



EN

Numéro 53
du 11 au 24 avril 2018

Les anges musiciens

Numéro 53**De la musique à l'utopie**

Le philosophe Clément Rosset est décédé fin mars à Paris. Nous rendrons hommage ultérieurement à l'auteur du *Réel et son double* (Gallimard, 1976), mais, dans un récent entretien qui prend aujourd'hui valeur de testament (*Esquisse biographique*, Encre marine) il rappelait le rôle qu'avait joué la découverte, fort jeune, de l'obsédant *Boléro* de Ravel dans la révélation de « *l'existence pure* ». Aussi est-ce sous le signe de la musique que s'organise d'abord ce numéro.

Plus qu'une source d'inspiration, la musique est à la genèse des poèmes chez Philippe Beck, de ses *Dictées*. Sa méthode ? « *Écrire sous la dictée d'une pièce musicale* » notamment des cantates de Bach et, *in fine*, « *lire les époques du monde à partir de la musique* ».

Le ténor britannique Ian Bostridge consacre un petit ouvrage au *Voyage d'hiver* de Schubert, cette « *fresque de l'égarement* » d'une « *ineffable beauté* » selon Shoshanna Rappaport-Jaccottet.

Pour le centenaire de la disparition de Claude Debussy, Pierre Tenne signale « *un texte court et enlevé* », un collage impressionniste de visions et souvenirs musicaux de Philippe Cassard. Notons à ce propos que le subtil Debussy n'a pas échappé aux passions nationalistes pendant la Première Guerre. Le nationalisme ? Une réalité indépassable ?

Jean-Yves Potel revient sur ce qui fut « l'Europe de l'Est », et qu'il faudrait plutôt appeler « *l'Europe médiane* ». Partant des études de Timothy Snyder et d'Antoine Marès il montre

comment les peuples de la région (Pologne, Ukraine, Biélorussie, Lituanie), à force d'être, alternativement, bourreaux et victimes, ont élaboré un *modus vivendi* qui leur épargne la guerre et ses ravages. Dominique Goy-Blanquet apporte, de son côté, un éclairage bienvenu sur la longue histoire des rapports au Moyen Âge entre droit romain et coutume « barbare », telle qu'elle est reconstituée dans le volume dirigé par Soazic Kerneis.

Santiago Artozqui lit avec le recul nécessaire deux ouvrages qui illustrent le drame des passions corses, dont une correspondance entre Marie Ferranti et Jean-Guy Talamoni. L'idée de nation porte tant d'espérances et aussi d'illusions, tant d'utopie et de souffrances.

Gabrielle Napoli consacre un article sensible à Ceija Stojka, la première femme rom à témoigner par l'écriture et la peinture du génocide des Tsiganes.

On pourra lire aussi, s'agissant de l'utopie, un article sur les Schtroumpfs, ces lutins bleus qui incarnent, avec leur singulier langage, un autre mode de vie tandis que Mike Holland revient sur Maurice Blanchot à propos de *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, qui introduit l'idée de « *communisme d'écriture* » : Mai, vu comme « *la parole donnée à tous* ».

Philippe Figuier reconstitue enfin « *le grand projet* » de Gilbert Simondon dans son livre classique de 1954, *Du mode d'existence des objets techniques* : rendre sa « *dignité* » à l'objet technique, l'arracher à la contrainte de « *l'utilité* » pour retrouver le sens de l'invention.

J. L., 11 avril 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 Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE**p. 4 Tatiana Arfel**

L'attente du soir
par *Jeanne Bacharach*

p. 6 Marrie Ferranti et Jean-Guy Talamoni

Un peu de temps à l'état pur
par *Santiago Artozqui*

p. 8 Emmanuel Hocquard

Le cours de Pise
par *Cécile Dutheil*

p. 11 Gilles Ortlieb

Angelo et Pavillon Moïana
par *Norbert Czarny*

p. 13 Jane Sautière

Mort d'un cheval
dans les bras de sa mère
par *Roger-Yves Roche*

p. 15 Yves Velan

Le narrateur et son énergumène
par *Sébastien Omont*

p. 17 Philippe Lançon

Le lambeau
par *Cécile Dutheil*

p. 20 Oya Baydar

Dialogues dans les remparts
par *Jean-Paul Champseix*

p. 23 Jonathan Franzen

Phénomènes naturels
par *Steven Sampson*

p. 27 Gertrude Stein

Américains d'Amérique
par *Claude Grimal*

p. 29 Ceija Stojka

Nous vivons cachés. Récits
d'une Romni à travers le siècle
par *Gabrielle Napoli*

p. 32 Philippe Beck

Dictées
par *Armelle Cloarec*

p. 36 Joël Vernet

La vie buissonnière
par *Marie Étienne*

IDÉES**p. 38 Albert Demangeon**

par *Jean-Louis Tissier*

p. 40 Jean-François Hamel

Nous sommes tous la pègre.
Les années 68 de Blanchot
par *Michael Holland*

p. 43 Éric Hazan

Balzac, Paris
par *Maurice Mourier*

p. 45 La Terreur, une passion narrative

par *Maité Bouyssy*

p. 48 Soazic Kerneis (dir.)

Une histoire juridique de
l'Occident. Le droit et la coutume
par *Dominique Goy-Blanquet*

p. 51 Alexeï Pavlioukov

Nikolaï Iejov
par *Jean-Jacques Marie*

p. 55 Timothy Snyder

La reconstruction des nations
par *Jean-Yves Potel*

p. 58 Gilbert Simondon

La résolution des problèmes
par *Richard Figuièr*

p. 60 Jean-François Le Goff

Des gens ordinaires
par *Michel Plon*

ARTS**p. 61 Maison européenne de la photographie**

Une bibliothèque
par *Roger-Yves Roche*

p. 62 Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier

Schtroumfologies
par *Olivier Roche*

p. 65 Ian Bostridge

Le *Voyage d'hiver* de Schubert
par *Shoshana Rappaport-Jaccottet*

p. 67 Philippe Cassard

Claude Debussy
par *Pierre Tenne*

p. 69 Sénèque

Phèdre
par *Monique Le Roux*

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

L'attente recommencée

En 2009, Tatiana Arfel publiait aux éditions Corti son premier roman, L'attente du soir. Presque dix ans plus tard, les éditions Corti rééditent ce roman magnifique dans leur collection de poche « Les Massicotés ». L'occasion nous est ainsi donnée de nous perdre, à nouveau ou pour la première fois, dans les méandres de l'histoire de Giacomo, de Mlle B, et du même. L'attente du soir est un récit d'une force rare, animé par une langue poétique envoûtante.

par Jeanne Bacharach

Tatiana Arfel

L'attente du soir

José Corti, coll. « Les Massicotés »

347 p., 13,50 €

« *Je suis né d'un oiseau grimpeur avec pour haie d'honneur les pattes poudrées de cinq caniches, dont un royal. J'ai plongé dans l'odeur de transpiration, de sucre d'orge et d'huile camphrée qui fut celle de ma mère le maigre temps qu'elle vécut* ». Né presque en apesanteur, à la verticale, sous le chapiteau rouge et jaune, d'une mère trapéziste en plein vol au-dessus des caniches, Giacomo insuffle à *L'attente du soir* une énergie qui jamais ne se perd. Dès les premières lignes, nous voilà plongés dans le souffle poétique de Tatiana Arfel, capable d'enregistrer les sensations les plus infimes et les plus singulières de ses personnages.

Giacomo, fils de clown et de trapéziste, dresseur de caniches, créateur de spectacles pour enfants et de symphonies de parfums, hanté par le Sort qui le menace, reprend le cirque de ses parents jadis adorés. Mlle B, élevée sans un regard par sa famille, repliée sur ses tables de multiplication et les formes géométriques, angoissée, enfant triste devenue femme grise, s'affranchit peu à peu. Le même, enfant sauvage, sans famille, appréhende le monde à travers les couleurs vives et les formes qu'il projette sur les pages blanches. C'est alors tout un monde de rêve et de cruauté, d'amour, de création multicolore et de souffrance grise, qui se dessine entre les personnages. L'imagination quelque peu « à part » qui agite leurs chemins de vie, et l'imaginaire ainsi délivré par *L'attente du soir*, semblent illimités.

En trois parties, Tatiana Arfel déploie l'intériorité de ces trois personnages, un homme, une jeune femme et un enfant, que rien ne semble lier au départ, sinon leur sensibilité inouïe au monde qui les entoure. Son écriture, intense, parvient à déplier dans toute son amplitude la palette des émotions et des sensations des êtres humains. Ainsi, lorsque Giacomo emmène sa troupe de Circasziens sur la route de Grasse, qu'il découvre les effluves de la ville, et qu'il invente ses « symphonies de parfums » : « *Et Grasse nous fut, oui, accueillante, et ses pétales de roses s'ouvrirent à nous pour nous rouler de parfums entêtants. C'est un peu ivres que nous exécutions nos tours, Ismaëla et moi, ivres de couronnes de jasmins que les femmes portaient dans leurs cheveux, ivres des bouquets de lys que nous offraient les fils des cueilleurs* ». Les images tourbillonnent dans *L'attente du soir* et se chargent des odeurs de chaque lieu traversé, des couleurs et des bruits de chaque paysage pénétré, dépliant alors l'imaginaire du lecteur en tous sens.

Cette écriture ample et sensible porte une réflexion sur l'enfance, la famille, et la filiation. Dans ce roman choral, de la première partie intitulée « Un plus un », à la deuxième, « Deux plus un », jusqu'à la troisième, « Trois », les individualités tendent à se réunir. La forme de *L'attente du soir*, où chaque chapitre se consacre à un personnage, anime son sens. Les soirées de spectacle pour enfants du cirque, l'attente partagée du soir qui les précède, soulignent toute la force d'un moment de rassemblement. Lorsqu'une personne disparaît, meurt ou s'éloigne du « Circo Giacomo », c'est toute la vie en communauté et le « nous » qui se teintent de mélancolie : « *Mais quitter le cirque, quitter la grande roue en marche, c'était déjà mourir un peu, passer de*



Tatiana Arfel © Ianna Andreadis

L'ATTENTE RECOMMENCÉE

l'autre côté [...] alors que nous autres ne vivons que dans l'attente du soir ».

La grossesse de Mlle B, qualifiée de « plénitude », et son accouchement vécu comme une forme de moment de grâce ambigu apparaissent comme un événement fondateur du livre, où la jeune femme s'affranchit de sa famille destructrice pour tenter d'en créer une autre. Les phrases de Tatiana Arfel, amples et accueillantes, aux tonalités et aux rythmes variés, qui semblent elles-mêmes s'engendrer les unes les autres, incarnent cette pensée du groupe et de la formation d'un « nous » créateur et envoûtant.

Ainsi, *L'attente du soir*, tout à la fois réflexion sur la famille, la solitude, la création artistique et sa capacité à apaiser les bris de l'enfance, semble recueillir les ferments des deux autres romans de Tatiana Arfel, *Des clous*, publié en 2011 (Corti), et *La deuxième vie d'Aurélien Moreau* (Corti, 2013). À travers cette *Attente* chaque soir recommencée, avec une liberté et une énergie qui caractérisent souvent les premiers romans, on entend ainsi résonner les romans d'après, mais surtout une majestueuse écriture des vies particulières et de leurs espaces intérieurs.

Une correspondance, une passion et un assassin corses

Un peu de temps à l'état pur révèle la genèse de *La Passion de Maria Gentile* : pièce en cinq tableaux, qu'on voit naître dans les courriels que s'échangent l'auteure, Marie Ferranti, et celui qui va lui en suggérer le thème, Jean-Guy Talamoni, à travers une correspondance qui mêle littérature et politique de façon parfois subtile, parfois non. Gallimard publie en même temps *Histoire d'un Assassin*, de Ferranti, qui signe avec ce texte un magnifique roman, une tragédie corse.

par Santiago Artozqui

Marie Ferranti et Jean-Guy Talamoni

Un peu de temps à l'état pur :

correspondance 2013-2017

Gallimard, 250 p., 20 €

Marie Ferranti

Histoire d'un assassin

Gallimard, 118 p., 12,50 €

Un peu de temps à l'état pur, puisque c'est ainsi que s'intitule la correspondance entre Marie Ferranti et Jean-Guy Talamoni, s'ouvre sur une préface de l'auteure et se referme sur une postface de l'homme politique, et le rapport entre la littérature, que l'une incarne dans ce débat, et le concret, dont l'autre porte la voix, est bien le thème qui sous-tend leurs échanges. Certes, la partition n'est pas si simple, et l'on découvre ainsi un Jean-Guy Talamoni érudit, conscient de ce que sont les enjeux d'une langue et d'une œuvre, pas simplement du point de vue politique, cela, on s'en doutait, mais surtout littéraire, on le voit traduire de la poésie corse et l'on comprend que son implication dans la genèse de *La Passion de Maria Gentile* ne s'est pas limitée à fournir un thème de commande. Mais nous y reviendrons.

Maria Gentile, l'héroïne de la pièce, est une figure de l'histoire populaire corse. En 1769, cette jeune femme de dix-neuf ans est fiancée à Ghjuvan Guidoni, lequel, en compagnie de quatre autres complices, participe à une conspiration. Les cinq hommes sont arrêtés, jugés à Bastia, condamnés, torturés et roués vifs — car tel était le sort de ceux qui se rendaient coupables de lèse-majesté —, puis laissés à pourrir au soleil

sous bonne garde, afin d'empêcher qu'on les enterre. Maria Gentile, ne supportant pas cet ultime affront, brave les troupes d'occupation françaises pour donner une sépulture à son fiancé. L'histoire se termine bien. La jeune femme, graciée par les Français pour le courage dont elle a fait preuve, finira par épouser le frère de son fiancé et lui faire onze enfants.

C'est Talamoni qui parle de cette histoire à Ferranti, laquelle voit aussitôt en l'héroïne de la résistance corse une Antigone, mais qui précise : « *Si elle est une Antigone, elle ne l'est pas tout à fait, car c'est son fiancé qu'elle veut ensevelir. Entre l'Antigone de Sophocle et Maria, il y a le désir, la chair, la sidération du deuil, la perte de l'être aimé n'est pas une fiction. Elle est réelle. Une tragédie érotique, voilà ce qu'il conviendrait d'écrire. Je l'avoue, cette idée me tente.* »

Tout l'intérêt des échanges qui vont suivre la naissance de cette idée réside dans l'analyse du personnage que mènent les deux épistoliers, chacun apportant son propre éclairage, sa propre lecture. L'une voit la jeune fille qui brave tout par amour, la dimension tragique et charnelle du personnage, l'autre la jeune passionaria qui refuse le diktat de l'envahisseur et devient le symbole d'une cause, une Marianne corse, en somme — encore une fois, c'est un raccourci, les positions sont beaucoup plus subtiles, et d'ailleurs, tous deux conviennent que Maria Gentile est l'une et l'autre de ces deux figures. Le débat, qui s'ouvre sur la place des idéaux politiques dans la littérature, est riche, le ton est spontané, on suit les hésitations, la recherche, les idées qui prennent forme ou qui accompagnent la genèse de la pièce. De même, lorsque Ferranti ou Talamoni mettent en pièce jointe une nouvelle, un poème, un texte en corse ou en français qui renvoie d'une



Marie Ferranti et Jean-Guy Talamoni © Rita Scaglia

**UNE CORRESPONDANCE, UNE PASSION
ET UN ASSASSIN CORSES**

façon ou d'une autre à leurs échanges passés, on sent la spontanéité de la discussion littéraire, ils sont passionnés et c'est passionnant.

Pourtant, au fur et à mesure que cette correspondance avance dans le temps, on remarque que, volontairement ou pas, le quotidien politique personnel de Jean-Guy Talamoni fait irruption dans le texte. Certes, dans la préface, Ferranti avait prévenu : « *D'un commun accord, nous avons décidé de publier aussi des messages privés* », lesquels sont souvent, et surtout au début, sans intérêt — « *Oui, après la campagne électorale on prendra un café !* » (J-G.T.). Mais le plus gênant, c'est que leur publication donne l'occasion à Talamoni de présenter ses vues politiques sur la situation corse. Qu'on soit d'accord ou non avec ses opinions n'est pas la question. Ce qui dérange, c'est que ces passages fleurant bon le militantisme viennent plomber un débat littéraire par ailleurs riche et intéressant. Ce travers culmine dans la postface de Talamoni, qui précise qu'il écrit dans l'entre-deux-tours des présidentielles et dont le texte semble tiré d'un tract pour les territoriales : « *En ce qui nous concerne, lors de notre accession aux responsabilités, nous avons modestement tenté de [... faire*

ceci et cela, et ça aussi, et encore ça...] mais ce sont les Corses qui en décideront le moment venu. Comme on le voit, notre action politique a été organisée autour de grands principes... » C'est pour le moins maladroit et on est subitement très loin de la littérature.

La littérature reprend ses droits avec le second livre de Marie Ferranti que publie Gallimard, *Histoire d'un assassin*, où l'auteure déploie son indéniable talent à rendre une scène vivante. Et brutale. On est dans un petit village corse, en 1913, un autre temps où le temps lui-même est différent, plus lent, figé dans la tradition, enraciné, accroché à la pierre. Une scène, parmi d'autres, rend palpable la façon dont Ferranti donne à ce temps une texture assez poisseuse : l'assassin, ensanglanté, retrouve sa femme, qui le déshabille, le lave, le rhabille de propre et le rase sans que ni l'un ni l'autre ne prononce un mot, et l'on sent malgré tout un échange, l'amour, la fidélité, le respect ancillaire qu'elle éprouve pour les décisions de son mari et l'absolue soumission des deux aux traditions qui les façonnent. Au fil du récit, l'écriture, classique, sobre et graphique, retrace sans dévier les silences, les cris et la violence, toutes les cruautés qui font de cette Corse une terre de *fatum*, de tragédie antique. C'est un très beau roman.

Une physique de la langue

Le cours de *Pise* d'Emmanuel Hocquard est l'ouvrage d'un poète du siècle, immensément libre, jamais conclusif, doué d'une oreille et d'un regard sûrs et rieurs.

par Cécile Dutheil

Emmanuel Hocquard

Le cours de Pise

P.O.L, 614 p., 23,90 €

Ne vous y méprenez pas, ce *Cours de Pise* n'a rien à voir avec la ville universitaire du même nom, en dépit de quelques photos que vous apercevrez en feuilletant ce volume : une tour qui penche ; une curieuse pile de boîtes et d'hommes dont la verticalité semble faite en carton-pâte ; quelques poèmes, en hauteur forcément, ou écrits de main d'enfant – celui que fut Emmanuel Hocquard.

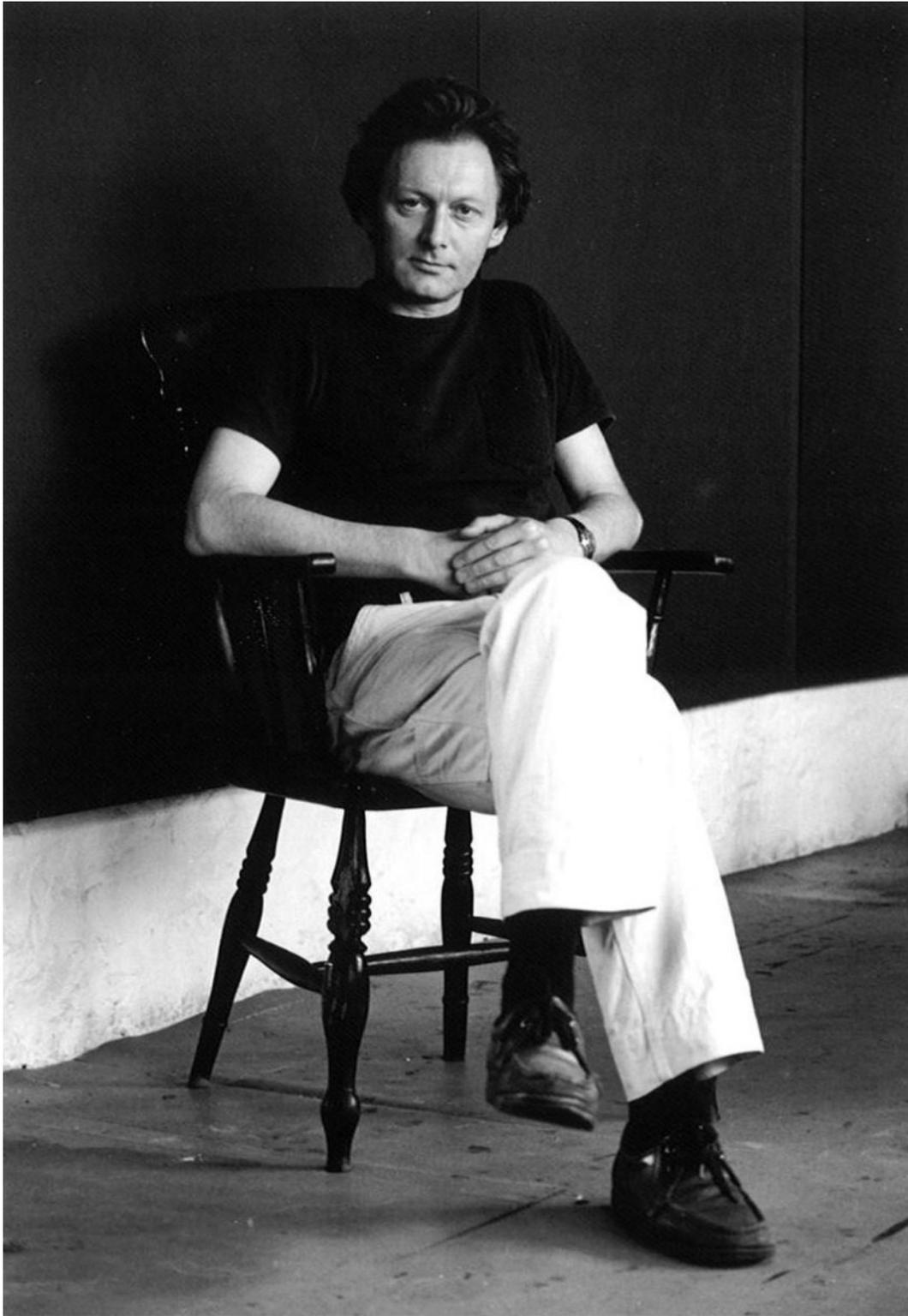
Plus sérieusement, ce « Pise » est l'acronyme de Procédure, Image, Son, Écriture (P.I.S.E.), soit l'intitulé de « leçons de grammaire » que le poète a données au fil de plusieurs années, de 1993 et 2005, à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Le volume qui vient de paraître est la réunion très savamment recomposée de ses notes préparatoires qu'il appelle « conducteurs », un ensemble de cours et de travaux repris, réorganisés, enrichis d'un nombre considérable de citations répétées (dans le sens théâtral de répétition), d'anecdotes filées et de réflexions à l'horizontale, en surface, profondes et logiques, d'une cohérence absolue mais jamais totalisante. Au contraire, il ne s'agit dans ce « manifeste » (le mot est batailleur mais il lui va) que de séparer, discerner, détacher, sans jamais évaluer ni hiérarchiser, mais écouter, réapprendre à entendre. Emmanuel Hocquard n'utilise jamais le mot « système », il lui préfère ceux de procédure et de dispositif, qui laissent passer plus de jeu et de mobilité.

Les leçons sont nombreuses où Hocquard distingue humour/ironie, sujet/objet, dénotation/connotation, dehors/dedans, privé/public, morale/éthique, frontière/limite/lisière... par souci de rigueur et goût de la précision, en vertu d'une exigence qui n'est pas loin d'être synonyme de

devoir de simplicité. Un mot = une chose. Comme les mathématiciens parlent de nombres premiers, qui ne peuvent être divisés que par 1 et eux-mêmes, le poète parle de mots premiers. La proposition paraît élémentaire, elle l'est, mais elle induit une esthétique très spécifique, qui vaut en poésie/écriture autant qu'en peinture/sculpture ; une physique de la langue ; une éthique où le je est un partage ; un plaisir sans cesse renouvelé car lié à l'enfance ; une forme de « clarté », même s'il préfère parler de « sincérité », avec une infinie prudence, cela va de soi.

Commençons par cette enfance, que l'on retrouve dans toute son œuvre, la mémoire de ce temps où le poète était un gamin polisson à Tanger, dans le détroit de Gibraltar. Petit, il jouait aux pierres renversées pour déjouer les scorpions ; grand, il puise dans son œuvre déjà publiée pour reprendre des extraits et parsemer ce *Cours de Pise*, soi-disant théorique, de ces micro-récits d'enfance, comme ceux-ci parsèment ses autres ouvrages, formant un jardin de merveilles éclaté et délicieux. Ces échappées distillent dans ce volume une espièglerie et une légèreté qui évitent à la fois le cours magistral, l'ennui et l'idée que le « *savoir-faire soit en lui-même le gage de quoi que ce soit* ».

Ces micro-récits sont composés dans un corps plus petit, repérable, tel celui qui s'intitule « Retour à l'apprentissage du langage ». Il faudrait être une pierre, ou un scorpion, pour ne pas goûter ceci : « *Tout ce qui ne relevait pas de l'indispensable commerce des mots était abandonné au contact brut, sans langage avec la réalité des choses elles-mêmes ; l'émerveillement ou la peur sans nom. Le grincement de la grille, l'agitation de l'herbe au soleil sous le vent, la tortue centenaire peinte en rouge, l'odeur des bains de teintures verte, bleue ou violette pour la paille des paniers de Médé, et mille autres sensations et émotions : autant d'énigmes que la langue ne touchait pas.* » « Sensation » et « émotion » sont des mots dont Hocquard use avec circonspection



Emmanuel Hocquard © John Foley

UNE PHYSIQUE DE LA LANGUE

et économie, ce qu'ailleurs il justifie avec la plus grande finesse. Il fuit le flou comme il fuit le ton professoral.

Ce *Cours de Pise* est aussi rassembleur et collaboratif parce qu'Emmanuel Hocquard non seulement recopie des textes, mais rappelle le nom des artisans avec qui il a été éditeur et im-

primeur, des poètes et écrivains dont il a nourri le travail et dont le sien s'est nourri, des philosophes et logiciens dont la pensée rejoint la sienne, des artistes dont le regard s'apparente au sien, des traducteurs qui furent passeurs quand il a invité des poètes américains à Royaumont, des anonymes dont il a saisi un geste ou une parole, des complices à qui il est redevable pour la préparation de ce *Cours*. La présence des autres est

UNE PHYSIQUE DE LA LANGUE

frappante dans ce livre : elle en fait un objet vivant et chaleureux. Quand Emmanuel Hocquard définit le destinataire comme « *un ami, quelqu'un qui sait tendre l'oreille* », ce n'est donc pas un vain mot, c'est une vérité activée, une conduite de vie choisie. Qui en veut la preuve peut se plonger dans les quatre index – des notions, des anecdotes, des titres, des noms – qui prolongent le livre sans l'achever ; ils sont bien plus que des outils, plutôt la reconnaissance de cette indispensable présence des autres et l'interprétation de la poésie comme le fruit d'une activité à plusieurs.

Il faut également lire la définition du je « anonyme » de *Je me souviens* de Georges Perec pour mesurer la force des affinités qui lient ces deux hommes, comprendre l'engagement d'Emmanuel Hocquard et son humanité. C'est dans ce sens-là, très subtil, très avisé, que son ouvrage, comme celui de Perec, est un livre « politique », un qualificatif qu'il avance avec autant de circonspection que d'acuité, loin du sens des journalistes. Toujours Hocquard transmet l'évidence, permet la compréhension et suscite l'élan du lecteur.

Il le dit lui-même avec humour : sa galerie de portraits pourrait se résumer à ceux dont l'image est affichée sur les murs de son bureau, « *cinq grand détectives du siècle* » : Deleuze, Wittgenstein, Reznikoff, Gertrude Stein, Raymond Chandler (« *fumant la pipe* », précise-t-il). Un Français et quatre Américains nés entre 1874 et 1894. Ajoutez à ce quintette un éloge discret de l'ordinateur et vous comprendrez à quel point il se nourrit de l'aujourd'hui, du présent et d'un outre-Atlantique précisément daté, deux générations avant la sienne, et non pas du docte autrefois.

Emmanuel Hocquard est particulièrement sensible au poids et à l'ancienneté de la langue française, à son classicisme, ses règles, son ordonnancement, qu'il ne rejette pas, il a l'ouïe trop sensible pour ça. Il serait faux de dire qu'il est iconoclaste, pas non plus subversif, ce serait le minimiser et le ranger. Il conseille plutôt de se désaccoutumer, de se défaire, d'adopter le regard de l'idiot. « *En français le poids de la tradition est écrasant, pour ne pas dire paralysant* », explique-t-il, avant de poursuivre : « *La langue que nous travaillons reste essentiellement une langue écrite, dont le niveau est très sensiblement différent de celui de la langue parlée qu'elle n'intègre qu'avec beaucoup de réticences.* »

En toute logique, il récuse la « *prétention insupportable* » de l'ironie, de ce qu'il est convenu l'esprit français, « voltairien », dit-il, avant d'énumérer vingt-deux synonymes de « railler ». Son but est moins de s'affranchir des règles que de balancer par-dessus bord l'arrogance et l'académisme que contient le français, traverser l'Atlantique et exporter (voyez le nom de sa maison d'édition, Orange Export Ltd) une nouvelle faculté de voir. De décrire – un acte qu'il définit à merveille.

Au cœur du livre, Emmanuel Hocquard, diffuseur et transmetteur, s'arrête quelques instants sur la poésie objectiviste américaine. Il évoque la traduction par Jacques Roubaud de *Témoignage (États-Unis 1885-1890)*, un immense poème de [Charles Reznikoff](#) paru chez Hachette/P.O.L. en 1981. Il ajoute entre parenthèses que le livre fut pilonné, mais ce n'est pas un simple coup de patte aux contraintes matérielles de l'édition. C'est une façon de refuser la mort économique et de pérenniser une école née après l'imagisme que William Carlos Williams résuma en « *No ideas but in things* ». Emmanuel Hocquard le traduit par « *Traitement direct, brièveté, précision. [...] Rien n'est antipoétique, pas même un évier de cuisine ou une savonnette neuve* ».

Puis il définit et date avec une parfaite exactitude l'objectivisme, expliquant qui furent ses poètes, ce qu'ils recherchaient, pourquoi ils faillirent disparaître, furent mal connus, en quoi lui-même et les siens en sont les fils et les filles. En chemin, il glisse des réflexions sur le statut de poète-migrant et « *l'Amérique, qui n'est pas un lieu déjà habité comme l'Europe* ». Ce ne sont pas à proprement parler des pages d'histoire littéraire car l'expression induit le passé, le fini. Ce sont des pages qui affirment, perpétuent, reconnaissent une poésie des choses au sens fort, au sens où « concret » est adossé à « abstrait ». Déterminé, le poète refuse que ces précieuses avancées dans le langage soient « *reléguées au magasin littéraire, rayon des articles de luxe* ».

On voudrait avoir été élève à l'école des beaux-arts de Bordeaux pour l'entendre de vive voix. On voudrait jouer aux fléchettes avec lui, admirer la justesse de son tir et son art d'ajuster si exactement chaque mot, dépouillé de leur histoire, au sens « propre ». On espère avoir convaincu le lecteur qu'il s'agit d'un livre unique, durable et d'une grande bienveillance. Emmanuel Hocquard produit une impression rare : l'impression de lire une langue nouvelle, intacte.

D'autres orphelins

« Bouts de ficelle » : l'expression apparaît dans Pavillon Moïana, petit récit d'un grand deuil. Gilles Ortlieb y raconte les derniers mois de son frère aîné, Luc, mort d'un cancer. Mais on pourrait aussi utiliser cette expression pour décrire Ângelo, l'enquête consacrée à un poète portugais mort en 1921, auteur apprécié par Pessoa, qui n'aura écrit que 43 poèmes.

par Norbert Czarny

Gilles Ortlieb

Ângelo

Finitude, 140 p., 15 €

Pavillon Moïana

Fata Morgana, 40 p., 10 €

Ângelo de Lima a peu écrit, et, avouons-le, ce que l'on peut lire de lui dans les pages de Gilles Ortlieb n'est pas forcément emballant. Ses premiers poèmes, écrits à la fin du XIX^e siècle, sont remplis de clichés romantiques ; ceux qu'il écrit après que la maladie mentale l'a atteint désorientent, et malheureusement pas comme on le voudrait. Ceux d'Artaud, enfermé à Rodez ou Ivry, ont une autre puissance, et nous bouleversent. Ici, on se perd « *dans le dédale de ses galeries* ». Reste l'histoire de cet homme né dans une famille nombreuse, ayant provoqué un scandale dans un théâtre de Lisbonne, soldat au Mozambique, et dont l'existence est une énigme : « *Un enfant contemplatif, un élève dissipé, un artiste peintre alcoolique à ses heures, cela ne suffit pas, en soi, à fabriquer un fou.* » Mais cela suffit à intriguer l'auteur.

Ce poète portugais, dont les traces ténues se perdent, n'est pas sans rapport avec un presque contemporain, Mikhaïl Mitsakis, poète grec à qui Ortlieb a consacré un chapitre dans *Des orphelins* en 2007. Tous deux se sont laissé aller à la « *désarticulation du langage, fragmentation des images* », etc. La vague incessante des courants et mouvements poétiques a fait le reste. On se demande donc pourquoi l'auteur s'intéresse à ces écrivains. Une découverte inopinée, lors d'un précédent voyage, pour partie : « *l'histoire d'un hasard, donc, d'une découverte, d'une idée lentement devenue fixe* ». La vie d'Ângelo mè-

nera Gilles Ortlieb de Porto à Lisbonne, de là à Lourenço Marques au Mozambique, puis de nouveau dans la capitale portugaise. Sa dernière étape sera le cimetière de la ville, celui qu'on atteint avec le tramway 28 qui fait des tours acrobatiques dans l'Alfama. Alors, s'interrogeant sur ses déambulations, l'écrivain propose bientôt une réponse : « *Mais est-ce vraiment pour lui que je m'obstine à musarder sans fin dans ce qui finit par ressembler, certains soirs, à une ville perdue, ou bien ne serait-ce pas plutôt devenu un prétexte, un alibi ?* »

Pour le lecteur, oui, sans doute : le véritable sujet du livre semble le Portugal, déjà évoqué dans *Vraquier*, également publié aux éditions Finitude, un Portugal qui ressemble à la Grèce tant aimée par Gilles Ortlieb. Un pays qu'on aime contempler, écouter : « *La petite prose des aubes étrangères : y a-t-il rien au monde de plus silencieux que des passants aperçus depuis un étage élevé, en train de traverser une grand'place à pied ? Ou de plus sonore que les ahans poussifs des autobus démarrant, aux premières heures, leur service de la journée ?* »

Il faut regarder les photos et les illustrations qui donnent son rythme à l'ouvrage, s'attacher aux titres des courts chapitres pour retrouver l'atmosphère si familière qui nous prend en lisant les livres inclassables de l'auteur. Récits de voyage ? poèmes en prose ? digressions ? confidences ? enquête ? Tout cela un peu, voire beaucoup. Gilles Ortlieb ignore les genres, les classements, et on l'accompagne, on l'écoute, on l'entend. Il arrive à Lisbonne et note ce qui cloche et manque dans la chambre qu'il a réservée dans un hôtel apparemment sans grâce (les photos sur Internet, prises d'un angle très favorable, sont autrement élogieuses). La décoration est incertaine, il manque ici ou là une attache ou un autre élément : « *toute la somme de ces*



Gilles Ortlieb

D'AUTRES ORPHELINS

bricolages improvisés me paraît être à l'image de notre propre fonctionnement intime au quotidien ». Il a choisi cet hôtel, histoire de « *se défaire provisoirement de la quincaillerie ambulante du voyage et de ses incertitudes* ».

Le Portugal ressemble à une autre quincaillerie, évoquée, celle-là, par Jean Follain. Pour accéder à l'ailleurs, il faut être ici, lentement, patiemment, sans trop penser. C'est vrai lorsque le narrateur part pour Porto, et surtout

pour les villages à l'est de la ville où aurait vécu Ângelo. Il passe les gares, vides pour la plupart, et aime « *faire résonner la crécelle des noms* ». Il nomme les lieux, se demande pourquoi il se rend dans ces endroits dont il reviendra sans évidence, sans avoir rien appris de façon certaine, mais n'écrit-on pas quand on est là, sans rien faire ? Il contemple le ciel, pour rien : « *qui ne connaît ces moments vides en apparence, d'une attente sans autre objet qu'elle-même et ouvrant pour cette raison sur des circuits mentaux insoupçonnés, lesquels paraîtront tout à fait incongrus et désassortis aussitôt que le mouvement nous aura repris ?* »

Et si Ângelo l'intéresse tant, c'est peut-être parce que sa folie est aussi connaissance du vide, du rien. La vie de ce poète commence de façon anodine. À se demander comment elle peut se dérégler ainsi, jusqu'à le conduire à l'asile dirigé par le docteur Miguel Bombarda, lequel a donné son nom à l'hôpital dans lequel travaillait Lobo Antunes. Gilles Ortlieb prend une chambre qui donne sur la cour de ce lieu. Il rencontre des malades, en quête incessante de cigarettes, et il se figure la routine qui régnait entre ces murs. La même, sans doute, que celle perçue parmi les résidents de Conde de Ferreira, à Porto. Ces lieux, et tous ceux qu'il arpente dans Lisbonne, Porto ou Lourenço Marques, il les contemple en peintre ou en photographe, activités qui ont parfois été les siennes (notamment la photo) quand il vivait et écrivait du côté de la vallée des « anges » en Lorraine, ou au Luxembourg. Dans *Pavillon Moïana*, l'allusion à l'exposition Josef Sudek, photographe tchèque qui œuvrait en artisan, est une autre façon de dire l'intérêt de l'écrivain pour cet art du bricolage et de l'instant.

C'est ce qu'on aime chez Gilles Ortlieb, écrivain des marges, au sens où il préfère l'ombre, le silence, le creux, l'insignifiant, parce qu'il sait en rendre la lumière, la sonorité la plus juste, le contraste, la puissance. Mais ce sont là de grands mots, et on préfère clore sur ce qu'il écrit, passant devant la vitrine d'un artisan couturier, et qu'on ne peut que partager : « *Reprises, ravaudages, rempiècements, raccommodages : la boutique de retouche, métaphore acceptable ou définition possible de la poésie* ».

(Un) roman animal

Il y a l'animal qu'elle a été. Les animaux qu'elle a eus. Et puis les autres, tous les autres, qui forment constellation, tombeau et tableau d'amour. Mort d'un cheval dans les bras de sa mère de Jane Sautière est un roman animal, comme on dit « roman familial ». Et peut-être plus encore.

par Roger-Yves Roche

Jane Sautière

Mort d'un cheval dans les bras de sa mère

Verticales, 186 p., 17 €

Ils reviennent parfois de loin, les animaux de sa vie, chats, chien, lapin sortis d'un bestiaire d'enfance que la mémoire a protégés au-delà de la mémoire, images qui remontent comme de la nuit des temps et qui forment constellation, nature jamais vraiment morte, tombeau, tableau d'amour vivant : « Comprendre et croire tout pareil que le poids léger sur la poitrine la nuit, c'est le vôtre, animaux de compagnie, puisque c'est ainsi qu'on vous appelle, sans imaginer qu'au-delà de votre disparition, votre présence légère viendra nous tenir au-dessus du sommeil et que, comme à tout autre fantôme, nous vous devons quelque chose, la veille, la vigilance quant à ce que fut votre présence si parfaite », écrit doucement-tragiquement Jane Sautière.

Car oui, c'est bien d'un livre d'amour qu'il s'agit, petites joies et grandes peines mêlées, tendresse qui passe à la manière d'une caresse partagée, rêverie de corps lunaire, unaire, comme la découverte d'un univers non séparé, réparé. À la mesure de l'incommensurable. Au risque de l'impartageable : « (*L'inavouable de ce chagrin. Où est la gêne ? S'attacher à une bête comme à un humain ? Qu'est-ce qui est proscrit ? Placer l'animal comme un égal et ne pas avoir, pour ma propre espèce, l'attachement majeur ? Ou aimer l'animal comme un humain dans un amour inapproprié ?*) »

Je est un animal, donc. Au plus profond de soi. Intime. Comme ce cheval que l'enfant habite et qui l'habite, esprit qui se dresse dans un corps qui ne se dresse pas. Écoutez-le avancer, se frayer un passage entre les mots du texte, comme poète au

milieu de la poésie : « *Le cheval est mon animal de référence, je l'incarne. Je trotte, piaffe, caracole comme si j'avais quatre hautes jambes, j'encense de la tête, j'ai long cou et crinière. Je fais de brusques écarts, je rue, j'ai des sabots. Je ne dis rien de ma transmutation mais je suis possédée par mon fétiche, succubée.* »

Mais Je est encore l'animal qu'elle suit, et qui la suit, dans un mouvement de fuite à deux, musique sur une portée magique. Elle et son lapin d'élevage, qui sort tout droit de chez Lewis Carroll. Elle et ses chats plus ou moins adultes, qui forment une boule d'altérité sauvage. Elle et son chien bâtard, comme deux frères de fortune enlacés. Il n'y a pas de maître, aucune trahison dans ce rapport de l'un à l'autre, de l'un et de l'autre, rien que l'enfance sauvée : « *Le lien a été immédiatement celui de l'intimité, de la fluidité. Nous n'interprétons pas nos signaux respectifs, nous les comprenons d'emblée.* »

Mort d'un cheval dans les bras de sa mère est un roman animal où la bête tient tête au malheur, griffe la mort, mord le noir. Elle éloigne ainsi la petite fille de la mère mélancolique, Médée terrible qui a perdu ses deux premiers enfants à la naissance, « *consumés par le bacille de Koch* ». Chercher la vie là où elle se terre, invisible, hors de portée des mortels. Je est aussi une animiste : « *Je me suis tournée plus que d'autres enfants vers la vie animale et végétale. Je croyais les fleurs habitées par des fées. La dimension très mièvre de cette croyance, je ne l'ai pas perdue. Croire aux signes, aux traces, au partage de la vie par les morts. Survivance et survie comme tout pareil. Je suis une animiste.* »

S'approcher de l'inapprochable. D'une présence absolue et mystérieuse, absolument mystérieuse, corps corpusculaire, corps indiscernable, qui passe à travers un grillage comme une idée traverse l'esprit, forme enveloppée-enveloppante



Jane Sautière © Francesca Mantovani

(UN) ROMAN ANIMAL

qui occupe l'appartement sans lui appartenir, fantôme qui apparaît sur la pointe des pattes... Telle singularité de l'animal qui confine à la magie de l'Image est ici (d)écrite admirablement, avec des mots qui sonnent comme des sentiments, tremblants de justesse. Le style de Sautière, c'est l'animal même : rapide, soufflant, haletant : « *Je vais dans le métro. Je la vois au détour d'un couloir, elle avance vite, avec l'allure des chats qui ont peur, échine basse, creusée, épaules serrées. Elle va se faire tuer si elle descend sur les rails, je l'appelle, haut, ferme, elle se retourne ; ses yeux effarés.* »

« *“Bêtes domestiques”, les mots sonnent fort.* » Et résonnent tout aussi fort dans un livre qui sait se dépasser, regarder notre très bas monde d'en haut, donner des leçons et en recevoir. De fait, c'est un réquisitoire implacable contre l'humain qui en-

chaîne les chiens, stérilise les chats, prescrit et proscriit à tout va. Mais rien n'y fait, ou presque. Chassez l'animal, l'enfant revient au galop : « *Il y a les résistances presque originaires. Dans le métro, un petit enfant agite bruyamment un crocodile articulé en bois. Sa mère essaye de le faire taire et veut prendre le jouet, en faisant d'ailleurs plus de bruit que l'enfant (on vérifie donc encore que le maintien de l'ordre est souvent plus sonore que le trouble qu'il entend maîtriser). Dans la radicalité du refus de l'enfant (un “non” ferme, sonore, posé), on entend la détermination des petits qui n'évaluent jamais le rapport de force. Ainsi fait la petite chatte lorsqu'on prétend lui imposer de quitter le fauteuil, de lâcher la paire de chaussettes, elle crache et crie, miette minuscule qui finit quand même par s'imposer. Le monde est à eux, nous le pensions nôtre, exclusivement, et il est bon d'être démenti.* »

Mort d'un cheval est à cet égard un livre plus politique qu'il n'en a l'air. Difficile en effet de ne pas apercevoir la frontière derrière la barrière que saute le chien, l'alliance du chat errant et de l'homme migrant, l'animal qui n'a pas de biens et qui vous veut du bien. Toutes ces formes de vie de peu qui sautent aux yeux et que nous ne voyons pas, ne voulons pas voir (entendre, imaginer). Ainsi de cette souris qui lutte pour sa survie : « *Le qui-vive permanent, la faim et la nécessité de braver le danger. On est là, dans l'opulence de notre sécurité. On l'oublie. Un grattement vient nous rappeler son existence, un frôlement. Il faut l'entendre. Entendre la peur qui talonne, le cœur au maximum, les sens aux aguets, l'incompréhension de l'environnement dans lequel elle a été précipitée. Ce qui est vaincu d'avance. Ce qui ne fait pas le poids. Ce qui ne pèse rien dans l'ordre du monde, hormis un marché pour armes létales. L'indésirable. Est-elle mâle ou femelle ? A-t-elle une progéniture quelque part ? Comment vivait-elle avant sa capture ? Être une proie, toute la vie dans une fuite permanente devant le danger.* »

Est-ce consolation ? est-ce désolation ? La dernière image du livre est à la fois terrible et magnifique. La mort d'un petit animal qui se superpose à celle d'Allende. L'auteure pense « *à la détresse d'un chat minuscule* » en même temps qu'elle « *écoute toute la nuit la radio d'Alger qui racontait heure par heure les événements* » : « *Ce ne sont pas des choses de même nature et rien ne se confondait dans mon chagrin. Il y avait les deux tracés de l'infinie injustice. Distinctes l'une et l'autre, monumentales toutes deux.* » Je est un animal, définitivement triste.

Les Démons d'Yves Velan

Œuvre-testament de l'écrivain suisse Yves Velan, Le narrateur et son énerguemène, repris et travaillé pendant des décennies, est à la fois un roman admirablement écrit, une réflexion politique sur nos sociétés, et surtout une vertigineuse exploration des possibles de la littérature.

par Sébastien Omont

Yves Velan

Le narrateur et son énerguemène

Zoé, 368 p., 20,90 €

Auteur aussi important que rare, Yves Velan, décédé en mai 2017 à l'âge de 91 ans, n'avait publié jusque là que trois romans, tous marqués par l'expérimentation formelle et par un questionnement sur la place de l'individu dans la société, en particulier *Je* (1959), salué par Barthes et Merleau-Ponty, et *Soft Goulag* (1977), roman dystopique prémonitoire décrivant une société du futur caractérisée par l'omniprésence du divertissement, la télésurveillance, la manipulation médiatique, l'effacement de la mémoire, le règne du politiquement correct et la pensée unique.

Dans la quiétude jurassienne et horlogère de La-Chaux-de-Fonds, dont on aura l'idée « *si on se représente une petite ville de la province russe* », cependant peuplée « *de savants et de mécaniciens, donc maniaque, où tout le monde en quelque sorte se livre à l'obstination* », chaque jour le narrateur s'adonne à sa propre « *obstination* ». C'est-à-dire qu'il travaille à « *la tentative d'un roman continuellement avorté* », « *le roman de la jalousie* », que, par défaut d'imagination, il a décidé de consacrer au récit de sa liaison avec Bernadette, ex-lycéenne à qui il donnait des cours. S'il est question de la jeune fille dans *Le narrateur et son énerguemène*, elle apparaît finalement bien peu. Ce livre n'est pas non plus le roman de la jalousie.

Autrefois, pourtant, le narrateur a publié une œuvre à compte d'auteur, ce qui lui vaut de recevoir, un vendredi, jour de poker, la visite pénible d'un « *énergumène* » venu l'associer à un projet ambitieux : la destruction de la société

contemporaine afin de favoriser l'avènement d'un « *Monde Nouveau* », fondé sur l'enthousiasme et la spontanéité.

Énergique, inculte, grossier, impudique et fort, sans limites, faisant tout reposer sur le pouvoir de « *la queue* », y compris la littérature, l'important apparaît si opposé au narrateur policé et routinier qu'on peut y voir son double libéré de toutes ses retenues. Il s'impose, dominant l'écrivain empêché, le tyrannisant quelque peu et l'effrayant. Or le narrateur supporte mal la honte d'avoir peur : « *L'insanité ne peut qu'entraîner la crainte, oui, mais elle n'est pas la peur qui est panique* ». Toutefois, l'énergumène ne vient pas tourmenter son hôte pour le plaisir, c'est un véritable idéaliste qui, l'admirant, pense avoir trouvé en lui l'écrivain indispensable au déclenchement d'une guerre raciale anéantissant les États-Unis, ce qui rendrait de nouveau l'Europe « *somptueuse et excitante* ». Il compte que des « *Inscriptions* » sur les murs, jointes à quelques meurtres perpétrés par des conspirateurs qu'il aura recrutés, suffiront à mettre les États-Unis à feu et à sang. Le rôle du narrateur serait de rédiger une « *Déclaration* » d'indépendance des Noirs rendant impossible toute réconciliation.

S'engage alors une lutte verbale par laquelle le chétif écrivain va essayer de persuader celui qui se prétend membre de la bande à Baader que son plan est voué à l'échec. Le narrateur ne pense pas pouvoir se débarrasser de son visiteur autrement que par les mots. La joute oratoire, circonscrite au salon, va permettre à Velan de mettre en place un dispositif d'une grande exigence et efficacité formelles. Comme dans *Jacques le fataliste et son maître*, auquel le titre fait écho, de nombreuses digressions interrompent la discussion, pour évoquer les amours des interlocuteurs – illustrations picaresques de la libération sexuelle pour le terroriste, liaisons

LES DÉMONS D'YVES VELAN

discrètes pour le timide écrivain –, les différences entre Andreas Baader et Ulrike Meinhof, les vagues activités d'enseignant du narrateur, ses rencontres au fil des ans avec un ami « *capital* ». Autant d'histoires enchâssées avec naturel dans les délibérations sur la conspiration, souvent grâce aux allers-et-retours du narrateur dans la cuisine pour aller y rechercher une bouteille d'alcool supplémentaire.

Si *Le narrateur et son énerguène* évoque Diderot par son titre et la souplesse impeccable de son écriture, Dostoïevski innerve tout le roman. *Les frères Karamazov* sont mentionnés plusieurs fois, mais la situation romanesque rappelle plus encore *Les démons* et, Pascal Antonietti le souligne dans sa préface, en latin ecclésiastique, le terme d'« *énerguène* » avait le sens de « *possédé du démon* ». Les deux traductions du titre de Dostoïevski sont concentrées en un seul mot du titre de Velan.

Les conversations passionnées des deux protagonistes ont bien pour enjeu les questions du Mal, du terrorisme, de la légitimité de l'action violente, et ses chances de réussite. Si l'on peut trouver que la bande à Baader et la guerre raciale aux USA datent un peu, il suffit de remplacer les Noirs par les musulmans pour retomber sur des interrogations actuelles. D'autant que l'énerguène utilise volontiers une rhétorique religieuse : Baader et ses camarades sont « *les Justes* », les conspirateurs noirs américains « *les Élus* » ; « *l'Inscription* » et « *la Déclaration* » ont presque le pouvoir de textes sacrés.

D'abord martyrisé par « *l'autre* », le narrateur saute sur l'occasion quand l'intrus lui propose une « *simulation* » de son modèle d'insurrection. Il s'agit de créer un personnage concentrant en lui toutes les oppositions possibles. Les deux protagonistes se répondant inventent alors une fiction dont ils imaginent le héros, le lieutenant Jaworsky, de la police de Chicago, enquêteur génial présentant le complot à l'œuvre.

Si un brillant roman policier se déploie tout à coup sous nos yeux ébahis, c'est bien que la littérature, ses pouvoirs et ses limites, sont au cœur du *Narrateur et son énerguène*. L'affrontement logique entre l'écrivain et son double se fait à coups de récits, d'histoires, d'anecdotes vécues ou inventées. Le révolutionnaire croit suffisamment à la force des mots pour penser

triumpher grâce à eux. C'est par les textes que le narrateur a séduit Bernadette et Marianne.

Ce n'est pas seulement à cause de l'insuffisance de son auteur que « *le roman de la jalousie* » n'avance pas. Celui-ci, telle Pénélope, ne doit pas l'achever. En bon protestant, il s'est persuadé qu'il avait conclu un pacte avec Dieu : « *la sûreté* » de son fils est suspendue au renoncement à ses désirs, y compris d'accomplissement littéraire. On retrouve une conception religieuse où « *la gloire [...] est d'avoir renoncé au bonheur* », comme à la renommée que pourraient apporter « *les phrases* ». Et donc il « *trace* » chaque jour en veillant à éviter toute jubilation, tout plaisir, en restant dans la mesure en véritable « *classique* » amoureux de « *l'Ordre* », en évitant le monde puisque de toute manière ce qui l'intéresse est la littérature, française et, surtout, russe. La littérature est même le moyen de juger de toute chose, grâce aux correspondances des situations avec les textes que lui révèle ce qu'il appelle « *l'Ange* ».

Or, Yves Velan a perdu sa fille unique en 1992. Si l'on se souvient qu'il a achevé quinze versions complètes du *Narrateur et son énerguène*, refusant de le publier de son vivant, on voit alors à quel point le personnage du narrateur apparaît comme une figure de l'auteur, déformée et pourtant terriblement vraie. Cependant, quand arrive un personnage du nom d'Yves Velan, l'ami capital du narrateur, possédant toutes les caractéristiques biographiques de l'auteur, le face-à-face potentiellement manichéen entre l'écrivain reclus et son opposé sans pudeurs est rompu. La structure du livre se complique d'une subtile torsion qui nous laisse troublés, comme un regard dans un miroir fendu capte une profondeur de champ inattendue.

Et si le naïf autodidacte finit vaincu par l'habileté rhétorique de l'écrivain bourgeois, c'est lui qui a le dernier mot : « *l'Ordre ignominieux sera durable. Ne craignons pas d'être engagés dans un débat indéfiniment* ». En acceptant que soit publiée l'œuvre sur laquelle il a travaillé pendant quarante ans, Yves Velan – le vrai – nous offre un grand livre, à la fois classique et inquiet, vibrant, un roman profond, grave et drôle, questionnant l'écriture littéraire elle-même.

Un mauvais rêve

Le jour où Le lambeau est paru, le principal quotidien français annonçait en une : « Syrie, la chute de la Ghouta renforce l'emprise russe ». Quarante-huit heures plus tard, Washington, Paris et Londres frappaient Damas. Trois ans et quatre mois plus tôt, le 7 janvier 2015, la guerre syrienne faisait déjà rage, et la salle de rédaction de Charlie Hebdo était mitraillée par deux terroristes aux cris de « Allah Akbar ! » Philippe Lançon, journaliste et fin critique littéraire à Libération et Charlie fut très gravement blessé. Il a eu la mâchoire arrachée, il a subi et subit encore de nombreuses opérations et des greffes. Il est officiellement considéré comme un blessé de guerre.

par Cécile Dutheil

Philippe Lançon
Le lambeau
Gallimard, 510 p., 21 €

Le lambeau n'est pas un reportage de guerre. Le métier de reporter, Philippe Lançon avoue qu'il l'a abandonné en 1991, quand il a quitté Bagdad après avoir passé plusieurs jours cloîtré dans un hôtel avec des collègues. Il le dit en passant, à propos d'un tapis acheté sur place, ajoutant que « *c'était une faute* », et sans manquer de remarquer que « *les futurs religieux de Daech étaient encore, ceux, laïcs, de Saddam.* » *Le lambeau* est un témoignage, un vrai journal, écrit au fil des jours passés dans différents hôpitaux et au fil des travaux de reconstruction et de chirurgie que la médecine moderne permet. C'est un livre de chair, écrit par un homme de lettres, qui ne juge pas ou à peine ses bourreaux, dont le propos n'est pas de livrer de commentaire d'ordre politique ou historique.

De ce point de vue-là, *Le lambeau* est une chambre sourde. L'épreuve et la douleur obligent à se concentrer sur soi, sur son visage défiguré, sur les explications des médecins qui avancent à tâtons et expérimentent. Philippe Lançon a la force d'affirmer le besoin de silence, le refus du brouhaha du monde, la condamnation de la logorrhée qui naît à chaque événement dramatique : « *je me foutais des*

frères K. comme je me foutais des discours qui [...] sous prétexte de sociologie ou de pensée, cherchaient déjà à les comprendre. » Les livres lus et remémorés parsèment ce journal et l'aident à tenir, mais il a l'honnêteté de reconnaître l'impuissance des mots : ils « *permettent d'aller plus loin, mais quand on est allé si loin, d'un seul coup, malgré soi, ils n'explorent plus, ne font plus de conquêtes ; ils se contentent maintenant de suivre ce qui a eu lieu.* »

Le livre est long, pourtant, et Philippe Lançon semble donner des verges pour se faire battre quand il dit en souriant qu'on lui a reproché d'écrire des articles trop longs. Faut-il rappeler que c'est le propre du genre dit journal, comme journalier, quotidien, égrené ? Faut-il rappeler que le temps de l'hôpital n'est pas le nôtre ? Qu'il est dilaté, allongé, même s'il est rythmé par un protocole dont l'auteur souligne le rythme serré et les bienfaits. « *Ce n'est que par le quotidien hospitalier que j'ai pu apprivoiser ce qui avait eu lieu* » dit-il. Trois ans et demi d'enfermement et de souffrances, c'est interminable, malgré la présence des parents, du frère, des amis proches, des aides-soignantes et des femmes.

Celle qui était sa compagne quand il a été abattu est une danseuse professionnelle : la barre qu'elle pratique souligne celle que le blessé doit s'imposer lui aussi. Le critique évoque la gymnastique qu'il faisait avant les attentats et



UN MAUVAIS RÊVE

avant d'aller travailler ; la discipline qu'implique d'être soigné pour blessures graves est bien plus dure, elle repose sur l'élan vital, sur la force de caractère et le courage, des qualités physiques et morales rarement désignées comme telles dans le livre mais bien réelles.

Un terme est marquant, paradoxalement, celui de « *torpeur* », que le critique utilise à propos de Michel Houellebecq et son « *efficace ambigüité* », car il devait interviewer l'écrivain juste après l'attentat. Entre douleur et douceur, avec lesquelles elle rime, la torpeur pourrait également correspondre au sentiment que dégage la lecture du *Lambeau*. Curieusement, les livres du Philippe Lançon « d'avant » produisaient la même impression, y compris celui qu'il publia sous le pseudonyme de Gabriel Lindero, du temps de l'anonymat. Il est même étonnant, et rassurant, de voir la continuité et l'unité de style et d'humeur chez cet homme dont la vie a été coupée en deux, qui se découvre autre, pour qui tant de sujets de préoccupation, les siens et les nôtres, sont relativisés et brusquement transformés.

On retrouve sous sa plume de patient traumatisé, non seulement une forme de langueur, mais son talent de critique et de portraitiste. Les premières pages qui évoquent son métier remettent à sa place, c'est-à-dire celle de l'oubli probable, la critique et la majorité des ouvrages chroniqués. Le livre réserve quelques croquis percutants de personnages croisés en sa route : Jean-Edern Hallier à Bagdad qui « *faisait don de l'événement à sa personne* » ; Serge July déjeunant en solitaire et impressionnant le débutant Lançon par « *sa cinéphilie, son goût pour Stendhal [...] sa violence froide et son absence de sentimentalité* » ; François Hollande qui lui rend visite à l'hôpital et trahit une « *compassion qui ne renonce pas aux besoins de la légèreté ni aux bienfaits de l'indifférence* ». Ces portraits sont peu nombreux, mais il serait dommage de ne pas les citer car ils égayent le quotidien du lecteur et celui du blessé.

La douleur est anesthésiée par la morphine, en partie, et celle-ci explique aussi l'impression très forte d'opposition entre le dedans et le dehors, ainsi que les visions récurrentes, « *les deux jambes noires* », « *la cervelle de Ber-*

nard », qui sont l'écho du cauchemar vécu et racontées avec minutie, au ralenti, lequel n'est pas un effet de style mais la reproduction la plus mimétique possible de ce que l'auteur a vécu. Ces pages sont saisissantes, elles avaient été publiées en partie par *Libération* quelques pages jours après l'attentat, chacun y relève le détail qui le stupéfie le plus, souvent le plus concret et le plus terre-à-terre.

L'impression d'être un enfant qui écarte les doigts pour voir les méchants est celle qui nous a le plus marqués, sans doute parce que l'enfance, l'âge de l'innocence universelle, est régulièrement évoquée dans le livre : quand le grand blessé voit ses parents arriver depuis son « *berceau* », quand il sent ses dents pulvérisées comme les « *osselets* » auxquels il jouait, ou, plus tard, quand il fait l'éloge des Cubains, les seuls capables de « *prolonger aussi naturellement l'illusion de l'enfance dans l'amas de désillusions qui lui succédaient* »... L'Amérique latine demeure présente chez celui qui affirme son amour et sa profonde connaissance de ce continent depuis toujours à travers ces articles.

Il y a dix ans, dans un contexte polémique, Philippe Lançon a publié un très bel éloge de Georges Bernanos, qui séjourna au Brésil. Dans *Le lambeau*, le critique, profondément et simplement athée, évoque la visite de l'aumônier dans sa chambre d'hôpital. Il souligne sa timidité et son silence de bon aloi, qui contrastent avec le fracas de l'époque. Ailleurs, il oppose la bienséance et la réserve de ses parents à « *la malveillante bienséance* » du monde culturel auquel il appartient, celle-là même que Bernanos a dépeinte de façon extraordinaire dans un de ses romans les moins connus, *Un mauvais rêve*. C'est presque un hasard, mais il nous a frappés, comme le presque-hasard qui a failli emporter l'auteur de ce *Lambeau*, singulier.

Chœur antique sur fond de désespérance socialiste

Le dernier ouvrage d'Oya Baydar se présente sous une forme originale et fascinante : il s'agit d'un long dialogue entre une femme turque, qui fut une militante marxiste, et son amie kurde, qui entend bien préserver son identité. Elles vivent chacune leur propre désastre : la première ne se console guère de l'effondrement de l'idéal socialiste ; la seconde parcourt les décombres de sa ville.

par Jean-Paul Champseix

Oya Baydar

Dialogues sous les remparts

Trad. du turc par Valérie Gay-Aksoy

Phébus, 156 p., 15 €

Oya Baydar, née en 1940, très engagée à gauche, fut emprisonnée lors du coup d'État de 1971 et quitta la Turquie lors de celui de 1980. En 1992, elle est revenue dans son pays où elle mène une activité d'écrivaine et de journaliste. Elle reconnaît se sentir menacée par le régime de Recep Tayyip Erdoğan, et tient prête sa valise pour aller en prison, comme elle l'a déclaré récemment à TV5 Monde...

Les voix des deux femmes, l'une socialiste, l'autre kurde, s'entrecroisent précisément le 31 décembre 2015, sous les remparts de Sur, la vieille ville de Diyarbakir détruite, et dont les terrains ont été, depuis lors, réquisitionnés par l'État (voir l'article de Mathieu Gosse, « La vieille ville de Diyarbakir broyée et remodelée par la guerre », *Orient XXI*). Rappelons qu'Erdoğan, au commencement de sa carrière politique nationale, passait pour un vrai réformateur : en 2005, il autorisa la diffusion de programmes kurdes à la télévision et l'ouverture d'écoles privées où des cours étaient donnés en kurde. En 2009, il inaugure une chaîne turque en langue kurde, et souhaite la « bonne année » dans cette langue. Le pas franchi était spectaculaire car, précédemment, la seule mention du mot « kurde » dans un journal conduisait en prison. Il convenait de parler de « Turcs des montagnes » – la sonorité [kurt] venant du bruit des bottes dans la neige !

Erdoğan mena ensuite des négociations secrètes avec le chef du PKK, Öcalan, emprisonné sur l'île d'Imrali, non loin d'Istanbul, ainsi qu'avec sa branche armée en Irak. La paix semblait enfin à portée... Erdoğan constatait cependant qu'une grande partie de la société turque ne soutenait pas ses réformes, et glissait électoralement en direction du MHP, le parti nationaliste d'extrême droite. À la suite de son référendum raté de 2015, qui devait donner à la Turquie un régime présidentiel, il fit volte-face et décida de rallumer la guerre contre les Kurdes. Il est vrai que le nouveau parti kurde, le HDP, qui sut fédérer les mouvements d'opposition, avait remporté 13 % des voix, privant Erdoğan de sa victoire. Celui-ci fit aussi bombarder les troupes du PKK en Irak, bien davantage que les forces de l'État islamique. À l'est de la Turquie, galvanisés par les succès militaires de Kobané, en Syrie, le PKK et ses sympathisants acceptèrent le combat, mais au lieu de lutter dans les campagnes, ils optèrent pour une stratégie d'affrontement urbain. Des tranchées furent creusées dans plusieurs centres-villes, comme à Diyarbakir et à Cirze, que l'armée turque investit avec ses chars et son artillerie. Le soulèvement général attendu ne se produisant pas, la résistance fut anéantie.

Le dialogue commence par l'évocation du monde d'hier. La militante communiste se souvient d'être passée à Diyarbakir, voilà quarante-cinq ans, sans avoir attaché d'importance à la cité : « *Cela ne m'avait pas fait grande impression, je n'avais pas senti l'âme de la ville* ». Son amie kurde lui rappelle : « *Tu ne jurais que par la classe ouvrière, les prolétaires, la révolution. Les remparts, les villes, les lieux de culte, les trésors de l'histoire, les merveilles de la nature, le pouls de la ville... cela ne t'intéressait pas* ». Elle précise, non sans une certaine cruauté : « *Tu ne*



Oya Baydar © Héloïse Jouanard

CHŒUR ANTIQUE
SUR FOND DE DÉSESPÉRANCE SOCIALISTE

t'intéressais même pas aux gens. La révolution, c'était un concept, le nom de l'utopie donnant du sens à ta vie ». Ajoutant que la classe ouvrière n'était qu'« une manivelle », elle porte un coup d'estoc : « *Ce que tu aimais, c'était moins les gens que jouer les sauveurs* ». La marxiste n'accepte pas ce jugement, mais le ton est donné. Les deux amies s'affrontent, sans concession, en dépit du désir de se retrouver. Jamais polémiques, les arguments s'échangent dans une volonté de comprendre l'autre qui fait tout l'intérêt de l'ouvrage. L'affection que les femmes se portent et le tragique de la situation ne laissent pas place à une rhétorique convenue.

La militante communiste éprouve de la culpabilité face au désastre – un des quartiers de la vieille ville est en train de brûler – et se reproche « *d'avoir défendu l'opprimé en restant du côté des oppresseurs* ». Son amie lui rétorque que ce n'est pas sa faute si elle n'est pas née kurde ni arménienne, mais elle voudrait qu'elle épouse, sans réticence, la cause des Kurdes combattants. C'est là la pierre d'achoppement. Oya Baydar montre bien le glissement qui s'est produit partout lorsque l'effacement des idéologies socia-

listes a laissé place aux revendications identitaires et religieuses. La militante marxiste regrette de ne pas avoir su unir à la lutte des classes la lutte ethnique, mais à présent il est trop tard.

Elle ne peut accepter de regarder le conflit « *d'un seul œil* » et pense que, s'il y a des combats, « *c'est qu'il y a deux camps* » et que, dans la guerre, « *personne n'a les mains propres* ». Elle s'entend répondre qu'elle ne fait pas de différence entre l'agresseur et l'agressé. Elle réplique alors qu'elle ne peut s'écrier « *Vive la mort* ». La Kurde riposte que les ritournelles humanistes disparaissent « *sous le bruit des balles, des obus et des bombes* » et qu'« un regard à ce point surplombant, impartial et équitable mène au désaveu ». Reprenant la célèbre phrase d'*Hiroshima mon amour*, elle soutient : « *Toi, tu n'as rien vu à Sur, mon amie [...], tu n'as pas vu comment son âme fut abattue, de quelle façon le meurtre fut commis* ».

La militante communiste, citant Samuel Beckett, considère que le bilan de son mouvement politique se résume à : « *Déjà essayé. Déjà échoué* ». L'autre souligne alors la différence qui les oppose ; pour son amie, il s'agit d'un problème de conscience ; pour elle, d'une question de territoire : « *Il n'y a qu'ici que ma vie a du sens* ».

**CHŒUR ANTIQUE
SUR FOND DE DÉSESPÉRANCE SOCIALISTE**

Partir, m'enfuir, ce serait me renier moi-même, je me dessécherais, je me consumerais ». Quant aux enfants qui jadis jetaient des pierres, ils tiennent à présent des tranchées car « *la guerre qu'ils mènent est la leur* ». S'insurgeant contre les « mais » et les « si » de son amie, elle justifie que les persécutés deviennent des persécuteurs : « *Tu tues celui qui en veut à ta vie* » et conclut : « *La guerre n'a pas de morale* ». La tempérance n'est plus de mise : « *Nous sommes fatigués d'attendre, fatigués d'espérer, fatigués des souffrances, des morts, des destructions transmises de génération en génération* ».

Toutefois, face au désastre, la militante communiste aborde l'inévitable sujet qui va faire monter la tension : « *Mon problème, c'est ceux qui obligent ces tout jeunes gens à gagner les tranchées, qui sacrifient la vie des bébés, des enfants, des civils à leur plans bellicistes et à leurs propres batailles pour le pouvoir, qui donnent l'ordre de mourir sans s'exposer eux-mêmes, qui conduisent les gens à la guerre...* ». La Kurde riposte en expliquant qu'ils ne défendent pas leur vie mais « *leur peuple, leur quartier, leur région, leur liberté* ». La volonté de préserver la langue est aussi particulièrement aiguë.

La Kurde explicite le défaut politique initial de la république : « *l'hubris nationaliste des Turcs* » qui se manifeste par « *leur crainte de perdre leur hégémonie* » et le besoin de se créer des ennemis tels « *les Kurdes, les Arméniens, les infidèles, les Russes, les communistes* ». Se greffe également la peur des élites « *qui se considèrent comme les vrais propriétaires du pays* ». Toutes deux s'accordent pour reconnaître l'inhumanité des traitements que subissent les Kurdes en prison, les assassinats et la torture destinée, non à faire parler, mais à humilier.

En tant que Turque, la militante éprouve ce que l'on pourrait qualifier de narcissisme culpabilisateur car elle se sent coupable de ce dont elle n'est pas responsable. Elle se demande alors si cette « *identification victimaire* » ne viendrait pas d'une mémoire génétique qui porterait le poids de la conscience des générations antérieures... Venir pour exprimer sa compassion sans pouvoir agir, cela a-t-il un sens dans les ruines parsemées de cadavres ? Elle souhaite donc partir retrouver les siens pour le Nouvel An. La Kurde lui prédit :

« *Tu auras beau fuir, ces villes, ces rues, ces gens te colleront aux trousses, et te rappelleront* ».

Elle revient effectivement en mars 2016, sans trop savoir pourquoi. Elle est passée par Cizre, ville dans laquelle « *le pire est advenu* » sous la forme de massacres de civils. Incapable néanmoins d'être une inconditionnelle de la lutte armée, elle clame la responsabilité du PKK dans les destructions et les morts. Elle s'obstine à affirmer : « *Je ne peux pardonner à ceux qui, par mauvais calcul ou par amour du pouvoir, ont provoqué la mort de tant d'âmes* ». « *La mort choisie donne un sens à la vie* », répond la Kurde qui constate que la haine et le désir de vengeance ont émergé, peu à peu, à cause des exactions des autorités turques. Aucune dialectique ne permet donc de dépasser l'opposition qui demeure entre les deux femmes.

La Kurde reconnaît être « *impuissante* », « *désemparée* » et avoue même être tentée par la violence terroriste, seule issue restante... La militante lui dit alors que ces actions renforcent mutuellement « *le front commun des seigneurs de la guerre des deux camps* ». Cette acmé dans la divergence suscite inévitablement cette phrase : « *Tu es mon amie, nous nous parlerons à nouveau, mais désormais tu n'es plus ma camarade, peut-être ne l'as-tu jamais été* ». Il n'est plus question « *de faire un* », car : « *Dans le respect mutuel et l'amitié, nous vivrons chacun avec nos propres croyances, notre propre langue, notre propre culture* ». Ainsi, « *Tu seras notre invitée venue de l'Ouest lointain [...] Mais sache qu'ici, ce sera chez moi* ».

Le dialogue tragique s'achève par la remarque songeuse de la Kurde : « *Parfois, je ne suis pas sans penser que nous recherchons l'issue dans le suicide collectif* ». Elle ose cependant avouer que la victoire lui fait peur car elle ignore de quoi elle serait faite... De son côté, la militante socialiste a le sentiment que « *le pire reste à venir* ». Elle éprouve même la tentation de « *dire adieu à tout* ». Une chose semble certaine et témoigne de notre époque : « *La chose qui s'immisce entre nous, c'est notre identité* », conclut la Kurde. Ce chant à deux voix qui tentent de s'accorder sans jamais y parvenir s'ouvrira pourtant sur cette strophe d'un poème de Mehmet Yaşin :

*Nous ne sommes ni d'un côté ni de l'autre
Parce que nous sommes les deux et un autre à la fois
Tu ne voulais pas y croire
Nous sommes la solitude incarnée*

Tremblements à Boston

Phénomènes naturels, le deuxième livre de Jonathan Franzen, sorti en 1992, paraît enfin en traduction française. C'est un récit étrange – à mi-chemin entre la science-fiction et le roman réaliste – mélangeant séismes intimes et terrestres. Pourtant, cet entrelacement de la fiction environnementale et du roman d'amour – typique de son œuvre – n'a jamais été aussi solide.

par Steven Sampson

Jonathan Franzen
Phénomènes naturels
 Trad. de l'anglais (États-Unis)
 par Olivier Deparis
 L'Olivier, 688 p., 25 €

Des tremblements de terre ont-ils secoué la plus grande métropole de la Nouvelle-Angleterre ? La ville de Boston risque-t-elle de s'écrouler ? d'être avalée par l'Atlantique Nord ? Les personnages de *Phénomènes naturels* vont-ils tomber entre des plaques tectoniques ?

Jonathan Franzen adore les cataclysmes anodins. C'est comme si le Titanic coulait sans ses passagers, qui s'échapperaient tous sur des canots de sauvetage. Le héros franzenien – mâle et WASP – flotte sans angoisse existentielle vers sa destination inéluctable : le trou noir de l'érotisme. Plus son univers s'effondre, plus il prend son pied.

Pour le justifier, selon les codes esthétiques américains, il faut un bouc émissaire. *Phénomènes naturels* en offre un au tout début : la belle-grand-mère du héros, seule victime du séisme initial. Que lui reproche-t-on ? À part son avarice, défaut répandu dans l'univers de Franzen, son alcoolisme : au moment du tremblement, elle montait sur un tabouret pour attraper une énième bouteille au bar. La Bible n'affirme-t-elle pas que les ivrognes n'auront pas la vie éternelle ?

La mort de cette veuve richissime déclenchera un séisme notarial, un affrontement digne du clan Hallyday. D'un côté, il y a le héros, technicien réalisateur radio, dégoûté par le pactole dont sa mère sera l'héritière, et de l'autre, les femmes de la famille, dont une sœur, jeune diplômée de la Harvard Business School. Un roman de Franzen

se lit comme le récit d'une rencontre sportive – l'un de ses leitmotivs principaux –, les bons s'opposant aux méchants, lesquels sont identifiables comme dans un tableau dépeignant le jour du Jugement dernier.

En quoi le protagoniste franzien est-il « bon » ? Sa pureté axiomatique, exprimée à travers le mépris pour son entourage, n'est jamais remise en question, si ce n'est au lit, lieu parfaitement impur, d'où sa centralité dans cette littérature. Un calviniste a-t-il le droit de jouir ? La question se pose du point de vue thématique et stylistique.

Question incarnée dans le personnage de Louis Holland, héros de *Phénomènes naturels*. Son prénom ne renvoie-t-il pas à Saint-Louis, ville d'enfance de l'auteur, nommée d'après le seul saint capétien et sujet de *La vingt-septième ville*, premier roman de Franzen ? L'avatar fictionnel du roi du XIII^e siècle parle le français et partira pour sa propre croisade : sauver une héroïne dénommée Renée.

C'est à travers le corps de cette femme idéaliste et idéalisée – sismologue à Harvard – que les lignes de faille de *Phénomènes naturels* se croiseront. Où l'a-t-il rencontrée ? Sur la plage, peu après le séisme, parce que, tel le héros d'une épopée médiévale, Louis se trouve à l'épicentre des enjeux téléologiques. La fissure qui traverse l'entrejambe de Renée est aussi instable que celle située à quelques kilomètres au large de la côte du Massachusetts. Renée étudie l'une, Louis l'autre.

Mais avant d'en explorer les profondeurs, cet homme de vingt-trois ans a fait des études préparatoires, sur Lauren, grand amour de ses années universitaires à Houston, épicentre d'une autre région réputée pour sa géologie souterraine.



TREMBLEMENTS À BOSTON

Donc *Phénomènes naturels* amène son lecteur dans une digression relatant l'histoire de cette exploration infructueuse : Lauren s'avérera être un puits sec. Saint Louis, lui aussi, n'a-t-il pas perdu ses forces en s'égarant en Égypte au lieu de pénétrer directement en Terre sainte ?

C'est apparemment en puceau que notre technicien radio arrive alors dans la métropole de Boston, assagi par son expérience ascétique. Il s'installe à Somerville, communauté qui, comme Rome, « *s'étendait sur sept collines* ». Dès qu'il arrive, remuée sans doute par la présence du saint, la géologie locale se met en branle. La belle-grand-mère, avec qui Louis devait prendre un verre en ville, lui pose un lapin, elle a été secouée par le frottement de plaques tectoniques.

Sa chute signale le début de l'hagiographie de Louis Holland. Fidèle à sa vocation mystique, elle a une structure ternaire, avec les fils suivants : une intrigue politique autour d'un pasteur protestant et son mouvement d'activistes anti-avortement ; un polar politico-financier consacré à la recherche du responsable des déchets toxiques déposés dans de profonds puits d'injection ; un roman d'amour. Comment Jonathan Franzen fait-il pour réunir tout cela ? À travers le corps de la Terre-Mère : la docteure Renée Seitchek, sismologue à Harvard.

Comme son grand ami feu [David Foster Wallace](#), Franzen introduit ses personnages au cœur de l'Histoire. Mais si Wallace le faisait avec ironie, en créant un univers absurde, Franzen prétend au réalisme : on est censé croire à de nombreuses coïncidences. Rien ne met en doute le statut de triple héroïne de Renée Seitchek : elle seule comprend le rapport entre les déchets toxiques et l'origine non naturelle des tremblements de terre ; elle sera l'unique victime d'un attentat contre les patientes d'une clinique où se pratique l'avortement ; elle sera l'Éluée de Saint Louis.

Célébrée à Boston, la jolie trentenaire est une sorte de Wonder Woman. Peut-on en dire autant de son mec, de sept ans son cadet, congédié de son poste à la station de radio WSNE lorsque celle-ci est rachetée par le méchant pasteur ? Quelle est la nature de sa quête ?

En fait, si les aventures de la super héroïne constituent l'aspect « grand public » du roman, ce sont celles du technicien radio qui le trans-

forment en objet littéraire : Franzen a toujours joué sur les deux tableaux. Cela lui permet d'écrire un *Bildungsroman* qui ne débouche sur rien : Louis ne devient ni écrivain ni artiste. Son seul mérite sera d'avoir bien choisi sa partenaire. À part la dénonciation du capitalisme et de la droite religieuse, c'est cette inversion des rôles – un couple formé par une puissante sismologue et un garçon travaillant dans un magasin de photocopies – qui confère au texte une allure subversive.

L'est-il vraiment ? Franzen a toujours été consensuel, d'où son invitation sur le plateau d'Oprah Winfrey. S'il arrive à vendre ses romans à un public peu littéraire, c'est parce qu'il a su parler de l'érotisme sans en avoir l'air, en perfectionnant l'art de la littérature hystérique. Comme dans *Titanic*, où Kate Winslet trompe son fiancé avec le beau Leonardo à l'arrière d'une voiture, les écarts de Renée et Louis se justifient par l'imminence du désastre. Que doit-on penser lorsque le Dr Seitchek se rend dans l'église gérée par le ministre anti-avortement et lui demande de la pénétrer ? Comment comprendre les jeux de mots grivois choisis pour le titre du roman ainsi que ses chapitres ? [1] Une fissure dans la croûte terrestre a-t-elle une valeur réelle ou symbolique ? Se substitue-t-elle à l'« origine du monde » ?

En tout cas, ces frottements provoquent bien des dégâts. Dans l'univers puritain, un frisson de sensualité se paye ! Lors du débat dostoïevskien entre le ministre et la sismologue, c'est le premier qui sort gagnant : « *Et encore, si la société vénérât ouvertement le dieu Argent et disait, oui, nous sommes prêts à détruire des vies innocentes au profit de la liberté sexuelle... Ce que je ne supporte pas, c'est l'hypocrisie. L'idée qu'on puisse transformer la vie des gens en quête infernale du plaisir et prétendre qu'on leur rend service. J'ai du mal à concevoir un monde qui considère la croyance religieuse comme une forme de psychose mais qui pense que le désir de posséder un meilleur micro-ondes est le sentiment le plus naturel qui soit. Les gens qui envoient de l'argent à un télévangéliste parce qu'ils ressentent un manque dans leur vie sont sous l'influence du démon, mais ceux qui ont besoin d'un manteau de fourrure pour aller faire leurs courses ne sont que des gens normaux comme vous et moi. C'est comme si la chose la plus sacrée de ce pays était la Constitution. [...] Pour la plupart des opprimés du monde, le mot Amérique est synonyme de cupidité, d'armement et d'immoralité* ».



© Dale Cruse

TREMBLEMENTS À BOSTON

On comprend que Renée soit attirée par le puissant Verbe du ministre, jusqu'à vouloir lui proposer son trésor. Mais c'est le jeune Saint Louis, nettement moins scrupuleux, qui accepte son don charnel : « *Renée s'assit sur les cuisses de Louis et le laissa la prendre dans ses bras. De forts effluves acides montaient d'entre eux. À titre expérimental, il tenta de réintroduire son pénis en elle.*

Ses mains se crispèrent sur ses épaules, des sillons de douleur se creusèrent sur son visage.

– *Ça fait un peu beaucoup.*

– *Pardon.*

– *Tu n'as pas mal.*

– *À ton avis ?*

– *Ah, eh bien, dans ce cas...*

– *Elle s'empala de tout son poids sur lui. Les nerfs de Louis criaient douleur ! douleur ! Elle roula cruellement des hanches [...]*

Au bout d'un moment, la douleur s'étendit à une zone plus diffuse, un bassin de soufre en fusion

avec de petites flammes bleues de plaisir dansant à la surface. Puis les flammes se raréfièrent avant de disparaître complètement, et le soufre se cristallisa en une colonne de morceaux durs, secs et anguleux. C'était comme si Louis se frottait contre des os brisés [...]

Lorsqu'ils cessèrent, Louis saignait suffisamment pour tacher les draps. »

Après la traversée de cette géologie infernale, on se demande si le pasteur n'a pas raison de dénigrer la sexualité. Alors, que faire de ce roman ? Faut-il explorer ses pages ? Pour comprendre l'Amérique d'Oprah, il est en fait incontournable : peu de puritains écrivent aussi bien. Malgré son manque de naturel, Jonathan Franzen est un véritable phénomène.

1. **Strong Motion pour le roman et « Default gender » pour la première partie, jouant ainsi sur des connotations sexuelles et géologiques, cette dernière expression étant traduite par « Genre par défaut ». Le titre de la deuxième partie se réfère à la scène où Renée offre son corps au pasteur « pro-vie » : « I Love Life » (« J'aime la vie »).**

L'œuvre infaisable de Gertrude Stein

En 1925, à Paris, Gertrude Stein publia *The Making of Americans*, sous-titré *Being a History of a Family's Progress*, dans la petite maison d'édition Contact Press de Robert McAlmon, une œuvre à laquelle elle tenait beaucoup et pour laquelle elle n'avait longtemps pas trouvé d'éditeur (elle l'avait terminée en 1911).

par Claude Grimal

Gertrude Stein

Américains d'Amérique

Trad. de l'anglais par la baronne J. Seillère
et Bernard Faÿ

Préface de Bernard Faÿ

Bartillat, 320 p., 20 €

Du vivant de Stein, il n'y eut pas de nouvelle édition intégrale, mais des versions abrégées. Chose compréhensible d'un point de vue éditorial puisque la « version McAlmon » comptait 925 pages de 44 lignes, imprimées en caractères très serrés. Par la suite, parurent en français deux versions courtes sous deux titres différents : *Morceaux choisis de La Fabrication des Américains : Histoire du progrès d'une famille* (1929) aux éditions de la Montagne, traduit par Georges Hugnet ; et *Américains d'Amérique : Histoire d'une famille américaine* (1933) édité par Stock et traduit par la baronne Seillère et Bernard Faÿ. C'est cette dernière version que republient les éditions Bartillat, rendant à nouveau disponible au lecteur français cet étrange opus, aujourd'hui grand classique du modernisme anglo-saxon, peu lu mais toujours cité comme pièce maîtresse de l'avant-garde du XX^e siècle.

C'est donc un texte connu pour son extrémisme ou son illisibilité romanesque que l'on nous propose de lire. Pourtant, indéchiffrable il ne l'est pas ; difficile à suivre, oui ; monstrueux, certainement. Il s'allonge en effet de manière démesurée sans construire vraiment d'intrigue, empilant quasi *ad infinitum* phrases et paragraphes en une tyrannie de répétition syntaxique et phonétique. Le prétexte narratif – une histoire de tous les membres d'une famille américaine, inspirée de celle de Stein, débouchant sur un roman national ou même universel – se trouve submergé par les

déferlantes de prose répétitive dans un ensemble cependant assez composite. C'est ainsi, par exemple, que le texte entreprend une description de l'humanité tout entière (étant entendu qu'une citation brève – en traduction de surcroît – ne saurait rendre justice à un projet textuel pour lequel l'effet de masse, la modulation progressive et le martèlement sans relâche sont essentiels) : « *Il y a de nombreuses variétés d'hommes, il y a de nombreuses variétés de femmes, il y a de nombreuses variétés de leurs mélanges dans les enfants qui sortent d'eux. Il y a de nombreuses variétés d'hommes et de nombreux millions sont faits de chaque variété d'eux. Telles variétés ont en elles toutes plus de sentiment d'individualité qu'il n'y en a dans telles variétés, ils ont plus en eux tous de sentiment d'individualité qu'ils n'en ont dans telles variétés d'hommes. Dans chaque variété d'hommes, dans les nombreux millions de chaque variété d'eux, il y en a toujours parmi eux avec beaucoup, quelques-uns avec moins, et quelques-uns avec peu, quelques-uns avec presque pas de sentiment d'individualité, quelques-uns ont besoin d'autres hommes autour d'eux pour leur donner le sentiment d'individualité en eux, quelques-uns ont tant de sentiment d'individualité qu'ils passent à travers tout ce qu'ils ont autour d'eux, quelques-uns si fortement en eux qu'ils se sentent aussi grands que tout le monde autour d'eux.* »

Le lecteur, s'il a réussi à suivre sans faiblir toutes les circonvolutions de la phrase steinienne, est saisi d'un léger vertige et se prend à douter. Est-il bien en train de se confronter à l'un des partis pris les plus ardents et radicaux de la littérature ? Quel but poursuit un ouvrage d'une singularité aussi fastidieuse et décourageante ? Que prétend-il effectuer à travers cette langue simple, vague, terne, de bizarre expression, acharnée surtout à répéter et amenuiser le sens ?

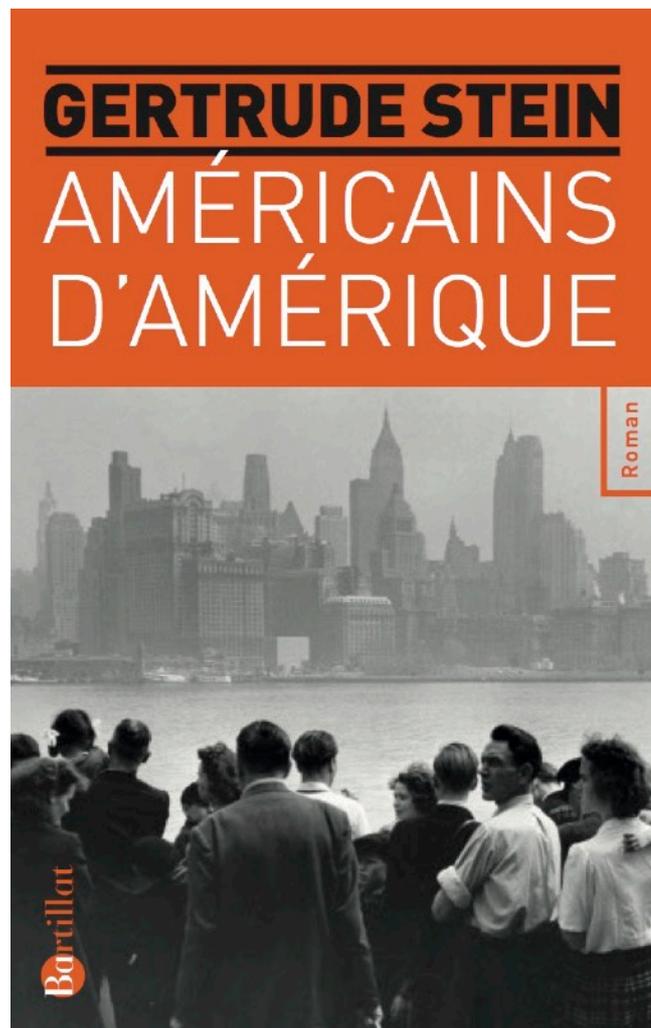
L'ŒUVRE INFAISABLE DE GERTRUDE STEIN

Ce lecteur se rangera donc soit du côté des exaspérés qui abandonnent la partie, comme Wyndham Lewis (le vorticiste anglais) accusant Stein de produire « *de la saucisse au mètre... opaque partout et sur toute sa longueur* ». Soit du côté de ceux qui trouvent les mouvements textuels de Stein réjouissants, comme Raymond Schwab (écrivain et occasionnel traducteur de Stein) qui a le sentiment qu'« *une opposition [...] bouge continuellement en Gertrude entre une équipe qui déménage des matelas [...] après les avoir percés jusqu'à leurs derniers capitons [...], et une équipe qui ne peut à aucun instant se passer de leur fabriquer des toiles toutes neuves* ».

Alors, saucisse ou matelas ? L'un et l'autre... ou ni l'un ni l'autre, ces images, pour amusantes et astucieuses qu'elles soient, n'étant en effet que les illustrations de réactions personnelles au phénomène de répétition, lequel a fait pousser de hauts cris depuis 1925 mais aussi réfléchir les critiques les plus fins. W. C. Williams (poète) y voyait une image mimétique de l'Amérique moderne et de sa production à la chaîne en même temps qu'une entreprise pour créer de nouveaux ordres de priorités grammaticaux ; E. M. Forster (romancier) le lisait comme une lutte fascinante et perdue d'avance pour libérer la fiction du temps ou, si l'on emprunte les termes steiniens qui vont dans son sens, pour « se passer de commencement, milieu, et fin » et demeurer dans « le présent permanent ». Les auteurs de *Paterson* comme de *Passage to India* voyaient assez juste, Stein produit non de l'identique mais du constamment différent – à quelques petits détails près – et cherche en effet un impossible « présentisme ». Et *Américains d'Amérique* qui s'est donné ces tâches impossibles devient de fait un roman de la fin des grands récits énonçant le dépassement de toute action, personnage, propos.

La critique contemporaine, elle, avec son vocabulaire propre, s'aligne plus ou moins sur les idées de Maurice Blanchot pour qui l'écriture de Stein en général serait « *parole des pensées qui ne se développent pas et pourtant plus propre qu'aucune autre à nous faire entrer par la répétition, dans ce mouvement de l'interminable qui se fait entendre au-dessous de toute littérature* ». Bon.

Ces dernières années, une interprétation tragique de l'œuvre a aussi été suggérée. C'est W. Gass (romancier), postmoderne taciturne, qui l'a proposée. Mettant en avant les remarques person-



nelles découragées de Stein auteur (dans la partie finale du roman) ainsi que les passages liturgiques sur la mort, il voit *Américains d'Amérique* comme une vaste *mimèsis* de l'existence humaine en route vers le trépas. Et dans sa critique d'*Américains d'Amérique* il affirme, en pur style steinien, que le livre ne déclare rien d'autre que « *le fait que je sais que je m'en vais, même si je m'en vais, ne s'en va jamais si le fait que je m'en vais, et le fait que je le sais, sont chantés avec force* ».

Ah ! Ah ! les modes de déguster la saucisse ou d'envisager le cardage de matelas sont donc multiples ? Oui, et c'est pour cela qu'*Américains d'Amérique* reste un objet intrigant quoique formidable. Bégaiement essentiel, fin du roman ou prolongation monstrueuse de celui-ci, histoire personnelle d'un projet romanesque impossible, mélodie de la victoire du « chant » sur la mort ?

En tout cas, bougrement intéressant, et répondant au cahier des charges du créateur tel que le concevait Gertrude Stein : « *If you can do it then why do it ?* » Et donc, c'est à l'infaisable qu'elle s'est attaquée.

Le manteau de Ceija Stojka

Ceija Stojka, une femme et une artiste hors du commun, est mise à l'honneur en ce début d'année 2018, par la publication de ses poèmes, Auschwitz est mon manteau et autres chants tziganes (dans une version bilingue publiée aux éditions Bruno Doucey), et de ses récits, Nous vivons cachés aux éditions Isabelle Sauvage (déjà à l'initiative du récit Je rêve que je vis ? Libérée de Bergen-Belsen, paru en 2016), et par l'exposition de ses œuvres picturales à la Maison rouge à Paris (après l'exposition qui s'est tenue à la Friche la Belle de Mai à Marseille). Cette œuvre polymorphe se distingue par sa richesse et sa sincérité, par ses couleurs et ses traits qui frappent au cœur.

par Gabrielle Napoli

Ceija Stojka

Nous vivons cachés.

Récits d'une Romni à travers le siècle

Trad. de l'allemand (Autriche)

par Sabine Macher

Isabelle Sauvage, 293 p., 27 €

Auschwitz est mon manteau

et autres chants tziganes

Trad. de l'allemand (Autriche)

par François Mathieu

Bruno Doucey, 121 p., 15 €

Ceija Stojka traverse le siècle de manière stupéfiante. Née en Autriche (Styrie) dans une famille rom en 1933, elle est déportée avec toute sa famille en 1943. Elle survit aux camps d'Auschwitz-Birkenau, Ravensbrück et Bergen-Belsen dont elle est libérée le 15 avril 1945. Après quatre mois de marche pour rentrer à Vienne, la famille est peu à peu rassemblée, mais sans le père, déporté à Dachau en 1941 et mort en 1943, sans Ossi, un des frères de Ceija, qui succombe au typhus dès son arrivée à Auschwitz. L'absence, notamment paternelle, reste une déchirure totale pour la jeune fille. Et la mère, Sidonie Rigo Stojka, offre un contrepoint lumineux : femme absolument solaire, elle insuffle à ses enfants au camp, puis lors du retour à Vienne, une rage de vivre à laquelle on peut lire dans la prose de l'auteure un hommage bouleversant. Le retour à la vie est semé d'obstacles, Ceija Stojka et sa famille errent d'un endroit à l'autre, mais rien de commun avec la joyeuse itinérance de l'enfance.

Appartements provisoires, puis la rue, puis une caravane, dans le vingtième arrondissement de Vienne, autant de lieux auxquels il faut s'adapter pour survivre.

C'est le moment où Ceija Stojka, adolescente et illettrée, décide d'aller à l'école pour apprendre à lire et à écrire, début d'un impressionnant parcours d'autodidacte. Toute l'existence de cette femme puissante aurait pu être funeste mais, grâce à son énergie vitale et joyeuse, et grâce à son incroyable capacité à créer et à s'emparer de moyens qui a priori lui étaient interdits, elle fait de sa vie une œuvre magistrale. Poésie, récits, peinture, Ceija Stojka ne s'est rien refusé pour témoigner de son existence et du sort réservé à son peuple. Elle est aujourd'hui considérée comme un témoin incontournable des plus de 500 000 Tziganes qui ne sont jamais revenus de déportation pendant la Seconde Guerre mondiale ; elle a été couronnée de plusieurs prix en Autriche.

Tout fait sens et résonne dans l'œuvre de l'auteure rom. Les œuvres exposées à [la Maison rouge](#), souvent accompagnées de textes écrits au dos des supports variés, retranscrits pour accompagner les toiles, font écho à ses poèmes. L'extraordinaire toile intitulée SS, qu'elle accompagne de ces mots : « *J'ai du mal à décrire ces choses. Excusez-moi, Ceija. La vérité* », peut être mise en regard de ce poème « *Auschwitz 1944* » : « *Quelle bousculade / Il nous faut avancer / Mais nous ne devons / Pas perdre / Nos enfants / Ça sera bientôt terminé / Vous allez voir / Et de l'autre côté ce sera beau / Oui mes enfants / Ça y*



Ceija Stojka, sans titre (1993) © Ceija Stojka, Adagp, 2017. Courtesy Hojda et Nuna Stojka

LE MANTEAU DE CEIJA STOJKA

est / venez à moi / Car sur la cheminée / Il y a encore de la place / Et regardez les pauvres en bas / Qui s'échinent encore à vivre / Et nous disent pauvres âmes ». Entre 1941 et 1944, Ceija enfant vit avec ses frères et sœurs une période de traque dont certaines toiles (dans une salle intitulée « La traque ») rendent compte avec fureur, période qu'elle retrace en détail dans un entretien avec Karin Berger en 1987, reproduit dans *Nous vivons cachés*. On doit saluer la richesse de cet ouvrage qui fourmille d'informations sur le mode de vie rom en Autriche avant la guerre, les rapports avec les Gadje, la progressive détérioration des conditions de vie lorsqu'en 1939 les Tsiganes n'étaient plus autorisés à voyager : « *Ce qu'il fallait pour vivre s'est rétréci de plus en plus* ». *Nous vivons cachés* est aussi un extraordinaire et rare témoignage sur la déportation des Tsiganes en différents camps, ainsi que leur libération.

Les récits de Ceija Stojka sont tout à fait personnels en ce qu'ils sont les récits d'une vie : ses rapports avec ses parents et sa famille, puis,

de retour des camps, la manière dont la famille se reconstruit autour de la famille maternelle, les émois amoureux et sa propre maternité, très précoce. Sa poésie aussi fait parfois surgir l'amour dans sa douceur tout intime : « *Un souffle de l'amour m'a effleurée / je me suis sentie toute légère / j'ai voulu retenir l'amour / mais il s'est engouffré dans une autre / et il ne m'est resté que ce souffle léger.* » Les moyens de subsistance, la place de son dernier fils dans son existence de mère, l'importance de la musique, autant de versants d'une intimité pourtant jamais déliés d'une voix qui porte aussi la parole d'un peuple. Ceija Stojka parle en son nom et en son nom propre, de cette subjectivité qui nous touche évidemment, mais elle parle aussi toujours au nom de ses frères et sœurs, disparus pour la plupart, de ce peuple et de la manière dont il est perçu, en Autriche. L'œuvre appartient aussi à tous ceux-là : « *Moi / Ceija / je dis / qu'Auschwitz vit / et respire / aujourd'hui encore en moi / je sens aujourd'hui encore / la souffrance / Chaque brin d'herbe chaque fleur là-bas / est l'âme d'un mort / J'ai vu / tout est là*

LE MANTEAU DE CEIJA STOJKA

de nouveau / tout est proche de nouveau / Partout on sent / que les âmes / vous accompagnent » (*Auschwitz est mon manteau*).

Les œuvres picturales représentent souvent cette multitude, des enfants notamment. Jamais Ceija Stojka ne s'envisage seule. Elle est une « enfant de Tsiganes » et perçoit combien cette identité même dérange ceux à qui elle s'adresse, de retour des camps, dans cette vie qui désormais lui appartient mais qu'il faut pourtant toujours faire reconnaître. La fin de la guerre, la libération des camps, le retour, sont évidemment synonymes de résurrection, qui saute aux yeux du visiteur de l'exposition de la Maison rouge dans cette salle intitulée « Le retour », dont les murs jaunes mettent en exergue encore davantage l'explosion de couleurs de ce moment de l'existence de Ceija Stojka, explosion de joie aussi qu'elle retrace dans la deuxième partie de *Nous vivons cachés*, intitulée « Voyage vers une nouvelle vie ». Le contraste avec toute la première partie, « C'est ça le monde ? », est saisissant : « *L'été c'était merveilleux pour moi de dormir à la belle étoile. Souvent le soir, je restais longtemps assise à côté du feu de camp rouge. J'entendais les chevaux mâcher l'herbe fraîche, de temps en temps l'un d'eux hennissait ou donnait un coup de sabot. [...] Dans l'odeur du foin frais, je m'endormais. Après Bergen-Belsen, il n'y avait rien de plus beau pour nous* ». Les poèmes du recueil *Auschwitz est mon manteau* témoignent également de cette alternance entre la souffrance et la joie, joie le plus souvent liée à la nature et à son spectacle, à la fête et à la musique, à la vie ensemble. Le retour des camps, c'est la reconstruction progressive d'une existence, les marchés et foires pour vendre des tapis, une stabilisation progressive, la famille qui s'agrandit. Mais pour autant la peur ne disparaît jamais complètement, et de cela aussi l'auteure rend compte, notamment dans les entretiens : cette hantise que cela puisse recommencer. Ceija Stojka se moque de cette manière que l'Autriche a eue de ne pas s'embarrasser avec la mémoire, de cette reconnaissance et de ces récompenses de son œuvre arrivées si tard.

Elle travaille à la sauvegarde et à la transmission de la mémoire de son peuple en commençant à écrire au début des années 1980, et à peindre encore dix ans plus tard, sur des sup-

ports variés, carton, papier, toile. La rencontre avec la documentariste Karin Berger, qui rassemble alors des témoignages sur les camps de concentration, et l'amitié profonde qui s'en est suivie, sont sans aucun doute déterminantes. Et Ceija Stojka, vendeuse de tapis dans des foires, est la première femme rom à témoigner du génocide des Tsiganes. Ce qui ressemble pour son entourage à des « gribouillis », l'écriture à laquelle elle décide de se consacrer, pendant des demi-heures volées, dans sa cuisine, en cachette, devient une nécessité vitale : « *Mais en cuisinant ou en servant le repas ou en faisant la vaisselle, ça recommençait à s'accumuler en moi, dans ma tête j'étais de nouveau devant la page. Et dès que j'avais du temps, ça coulait tout seul.* » Les récits font entendre une voix propre, une voix au plus près des réalités qu'elle entend donner à voir aussi, dans une syntaxe parfois déconcertante, au plus près sans doute de la voix de l'enfant qu'elle fait revivre par l'écriture. Et c'est dans cette absence d'artifice, dans une forme de nudité que l'atrocité est le plus visible, comme lors de l'arrivée à Bergen-Belsen : « *On marchait par rang de deux. Les SS étaient très méchants, ils faisaient de si grands pas et on arrivait à peine à suivre. Ma maman m'a prise sur son dos avec la couverture, les autres femmes ont fait pareil. (Sinon, nous les enfants, on n'aurait pas survécu.) On est arrivé dans le camp de Bergen-Belsen, c'était au milieu d'une grande forêt. [...] À deux pas devant une baraque il y avait les morts, tellement qu'on ne pouvait pas les compter, l'un par-dessus l'autre, jeunes et vieux, certains même encore en vie* ». On trouve cette nudité brutale dans les toiles de Ceija Stojka, dans les couleurs utilisées, dans la figuration des personnages et de la nature, presque naïve, proches de l'art brut, qui rendent son œuvre si émouvante.

Tout comme pour l'écriture, la peinture et le dessin émergent des décennies après l'expérience, comme si ce temps de maturation silencieuse avait été la condition pour que le témoignage jaillisse. Car c'est véritablement d'un jaillissement que l'on peut parler en lisant Ceija Stojka, comme en admirant ses extraordinaires œuvres peintes ou dessinées, visibles à la Maison rouge jusqu'au mois d'août prochain.

La musique savante manque à notre désir

Méthode de Philippe Beck : écrire sous la dictée d'une pièce musicale. Résultat : suivre la musique-muse fait apparaître ce qui traverse dès la pièce initiale et arrive en poème. À bon entendeur, vient saluer ce qui était déjà là peut-être mais vient à présent en termes espacés et nouvelle saison.

par Armelle Cloarec

Philippe Beck

Dictées

Flammarion, coll. « Poésie », 246 p., 19 €

Auteur est troisième saison

de la génialité partagée.

Du chœur des idées circulée,

Il sort et devient le Près apparu.

Il est revu.

(17. Loin apparu)

Deux parties principales dans le recueil :

III « Fugement-perles »

On y plonge dans un billard, savant et délicat, à plusieurs bandes. Les poèmes écrits avec, à partir et repartir de cantates de Bach – indiquées dans leur BWV numéroté à chaque poème – ont un titre-énigme : celui-ci reprend un élément de musique ou de texte (celui de la cantate ou son titre) et l'entend d'ici. Ainsi, « Bandes » réactive le nom de la cantate *Christ lag in Todesbanden*. Ou « Cordée » décrit ce qui se passe : le poème se place à la suite, derrière. En tête aussi, si l'on va jusqu'à lire le texte de la chorale écoutée, (BWV 180) et cette phrase : « *tu ne trouves à dire [...] que des paroles de joie décousues* ». L'empêchement de cette joie est l'élément du poème. Les textes luthériens des chorals, passés par Bach, nous arrivent, déjà réentendus. Ainsi peut-on lire *Dictées* à plusieurs mains, dans un regard Joconde : avec le livre de Philippe Beck, le texte des cantates, la musique. Et la joie coud. Ainsi, en lisant sous la plume de Luther, s'adressant à

Dieu : « *Ta parole est le chapeau et le pâturage, / Qui a reçu tous les gens* ». L'une des caractéristique des *Dictées*, c'est leur dépliement en sorties dehors, en ouvertures sur musiques et sur textes. On peut encore lire « seulement » chaque poème et son tout.

Complication : les pièces musicales que les *Dictées* suivent sont des cantates transcrites pour piano (le texte des cantates est lui-même nouvelle dictée, nouvelle entente liturgique par la Réforme). Le poème charge le changement jusqu'à nous, comme changement de monde aussi ;

Piano est le parolier représenté.

Un indien délié.

Il plume le tocsin.

« *L'absent verbalisant [...] Le remontré, le Figuré / Sentimental d'En haut* » ou « *Le distant, le Pronom/ d'Absent Descendant* », le Dieu invoqué dans tous les textes des cantates, dans le poème ne figure pas. Ce qu'il figure est ici infiniment redistribué, jusqu'à ce lieu de Paradis, à la fin du recueil, qui se présente ainsi :

Un Jardin Infini et Sans-Absent.

Mais c'est le point d'arrivée où la dictée, en écoutant Bach, a d'abord inspiré « La Louange-Absence » (du titre d'un poème)

car le flûtement,

qui demande tibia ou roseau,

est l'action de demander

au monde ce qui manque.



LA MUSIQUE SAVANTE MANQUE À NOTRE DÉSI

Peut-on avancer : la poésie – par nature Dictée – n’est pas ici retranscription du théologique mais retour en amont de celui-ci et avance sur lui, alors débarrassé de tocsin et de plumes ; rappel du « *vieux plumage enfin terrassé de Dieu* » de Mallarmé ? Philippe Beck serait-il d’accord ? Non. Car rien ne parle ici sans délicatesse et nulle porte ne s’ouvre qui ne tombe sur un palais des glaces, un montage de transparences travaillant ensemble (références, choses vues et lues, pensées continuées, secousse des mots appesantis, repris à « la langue du désert »...). Vers ce qui est à penser ? Oui. Mais pas en mode théologique, et pas en mode philosophique non plus.

En ouvrant une porte,

j’avance la manche et,

laïquement voilée,

une balle. Derrière la porte, un lieu

[...]

ouvrent la voie

l’éloge lieu,

et des poussées de tunnelier.

Des meules d’Orphée.

(23. Portes)

Merveille, où le titre de la Cantate de Bach « Dieu soit loué » s’est ici retourné et ouvre en rosace moderne de tunnelier sur « l’éloge lieu ». Le titre encore d’une autre cantate, « Ô Eternité, parole foudroyante », devient dans le poème « Mot infini ». Quelque chose se reverse. Le poème perce, cherche un raccordement, un accord avec la provenance des cantates, à partir d’ici. Merveille, il recompose le nécessaire, et donne aussi ce qu’il entend et comme il l’entend :

Je dis merveille la chose

notée qui vient de nature,

avec un comment fleuri

derrière le voile ferme,

et une cause de prix

qui marche derrière,

avec ignorance de perle,

montrable

e’) *Petite marche*

IV « Monde rond sonné »

Si la partie précédente s’est écrite à l’écoute de cantates de Bach mais aussi de deux pièces de Haendel et de Scarlatti, la quatrième commence par « Mozart prairie » et se poursuit avec Haydn, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Grieg, Brahms... jusqu’à Kurtag. En dernière page, une note donne les circonstances dans lesquelles l’écriture s’est faite et distingue les poèmes écrits « en direct » et ceux écrits « en différé » (les derniers). Ces distinctions temporelles, données après les poèmes, comme dans un générique, ne font que temporiser, par contraste souligner le mouvement féroce de tunnelier : la traversée, de fait, d’une histoire de la musique, où il pourrait s’agir d’approcher – laisser approcher – ce qui dicte et oriente cette histoire (comme dans ce précipité final « Kurtag. Re-Bach. Frescobaldi »). « *Quant à ce que dictée veut dire, c’est à vérifier dans le livre* », écrit Beck dans cette même note. Voir ce qui dicte, lire les époques du monde à partir de la musique pourrait être la réponse. Comme Mandelstam les a lues. Scriabine et le christianisme et les *Dictées* se répondent ailleurs : sur le péril mortel de la musique : comme chant des sirènes.

Quoi qu’il en soit, penser à ce qui dicte la musique, qui dicte le poème donne une dictée au carré. Ce carré est une rampe de lancement. Si (en ajoutant ici une image qui n’est pas dans le texte) le buste penché et inversé des danseuses de Degas montant un escalier rend présent l’escalier que Degas ne peint pas, a fortiori, suggérer ce qui dicte, qui ne peut être sous les yeux, à partir d’une dictée (poème) depuis ce qui fut aussi dicté (musique) obéit au plié. « *Et le Plié appelle un autre dépliant* ». Partir de la musique est un déport, un coude, un pli (« plissure » respectant le replié) ; une coursive, un escalier dans la même maison, où s’entend ce qui se passe, l’oreille à la cloison, de la pièce d’à côté. Le cœur s’entend dans le silence où s’observent ces deux attentifs : musique, poème.

I, II, et « Sortie au bureau nuageux »

Les textes composant ces parties, qui encadrent les deux précédentes, sont écrits sans référence à une musique précise. Le premier pose le cadre :

LA MUSIQUE SAVANTE MANQUE À NOTRE DÉSIR

Alors Ici est le lieu incolore

Où les oreilles dans l'ombre musiquent

leurs pensées à partager,

de fenêtre sombrée à fenêtre sombrée.

(Où l'on pourrait voir les fenêtres-isoloirs de *Umwelt* de Maguy Marin). Les *Dictées* s'entendent avec d'autres œuvres décrivant l'isolement des hommes. Rien ici d'un oubli du monde dans un salon de musique, hors de la « Zone Féroce ». Mais la tension du paradis et de l'enfer ignorés. Ici même, tension des fenêtres sombrées à la lumière de la Terre.

La Terre a de la lumière et voit là-bas

la danse des obscurités

La Nuit Musiquante et Pensive.

(Correspondances pythicales)

Entre les deux, il faut des « Réflecteurs mobiles », des « raccordants chercheurs ». Ici, A.B et O.B. : deux pianistes. « Je les écoute et note ». Aussitôt, « *le voyage du peuple des sons / aux composés de sens et de plaquement / au chaos déserté* » accorde. Les deux pianistes

recourent ou comparent et façonnent,

équerre et compas,

le rapporteur conté, l'étoile

des mains qui dessinent des vagues d'ivoire

et des pierres blanches qui aiguisent.

Un mot, comme un signet : il faudrait revenir aux images de splendeur et au retour régulier des choses dans les *Dictées*.

Choses ont des courbures visitables,

et de la vérité apparaît sans sortir

de soi.

Tendresse extrême – sur deux thèmes : choses et enfance (ce dernier repris après Iduma et Braga)

– à nommer, à la toute fin du livre, « cartable » le sommaire, comme provision, table et matière.

Autre signet : les lieux, les paysages qui s'imposent à l'écoute de la musique rappellent « *la lanterne magique scientifique (historique et géographique)* » que projette sur les murs d'une chambre le pianola d'Albertine.

La note bleue

Celle qu'entend et voit George Sand alors qu'elle écoute Chopin se retrouve dans le dernier poème, final somptueux. Après une suite de questions, interrogeant ce qu'est Musique (il faudrait comprendre ce qui se passe dans la restitution de profondeur et la circulation délestée que produit chez Philippe Beck la suppression de l'article défini),

La note bleue répond

À la question reléguée

la dictée entendue par George Sand, écoutant Chopin, est continuée, poussée plus loin :

Note Bleue reconnaît l'écouteur,

comme nuit transparente ou clair de lune

et reflet de reflet. Elle livre l'azur

de nuit, et l'histoire secrète d'une volonté.

« Écouteur » fut auparavant celui qu'on devinait sur des oreilles inattendues, celles de Pan, Cyclope, Galatée, à moins que ces divinités ne donnent leur nom à un adolescent d'aujourd'hui ? « *Il a des pulsations / de la tête et des jambes* ». Le télescopage des époques et la relecture du présent en mythologie à dire ; surtout, la suite des poèmes comme déchiffrement où s'entend l'histoire secrète d'une volonté, celle qui traverse les pièces jouées, tout cela ouvre un arc, entre la compréhension la plus haute de « dictée » et sa venue ici, dans le sens premier de l'enfance, et le phénomène que chacun a connu : le mystère d'une avancée sensible dans le temps d'une phrase qui ne se comprenait qu'en étant projetée en avant et remontée en arrière ; musicalement.

Comme un chant perdu

Il y a des écrivains insituables, inclassables. Ils ne suivent pas les grandes routes de la littérature, ne s'inscrivent dans aucun genre : ni roman, ni vraiment récit, ni journal de voyage. Ce n'est pas qu'ils cherchent à se démarquer, mais quelque chose en eux les pousse sur d'autres chemins, ailleurs, toujours ailleurs. Ils n'y peuvent rien. C'est comme un appel irrésistible qui les tire par la langue et les entraîne au fil des mots sans trop savoir où, sans plan et même sans boussole. Joël Vernet est de ceux-là.

par Alain Roussel

Joël Vernet

La vie buissonnière

Fata Morgana, 50 p., 12 €

Voilà un écrivain qui ne se revendique pas comme un écrivain. Il se refuse à cette désignation qui l'enfermerait dans une catégorie sociologique, avec des frontières mentales dont il pense qu'elles restreindraient sa liberté d'écrire, qu'elles muselleraient sa parole. Pourtant, il a publié une quarantaine de livres, notamment aux éditions Lettres vives et Fata Morgana, et la qualité littéraire de ses textes est indéniable, avec je ne sais quoi d'une musique singulière qui vient de son enfance passée dans la Margeride, quelque part entre Haute-Loire et Lozère, où l'on parlait encore un patois chantant – écho humain du ruisellement des rivières et du vent soufflant dans les forêts –, dérivé de la langue d'oc. Il évoque cette langue dans un récit très émouvant qu'il a consacré à la mémoire de sa mère, *Celle qui n'a pas les mots* : « *J'aimais cette langue de poésie pure, son ton de rocaïlle, sa gouaille rageuse, ce tonnerre qui éclate parfois dans l'impact d'un verbe, dans un haussement d'épaules, dans le maniement coléreux d'un béret, dans le vol gracieux d'une fauvette...* » Car ce poète, c'est ce qu'il est viscéralement, emporte au fil de ses voyages dans l'écriture comme dans la vie, chez lui intimement liées, un peu et même beaucoup de sa terre natale, toutes ces perceptions et émotions qui ont forgé sa sensibilité : « *les genêts en fleurs, le vol d'un milan, un marécage couvert d'ajoncs...* ».

Joël Vernet écrit comme il marche. Il part souvent du vécu, une herbe, une pierre, un oiseau, un

souvenir, puis les phrases dessinent un chemin devant lui parmi tous ces paysages, toutes ces images accumulées qui le hantent, tous ces mots errants qui le prennent au dépourvu. C'est le feu qui l'anime ; ce peut être l'amour qu'il porte à la vie, à la vie rêvée dans la vie, ce peut être aussi la colère contre « *ces guerriers de pacotille, ces vendeurs de mauvaises pensées, de mensonges* ». Lire Joël Vernet, c'est entrer dans une complicité. Il a l'art de faire de nous son confident. Cela tient sans doute à cette façon qu'il a, dans presque tous ses livres, d'écrire comme on écrit des lettres, à nous, à sa mère, à lui-même, à l'enfance, à « la vie nue », à la lumière, au silence, à l'Afrique, à la moindre chose sur laquelle son regard se pose, à l'univers entier.

Dans *La vie buissonnière*, son dernier livre qu'il vient de publier aux éditions Fata Morgana (avec les dessins de Jean-Gilles Badaire, son précieux complice et compagnon de route), il reprend le fil de ses voyages, cette fois à travers sa mémoire. Il va au fond de son jardin et regarde. Le voici transporté au bord du fleuve Niger, au Mali, où il vécut. Il revoit « *l'écume des eaux plissées, celle des linges que l'on lave à grand renfort de rires et de cris* ». Et soudain, sans crier gare, les souvenirs de son enfance et de son adolescence accaparent sa vision, ses premières errances au bord des rivières et des forêts, rêvant déjà de cet ailleurs, surtout l'Afrique, qui l'appellerait plus tard. Puis il repart, puis il revient, du lointain au proche, du proche au lointain : la mémoire ne connaît pas les distances. Il y a une mélancolie lumineuse – ou un émerveillement mélancolique – qui enveloppe ces pages. C'est comme un chant perdu, celui d'un monde ancien, ici ou là-bas, mais qui n'est plus. Peut-être Joël Vernet cherche-t-il à remonter le fleuve en pirogue, à



Joël Vernet, en 2008

COMME UN CHANT PERDU

l'aveugle, dans les méandres des phrases, pour revenir à la source, là où tout a commencé, retrouver la « pièce manquante » ? « Quand je regagne la chambre, j'entends grincer le vieil escalier de l'enfance, celui qui me fit tout comprendre, sans ajouter le moindre mot, la moindre phrase, m'ouvrant d'un seul coup à la vie immense, celle qui naît ici, à partir du point le plus minuscule : une ruelle, un visage, une façade, un oubli, un souvenir, quelques lignes, une phrase, des voix, oui, surtout des voix dont ma vie fut

d'écrire un chapitre façonné par le lointain et le proche, l'aventure de l'inconnu. Je ne saurai jamais tout ce que ces voix m'ont dit, murmuré, mais monte en moi leur inoubliable musique, une forme de secret dont le cœur, seul, peut toucher la vérité, comme l'aile d'un oiseau qui nous frôlerait le visage, s'envolant dans l'azur, emportant avec lui ce que l'on ne saura jamais dire. Je reste là, sur le seuil d'un jardin, muet dans la lumière du soir. » Ainsi se termine son livre.

Être géographe humain entre deux guerres

Albert Demangeon a été en France une figure importante, puis oubliée, des sciences humaines de la première moitié du XX^e siècle. Cet ouvrage, par ses sources inédites, ses analyses précises et sa réalisation élégante, permet de retrouver et de réévaluer ce maître de la géographie humaine. Il a été le pair de Lucien Febvre, de Marcel Mauss, de Marc Bloch, entre autres. Il fut un géographe de la Troisième République, de ses réussites et de ses épreuves.

par Jean-Louis Tissier

Un géographe de plein vent.

Albert Demangeon (1872-1940)

Bibliothèque Mazarine/Éditions des Cendres,
160 p., 22 €

Par son mariage avec Louise Wallon, Albert Demangeon est associé à une lignée fondatrice de cette République, par Henri Wallon (1812-1904), auteur du fameux amendement. Son amitié avec son beau-frère, le psychologue Henri Wallon (1879-1962), a conforté ce lien. Ses archives, très complètes, ont été versées en 1979 à la bibliothèque Mazarine ; elles sont aujourd'hui au cœur d'une exposition et de ce livre-catalogue. L'ouvrage a été porté par Yann Sordet et Patrick Latour au titre de la bibliothèque Mazarine et a bénéficié des analyses de l'équipe EGHO/CNRS (Denis Wolff, Marie-Claire Robic, Nicolas Ginsburger), spécialisée en histoire de la géographie.

Albert Demangeon, fils de gendarme et têt orphelin, réalise, de l'école élémentaire à la Sorbonne, en passant par l'École normale supérieure, un cursus exemplaire, via la filière « moderne » de la géographie. Sa thèse sur *La Picardie et les régions voisines* (1905) est une sorte de modèle de la géographie renouvelée par son maître Paul Vidal de la Blache. Pour la réaliser, Demangeon a effectivement mené une enquête de terrain, dans le plein vent des horizons picards. Mais il a été aussi un géographe recherchant dans les archives des sources particulières à son sujet et les méditant dans son bureau de caïman (« maître-surveillant » de l'École normale, 1900-1904). Puis, pendant quatre décennies, Demangeon a pratiqué cette méthode, composant avec le terrain, les archives et la ré-

flexion-rédaction. Son audience fut large puisqu'il publia pour l'enseignement primaire, secondaire et supérieur, enseigna à Lille, à la Sorbonne et à Ulm, déclinant même une proposition de Harvard. Albert Demangeon assumait pleinement son rôle de chef de file de la géographie humaine, pour l'illustrer et, parfois, la défendre.

Il ne s'est pas cantonné à son expertise initiale en géographie rurale et régionale. L'expérience de la Grande Guerre lui fait aborder dès 1920 la question du *Déclin de l'Europe* ; en 1923, il ouvre, avec *L'Empire britannique*, celle de la pérennité des constructions coloniales. Observateur de l'Allemagne, il repère et critique l'essor de la *Geopolitik*, et les dangers qu'elle recèle. En 1930, il analyse les aspects et les conséquences de la crise économique mondiale. Son style de travail, méticuleux, et sans doute son caractère prudent, ne transforment pas sa réelle vigilance en prise de parole tribunicienne. Il reste un professeur reconnu, comme cette République qu'il sert et qu'il honore jusqu'à son décès le 25 juillet 1940, coïncidant presque avec celui du régime (le 11 juillet, le régime de Vichy a abrogé l'amendement Wallon).

La riche iconographie de ce livre documente cette carrière. Le volume rend compte de sa pratique de la photographie comme trace de l'enquête et preuve démonstrative sur l'habitat, les paysages ruraux ou urbains. Mais la photographie est aussi un document sur la sociabilité universitaire : Albert Demangeon avec des collègues français et étrangers, en congrès ou en excursion, jusque dans le Grand Canyon du Colorado et en Égypte, avec ses étudiants sur le terrain, ou dans la cour de la Sorbonne. Avec les clichés des promotions de l'ENS, on cherche évidemment les visages, les figures devenues



Albert Demangeon

ÊTRE GÉOGRAPHE HUMAIN ENTRE DEUX GUERRES

éminentes de ces millésimes. On s'interroge aussi sur les relations virtuelles puis établies, après cette agrégation momentanée, cet envers de la plaque. L'ouvrage comporte aussi de nombreuses reproductions de manuscrits : des carnets de terrain, des correspondances, des fiches, et des ouvrages majeurs, très lisibles, comme le trait magistral, sans tremblé.

Au terme des quatre années de l'Occupation, des publications posthumes donnent l'occasion à des anciens élèves de revenir sur la figure et l'enseignement de Demangeon. On retiendra parmi eux Jean Gottmann (1915-1993) et Louis Poirier (1910-2007). Jean Gottmann a été de 1935 à 1940 l'assistant de Demangeon, puis contraint à l'exil aux États-Unis ; à son retour, il tient à souligner la portée des conceptions de son maître qu'il associera à son ouvrage pionnier en géographie urbaine, *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States* (1961).

Louis Poirier (alias Julien Gracq) confie en 1947 à *Critique*, revue toute neuve, un texte sur « L'é-

volution de la géographie humaine ». La première page du manuscrit, déposé à la BNF, est reproduite dans cet ouvrage, page 127. Dans ce texte réflexif, Louis Poirier identifie les travaux d'Albert Demangeon comme relevant du « quaternaire historique ». Cet âge se caractérise par l'usage et l'aménagement des milieux naturels par les sociétés humaines. En effet, Demangeon, dans les campagnes françaises, dans les polders hollandais et dans les régions industrielles britanniques, a été le géographe de ces métamorphoses territoriales, pour lesquelles, comme un historien, il a mobilisé des sources d'archives. Dans l'un de ses plus beaux textes, *La sieste en Flandre hollandaise*, Gracq, en termes proches de ceux de Demangeon, traduit la beauté pacifiée de ce dernier agricole. Ce « quaternaire historique » audacieux, forgé pour Demangeon, préfigure notre « anthropocène ».

De plein vent, le géo-photographe Albert Demangeon, en extérieur des campagnes paisibles, a aussi essuyé les tornades de l'histoire et les a souvent pressenties. Cet ouvrage est comme un retour d'Est qui rafraîchit la mémoire.

En attendant Blanchot

Depuis mai 1968, ce moment exceptionnel dans l'histoire de France s'est vu progressivement vider de sa signification politique grâce à un immense travail narratif qui, à force de le consacrer comme événement, a très effectivement relégué aux oubliettes l'originalité du mouvement qui le traverse. Mais que peut bien être la signification politique d'un mouvement ? Son sens peut-il se transmettre de la même manière qu'une doctrine ou une réforme ? En cette année du mi-centenaire, l'occasion semble bonne de revenir sur l'oubli derrière lequel ces questions attendent d'être posées, et, se situant dans ce qu'il appelle « un champ d'études en plein renouveau depuis 2008 », Jean-François Hamel aborde la tâche avec verve et rigueur dans un essai sur la participation de Maurice Blanchot aux événements de Mai.

par Michael Holland

Jean-François Hamel

Nous sommes tous la pègre.

Les années 68 de Blanchot

Minuit, 144 p., 14,50 €

L'ambition qu'il s'est donnée est double : d'un côté, focaliser l'attention sur un groupuscule éphémère, le Comité d'action étudiants-écrivains (CAEE), dont l'extrême radicalité semble le reléguer aux marges de ce qui eut lieu en mai ; de l'autre, rendre compte plus systématiquement que cela n'a été le cas jusqu'ici du rôle joué par ce grand marginal que fut [Maurice Blanchot](#) au sein du Comité. Choix qui en soi bouleverse déjà le paysage narratif des histoires de Mai. Car si celles-ci accordent régulièrement une place au CAEE et à ses membres, c'est presque toujours en passant et sans s'arrêter sur le détail de leurs activités, que même aujourd'hui on trouve parfois plus commode d'attribuer aux engouements d'une « avant-garde littéraire ». Toutefois, Jean-François Hamel fait plus dans son livre qu'isoler arbitrairement un groupuscule d'intellectuels perdu dans la masse des 460 comités d'action qui foisonnaient alors. S'il met en valeur la participation de Blanchot et de ses camarades au mouvement, c'est parce que, de tout l'héritage politique de Mai, c'est sans doute l'ensemble d'actions et de paroles attribuables au CAEE, et à Maurice Blanchot en particulier, qui prolongent jusqu'à aujourd'hui le véritable sens de ce qui eut lieu alors,

et qu'on peut nommer la fin d'une certaine idée de la révolution. Fin due non pas à une maturation ou à une modération dont le monde occidental assagi se montrerait capable, mais à ce que Blanchot appelle « une révolution de la révolution » : c'est-à-dire un dépassement de la révolution par elle-même, au cours duquel le « moment hors du temps » qu'elle est toujours, réintégrant le moment qui passe, y ouvre un « hiatus d'histoire » qui devient dorénavant indépassable. Dès lors, impossible de reléguer le mouvement de Mai dans un passé qu'on raconte : désenclavé historiquement, il est disponible à tout moment, donc ici et maintenant, à qui veut bien l'accueillir.

Cependant, si l'on peut dire que Jean-François Hamel a relevé le défi qui confronte quiconque enquête sur la signification politique de Mai 68, ce n'est pas en allant à contre-courant de ce « travail narratif » que Kristin Ross dénonçait en 2005 (*Mai 68 et ses vies ultérieures*, éd. Complexe). Au contraire, il a radicalisé le travail de la narration pour s'approcher plus qu'il n'a été possible jusqu'ici de la réalité politique de ce moment. Et raconter, c'est ce que Jean-François Hamel fait très bien. Mettant l'accent sur l'extrême fugacité de ce qui eut lieu en mai 1968, il modifie la méthode historique traditionnelle pour l'ajuster à cet objet politiquement inédit. En dix courts chapitres, de manière apparemment aléatoire et chaque fois sous un angle différent, il fait retour à la brève période pendant laquelle le Comité d'action et ses animateurs ont participé aux

EN ATTENDANT BLANCHOT

événements. Dans une série de reportages parfois haletants, alternant gros plans et travellings agiles, l'intensité de ces quelques mois est présentée en de rapides plongées discontinues qui en parcourent le mouvement. À chaque plongée, et selon l'angle, une diversité de personnages, d'événements et de faits se mettent en grappe autour de la perspective centrale, s'agrégeant pour ensuite se disperser d'un chapitre à l'autre. Et sous-tendant cette structure aérée et légère, un impressionnant travail de rassemblement et de synthèse permet d'ordonner l'histoire révolutionnaire du XX^e siècle et au-delà selon cette nouvelle perspective démultipliée. Ainsi, peu à peu et sans que l'auteur l'impose, une perspective d'une très grande originalité se dégage. Mai ne fait plus partie d'un passé dont le présent est voué à s'éloigner ; s'il est insaisissable, c'est non pas comme l'est tout moment qui passe, mais parce que, en lui, le moment est en même temps un mouvement qui traverse et dessaisit le présent, et cela depuis longtemps : fin de l'histoire détournée par Hegel-Napoléon et qui attendait de trouver sa véritable destination, qui est d'être non pas histoire achevée mais histoire sans cesse interrompue ; non pas posture prophétique réservée à une élite de l'esprit mais irruption ici et maintenant de la masse anonyme d'une « pègre ingouvernable » c'est-à-dire, selon Maurice Blanchot : « nous tous », dont la réalité politique déborde le cadre des théories et des doctrines et inaugure une époque tout à fait nouvelle.

On peut donc dire que dans ce livre la relation de l'histoire qu'est la narration du passé cherche à être du même coup relation à l'histoire dans le présent, dans la mesure où le récit de Jean-François Hamel entraîne son lecteur dans le mouvement sporadique et apparemment spontané qu'en même temps il raconte. Mais cela dépasse-t-il le niveau du simple mimétisme, compensant l'impossibilité de donner un sens au mouvement de Mai avec une contrefaçon qui lui fait signe de loin ? Le stratagème paraîtrait bien pauvre si ce n'était que, Hamel le montre bien, confrontés eux-mêmes à l'impossibilité de donner un sens au mouvement de Mai au moyen de l'action, c'est justement sur une pratique d'écriture que Maurice Blanchot et ses camarades se sont repliés. Pratique qui, en les éloignant de l'action directe, a aussi transmis cet éloignement jusqu'à nous comme le véritable héritage politique de Mai.

Que le Comité échoue à s'engager dans une action ne fait pas de doute. Né lui-même d'une rupture avec l'Union des écrivains, il va de crise en crise, se séparant peu à peu de ses membres et abandonnant toute revendication concrète, jusqu'au jour où, contesté par un des siens, il s'autodissout à l'initiative de Blanchot et de Dionys Mascolo pour qui désormais la seule action valable est le refus du pouvoir sous quelque forme qu'il s'exerce. Et la revue qui sert d'organe au groupe ne s'en tire pas mieux. Conçue dans le prolongement du projet d'une « Revue internationale » quelques années auparavant comme un espace ouvert et anonyme, *Comité* n'aura qu'un seul numéro avant d'être abandonnée par ses principaux animateurs. On le voit, organisation et publication voient chacune ses cadres débordés par le mouvement qui les informe et en même temps les traverse en les désagrégeant.

Mais, si parallélisme il y a entre les sorts conjoints du groupe et de la revue, il n'est pas total. Certes, chacun se signale par son incapacité à contenir l'idée politique qui l'a engendré. Mais tandis que pour le CAEE cela signifie la fin de son efficacité politique et son éparpillement en tant que groupe, pour *Comité* le pur refus qui se laisse tout juste exprimer le temps d'un seul numéro de la revue se révèle être aussi un principe d'écriture capable d'accompagner le mouvement dans son débordement. Tout d'abord, Jean-François Hamel insiste là-dessus, les fragments anonymes qu'on attribue à Blanchot (et qu'on vient de rééditer : *Mai 68, révolution par l'idée*, Gallimard, coll. « Folio ») sont tout sauf le masque derrière lequel un seul auteur s'exprimerait. Comme les notes qu'il a fort utilement compulsées dans l'archive Blanchot à Harvard le révèlent, ces fragments forment très souvent un tissu de citations tirées des lectures de Blanchot à l'époque. Ce dialogue constant avec d'autres auteurs, affranchis de « l'autorité de leur signature », fait de *Comité* moins l'organe de Blanchot et des membres du Comité d'action qu'« une caisse de résonance des discours oppositionnels ». Ainsi, loin de suspendre ce jeu anonyme, c'est très logiquement que la disparition de la revue laisse le champ libre aux « tracts, affiches, bulletins » qui couvrent les murs de Mai, et grâce auxquels le mouvement insurrectionnel, retiré de la « guerre des écritures » dans laquelle discours officiels et slogans revendicatifs s'affrontent, se perpétue en éparpillant les signes d'un dissensus face à toutes les formes du pouvoir. Cette « parole donnée à tous » (Louis-René des Forêts), expression directe d'« une vie



Mai 68 dans les rues de Bordeaux

EN ATTENDANT BLANCHOT

collective déclinée au présent à travers l'anonymat des luttes », ouvre l'ère d'un « communisme d'écriture » que Blanchot se donnera pour tâche de mettre en discours dans les années qui suivent, et jusqu'à la fin de sa carrière d'écrivain.

Jean-François Hamel décrit très bien la trajectoire qui aboutit à cette prise en charge. Durant « l'avant-printemps » des années 1950, sous l'influence de Dionys Mascolo dont l'originalité de penseur politique ressort très clairement de ces pages, Blanchot a « *politisé les maîtres-mots de sa pensée de la littérature* » en s'appropriant « *les schèmes de perception et d'interprétation des marxismes contemporains* ». Grâce à cette « mise en phase », celui qui a été pendant quarante ans « *le passeur d'un appel à abandonner la littérature* » trouve en Mai l'occasion de canaliser ce qu'il appelle dans une lettre à Dominique Aury « *le mouvement qui depuis des années m'oriente* », en faisant coïncider l'espace littéraire et « *le flux impersonnel des discours et des paroles qui circulent dans l'espace public* ». Mais si « Orphée descend dans la rue » en Mai, ce n'est pas pour remplacer ce que la littérature aurait d'irresponsable par le sérieux du discours politique, mais pour capter et rendre permanent ce

que Mai a libéré : cette « parole donnée à tous », vouée à ne jamais dépasser le présent où elle s'énonce, et faisant du moment un mouvement de perpétuel dépassement. Voilà ce que Jean-François Hamel nous permet d'apercevoir : un mouvement insurrectionnel devenu si pur que son efficacité politique a été nulle, se muant entre les mains de ce pur d'entre les purs que fut Maurice Blanchot (Mascolo le lui reproche) en principe d'une nouvelle écriture, délestée de toute « littérature », et, par sa démarche fragmentaire, ouverte à ce qui charge chaque moment présent d'une puissance de refus qui engage l'avenir.

« *LA RÉVOLUTION EST DERRIÈRE NOUS* », écrit Blanchot en décembre 1968. « *Mais ce qui est devant nous, et qui sera terrible, n'a pas encore de nom.* » Un demi-siècle plus tard, ce terrible est en quelque sorte notre pain quotidien, et le défi qu'il pose demeure intact. Le jour viendra sans doute où, cessant de considérer que politiquement Maurice Blanchot a quelque chose à cacher, on discernera dans sa longue carrière les prodromes de la pensée politique que notre ère attend. Ce jour-là, le livre de Jean-François Hamel fera référence. En attendant, on peut dire qu'il fait date.

Quand Balzac invente Paris

Il est rare qu'un excellent livre bénéficie d'une aussi excellente couverture. Le montage de deux daguerréotypes qu'a effectué Jérôme Saint-Loubert Bié pour le travail d'érudition empathique d'Éric Hazan sur le Paris de La Comédie humaine associe avec la plus grande intelligence le fameux portrait, dû à Louis-Auguste Bisson, qui montre le plus beau Balzac (chemise ouverte sur un poitrail de taureau, main étalée sur le cœur, regard fulgurant) au Paris brumeux de son siècle, auquel il se surimpose.

par Maurice Mourier

Éric Hazan

Balzac, Paris

La Fabrique, 209 p., 14 €

Jean-François Nebel

Les secrets du café mythique

d'Honoré de Balzac

Historiae éditions, 177 p., 19,50 €

On pense alors immédiatement au gigantesque Fantômas, le héros d'Allain et Souvestre, qui, placardé sur les murs de la capitale pour la sortie du *serial* de Louis Feuillade en 1913, fit à juste titre délirer les surréalistes. Cette couverture en noir et blanc, épatante, dit d'un seul coup presque l'essentiel : le Paris de Balzac n'est pas un des écrans où son génie visionnaire et sa puissance de création poétique ont trouvé à s'épanouir, c'est une ville fantasmagique née de lui seul, qu'il a entièrement créée grâce à la baguette magique de sa plume.

Encore faut-il être et se maintenir au niveau de cette entrée en scène mirobolante par le porche de la couverture. [Éric Hazan](#) y parvient aisément, non seulement parce qu'au fil des pages il déploie une connaissance exhaustive de l'œuvre formidable dont il éclaire les recoins, suit les rues, scrute les quartiers à la mode et ceux qui le sont moins, mais surtout parce qu'il propose au lecteur beaucoup plus que Balzac (l'écrivain, l'homme public, le semeur de créanciers, l'amoureux des dames, le marcheur, le gastronome), et que ses personnages (De Marsay au faubourg Saint-Germain, les commensaux de la pension Vauquer au Quartier latin, le cousin Pons sur les

Grands Boulevards), tout, créateur et créatures patrouillant inlassablement à travers le dédale de la ville réelle qu'ils transforment en caverne d'Ali Baba ou en grotte d'Aladin.

En vérité, c'est une analyse pénétrante du monde littéraire parisien tout entier, où Balzac se meut comme un poisson dans l'eau, louvoyant entre les « libraires », qui sont les éditeurs de ce temps-là, les journaux où s'ébattaient les loustics cultivés et cyniques de *Splendeurs et misères des courtisanes*, les restaurants, tel ce « Rocher de Cancale » que j'avais toujours cru sis carrefour Richelieu-Drouot (emplacement de l'actuel « Cardinal »), à cause du fait qu'en face Balzac avait chez son tailleur un de ses domiciles clandestins, et qui en réalité se trouvait rue Montorgueil, artère comme aujourd'hui dédiée à la bonne bouffe, le Rocher de Cancale abhorré des éditeurs de Balzac qui les y ruinait en commandant à leurs frais et à son usage un cent d'huîtres...

Mais ce diable de coureur des avenues et des venelles (lui qui ne travaille que la nuit fait chaque jour des kilomètres à pied) fréquente aussi les théâtres car il compte en vain faire fortune grâce à la scène. Et il rencontre une foule d'amis de tous milieux (sauf le milieu ouvrier, qu'il ignore), et nombre de belles dames, le plus souvent bien plus âgées que lui, lui ouvrent ici ou là leurs salons, leurs bras, parfois leur lit, d'un Paris l'autre.

Ce Paris traversé, sillonné, habité en plus d'une de ses provinces – Éric Hazan appelle Balzac « un migrateur » –, est toutefois loin d'être exhaustif, comme le révèlent les cartes dessinées pour ce livre, celle des Halles où le pauvre et honnête homme qu'est le parfumeur César



Éric Hazan © Hannah Assouline

QUAND BALZAC INVENTE PARIS

Biroteau s'agite afin de conjurer une faillite qu'il n'évitera pas ; celle de la Chaussée d'Antin jouxtant les Grands Boulevards (rue Saint-Lazare s'abrite le boudoir d'amour et de mort de l'extraordinaire *Fille aux yeux d'or*) ; celle du Quartier latin (*Illusions perdues*) ; celle du Marais où le romancier a longtemps vécu.

Des pans entiers de Paris sont hors *Comédie humaine*, la capitale balzacienne se réduisant à ses quartiers bourgeois, parfois passés de mode, comme le Marais de cette époque. Ce n'est pas un Paris de la réalité (la ville est encore populaire aux trois quarts), Balzac n'étant pas un auteur réaliste bien qu'il sache tout voir, mais un puissant plasmateur qui invente Paris, y installe ses rêves, sa frénétique poésie du désir et de la possession, mais aussi du drame et du désastre. Quelle introduction au fantastique balzacien que ce parcours d'une ville plus vivante, plus séduisante, plus terrifiante dans l'œuvre reine qui la magnifie que dans ce qui aurait pu n'être qu'un guide d'une cité historiquement datée !

Pour le plaisir de la découverte, on associera à ce beau texte l'amusant et instructif essai que Jean-François Nebel, président de l'Institut français de caféologie, a consacré à un aspect certes mineur de la fabrique balzacienne, mais néanmoins utile à connaître, essai élégamment préfacé par Yves Ga-

gneux, directeur de la Maison de Balzac, qui fait le point sur le rôle décisif du café dans la vie et dans l'œuvre du romancier. On y mesurera la phénoménale addiction de Balzac à ce que l'auteur, caféophile et non caféomane selon ses propres termes, appelle justement une drogue dure. Songez donc : de la savante étude proposée aux pages 49 à 65 du livre de Jean-François Nebel, il ressort que la consommation balzacienne était vraiment exceptionnelle – et tout à fait excessive – puisqu'il buvait entre 17 et 25 tasses de café par jour, ou plutôt par nuit, soit environ un paquet de 250 grammes de Bourbon, ou encore, si l'on examine la teneur en produit actif de ses mélanges personnels et la méthode d'infusion utilisée dans la cafetière en porcelaine de Limoges « à la Du Belloy » offerte dès 1832 par sa meilleure amie (en tout bien tout honneur), la provinciale Zulma Carraud, correspondante d'élite de sa maturité, une quantité de caféine « cinq à dix fois supérieure au niveau maximal recommandé par les autorités de santé européennes » aujourd'hui.

Faut-il conclure que Balzac est mort de ce type d'excès, et non pas seulement de la syphilis précoce que soignait en toute discrétion professionnelle le bon docteur Nacquart, son ami, modèle de l'immortel Horace Bianchon ? Même les crabes du trentième siècle n'en sauront jamais rien, me semble-t-il.

La Terreur, une passion narrative

Alors que les mythes nationaux sont discrédités, il subsiste pourtant un certain goût de la Révolution. Une grande part de son attractivité s'articule autour de la Terreur. Une salve éditoriale sur ce moment fondateur de notre contemporanéité n'apporte pas tous les renouvellements escomptés.

par Maïté Bouyssy

Walter Markov

Jacques Roux, le curé rouge

Trad. de l'allemand par Stéphanie Roza

SER Libertalia, 518 p., 20 €

Jean-Clément Martin

La Terreur. Vérités et légendes

Perrin, 238 p., 13 €

Antoine de Baecque

La Révolution terrorisée

CNRS, 240 p., 23 €

Hervé Leuwers

Camille et Lucile Desmoulins

Fayard, 244 p., 25 €

Annie Jourdan

Nouvelle histoire de la Révolution

Flammarion, 658 p., 25 €

Timothy Tackett

Anatomie de la Terreur

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Serge Chassagne

Seuil, 480 p., 26 €

Comme on répète beaucoup en écrivant sur la Terreur, sa mécanique et ses mises en scène, surtout en France où cette mémoire a structuré nos clivages politiques, le pari d'écrire sur cette période reste difficile. Que faire de récits partiels, aussi contradictoires que brutaux, et du succès de scènes ressassées pour l'effroi qu'elles suscitent ? Quant aux faits, peu de choses pourraient être neuves, si ce n'est la question difficile de la comptabilisation des victimes de l'époque, les conséquences démographiques des guerres et des disettes restant moins

évaluables que les morts d'incarcérés condamnés ou victimes de simples maltraitances.

Commençons par les ouvrages de vulgarisation si l'on en croit la taille, mais savante, des outils dira-t-on, *La Terreur. Vérités et légendes* par Jean-Clément Martin et la reprise par Antoine de Baecque de ses articles passés dans *La Révolution terrorisée*. Le premier a tenu la chaire d'Histoire de la Révolution française, cœur historique des recherches sur la Révolution française depuis 1885, date de la création de cet enseignement en Sorbonne, le second représente le meilleur de la phase Michel Vovelle de cet Institut. Se borner à reprendre les *Vérités et légendes* de la Terreur est justifié quand une trentaine de séquences très courtes décortiquent les points controversés sans jamais lasser le lecteur. L'auteur retrace librement les débats et points chauds désormais familiers du public informé : la nature des institutions, le jeu des envoyés en mission au sein des forces locales suscitées par eux, sont détaillés à partir d'exemples pour mieux poser toutes les acceptions du terme, puis la trajectoire ultérieure du mot ou sa résonance et la comparaison avec d'autres situations armées comme en Irlande. La trame des événements, pour novices et étudiants, est confiée à la chronologie mise en annexe et l'ensemble est suffisamment convaincant pour mériter de s'intituler « Pour en finir avec la Terreur ».

Antoine de Baecque, en revanche, s'attaque au détail, aux scènes, aux termes toujours un peu sulfureux pour jouer au sein de ce qui reste inexplicable et en creuser des imaginaires à l'œuvre qui surprennent l'événement. Quand la violence naît de la vacance des pouvoirs, tout est possible, l'émotion, le goût du sublime et les pulsions mortifères se substituent aux raisons possibles et aux causes plausibles ; cette dizaine d'articles déjà

LA TERREUR, UNE PASSION NARRATIVE

parus se situe ailleurs. Le retour sur ce qui fut très neuf il y a trente ans et la vivacité des approches gardent un intérêt incontesté, qu'il s'agisse de l'aspiration – à tous les sens du terme, passif ou actif – de la mort et de la guillotine par le robespierrisme ou du mythe construit autour de la mort de la duchesse de Lamballe, paroxysme de ces « acharnements narratifs » qui focalisent l'attention d'autant que la réalité des faits est autre, plus sobre, tristement logique, dirait-on. Ce regard judicieux s'accorde évidemment avec l'autre versant du travail d'Antoine de Baecque, le cinéma, les scénaristes, les réalisateurs, les *Cahiers du cinéma* et tout ce qui croise le travail du temps et de nos credo, l'image et le rythme de nos imaginaires. La Terreur pose donc au cœur de l'histoire des mentalités ce qui peut se dire du meilleur et du pire des aspirations et des peurs qui excèdent la scène politique.

Chemin faisant, les biographies de Robespierre ont marqué le retour vers la Terreur et on en a lu récemment deux, l'une, [synthétique, de Jean-Clément Martin](#) et l'autre qui entend revoir – socialement à la hausse – la jeunesse de l'homme qui devint le symbole de la Révolution, celle d'Hervé Leuwers qui a repris entièrement le dossier de Robespierre jeune, à Arras comme à Paris. Récidivant en biographie, Leuwers ne peut guère solliciter des éléments neufs pour traiter de la Révolution et du couple Desmoulins, Camille le journaliste et Lucile, sa femme, parfaits clients pour un discours politiquement correct. Il est vrai que tout s'y prête : tous deux et leurs amis sont adeptes du marivaudage, les lettres privées conservées par leurs proches ont laissé d'authentiques traces de leurs actes et de leurs sentiments. Ils fournissent des héros au public attendri : la révolte enthousiaste du 13 juillet au soir, au Palais-Royal, est une réaction aux menaces sur Paris et précède la violence du lendemain ; et qui ne se sentirait pas proche d'un couple charmant au sein d'un milieu aimant et aisé, celui de la jeune femme où s'inscrit le jeune journaliste provincial ? De plus, l'aventure du *Vieux Cordelier*, fin 1793, permet de mettre à distance le robespierrisme et de donner une note mélancolique à la Terreur quand les conflits se résolvent par l'échafaud qui châtie les dissidents. Sur fond d'amitié avec Danton et de trahison de l'Incorruptible, l'ancien ami, on retrouve le maillage républicain des thèmes progressistes, l'équivalent des inépuisables Marie-Antoinette, ces discours nostalgiques d'une royauté fidèle à ses personnages en

porcelaine de Meissen. Cela n'enlève rien au sérieux d'Hervé Leuwers et à ses impeccables références qui permettent de saisir le petit peu de neuf que l'on y lira : au XIX^e siècle, l'éditeur des lettres de Camille (notons comment, à l'instar des femmes, sa fragilité l'ampute de son nom) a censuré que le frère dudit Desmoulins était un alcoolique qui ne se conduisait pas très bien aux armées. Faible apport pour le lecteur averti qui aura lu l'excellent livre de 1986 de Jean-Paul Bertaud, mais, une génération après, ce dernier livre est épuisé et introuvable, sans doute non rééditable : une maison d'édition – à moitié – canadienne et une écriture trop blanche.

Parmi les fondamentaux de l'historiographie révolutionnaire marxiste, existait « le » Markov, bien que ce ne soit pas son seul livre et que le héros, le « prêtre rouge », vicaire de Saint-Nicolas-des-Champs, autrement dit au sein de la tumultueuse et populaire section des Gravilliers, se soit affronté aux robespierristes. Ce livre, produit à Berlin-Est en 1961, révèle la tentative d'un biographe en mal de croiser l'histoire sociale et l'histoire individuelle, ce qui restait une des formes butoir de la pensée marxiste et, en ces mêmes années, au cœur des interrogations de Lukács et de Goldmann. Walter Markov (1909-1993) bénéficiait non seulement de sa formation intellectuelle dans la maîtrise des langues de l'Empire austro-hongrois dans lequel il était né, à Graz, mais de ses amitiés, en France avec Albert Soboul, à partir de 1954, autant que de son expérience propre d'homme engagé et d'homme deux fois vaincu : en tant que communiste, par la répression nazie, ce qui lui valut dix ans de prison, puis en tant que marxiste exclu du Parti communiste de la RDA. Il savait ce que sont un appareil et un mouvement populaire fait de besoins vitaux et d'aléas non réductibles au champ idéologique ou à ce qu'en disait Albert Mathiez. Il semble que la très tardive et bienvenue traduction de Stéphanie Roza tienne autant à des difficultés propres à la volonté littéraire de l'auteur, qui se voulut dans le sillage des monographies de Stefan Zweig, qu'à sa singularité. Ici, quelques formules de style (trop) familier ou des notes (bienvenues) éclairent ce qui est pointe et ironie. Le livre est accompagné d'un CD qui enrichit le dossier Jacques Roux d'articles divers et c'est un travail collectif d'édition savante qui a permis d'établir des notes absentes chez Markov. Cette actualisation mise en place par la Société des études robespierristes ne s'attarde pas sur ce qui a pu être à la disposition de l'auteur, tant il

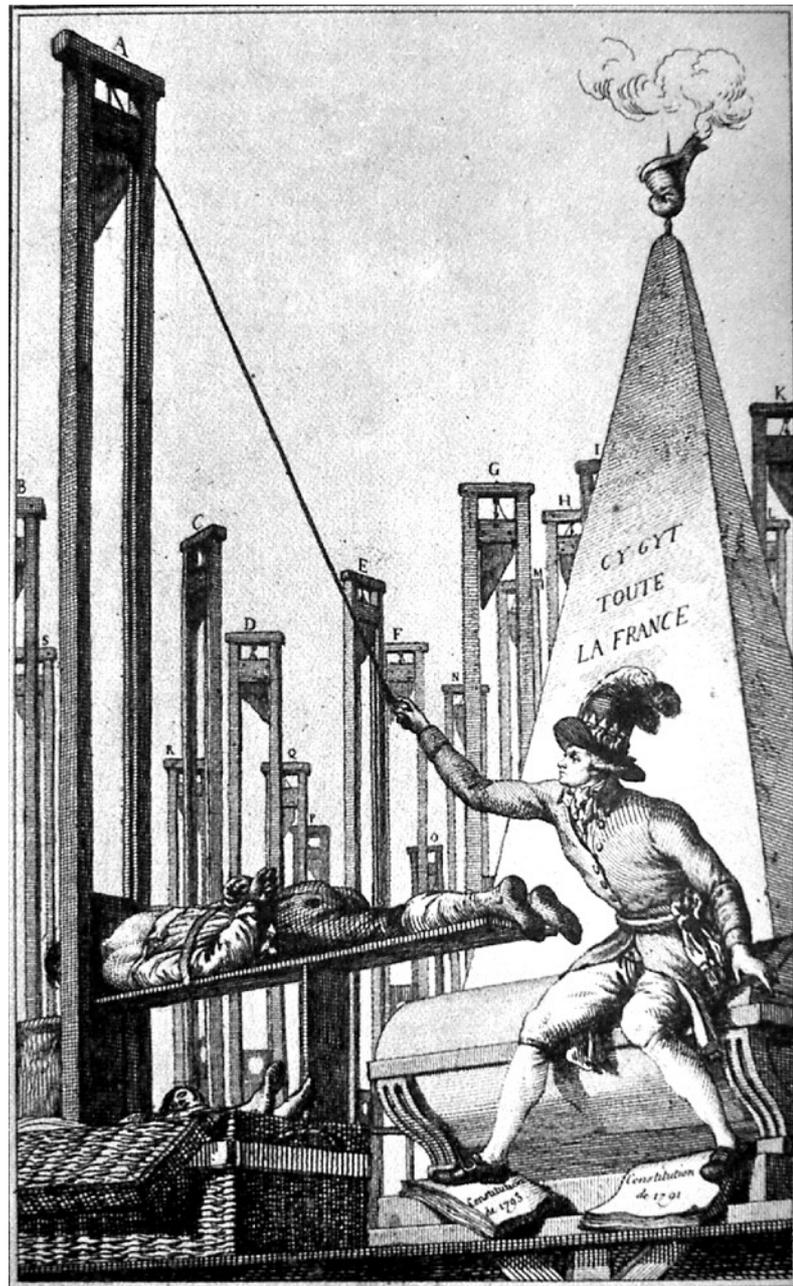
LA TERREUR, UNE PASSION NARRATIVE

était aventureux d'en décider, mais l'ensemble, témoin d'une époque et sur un thème resté peu couru, est d'un précieux apport.

À l'inverse, le travail d'Annie Jourdan pâtit d'un parcours solitaire et de longues années d'enseignement à Amsterdam. Sa « nouvelle histoire », qu'elle veut inscrire dans un mouvement européen dont elle affiche hautement les protocoles d'autorité, se dévalue de références trop vagues et d'une gestion des notes particulièrement déconcertante. L'abus du point d'exclamation, la volonté de pédagogie et l'affirmation de positions brassent trop large. Le compte n'y est pas quand affleurent les angles morts de la connaissance et des polémiques possibles. Autant en revenir, si l'on se veut humaniste et engagé, aux Anglo-Saxons tel Robert R. Palmer récemment réédité en 2014 à Princeton mais en anglais seulement (en français, on ne dispose que de ses ouvrages des années 1960).

Quant à *l'Anatomie de la Terreur* de Timothy Tackett, d'abord publiée en 2015 à Harvard, elle respire les meilleures convenances actuelles : relectures multiples par l'élite internationale de la profession, et publication au Seuil dans une collection dirigée par Patrick Boucheron. La lecture en est agréable car le texte est dense, le livre riche et détaillé, l'information sûre, la démarche assurée. Il peut faire référence car il balaie le simple et le complexe afin de tout embrasser. La structure liée à l'événementiel en garde le découpage de la chute de la Gironde du 2 juin 1793 au 9 thermidor en suivant le mouvement populaire de l'année 93, puis l'invention des mythes subséquents. On peut ainsi présumer de cette synthèse à partir de tous les grands ancêtres américains et de nos sagas bien françaises, « critiques » ou pas, en un moment où chacun se veut critique. Est-ce, là encore, la dernière grande dissertation sur thème connu ?

De reprises en variations, sur thème resserré, le regard du lointain ne célèbre ni ne condamne quelque exceptionnalité, pas plus qu'il ne fait recette à partir des polémiques franco-françaises. La positivité des faits adoubee aux lumières d'époque – ce qui n'a rien de très neuf – ne suscite plus que les plumes venues de loin. Le courage de reprendre le dossier et de ciseler l'information en tenant compte des publications



Robespierre exécutant le bourreau (anonyme)

de sources et des travaux fondamentaux du dernier demi-siècle ne garde sa fraîcheur et sa force de conviction qu'à certaines conditions. Ainsi, ce pavé narratif et sa belle bibliographie, un pur produit de ce que l'historiographie anglo-saxonne a de meilleur, démontre que *l'habitus* universitaire reste la meilleure et la pire des choses : stérile pour donner la chair de l'histoire mais garde-fou et plafond invisible qui dispense de réflexions adjacentes à la Madame Michu, chose bien difficile à gérer quand la naïveté – qui est toujours un attribut de l'autre – rencontre la téléologie.

Le droit en Europe : une histoire plurielle

Droit romain contre coutumes barbares : ainsi commence, traditionnellement, le récit des origines, mais l'ouvrage dirigé par Soazic Kerneis entend bousculer ces cadres de pensée hérités du XIX^e siècle. Au lieu de suivre un boulevard où la rationalité du droit triomphe sur l'émotivité des coutumes, le but ici est de mettre au jour le maillage complexe de normes variées, pas forcément concurrentes, en explorant des chemins de traverse.

par Dominique Goy-Blanquet

Soazic Kerneis (dir.)

Une histoire juridique de l'Occident.

Le droit et la coutume (III^e-IX^e siècle)

PUF, coll. « Nouvelle Clio », 463 p., 33 €

Le droit est une création collective d'artisans, un objet culturel : foin des historiens juristes qui voudraient imposer sa singularité en l'isolant des sciences sociales. Au moment où un projet de droit européen peine à se construire, où se pose « la difficile question des identités de l'Europe », il faut d'urgence reconsidérer son histoire plurielle, s'intéresser aux pratiques populaires du droit, se maintenir à égale distance de l'Antiquité impérialiste et des nationalismes modernes.

Muni de ce viatique, on suit les auteurs dans leur remontée jusqu'aux premières ébauches de principes juridiques. L'enquête commence à la dislocation de l'Empire romain et au centralisme « initié » – entendez chaque fois « instauré », rien à voir avec Eleusis – sous le Principat, par un état des lieux en forme de cours magistral. Les amateurs intéressés sauteront sans doute comme moi les paragraphes où les références chiffrées l'emportent de loin sur les mots. Les plus paresseux peuvent aller directement page 47 à l'échange du baiser entre fiancés qui vaut donation de biens. On passe malheureusement un peu vite sur la valeur juridique du consentement entre époux, qui a fait l'objet d'une longue controverse au cours du Moyen Âge et au-delà, à chaque répudiation royale : leur engagement suffisait-il à sceller le mariage ou devait-il être complété par la consommation charnelle ? On note aussi que le droit a évolué sous la pression fiscale, point qu'avait déjà mis en lumière Paul Veyne en étu-

diant la recrudescence des suicides au début de l'Empire. Et l'on apprend sans surprise que les princes et leurs chancelleries se sont approprié la rédaction des lois. Un rescrit, réponse écrite à la supplique d'un particulier, peut prendre valeur de précédent, mais Constantin s'appliquera à en régler ou effacer l'usage. Bientôt, le monopole de l'interprétation du droit revient à l'Empereur. Ainsi, dans le processus d'uniformisation, le Code Théodosien de 438 absorbe et nettoie les compilations privées : il servira de socle au Code de Justinien qui va s'imposer à tout l'Occident. Si ardu soit-il à lire, ce premier chapitre est riche d'enseignements sur la législation dans l'intérêt des familles et de leur patrimoine, sur le règlement des litiges, les modes de répression du crime, les procédures civiles et pénales, le tout coiffé au sommet de la pyramide judiciaire par le recours de l'appel au Prince.

Les notes de bas de page sont remplacées par des références entre parenthèses dans le texte, pratique de plus en plus courante, pour raisons d'économie, dans les publications des centres de recherche ou les recueils d'articles issus de colloques. Ici, bien qu'intitulées chapitres, les différentes contributions ne suivent pas une progression chronologique ou thématique mais constituent des îlots de recherche autonomes. On passe du droit canon issu d'un nouvel ensemble normatif au sein même de l'Empire, la loi du Christ, à la cohabitation des droits en Gaule, en Espagne, ce « brillant royaume wisigothique », ou parmi les peuples germaniques, avec une place à part pour la singularité des îles Britanniques. Puis aux pratiques romanisantes dites aussi « droit vivant », « vulgaire » ou « populaire ». Les lois des barbares, dont notre fameuse loi salique, ont contribué à la formation des droits européens : la vengeance et l'ordalie, par exemple, éléments

**LE DROIT EN EUROPE,
UNE HISTOIRE PLURIELLE**

majeurs du système normatif médiéval, ne doivent rien au *ius* romain. Chaque enquête est illustrée de cas probants, insolites, émouvants comme une trace vivante sur un vieux parchemin. Dire que tous les auteurs s'efforcent de mettre leur ample savoir à la portée du lecteur, ce serait aller trop loin, mais ils font œuvre utile en recensant les textes – parfois de maigres fragments de tablette – ou la liste des constitutions, conciles et autres événements fondateurs, les ethnies, les strates de théories critiques touchant leurs domaines d'expertise. Certains se tiennent au ras des documents recensés, d'autres les analysent avec plus de hauteur, à commencer par la directrice de la publication, Soazic Kerneis, qui signe ou cosigne l'introduction, la conclusion et trois des huit chapitres.

Soucieux de se démarquer de l'historiographie classique, ces spécialistes sortent parfois du cadre fixé, l'Europe de l'Ouest, pour des incursions en Afrique, ou vers la *pars Orientis* du christianisme, Byzance. Loin d'être un parcours linéaire, leur puzzle juridique se présente comme « une abondance bigarrée », un fourmillement d'intrigues, de compromis ou de conflits de pouvoir, divisions, déviances, particularités, faux en écriture, purges... Y trouvera riche matière à réflexion quiconque s'intéresse à la genèse des relations entre l'Église et l'État, partage entre Dieu et César, aux arguments du divorce d'Henry VIII, ou à des questions toujours d'actualité comme le célibat des prêtres, la variété des traditions matrimoniales, le droit d'asile, la répression du crime, le tracé des frontières et le quadrillage de l'espace par des arpenteurs, la prolifération de la bureaucratie impériale, ou encore les mouvements migratoires.

En 212, l'édit de Caracalla accordait la citoyenneté romaine à tous les habitants libres de l'Empire. Le motif de ce don ? Là, les thèses s'affrontent, selon les présupposés idéologiques de chacun, notamment sur le rapport entre droit central et droits locaux, ou sur les raisons fiscales d'une telle mesure. Le sac de Rome en 410 ouvre une crise majeure, et une question qui va longtemps tarauder les historiens : devons-nous inclure parmi nos aïeux légitimes ces barbares, des sauvages hostiles à la civilisation ? Ce sont souvent eux, recrutés aux quatre coins de l'Empire, qui constituaient les troupes d'élite au sein de l'armée romaine. Les premières lois des na-

tions étaient les statuts militaires des réserves barbares, « *formellement un appendice réglementaire de la loi romaine* », qui à la fin de l'Antiquité se voyait contrainte de s'adapter aux nouvelles données. L'historiographie manifeste une résistance tout aussi forte à l'idée que des rituels païens aient pu s'immiscer dans une royauté chrétienne. Ainsi découvre-t-on les méfaits d'une traduction défectueuse dans les manuels scolaires : l'évêque Rémi n'ordonnait pas au fier Sicambre de courber la tête, mais de déposer ses colliers précieux.

Les normes locales, largement acceptées par les juges si elles n'étaient pas contraires au droit romain, ont mieux survécu dans les cultures qui faisaient déjà une place importante à l'écrit. Le premier recueil des décisions d'un roi barbare transcrites après la chute de Rome semble être l'*Edictum* de l'Ostrogoth Théodoric – figure célèbre par ailleurs pour avoir fait emprisonner et assassiner son conseiller Boèce, « *le dernier Romain que Caton ou Cicéron auraient pu reconnaître pour concitoyen* », selon Gibbon, un de ces historiens « condescendants » –, bientôt suivi par le *Liber constitutionum*, la loi des Burgondes, puis par les *Statuta principum* wisigoths. Dernier stade du processus, leur rédaction est corrigée et réduite sous le règne de Charlemagne, fortement teintée de droit romain « vulgaire ». Le rapport des droits dans chaque royaume n'était pas binaire mais ternaire, conclut Jean-Pierre Poly : la loi romaine sous ses deux espèces, code et pratique, et les normes coutumières orales, que les édits royaux s'efforçaient de concilier. Autre source du droit dans l'usage quotidien, l'institution notariale et ses recueils de modèles d'acte, qu'on retrouve parfois intégrés aux grandes compilations juridiques de la période carolingienne. Si elle révèle une perte de technicité du droit romain, elle témoigne aussi du pragmatisme des praticiens, *tabellio* ou *amanuensis*, *exceptor*, *scriba publicus*, qui reflète autant leur sentiment d'appartenance à la romanité que l'évolution des relations contractuelles. Les procédures judiciaires franques visaient à contrôler la violence, à substituer des systèmes de réparation aux escalades de la vengeance. La loi burgonde remplace la compensation financière pour meurtre par la peine de mort, mais interdit toutes représailles contre les parents du coupable. Les ordalies les plus diverses, par le duel, le chaudron, l'eau froide, les baguettes de sorts, se pratiquent dans nombre de cultures gentiles. De même, varient d'une région à l'autre les coutumes matrimoniales ou testamentaires, le régime de la

**LE DROIT EN EUROPE,
UNE HISTOIRE PLURIELLE**

propriété, les contrats de travail, la servitude. L'esclave romain, soumis à la puissance domestique, n'a pas accès aux tribunaux ni à aucune protection du *ius*. Certains tentent même de s'enfuir pour aller vivre « sous la loi barbare ». Le sort des *humiliores* libres, les pauvres, est à peine meilleur.

Les langues du droit ne se rapprochent pas aisément, traduire c'est trahir, et la latinisation des textes vieil-anglais ou germaniques ne s'en prive pas. L'écart persiste aujourd'hui au Royaume-Uni où le droit est *law*, non un *right* équivalent de *directum*. Les îles Britanniques, séparées entre elles par la mer d'Irlande, ont suivi deux parcours juridiques indépendants, souligne Christophe Archan. Les premiers juristes irlandais se considèrent héritiers des poètes pré-chrétiens, dépositaires de la tradition orale, et situent sa mise par écrit, ainsi que l'ordalie, à l'arrivée de saint Patrick. À côté de la justice des rois et des seigneurs, l'Église d'Iona conduite par son abbé, Adomnán, instaure une juridiction parallèle composée d'ecclésiastiques. Le droit vernaculaire irlandais continuera à s'appliquer pendant des siècles malgré l'occupation anglo-normande. Chez leurs cousins, tout commence dans le Kent, la région la plus proche du continent. Cette histoire-là est mieux connue, grâce aux nombreux chroniqueurs et dramaturges qui l'ont transmise et embellie à travers les siècles jusqu'à l'accession des Stuarts au trône anglais. Une histoire ponctuée de législateurs illustres – Æthelbert, premier roi chrétien, descendant d'Odin, époux d'une princesse franque, qui a institué un code de jurisprudence sur l'exemple des Romains, rapporte Bède le Vénérable, Alfred le Grand, Cnut, Edouard le Confesseur, dont les promulgations vont nourrir le fonds et l'imaginaire de la *common law*. Rien de plus ici, hélas, sur cette autre légende fondatrice qui va tant contribuer à l'insularité de la Grande-Bretagne, alors que l'Europe actuelle reste divisée entre deux grandes familles de pensée, intitulées par les juristes anglo-saxons *civil law*, le droit romain, et *common law*, un droit des juges soi-disant coutumier, tout sauf commun à l'Europe mais qui s'efforce de l'être par le biais du lobbying britannique.

Chacun à sa manière, les auteurs insistent sur le poids de l'idéologie dans l'enquête historique, tout particulièrement quand est abordée la place de la coutume dans la constitution du droit, trop souvent traitée à leur goût sur le mode d'un



Le moine Æthelbert représenté sur le vitrail de l'All Souls College d'Oxford

conflit avec un État acharné à éradiquer tout vestige du passé. La question, brûlante naguère dans le contexte colonial, le redevient aujourd'hui où la mondialisation réveille des nationalismes agressifs. Le doute émis par les anthropologues sur la notion même de coutume invite à revoir sous un angle neuf notre paysage normatif européen et l'influence de ses écoles historiques. Ainsi s'esquisse « l'image complexe d'un pouvoir central autour duquel gravite une multitude d'ensembles normatifs », qui invalide l'opposition catégorique entre droit romain, la loi réputée unifiée de l'Empire universel, et droit local fait d'habitudes, d'usages et de privilèges reconnus par l'administration, la *consuetudo*. De ce laborieux mais nécessaire retour aux sources de nos structures mentales, on retiendra pour finir une phrase de Soazic Kerneis qui laisse songeur : « Un des outils les plus efficaces de la romanisation fut sans doute le formulaire », moule apte à formater l'infinie richesse des modes de pensée et d'expression du droit.

Le nobot sanguinaire

Le romancier communiste hongrois Jozsef Lengyel – déporté dix-sept ans en Sibérie (dont onze ans passés au Goulag) décrivait jadis dans son roman Deux communistes l'appareil monstrueux des partis communistes d'Union soviétique et d'Europe de l'Est comme un conglomérat « d'Untermenschen, des sous-produits humains, des prototypes du fonctionnaire nazi » et ajoutait : « Un appareil semblable ne peut se consolider que s'il écrase tous ceux qui ont la moindre valeur, honneur ou capacité personnelle. Et même ceux dont il suppose qu'ils pourraient en avoir. Être soupçonné d'avoir la moindre qualité – même si la présomption est sans fondement – suffit pour succomber. »

par Jean-Jacques Marie

Alexei Pavlioukov

Le fonctionnaire de la Grande Terreur : Nikolai Iejov

Trad. du russe par Alexis Berelovitch
Gallimard, 656 p., 32 €

Certes, Lengyel, dans ces lignes, ne tente pas d'analyser les fondements sociaux et politiques de cette sinistre réalité qu'il se contente de décrire. Il écrit un roman, pas un traité. La biographie de Nicolas Iejov fonctionnaire de la Grande Terreur confirme – et fait plus que confirmer – sa vision des choses. À la tête du NKVD – l'appareil répressif de l'URSS stalinienne – pendant deux ans et demi, il organise un véritable carnage, décidé par Staline et son bureau politique, carnage dont Pavlioukov, utilisant les documents déclassifiés du fonds Iejov, dresse un tableau accablant. Pendant ces deux ans et demi, Iejov a organisé la liquidation physique d'un million quatre cent mille personnes, fusillées, y compris des femmes enceintes et des enfants, ou mortes au cours d'interrogatoires musclés ou pendant leur séjour en prison dans des conditions pires encore que celles du Goulag

Nommé à la place de Iagoda à la tête du NKVD en septembre 1936, c'est lui qui est chargé de mettre en œuvre « l'ordre n° 00447 » par lequel Staline complète et amplifie la purge sanglante du parti entamée depuis 1936 par un massacre de masse organisé dans le plus grand secret entre le

2 juillet 1937 et le 17 novembre 1938. Iejov en organise et en suit au jour le jour le déroulement avec Staline qu'il rencontre alors presque quotidiennement. Une résolution du Bureau politique « sur les éléments antisoviétiques » adressée à tous les dirigeants des républiques, des régions et des territoires, les invite d'abord à ficher « tous les koulaks et criminels retournés chez eux » après leur libération de l'exil ou du camp et qu'il accuse d'être « les principaux instigateurs des crimes antisoviétiques dans les kolkhozes, les sovkhoses, les transports et certaines branches de l'industrie ». L'ordre commande de fusiller « immédiatement les plus hostiles d'entre eux » et de déporter les autres, décrétés « moins actifs mais néanmoins hostiles », dans les régions éloignées du pays. La résolution définit un quota de victimes de la répression à atteindre dans chaque république ou région, classées en deux catégories : les futurs fusillés et les futurs déportés. Les réceptionnaires doivent « présenter dans un délai de cinq jours la quantité d'individus soumis à l'exécution ainsi que la quantité de ceux soumis à la déportation ».

Moins de trois semaines après le premier ordre, le 20 juillet 1937, Staline engage le massacre des « contingents nationaux » c'est-à-dire de multiples minorités nationales considérées comme autant de nids d'espions, en ordonnant d'abord la chasse aux Allemands de la Volga regardés comme une cinquième colonne. Les Allemands de la Volga ne sont qu'un modeste début... Un ordre secret du 30 juillet, signé Iejov, détaille l'opération, qui doit frapper pêle-mêle des



LE NABOT SANGUINAIRE

paysans dits « koulaks » libérés à l'expiration de leur peine, des « *éléments socialement nuisibles* » et des populations soviétiques non russes (Polonais, Allemands, Finlandais, Lettons, Estoniens, Grecs, Roumains, Coréens) suspectées de constituer un vivier pour l'espionnage. Ces victimes sont, elles aussi, réparties en deux catégories : un groupe à fusiller (la majorité) et deux autres à déporter. Moscou fixe des quotas et invite les autorités régionales à solliciter un dépassement, en général accordé. C'est à qui parmi les cadres régionaux du parti demandera le plus grand dépassement, ce qui n'empêchera pas nombre d'entre eux d'être fauchés par le mécanisme aveugle ainsi enclenché.

Ce massacre frappe par son caractère aveugle et son ampleur. Pour remplir les quotas fixés et les rallonges demandées, les cadres du NKVD, souvent promis eux aussi à une liquidation prochaine, rivalisent de zèle. Ils raflent les premiers venus sur la base du plus mince incident, de la

parole la plus insignifiante, voire de rien du tout, pour remplir les statistiques et inventent des organisations clandestines fantasmagoriques où ils fourrent le premier venu. Un responsable du NKVD en fabrique même une de ses propres mains dans un kolkhoze pour y attirer des paysans. Certains agents du NKVD s'enivrent à mort pour pouvoir arrêter, frapper, torturer, arracher des aveux invraisemblables, et tuer.

Pavlioukov donne de ce « mini-génocide » une description hallucinante qui mêle l'absurde à l'effroyable. Ainsi, dans la région de Sverdlovsk, le responsable du NKVD rafle tout ce qu'il peut pour remplir ses listes : « *Par exemple, écrit Pavlioukov, sur les 4 218 personnes arrêtées au compte de la ligne polonaise, il n'y avait que 390 Polonais réels [...]. De même, tous les 227 accusés au compte de la ligne lettonne étaient d'anciens koulaks, parmi lesquels il n'y avait que douze lettons* ».

Les prisons étant déjà pleines, il faut les « désengorger » à tout prix, et donc exécuter en masse.



Nikolaï Iejov

LE NABOT SANGUINAIRE

Le 27 mai 1935 avaient été constituées des *troïki* (groupes de trois) comprenant le chef local du NKVD, le chef de la police et le responsable politique local qui pouvaient condamner à l'exil ou à 5 ans de prison. Staline, par le décret du 30 juillet 1937, leur donne le droit de prononcer des condamnations à mort (catégorie n° 1) ou des peines de 8 à 10 ans de détention (catégorie 2). Pour accélérer la répression, Staline, par deux décrets du NKVD du 11 août 1937 et du 20 septembre 1937, permet même l'examen des victimes par des *dvoïki* (doublettes) sans le secrétaire du parti. Ces *troïki* et *dvoïki* seront dissoutes le 26 novembre 1938, une fois achevé le massacre qui fauche près de 750 000 hommes, femmes et enfants en moins de dix-huit mois. Sur

335 513 membres des « minorités nationales » jugées suspectes, arrêtés pour leur appartenance ethnique, 247 157, soit 73,6 %, sont fusillés.

Vient ensuite le moment où, selon le titre d'un chapitre du livre, « le maure a fait son devoir » et Staline décide de s'en débarrasser. Le récit des intrigues permettant d'y parvenir est l'un des meilleurs moments du livre. Finalement, Iejov est accusé d'avoir été un agent des services secrets allemands et polonais, pendant que sa femme, elle, travaillait pour l'Intelligence Service britannique, puis d'avoir monté un complot terroriste contre la direction du parti et contre Staline, pour les assassiner... un complot comme il en avait fabriqué tant d'autres tout aussi imaginaires



LE NABOT SANGUINAIRE

contre des milliers de victimes ; Iejov se vante d'avoir « *nettoyé quatorze mille tchékistes* » (*nettoyé* veut dire envoyé dans l'au-delà) mais s'accuse d'avoir laissé des hordes d'espions dans les directions du NKVD, par manque de vigilance et complicité au moins objective, sinon subjective.

Pourquoi cette bacchanale sanglante ? Pavlioukov se garde bien de reprendre l'explication pseudo-psychologique sur la paranoïa de Staline, mais n'avance guère comme explication que la volonté du maître du Kremlin de consolider son pouvoir... En quoi cette purge qui frappe de bas en haut toutes les couches de la société, depuis des paysans déportés ou revenus dans leurs villages jusqu'à des membres du bureau politique fidèles partisan de Staline, y contribuait-elle ? Cela n'apparaît pas très clairement à la lecture du livre, mais une conclusion s'impose. En liquidant la couche dirigeante du parti, Staline se débarrasse de vieux révolutionnaires devenus

certes de bons bureaucrates, mais sceptiques, voire critiques à l'égard du maître du Kremlin. Il les remplace par de jeunes promus qui lui doivent tout ; en liquidant les clans locaux, il renforce le pouvoir central ; en envoyant dans l'autre monde ou au Goulag des « contingents nationaux contre-révolutionnaires » polonais, lettons, finnois, estoniens ou soviétiques, il élimine des éléments jugés instables à la veille de la guerre qui menace ; sous l'ordre de la terreur, les sources de mécontentement, voire de révolte, sont nombreuses. Il faut en interdire toute expression possible pour conforter le pouvoir de la nomenklatura dont en même temps il renouvelle les rangs. Iejov a massacré à droite et à gauche pour remplir cette mission que Staline lui a confiée avant d'en rejeter sur lui les prétendus « excès », de le faire fusiller, de le condamner à l'oubli et de le remplacer par Lavrenti Beria, dont Pavlioukov nous décrit l'ascension, mortelle pour le nabot sanguinaire.

Une Europe à part ?

Comment appréhender cette Europe qui ne cesse de nous tracasser à l'Est du continent ? Les géographes, les historiens et les politistes lui ont donné divers noms. Du temps de la guerre froide on a même inventé un corps unique – « l'Europe de l'Est » – qui est resté dans le langage courant, comme si les quarante années « communistes » de ces anciennes « démocraties populaires » suffisaient à les définir. D'autres auteurs ont tenté de se placer du point de vue de la longue durée pour comprendre l'histoire de cette région. Ils nous offrent de belles synthèses et une meilleure compréhension de nos voisins.

par Jean-Yves Potel

Timothy Snyder

La reconstruction des nations.

Pologne, Ukraine, Lituanie, Bélarus. 1569-1999

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Olivier Salvatori

Gallimard, 508 p., 35 €

Roman Krakovsky

L'Europe centrale et orientale.

De 1918 à la chute du mur de Berlin

Armand Colin, 310 p., 29 €

Antoine Marès et Alain Soubigou

L'Europe centrale & médiane

dans l'Europe du XX^e siècle

Ellipses, 336 p., 29 €

L'entreprise de Timothy Snyder est la plus originale. Elle se présente comme une histoire de la « reconstruction » des nations aujourd'hui délimitées par des États couvrant les territoires polonais, bélarusse, ukrainien et lituanien. Un espace qui correspond à l'ancienne République polono-lituanienne, dite « des Deux Nations », fondée en 1569. Ce qui nous éloigne de la perspective habituelle centrée sur le Saint-Empire romain germanique et les monarchies absolues. Paru en anglais en 2003, le livre de Snyder couvre une période de quatre siècles, jusqu'en 1999 (premières adhésions à l'OTAN). Moins ambitieux, les ouvrages de Roman Krakovsky et d'Antoine Marès & Alain Soubigou se présentent comme des manuels à l'intention des étudiants de licence ou de master. Didactiques, ils n'en présentent pas moins un autre point de

vue. Ils couvrent des périodes et des espaces différents. Antoine Marès et Alain Soubigou adoptent une périodisation classique, en concentrant leur propos sur la période 1914-2000 (pourquoi pas 2004, date de l'entrée dans l'Union européenne ?) et en appréhendant le vaste espace entre trois mers (Baltique, Noire et Adriatique) et quatre empires (Russie, Allemagne, Autriche et Ottomans). Roman Krakovsky a choisi une amplitude plus courte – 1918-1989 – pour un espace plus incertain (il y inclut l'Allemagne et l'Autriche, parfois les Balkans), surestimant la place des traditions germaniques.

En fait, derrière ces variations de l'espace et du temps, se tiennent des discussions récurrentes dans l'historiographie de cette région souvent embarrassée par la définition de ses relations avec les quatre empires qui l'ont structurée, occupée, parfois détruite mais aussi modernisée. S'agissait-il d'une exploitation coloniale ? Pas vraiment. Quel type de domination alors ? Comment a-t-elle favorisé ou non l'expression de nationalismes ? Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Ces questions ne sont qu'effleurées par Krakovsky dans un ouvrage par ailleurs riche en informations et pertinent. Il préfère invoquer un concept énigmatique de « crise de modernisation ». Il décrit un « retard de développement » et des « réformes par le haut », la « survivance des structures sociales de l'Ancien Régime » et le « défi occidental », non sans reprendre quelques clichés, plutôt que de s'interroger sur la formation de nations que Krzysztof Pomian disait « *contrariées par les États qui les oppriment* » (*L'Europe et ses nations*, Gallimard, 1990, p. 191). Contrairement à son collègue, Marès voit dans l'Europe

UNE EUROPE À PART ?

centrale une « matrice de la modernité », un « laboratoire du fait national » et n'hésite pas à parler de « dépendance » des grands empires voisins. Il résume la situation à l'aube de la Première Guerre mondiale par cette formule : « *l'Europe médiane se trouve à cheval sur plusieurs empires qui divisent ou regroupent ces nations* », sans toutefois trop s'avancer sur le caractère, il est vrai très changeant, de cette relation « à cheval ». Il en fournit des éléments dans les trois premiers chapitres du livre, synthèse claire de l'évolution de chaque nation, qui introduisent ce qui s'est joué au sortir de la Grande Guerre (chapitres 4 et 5). Antoine Marès est un des pionniers, en France, de l'historiographie sur l'Europe médiane. Il a beaucoup contribué au développement de cet objet de recherche dans les institutions académiques françaises. Il s'est placé, avec un petit groupe d'historiens, à rebours du regard habituel sur cette « périphérie » de l'Europe, marginalisée, trop longtemps auscultée à l'aide de stéthoscopes russes (slaves ?) ou germaniques (Mitteleuropa...). Outre son enseignement et ses travaux sur l'histoire des Tchèques et des Slovaques, il a animé ces quarante dernières années de nombreux programmes et colloques autour de cette zone qu'il partage en trois sous-ensembles : l'Europe baltique, l'Europe centrale et l'Europe balkanique, et il a formé une nouvelle génération d'historiens. Il a d'ailleurs fondé à l'INALCO, au début des années 1990, un Centre d'études de l'Europe médiane. Son livre est en quelque sorte, malgré son caractère didactique liée aux contraintes éditoriales, l'aboutissement d'un long travail, le fruit d'une connaissance approfondie de cette région, et il est donc indispensable à qui veut la comprendre. À son texte s'ajoutent des cartes et des citations de documents introduites par Alain Soubigou, qui sont les bienvenues.

Le projet de Timothy Snyder est différent. Il concerne un espace plus restreint, longtemps unifié par une République polono-lituanienne (république nobiliaire) et une langue, le polonais. Il retrace l'historique de « l'idée de nation » (et non d'une nation) dans cet ensemble qui fut longtemps le plus puissant de la région. « *La nation de cette union était constituée par la noblesse, qu'elle fût catholique, orthodoxe ou protestante. Unis par des droits civils et politiques communs, ces nobles d'origine polonaise, lituanienne ou slave orientale se décrivaient eux-mêmes en latin et en polonais comme étant de 'nation polonaise'*. » Elle était à la fois « inclusive » (tous les

nobles égaux) et « exclusive » (les serfs sans droits en étaient exclus). Il qualifie cette idée de nation d'*early modern* ou de « protomodern ». Ce qui renvoie au début de l'ère moderne et non à ce qui l'a précédé, précise le traducteur. Il montre comment en sont issues quatre idées de la nation qui ont donné naissance à quatre États souverains. Il focalise son histoire sur des villes (Vilnius, Lviv) et des sous-régions (la Galicie et la Volhynie) autour de trois questions : « Quand les nations modernes apparaissent-elles ? Pourquoi les nettoyages ethniques surviennent-ils ? Comment les États-nations peuvent-ils faire la paix ? » Ses conclusions peuvent nous fournir un nouvel éclairage sur l'évolution de l'ensemble de l'Europe médiane.

Snyder situe le naufrage de la nation protomodern au moment de l'échec de la révolte polonaise contre l'Empire russe, en 1863-1864. Des idées de nation modernes se firent jour. Elles ne se référaient plus aux noblesses, mais à des peuples d'égaux. « *Après 1863, la politique moderne revenait à se débarrasser du fardeau de la République [nobiliaire] et à adopter pour nation le paysan et sa langue.* » Cela commença en Lituanie, puis en Pologne avec les positivistes, en Ukraine et en Biélorussie. Processus qu'il décrit minutieusement, fortifiant, dans le contexte particulier d'une émancipation des empires russe et autrichien, l'idée ethnique de la nation moderne. Le peuple est défini hors sinon contre l'État qui l'opprime, par la langue, la religion, la culture, voire un territoire précis (la « lituanisation » de Wilno, peuplée à 90 % de Polonais et de Juifs, est un cas d'école !). Cette idée s'oppose au patriotisme citoyen et fédéraliste de certains socialistes au sein du mouvement ouvrier naissant, vision qui entretient une nostalgie de l'idée protomodern. Dès lors, dans le langage politique du XX^e siècle, s'installent jusqu'à nos jours deux conceptions : celle, exclusive, de « l'État national », qui renvoie à la version ethnique, et celle, inclusive, de « l'État des nationalités », plurinationnel. Snyder suit leur destin avant et après la création des quatre États qui cohabitent pacifiquement aujourd'hui. Il montre par exemple comment la version ethnique s'est imposée à deux moments clés de l'histoire polonaise. En 1920, lorsque Jozef Pilsudski, pourtant vainqueur de la guerre russo-polonaise, dut abandonner tout projet de fédération : « *Il se retrouva sans autre choix que de jeter toutes ses forces dans ce qui était en réalité la politique de Roman Dmowski [père de l'ethno-nationalisme]. Ce ne fut pas tant une victoire pour la Pologne que pour une certaine vision de*

UNE EUROPE À PART ?

la Pologne. Ce ne fut pas tant un exemple de l'autodétermination dans l'après-guerre que le triomphe du nationalisme moderne sur le patriotisme multinational traditionnel du grand-duché de Lituanie (et, dans une certaine mesure, sur l'internationalisme bolchévique). » 1944 est également une date décisive quand, après les grandes massacres et déportations de populations, Staline s'entend avec les nationalistes polonais, et impose aux communistes locaux une version ethniquement homogène de l'État communiste à construire : faire correspondre les populations aux frontières. En Pologne, les communistes « firent valoir, pour la première fois, que l'État de l'entre-deux-guerres avait échoué en raison de la structure nationale et proposèrent, comme les nationaux-démocrates avant eux, un "État national". À la fin de la guerre, ils arrivèrent au pouvoir dans le sillage de l'Armée rouge pour édifier quelque chose ressemblant à un communisme ethnique ».

Le deuxième grand apport de Snyder dans ce livre est sa brillante analyse de la relation polono-ukrainienne sur plus de quatre siècles. Cinq chapitres décrivent la naissance et les divisions du nationalisme ukrainien, comment il s'oppose au nationalisme polonais, les deux se nourrissant l'un de l'autre, provoquant massacres, épurations ethniques, trahisons et haines mutuelles, réglant le sort des petits peuples coincés entre les deux (les Lemkos). On voit comment, lors des massacres de Volhynie (1943) ou des déplacements de populations après la guerre qui se terminent avec la dispersion violente des derniers villages ukrainiens par l'armée polonaise (« opération Vistule », 1947), se sont construites des définitions concurrentes du territoire. Le « communisme ethnique » n'ayant pas fait mieux que les bandes nationalistes ukrainiennes, l'enchaînement des crimes de masse est à la source de mémoires inextricables. « *Il n'est peut-être pas d'expérience plus nationalisante que d'avoir été à la fois épuré et épurateur. Tous ces gens avaient quelque chose à se rappeler et quelque chose à oublier, quelque chose à regretter et quelque chose à justifier.* »

Pourtant, et c'est la troisième question posée par Snyder, cette lourde histoire n'a pas empêché que se redéfinissent, depuis la fin des années 1980, des rapports pacifiés, voire des coopérations, entre les États qui recouvrent (ou acquièrent) leur indépendance en 1989-1991. Pour l'auteur de



Terre noire, la Seconde Guerre mondiale a été une rupture décisive : « *L'idée montante de la nation ethnique moderne n'était pas encore hégémonique. Seules les violences organisées de la Seconde Guerre mondiale parvinrent finalement à briser le tégument historique qui donnait cohérence aux idées protomodernes de nation. Les déportations, génocides et nettoyages ethniques détruisirent les régions historiques et vidèrent les villes multiculturelles. Les meurtres de masse et déplacements forcés achevèrent de mettre à bas les traditions.* » Mais cette rupture n'est pas définitive. Il est toujours possible de « rajeunir » les vieilles perspectives. Timothy Snyder voit dans l'opposition démocratique polonaise l'acteur historique fondamental. Elle a joué un rôle décisif dès les années 1960, particulièrement les cercles d'intellectuels autour de Jerzy Giedroyc et de sa revue *Kultura* (basée en France, à Maisons-Laffitte), en s'opposant radicalement au nationalisme ethnique de Dmowski tout en retenant son « réalisme » vis-à-vis des empires (russe et autrichien). Ces intellectuels ont admis pour la première fois « *qu'une Pologne souveraine devrait soutenir la création d'États-nations lituanien, biélorusse et ukrainien indépendants* », sans revenir sur les frontières de 1945. « *Le programme de Kultura peut être présenté comme du fédéralisme rajeuni, sous réserve d'une coopération amicale avec les voisins orientaux et d'un abandon par la Pologne des prétentions territoriales et civilisationnelles de l'ancien fédéralisme. Le fédéralisme épousait l'idée de nation protomodern. Le programme de Kultura s'accommodait de la modernité.* » Il inspira la « politique orientale » de la Pologne après 1989, en évitant une sortie conflictuelle du bloc communiste, alors même que tous les ingrédients décrits dans ce livre étaient là, et auraient pu, comme en Yougoslavie, conduire à la guerre.

La technique dans sa vérité

Il voulait « sauver » l'objet technique, adoptant le langage chrétien de la Rédemption ou celui de la libération des esclaves. Toutes ses analyses montraient que sous la frénésie technicienne provoquée par la captation capitaliste, ce n'est pas seulement l'homme et le monde qui souffrent mais aussi la véritable « technicité ». Fonder une technologie générale par une ontologie de la technicité, appuyée sur les acquis de la psychologie moderne, capable de contribuer à l'actualisation et l'unification d'une authentique culture humaine libérée de l'aliénation productiviste, tel était le grand projet de Gilbert Simondon.

par Richard Figuier

Gilbert Simondon

La résolution des problèmes

PUF, 352 p., 25 €

La pensée de celui qui fut professeur de psychologie à la Sorbonne puis à Paris-V, disparu en 1989 à l'âge de 64 ans, n'a jamais été vraiment oubliée. Un livre comme du *Mode d'existence des objets techniques* (MEOT), qui constituait la thèse complémentaire d'une « grande thèse », selon le vocabulaire de l'époque, dirigée par Georges Canguilhem, est toujours cité depuis sa parution en 1958. Mais il faut attendre le début des années 2000, pour voir publier non seulement des rééditions, des gloses et des commentaires, mais des textes inédits, et il faut saluer le courage des Presses universitaires de France qui se sont lancées grâce au dévouement de Nathalie Simondon, fille du philosophe, depuis 2013 et à la suite de la petite maison d'édition La Transparence, sinon dans une entreprise de publication des œuvres complètes, du moins dans celles de recueils thématiques rassemblant les cours, des conférences, des articles, des fragments, etc.. sept volumes sont parus [1], dont le dernier en date, *La résolution des problèmes*, qui nous offre l'occasion de présenter aux lecteurs d'*EAN* un auteur original.

Le MEOT arrivait à point nommé pour promouvoir à l'égard de la technique un autre regard. 1954, c'est la parution à la fois de *La technique ou l'enjeu du siècle* de Jacques Ellul, et du texte, célèbre, de Heidegger, *La question de la technique*. Il faudrait également évoquer

les ouvrages de Günther Anders, sans oublier ceux du couple Horkheimer-Adorno, qui, dans la sphère germanophone, cherchaient à alerter prophétiquement sur les dangers d'une technique devenue autonome. Non pas que ces textes se situent, comme on l'a trop souvent répété, dans une mouvance technophobe. Ils prenaient plutôt acte de la centralité de la technique dans le monde moderne et cherchaient à en dégager la genèse et toutes les conséquences. Jacques Ellul dénonçait le phantasme d'une toute-puissance prise dans les filets d'une médiation technique avec le monde devenue folle, incontrôlable et totalitaire. Heidegger tentait de s'approcher de l'essence de la technique en dépassant son caractère d'instrument et allant jusqu'à l'établir comme ultime mode de manifestation dans une histoire de l'Être interprété, dès les post-socratiques, comme « *production* ».

S'il peut partager certaines des analyses d'Ellul, notamment la critique « *d'un technicisme intempérant, [...] idolâtrie de la machine, et, à travers cette idolâtrie, [...] une aspiration technocratique au pouvoir inconditionnel* », il ne perçoit de la pensée de Heidegger que les pages d'*Être et temps* consacrées à « *l'ustensilité* ». Simondon ne pourra pas engager plus avant le dialogue avec le philosophe d'Outre-Rhin, parce que, profondément enraciné dans l'histoire et la philosophie des sciences et des techniques à la française, passionné par les objets techniques (en particulier les moteurs), semblant employer un vocabulaire issu de l'ontologie classique (du « *mode d'existence* »), il n'a pas le projet quasi eschatologique de disposer la pensée à accueillir

LA TECHNIQUE DANS SA VÉRITÉ

l'avènement d'un nouveau commencement de ce qui serait, du coup, autre chose que l'Histoire et qui reste sans nom.

On pourrait pourtant dégager chez lui une « *histoire de la technicité* » qui ne serait pas sans homologie structurale avec « *l'histoire de l'Être* » heideggérienne, dans la mesure où l'essence, non de l'Être, mais de la technicité a longtemps été cachée par une certaine relation au monde liée au travail artisanal et à l'outil, se révélant enfin avec l'apparition des théories de l'information. De même, Simondon, qui ne se veut surtout pas un philosophe dialectique, n'est pas sans faire songer à Hegel quand il analyse la genèse de la technicité : une phase d'unité entre l'homme et le monde, le stade de la magie, qui se « déphase » ensuite en deux, donnant naissance à la fois à la technicité et à la religion, puis retrouverait une unité dans une articulation avec l'esthétique. Ces rapprochements entre le technologue et des immenses penseurs de la tradition occidentale ne sont opérés que pour donner une idée de la profondeur de champ de l'oeuvre de Simondon.

Mais la grande affaire de l'auteur de *Du mode d'existence*, reste, dans le sillage de Bergson, le maître toujours proche même si discuté, de Leroi-Gourhan, de Teilhard, celle de situer correctement l'homme dans l'évolution (il aurait sans doute approuvé la notion d'anthropocène), de donner toute sa dignité à l'objet technique et de reconnaître à l'homme qu'il est collectivement, « *transindividuellement* », écrit-il, un « *opérateur* » de monde et pas seulement un « *travailleur* » ; et abolir de vieux dualismes liés à un état de la culture dépassé : théorique et pratique, travail et contemplation, naturel et artificiel, forme et matière, immuable et mouvant, etc. Cela supposait d'arracher l'objet technique à sa pure utilité, de le considérer comme de l'humain, « *du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent* », qui porte en lui une synthèse de schèmes de causalité, de connaissances scientifiques et de postures corporelles. L'objet technique ne se substitue pas au monde, mais il assure le transit du monde et de l'homme l'un vers l'autre. Mixte d'artificialité et de nature, et plus il est concret plus il se naturalise, l'objet technique, jamais seul, toujours en réseaux, participe à la création d'un monde humain ouvert.

Dépasser l'utilité du côté de l'objet technique obligeait également à aller au-delà de l'usage, du maniement, de la figure de l'homme « *servant des machines* » et consommateur, en exaltant la capacité d'invention propre à l'humanité. C'est un point central dans la pensée de Simondon qui commande toute une recomposition de l'ordre social et de la division du travail. Avec lui, il n'y a plus l'ingénieur concepteur et l'exécuteur-consommateur. Il ne s'agit pas ici d'une simple créativité que le philosophe distingue de l'invention. Celle-ci représente un saut qualitatif, ne se réduit pas à la résolution des problèmes, mais va plus loin dans des « *enjambements amplifiants* » donnant naissance à des « *milieux associés* », lesquels sont très exactement ces opérateurs d'humanisation du monde. Tout ceci, à la condition qu'une véritable intelligence du fait technique, et non une simple manipulation, s'opère dans une riche synthèse culturelle.

La liberté n'est pas la seule dimension humaine à inaugurer une chaîne causale. L'invention technique fait aussi exister quelque chose qui avant n'était pas. La confrontation avec le monde pose au vivant des « *problèmes* », et ce dès le stade de la perception – ce qui incite Simondon à élaborer une théorie de la perception, selon laquelle cette dernière commencerait avec la motricité (cours sur la perception de longue durée de 1969) –. C'est pourquoi le penseur de la technicité n'a cessé d'explorer cette question de l'invention qui a constitué l'objet de nombre de ses cours dans les années 60-70 (notamment dans la *Résolution des problèmes*, le cours de 1976 sur invention et créativité). Ces analyses permettent de comprendre que l'homme est un vivant qui s'invente en permanence en se conditionnant dans l'indétermination, que l'automatisation, répétition en boucle fermée, est une forme pauvre, que le robot, comme double esclave de l'homme, n'existe pas. Alors que nous parlons à tort et à travers d'intelligence artificielle, il faudrait se souvenir de la leçon simondonienne qui nous rappelle que celle-là ne pourra engendrer un « *milieu associé* » que si elle prend en compte, non seulement les schèmes mentaux, mais l'ensemble du dynamisme du psychisme humain.

1. *Sur la technique en 2014, Sur la psychologie en 2015 et Sur la philosophie en 2016...*

Une confrontation provocante

Curieuse idée de rapprocher, de mettre en correspondance George Orwell et Donald Woods Winnicott – à la fin du livre le second écrit au premier une lettre fictive, aussi drôle que chaleureuse – alors qu'ils ne se sont jamais rencontrés, ni même commentés à supposer qu'ils se soient furtivement lus.

par Michel Plon

Jean-François Le Goff

Des gens ordinaires.

Avec George Orwell et Donald Woods Winnicott
Gallimard,

coll. « *Connaissance de l'inconscient* »

148 p., 16,50 €

C'est cette sorte de *joke*, à la fois défi et découverte, que propose Jean-François Le Goff, psychiatre, non analyste mais fin connaisseur de la littérature psychanalytique. Il ne vise pas là à réaliser quelque essai théorique mais seulement à faire apparaître avec humour et tendresse ce qui rapproche, à leur insu, ses deux « héros », à leur prêter ce que Borges appelait une « amitié à l'anglaise » c'est-à-dire « *une amitié qui commence en évitant les confidences et qui, par la suite, rend la parole tout à fait inutile* ».

Cette proximité entre le militant rebelle à toute forme d'uniformité imposée et l'interlocuteur des bébés et de leurs mères tient d'abord à leur individualisme, à leur refus des ordres et autres dogmes aussi arbitraires que destructeurs, l'ordre stalinien pour Orwell qui combattit dans les rangs républicains pendant la guerre d'Espagne, l'orthodoxie kleinienne pour Winnicott qui fut longtemps mal accepté par l'*establishment* psychanalytique britannique. Mais à côté de ces « déviations », de cette indifférence à ce que l'on appelle aujourd'hui le « *politically correct* », de leurs incartades maintes fois exprimées, ce qui autorise plus que tout ce rapprochement d'apparence incongrue, ce sur quoi insiste l'auteur de ce livre, c'est l'intérêt permanent et passionné que portent les deux hommes à ceux qu'ils appellent de concert les « gens ordinaires ». Ni « normaux » ni illustres, mais impliqués dans

leur quotidien familial ou militant : les mères « suffisamment bonnes » pour Winnicott, lequel, indépendance et individualisme toujours réaffirmés, en viendra à se défier de cette expression tout comme de celle d'*objet transitionnel*, parce que leur succès implique un mélange de banalisation et de déformation ; ces ouvrières toujours présentes, combattantes, ferment des mouvements contestataires voire révolutionnaires pour Orwell à l'instar de son personnage de Julia dans *1984* auquel Le Goff donne un prolongement, soixante-huitard notamment, aussi fier que libertaire, culminant dans sa disparition fantasmatique.

À coup sûr, l'auteur, récemment décédé, de cette sorte de « divertissement » eût apprécié ce qui se passe aujourd'hui s'agissant de la situation des femmes et de leur refus de subir en quelque domaine que ce soit la violence de l'arbitraire, et cela même s'il ne se serait pas privé de ses réserves acerbes et volontiers polémiques, tonalité dont il use avec brio dans l'un des derniers chapitres de son livre, chapitre affectueusement intitulé « Ils nous manquent », dans lequel il expédie quelques flèches venimeuses sur des célébrités contemporaines plus médiatiques que philosophiques.

On ne saurait mieux illustrer la permanente exigence des deux personnages sans cesse mis en miroir mais tout autant celle à la fois ironique et bienveillante de l'auteur, probablement proche lui aussi des « gens ordinaires », qu'en rappelant cette observation de Paul Valéry, citée dans le livre, et toujours actuelle : « *La guerre, un massacre de gens qui ne se connaissent pas au profit de gens qui se connaissent mais ne se massacrent pas* ».

Chambre noire

Cent livres de photographie. Cent raisons de feuilleter un ouvrage qui illustre une aventure éditoriale de notre temps et retrace l'histoire d'une bibliothèque unique au monde, celle de la Maison européenne de la photographie.

par Roger-Yves Roche

Une bibliothèque

**Maison européenne de la photographie/
Actes Sud. 224 p., 49,90 €**

Une bibliothèque, certes, mais pas n'importe laquelle ! On parle d'une des plus grandes collections de livres de photographie au monde. Jugez plutôt : près de trente-deux mille ouvrages qui couvrent plus d'un demi-siècle d'édition, tous continents confondus. La bibliothèque rêvée, donc, que tout amateur de photographie aimerait visiter, sinon posséder...

Eh bien, la voilà, grandeur miniature si l'on peut dire, qui commence par la lettre L comme *Life is good & good for you in New York* (William Klein, 1956) et se termine par V, comme *Voyages italiens* (Bernard Plossu, 2015). Après tout, rien que de très normal quand on connaît la dilection du premier pour les maquettes faites maison et l'amour du second pour la chose de papier – combien de livres signés Plossu ? il ne le sait pas lui-même !

Le reste est à l'avenant. Des livres-formes en veux-tu (l'accordéon de *Every Building on the Sunset Strip* d'Edward Ruscha, 1966), des livres-objets en voilà (*Doisneau Renault*, plaques rouges en tôle boulonnées et frappées du logo, sorties tout droit de l'esprit de l'excellent Xavier Barral alors chez Hazan, 1988), des livres-sujets, d'abord et avant tout : intimes, sociétaux, politiques. Car il est des livres qui marquent leur époque, la changent parfois : regardez la photographie en couleurs qui ouvre *Hiroshima* de Ken Domon (1958) : le poids et le choc d'une image... Voyez encore *Morire di classe* (« Mourir en raison de sa classe », 1969) de Carla Cerati et Gianni Berengo Gardin. On dit que leurs photographies ont ouvert les yeux des Italiens sur les conditions de

vie effroyables dans certains asiles d'aliénés et ont contribué à l'adoption d'une nouvelle loi.

À nouvelle époque, roman d'images nouveau. Dans le montage et le montage, les éditeurs excellent. Ingénieuses maquettes qui font la part belle aux photographies pleine page, à bords perdus même, sens aigu des marges (*Paris mortel* de et par Johan van der Keuken, 1963), mise en page renversante (*Toward the City* de Yutaka Takashi, 1974), regard du texte sur l'image et vice versa (Depardon et sa *Correspondance new-yorkaise*, bien sûr, 1981). Quand ce n'est pas le silence absolu de l'image qui prime. Écoutez : « *Un livre d'images. Les images viennent une à une. Elles passent. Lisière de peupliers, ventre d'une femme enceinte, le banc d'un jardin. Et puis ce silence. Le silence des images. Suite d'images sourdes qui petit à petit secrètent une parole, un chant continu, la parole muette qu'échangent les êtres unis, fidèles, lorsqu'ils avancent, se tenant la main, dans un paysage neuf pour eux* » (avant-propos à *La survivance*, Édouard Boubat, 1976). Rien à ajouter.

Le livre comme une chambre, noire. Il n'est qu'à parcourir *Senchimentaru na tabi/Fuyu no tabi* (*Sentimental Journey/Winter Journey*, 1991) de Nobuyoshi Araki, l'homme aux cinq cents livres et plus, pour comprendre à quel point le livre est un espace, presque un lieu, privilégié, pour un artiste qui n'a cessé de photographier la vie, sa vie. Miroir tantôt superficiel, tantôt profond (comme le tombeau de sa femme), les livres d'Araki, et de bien d'autres, sont des albums qui s'ouvrent et se ferment au gré de l'intimité, comme on dit au gré des vents.

Il faudrait tous les citer, et les livres, et les auteurs, et les éditeurs, qui se retrouvent dans cet ouvrage-épopée. À lire, regarder, feuilleter sans modération, et à ranger, le plus tard possible, dans sa... bibliothèque.

Vous schtroumpferez ces livres !

La collection « Borderline », « une sorte d’anti Que sais-je ? contre la morosité » selon la maison d’édition, le Murmure, est dédiée pour la plupart de ses titres à la « pop culture ». L’éditeur bourguignon vient d’y publier deux petits essais, courts et incisifs, consacrés à la bande dessinée.

par Olivier Roche

Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier
Schtroumpfologies
Le Murmure, coll. « Borderline », 90 p., 9 €

Nicolas Tellop
Snoopy Theory
Le Murmure, coll. « Borderline », 78 p., 9 €

Le premier de ces deux essais, signé Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier, se penche sur l’exégèse des *Schtroumpfs*, la série créée par le Belge Peyo (Pierre Culliford) en 1958 (éditions Dupuis). Les Schtroumpfs sont des petits êtres bleus (« hauts comme trois pommes ») qui vivent en communauté dans un village champignon au cœur d’une vaste forêt. Apparue dans une autre série moyenâgeuse inventée par Peyo, *Johan et Pirlouit*, le petit peuple devient rapidement l’objet de sa propre série. Les seize premiers albums ont été publiés par leur créateur. Depuis la mort de son père, en 1992, Thierry Culliford anime son œuvre, et une vingtaine de nouvelles aventures ont été éditées. La série fait aussi l’objet d’un véritable « expansionnisme médiatique » : prolongements en dessins animés, films, produits dérivés, parcs d’attraction, jeux vidéo, etc. Les Brussels Airlines viennent d’ailleurs de consacrer aux Schtroumpfs le cinquième avion décoré de leur flotte thématique des « icônes belges »...

Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier proposent une fine – et touchante – analyse de l’œuvre de Peyo, et une critique – souvent amusante – des « limites de l’interprétation », en référence à Umberto Eco, qui inaugure la schtroumpfologie en 1979. Les auteurs s’attachent d’abord à démontrer l’héritage folklorique et mythologique de la série. Les

Schtroumpfs sont les héritiers du « petit peuple », elfes, lutins et autres farfadets. La couleur bleue (« divine », « royale », couleur « de la mélancolie, du rêve et de la nostalgie du surnaturel ») constitue également une singularité de ces créatures avec, on s’en doutait, le langage. Pour parler schtroumpf, c’est simple : « *les noms propres et les noms communs, les verbes et les adverbes sont remplacés, chaque fois que possible, par des conjugaisons et déclinaisons du mot schtroumpf* ». Umberto Eco considérait que les histoires des Schtroumpfs constituaient « *une méditation pratique sur le fonctionnement contextuel du langage* », et ajoutait que « *les Schtroumpfs se comprennent parfaitement bien et nous les comprenons* » parce que « *la langue schtroumpf répond aux règles d’une linguistique du texte, chaque terme n’étant compréhensible que si on le saisit dans son contexte et que l’on interprète selon le “thème” ou topic textuel* ». « *Ces créatures sont essentiellement le produit de leur langage* », ajoutent Leiva et Hubier.

Dernier élément à prendre en compte, la série ne s’inscrit pas « *dans la matérialité du monde et de L’Histoire* », elle associe utopie – nous y reviendrons – et uchronie, faisant fi « *des vérités historiques et des contradictions sociales* ». Pourquoi pas ? Le temps d’une bande dessinée... Selon les deux chercheurs, ces différents éléments donnent « *la cohérence de l’univers des petits êtres bleus créé par Peyo* » et nous permettent de prendre ces histoires de lutins pour ce qu’elles sont : « *un grand divertissement, un regard amusé et féerique sur le monde et ses multiples travers* ». Tout au long du livre, les auteurs s’amuse à démonter les nombreux délires interprétatifs. Et la liste est longue : élucubrations cryptozoologiques ; interprétations maçonniques ou politiques (les Schtroumpfs seraient au choix une incarnation



VOUS SCHTROUMPFEREZ CES LIVRES !

du système capitaliste ou de la société communiste) ; propagande antisémite ; métaphore de l'usage de substances psychoactives (« réduire le merveilleux à une expérience hallucinogène »)... Certains encore voient dans

le village des Schtroumpfs un repaire de suppôts de Satan, on leur applique lecture biblique, analyse freudienne, éclairage des études de genre, etc. On apprendra même qu'il existe un site « détaillant avec le plus grand sérieux la sexualité et la reproduction des schtroumpfs »...

VOUS SCHTROUMPFEREZ CES LIVRES

Bien sûr, comme l'écrivait Benoît Peeters évoquant Hergé et Tintin, c'est le propre des grandes œuvres de susciter de multiples interprétations, mais, à propos des Schtroumpfs, Leiva et Hubier souhaitent « parer à la médiatisation abusive des diverses thèses conspiranoïques qui les prennent pour cible ». Pour eux, « les albums de Peyo représentent des utopies [...] ils peuvent être lus comme une analyse sociologique de l'imaginaire du bonheur tel que celui-ci a été conçu depuis la toute fin des années 60 ». Pour les deux auteurs, « une des fonctions principales des Schtroumpfs est de proposer aux jeunes lecteurs des solutions imaginaires à des conflits réels ». Les petits lutins bleus de notre enfance incarnent le triomphe de l'harmonie et de la sérénité, l'union avec la nature. Et de conclure : « il faut non seulement imaginer les Schtroumpfs heureux, mais peut-être encore, comme les anciens Grecs loués par Nietzsche, "superficiels à force de profondeur" ».

Le deuxième essai publié par le Murmure, *Snoopy Theory*, est signé Nicolas Tellop. Spécialiste de cinéma et de BD, chercheur de sens, il s'attaque ici à l'un des monuments de la bande dessinée mondiale, le chef-d'œuvre de Charles M. Schultz, les célèbres *Peanuts* publiés dans la presse quotidienne états-unienne de 1950 à 2000 (magnifique intégrale en cours chez Dargaud). Les principaux héros de ces histoires en quelques cases sont un petit garçon, Charlie Brown, ses ami.e.s et le petit beagle Snoopy. On doit déjà à Nicolas Tellop *L'anti-atome. Franquin à l'épreuve de la vie* (PLG éditions), un ouvrage stimulant dans lequel il montre en particulier que derrière l'œuvre du créateur de *Gaston Lagaffe* et des *Idées noires* se cachent une pensée politique et morale et une réflexion sur l'évolution du monde et le progrès. Il a aussi signé récemment pour *Carbone* une critique titrée « Réenchanter la bande dessinée » de *L'Homme gribouillé* (éd. Delcourt), l'extraordinaire album de Serge Lehman (scénario) et Frederik Peeters (dessin). Alors, pour citer Nicolas Tellop, *Snoopy Theory* est le genre d'essai propre à réenchanter la critique de la bande dessinée ! N'en déplaise à quelques ronchons de la profession

Les *Peanuts* nous replongent dans le monde de l'enfance, mais sur deux registres : les person-

nages sont des enfants, s'expriment comme tels, mais ils abordent – avec un humour « cérébral » et une « indéfinissable mélancolie » – le sens de la vie, la cruauté, l'injustice, la frustration, mais également le bonheur... « *Plus qu'un chien, plus qu'un personnage, plus qu'un philosophe, Snoopy est un signe qui ne cesse de se renouveler, de se corriger, de se transformer pour tendre au lecteur le miroir de sa propre condition* », explique Tellop. « *Il faut croire qu'on n'en finit jamais avec son enfance, c'est vrai ; ou que l'adulte ne mûrit jamais vraiment, comme un mauvais fruit* », écrivait le dessinateur F'murr dans la préface du deuxième tome de l'intégrale des *Peanuts*.

Après *Les Schtroumpfs*, nous voici plongés une nouvelle fois dans l'utopie des années soixante. Nicolas Tellop resitue les *comics strips* de Schultz dans le contexte historique et la culture populaire des États-Unis, en particulier à l'époque de la guerre du Vietnam et de « l'Amérique inquiète ». « *De quoi Snoopy serait-il au juste le prophète ?* », se demande-t-il, avant de rappeler qu'au milieu des années 1960 Schultz introduit dans sa série les questionnements du petit chien sur ses origines, sa famille, son passé, mais aussi « le spectre du Baron rouge », cet aviateur allemand, légende de la Première Guerre mondiale, contre qui Snoopy mène de terribles batailles imaginaires. Pour Tellop, ce que nous dit Snoopy, c'est que nous ne sommes en fait jamais sortis de la Grande Guerre, « *il dit que nous ne faisons que la perdre encore, que nous poursuivons des chimères, que le Vietnam se terminera lui aussi par un désastre, toujours le même* ». Et de citer l'une des petites gamines des *Peanuts*, Lucy : « *Notre génération s'est fait avoir... On nous a refourgué tous les problèmes du monde...* »

Pour l'auteur, « *le Baron rouge c'est le temps. Le temps qu'on ne cesse de combattre – un combat qu'on ne cesse de perdre* ». Mais, grâce à Snoopy, Nicolas Tellop allume une lueur d'espoir : « *Adieu à l'enfance, adieu aux Années folles, adieu à l'insouciance – peuplée de petits Poucet amers, la série Peanuts sème derrière elle les cailloux douloureux de cet inéducable éloignement d'avec soi-même. Mais tout n'est pas perdu quand on a un petit chien joueur près du cœur – un petit chien qui, par les multiples rôles qu'il incarne, est finalement le signe que tout est encore possible* ». Une bien jolie théorie.

Fixer la beauté

Schubert a magnifiquement chanté l'amour, voire la souffrance induite par l'absence de sentiments réciproques. L'un et l'autre ont amplement nourri son langage musical, et façonné l'univers expressif qui est le sien.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Ian Bostridge

Le Voyage d'hiver de Schubert.

Anatomie d'une obsession

Trad. de l'anglais et de l'allemand

par Denis-Armand Canal

Actes Sud, 504 p., 29 €

Romantisme désespéré, mélancolie des gouffres, exode affectif, solitude absolue de l'errance, *Voyage d'hiver*, cette fresque de l'égaré, du vertige, de la folie mélancolique progressive, nouée dans le silence neigeux de la Nature, donne à entendre une voix chantée, essentiellement dans le mode mineur, voix qui transcende l'intensité dramatique du tourment intérieur qu'engendre l'angoisse existentielle propre au lied. Mais c'est aussi la possibilité pour le compositeur de faire des choix esthétiques « *en remodelant la source poétique à ses propres fins* ».

Économie de moyens, art du silence et des récitatifs, récits fragmentés, peu d'intrigues, décalage et déplacement du fil narratif, la modernité du *Winterreise* n'est pas à démontrer. Beckett en était un grand admirateur.

« *Étranger je suis arrivé, étranger je repars* » : le cycle de 24 lieder pour voix et piano que Schubert écrivit autour des poèmes de Wilhelm Müller entre 1827 et 1828, débute sur « Bonne nuit » et s'achève avec « Le joueur de vielle ». Ce cycle poétique commence avec l'éloignement consécutif à un échec amoureux de ce promeneur errant (*Wanderer*), un jeune homme de fait doublement rejeté d'un monde dont il est exclu.

À la fois œuvre de contestation politique contre la censure, et « *bouteille à la mer, jetée en 1828* » : c'est ainsi que le ténor britannique Ian Bostridge qualifie son « Voyage d'hiver ». Celui-ci relève du journal de bord, d'une expérience inté-

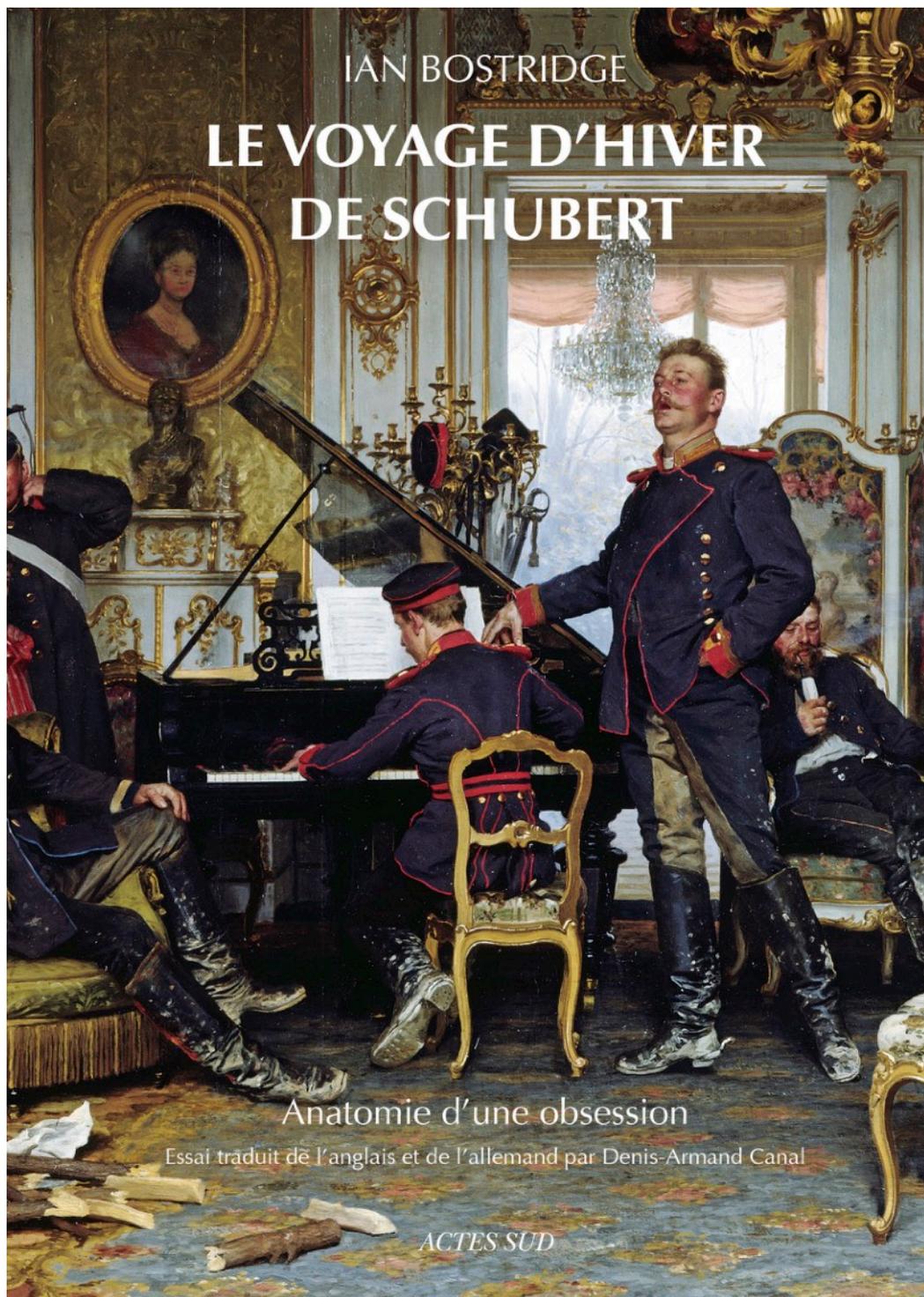
rieure, donnant à voir un « *ensemble accueillant et mystérieux avec insistance* ».

Bostridge mène une passionnante étude subjective, en soi « anatomie d'une obsession » ancienne, ou parangon d'une fantaisie à laquelle se mêle une vaste érudition. Scrupuleux – formellement digressif –, son « Voyage d'hiver » se présente comme une recreation « étoilée », inventive, malicieuse, « phénoménologique », d'une quête initiatique, acquise à travers la familiarité de l'œuvre, comme de sa pratique.

Ainsi, une lecture croisée de Rousseau, de Goethe, de l'importance de Byron, ou l'incidence de l'histoire de la musique, des sciences ou du climat, rejoint-elle une réflexion autour d'un portrait de Lucian Freud, d'une anecdote amusante à propos de Coetzee, voire des enjeux fantasmatiques d'une photographie de Tippi Hedren prise lors du tournage des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock.

C'est une partition singulière, passionnante, ciselant les émotions une à une, dans laquelle les inflexions mélodiques de la voix rejoignent une ligne toujours plus claire, toujours plus haute. Tout est là dès le début. Bostridge rappelle judicieusement en exergue du chapitre intitulé « Dernier espoir » que « *les statistiques ont été les premières à démontrer que l'amour suit des lois psychologiques* » (Wilhelm Wundt, 1862). Soit.

Entré dans l'hiver, la nuit, « *Je cherche dans la neige en vain / La trace de ses pas* ». Seul à jamais. « *Je veux embrasser le sol / Pénétrer glace et neige / De mes brûlantes larmes, / Jusqu'à ce que je voie la terre.* » Moment déchirant s'il en est, précise Ian Bostridge, mouvement délirant, hystérique, à l'aune de l'intériorité du voyage entrepris, de son climat comme de sa subjectivité : ce moment de coagulation, de solidification (*Erstarrung*) inscrit la nécessité de demeurer dans l'engourdissement du deuil, dans ce temps suspendu, ce moment de sidération froide



FIXER LA BEAUTÉ

du cœur épris auquel notre *Wanderer* se confronte jusqu'à l'inéluctable fin. Possibles effets de la sublimation ? Certes. Ineffable beauté dont il s'agit de rendre compte, en explorant la complexité de la pensée.

« Il règne un sentiment de perte proprement désespérant : ce *vergebens* ("en vain"), si éloquent avec son *appoggiature* plaintive en note appuyée. » Le printemps n'est plus qu'un lointain

souvenir, « comme l'amour qui l'accompagnait. C'est l'hiver et la recherche de "la trace" dans la neige est précipitée, heurtée : c'est le premier lied rapide et animé que nous rencontrons dans notre voyage – et cette trace nous rappelle ces autres empreintes animales (*wildes Tritt*) du (même) premier lied, qui devaient aider le vagabond à trouver son chemin dans l'obscurité. »

Une mise à nu impérative qui emporte le lecteur, lui permettant de saisir pourquoi le silence s'empare à son tour de l'ensemble.

Variations Debussy

À l'occasion du centenaire de la disparition du compositeur, Philippe Cassard propose une vision impressionniste et succincte de Claude Debussy. Il parvient à raconter autant le maître – ses amours littéraires, sa musique, ses colères et ses difficultés – que son amour pour lui. Ce faisant, il raconte une bonne part d'un siècle de vie musicale dans laquelle Debussy trône encore comme influence et horizon indépassable. Un très beau livre qui constitue l'une des meilleures portes d'entrée dans cette œuvre exigeante et difficile.

par Pierre Tenne

Philippe Cassard
Claude Debussy
 Actes Sud, 160 p., 16,50 €

La pétarade d'hommages, rééditions, anthologies, émissions et numéros spéciaux, débats, biographies, réinterprétations, concerts, discours officiels comme officieux, est entamée. On fête le centenaire de la disparition de Debussy, peu avant la conclusion d'une guerre mondiale qui ouvrait un XX^e siècle dont il fut l'un des principaux parrains musicaux, et comme souvent la commémoration a ses travers mais aussi ses largesses. Par exemple, ces œuvres complètes sorties par Warner (*The Complete Works*, trente-trois disques tout de même) qui viennent combler une lacune impensable en mettant à disposition une synthèse inédite entre enregistrements historiques et interprétations plus récentes du maître, portrait phonographique saisissant de Debussy tel qu'en lui-même aussi bien qu'interprété par un siècle musical enfiévré. Debussy n'a donc pas fini d'être découvert...

Au rang des largesses, Philippe Cassard – pianiste, écrivain, producteur radiophonique et on en passe – parvient en peu de pages à proposer son Debussy, ce qui n'est pas rien. Bien au contraire, le court ouvrage de 125 pages tisse des choix à chaque ligne, qu'on imagine délicats tant le compositeur pourrait fournir, a déjà fourni la matière à des monographies autrement plus volumineuses – raison de plus pour ne pas oublier les sommes d'érudition biographique de Harry Halbreich et d'Edward Lockspeiser ou de

François Lesure, qui restent des références en la matière pour le public francophone. Le résultat est un texte court et enlevé qui parvient à un collage impressionniste de visions et de souvenirs musicaux racontant aussi bien Monsieur Croche que Philippe Cassard, se dévoilant, pudique, en interprète, auditeur, observateur, analyste, adorateur du compositeur. Cette énonciation imperceptiblement dédoublée de deux musiciens se racontant simultanément à un siècle de décalage est la grande prouesse littéraire de l'auteur, ce qui n'étonne guère pour celui qui avait déjà donné un *Schubert* de haut vol, déjà aux éditions Actes Sud, il y a dix ans. La finesse de l'écriture paraît cela dit d'autant plus appropriée pour l'un des compositeurs les plus littéraires des XIX^e et XX^e siècles.

Ce *Claude Debussy* insiste ainsi sur l'ancrage du compositeur dans un paysage artistique parisien marqué par l'effervescence littéraire de cette Belle Époque, encore à naître, où la capitale française est à nouveau bouillonnante d'idées et de formes : ce sont les « mardis de la rue de Rome » avec Mallarmé, dont les mises en musique sont parmi les plus connues du répertoire de Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*), puis Claudel, Villiers de L'Isle-Adam, Gide, Verlaine, Pierre Louÿs, Oscar Wilde, Degas, Redon, Gauguin, Poe... Cette imprégnation littéraire de l'univers de Debussy est soulignée avec une intelligence qui dépasse l'anecdote biographique : le chapitre de collages des annotations musicales oniriques des partitions en est une illustration remarquable d'évidence et d'intelligence, ainsi que les rares et suggestives références aux écrits et critiques

VARIATIONS DEBUSSY

de Monsieur Croche. Dans une économie de mots et de moyens appréciable est reconstitué ce Paris artiste, d'autant plus saisissant que la vie de Debussy rappelle les difficultés que connut la musique à s'y insérer pleinement. Au moment où Wagner étend son ombre de géant sur l'avant-garde musicale de toute l'Europe, où la vieille garde tarde à passer le flambeau (la rencontre avec Liszt, la génération des Massenet, Fauré, Chabrier, Bizet), le Paris musical suscite l'indignation d'un jeune Debussy atterré de tant de conservatisme esthétique comme institutionnel. Les années romaines passées à la Villa Médicis rappellent ainsi succinctement à quel point Debussy, produit de ces institutions nationales de la fameuse « école française » – cliché pourfendu par Philippe Cassard au passage –, se forgea surtout contre elles : sans que le livre s'attarde sur ces aspects, on pense nécessairement à la Schola Cantorum parisienne, à d'Indy et à Messager, aux étoiles d'alors de cette école française qui s'inventait et faisait obstacle aux embaardées du jeune Debussy.

Ce dernier fait ainsi frotter ses années de formation musicale où se croisent Dukas, Wagner, Liszt donc, les gamelans javanais de l'exposition universelle de 1889, Gounod, etc., à l'effervescence du Paris littéraire de son temps. Les premières étincelles commencent à devenir trop visibles pour les contemporains après *Pelléas et Mélisande* en 1903, qui offre outre les polémiques les premières reconnaissances, des plus compassées (Légion d'honneur) aux plus nécessaires (engagements pour des concerts, commandes, rapprochement de Gabriel Fauré ou plus tard de Diaghilev). Les quinze dernières années de Debussy, prolifiques, sont aussi celles où il atteint une notoriété et une aura qui font de lui un maître reconnu par ses pairs mais aussi par un public élargi qui trouve de plus en plus de beauté à ces expérimentations, dont on peine aujourd'hui à imaginer l'inédit dans le contexte de la Belle Époque. Philippe Cassard dresse un tableau en patchwork de ces années productives, trimballant son Debussy de la partition orchestrale au piano puis au disque, entretenant le narratif et l'analytique pour trouver par exemple que, tout de même, il y a plus d'airs qu'on ne le dit dans *Pelléas* ; et la vivacité du style donne à ces bonds toutes leur saveur et profondeur.



Claude Debussy

Les thèmes et variations stylistiques autant que thématiques de ce Claude Debussy en sont l'une des principales forces, et constituent à ce titre une porte d'entrée remarquable dans la versatilité et la richesse de l'univers du compositeur. Sa musique autant que son histoire sont ici dévoilées, sans trop d'angle mort malgré la très faible insistance sur le nationalisme grossier et fervent de Debussy, ou sur ses mesquineries rapidement listées à travers le rappel de la parution récente des 2 500 pages de sa correspondance. Sans doute faut-il y voir une part de l'amour de l'auteur pour son Debussy, ainsi qu'un rappel de l'objet du livre, qui n'est pas l'exhaustivité mais bien plutôt la sensibilité, la mise au jour d'un Debussy intime dans lequel, poupée gigogne, s'est lové un Philippe Cassard pudiquement expansif. Le livre touche ainsi au plus fort lorsqu'il juxtapose aux considérations savantes les « je me souviens » restituant la vie et l'histoire trop souvent confinées des conservatoires et des musiciens, pages tournées pour Richter, Horowitz et Samson François, Cortot et Nathalie Dessay qui font valser les époques et les mondes, les mythes et les traditions de la vie musicale cristallisés autour de cette œuvre formidable. Le Debussy raconté est ainsi tout autant celui qui vit en l'auteur que celui qui vécut jusqu'en 1918, mais surtout celui que s'appropriera un siècle de musiciens et de professeurs, élèves et grands talents avides d'interpréter cette musique toujours neuve en dépit de sa panthéonisation. Par ce biais, autant que par ses analyses sensibles et agilement écrites, le *Claude Debussy* de Philippe Cassard remplit un vide de la bibliographie en parvenant à offrir une vision à ce point singulière, sincère et riche du compositeur qu'il est impossible d'imaginer qu'un peu de l'amour de l'auteur pour son sujet ne passe pas au moins mélomane de ses lecteurs.

La jeunesse de Phèdre

Encore Phèdre ? Oui, mais cette fois la pièce de Sénèque, dans la traduction de Florence Dupont et la mise en scène de Louise Vignaud, pour un magnifique spectacle représenté actuellement au Studio-Théâtre de la Comédie-Française, interprété par des membres de la troupe.

par Monique Le Roux

Sénèque

Phèdre

Mise en scène de Louise Vignaud

Studio-Théâtre, jusqu'au 13 mai.

En France, le nom de Phèdre reste indissociable de celui de Racine. « *Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide.* » Ainsi commence la préface de la pièce. Elle évoque ensuite à plusieurs reprises le tragique grec, mais ne fait qu'une allusion à Sénèque. En fait elle minimise l'influence de l'auteur latin, qui a pourtant largement inspiré le fameux aveu, absent de la seconde tragédie d'Euripide consacrée au même sujet, la seule conservée : *Hippolyte couronné*. Depuis quelques décennies, Florence Dupont, par ses traductions et son approche originale du théâtre romain, a apporté une contribution décisive à ce qu'elle appelle « *la trop lente redécouverte* » de Sénèque au XX^e siècle, dans son introduction au *Théâtre complet* (Éditions de l'Imprimerie nationale, 1991). Elle a suscité de nouvelles mises en scène d'un répertoire longtemps réputé injouable. Ainsi Louise Vignaud explique son choix de cette Phèdre par l'existence d'une traduction « *sidérante de modernité* » dans « *une langue crue, âpre et violente* », selon ses termes dans le programme du spectacle.

L'ancienne élève de l'ENS de la rue d'Ulm et de l'ENSATT de Lyon, pas encore trentenaire, a posé un geste fort de mise en scène : la distribution d'une interprète juvénile dans le rôle du personnage éponyme, Jennifer Decker. Ainsi elle raconte « *l'histoire de deux êtres, Phèdre et Hippolyte – prisonniers d'une cage dorée, de leur ennui, de leurs rêves- et de leur rencontre. C'est l'histoire de deux jeunes perdus, ou sur le point de l'être, deux jeunes en attente d'un*

avenir incertain. » Racine ne prêtait pas au fils de Thésée une telle solitude, il imaginait un amour partagé avec la princesse Aricie, donnait une rivale à Phèdre, motivée aussi par la jalousie ; rien de tel chez Sénèque. Au contraire Hippolyte exprime, en des termes très violents, son exécration de l'autre sexe : « *Ma mère est morte /J'en suis heureux /Désormais je peux haïr toutes les femmes /Toutes sans exception.* » Jusqu'à l'arrivée tardive de Thésée, seule la nourrice rompt l'isolement des deux protagonistes. A la fin, elle va tenir aussi le rôle du messenger, chargé du récit, plus cruel encore que celui de Thérémène, de la mort d'Hippolyte. Comme les trois interventions du chœur sont confiées à un unique interprète, la distribution se trouve réduite à cinq comédiens, dans une succession de grandes scènes, moments privilégiés de l'action.

Le spectacle s'ouvre avec un monologue d'Hippolyte, prologue probablement dansé par un pantomime, selon Florence Dupont. Nâzim Boudjenah, torse nu, en fait un intense entraînement physique, arme à la main. Ensuite il va réussir la difficile incarnation d'un personnage en complet décalage par rapport à la nourrice, à Phèdre, jusqu'à n'être plus qu'un corps étendu, comme passif, livré à la passion dévastatrice de sa belle-mère. « *Ce qu'il y a d'inquiétant chez Phèdre ou Médée n'est pas qu'elles crient ou gémissent sur leurs amours difficiles, c'est qu'elles le fassent d'une voix qui se perd* », écrivait Florence Dupont (*Les Monstres de Sénèque*, Belin, 1995). Ce commentaire correspond pleinement au premier monologue de douleur prononcé par la toute jeune femme, entrée en scène dans une longue robe aux plis chatoyants, « *le visage naguère étincelant (...) désormais blafard* », tel qu'il est décrit par la nourrice. Puis, en même temps qu'elle abandonne « *cette pourpre et cet or* » pour le costume de l'Amazone, mère d'Hippolyte, en l'occurrence une sorte de combinaison



© Christophe Raynaud de Lage

LA JEUNESSE DE PHÈDRE

pantalon noire, elle se prépare à l'aveu fatal, suivi de la prise de possession du corps aimé, et finit par demander la mort, l'épée pointée sur le décolleté. Dans ces divers registres, de la trahison d'Hippolyte auprès de Thésée jusqu'à la reconnaissance du crime inexpiable, Jennifer Decker apparaît comme la révélation de ce spectacle, passe du statut de jeune pensionnaire prometteuse qu'elle était à l'affirmation d'une véritable tragédienne.

Les sociétaires confirment la grande forme actuelle de la troupe. Claude Mathieu fait entendre avec conviction les revirements prosaïques de la nourrice, avant la performance finale du récit écrit pour un messager. Thierry Hancisse apparaît dans les escaliers de la salle, conforme à la description de Thésée par le chœur : « *Ces joues pâles, ce teint blafard / sa barbe inculte, ses cheveux hirsutes* ». Mais sa brève présence en scène est compensée

par un parcours impressionnant, premiers reproches à Phèdre, malédiction, puis déploration de son fils : « *J'ai voulu l'exécution d'un coupable et je pleure sa perte.* » Quant à Pierre-Louis Calixte, la tête surmontée d'un masque à la corne de cerf, il circule de la scène à la salle avec la distance élégante d'un chœur, intermédiaire entre personnages et spectateurs. Cette manière de prolonger le plateau exigu du Studio-Théâtre vers les gradins confirme le seul confinement de Phèdre et Hippolyte sur une aire de jeu froide, fermée par un sombre mur, aux couleurs changeantes reflétées sur le sol, juste percé par une baie vitrée et son voilage. Une jeune équipe, des condisciples de l'ENSATT de Lyon, contribue à la pleine réussite de ce spectacle : Irène Vignaud pour la scénographie, Cindy Lombardi les costumes, Luc Michel les lumières, Lola Etiève le son, Pauline Noblecourt la dramaturgie ; du bon usage des grandes écoles de théâtre !