger. En effet celui qui est né Bedros Markarian à Istanbul en 1937 et vit à Athènes depuis 1964 est resté apatride jusqu'en 1974. De père arménien et de mère grecque, il a ainsi grandi en Turquie puis a fait ses études à Vienne et Stuttgart, avant de s'installer en Grèce. Si quelqu'un peut avoir le sens de la complexité des choses, c'est lui. Et si quelqu'un peut aussi s'amuser des tours et détours de la fortune c'est encore lui puisqu'avant de se lancer, à 57 ans, dans le polar et de s'y tailler un succès international il travaillait tranquillement et honorable-

ment comme traducteur, dramaturge et scénariste (il est l'auteur de scénarios pour Théo Angelopoulos, son ami).

Liquidations à la grecque l'a rendu célèbre en 2010 et son héros, le commissaire Kostas Charitos, a ensuite poursuivi son chemin d'investigateur dans les deux volumes suivants de l'excellente « trilogie de la crise » (*Le Justicier d'Athènes*, *Pain éducation et liberté*), puis d'autres textes. Le roman aujourd'hui traduit en français, *Offshore*, part d'une idée amusante qui le démarque des précédents livres « de récession » dans lesquels enquêtait le commissaire athénien. Car voilà ! Figurez-vous qu'en Grèce, un parti ni de droite, ni de gauche, fraîchement constitué, vient de gagner les élections, au grand dam des formations politiques traditionnelles et qu'avec l'arrivée des nouveaux élus, de souriants quadragénaires amis des banquiers et des patrons, l'argent se met soudain à affluer. Trop heureux, les Grecs ne se posent pas de questions devant les entreprises qui surgissent de nulle part, une privatisation menée tambour battant, le retour en masse d'armateurs exilés fiscaux... Charitos est lui plus que perplexe : d'où vient cet argent ? Une enquête qu'il mène sur trois meurtres le rapprochera de la vérité, mais, hélas, pas de l'arrestation des vrais coupables.

Offshore n'est pas entièrement à la hauteur de sa merveilleuse idée initiale, mais déploie une nouvelle fois le charme de l'atmosphère méridionale toujours agréablement présente chez Markaris. On est loin du polar américain ou européen du



Petros Markaris © B. Cannarsa/Opale

SUSPENSE (16)

nord dans lequel l'enquêteur, d'une virilité sombre et solitaire, pleine de niaque et prompte à l'action, se confronte ulcéré aux turpitudes du monde. Charitos, sans être à l'aise dans ses sandales (grecques) ni vis-à-vis de l'humanité, est une sorte de bourru bienfaisant, attaché à sa famille et à ses amis, consciencieux sans exagération, fidèle à ses principes sans héroïsme sacrificiel. Il n'est d'ailleurs au cours de sa carrière livresque jamais promu, et assuré de ne l'être jamais si l'on en juge par le manque d'empressement qu'il met dans *Offshore* à obéir à sa hiérarchie. Aimant par dessus tout savourer les plats de son épouse, Andréani, lors de repas dominicaux qui réunissent famille et connaissances, Charitos apparaît somme toute comme un épicurien mélancolique dont la conception méditerranéenne de l'existence est

proche de celle des enquêteurs de Manuel Vázquez Montalbán ou de Jean-Claude Izzo.

De plus, Charitos, contrairement à nombre de ses collègues amerloquains contemporains de papier, est un être conscient d'avoir été fabriqué moins par sa volonté propre que par celle de l'histoire. Ayant débuté sa carrière professionnelle sous la dictature des colonels (1967-1974), il a pour vieil ami Lambros Zissis, un ancien communiste rescapé des geôles du régime. Leurs discussions et leurs personnalités respectives, pour simplifiées qu'elles soient, suffisent à apporter aux livres le brin de doute et de complexité historique qui fait souvent défaut aux polars. Et c'est tout un aréopage d'ironiques et lucides enfants de Clio qui se retrouve autour des délicieux *yemista* d'Andréani, elle-même aussi remarquable cuisinière que philosophe du dimanche.