

**Le N**

Numéro 54  
du 25 avril au 8 mai 2018



# Rome et la citoyenneté



**Violence structurelle,  
violence sauvage**



**Que reste-t-il  
de la croyance  
révolutionnaire ?**



**Il conduisait un char  
en Irak**

**Numéro 54**

En cette période au climat social agité, ce numéro invite à réfléchir à la nature des conflits. Avec le livre de François Cusset, qui explore les nouvelles formes que prend la violence aujourd'hui, on comprendra que, dans notre monde technologisé, les frontières entre la violence physique et la violence morale s'estompent. Dans un entretien avec Gabriel Perez, Jean-Claude Milner revient sur l'idéal révolutionnaire et ce qu'il en reste. Si le nom de Révolution n'a plus d'écho, c'est toute la politique, en tant qu'elle est tournée vers l'avenir et vers l'inconnu, qui disparaît avec lui. On pourra mettre en regard ce que le philosophe dit de la citoyenneté et l'élargissement de cette notion dans l'empire romain, sur lequel insiste le gros et passionnant volume qui paraît chez Belin : *Rome, cité universelle*.

La littérature traite de la guerre par le témoignage ou le symbole : dans *Le fer et le feu*, Brian Van Reet, enrôlé volontaire dans la guerre d'Irak en 2004, s'appuie sur son expérience et sur ce qu'il a vu pour composer un roman où la voix est donnée aux deux côtés des combattants. Plus loin de nous, en 1940, c'est la même foi

qui anime Jean Hélicon, peintre déjà reconnu vivant aux Etats-Unis, lorsqu'il s'engage volontairement dans l'armée française. Son témoignage, publié en 1943 en anglais, est traduit intégralement pour la première fois ; il donne mémoire à « *l'une des calamités les moins connues de la guerre* » : l'emprisonnement et l'exploitation des soldats désarmés, et la honte silencieuse qui les accompagna.

Le corps ne se trouve pas éprouvé qu'à l'occasion des guerres. Il l'est aussi par les autres désastres de la vie, vieillissement, maladies... *El Clínico*, nom de l'hôpital madrilène où l'auteur, Kiko Herrero, vient d'être admis, évoque les corps malades en faisant référence à d'autres images : cour des miracles, carnaval, fête des morts... Jacques Roubaud, dont la vie a été menacée par plusieurs opérations, propose une tentative d'autobiographie trouée où l'écriture elle-même est un exercice du corps. Tout cela a l'air sinistre mais ne manque pas non plus de beaucoup d'humour ; ce qui inverse à la perspective et rappelle un des desseins de la littérature : faire voir les choses dans plusieurs sens.

T. S., 25 avril 2018

[www.en-attendant-nadeau.fr](http://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](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

**Lettre d'information**

[newsletter@en-attendant-nadeau.fr](mailto:newsletter@en-attendant-nadeau.fr)

**LITTÉRATURE**

**p. 4 Aurélien Bellanger**  
Eurodance  
*par Ulysse Baratin*

**p. 6 Julien Boutonnier**  
M.E.R.E  
*par Santiago Artozqui*

**p. 8 Florence Delay**  
Haute couture  
*par Stéphane Michaud*

**p. 12 Colette Fellous**  
Camille Claudel  
*par Yaël Pachet*

**p. 15 Jean Hélon**  
Ils ne m'auront pas  
*par Pierre Benetti*

**p. 19 Kiko Herrero**  
El clínico  
*par Cécile Dutheil*

**p. 22 Julien Péluchon**  
Prends ma main Donald  
*par Ulysse Baratin*

**p. 24 François Matheron**  
L'homme qui ne savait plus écrire  
*par Claude Grimal*

**p. 26 Jacques Roubaud**  
Peut-être ou la nuit de dimanche  
*par Jeanne Bacharach*

**p. 29 Joachim Schnerf**  
Cette nuit  
*par Albert Bensoussan*

**p. 33 Iouri Annenkov**  
De petits riens sans importance  
*par Linda Lê*

**p. 36 Erich Kästner**  
Das Blaue Buch  
*par Sonia Combe*

**p. 40 Robert-Louis Stevenson**  
*par Maurice Mourier*

**p. 44 Brian Van Reet**  
Le fer et le feu  
*propos recueillis par Steven Sampson*

**p. 48 Vladimir Vertlib**  
Lucie et l'âme russe  
*par Jean-Luc Tiesset*

**p. 52 Tecia Werbowski**  
Looking back  
*par Jean-Yves Potel*

**p. 54 Stéphane Bouquet**  
La cité de paroles  
*par Roger-Yves Roche*

**p. 56 Doina Ioanid**  
Le collier de cailloux  
*par Marie Étienne*

**IDÉES**

**p. 58 Charles Coustille**  
Antithèses  
*par Jean Lacoste*

**p. 61 François Cusset**  
Le déchaînement du monde  
*par Maité Bouyssy*

**p. 64 Tzvetan Todorov**  
Lire et vivre  
*par Khalid Lyamlahy*

**p. 67 Patrice Faure, Nicolas Tran et Catherine Virlouvét**  
Rome, cité universelle  
*par Marc Lebiez*

**p. 70 Entretien avec Jean-Claude Milner**  
*propos recueillis par Gabriel Perez*

**ARTS**

**p. 74 Tacita Dean**  
*par Guillaume Basquin*

**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](#).

## Regarder passer les trains (quand il y en a)

**Auteur connu pour La théorie de l'information et L'aménagement du territoire, Aurélien Bellanger a collaboré avec le metteur en scène Julien Gosselin pour sa pièce 1993. Eurodance est le texte de la première partie de ce spectacle. Nihiliste et agréable à lire, l'ensemble se veut une variation sur les années 1990 et leurs désillusions actuelles.**

par Ulysse Baratin

---

**Aurélien Bellanger**  
*Eurodance*  
 Gallimard, 72 p., 11 €

---

Un spectre hante la France : son réseau ferré. Des éditoriaux du *Figaro* aux plaidoiries de Julien Coupat en passant par les grèves de la SNCF, le motif du ferroviaire est en passe d'acquiescer une réelle fonction dans notre imaginaire. Nostalgie de l'ère industrielle ou métonymie d'un malaise plus général ? Sans trancher, Aurélien Bellanger s'inscrit dans la tendance avec ce court texte sur le tunnel sous la Manche. « Apothéose » selon lui des espoirs de paix européenne des années 1990, cette infrastructure se transforme en « crispation » avec l'apparition de la « Jungle » de Calais : « *Le tunnel, solution jadis miraculeuse, est devenu le nom d'un problème insoluble.* » Brodant sur ce motif et l'enrichissant de rapprochements avec le tunnel du CERN, autre fameuse excavation, l'auteur dit l'hébétéude d'un garçon né en 1980 et persuadé dans son adolescence que l'an 2000 serait « *une tempête solaire sucrée et bienveillante* ». Une introduction en forme d'essai puis un monologue enregistrent l'écart entre ces promesses et la réalité.

*Eurodance* ambitionne donc de détecter un basculement. Bellanger a l'habileté de déplacer le regard et de ne pas rechercher une césure historique mais géographique, en l'occurrence Calais. Il s'est rendu aux alentours du tunnel à plusieurs reprises et en livre la description suivante : « *Lentement, le paysage s'est mis en ordre de bataille. Le paysage s'est mis à ressembler à une zone de guerre.* » Magiquement ? Par génération spontanée ? L'auteur ne nous le

dit pas. Il nous avait prévenus : « *Il ne s'agirait pas de trouver des responsables.* » Pourtant, Bellanger sait bien qu'il y en a, des responsables, et il le reconnaît dans des phrases telles que : « *C'était la guerre, mais elle était jolie. C'était la guerre mais on avait fait en sorte que ça ne ressemble pas à la guerre.* » On ? Tout le texte se caractérise par un refus délibéré de nommer. Au lieu de ça, il est question de « *l'Europe, machine devenue folle* ». Peut-être faudrait-il rappeler à l'auteur que nous ne sommes pas en présence de béhémots impersonnels. Entre gommage et euphémisation, le texte sacrifie la compréhension au goût de la formule.

Ainsi, écartant l'explication des phénomènes politiques qu'il a sous les yeux, Bellanger offre le témoignage d'une expérience du sublime : c'est horrible, pourtant je ne peux m'empêcher de m'émerveiller et de restituer mon émerveillement *d'une agréable manière*. Brillant comme sa jolie couverture, le texte enchaîne les aphorismes esthétisants : « *On a laissé seulement s'épanouir les grands aulnes secs de la vidéosurveillance* » ; ou encore : « *L'Europe est le continent de toutes les inquiétudes géographiques* ». Entre anaphores obsédantes et exhibition de son brio stylistique, Bellanger recherche un effet de sidération. Montrant des trains, il finit par prendre son lecteur pour un bovidé.



## Un deuil orthonormé

**Julien Boutonnier publie *M.E.R.E*, un livre-objet-papier-fichier-performance-abécédaire, une sorte de cyborg poétique qui fait écho, plutôt que suite, à *Ma mère est lamentable*, son précédent recueil chez Publie.net.**

par Santiago Artozqui

**Julien Boutonnier**

***M.E.R.E***

**Publie.net, coll. « L'esquif », 496 p., 25 €  
(version numérique incluse)**

*M.E.R.E* s'ouvre sur le même texte liminaire que *Ma mère est lamentable*, « Rêve de New York », du moins c'est ce que l'on croit au premier abord. Mais à y regarder de plus près, les deux versions diffèrent. Contrairement à la seconde, la première ne porte pas de titre, mais commence ainsi : « *Un songe m'a visité. Il s'appelle ·RêvedeNew York.* » Puis, quand on poursuit la lecture, de subtiles variantes apparaissent : « *Je suis jeune. Je dois avoir vingt ans. Nous attendons dans une pièce exigüe. Quand vient mon tour, je m'avance dans un couloir étroit, légèrement en pente ; sur le sol est posé un linoléum lisse.* » (*Ma mère est lamentable*) « *Je suis plus jeune qu'à ce jour. Je dois avoir dans les vingt ans. Nous attendons dans une pièce exigüe. Quand vient mon tour, j'avance dans un couloir plutôt étroit, légèrement en pente, sur le sol duquel est posé un linoléum lisse.* » (*M.E.R.E*)

C'est l'illustration, dès les premières lignes, de l'obsession de Julien Boutonnier pour le souvenir et la façon dont les siens évoluent au fil de réminiscences successives, par l'adjonction de détails anodins qui sédimentent et ne laissent jamais la mémoire se figer dans une forme précise.

*M.E.R.E* est construit comme un abécédaire, mais à trente-deux lettres, « *l'alphabet polonais, l'alphabet du pays des Plaines* », chaque lettre étant une « balise » qui vient s'inscrire dans « *un repère orthonormé [...qui...] assigne à l'axe des abscisses les huit chiffres de la date de ce jour précis où la mort de ma mère n'a pas eu lieu dans ma vie [...] un système de coordonnées*

*dans lequel le territoire du vide se trouve momentanément lié, ligoté, relié à un ordre arbitraire...* ». Chacune de ces balises crée un espace dans ce « territoire du vide » où les mots s'organisent, se brisent, se décomposent en calligrammes ou en vers éclatés sous des formes évoquant la poésie non narrative, mais le terme serait impropre parce que, justement, ces mots, ainsi déployés sur la page, découpés, réduits à des graphèmes de sens minimal, racontent quelque chose. Ils racontent la perte. Julien Boutonnier avait déjà commencé à jouer le jeu de la déconstruction génératrice de sens dans *Ma mère est lamentable*, où l'un de ses poèmes proclamait :

*m*

*é-moi*

*re*

donnant ainsi à lire, d'un seul bloc, « aime, moi, émoi, mère, mémoire ». Dans *M.E.R.E*, il poursuit cette recherche formelle de l'ADN graphique des mots et, par là même, de ses souvenirs, selon une chronologie double, celle de l'alphabet, lequel, établissant l'ordre des lettres dans une langue, nous indique un avant, un après, un parcours, de A à Z, et une autre, parallèle, spatiale, qui emplit de ces lettres le repère orthonormé, occupant chaque fois un peu plus d'espace jusqu'à l'investir entièrement, sans ordre évident, comme une expansion absurde. Là où Perec, pour illustrer la perte, avait joué avec la disparition d'une lettre, Boutonnier préfère ressasser, malaxer, rejouer indéfiniment une scène qui n'est jamais ni tout à fait une autre ni tout à fait la même.

Le livre est agrémenté d'un complément numérique, téléchargeable gratuitement pour ceux qui ont acheté la version papier, où l'on trouve des entrées du journal de l'auteur, des citations (Imre Kertész, souvent, Giorgio Agambem, Georges

j'ai regardé :

les leurs années.  
 les leurs ont pleuré.

j'ai regardé :

le reflet de / sur la console.

j|e crois \_ j'ai dit

: quelque chose.

j'ai dit :

j|e crois \_ j'aimais.

mais c'était : que j'aimais.

9.

366

### UN DEUIL ORTHONORMÉ

Perec : « *L'aleph*, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet », d'autres...), des extraits du *Livre des morts* des anciens Égyptiens, des photos, des illustrations et des fichiers audio où les poèmes sont lus – et performés – à une ou plusieurs voix. Ces entrées, en vis-à-vis des pages auxquelles elles se réfèrent, fournissent des clés de lecture autant que des mises en perspective. Par exemple, Serge André, dont Boutonnier cite l'extrait suivant, tiré de *L'écriture commence où finit la psychanalyse* : « La lettre tire son pouvoir et son attrait moins de ce qu'elle véhicule

(son contenu, son message) que de ce qu'elle est au-delà de ce qu'elle peut signifier. Elle a un pied dans le registre de la parole (car elle est évidemment prise dans le jeu du signifiant), mais aussi – et c'est ce qui la distingue en tant qu'écrit – un pied dans l'au-delà de la parole. À vrai dire, la lettre ne justifie son existence que dans la mesure où elle vise à donner vie et forme matérielle à ce qui ne peut être atteint par la parole. »

On ne saurait mieux dire, car se plonger dans la poésie sombre et intersémiotique de Julien Boutonnier vous fait effectivement poser le pied dans l'au-delà de la parole.

## Brocart, peinture et poésie

***Sous leurs riches robes de brocart, aux plissés aussi savants que variés (bouillons abondants, finesse des cordons, guipures et corselets), élégance rehaussée par le faste des couleurs et des pierreries, les saintes sont fortes et rusées. Ni La Légende dorée de Jacques de Voragine, au Moyen Âge, ni les récits édifiants et merveilleux, collationnés par la piété des Bollandistes, religieux voués depuis le XVII<sup>e</sup> siècle aux travaux hagiographiques, n'étaient de taille à saisir la personnalité de ces femmes d'exception. Il y fallait d'autres dons, plus éclatants : le pinceau d'un grand, Francisco Zurbarán (1598-1664), né en Estrémadure et tôt appelé à œuvrer à Séville, opulente cité portuaire, foyer du commerce avec la jeune Amérique. Il devait ensuite contribuer aux riches heures de la cour de Philippe IV.***

par Stéphane Michaud

---

Florence Delay  
*Haute couture*  
 Gallimard, 108 p., 12 €

---

Zurbarán avait en lui l'ardeur et l'amour voulus pour se hausser au niveau de ces héroïnes qui, « pour la plupart, furent ardemment désirées ». Florence Delay, quant à elle, trempe sa plume dans les récits d'aventures. *Catalina* (Seuil, 1994) nous livrait le portrait d'une intrépide et farouche voyageuse, bretteuse échappée aux grilles du couvent et jalouse d'une liberté individuelle inconnue de son Espagne classique natale. L'écrivain qui racontait, il y a peu, les amours royales des dames de Fontainebleau à la cour de François I<sup>er</sup> (*Il me semble, mesdames*, Gallimard, 2011) restaurait dans ses vignettes l'espace de liberté qu'elles avaient conquis pour elles comme pour l'avenir des mœurs et des arts. Amoureuse de l'Espagne (*Mon Espagne, or et ciel*, Hermann, 2008) *aficionada* des poètes et dramaturges chrétiens du Siècle d'or, traductrice de Garcia Lorca et de José Bergamín au XX<sup>e</sup> siècle, maintes fois associée à Jacques Roubaud pour donner, dans *Graal théâtre* par exemple, une version contemporaine de l'audacieux *trobar* de l'amour courtois), la narratrice a la détermination de ses héroïnes.

Florence Delay a jadis suivi *Catalina* dans ses résurrections littéraires, brillante chez Thomas de

Quincey, partielle chez Heredia. Elle avait même, dit-elle, osé une fantaisie collective dont elle avait distribué les rôles à ses amis Claude Royet-Journoud, Francis Marmande, Jean Echenoz, Maurice Bernart et Jacques Roubaud. Elle piste ici les toiles de Zurbarán à Madrid comme à Londres et à Paris. La brillante collection de la galerie espagnole du Louvre, fruit des larcins du maréchal Soult lors de la conquête de l'Espagne par Napoléon, avait été tristement dispersée aux enchères par la Seconde République. Plus d'ensemble Zurbarán à Paris donc. Mais Florence Delay ne se laisse pas entamer par l'adversité. Rien ne résiste à sa patiente enquête. Elle tient cette force de Nerval, à qui elle a consacré un livre très personnel (*Dit Nerval*, 1999). Le gentil Gérard était à la recherche d'un ouvrage rare aperçu à Francfort, l'histoire du comte de Bucquoy. Il avait fait de ce personnage d'Ancien Régime, abbé aristocrate échappé de la Bastille, le héros d'un livre annoncé, avant même que d'être écrit. *Les Faux-Saulniers* sont, chez Nerval, le récit de cette recherche des documents autant que la résurrection d'un personnage singulier.

Surprise, c'est une Apolline, toile aux dimensions plus modestes que les autres Zurbarán, ultime trace de la prestigieuse collection parisienne de jadis, qui, dans *Haute couture*, sera la plus délicate à retrouver. Elle manque à la place que lui assigne l'inventaire. Il faudra plusieurs visites et l'accompagnement d'un conservateur pour la localiser enfin dans une galerie adjacente à la



**BROCARTS, PEINTURE ET POÉSIE**

salle indiquée. Le tableau frappe par un singulier équilibre ou plutôt par le déséquilibre qu'il présente chez la jeune martyre d'Alexandrie « *entre douleur et douceur, oubli et promesse* ». « *Jamais*, ajoute l'écrivain, *congé à la terre ne m'a paru aussi radical, jamais arrivée au ciel plus désirable* ».

On ne dévoilera pas l'énigme de cette quête passionnée, l'origine de la sensibilité aux tissus et à l'élégance. Rien de futile ici. Un conte de Grimm avait pu laisser deviner, superficiellement encore, le lien entre l'écriture et l'art du couturier, du tailleur disait-on à l'époque. La création plonge dans l'enfance, dans l'amour des lointains, de terres secrètes où l'invention est reine, et où les femmes, délivrées des entraves que sème sur leur route la loi des hommes, triomphent à leur façon. Zurbarán, contemporain de Vélasquez mais moins favorisé par son souverain et par ailleurs

victime de la jalousie de ses confrères qui n'admettaient pas qu'il ne se soumît point aux usages de la corporation, atteint ici à la maîtrise. Plus que l'austère série de ses moines blancs commandés par les couvents de la Contre-Réforme, nous touchent aujourd'hui ses femmes aux noms parfois improbables que distinguent les villes qui les honorent, Casilda de Tolède, Rufine de Séville ou Engrâce de Saragosse. Reines d'antique lignage chrétien comme Catherine d'Alexandrie, dont la Jeanne du *Procès de Jeanne d'Arc* dit entendre la voix chez Robert Bresson, ou fille de Yahya ibn Ismail al-Ma'mun, émir de Tolède, comme ce fut le cas de Casilda, elles atteignent par leur fermeté à une indépendance souveraine.

Par surcroît, Jacques Roubaud offre à son amie une libre variation sur le sonnet de Baudelaire « *Correspondances* ». Les deux tercets qu'il compose, véritable hymne aux tissus, achèvent les échanges entre les étoffes et la spiritualité, « *les transports de la chair et du mot* ».



Florence Delay © Jean-Luc Bertini



## Sculpter sa vie

***Colette Fellous, auteur de romans et femme de radio, ayant donc toujours conjointement manié la plume et la voix, l'abstraction et le corps, l'introspection et le voyage, s'attache aujourd'hui, dans cet ouvrage publié dans la collection des vies, dirigée par Colin Lemoine et Neville Rowley aux éditions Fayard, à revisiter le destin de Camille Claudel.***

par Yaël Pachet

---

**Colette Fellous**  
***Camille Claudel***  
**Fayard, 240 p., 18 €**

---

Le résultat est une lecture de la vie de l'artiste qui ouvre, telles des fenêtres, toutes les perspectives que l'enfermement asilaire, la folie, le désir morbide d'une famille et une domination masculine sociétale (combien de femmes parmi les grands artistes français du XIX<sup>e</sup> siècle ?) ont refermées l'une après l'autre sur cette malheureuse artiste. Le livre de Colette Fellous est un voyage dans une existence qu'elle ne donne pas à traverser comme on parcourt par un aller simple le chemin chronologique d'une vie. Il fallait, face à l'engloutissement de cette artiste dans la folie, trouver le moyen de sculpter une forme d'écrit respectueux de la manière de Camille Claudel, capter la grâce de ses gestes de marbre à jamais pétrifiés par la folie qui l'ont transformée « *elle-même en sculpture* ».

Magnifique *machine désirante*, pour reprendre les termes de Guattari et Deleuze, Camille Claudel n'a jamais voulu qu'une seule chose : sculpter. Et elle a sculpté la pierre nue, extirpant par sa seule force des figures d'abord proches de la manière de Rodin. Elle a ouvert la voie d'un travail solitaire de la sculpture, sans machine, sans compas, la contrainte faisant loi, à d'autres sculpteurs comme Brancusi qui fut l'élève de Rodin en 1904. Il quitta le maître au bout d'un mois en déclarant : « *rien ne pousse à l'ombre des grands arbres* ».

Camille Claudel, elle, n'a pas quitté Rodin au bout d'un mois. Après avoir été son élève, elle a « *traduit en marbre* » ses plâtres. Pour « *la porte de l'Enfer* », pour son maître et bientôt amant, elle a fait « *des pieds et des mains* ». Rodin lui

écrivait : « *c'est à toi que je dois toute la part de ciel que j'ai eue dans ma vie* ». Camille aura été son seul et véritable amour.

Camille deviendra « Claudel » aux yeux de la critique. Elle cherche une manière propre, rétrécit ses personnages comme pour les éloigner de nous, leur préserver des « *moments intimes, comme toutes ces femmes près du feu, seules, pensives, rêveuses, mélancoliques* » qui seront les protagonistes de sa série *Les cheminées*. Progressivement, elle disparaîtra à elle-même au milieu de sa vie, ne sculptant plus, ne dessinant plus, alcoolique, folle, ce qu'on ne remet plus en question aujourd'hui. Quelques jours après la mort de son père, sa famille signe son internement à Ville-Évrard, où elle aurait pu, si elle n'avait pas été évacuée à l'approche de la guerre, en 1914, et maintenue jusqu'à sa mort en 1943 à l'asile de Montfavet, dans le Vaucluse, rencontrer Antonin Artaud qui y fut interné en 1939.

Pour l'auteur, le destin de Camille Claudel, qu'elle compare à celui d'Ulysse, « *Camille, héroïne séparée des siens, à la façon d'Ulysse quand il apparaît au premier chant de L'Odyssée* », recèle un « secret ». Il faut interroger le pourquoi de ce « sacrifice humain », rendre compte de l'héroïsme et du martyre de cette artiste. Colette Fellous fouille la correspondance, le dossier médical, toutes les pièces à conviction de cette affaire, tout en préservant, et c'est la force du livre, une certaine façon de faire, de regarder, d'écrire : il s'agit de se laisser absorber par Camille, d'être traversé par elle, mais de la regarder aussi, c'est-à-dire de tenir le coup devant sa folie, devant son malheur, devant l'espace blanc de sa vie asilaire où peuvent se projeter, par l'attrait de l'empathie, toutes nos angoisses. Alors l'auteur cherche ailleurs, dans le corps, les mains, les yeux, dans la démarche claudicante de Camille. La vérité est en dehors des preuves.



**SCULPTER SA VIE**

Si le secret de Camille est l'enjeu annoncé du livre, c'est peut-être le secret de Colette Fellous qui se dévoile aussi dans ce texte. Son travail d'écriture est un art discret, sans formule apparente, oserait-on dire « sans phrases » ? Pour elle, les mots sont toujours des mots d'emprunt, communs à tous, ceux des écrivains comme ceux du premier venu, qu'il s'agisse des mots cassés de Camille ou des mots sculptés des haïkus de Paul Claudel. Camille tout entière, comme les mots qui émerveillent et fascinent Colette Fellous, est un signifiant qui ignore ce qu'il contient et que tout le monde s'approprie. Comme les mots qui, s'interroge l'auteur, en savent peut-être davantage sur nous que nous-mêmes, « *Camille possède un drôle de savoir d'elle-même, elle est poreuse* ».

En se rapprochant du visage de Camille, en éparpillant sur une table les livres, les biographies, les monographies, les correspondances, en faisant des « papiers collés » à la manière de Georges Perros, en laissant la musique de Monteverdi traverser les pensées, les désorganiser peut-être, en digressant, en quittant Camille pour Emily Dickinson, une autre recluse, on pourrait penser que Colette Fellous réalise par la libre association des idées, par

l'empathie aussi, la psychanalyse que Camille Claudel n'aura jamais eu l'occasion de pratiquer, contrainte de rester près d'Avignon quand elle réclamait de retourner à Paris, à Sainte-Anne ou ailleurs, où elle aurait pu rencontrer Lacan qui publie dix ans avant sa mort sa thèse sur la psychose paranoïaque. Mais penser cela ne rendrait pas tout à fait honneur à son travail.

Si Camille a été l'élève de [Rodin](#), Colette Fellous a été l'élève de Roland Barthes et c'est peut-être dans ce rapprochement que se situe l'un des enjeux du livre : comment recevoir l'enseignement et s'en libérer. « *Rêver tout haut sa recherche* », dit Roland Barthes à Colette Fellous. Celle-ci a su rester libre grâce à ses hésitations et à ses doutes, là où Camille Claudel, « *impétueuse, autoritaire, mégalomane* », n'a réussi qu'à échouer à persister dans son être. Colette Fellous se rapproche de Camille, plonge dans son regard si singulier : « *C'est toujours si troublant de retrouver chez un être le même regard à tous les âges de sa vie* ». Devant les yeux si déterminés, si clairs, de Camille Claudel, l'auteur s'engage totalement et veut prendre la mesure de tout : la fragilité, la volonté, la folie qui rôde et peut frapper n'importe lequel d'entre nous. La difficulté de « sculpter sa vie ». Le *Camille Claudel* de Colette Fellous est un livre écrit à mains nues.



Camille Claudel

## Jean Héliion, le peintre du Stalag

***En août 1943 paraissait aux États-Unis le livre d'un peintre français qui ne parlait pas de peinture : They Shall Not Have Me, témoignage du caporal Jean Héliion sur son expérience de la captivité en Allemagne, de la défaite de juin 1940 à son évasion en 1942.***

***Une traduction en français d'une partie de son texte avait paru à Alger en 1944. Intégralement traduit pour la première fois, ce témoignage donne une place de mémoire à « l'une des calamités les moins connues de la guerre » : l'emprisonnement et l'exploitation des soldats désarmés, et la honte silencieuse qui les accompagna.***

par Pierre Benetti

---

**Jean Héliion**

*Ils ne m'auront pas.*

*Capture, travail forcé, évasion d'un prisonnier français durant la Seconde Guerre mondiale (juin 1940-février 1942)*

Trad. de l'anglais par Jacqueline Ventadour.

Édition préfacée et annotée

par Yves Chevretil Desbiolles

Claire Paulhan, 416 p., 38 €

---

Son œuvre et sa réputation sont déjà faites lorsque, en janvier 1940, Jean Héliion, l'un des artistes les plus en vue de la peinture non figurative, quitte New York où il vit avec son épouse, Jean Blair. Le caporal veut ardemment participer à la Seconde Guerre mondiale, « *peut-être parce que je sentais que je n'avais pas suffisamment bataillé pour l'empêcher d'advenir* », expliquera-t-il dans un entretien. Né en 1904 en Normandie, ayant grandi en Picardie, il a dix ans quand la guerre précédente retourne les sols de la région et jette les habitants du Nord sur les routes. Il s'en souvient en assistant à l'exode des civils, à la débâcle puis à la défaite de l'armée française que lui et ses compagnons d'armes présageaient évidemment victorieuse contre la Wehrmacht. « *Nous étions invincibles* », pensait-il. Et pourtant. Comme Marc Bloch et Claude Simon, il constate l'absurdité de la campagne de France, où l'on rejoue la partie de 14 en bleu, à pied et à cheval. L'aviation allemande mitraille, et, comme l'historien et l'écrivain, le peintre éprouve la grande nouveauté du moment, cette vitesse et cette violence du bombardier qui change tout,

« *ce monstre qui passait si vite qu'on pouvait à peine le viser* ». Le 19 juin 1940, quelque part entre l'Eure-et-Loir et le Loir-et-Cher, le voici interné dans une caserne désaffectée, puis transféré vers les champs de pommes de terre de Poméranie, enfin à bord d'un cargo bananier à quai sur la mer Baltique. L'artiste découvre l'univers des camps de travailleurs forcés. Il devient l'un des 20 405 détenus du Stalag II-B, numéro de prisonnier 87 461.

Confronté à l'effroyable et gigantesque système d'exploitation nazi, où il perçoit bien le rôle essentiel de la main-d'œuvre et de la monnaie d'échange fournies par la masse des captifs, Jean Héliion livre un témoignage précieux sur leurs conditions de vie concrètes, sur leurs interactions avec leurs gardiens et les populations locales, mais encore sur l'évolution de leur sort au rythme de la politique collaborationniste française ou des combats sur le front de l'Est. Des traits de personnalité des officiers allemands aux colis de la Croix-Rouge « *envoyés par le maréchal Pétain* » et aux carcasses de chevaux remplissant les trous d'obus, le peintre reconstitue tout de mémoire, avec une précision, une consistance et une exhaustivité déconcertantes. Le ton méditatif des débuts laisse place à une fresque particulièrement vivante, où s'expose l'univers clos et structuré du Stalag. L'acteur d'une histoire en cours devient peu à peu un observateur rigoureux de l'espace du camp. Il l'appelle « *un enfer, mais toujours règlementaire* ».

Patriote jusqu'au bout des ongles, ulcéré par l'attitude de l'état-major, Jean Héliion n'écrit pas ses souvenirs sans une constante idéologie va-t-en-

21<sup>me</sup> arrondissement

# CARTE D'IDENTITÉ



Nom : BICHLER <sup>478</sup> dit

Prénoms : HELION

Profession : Jean Eugène  
Artiste peintre

Né le : 21 avril 1904

à : Couterne

Département : (Orne)

Nationalité : française

Domicile : Camp de la Blanchard  
avenue D. Haiti  
Marseille (b. dr)



## SIGNALEMENT

Taille : 1m64

Cheveux : châtons clair

Moustache : sans

Yeux : bleus

Signes particuliers : Écaille brûlée au cou  
orteux

Nez } Dos : ..... base : .....  
      } Dimensions : Mooyen

Forme du visage : Ovale

Teint : ébat

Empreinte digitale



Le Titulaire,

Bichler  
dit Helion

Les Témoins,

Vu pièces,  
d'identité  
militaires

Vu pour légalisation :

Le 23 juin 1942

Le Commissaire de police du  
21<sup>me</sup> arrondissement

**JEAN HÉLION, LE PEINTRE DU STALAG**

guerre, au sein de laquelle la rancœur de la défaite se mêle à une sorte d'étonnement devant l'organisation méthodique de ce système concentrationnaire inouï. Lucide – on est en 1943 ! – quant aux effets à long terme de la Première Guerre mondiale, humble lorsqu'il reconnaît ne rien comprendre à ce qui lui arrive (« *Tout cela était si confus, si déroutant que je ne savais plus moi-même où j'en étais* »), il renoue régulièrement avec le volontarisme bêta du titre de son livre, virant parfois à l'absence totale de jugement : « *Quel bonheur, quelle satisfaction ce serait de voir toute la ville, fumante, un amas de ruines !* », se dit-il au moment des bombardements alliés sur la Poméranie.

Cette tonalité militariste générale est évidemment à replacer dans le contexte de la publication de *They Shall Not Have Me*, écrit en quelques mois après plus d'un an de privations et d'humiliations quotidiennes. Surtout, l'ouvrage fut publié avec le soutien financier de l'Office of War Information, l'organe chargé à partir de 1942 de l'information et de la communication sur la guerre. Le témoignage de Jean Héliion, parfait personnage du volontaire évadé, revêt dès lors des aspects non négligeables de propagande. Composé alors que la guerre poursuit son cours, c'est-à-dire alors que ni l'auteur ni son lecteur ne savent encore que l'Allemagne la perdra, ce livre est d'abord un livre d'urgence. En plein effort de guerre, il y a urgence à produire une contre-propagande susceptible de maintenir la foi dans la victoire sur un champ de bataille bien lointain. Rien n'est certain, et surtout pas l'affaiblissement de l'Allemagne. Le travail d'observation et de description développé par Jean Héliion est alors, lui aussi, à aborder dans cette perspective : « *C'est parce que je suis persuadé du danger que les Nazis représentent, que je m'efforce de les décrire avec précision [...] Il se peut, qu'un de ces jours, quelque aspect positif de l'administration nazie, son efficacité pour l'instant ignorée du public ou niée ou décriée, soit magnifiée et ses échecs et ses crimes relativisés* ».

De manière assez inattendue, la singularité de l'expérience de lecture proposée par cette riche édition critique nourrie d'archives ne provient pas uniquement de sa dimension documentaire. En lisant en 2018 ce qu'a écrit Jean Héliion en 1943, on peut d'abord saluer la promptitude avec laquelle un homme que rien n'obligeait à raconter ce qu'il avait vu a entrepris un travail de mé-

moire pour une partie délaissée des victimes de la guerre, ces victimes difficilement « acceptables », et qui s'acceptèrent difficilement en tant que telles, que sont les soldats faits prisonniers. Plus de soixante-dix ans après sa publication, *They Shall Not Have Me* n'a plus rien d'un texte d'intervention publique, ni même d'un témoignage « à chaud ». Il apporte dorénavant une pièce manquante à l'histoire, celle qui renferme une histoire minorée, le vécu des captifs. Alors que la distinction entre camps de concentration et camps d'extermination ne fut pas immédiatement faite – même si Jean Héliion souligne l'existence et la particularité des « violences raciales » –, il est désormais difficile de ne pas voir le Stalag en parallèle des chambres à gaz, de ne pas distinguer le matricule du déporté de celui du prisonnier. Cela ne signifie en rien établir une quelconque concurrence entre les mémoires, mais plutôt former une mémoire complétée des souffrances, en spécifiant chacune d'entre elles, en leur donnant un nom et une histoire. Une ombre portée, celle de l'extermination, enveloppe ainsi a posteriori ce livre rédigé dans l'inconscience de ce qui se déroulait en même temps, mais ce que décrit Jean Héliion de la vie au Stalag permet de distinguer cette expérience de la privation de liberté des expériences de la disparition.

Parmi les récits, descriptions et portraits de Jean Héliion, se dégagent parfois certaines phrases qui tendent vers un autre horizon. Il dit la faim, la fatigue, les souffrances du corps, mais aussi la honte de l'humiliation et la culpabilité d'en être sorti vivant – tout ce qui entre difficilement dans l'exercice du témoignage « à chaud », encore moins dans l'opération de communication : « *Nous n'étions pas seulement misérables, nous étions ridicules [...] Nous ne valions pas la peine d'être tués* ». C'est là l'insupportable exprimé par ce livre, la meurtrissure d'un homme qui dit au détour de sa description de la débâcle : « *une faille s'est ouverte en moi qui ne se refermera jamais* ». Seul, le prisonnier revient tel un héros incompris. Il vient d'un autre monde : « *De toute évidence, les civils ne pensaient guère à nous ; ils ne pouvaient imaginer notre situation. Peut-être nous rendaient-ils responsables de la défaite, ou avaient-ils l'impression que toute cette histoire n'était que du théâtre, un faux-semblant, et que la réalité prendrait le dessus avec bonheur un de ces jours, que la vie redeviendrait comme avant.* » Seuls ses amis semblent pouvoir le comprendre, ceux qui sont encore au Stalag II-B lorsqu'il écrit et auxquels il dédie le livre – comme



### **JEAN HÉLION, LE PEINTRE DU STALAG**

pour établir un canal de communication entre le monde extérieur et eux.

Cette faille, Jean Héliion en sentira les secousses jusque dans sa peinture. Car *They Shall Not Have Me* est enfin un livre sur la transformation d'un artiste et d'une œuvre par leur temps. L'empreinte de la captivité, de la privation, du dénuement bouleverse son art, dont il modifiera les principes avec résolution. Il ne pourra plus

peindre de la même manière. « *Je voyais bien que l'abstraction la plus pénétrante ne pouvait plus incarner ce qui me troublait : une violente passion pour la vie, celle qui m'était alors refusée, les rues, les gens, les choses* », dit-il dans un entretien en mars 1944, explicitement intitulé « *How War Has Made Me Paint* ». Jean Héliion quitte alors l'abstrait pour l'art figuratif. Le camp, invisible, sera partout. Dans les tableaux qu'il peint jusqu'à sa mort, en 1987, dans les rues, les gens, les choses qu'il n'a pas pu voir, que certains captifs n'ont jamais revus.

## Los desastres de la vida

**« *El Clínico* » n'est pas le surnom narquois d'un baron de la drogue. C'est le nom de l'hôpital madrilène où l'auteur de cette danse macabre est né cinquante ans plus tôt, et où il vient d'être hospitalisé. Les médecins pensent qu'il ne lui reste plus que trois mois à vivre. « Délire de fièvre. Reconstitution », et voilà le lecteur entraîné dans une série de chapitres alternant entre le présent de l'hôpital et le passé de Kiko Herrero qui a fui l'Espagne de la transition démocratique sans rien, pas un sou, un ou deux contacts à peine, attiré par la France dont il a appris la langue au lycée français.**

par Cécile Dutheil

**Kiko Herrero**

*El clínico*

P.O.L, 215 p., 17 €

À peine arrivé à Paris, il s'improvise homme à tout faire chez des vieilles : vieilles à chats, vieilles à chiens, vieilles à griffes, vieilles mauvaises comme la gale, vieilles moulins à parole, vieilles nostalgiques de la courtoisie des Allemands... Il les écoute, tel un entomologiste méduisé, en faisant la poussière – expression qu'il met quelques instants à comprendre : « *Comme faire l'ours ou faire le clown ?* », demande-t-il à sa première cliente. Aux Parisiennes chez qui s'accumule cette poussière « *composée de tous les morts qui sont revenus sur terre* », il oppose les Madrilènes qui astiquent frénétiquement et relèvent « *la tache indélébile d'être née femme dans un pays qui ne les considère qu'à l'éclat de leurs sols* ».

La gent féminine ne lui fait pas peur. Il a grandi au milieu de femmes, comme il a grandi au milieu de religieux. Nonnes, prêtres, mystiques, confesseurs sont omniprésents chez Kiko Herrero. S'il s'agit de proches, ils provoquent chez lui de la perplexité ; s'il s'agit de personnes plus éloignées, elles réveillent en lui un anticléricalisme farouche, énorme, ivre, qui donne lieu à des scènes franchement burlesques. Ainsi, ce prêtre rwandais qui entre dans sa chambre d'hôpital alors qu'il est donné pour mort et le ranime sur le champ : « *Un curé africain du Rwanda ! [...] À cet instant j'ai compris que j'allais mourir : quand on voit des corbeaux tourner dans le*

*ciel, c'est qu'un cadavre n'est pas loin* ». Son aversion pour toute figure officiellement consacrée au service d'un ordre s'étend à toutes les religions ; en témoigne une scène où il se rend au siège du PC français avec le nom d'une connaissance de son père et se heurte à l'indignation de l'hôtesse d'accueil : « *Antonio Gutiérrez, sachiez-vous qu'il n'a pas voulu renier le stalinisme ? Vous pouvez quitter immédiatement les lieux.* » Son anarchisme est profond, il repère aussitôt les petits soldats. C'est aussi une forme d'élan vital dans un monde peuplé de semi-cadavres.

Kiko Herrero n'évoque de corps qu'abîmés, usés, déformés, putréfiés, décomposés, urinant sans crier gare. Le corps de Juan, ami argentin qui l'hébergea et « *devenait un petit squelette mouvant aux longs cheveux épars* », victime d'une maladie « *inconnue* » trop connue. Le corps de J. Z., l'objet de tous ses fantasmes du temps du lycée, qui vient lui rendre visite à l'hôpital, caché sous les poils, la barbe, la tignasse : « *Lycanthrope de jour, si tu veux me dévorer, il est déjà trop tard* », s'adresse-t-il à lui en une étrange prière muette. « *J'aime les gens petits, mais j'adore les géants. Je suis attiré par les manchots et plus encore par ceux qui boitent. Le défaut révèle la beauté* », confesse-t-il.

Retirez les couleurs et apparaîtront sous vos yeux les gravures de Goya où rampent et volettent toutes sortes de monstres, d'éclopés et de mendians victimes des guerres napoléoniennes. La série du grand peintre a été intitulée *Los Desastres de la guerra*, celle de notre écrivain pourrait être baptisée *Los Desastres de la vida*. Oui, les clichés de Kiko Herrero sont gravés au burin, croqués par une plume qui ne retient que les



**LOS DESASTRES DE LA VIDA**

détails bizarres, les malformations, les trucs saugrenus. Il saisit et grossit les traits de tous les égarés et de tous les gueux du monde, tous ceux dont la misère, la laideur ou la bassesse croisent sa route.

Il voit ce que peu voient. À Paris, métro Mabilion, au cœur du carré du bon goût français, il repère un clochard qui dévore de la viande crue et lutte « *contre ce bout de bidoche semblable à une chaussette, élastique et malléable* ». À Madrid, à l'hôpital, il note les victuailles que les parents apportent et rappelle tout ce que représente un sandwich aux calamars frits : « *La faim ancestrale et le souvenir de l'après-guerre civile planent encore dans l'inconscient collectif* », écrit-il. Où qu'il soit, il arrache le rideau, projette une lumière crue et montre ce que l'enrichissement vanté de la mondialisation est censé effacer.

*El clínico* n'est pas un récit comme les autres : il se déroule aujourd'hui, il est daté dans le temps puisqu'il sous-entend la Movida et la guerre d'Espagne, mais il évoque des usages et des images d'un autre âge : cour des miracles, carnaval, fête des morts... Le regard de Kiko Herrero est atypique et sans équivalent parmi les écrivains français contemporains. Sans doute parce qu'il écrit dans une langue qui n'est pas entièrement la sienne et laisse filtrer d'imperceptibles fautes lexicales, de très légers décrochements syntaxiques, glisse des expressions espagnoles. Sûrement parce qu'il possède une sensibilité extra-lucide et trahit une cruauté mêlée d'empathie, une douce férocité, une forme de miséricorde sacrilège.

Sa description du quartier de Château-Rouge, où se rassemblent « *les busca-vidas (chercheurs de vie)* », est inoubliable : elle nous parle des pauvres, des damnés, des méprisés, des erreurs de la vie, et elle en fait une galerie d'hommes et de femmes qui auraient pu, qui auraient « dû », par pitié, être avortés. La mort, ou la vie, ne fait qu'une bouchée de ces êtres qui se maintiennent comme ils peuvent : de petits métiers, de sales métiers, des métiers que l'on croit disparus, de ceux que l'on cache, de ceux qui font honte. Ils sont « *en trop et trop nombreux, commente l'auteur, [ils] ne trouveront d'autres chemins que celui de la débrouille, l'insignifiance, la misère et souvent la prison* ». À chaque naissance, Dieu semble mourir un peu, mais le démon est absent de ces pages, sauf dans la bouche de ce prêtre pour qui les enfants de Rouges étaient « *la se-*

*mence du diable* ». L'idée de résurrection se retourne en cauchemar, l'espoir en un désir de mort réel, vécu, pas feint pour un sou.

Chez Kiko Herrero, souvent, les hommes ressemblent à des animaux, très gros, comme des baleines, ou très petits, comme des fourmis, lesquelles reviennent partout dans ce récit : celles dont il observe la société hiérarchisée dans une moitié de pomme qu'il conserve pour la voir se flétrir ; celles que ne sont plus que les hommes quand ils s'exterminent ; celles que nous sommes quand nous acceptons d'être aux ordres – « *fourmis légionnaires* ». Avec ou sans âme, les personnages sont grotesques, outranciers, qualifiés, surqualifiés par de multiples adjectifs que le jardin de la langue à la française recommande d'éviter. Kiko Herrero n'a que faire de la bienséance et de la correction, stylistique ou autre. Sous ses yeux, la vie est grand-guignol, rocambolesque, et la folie rôde.

Il faut lire la scène délirante de sa naissance : la sage-femme à califourchon sur le ventre de sa mère, bondissant pour expulser le bébé réfractaire. Ou celle de la fête organisée dans l'ambassade libyenne à Londres, fermée sur ordre de Margaret Thatcher en guerre contre Kadhafi : l'auteur se laisse guider par une punkette espagnole appelée Guerra, qui mène une folle équipée finissant par le saccage de l'ambassade et le vol d'une Rolls-Royce décorée de deux drapeaux libyens. Ou encore, celle de la nuit du 14 octobre 1987, date d'une tempête historique, quand il échoue dans un banquet dressé sur une péniche, présidé par Jean-Marie Le Pen, jusqu'à ce qu'une blonde avinée se précipite sur lui, cul par-dessus tête au sens propre.

Comment Herrero fait-il passer autant d'excès sans que le lecteur succombe ? C'est qu'il a l'art du comique de situation. Peu importe qu'il se déroule hier ou aujourd'hui, son récit est une succession de scènes parfaitement distinctes, entre lesquelles chacun peut souffler pour se remettre de sa stupeur et de son rire. La force du livre vient de ses rebondissements, de son rythme accidenté, y compris de ses défauts de construction. « *Je préfère me souvenir faux, douter, ne pas savoir. Je chéris les failles et les lacunes des mécanismes de mon cerveau* », écrit Kiko Herrero. Nous ne dévoilerons pas la fin, sinon pour dire qu'elle est heureuse et montre que le plus grand de ces défauts de construction ne vient pas de Kiko Herrero mais de la vie, comme un retournement suprême de situation.

## Aventures au pays des complots

**Relater les aventures d'une secte particulièrement farfelue, les rendre (presque) crédibles et même, parvenir à faire rire le lecteur. Tout cela exige de l'ironie, et un propos.**

**Le quatrième roman de Julien Péluchon ne manque ni de l'un ni de l'autre.**

par Ulysse Baratin

---

**Julien Péluchon**  
*Prends ma main Donald*  
 Seuil, 272 p., 19 €

---

L'ancien toxicomane Donald Leblond a trouvé le salut. Il le sait. Dieu le lui a dit : « *Tu suivis Pape René, tu t'engageas d'abord petit à petit, puis à fond, dans cette chrétienté nouvelle, ce système de représentation du monde stable, cohérent et intellectuellement réconfortant qu'est le lagartisme, système unique de vérité, la seule vérité admissible, ayant à sa tête Dieu, qui de toute éternité à fait brouter les nations avec une houlette de fer.* » Le lagartisme... la solution à une vie coincée entre perte de sens et banlieues pavillonnaires. Sans entrer dans les subtilités de cette doctrine néo-chrétienne, disons qu'elle repose sur l'idée que les Troodons, des dinosaures nains, contrôlent l'humanité à distance depuis les profondeurs de la terre. De ce fait, les rares sectateurs qui entourent Donald ne perdent jamais de vue le but suivant : empêcher « *la Remontée superficielle des Troodons et de leur empereur le souverain du Mal Julunggul, Antéchrist.* » Il faut suivre. Dans cette tâche, Leblond est assisté de son fidèle Deshi, comparse espagnol et réactualisation de Sancho Pança. Ibérisme oblige, les aventures de ces deux paumés les conduisent à Barcelone et doivent beaucoup à Cervantes. À travers l'Europe contemporaine, ils croisent des individus qui leur ressemblent, dont un groupe affilié à l'État Islamique, s'essaye à la propagande et parviennent même à endoctriner une malheureuse !

Ces péripéties picaresques et souvent consternantes sont narrées sur le ton sentencieux et autoritaire des écritures monothéistes. D'où la sensation de lire le récit biblique d'un groupe d'épais crétiens. Conte voltairien du XXI<sup>e</sup> siècle, joueur et

référéncé, il s'en dégage la même acidité anti-religieuse. Au vu de l'actualité, Péluchon avait de la matière. De fait, le lagartisme a l'austérité du salafisme, le goût du merveilleux propre au christianisme et, surtout, la paranoïa des complotismes. Monstrueux, ce produit de synthèse religieux permet à l'auteur de faire d'une pierre plusieurs coups sans jamais donner l'impression de viser un dogme en particulier. D'autant que tout le texte adopte le point de vue de ces personnages grisés de conspirations : « *Des hommes-lézards minuscules, fit René avec un sourire blasé, oui, je sais, c'est trop énorme. Et pourtant...* » On rit autant des aberrations de ce dogme que de la « logique » tortueuse de ses zélotes, faite de minutie, d'excès de méfiance comme de crédulité.

Mais le propos ne se résume pas à ce jeu de massacre et vise toute une génération déstructurée au point de ne pouvoir survivre qu'en se créant des interdits, sexuels comme alimentaires. Tous les personnages évoluent ainsi entre végétarisme, véganisme et abstinence. Donald, enfant d'une époque (supposément) permissive, lutte pour ne pas succomber aux mille tentations de son temps. Bien entendu, il échoue avec constance, faisant déraiper le récit vers l'orgie ou la pornographie (toujours racontées sur le même ton hiératique). Derrière ce comique de répétition on sent que l'auteur s'amuse. Nous aussi.

Incidemment, cette suite de délires spiritualistes et sexuels rappelle une remarque de Lénine. Selon lui, les années de réaction voient prospérer « *la pornographie en lieu et place de la politique (...) et le mysticisme comme masque à l'esprit contre-révolutionnaire.* » En effet, obsédé soit par la chair, soit par le ciel, le héros ne voit plus le monde qu'il a sous les yeux. Plus précisément, ses désirs et croyances lui donnent l'occasion de se voiler la face ou de rationaliser un environnement de plus en plus incompréhensible et menaçant. Complotismes et autres regains de foi sont



Julien Péluchon © Jérôme Panconi

### **AVENTURES AU PAYS DES COMLOTS**

des formes du nihilisme ambiant et non pas leur remède, comme le croient Donald et ses compagnons. Voyons-y des figures du désespoir politique. Entre nihilisme et croyances, Péluchon célèbre lui les puissances de la fiction en repliant l'ouvrage sur lui-même. Comme tout bon monothéisme, le lagartisme est en effet révélé par un Livre au titre simple : *Prends ma main Donald*. Il

a été rédigé, nous dit-on, « nuit et jour, pendant deux ans par l'ange Gabriel devant un PC portable. » Allusif mais clair : complotiste et romancier partagent une même passion pour les *histoires*. Le tout est de ne pas se payer de la fausse monnaie de ses propres affabulations. Quant à savoir si le roman, qui a le mérite de ne pas prendre le lecteur pour un imbécile, pourrait être un antidote au goût du complot...

## Attaques

**Deux livres sur l'expérience de ce qu'on appelait autrefois une « attaque d'apoplexie » ou simplement « une attaque » (aujourd'hui un AVC) viennent de paraître en mars.**

**Tout les distingue sauf le désir des auteurs de ne pas désigner ce qui les a frappé par son nom médical contemporain.**

**C'est « l'accident » pour François Matheron dans *L'Homme qui ne savait plus écrire* et « le coup » pour Antoine Audouard dans *Partie gratuite*.**

par Claude Grimal

---

**François Matheron**

*L'Homme qui ne savait plus écrire*

Zones, 110 p., 12 €

**Antoine Audouard**

*Partie gratuite*

Robert Laffont, 407 p., 20 €

---

Le livre d'à peine cent pages de Matheron dérange au plus haut point par sa violence, sa composition déconcertante, sa pensée ambitieuse tandis que celui d'Audouard, empruntant les voies d'un réalisme stoïque et humoristique, répond plus au schéma habituel du récit de catastrophe physique et psychique (basculément dans un état autre, conséquences et processus de « guérison ») même s'il dédaigne la linéarité et procède par le biais de vignettes. Le petit ouvrage d'Audouard pourra être utile, réconfortant pour l'avéciste et son entourage, celui de Matheron les troublera et les entraînera sur des terrains inconfortables et complexes.

*L'homme qui ne savait plus écrire*, avant de choisir des juxtapositions temporelles et narratives audacieuses, s'ouvre de manière traditionnelle par la déclaration du cataclysme : « *Un jour de novembre 2005, c'était un samedi, je me souviens très bien, ma vie a changé radicalement.* » En effet, Matheron, philosophe spécialiste d'Althusser, est en train d'avoir une attaque cérébrale ; il va se retrouver aphasique et hémiplégique. D'autres terribles amoindrissements physiques suivront, des progrès aussi, ce qui permet au livre d'interroger sans relâche et sans

réponse possible : « *Qui connaît un corps, sa puissance son impuissance ?* »

Le sien (de corps – sans doute accompagné de l'esprit si l'on pardonne ici le dualisme) a perdu l'accès à la mémoire, aux mots, à l'écriture, au mouvement ; il s'est tordu, il souffre... Mais en dépit de son extrême débilité, quelques années plus tard, il se met, pour un temps fort long, à s'animer d'une prodigieuse énergie excrémentielle. La « *pisse* » et la « *merde* » dominent alors l'existence de Matheron, tout comme la dépression la plus profonde. Des passages quasi-hallucinatoires racontent les séances (réelles, fantasmées) de Matheron « *chiant* » par terre dans ses toilettes ou, parce qu'il trouve cela plus pratique, debout dans sa baignoire. Sa femme Carole surgissant alors pour lui dire : « *François tu le fais exprès !* » et menacer de partir sur-le-champ avec les enfants.

Cette thématique scatologique et ses multiples illustrations seraient insoutenables si elles ne se justifiaient par l'étonnement scandalisé et furieux qui parcourt le texte concernant le corps, et si elles ne se trouvaient englobées dans une construction narrative ou méditative plus vaste, ouverte à des sujets d'ordre philosophique certainement moins tabous : rapport entre langage, pensée, écriture, mémoire ; recommencement à partir de « rien » ; repolitisation de la philosophie...

Épisodes défécatoires, moments de réflexion ; ce ne sont pas les uniques disharmonies apparentes du texte. D'autres hiatus troublent aussi, avant que le principe d'écriture de l'ouvrage ne de

## ATTAQUES

viennne apparent. L'homme qui ne savait plus écrire se compose en effet de différents types de textes, d'époques différentes et de provenances différentes, dépourvus de frontières toujours bien marquées (sans doute l'homme qui a eu un AVC est lui-même un être aux limites mal définies). Ainsi, certaines pages sont contemporaines de l'attaque cérébrale, et reconstruites à partir de souvenirs d'autrui, d'autres sont postérieures, elles parlent d'événements vécus par Matheron ou de son travail sur Althusser.

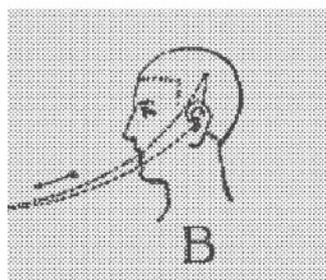
D'autres voix que celles du Matheron d'aujourd'hui ou du Matheron d'autrefois s'élèvent également dans le texte et autour du texte. Une série d'entrées datées des années soixante laisse la parole à Althusser organisant le travail de réflexion du groupe « Spinoza » et offre une fraternité intellectuelle et affective au Matheron dont l'esprit a volé en éclats. Il y a ensuite deux petites postfaces, l'une d'un collègue japonais de Matheron (Yoshihiko Ishida), l'autre du philosophe italien, Toni Negri. Hors leur intérêt intrinsèque, elles ajoutent leur étrangeté de langue étrangère à l'étrangeté du petit ouvrage de Matheron..., philosophe aphasique plongé dans un processus de réapprentissage de sa langue et de la pensée.

Mais surtout, à l'intérieur de *L'homme qui ne savait plus écrire*, se font entendre d'autres voix. Le livre adopte un procédé familier aux fantaisies modernistes, mais ici entièrement justifié par les désordres psychiques et cognitifs de l'auteur, celui d'un récit qui raconte sa propre élaboration. Des pages présentent en effet la façon dont l'auteur tente d'écrire son texte, en faisant parvenir des extraits à ses amis et les prie de donner leur avis : « *Je t'envoie ce texte. Je suis incapable de savoir si cela a un intérêt en dehors de moi-même. Et toi ?* » Ils donnent leur opinion, et nous lisons leur réponse.

« *J'ai lu ton texte hier mais je ne t'ai pas écrit tout de suite car j'étais comme tétanisée. Tu dis des choses qui ne sont jamais dites... il faut continuer et à terme publier ce sur le vif... (car) le vif de la souffrance n'est quasiment jamais dit, ou est toujours dit a posteriori... Là ta force, outre la transgression de ce qui reste malgré tout interdits d'écriture, c'est ce qui se dit sur le vif.* »

Grâce à ces amis, grâce à Matheron nous avons aujourd'hui *L'homme qui ne savait plus écrire*,

qui est donc à la fois ce récit « sur le vif » ad-



« Un jour de novembre 2005, c'était un samedi, je me souviens très bien, ma vie a changé, radicalement. Je ne sais pas comment définir ce moment, par commodité on peut appeler cela l'accident. L'accident donc, a de multiples facettes mais c'est d'abord une révolution, un retour au point de départ de mon rapport au langage. » Le philosophe François Matheron a eu, il y a plus de dix ans, un grave accident vasculaire cérébral, dont il porte les séquelles. Ce texte hors norme, écrit au fil du rasoir, fait ici, de l'intérieur, le récit sans concession des troubles, de la dépression et de la difficile reconquête du langage et de l'écriture. Il nous offre un rare et précieux document écrit en première personne sur l'expérience de la

François  
Matheron



# L'HOMME QUI NE SAVAIT PLUS ÉCRIRE

ZONES

12 € (16-2017)  
ISBN 978-2-35522-117-0  
9 782355 221057

miré par la correspondante de Matheron, une divagation souffrante, une réflexion adossée à Althusser et Spinoza. Le livre s'achève après une hospitalisation de l'auteur pour bilan neurologique (« rien à signaler ») en 2016, le retour de problèmes physiques, des vacances d'été en 2017 hantées par « *l'impression pénible que tout peut se produire* ». La dernière phrase de l'ouvrage prend des accents très beckettien : « *C'est fini ce n'est pas fini.* »

Et assurément Matheron semble alors se placer pour finir dans l'ombre de l'écrivain irlandais et répondre à certaines de ses ironiques injonctions. Il est le représentant digne, furieux, délirant, raisonneur de ce que Vladimir dans *En attendant Godot* appelle « *l'engeance où le malheur nous a fourrés* ».

## Brouillons de soi

**Dans *Peut-être ou la nuit de dimanche*, Jacques Roubaud, poète de l'Oulipo, s'essaie aux genres de l'autobiographie et du roman. Pressé par le temps qui passe et les opérations chirurgicales qui se succèdent, l'écriture du moi, ou, plus exactement, des moi, s'impose. S'il affirme : « Écrire et publier son autobiographie n'a guère de sens », Jacques Roubaud compose et décompose un roman du moi mouvant et hésitant, à travers quatre fils d'Ariane, ou « modes biographiques », auxquels correspondent une police particulière et une couleur. Roman expérimental ou exercice de soi, *Peut-être ou la nuit de dimanche* apparaît comme un texte mouvant dans son inachèvement, vivant jusque dans ses inquiétudes et ses imperfections.**

par Jeanne Bacharach

Jacques Roubaud

*Peut-être ou la nuit de dimanche*  
(Brouillon de prose).

*Autobiographie romanesque*

Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle »  
180 p., 20 €

« *MAIS DE QUOI ONT-ILS PEUR ?* », s'interroge Jacques Roubaud. De quoi les poètes ont-ils peur pour ainsi dissimuler la poésie : « *la poésie est-elle devenue si faible qu'il faut l'excuser, la cacher ?* » En silence, au creux des nuits sans sommeil, la question résonne en lui. Dans *Peut-être ou la nuit de dimanche*, Jacques Roubaud ne s'en cache pas. « Brouillon de prose », son texte semble écrit dans l'urgence du temps qui file et s'enfuit à vive allure : « *Mais c'est trop tard, trop tard, trop tard* », répète-t-il à l'envi. Sans peur, mais non sans humour, il assume son « *irresponsabilité brouillonne, allègre si possible* » et revendique la perfectibilité de son texte, s'interdisant alors le « *syndrome de la perfectibilité infinie* » qu'il attribue, dans un très beau portrait, à son ami mathématicien Jean Bénabou. « *Arrêter en publiant, c'est déperfectionner* », écrit-il encore. Choisisant de publier un « *brouillon de prose* » comme un « *morceau de [sa] vie* », Jacques Roubaud déperfectionne l'œuvre, l'arrête en la maintenant toujours ouverte et susceptible d'être poursuivie un jour, reprise, répétée. L'entreprise, modeste, est particulièrement courageuse dans un contexte édito-

rial où tout auteur est sommé à chaque publication de produire son dernier « chef-d'œuvre », son roman le plus « magistral » ou « inouï ».

Dans *Peut-être ou la nuit de dimanche*, Jacques Roubaud se moque de toute prétention et parodie gaiement la posture du « héros [qui] se souvient de ses luttes ». Inscrivant dès le titre le modalisateur « peut-être », il place son texte sous l'égide de l'attitude sceptique quant à l'écriture de soi, et de la faille. La présomption autobiographique de vouloir « *transmettre au monde LA vérité sur soi-même* » est soigneusement écartée. Il s'agit plutôt de transmettre une thèse puisque, selon lui, « *toute autobiographie est un roman à thèse* ». Pour la formuler, l'auteur joue avec quatre fils d'Ariane, s'exerce avec quatre polices (et quatre couleurs dans la version numérique) différentes pour chaque fil. À la manière d'exercices de style, Jacques Roubaud, matière de son propre livre où l'on entend résonner Montaigne (« *Je suis moymesme la matière de mon livre* »), s'essaie, s'exerce. Il met en mouvement et tourmente son propre corps et ses souvenirs grâce à l'écriture, sa forme, sa police, mais aussi sa langue. Entrelaçant l'écriture en prose, ductile, aux poèmes en vers, la police Times Roman au Times Semibold, Gill Sans Light au New Baskerville, Jacques Roubaud, poète de l'Oulipo, joue avec les formes qu'il aime transformer en contraintes poétiques, soulignant ainsi l'engagement pris dès son enfance, dont on sent encore toute la force jubilatoire : « *À cet âge, il renouvela de*

**BROUILLONS DE SOI**

*manière réfléchie un engagement [...] : consacrer sa vie à la poésie, en devenant un poète ».*

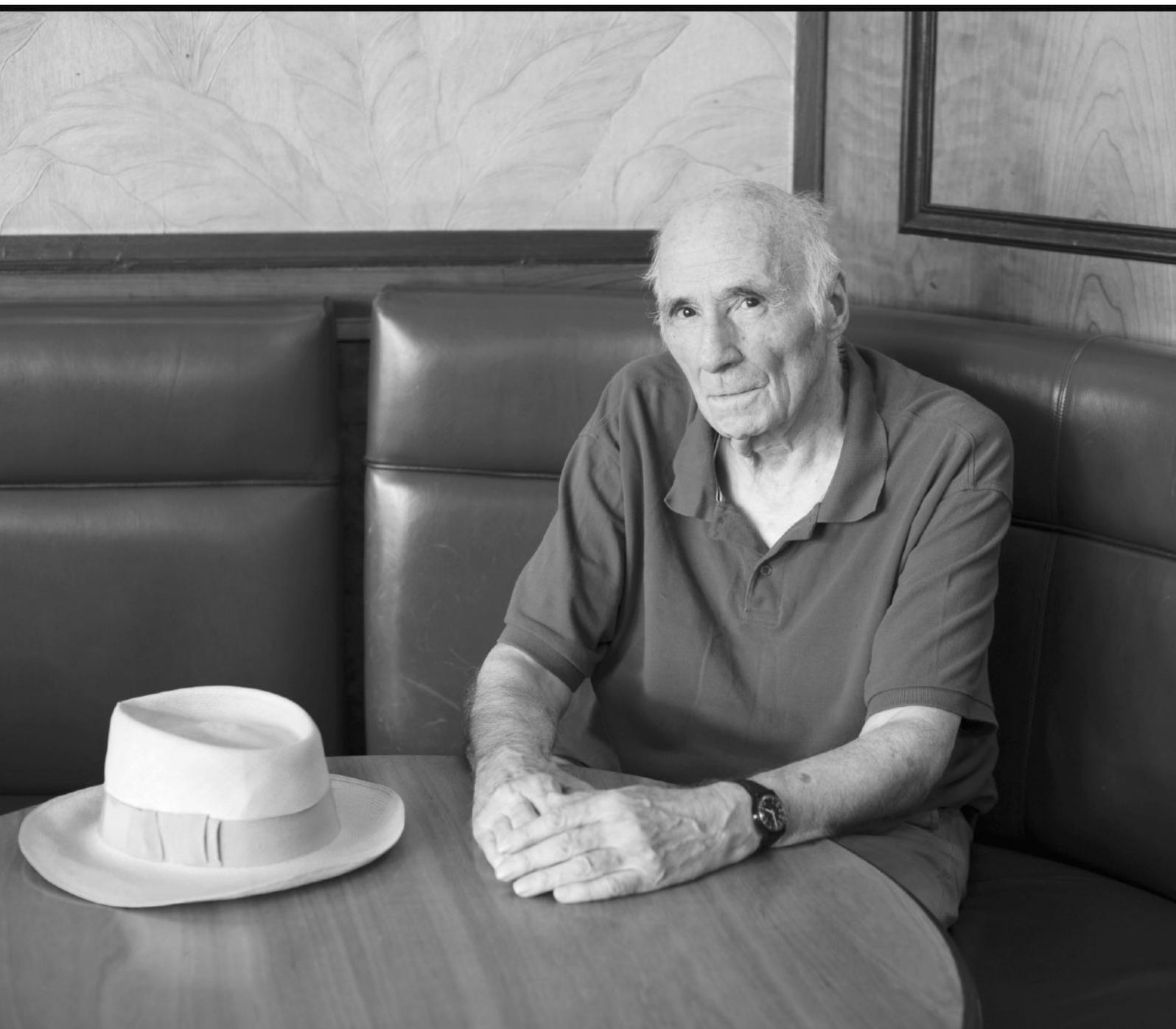
Exercice de soi, *Peut-être ou la nuit de dimanche* met en scène plusieurs moi qui, eux aussi, s'entremêlent. Jacques Roubaud pratique avec joie les jeux de rôle. Ainsi, dans un des chapitres les plus réjouissants du roman, une « galère de prose bébête », il s'amuse à jouer les explorateurs et les romanciers d'aventures : « Digne émule de Hakluyt, du baron de La Hontan, de Bougainville, du Capitaine Jonathan, je serai. [...] 1. Abordage, mardi 11 avril, dans l'île de Franprix. [...] Je m'en vais seul dans les sentiers, armé de ma seule canne-épée ». Toujours avec humour, Jacques Roubaud, amusé, dresse la liste de ses « combats de rue » et de ses « armées ennemies » : « I) les téléphones portables ; II) les bagages à roulettes qui cherchent à me faire des crocs-en-jambe ». *Peut-être ou la nuit de dimanche* apparaît comme une aire de jeux avec soi-même, sa langue et ses souvenirs, un terrain d'exercice du corps qui se transforme en aventurier, arpenteur invétéré de Paris, mathématicien, poète, pour mieux dire et dérouler les quatre fils d'Ariane du passé. On se souvient du premier recueil de Roubaud,  $\epsilon$  (1967), que l'on pouvait lire comme un jeu de go et dont l'auteur proposait quatre modes de lectures possibles.

Roman comme lieu de jeu mais surtout d'entraînement, espace de ratures, de tentatives avortées, d'inachèvement et de suspension, *Peut-être ou la nuit de dimanche* livre une trace intéressante, dans sa nudité même, de l'expérience de l'écriture. Jacques Roubaud laisse transparaître les hésitations, et les ratures, jusqu'aux mouvements de ses mains et de ses doigts qui se trompent sur le clavier : « la même année (mon doigt qui n'a pas réfléchi, a tapé abbé ; la lettre b est immédiatement à gauche de la lettre n sur le clavier azerty ; erreur fréquente de mon doigt, signe inexplicé de mes pathologies ». La mise en scène, dépouillée de toute sa superbe, du corps de l'écrivain, est particulièrement touchante. Jacques Roubaud ne s'en plaint et ne s'en lamente jamais. Plus encore, ce récit du corps qui fait erreur parmi les lettres du clavier, ou qui souffre durant les promenades, recouvre une réflexion sensible sur le travail de l'écriture. Le corps douloureux mis à nu (« Mes globes oculaires régulièrement et de plus en plus fréquemment, me grattent ») appa-

raît lui aussi, à l'image de la page d'écriture, comme une matière à exercer, façonner et travailler. L'écriture prend la forme du brouillon, soit de l'ébauche destinée à être mise au propre, comme le corps lui-même qui tâtonne, se trouble, se trompe. Exercer son corps comme l'on exerce ses mots. C'est notamment ce que Jacques Roubaud semble décrire avec autodérision à travers l'évocation de ses marches parisiennes, où l'on entend la voix de Perec, ou des descriptions minutieuses de ses circuits dans son appartement : « Je relis, ainsi, chaque jour pour le moment [...] tout ce que contient le document [...]. Toutes les demi-heures j'abandonne l'écran pour cinq minutes environ de marche ». *Peut-être ou la nuit de dimanche* livre une réflexion sur le temps qui laisse ses traces sur les corps et les mots, traces du temps passé cabossé et du temps limité, que Roubaud choisit d'inscrire avec humour, au cœur de son roman autobiographique : « Je n'ai plus un cheveu sur le caillou. Pourquoi couper les cheveux de la prose en quatre, mais en quatre fois quatre ? »

Rassemblant le corps et l'écriture, la question du temps et de ses limites pose celle de la composition d'un roman, d'une histoire vécue, et de sa décomposition angoissante. Roubaud s'amuse en effet à décomposer son passé à travers la distinction de divers « modes biographiques », de suites de listes, ou d'inventions de fictions (on pense à celle de l'Oulipo déguisé sous le nom de « l'Appentis »), tout comme il décompose les moments d'écriture. *Peut-être ou la nuit de dimanche* témoigne d'une riche réflexion, aussi bien mathématique que poétique, sur la composition de la vie et du roman, qu'elle touche, à petite échelle, la typographie, ou, à plus grande échelle, la structure d'ensemble en chapitres. Jacques Roubaud, compositeur de « *quatuor de forme et de partitions* », joue sur les variations typographiques et romanesques pour discerner les fils et formuler la « thèse » de son autobiographie qui recompose alors son passé.

Cette « thèse » proposée sous la forme « d'hypothèse », aussi étrange soit-elle, constitue l'un des pans les plus riches du roman. Formulée à partir de l'évocation du suicide de son frère Jean, le benjamin de la fratrie, elle pose en effet la question de la composition et de la décomposition d'une famille et des places à occuper dans un groupe. Renoncer à être le premier préféré, être « benjamin », là semble, peut-être, résider



Jacques Roubaud © Emmanuelle Marchadour

### **BROUILLONS DE SOI**

pour Roubaud la possibilité d'une « réparation en [soi] de la perte de l'état d'être le préféré ».

À l'image du tableau noir du mathématicien que l'on gribouille, que l'on embrouille et que l'on efface autant que nécessaire, la composition mouvante et précaire du brouillon pour écrire l'embrouillamini de ses vies successives et entrelacées apparaît comme la plus juste et la plus à même de laisser advenir ce type de « révélation ». À travers l'invention exaltante d'un brouillon de *poéprose*, Jacques Roubaud

semble faire du roman un espace mouvant et empêché par le temps, de pratique et d'apprentissage de soi, de son corps, de son passé, de sa langue. Dans la continuité de son *Poétique. Remarques*, Roubaud écrit ici un livre de mémoire, où la forme même du brouillon, contrainte créatrice de potentiels, permet d'accueillir une pensée mouvante de soi, de l'écriture et de la poésie en ce qu'elle est intrinsèquement liée à la mémoire et au temps qui passe : « *La mémoire c'est dire : c'était cela, c'est cela ; et cela nous quitte* » (*Poétique. Remarques*, Remarque 2512).

## Demain reviendra la lumière

***Le jeune romancier Joachim Schnerf, qui avait publié Mon sang à l'étude en 2014 (L'Olivier), un bref récit sur la séropositivité et la crainte de sida, dans une écriture fiévreuse où sexe et mort se donnaient la main à l'avant-scène du théâtre du monde, nous revient quatre ans après avec un récit extrêmement maîtrisé où la mort seule tient la vedette, donnant la main à la survie, avec en arrière-fond, indicible et fantasmagorique, la Shoah. Dans une écriture aussi fiévreuse qu'ironique qui tient le lecteur en haleine vingt-quatre heures de rang, le temps d'un récit qui s'en tient à la nuit.***

par Albert Bensoussan

---

Joachim Schnerf

*Cette nuit*

Zulma, 146 p., 16,50 €

---

Le titre peut sembler énigmatique. Il renvoie, consciemment ou pas, au premier roman d'Elie Wiesel, *La nuit* (Minuit – conjonction insolite entre auteur et éditeur), publié en 1958, où un survivant des camps racontait son séjour à Auschwitz. Mais ici, le titre avec son démonstratif désignant une nuit précise ne fait que traduire – et l'auteur éclairera bien vite son lecteur – l'expression hébraïque *Halailah hazeh* que l'on dit et ressasse au soir de la Pâque juive. *Pessah*, en hébreu, est une fête de pèlerinage où les Hébreux d'autrefois devaient « monter » à Jérusalem pour célébrer chaque année, au printemps, la sortie d'Égypte. Cette fête se caractérise par l'obligation de manger du pain azyme – la cuisson sans levain entre dans la composition de l'hostie –, l'agneau pascal symbole de libération (pour les juifs comme pour les chrétiens), des herbes amères évocatrices du temps d'esclavage et une pâte épicée nommée *harosset* symbolisant le mortier des briques que les esclaves devaient assembler ; et obligation de célébrer un banquet, appelé *Seder* (« ordre » en hébreu) les deux premiers soirs, où l'histoire ou la légende, avec tout son merveilleux, est rapportée au rythme des mets que l'on consomme rituellement, avec toute leur symbolique, le tout arrosé de quatre coupes de vin que l'on bénit, et l'on boit d'abondance, en s'accoudant sur le côté gauche

– trace, peut-être, du temps où l'on festoyait allongé, comme les Romains autour du *triclinium*.

Mais la sortie d'Égypte, à grand renfort de commentaires et de mystique, a pris un sens plus général, *Mitsraïm* – nom hébraïque de l'Égypte – représentant toutes les chaînes psychologiques, culturelles et sociales qui entravent l'individu et dont il veut se libérer : c'est cela la sortie de *Mitsraïm*, de l'Égypte pharaonique. Et de scander, au cours du banquet : hier nous étions esclaves, aujourd'hui nous sommes libres. Un livre tient lieu de guide : la *haggadah*, mot hébreu qui ne signifie rien d'autre que « récit ». Un manuel mémoriel, un livre d'histoire, « pour en découdre avec l'oubli », nous dit Schnerf, car c'est là que se raconte le millénaire destin du peuple hébreu, ici mêlé à la tragédie génocidaire, voire à l'actuel antisémitisme banalisé.

Le narrateur est ce vieux Salomon qui fut un jeune déporté avec père et mère à Auschwitz, dont lui seul reviendra parce qu'une main secourable, et pourtant d'un bourreau improbable, l'aura poussé hors du camion et de sa destination fatale. Bien des années après, marié à Sarah, qu'il aime d'un amour total – deux corps fusionnels recomposant l'être initial issu de la glaise à laquelle le souffle divin donna vie –, le voilà au matin de *Pessah* et préoccupé du *Seder* qu'il devra exécuter. Mais sans Sarah qui, deux mois plus tôt, s'est envolée vers l'autre vie, car il est veuf et attend, pour le fameux soir où toute la famille se réunit autour de la table, l'arrivée de ses deux filles, de ses gendres et de ses deux petits-enfants.



**DEMAIN REVIENDRA LA LUMIÈRE**

Le récit balance entre le présent et ce passé de bonheur. Et le passé de malheur : tout en arrière, le camp de concentration, que le vieil homme tourne en dérision par de fameuses/fumeuses blagues, comme de prétendre qu'à l'entrée de Sobibor un écriteau avertit : « Attention à la marche ! » De prétendre aussi qu'à l'entrée des douches de Treblinka, il y avait deux portes, une bleue et une rouge – *Blau und rot, warum ?* –, et d'asséner : « *Butane ou Propane, vous pouvez choisir* »... Ou encore d'affubler les poissons rouges de son petit-fils des noms de Goebbels et Goering ! Des blagues qui lui assurent « *un succès fou au prochain Café-Shoah* », où le vieux rescapé retrouve « *d'anciens camarades, squellettes à nouveau charnus* ».

Le bonheur passé gravite autour de Sarah et de leur descendance pour ce *Seder* précédent tournant en boucle dans sa tête. Cette famille, contrastée, haute en couleur et hyperboliquement juive, mêlant l'Ashkénaze (ici alsacien) hypochondriaque et le Séfarade (ici maghrébin) exubérant, est, dit-on, comme la Knesset : chacun a une opinion opposée à celle des autres, chacun veut imposer sa différence, et donc la réunion de famille ressemble fort à la houleuse assemblée : « *Toute la Knesset était représentée dans la salle à manger : de la gauche à la droite, chaque nuance siégeait autour du plat du Seder. Parmi les adultes, il y avait une femme engagée pour le dialogue des cultures (Sarah), un hurluberlu possédant un portrait d'Ariel Sharon dans sa chambre à coucher (Pinhas), une adepte de la dénonciation du complot politico-médiatique supposé soutenir les Palestiniens (Denise), une adhérente au Mouvement pour la Paix (Michelle) et un membre de l'Association pour l'Amitié entre Alsaciens et Lorrains (Patrick).* »

Et là, au haut bout de la table, le patriarche trône et fait ses habituelles plaisanteries concentrationnaires – « *Heil Papa !* », fait-il dire à son petit-fils en le forçant au salut nazi –, dont le ton n'est pas sans rappeler la dérision d'un Romain Gary (qu'on se rappelle ce *dibbouk* (esprit ou démon) juif habitant le corps d'un ancien nazi et le forçant à parler yiddish, dans *La danse de Gengis Kohn*) ; la matriarche Sarah répand sur tous son immense amour – et son indulgence –, Denise, la fille aînée, rumine son éternelle frustration, entre mutisme et abondantes coupes de vin, tandis que sa cadette, Michelle, ne sait s'exprimer que par de hauts cris colériques, devant ses deux enfants,

Tania, le cou enroulé d'un keffieh, prenant la défense des humiliés et offensés, ou défilant à Berlin – une vidéo l'atteste – la main dans la main d'un grand blond Germain – « *Que c'est beau de pouvoir se balader avec un Schleu sans être inquiété !* » –, commente, sardonique, le grand-père –, et puis Samuel, le petit dernier qui, à la dernière heure, bordera son papi dans son lit d'agonie ; enfin, les gendres, un Ashkénaze taiseux que sa névrose judéo-alsacienne rend diarrhéique, et un Séfarade maghrébin – appelé justement *Séfarabe* –, truculent et gesticulant, une Maguen (étoile de) David virevoltant sur son poitrail poilu, qui semble issu des pages valeureuses d'Albert Cohen. Et il y a même l'inévitable invitée du *Seder*, Leyla, une jeune Allemande d'origine turque, correspondante de Tania, qui promènera sur la table et les différents comparses hyperjuifs un regard ahuri.

Et voilà pour le décor. Sauf que, cette nuit-là, *halailah hazeh*, tout est, tout sera différent, puisque Sarah ne sera plus là. Alors toutes les douleurs remontent, toutes les craintes, et le moindre craquement du plancher ressuscite la rafle gestapiste, inévitablement, car « *est-il seulement possible de faire le deuil d'une plaie mémorielle ?* ». Salomon en a gardé un cœur fragile et il a le moral dans les chaussettes : « *Aurais-je la force de revoir le soleil, demain encore ?* », s'interroge-t-il dans l'angoisse du *Seder* qui s'approche. Mais, en repensant à *Mitsraïm*, les seules ténèbres égyptiennes qui viennent à l'esprit sont : les nazis, quelle plaie ! La Shoah, quel pardon ? Et le *Ma nichtana* – « *en quoi est différente cette nuit ?* » – soulève l'imparable question de la petite dernière, interrogeant son grand-père : « *Papi, pourquoi n'a-t-il rien fait lorsque tu étais à Auschwitz ?* », l'inévitable absence de D'ieu (l'orthographe orthodoxe est du romancier), ce qui n'empêchera pas Tania d'accompagner son grand-père lors de la marche silencieuse « *dénonçant les barbares qui avaient enlevé et tué un jeune... coupable d'être juif* », et Tania brandira une banderole où elle aura « *dessiné des cœurs au-dessus des "i" du prénom et du nom de la victime* » – on aura reconnu Ilan Halimi.

Comme on le voit aujourd'hui en France, en croissance continue, la Shoah « *joue les prolongations* », s'écrie le vieux rescapé d'Auschwitz, et les « barbares » sont toujours derrière la porte. Peut-être se demande-t-il si, contrariant le fameux proverbe yiddish selon lequel « la vie vaut la peine d'être vécue... ne serait-ce que par curiosité », une telle curiosité n'est pas devenue



Joachim Schnerf © Patrice Normand/Opale/Leemage

### **DEMAIN REVIENDRA LA LUMIÈRE**

malsaine, et si le cœur de battre ne ferait pas mieux de s'arrêter. Tout cela trotte dans la tête du vieux Salomon dans ce récit entamé au matin qui précède le *Seder* du 1<sup>er</sup> soir de *Pessah*. Ira-t-il au bout de sa journée et le *Seder* ultime aura-t-il lieu ?

Le beau récit de Joachim Schnerf, si plein de sensibilité et d'émotion drapée dans l'humour, nous tient en haleine, multipliant les rappels douloureux et les blagues qui font encore sourire, car, n'est-ce pas, l'humour juif c'est tout ce qui reste aux rescapés – « *après tout, comment auraient-ils*

*survécu sans le rire ?* ». Et l'on se rappellera le fameux *witz* – *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* – de Freud évoquant le condamné à mort qui, sur le chemin du supplice, trébuche sur la première marche – de Sobibor ? – et s'écrie : « Ça commence mal ! ». On rit, on pleure, on s'énerve, on s'exalte, on se tient la main, on s'accoude sur le côté gauche. *Cette nuit* nous fait assister à un *Seder* inédit, un *Pessah* hors norme, hyper juif, hyper casher, dans une neuve haggadah, un récit inédit, historique autant qu'hystérique, factuel autant qu'actuel, et aussi poignant que jubilatoire.

## L'autre révolution de Iouri Annenkov

***Dans une lettre restée fameuse, Lénine, s'adressant au Comité central, exhortait les révolutionnaires à se rappeler, pour la méditer sans cesse, cette parole de Marx : le soulèvement doit être un art. Certains des hommes illustres que Iouri Annenkov (1889-1974) a connus durant sa très riche existence paraissent avoir, à un moment ou un autre, cru que le soulèvement est un art et l'art un nécessaire soulèvement au cours duquel le sacrifice de soi, l'extrême témérité dans tous les domaines, l'aspiration au renouveau et l'intransigeance envisagée comme une question d'éthique, peuvent aboutir à un chamboulement de toutes les valeurs, la révolution d'Octobre tenant lieu d'utopie, de mirage ou de cimetière des illusions.***

par Linda Lê

---

**Iouri Annenkov**

*De petits riens sans importance*

Trad. du russe et préfacé

par Anne Coldefy-Faucard

Verdier, 320 p, 23 €

---

Dans *Journal de mes rencontres*, Iouri Annenkov raconte comment il se fit connaître en illustrant les *Douze*, le célèbre poème d'Alexandre Blok, comment il devint, même après le grand chambardement de 1917, le décorateur collaborant avec les meilleurs metteurs en scène russes, puis, dans son exil en France (il quitta pour de bon la Russie en 1924), comment il fut amené à travailler pour le théâtre et à réaliser des costumes pour des films légendaires, comme celui de Max Ophüls, *Madame de...* Ces aventures artistiques, menées avec une audace de risquer-tout, lui avaient permis de croiser sur son chemin des poètes, des peintres, des cinéastes, des hommes de théâtre (pour la plupart des solitaires, rétifs à tout embrigadement), mais aussi Lénine dont, à la demande du pouvoir soviétique, il fit le portrait en 1921, et Trotski, obnubilé par l'école de Paris et la peinture française, mais posant docilement devant lui pour trois dessins au crayon, grandeur nature.

Dans ce *Journal*, qu'il considérait comme ses mémoires, Annenkov se révèle assez féroce envers Gorki, présenté comme un « pleurnichard » (il n'était pas le seul à s'en moquer : [Maïakovski](#) annonça un jour dans la presse qu'il était prêt

à brader à tout amateur un gilet trempé des larmes de Gorki). À en croire Annenkov, ce fut Poudovkine qui sauva Gorki du désastre en réussissant, au cinéma, une somptueuse adaptation de *La mère*. Nul ne s'étonnera d'apprendre qu'Annenkov, épris de recherches expérimentales, de hardiesses stylistiques et d'innovations de toutes sortes, éprouvait de la vénération pour Alexandre Blok, si difficile à saisir, et pour qui la révolution était morte quand sa musique commença à céder la place aux « *mesures administratives du pouvoir* », quand « *l'incendie mondial* », « *l'orchestre mondial* » se trouvaient inféodés aux pompiers et aux chefs d'orchestre communistes. « *La transfiguration du monde*, note Annenkov, *se muait désormais en une destruction organisée et décrétée.* »

Les poètes qu'il rencontra figurèrent parmi les premières victimes de cette destruction organisée : Nicolaï Goumilev fut, en 1921, accusé d'avoir rédigé des proclamations contre-révolutionnaires ; Anna Akhmatova, dont Annenkov fit deux esquisses après l'avoir côtoyée en 1913-1914 au cabaret « Le Chien errant » à Pétersbourg, fut acculée au silence ; il y eut aussi Khlebnikov, Essenine, Maïakovski. Des écrivains connurent le même sort : Evgueni Zamiatine, l'auteur de *Nous autres*, dut se résoudre à écrire à Staline pour demander l'autorisation d'émigrer ; Isaac Babel, fusillé en 1935, ne fut réhabilité qu'en 1960, année où l'interdiction de publier ses œuvres fut levée. Les metteurs en scène, comme Meyerhold, n'échappèrent pas à la purge. Considéré comme un manifeste politique contre la



**L'AUTRE RÉVOLUTION DE IOURI ANNEKOV**

ligne du Parti, son théâtre, particulièrement son adaptation du *Suicidé* d'Erdman, fut jugé « indésirable ». Bientôt il allait disparaître sans laisser de traces, tandis que sa femme serait assassinée dans leur appartement. Les peintres furent, de la même façon, sinon réellement victimes des sbires du pouvoir, du moins asphyxiés dans leur art, tués à petit feu : les œuvres de Malevitch étaient, en Russie soviétique, reléguées dans des « réserves » où personne ne pouvait les voir. Lui-même, durant les dernières années de sa vie, fut réduit à ne plus s'occuper que de l'art appliqué, réalisant des tasses, des soucoupes, des assiettes, etc.

Avant d'écrire ces mémoires, Annenkov, en quête de formes nouvelles, avait mené à bien un texte, *De petits riens sans importance*, qu'il signa du pseudonyme de B. Temiriazev, et qui parvint en 1932 entre les mains de Michel Ossorguine, directeur des éditions Petropolis à Berlin. Comme le raconte Anne Coldefy-Faucard dans sa préface, Ossorguine, séduit par ce drôle de « roman » qui se propose de raconter la révolution d'Octobre vue de Saint-Pétersbourg, fut aussi intrigué par le pseudonyme, croyant deviner que Zamiatine se cachait derrière. Sa surprise fut grande quand il découvrit le véritable auteur de ces *Petits riens*, dont Kolia Khokhlov, le jeune héros du livre, est l'alter ego. Le texte parut en 1934, il déconcerta par ses ruptures de ton, ses collages, ses digressions qui égarent à plaisir le lecteur. En France, il fallut attendre 1987 pour que les éditions Lieu commun proposent une première traduction, due à Anne Coldefy-Faucard et titrée « La Révolution derrière la porte », de ce qu'il serait réducteur d'appeler une chronique de Saint-Pétersbourg. Cette traduction, revue et corrigée, est aujourd'hui publiée par les éditions Verdier sous un titre plus proche donc de la version originale : *De petits riens sans importance*.

Le jeune Kolia de ces *Petits riens* ne nous cache précisément rien, à commencer par les détails de la biographie de son père, Ivan Pavlovitch Khokhlov, de noblesse héréditaire, passionné de livres, exclu de l'université de Moscou, puis de la faculté de médecine de Kazan, avant d'arriver à la faculté d'histoire de Pétersbourg, plusieurs fois arrêté, enfermé à la forteresse Pierre-et-Paul, auteur d'un livre (inédit), *De l'amitié avec les araignées de diverses espèces*. Lui qui a appartenu à une organisation secrète révolutionnaire, devient membre du Parti constitutionnel-démocrate, de centre droit, s'enrichissant considérablement au passage.

Mais n'oublions pas que ce « roman » se veut avant tout une chronique de Pétersbourg. Il sera donc une chronique de l'errance à travers les rues, une errance sans but, une errance inspirée, comme la vie elle-même, dit l'auteur. Le livre s'ouvre sur une description de la ville construite à l'embouchure de la Neva, et dont le cœur est strié de canaux, le plus important étant la Fontanka. Annenkov, le promeneur solitaire, avec la mélancolie de celui qui n'entretient ses rêveries que pour mieux les tenir à distance, invite à déambuler au cours des nuits blanches le long des quais de la Neva, à contempler les larges blocs de glace voguant sur le fleuve, grondant et craquant, s'escaladant, à aller sur les îles, sur la jetée, au bord de la mer, pour écouter le clapotis des vagues, à se perdre à travers les allées, en cherchant les traces de Pouchkine, de Gogol ou de Blok. Mais ces pages de douce rêverie sont précédées de passages où l'on apprend que Goumilev est obligé d'enseigner la géographie aux miliciens, où Akhmatova est dépeinte traînant son sac de rations, où Annenkov parle, avec une précision sèche, de la persécution des Juifs.

Ces pages, tout comme certaines autres, seront reprises telles quelles dans *Journal de mes rencontres*, mais ici tout participe d'une aventure romanesque moins immédiatement accessible au lecteur distrait. Autant, dans *Journal de mes rencontres*, Annenkov semblera vouloir nous offrir, tout au long des 700 pages de ses mémoires, des portraits croqués sur le vif, qui privilégient la rapidité, le ton nostalgique d'un « Je me souviens de quelques hommes remarquables », autant dans *De petits riens sans importance*, il paraît à la recherche d'une innovation formelle, n'hésitant pas à se fixer des contraintes ni à dérouter celui qui lui emboîte le pas afin d'en savoir davantage sur le jeune Kolia, pour finalement devoir accepter le couperet du récit et se dire que Kolia a bénéficié d'une attention un peu imméritée, qu'il est temps pour lui de céder la place à d'autres personnages. Et la révolution d'Octobre ? se demandera le lecteur, encore éberlué devant un titre qui laisse peut-être entendre que tout dans ce livre n'est qu'une collection de brouilles. À cela, Annenkov répond dans les dernières pages du « roman » : « *Le récit se déroule au voisinage d'événements formidables, par leur ampleur, leur profondeur, leur intensité dramatique, leurs conséquences ; ceux-ci semblent se produire dans la pièce voisine, or on a perdu la clef, et seul reste accessible le trou de la serrure.* »

## Le journal de guerre d'un écrivain de l'émigration intérieure

**Écrivain, journaliste et scénariste allemand, connu grâce à Emil et les détectives, ce roman policier pour enfants paru en 1929 et traduit en 59 langues, Erich Kästner (1899-1974), dont les œuvres furent brûlées le 10 mai 1933 à Berlin, ne quitta jamais l'Allemagne. La maison d'édition Atrium de Zurich, fondée en 1935 pour publier les auteurs allemands bannis par le III<sup>e</sup> Reich, vient de procéder à l'édition du « journal de guerre » de l'écrivain, accompagnée d'esquisses de projets inachevés mis à disposition par le Literaturarchiv de Marbach et d'un appareil critique. Un travail d'édition et une coopération remarquables à tous points de vue.**

par Sonia Combe

---

**Erich Kästner**

*Das Blaue Buch.*

*Geheimes Kriegstagebuch 1941-1945* [1]

Édité par Sven Hanuschek, en collaboration

avec Ulrich von Bülow et Silke Becker

Texte déchiffré à partir de l'écriture

de Gabelsberg par Herbert Tauer

Atrium Verlag, 403 p., 32 €

---

Kästner écrivit son journal en utilisant la sténographie rapide de Gabelsberg, redoutant sans cesse qu'il tombe entre les mains de la gestapo. C'est à sa couverture bleue qu'il doit son titre. Kästner le garda constamment avec lui, ne l'oublia jamais même lorsque les sirènes prévenant des bombardements le propulsaient vers les abris antiaériens. Sans doute courait-il moins de risques que l'auteur de *LTI*, Victor Klemperer [2], qui mena une activité clandestine comparable car, à la différence du philologue, Kästner n'était pas juif. Mais il n'en était pas moins menacé au moindre faux pas par le régime nazi, lui, le sans parti qui, en 1932, avait lancé un appel à l'unité des deux grands partis ouvriers, le SPD et le KPD, contre les nazis. S'il collecta surtout anecdotes et bons mots glanés çà et là, ce sont tout d'abord davantage des allusions que des critiques qu'on peut lire dans son journal, bien que certaines soient sans équivoque. Ainsi, le 26 janvier 1941 : « Une nouvelle blague : En raison de ses grands succès, la guerre va être prolongée ». Ou

encore, le 18 mars de la même année : « Le professeur donne le sujet d'une rédaction : "Werther se serait-il suicidé sous le 3<sup>e</sup> Reich ?" Le petit Fritz rend tout de suite sa copie. Il a écrit : pas Werther, mais Goethe. »

Plus grave, il note fin 1941 : « Récemment un ancien avocat qui aurait dissimulé son étoile jaune sous sa serviette a dû rester cinq heures debout, le visage face au mur. » Par le choix des informations qu'il consigne sans commentaires, on devine que sa sympathie va aux victimes, Juifs et opposants.

À partir de 1943, il prendra de moins en moins de précautions. Ainsi, le 18 février 1943, il évoque la bataille perdue de Stalingrad et le massacre des Juifs auxquels « on raconte qu'on leur enlève auparavant l'or des bagues et boucles d'oreilles ». Deux semaines plus tard, il parle de ces derniers convois de Juifs berlinois, « des camions remplis d'enfants de 3 à 6 ans » dont on ne connaît pas la destination. Au cours de la même année, il note régulièrement les dégâts causés par les bombardements, fait le récit presque au jour le jour des étapes de la destruction de la capitale du Reich.

Kästner a interrompu à deux reprises son journal, en 1942, puis en 1944. Il s'en expliquera dans *Notabene 1945*. Finalement, même en temps de guerre et malgré la peur constante, consigner les événements de la vie quotidienne était une tâche fastidieuse : « Cela suffisait bien de devoir la supporter et d'y survivre ».



**LE JOURNAL DE GUERRE D'ERICH KÄSTNER**

C'est de loin l'année 1945 qui est la plus instructive. Le 3 février, les bombardements de la 8<sup>e</sup> flotte aérienne de l'armée américaine sur Berlin font 22 000 morts. L'Armée rouge n'est plus très loin, on ne l'avait pas attendue aussi tôt. Les Allemands de Poméranie, de Prusse orientale, de Silésie, affluent à Berlin. On raconte des histoires de plus en plus atroces, comme celle d'un bateau de guerre chargé de réfugiés de Königsberg dont l'évacuation aurait nécessité douze heures d'attente dans le port, des enfants seraient morts de froid, les mères les auraient jetés par-dessus bord. L'ordre a été donné de renverser des camions aux grands carrefours de Berlin pour bloquer les tanks russes. Les passants jettent un regard plein de pitié sur ces « *ridicules obstacles antichars* ». On apprend que le juge Roland Freisler, celui qui avait fait exécuter tous les opposants au nazisme passés devant lui, a été tué au cours d'un bombardement. Par curiosité, il serait sorti du bunker réservé aux « *grands serviteurs de l'État* », dans le luxueux hôtel Adlon. L'information ne semble pas déplaire à Kästner qui la note à deux reprises.

Se réfugier dans un abri, apprend-on, n'était pas chose simple. C'était « *comme arriver au cinéma alors que le film est déjà commencé. Il y a une dame avec une lampe de poche qu'elle allume en vitesse et qui demande : "Puis-je voir votre billet s'il vous plaît ? Quelles places avez-vous ?" Des loges, loge du milieu, première rangée, naturellement, a répondu Karl* ». Même dans les pires moments, l'ordre devait être respecté. Pas question qu'un quelconque sans-papier du III<sup>e</sup> Reich, c'est-à-dire principalement un Juif traqué ou un étranger non déclaré, vienne s'y réfugier.

Le 13 février, c'est au tour de Dresde, où résident les parents de Kästner, de subir plusieurs bombardements consécutifs. Commence alors l'angoisse concernant leur sort. Le 27 février, il note qu'ils ont survécu : « *Le matin du 23, jour de mon anniversaire, est enfin arrivée la nouvelle de Dresde. 2 lettres et 2 cartes en même temps. Quel cadeau d'anniversaire !* » Leur quartier a été en partie épargné, les fenêtres ont été soufflées, l'appartement est recouvert de suie, ils dorment dans le corridor, ont froid, mais sont en vie.

Le 1<sup>er</sup> mars, il inscrit cette phrase mémorable du ministre de la Propagande : « *Goebbels a déclaré la veille à la radio que si la guerre était perdue, la déesse de l'histoire serait une putain.* » Un jour, quelqu'un lui fait savoir que les SS projetteraient de « *faire une soirée d'adieu sanglante avant l'arrivée des Russes, une autre "nuit des longs couteaux" [3]* » et que son nom serait sur leur liste. Plus question dès lors de rester à Berlin. Kästner profite d'une évacuation organisée par la UFA, la société de production à laquelle il a coopéré (sous un autre nom) pour le film *Munchhausen* et se retrouve en Bavière, à Mayrhofen. Il racontera plus tard que le pays ressemblait à une « *fourmière en folie* » et qu'il était lui-même une fourmi « *qui courait en zigzaguant parmi des millions d'autres* ». Il était une fourmi qui tenait un journal : « *Je notais ce que je voyais et entendais en courant. J'ignorais ce que j'espérais et ce que je craignais tout en faisant le mort. Je n'ai pas noté tout ce que j'ai vécu. Mais j'ai vécu tout ce que j'ai noté.* »

Il est logé dans la pension Steiner. Le père était agriculteur, la mère, sage-femme du village. Le 25 mars, il écrit : « *Hier soir le maire et le chef local sont venus. Ce dernier a fait un signe de tête à Viktoria [la fille]... La mère était assise, immobile, sur le divan. Sa fille a couru vers la cuisine. Et tout à coup elle s'est mise à hurler très fort, comme un chien. La mère restait sans bouger et regardait au loin, comme si elle était devenue stupide, elle avait la main sur le visage, comme pour éviter un coup et elle murmurait : "Hansel, mon petit Hans". Puis elle s'est mise à hurler à son tour. [...] Ce cri n'avait rien à voir avec des pleurs qui évoquent la douleur. C'était un cri atroce, comme dans un asile de fous. Le second et dernier fils était tombé. Alors la mère a arraché le portrait de Hitler qui était au mur, voulait le jeter dans le jardin et le piétiner. On l'en a empêchée. Le père a eu une attaque et on a rattrapé à deux reprises la mère qui voulait s'échapper n'importe où dans la nuit* ». Le lendemain, le portrait de Hitler était de nouveau au mur. « *La douleur des soi-disant "gens simples" est plus compliquée que la nôtre* », note-t-il, laconique.

Le 1<sup>er</sup> mai, il relève, presque en passant, qu'Hitler est mort [4]. Après la guerre, on demandera souvent à Kästner pourquoi il n'avait pas quitté l'Allemagne. À commencer par les Américains qui occupent la Bavière et procèdent à des interrogatoires. À propos de l'officier qui l'interroge, il dit qu'il « *le sonde comme un dentiste qui*

**LE JOURNAL DE GUERRE D'ERICH KÄSTNER**

aurait fraisé une dent saine ». Le fait est que son attitude pouvait surprendre. Non seulement il avait assisté en personne à l'autodafé de ses propres livres en 1933 sur la place de l'Opéra à Berlin, mais il n'avait plus le droit de publier et ne put le faire, comme d'autres, que sous un nom d'emprunt au risque de se faire prendre. (Il était resté cependant à l'abri du besoin grâce à ses droits d'auteur de l'étranger qu'il put paradoxalement percevoir jusqu'à la déclaration de guerre.)

Kästner donna plusieurs raisons à son refus d'émigrer. La première aurait été son désir de rester pour écrire « *le grand roman du 3<sup>e</sup> Reich* », tout noter pour en être le diariste. Or, il ne put jamais réaliser ce projet. Comme « roman » du III<sup>e</sup> Reich, il ne reste que ce journal de guerre et la version retravaillée de 1961, *Notabene 1945*, ce qui est déjà important, mais n'a rien à voir avec l'ambition de départ. La période nazie a-t-elle épuisé son talent de romancier ainsi que semblent en attester les esquisses de romans inachevés jointes à son journal ? Après guerre, il se contenta d'être à nouveau journaliste. Autre hypothèse : ayant assisté au procès de Nuremberg, il est aussi vraisemblable qu'il ait réalisé l'impossibilité d'écrire un roman à la mesure de la catastrophe.

La seconde raison avancée cache peut-être la véritable : « *Je suis, dira-t-il, un Allemand de Dresde, dans la Saxe. La patrie ne me lâche pas. Je suis un arbre qui a poussé en Allemagne, quitte à y sécher sur pied* ». La patrie de Kästner aurait été sa mère, à qui il était énormément attaché. Cette dernière mourut peu après la guerre. Restée sans nouvelles de son fils le temps que les communications soient rétablies dans le pays, elle perdit la tête au point de ne plus le reconnaître.

Les opposants au nazisme qui, comme Kästner, sont restés en Allemagne appartiennent à ce que l'écrivain Frank Thiess a appelé « *die innere Emigration* » (l'émigration intérieure). La controverse entre ce dernier et Thomas Mann est célèbre. L'attaque de Thiess contre ceux qui n'auraient pas souffert et essuyé les bombardements en Allemagne, se trouvant à l'abri dans des pays lointains, irrita tant Thomas Mann qu'il décida de s'installer en Suisse à son retour des États-Unis. L'idée d'être enterré en Allemagne lui faisait horreur. Kästner pourrait-il être assimilé à un Ernst



Jünger, dont la compromission avec le régime nazi fut évidente, mais qui revendiqua néanmoins son appartenance à l'« émigration intérieure » ? En 1961, dans *Notabene 1945*, Kästner avait fait cette remarque qui le distinguait de l'auteur d'*Orages d'acier*: « *On dit que la nation devrait surmonter son passé. Nous devrions surmonter ce que nous avons oublié ? Cela sonne comme un prêche creux* »...

1. ***Le livre bleu. Journal de guerre secret 1941-1945*. En 1961, Kästner avait publié un livre basé sur son journal de l'année 1945 (*Notabene 1945*), véritable travail d'écrivain qui se distingue par sa forme de l'original ici publié.**
2. **Victor Klemperer, *LTI. La langue du Troisième Reich*, Pocket Agora, 2003.**
3. **Référence à la nuit du 30 juin 1934 où les SS ont éliminé leurs opposants regroupés autour des SA de Röhm.**
4. **Hitler s'est suicidé dans son bunker, à Berlin, le 30 avril 1945.**

## Stevenson en Tusitala, le conteur d'histoires

***Les dernières années d'écriture de Stevenson, qui a toujours été un travailleur acharné malgré ou à cause de la tuberculose larvée qui s'efforçait de l'en empêcher depuis l'adolescence, sont marquées par une frénésie productrice extraordinaire.***

par Maurice Mourier

**Robert-Louis Stevenson**

*Veillées des îles. Derniers romans.*

*Œuvres III*

Édition publiée sous la direction

de Charles Ballarin et Marc Porée

avec la collaboration de Laurent Bury,

Mathieu Duplay et Marie-Anne de Kisch

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »,

1 243 p., 62 € jusqu'au 21/12/2018, 68 € ensuite

Extraordinaire par l'abondance des projets qui semblent s'enchaîner éperdument, ou plutôt se chasser les uns les autres dans un étourdissant carambolage de boules de billard, au moment même où l'écrivain voyageur, à la poursuite d'une guérison impossible, se fixe enfin à Apia, île d'Upolu, capitale de l'archipel anglo-germano-américain des Samoa.

Il a acheté dans ce bout du monde, en octobre 1890, le vaste domaine de Vaïlima où le chercheur en vain l'un de ses admirateurs français, le symboliste Marcel Schwob, arrivé trop tard sur les lieux. Cet achat ne sédentarise pas pourtant le vagabond, qui continue à courir le Pacifique et que l'on croise en 1893 en Nouvelle-Zélande puis à Hawaï, presque toujours en compagnie de son épouse américaine, Fanny. Seules 1892 et 1894 sont des années de « repos » à Vaïlima.

Stevenson y joue un peu au *gentleman farmer*, régnant sur une large maisonnée peuplée de parents (sa mère, son beau-fils Lloyd, sa belle-fille Isobel, dite Belle – car elle l'était et Stevenson nullement insensible à son charme –, son cousin Graham Balfour), une domesticité « canaque » importante et nombre d'amis, de relations, tout un petit univers à sa dévotion qui le nomme de son nom indigène *Tusitala*, « le conteur d'histoires ».

Là, entre crises aiguës d'hémorragies et interventions politiques véhémentes – car il s'est fait le champion des autochtones contre les colonisateurs qui finiront par se substituer à la royauté locale en l'abolissant –, il écrit interminablement, dicte parfois à Isobel quand la fatigue l'y oblige, magnifique souverain d'un royaume spirituel par la seule grâce du verbe.

Cette période, malgré soucis domestiques et politiques, est donc féconde du point de vue de la production littéraire et, quand Stevenson meurt d'un AVC foudroyant le 3 décembre 1894, il laisse inachevés deux gros manuscrits ultimes sur des thèmes écossais, *Saint-Yves* ou les aventures d'un prisonnier français en Angleterre et *Hermiston* ou le Juge pendeur, l'un et l'autre assez avancés pour que le premier puisse être achevé par Arthur Quiller-Couch et le second, incomplet mais plus ambitieux, publié moins de deux ans plus tard simultanément à Londres et à New York.

Thèmes écossais, qu'est-ce à dire ? Eh bien ! que non seulement l'œuvre imaginée et rédigée par l'un des plus francophones (et francophiles) des écrivains britanniques aux antipodes est abondante mais surtout qu'elle est d'une étonnante diversité et pour l'essentiel au moins double. Par un phénomène qui annonce Gauguin consacrant à Tahiti, en 1903, ses ultimes forces d'artiste à peindre une église bretonne sous la neige, Stevenson a été hanté, aux Samoa, par les légendes et l'histoire tragique de sa chère patrie d'Écosse, au point, par exemple, d'élaborer là-bas, sous le titre de *Catriona*, la suite et fin des tribulations de David Balfour, une sorte d'*alter ego* adolescent, un peu ingénu mais chevaleresque, dont il avait raconté les débuts dans *Enlevé !*, publié « au pays » en 1888, l'année même où il s'embarquait vers la Polynésie pour un exil qui serait définitif.



**STEVENSON EN TUSITALA**

Ce volume de la Pléiade est donc placé sous le signe d'une inspiration jumelle, a priori contradictoire. Il contient d'une part des œuvres mélodramatiques pleines de péripéties et de rebondissements, qui manifestent à l'évidence d'abord un goût de conter, de s'enchanter soi-même de contes plus ou moins à dormir debout, dans une veine historico-romanesque proche de celle de Walter Scott, donc sérieusement documentée, mais bien plus capricante et teintée d'humour, plus conforme en somme à l'émulation d'Alexandre Dumas, une des plus constantes inspirations de Stevenson. *Catriona* est de cette joie communicative du conteur le représentant le plus réussi.

De l'autre côté, l'expérience d'une culture inconnue, païenne, magique, radicalement hétérogène et hétérodoxe, du moins en apparence, par rapport au fonds écossais d'enfance, si marqué au fer d'un protestantisme sévère accablé d'un sens étouffant du péché, a littéralement fasciné un écrivain d'une intelligence et d'une aptitude critique si peu communes. On ne peut dire du tout que la révélation polynésienne ait dénié Stevenson – au sens où elle a bouleversé par exemple Gauguin et Segalen. Son tempérament rétif à l'autorité et au dogme, son agnosticisme datent d'Édimbourg. Mais il s'est vraiment pris de passion pour les habitants des îles, a fait effort pour les comprendre et y a réussi.

Tous, tant qu'ils sont, « canaques » aux mille dialectes derrière lesquels se lit, pour une oreille attentive, une indéniable unité linguistique, *Haoles* (c'est-à-dire Blancs) de toutes origines ethniques et de toute trempe humaine, depuis le commerçant honnête et inculte de *La plage de Falesa* jusqu'au trio de crapules de divers degrés du *Creux de la vague*, tous il les a étudiés à fond et, pour certains, aimés. Certes, sa sympathie va très clairement aux autochtones, mais il ne tombe jamais dans le mythe du bon sauvage, et sait que l'un de ses fiers et beaux matelots indigènes de la goélette *Farallone* (*Le creux de la vague*) n'en est pas moins sans doute anthropophage.

Y a-t-il absolue coupure entre le monde primitif des Highlands de l'Écosse profonde et celui des Polynésiens ? En fait non et – ce n'est pas une des surprises les moins saisissantes des deux catégories de textes écrits les uns en souvenir de l'Écosse en partie rêvée, les autres à travers l'observation quasi ethnologique des habitants des

Samoa – Stevenson paraît souvent établir une sorte de pont culturel et politique entre les rudes populations de son pays natal et les Polynésiens qu'il découvre, ce qui témoigne d'abord de ses convictions humanistes sur l'unité de l'espèce humaine et la relativité des mœurs et des coutumes.

Mais surtout il repère en Polynésie à la fois un paganisme magique lui rappelant l'atmosphère fantastique qui en Écosse agissait sourdement sur les esprits et les cœurs, à peine contenue par l'épaisse et lourde chape du puritanisme chrétien, et une situation objective d'oppression parente aussi de celle des paysans de ses landes colonisées, sujets et presque esclaves de leurs maîtres anglais haïs.

La loyauté, la bravoure, mais aussi l'emportement irréfléchi de tant de personnages hauts en couleur, forts en gueule et d'une rocambolesque témérité qui parcourent les bruyères et les marais tourbeux d'Écosse, vivent à la dure, se perdent dans d'inextricables querelles de clans au fil de ces romans de folles aventures que sont *Catriona*, *Saint-Yves*, *Hermiston*, on les retrouve chez les têtes brûlées des îles, qu'il s'agisse de canaques fils de rois humiliés ou de marins échoués venus des quatre coins du monde faire fortune dans le trafic du coprah, ou plus fréquemment y crever d'alcool, de drogues comme le kava, une mixture de racines (à vrai dire assez vomitive, toujours bue en Nouvelle-Calédonie et au Vanuatu), de luxure et de rêves.

Cette proximité frappante entre les deux veines conjointes de l'exilé volontaire Stevenson n'interdit pas les préférences du lecteur. La mienne va sans conteste aux récits locaux, plus courts que les charmantes – mais un peu vaines – fantaisies écossaises. C'est d'ailleurs toujours, depuis *Jekyll et Hyde*, dans l'histoire brève, qui tend irrésistiblement vers le conte volontiers moral, que Stevenson excelle. La perle de ce livre, parfaitement sertie dans une armature romanesque simple et solide, d'une merveilleuse virtuosité verbale, à la fois œuvre de fiction aussi palpitante que *L'île au trésor* et étude fouillée de la condition sociale dans le contexte colonial, *La plage de Falesa*, déborde d'une empathie pour son héros blanc qui lutte contre un bandit également venu d'ailleurs, au milieu de canaques pris entre tabous ancestraux et sermons intéressés des missionnaires.



Robert-Louis Stevenson par John Singer Sargent (1887)

### STEVENSON EN TUSITALA

On rencontre à Falesa un de ces hommes de Bibles, à la fois touchant et stupide, tandis qu'une inoubliable vahiné, à la fois érotique et noble, y rend manifeste que le pudique Stevenson était hautement capable de créer une femme « de couleur » intelligente et intrépide, supérieure à l'époux amoureux mais fruste qui avait cru, un temps, la dominer.

Les deux autres textes courts réunis dans *Veillées des îles* sont également délectables, en particulier *L'île aux voix*, plongée vertigineuse dans la légende et la sorcellerie ambiantes. Et se recommande même à l'attention, en dépit de son caractère appuyé de parabole christique, la tragique et longue histoire des trois paumés du *Creux de la vague*, que l'auteur écrit en collaboration avec

Lloyd Osborne, son beau-fils, et qu'il n'acheva qu'avec peine, dégoûté par la noirceur de ses trimards occidentaux, que rabaissent encore quelques figures d'autochtones sains de corps et d'esprit.

Mais je m'en voudrais de passer sous silence une des plus précieuses découvertes de ce livre, les vingt *Fables* qui le terminent. Stevenson pratiqua, semble-t-il, toute sa vie ce genre entre tous périlleux qui convient si bien à son esthétique formelle exigeante de disciple de Mallarmé. Publiées à titre posthume, de sujets variés, tantôt du terroir tantôt des îles, ces minces réussites brillent comme autant de bijoux dans l'ombre. L'amateur de Stevenson les hissera sur la plus haute marche de sa dilection, tout près de *The Merry Men*, et en remerciera l'aède ou le barde qui savait si bien raconter.

## Entretien avec Brian Van Reet

**Le fer et le feu, premier roman de Brian Van Reet, s'inscrit dans la jeune littérature américaine née de la guerre d'Irak. Corpus cauchemardesque. En attendant Nadeau a pu interviewer l'auteur lors de son passage à Paris.**

par Steven Sampson

---

**Brian Van Reet**

*Le fer et le feu*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Michel Lederer

L'Olivier, 304 p., 22 €

---

*Vous avez abandonné vos études à l'université de Virginie pour rejoindre l'armée américaine.*

Je me suis enrôlé à l'âge de vingt ans, deux mois après le 11 septembre 2001. J'avais quelque chose à prouver, c'était assez macho, j'ai été inspiré par Hemingway, parmi d'autres. Déjà je rêvais d'écrire, même si je le faisais très peu, et je pensais qu'il fallait s'aventurer dans le monde et participer à l'Histoire.

**À la première page, vous dites ce que la guerre est pour les jeunes : « Seul un mégalomane, un suicidaire ou un adolescent peut prendre les risques nécessaires pour gagner sa propre guerre au sol. »**

L'un des paradoxes de la nature humaine, c'est que ceux qui ont le moins à perdre sont ceux qui ont le plus peur de mourir. Lorsque j'avais vingt-trois ans, je courais vers le bruit des coups de feu : j'étais fou, ou fâché. À cet âge-là, on veut tester les limites, s'approcher du précipice, quitte à tomber dedans. Les adolescents croient intrinsèquement à leur immortalité, ils n'ont pas compris combien la vie est fragile. J'ai plus peur de mourir aujourd'hui, cela vient peut-être d'un changement hormonal.

*Vous êtes resté un an en Irak.*

J'y suis arrivé en mars 2004, en tant que membre d'équipage de char. Sauf qu'on avait

laissé les chars aux États-Unis parce que la situation sur le terrain était paisible. Puis tout a explosé une ou deux semaines après mon arrivée. La première bataille de Falloujah a éclaté en avril 2004, j'étais dans le secteur est de Bagdad, près de Sadr City, donc la plupart des affrontements ont eu lieu avec l'Armée du Madhi, une milice shiite. En même temps, le scandale d'Abou Ghraïb a été révélé. En juillet, on a reçu nos tanks. La majeure partie du temps, on était stationnés à des postes de contrôle. J'ai participé à quelques batailles à Sadr City, surtout aux mois d'août et de septembre.

***Votre situation socio-économique n'était pas si différente de celle d'autres soldats.***

Les statistiques démographiques de l'armée américaine reflètent celles de la société civile : la plupart des soldats sont issus de la classe moyenne. Même représentativité du point de vue ethnique. La seule exception concerne les sexes : surtout des garçons. Les djihadistes, on a tendance à penser qu'ils sont motivés par l'ignorance ou par un manque d'argent, alors qu'ils sont souvent assez privilégiés, surtout les dirigeants, tels Ben Laden ou Ayman al-Zawahiri, chef actuel d'Al-Qaïda. Médecin, il vient d'une famille bourgeoise du Caire. Sa biographie ressemble à celle de mon personnage Abou al-Houl.

***Le fer et le feu est composé de trois voix : le soldat Slead, homme pourri qui cherche du butin dans le palais de Saddam ; Cassandra, l'héroïne, capturée et emprisonnée ; et le moudjahid al-Houl. Ce dernier est le plus surprenant.***



**ENTRETIEN AVEC BRIAN VAN REET**

N'importe quel combattant se pose des questions sur son ennemi : à quoi ressemble-t-il ? La littérature est remplie de ce genre d'interrogations depuis l'Antiquité, par exemple les Grecs ont écrit des textes à partir de la perspective des Perses. Hélas, ce procédé existe peu dans la littérature contemporaine.

***La voix d'al-Houl est nettement plus cultivée, érudite et poétique que celles des Américains.***

J'ai lu quelques romans arabes en traduction ainsi que des témoignages de djihadistes, dont un journal intime. J'ai été frappé par le registre formel et littéraire. De même, dans mes échanges avec les Irakiens, je les ai trouvés plutôt formels dans leur façon de s'exprimer. D'ailleurs, ils ne se promènent pas en short et tongs. Même les travailleurs portent des pantalons et des chemises à col.

***Côté américain, on trouve une certaine poésie bureaucratique dans l'argot militaire, comme dans le livre de Phil Klay, Fin de mission.***

Il y a une nouvelle dans son recueil qui est composée presque exclusivement d'acronymes. Le défi pour l'écrivain, c'est de transmettre la vérité de l'armée – incarnée dans son langage – sans submerger le lecteur.

***Et puis il y a la voix de Cassandra, soldat féminin. Vous reconnaissez-vous en elle ?***

Je m'identifie au fait qu'elle est comme un poisson hors de l'eau. Chez moi, il s'agissait du fait que j'étais un peu plus éduqué que la moyenne. Quant à Cassandra, c'est à cause de son sexe : 15 % des soldats sont des femmes. En plus, ni elle ni moi n'avons choisi de nous engager pour les raisons typiques, c'est-à-dire pour financer nos études, mais plutôt par envie d'apprendre à combattre. Et par ennui de la vie domestique.

*Elle sera rapidement confrontée à la tension sexuelle, voire à la menace omniprésente du viol, à partir de son séjour à Camp New York, base militaire dans le désert koweïtien.*

La guerre a toujours comporté cet élément, les anthropologues le trouvent au sein des tribus dites « primitives », dont l'un des mobiles des conflits serait de vouloir capturer des femmes ; on le voit aussi dans l'histoire de la guerre de Troie. En général, les victimes de viol étaient des non-combattantes, tandis que Cassandra fait partie de l'armée. Pourtant, elle est rendue impuissante par l'agression sexuelle qui l'entoure.

***Est-ce à cause de l'importance symbolique de Cassandra, jeune fille blonde capturée par l'ennemi, que les Américains investissent des ressources colossales pour la libérer ?***

En effet, l'enlèvement de Cassandra représente un énorme coup de propagande, donc il incombe aux Américains de la récupérer. Ceci est un thème récurrent : par exemple, lors des préparatifs de la guerre d'Afghanistan, l'un des prétextes pour l'invasion fut l'objectif de « libérer des femmes ». Ce qui est terrible, c'est que les Irakiennes avaient plus de liberté sous Saddam. Le régime n'était pas très religieux, les citoyens pouvaient boire de l'alcool ouvertement, les femmes avaient le droit de se promener sans voile, elles pouvaient travailler. Tout cela a changé après le début de la guerre, les voix d'extrémistes ont prédominé, les femmes ont dû commencer à porter l'*abaya* et le *hijab*. Donc, elles ont obtenu des élections démocratiques, mais elles ne pouvaient plus se promener seules sans être escortées par un homme.

***Le fer et le feu est très dur à lire, surtout à cause de l'histoire de Cassandra.***

La plupart des lecteurs désirent qu'elle s'évade, ou qu'elle soit libérée. Cette histoire-là se vendrait mieux. Mon éditeur m'a dit : « Vous savez, Brian, les gens aiment les happy end. » Mais, concernant la guerre en Irak, c'est faux : je n'y conçois pas de dénouement positif, je prévois la souffrance sans fin. Pour faire « vrai », il faut qu'un livre soit un microcosme de la vie.

## ENTRETIEN AVEC BRIAN VAN REET

*Le lecteur peut aussi être choqué par votre description de nombreux enfants difformes.*

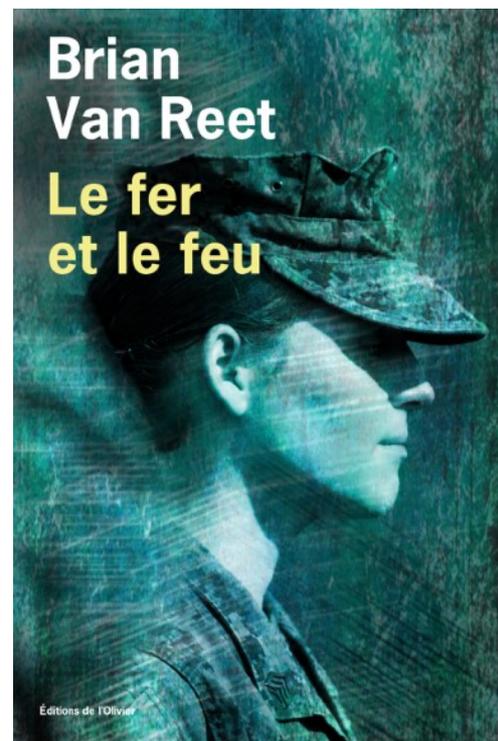
Bagdad est entouré de bidonvilles, peuplés des migrants venus d'autres régions du pays. Leurs abris sont rudimentaires, et j'ai en effet remarqué un nombre surprenant d'enfants porteurs de malformations congénitales. Cela doit résulter en partie du système de santé publique – dans des pays comme la France ou les États-Unis, ils auraient été soignés dès le premier âge –, mais à mon avis c'est aussi lié aux problèmes environnementaux. Je n'avais jamais vu autant de pollution, la quantité de smog était époustouflante, ce qui agit sans doute sur la santé. Le taux de cancer est particulièrement élevé. Et notre armée a beaucoup contribué à ce problème.

*Alors, que pensez-vous de la guerre d'Irak ?*

J'ai du mal à regretter ma décision de m'enrôler : ce serait renier une partie profonde de mon identité. Mais, bien évidemment, cette guerre est affreuse et regrettable. Cela me rend mal à l'aise de savoir que j'y ai pris part. Heureusement, je n'ai rien fait comme Sled, qui a enfreint la loi américaine. En revanche, je suis peut-être coupable du point de vue d'une moralité supérieure. Mais j'ai obéi à la loi de mon pays, je n'ai pas commis de crimes de guerre. Ce qui n'empêche pas un sentiment de culpabilité relativement à certains événements.

*Lesquels ?*

Une fois, j'ai assisté à un combat où des civils ont été tués. C'est mes camarades qui leur ont tiré dessus, par accident. Mais cela pèse encore sur ma conscience. Il y a tellement d'incertitude pendant une guerre, j'ai tiré maintes fois pendant de nombreux combats : qui sait où sont parties toutes ces cartouches ? On suppose – croyance renforcée par le cinéma et les livres – qu'un soldat agit avec précision. C'est le mythe du sniper : un tir, un mort. Mais en fait ce n'est pas comme ça, la guerre est chaotique. Cela me rend mal à l'aise. En même temps, j'étais jeune, j'ai



fait ce que mon pays m'a demandé, et je crois aujourd'hui que la responsabilité d'avoir si affreusement foiré incombe aux dirigeants de l'époque, ce n'était pas ma faute.

*Si vous n'aviez pas combattu, vous n'auriez pas pu écrire ce livre.*

C'est implicite dans mon titre [1] : d'abord, il y a le sens concret du mot « *spoils* » (butin), mais on y trouve aussi l'idée qu'en tant qu'écrivain, j'en ai personnellement retiré un bénéfice, en acquérant une expérience transmutable en littérature. Qui profite également au lecteur, j'espère ! Adolescent, j'ai lu Hemingway, ce qui m'a donné envie de combattre. En même temps, je n'aimerais pas faire naître la même réaction chez mes lecteurs. C'est l'un des paradoxes de ce genre littéraire : comment montrer la réalité de la guerre tout en créant un récit intéressant ? Si l'on y reste fidèle, le roman est lassant, composé d'ennui à 99 %, et de combat à 1 %. Le psychologue William James a dit que le fait de montrer l'horreur de la guerre n'a aucun effet dissuasif sur le public : c'est précisément l'horreur qui le fascine.

1. *Spoils* : le butin, les dépouilles, les bénéfices. Le verbe « *to spoil* » veut dire « gâcher » ou « abîmer ».

## L'âme russe et les tourbillons viennois

***Vladimir Vertlib, né dans l'ancienne URSS à Léninegrad, vit et travaille depuis de longues années en Autriche et s'est fait un nom parmi les écrivains de langue allemande. C'est peut-être en hommage à sa propre grand-mère qu'il choisit comme personnage principal de son roman une femme âgée, comme il l'avait déjà fait pour Rosa Masur. Un peu moins vieille que Rosa (elle a quand même dépassé les quatre-vingts ans !), juive comme elle, Lucia Binar a connu un destin différent puisqu'elle est née à Vienne et y a toujours vécu. Mais ce sont toutes deux des femmes dont l'histoire personnelle a épousé la marche du monde et qui ont un passé dense, faute d'avoir beaucoup d'avenir. Le calme et la sérénité de Lucia apportent en tout cas un contrepois à l'inexpérience et aux attentes des plus jeunes dont elle partage le présent, mais pas le futur.***

par Jean-Luc Tiesset

---

Vladimir Vertlib

*Lucia et l'âme russe*

Trad. de l'allemand par Carole Fily

Métallé, 304 p., 21 €

---

À la différence de Rosa Masur, Lucia Binar n'a donc pas été ballottée d'un endroit à l'autre, au fil des persécutions et des avanies de l'Histoire : c'est toujours dans le même appartement viennois, cœur de l'intrigue et de toute la construction romanesque, qu'elle a vécu les secousses du XX<sup>e</sup> siècle et qu'elle vit les premières années du XXI<sup>e</sup> (le roman se situe en 2010) : « Lorsque notre rue fut pavée de croix gammées, j'avais cinq ans. Lorsque les derniers Juifs de notre quartier ont été déportés, j'en avais neuf ; lorsque sont tombées les premières bombes, j'en avais dix ; durant la bataille de Vienne et à la fin de la guerre, peu de temps après, j'en avais douze ; quand l'Autriche a été de nouveau libérée, j'en avais vingt et un ; quand les premiers travailleurs immigrés sont arrivés dans notre quartier, j'en avais trente-trois. Et, à ce moment-là, il s'est reproduit un certain nombre de choses que j'avais connues par le passé ». Mais voilà que cette stabilité géographique risque d'être ébranlée, parce que « sa » rue pourrait changer de nom, et parce qu'un affairiste peu scrupuleux prétend vider l'immeuble de tous ses occupants...

Le point de départ est double. C'est d'abord un repas chaud qu'on doit livrer à Lucia et qui tarde à arriver : quand elle essaie de joindre les services sociaux, son appel est transféré vers un call center où la jeune femme au bout du fil la reçoit très cavalièrement. C'est ensuite la visite d'un jeune homme d'aspect androgyne qui soumet à Lucia une pétition pour changer le nom de la rue, de « *Mohrengasse* » (rue des Maures) en « *Möhrengasse* » (rue des Carottes), en vertu d'un anti-racisme dont le sectarisme n'a d'égal que le ridicule ! Le jeune homme finit cependant par devenir l'allié de la valeureuse grand-mère, tant pour rechercher celle qui lui a si mal répondu que pour s'opposer aux menées sournoises du propriétaire de l'immeuble.

Lucia conduit le récit à la première personne, c'est elle qui orchestre le processus romanesque, mais autour d'elle gravite une nébuleuse de personnages qu'on ne saurait appeler secondaires, et dont l'histoire se raconte à la troisième personne, hors du flux chronologique. Mais Vladimir Vertlib veille à ce que tout s'assemble, à la manière d'un puzzle où chaque élément trouve sa place.

Outre Moritz, l'étudiant à l'identité sexuelle problématique qui se lie avec Lucia en dépit de sa pétition loufoque, l'auteur consacre un bon nombre de pages à Alexander, un jeune Russe émigré mal dans sa peau, dont la généalogie reflète le brassage des populations situées à l'est de



תרון

הנה אני פתח את קברותי  
אשר מקבצתם עשיתי

תקעו

והבאתי אתכם אל ערוץ צדק

הנה אני פתח את קברותי  
אשר מקבצתם עשיתי  
והבאתי אתכם אל ערוץ צדק

הנה אני פתח את קברותי  
אשר מקבצתם עשיתי  
והבאתי אתכם אל ערוץ צדק

**L'ÂME RUSSE ET LES TOURBILLONS VIENNOIS**

l'Europe, au-delà de la Volga et aux marges de l'Asie centrale : il est en effet bachkir par sa mère, moitié tchouvache, moitié allemand par son père, « et d'après certains son grand-père tchouvache avait une mère mordve, tandis que d'autres prétendaient qu'elle était tatare ». Une mésaventure survenue dans un ascenseur lui fait rencontrer Elisabeth, une jeune mère qui n'est autre que la personne qui a si mal reçu Lucia au téléphone. Comme on pouvait s'y attendre, ces deux blessés de la vie seront rapidement tentés d'unir leurs solitudes. Quant à l'enquête qui pousse Lucia et Moritz sur les traces d'Elisabeth, elle est aussi prétexte à d'autres histoires !

Reste Willi, un personnage glauque, un requin de l'immobilier dont la fortune se révèle bien mal acquise, faisant du même coup affleurer dans la trame du roman la spoliation des Juifs sous le Troisième Reich et les relents toujours actuels de l'antisémitisme. Pour parachever le tableau social, on voit enfin paraître toute une galerie de jeunes squatters, SDF et traîne-savates que Willi manipule et installe dans l'immeuble où Lucia a vécu depuis quatre-vingts ans, non par charité, mais pour hâter la fuite des habitants.

Lucia. Une femme instruite, une ancienne institutrice qui a « soif de mots » et dispose d'un vaste stock de phrases et de vers qu'elle conserve en mémoire et qu'elle cite au gré des événements : la littérature qu'elle aime n'a-t-elle pas le pouvoir de recueillir et de sublimer la réalité, en tout cas de la rendre plus supportable ? Souvent, il s'agit de poètes ou d'écrivains liés à cette émigration venue de l'Est, Polonais ou Russes, Juifs traversés par une culture où la tradition hassidique se frotte au domaine slave et à l'Empire austro-hongrois. Parmi les noms les plus connus (de nous) qui émergent au fil du récit : Milosz, Celan, Kafka. Mais Vertlib en mentionne bien d'autres, telles Wisława Szymborska (poétesse polonaise) ou Zehra Çirak, comme lui d'origine étrangère (turque en l'occurrence), comme lui écrivant en allemand.

Car on remarque rapidement que le roman de Vladimir Vertlib a su recueillir les legs de différentes traditions venues d'ailleurs, là où la raison abandonne volontiers ses droits, où les frontières du réel s'ouvrent aux manifestations du fantastique, où l'impossible devient possible. Il est temps d'évoquer le personnage de Viktor Viktorovitch, le « charlatan » qui se montre capable de

faire disparaître un homme et de le transporter en un éclair jusqu'à Oulan-Bator ... L'affiche qui annonce son spectacle ne propose-t-elle pas de « partir à la découverte de [soi-même] dans l'Esprit universel » ? « Voyagez dans l'âme russe avec Viktor Viktorovitch Vint et son quatuor métaphysique », dit encore ce « maître en magie blanche et en magie noire », et sa prestation qui clôturé le récit par un final grand-guignolesque renvoie ainsi au titre du roman, en même temps qu'elle entraîne le lecteur de surprise en surprise. Ce diable à la fois débonnaire et implacable a-t-il vraiment quelque chose à voir avec « l'âme russe » », ou celle-ci n'est-elle qu'un leurre, comme son spectacle n'est peut-être qu'une supercherie ? Voilà le lecteur perdu dans un univers où s'entremêlent inconsciemment les souvenirs de Chagall et de Boulgakov, de Kafka et de Bruno Schulz...

La bouffonnerie pourtant n'en est pas une, car la mort rôde autour des personnages. Dès la première phrase du roman, étonnante confidence adressée au lecteur, Lucia l'envisage avec humour, comme une fin paisible : « Si je devais mourir maintenant, je pourrais me faire à cette éventualité ». Mais il y a aussi la haine, le désir de vengeance, et en contrepoint le sentiment douloureux qui taraude la conscience quand celle-ci est accomplie : la célèbre citation de *Macbeth*, mise en exergue et plusieurs fois reproduite, sonne comme un avertissement : « Will all great Neptune's ocean wash this blood / Clean from my hand ? » (« Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il laver ce sang de ma main ? »). Alexander se sent coupable d'avoir provoqué la mort de son beau-frère Dimitri, emprisonné pour les sévices qu'il avait infligés à sa sœur. « Je préfère un homme avec du sang sur les mains à un eunuque doux comme un agneau. Vous, les Russes, avec votre profondeur à la noix ! », lui lance Elisabeth, comme si l'âme russe, justement, se complaisait dans la souffrance. Mais elle qui rêve de se venger de celui qui a tué son mari dans un accident de voiture frémit à son tour, une fois placée devant le fait accompli. Est-ce là vraiment ce qu'elle voulait ?

Le ton est donc changeant, la gravité souvent se cache derrière l'humour, destructeur de clichés et véritable arme de survie qui, parfois, confine au cynisme et rehausse les traits de la satire. L'arrière-plan historique transparait derrière l'actualité, de « l'éternelle Russie » au régime de Poutine en passant par le communisme, de l'Autriche nazie à celle d'aujourd'hui, vers laquelle



Vladimir Vertlib © Philippe Matsas

### L'ÂME RUSSE ET LES TOURBILLONS VIENNOIS

Vladimir Vertlib, dans la tradition de Thomas Bernhard, n'omet pas de décocher quelques flèches : « *Dans ce pays, les chiens se portent mieux que les êtres humains. Avant de piquer un chien, on préfère laisser crever trois sans-abri* ».

Le roman de Vladimir Vertlib est un roman aux multiples facettes, un roman social, psycholo-

gique, baroque – « russe » peut-être ? Car si l'auteur se plaît à revendiquer sa spécificité autrichienne comme il l'a fait un jour dans un entretien accordé à France Inter (2), il parle aussi de l'influence de la langue et de la littérature russes sur son écriture, citant notamment Michail Boulgakov dont on retrouve ici une trace manifeste.

## Rencontres à Prague

***À quoi tient l'image d'une ville ? Non pas celle affichée mais celle vécue, mémorisée, celle qui nous saisit lorsque l'on entend son nom. Au hasard, bien évidemment. Un hasard qui touche l'intime, laisse une trace indélébile. Quand le nom de la ville est prononcé ou lu, l'image apparaît. C'est du moins ce qui arrive avec Prague, à Tacia Werbowski, romancière polonaise vivant à Montréal.***

par Jean-Yves Potel

Tacia Werbowski

*Looking back*

Trad. du polonais par Margot Carlier

Éditions Noir sur Blanc

coll. « Notabilia », 74 p., 9 €.

Ça commence dans un train. Il roule vers Cracovie « *au rythme d'une berceuse* » quand un homme pénètre dans le compartiment, transi et sans bagages ; il lui raconte aussitôt sa vie, ses déboires amoureux. Il lui dit comment jadis il a abandonné, la veille de leur mariage, sa fiancée tchèque. Il a fui. Remarié et père de famille, cette fuite le tracasse toujours. C'est ce que l'on comprend, ce que retient l'auteure. Pourquoi ce long remord ? Un mystère qui renvoie à Prague. L'homme, un Polonais qui s'est installé au Québec après sa disparition, a étudié la contrebasse au Conservatoire de musique de Prague. Son amie jouait de la harpe, ils s'entendaient magnifiquement, et son départ avait eu des conséquences dramatiques pour la jeune femme. D'où sa culpabilité. Il « *se mit à sangloter, et nous demeurâmes un bon moment sans dire un mot.* » Tacia Werbowski ne laisse rien paraître. Elle est bouleversée, mais pas seulement à cause du mélodrame. Il se trouve qu'elle a également étudié cinq années à Prague durant les années soixante. Puis, rentrée à Varsovie, elle a émigré à Montréal, suite à la campagne antisémite de 1968 en Pologne. Étrange coïncidence qu'elle n'exploite pas. Elle ne dit rien au mystérieux passager, et ils se séparent à Cracovie.

Bien des années après, elle rend visite à Prague, la ville de ses premières amours. C'est une promenade nostalgique muni d'un

vieux carnet d'adresses, comme on en fait tous au mitan de la vie. En passant devant le Conservatoire, l'inconnu du train lui revient en tête ; elle se souvient que les étudiants du Conservatoire venaient jouer dans les jardins de l'ambassade polonaise. Ils se sont peut être croisés alors. « *Si cet homme était vraiment celui qu'il avait prétendu être, il aurait lui aussi, participé à ces soirées données à l'ambassade.* » De retour à Montréal, elle découvre avec étonnement « *la persistance de son image* » en elle, et elle se lance dans une quête (enquête) qui la conduit bien loin. Plus elle tente de l'oublier, moins elle ne peut.

Ce court récit au charme obsédant nous emporte vers des contrées incompréhensibles de notre connaissance. Il interroge la manière dont notre mémoire choisit les souvenirs, les transforme parfois en révélation de soi. D'abord nous nous donnons une explication simple (« *Peut être sur le tard, écrit-elle, éprouvais-je le besoin de rencontrer quelqu'un qui, comme moi, avait fait ses études à Prague, qui avait connu à peu près la même époque et pouvait comprendre la nostalgie qui m'étreignait souvent.* »), puis l'intérêt persistant, elle croit que l'image de Prague et la voix « *rocailleuse mais agréable* » de cet homme, se mêlaient pour la conduire à découvrir son secret. Il a parlé dans le train « *de sa lâcheté, de son incapacité affective.* » Elle le retrouve et l'interroge. L'homme lui donne quelques informations, partage un verre de whisky, regarde sa montre et s'en va. Elle est « *contrariée.* » Elle se dit : « *Il est intéressant, cet homme ; le problème, c'est qu'il ne s'intéressait pas à moi.* »

Ainsi la dernière partie du récit place le lecteur devant la vérité de l'auteur qui



© Paul Siarkowski

### **RENCONTRES À PRAGUE**

culpabilise à son tour. Elle comprend qu'en s'accrochant au secret de cet homme vieillissant, bientôt malade, elle attise une douleur. Quand il lui dit l'essentiel, elle s'avoue impuissante et triste : « *Il valait peut-être mieux oublier le passé.* » Mais l'homme découvre qu'elle est écrivaine. Il l'accuse de vouloir se servir de sa vie, de ses malheurs, de sa douleur. Elle fuit à son tour, se réfugie dans la solitude et la seule compagnie de ses chats...

La nostalgie d'une ville, une rencontre dans un train, une belle curiosité et des drames indicibles, ne donnent pas toujours le meilleur. En fin de compte, Teci Werbowska nous confie à propos de cet homme qu'elle continue à voir : « *Nous aimons le silence, lui et moi, et nous partageons un passé qui nous rapproche : notre attachement à Prague. Nous nous comprenons sans paroles. Par moments, j'ai tout de même peur qu'[il] ne me fasse de nouveau des confidences.* »

## La cité des poètes

**Un recueil d'articles vivifiants sur la poésie, par un poète,  
Stéphane Bouquet.**

par Roger-Yves Roche

---

**Stéphane Bouquet**  
*La cité de paroles*  
Corti, 216 p., 19 €

---

Il y a des signes qui ne trompent pas. Celui, par exemple, de ne pas donner, ou si peu, la source de textes que l'on a écrits, de plus ou moins longue date, sur un sujet qui n'a jamais cessé de nous occuper. Ce signe signe justement *La cité de paroles* de Stéphane Bouquet : car il s'agit moins d'un ensemble de textes sur la poésie que de textes qui font tenir ensemble la poésie. Sa poésie.

Disons-le d'emblée : la poésie de Bouquet ne se rencontre pas vraiment dans nos contrées. Il faut traverser l'Atlantique pour la respirer. Là-bas, les poètes l'appellent par son nom : la vie... Le rebut ne les rebute guère, le métré peut jouer le rôle de métronome, la pluie donne un beau tempo, il n'est pas jusqu'à l'air que l'on respire qui ne soit un vers possible. Wallace Stevens le savait bien : « *Not Ideas about the Thing but the Thing Itself* » (« *Pas des idées sur la chose mais la chose elle-même* »). William Carlos Williams (l'inspirateur du très beau *Paterson* de Jim Jarmusch) peut renchérir sur le constat : « *Not ideas but in things* » (« *pas d'idées hors les choses* ») ; et de les nommer : les nénuphars, les poissons, les rames de barque, les bruits cardiaques... Et Bouquet d'enfoncer le clou, ou plutôt de récolter ce qu'il aime : « *ce souci des choses, ce souci pragmatique – ce souci de trouver le poème dans le monde, d'aller le ramasser comme mettons jadis on ramassait les œufs sous le cul des poules est resté un souci constant, un axe central de la poésie américaine* ».

Il y a des exceptions à cette américanitude, bien sûr, comme pour toute règle, et la première d'entre elles a pour nom des initiales : PPP, comme [Pier Paolo Pasolini](#). Que l'on retrouve dans la très belle digression « pluie pasolini ». Ou encore dans « peuple pédé poème », le premier

article du recueil. En compagnie de Lorca, Luis Cernuda, Constantin Cavafis, Hart Crane – c'est un Américain, tant pis ! Son poème est trop beau pour Bouquet, il s'appelle *Episode of Hands*, il le traduit parce qu'il traduit une possible parfaite alliance entre deux sujets, deux mondes peut-être, deux corps sûrement : « *C'est comme un poème d'amour grammatical. Il (l'ouvrier) et il (le patron) sont au fond désormais les mêmes : ils ont le même pronom. Il n'y a qu'un seul sujet sans différence. À cause de l'indéfinition grammaticale, la fraternité aussitôt des gens.* » Poésie et politique. Poésie est politique.

Attention tout de même de ne pas tomber dans le panneau thématique. Car la gymnastique qui consiste à faire entrer la vie dans le poème, et aussi bien la poésie dans la vie, ne se conçoit pas sans une attention soutenue à la langue, au langage. On en veut pour preuve les poèmes de E. E. Cummings, longuement et subtilement décortiqués par l'auteur. La parenthèse, le jeu des lettres entre elles, le O, l'esperluette, le *etc.* ne sont pas de vains exercices. Ils réalisent l'accord des mots avec les choses. C'est même un peu plus qu'une « *affaire linguistique* ». « *C'est un acte amoureux* », précise Bouquet.

Est-ce discutable ? contestable ? attaquable ? amendable même ? La poésie des poètes dont nous parle Stéphane Bouquet est une poésie que l'on dira orientée. Il ne le cache pas. Ils ne s'en cachent point. L'homosexualité (entre bons, vieux, braves, jeunes, mauvais garçons) est ici relation privilégiée, rapport d'un autre à un autre presque exclusif. Mais l'essentiel n'est peut-être pas dans la question de l'inclination *stricto sensu*, plutôt le mouvement que cette inclination induit. Bouquet dit cela mieux que ça, dans l'aussi beau qu'osé rapprochement qu'il opère entre le cinéma de Gus Van Sant et les poèmes de Baudelaire : « *Bien sûr, on pourrait lui [à Gus Van Sant] reprocher de filmer toujours les mêmes sujets (jeunes et mâles) mais ce serait ne pas comprendre que cette relation au corps et au cœur du désir n'est que l'idéaltype du genre de relations*



Stéphane Bouquet

### LA CITÉ DES POÈTES

*que Gus Van Sant souhaite pour le monde et se souhaite avec lui. Il s'agit de construire un état tendre du monde, un état pacifié des choses. »*

L'autre nom de cette relation, ce pourrait être la conversation. Bouquet n'a de cesse de revenir à cette question de la conversation, des mots à deux, entre-eux-nous-deux, dont le poème doit être le vecteur : *« Il faut apprendre à parler entre nous, il faut faire de la conversation pour produire. C'est une des tâches du poème. C'est ce dont doit prendre conscience le poème. La poésie est là pour converser. Le poème fait causer. C'est tout et c'est l'essentiel. »*

C'est d'ailleurs cet « art » de la conversation que Bouquet « pratique » dans sa poésie (entendez désormais : la sienne, celle qu'il écrit). On en trouve des traces partout dans ses livres, de toutes sortes, orales, banales, bancales : *« Il faudrait toujours se poser sur la vivance des choses. Au petit déjeuner quelqu'un :*

*“à cause du réchauffement des hivers les compagnies*

*d'électricité font moins*

*de bénéfiques”. Sinon aussi on va détruire un hôpital non*

*rentable*

*et ses précieuses fresques d'art brut. “Oh non !” dit la*

*commune indignation, eh si ! » (Vie commune, Champ Vallon, 2016)*

D'une certaine manière, ce que Bouquet demande à la poésie, il l'offre aux poètes qui forment son recueil. Ils affleurent comme ils s'effleurent, communiquent, se parlent, s'entendent. Il y a là un danger peut-être, celui de retomber dans cet injustifiable, déraisonnable et dangereux amour d'enfance dont parlait Platon. Mais n'est-ce pas le prix à payer pour que la poésie réintègre la Cité ?

## Le charme incongru de Doina Ioanid

***Doina Ioanid nous a habitués au son de sa voix et à ses propos, nous en avons déjà parlé au moins deux fois dans ce qui a été notre Quinzaine littéraire.***

par Marie Étienne

**Doina Ioanid**

*Le collier de cailloux*

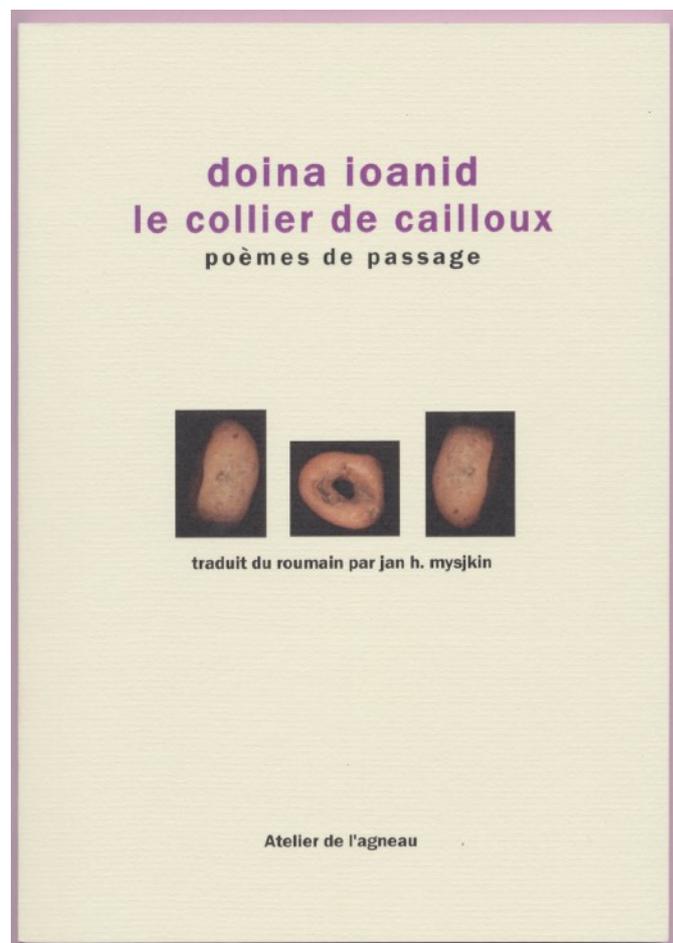
Trad. du roumain par Jan H. Mysjkin

Atelier de l'Agneau, 68 p., 17 €

Voilà qu'elle nous revient avec son léger bagage de textes moissonnés au cours de mois, d'années. Des considérations douces-amères, incongrues, qui se lisent toujours avec délectation.

Qu'est-ce qui donne tant de charme à ce qu'écrit Doina – appelons-la Doina, maintenant qu'elle nous est familière. La concision des textes, et qu'ils soient des récits dont on attend impatiemment la chute en même temps qu'on se plaint de leur fin ? On suit les aventures de la jeune femme comme si elles étaient fabuleuses, alors qu'elles sont ténues, qu'elles ne sont provoquées que par de minuscules déplacements de sol ou de plafond par exemple, des rencontres anodines, des considérations mineures : « *J'entre dans la douche, sans faire couler l'eau. Je regarde, perplexe, les traces d'écoulement.* » De cette observation inquiète et minutieuse de la réalité, que va-t-il s'échapper ? Un fantastique feutré, teinté d'angoisse : « *Les ténèbres montent des profondeurs de la tuyauterie et s'avancent vers la plante de mes pieds.* »

On dirait que Doina a perdu quelque chose, qu'elle se déplace dans le noir, mains tendues en avant, pour démêler ce qui l'attend et être prête à l'affronter : « *Le noir sous les paupières n'est jamais aussi compact et froid que le noir du dehors. C'est pour ça qu'on ferme les yeux des morts.* » Elle a perdu son papy Dumitru et désormais elle se déplace « *dans les rues comme un guerrier décapité* ». Elle l'interpelle : « *Dis-moi pourquoi, de nous deux, c'est moi la charogne ?* » Et imagine qu'il s'est sauvé de son caveau et qu'il parcourt le monde. Après tout, les morts ont bien le droit d'avoir des appétits et de les satisfaire ! Elle le rêve et le prend avec elle la journée : « *Je t'ai porté dans les rues printa-*



*nières, bordées de magnolias et de glycines pour t'entraîner à ne pas t'en aller tout à fait.* »

Doina est une femme qui ne veut pas grandir, une toujours petite fille, « *obligée de faire comme si de rien n'était* », à la recherche de ses désirs, « *j'ai frotté ma peau jusqu'au sang, pour me défaire de tout ce que j'avais appris jusqu'à maintenant* ». À force de se tourmenter et de réfléchir, elle finit par ressembler à « *un homard bouilli* ». Alors, pour se désenfiévrer, elle respire à plein corps l'odeur de terre humide, « *si bien que demain je serai un jardin fleuri ou tout au moins un carré de tomates* ». Avec elle, l'émotion n'enfle pas, elle conserve la distance de l'humour et de la dérision, un mélange qui fait mouche, qui emporte une totale adhésion.



## La thèse insoutenable

***Il est assez « piquant » (le terme est de l'auteur lui-même) et plutôt risqué d'oser rappeler de l'oubli les projets de thèse inaboutis et les déconvenues académiques d'écrivains majeurs comme Mallarmé ou Céline. Et il est paradoxal d'en tirer (selon toute apparence) une thèse, brillamment remaniée en un essai riche en aperçus. Charles Coustille élabore ainsi ce qu'on pourrait appeler une psychopathologie de la vie universitaire, qui s'achève sur le portrait assez amer du « thésard en martyr » (une hilarante BD de « Tiphaine Rivière » intitulée Carnets de thèse), mais aussi sur le bonheur que, chez Houellebecq, la « fréquentation amicale » de Huysmans pendant sept ans a procuré au doctorant François de Soumission. Aussi est-ce dans une atmosphère de réconciliation générale entre universitaires et écrivains que Charles Coustille conclut par l'éloge de cette figure d'avenir, « l'écrivain-professeur ».***

par Jean Lacoste

---

Charles Coustille

*Antithèses.*

*Mallarmé, Péguy, Paulhan, Céline, Barthes*

Gallimard, 309 p., 24 €

---

En attendant, la psychopathologie de la thèse a ses étapes obligées, qui n'ont pas échappé à Roland Barthes : l'ambition excessive dans le choix du sujet, l'accent stérilisant mis sur la méthode, la procrastination inévitable et son corollaire, le désespoir de la « panne », la soutenance inaccessible et cette mélancolie, l'*acedia*, qui frappait les moines copistes... Pourtant, Charles Coustille, dans un chapitre enlevé, rappelle utilement que la thèse de doctorat, telle que nous la connaissons, avec son manuscrit substantiel et la soutenance, est le fruit d'une assez complexe histoire, qu'elle fut longtemps un rituel un peu désuet de *disputatio*, voire au XVII<sup>e</sup> siècle « *le meuble inutile* » de Diafoirus, avant de devenir, sous la III<sup>e</sup> République, avec Renan et Taine, l'instrument plus que sérieux de l'avancement de la science.

En regard de cela, on trouve la démarche pour ainsi dire thérapeutique de Mallarmé, qui, après avoir traversé une crise profonde de doute et d'angoisse face au Néant (au « salon vide ») vers lequel le conduit sa poésie, jette sur le papier des

« Notes sur le langage » d'une obscurité affichée, qui sont censées préluder à une thèse scientifique. Peu importe que cette thèse n'ait jamais vu le jour en Sorbonne : Mallarmé, redevenu « *simple littérateur* », bénéficie de cette analyse du langage par lui-même qui, en retour, rend la poésie de nouveau possible.

Lorsque la préparation de la thèse, supposée avoir un objet défini, se prend elle-même pour sujet, cette réflexivité n'est pas toujours féconde. Charles Coustille consacre un long chapitre à Jean Paulhan dont le travail de thèse sur les proverbes malgaches donne lieu à une réflexion interminable sur le langage en général, dans ses rapports avec la pensée, au risque de la paralysie. Il a beau avoir rassemblé une très large documentation sur les proverbes lors de ses séjours à Madagascar (dans les années 1910), Paulhan ne cesse d'ajourner le moment de la transmutation de ses notes en thèse d'ethnologie, et cette procrastination – écrit Charles Coustille – « *semble indiquer que Paulhan préfère l'idée de la thèse (double fantasme de livre sérieux et de diplôme) au travail qu'elle impliquerait* ». Mais ce « contournement » obstiné « du thétique » – Paulhan songe encore à cette thèse en 1939 – ne doit pas se comprendre comme un échec. Une œuvre, différente bien sûr, en est sortie, concentrée dans *Les fleurs de Tarbes*. Dans le même esprit, Roland Barthes songe à plusieurs sujets de



### LA THÈSE INSOUTENABLE

thèse entre 1946 et 1959 mais parvient à s'affranchir des contraintes institutionnelles tout en intégrant les structures universitaires : aussi, entre tous, délivré de la corvée, il est sensible à ce qu'il peut y avoir de désir dans le choix d'un sujet. Il trace une voie moyenne entre le désir – « l'investissement libidinal », disait-on – et l'institution, celle d'une « pratique timide de l'écriture » dans le cadre de la thèse.

Au contraire, Roquentin, le protagoniste de *La nausée*, renonce à sa thèse d'histoire sur « un aventurier du XVIII<sup>e</sup> siècle » pour écrire un roman, comme Sartre en personne, même si le philosophe songe malgré tout, par intermittence, à déposer un projet de thèse sur l'imaginaire. De toute façon, même devenu écrivain à part entière, Sartre demeure pour Charles Coustille un universitaire par le style et les ambitions, qui sait en bon élève qu'à tout instant il peut « produire un machin sur le Néant ». Mais, dans le vocabulaire de Charles Coustille, il est, lui, trop « thétique ».

Le véritable héros de ces histoires d'échecs et de renoncements, l'artisan le plus consciencieux de l'insoutenable, celui qui a exploité le plus l'arme de la thèse contre la thèse, jusqu'à l'obsession, c'est naturellement Charles Péguy et ses « Notes pour une thèse » auxquelles Charles Coustille consacre le plus décisif de ses chapitres, intitulé « Attaquer la Sorbonne de l'intérieur ». Car, dans ce cas précis, quelque chose demeure, né de l'échec de 1909 : deux cents pages de la Pléiade (*Œuvres en prose complètes*, II).

L'adversaire est clairement nommé, le « parti intellectuel » des historiens et des sociologues de la Sorbonne, tous ceux qui n'ont pas su se maintenir au niveau mystique de l'affaire Dreyfus et qui sont retombés dans la politique, dans ce que Péguy appelle la « situation », synonyme de dégradation et de déchéance. Plus encore, c'est le « monde moderne » qu'il rejette en instruisant le procès des « docteurs » de la loi scientifique. Pour le disciple de Bergson que demeure Péguy, la réalité est toujours plus riche que les constructions de l'intelligence, la temporalité vécue plus puissante que les abstractions de la chronologie, la mémoire plus vraie que les « faits » de l'histoire.



Charles Coustille

Avec Péguy, la notion de thèse prend toute sa force, elle implique l'idée de conflit et de contestation (d'où, peut-être, le titre d'« anti-thèse » donné à l'ensemble du volume). Non sans mauvaise foi et raccourcis polémiques, non sans violence même à l'égard de Jaurès par exemple ou du « fourbe Langlois », Péguy élabore une écriture propre, « vivante », dans le ressassement et la répétition, qui mêle traductions singulières, très longues notes en bas de page, dialogues parodiques, etc. Charles Coustille éclaire bien en quoi la thèse « insoutenable » de Charles Péguy, que son directeur, Gabriel Séailles, aurait refusé d'avaler, a pourtant quelque chose d'une institution, d'une création, d'une œuvre.

Une remarque toutefois, qu'on nous pardonnera. Charles Coustille mentionne dûment la thèse de l'ami de Péguy, Romain Rolland, qui va publier *Jean-Christophe* dans ses *Cahiers de la Quinzaine*. Sa thèse a été soutenue avec toutes les apparences du succès universitaire. Cette thèse, publiée en 1895, portait sur *Les origines du théâtre lyrique moderne : Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Faut-il y voir « le dernier témoin du monde universitaire ancien » ? Ou, de manière plus positive, le travail d'un écrivain qui a réussi à soutenir sa thèse par un déplacement de méthode, d'objet scientifique, de champ ? C'est qu'il fonde, avec quelques contemporains, la musicologie française.

## Violence structurelle, violence sauvage

***Livre d'idées, d'histoire des idées ou livre militant ? Peu importe, car les frontières se brouillent chez François Cusset ; mais quand un livre a cette densité, cette ampleur et cette virtuosité, on en redemande. D'abord, restons-en à l'essentiel : une clarification des usages du terme de « violence ». Il y a des actions violentes partout mais de « violence » ontologique, non : la violence est verticale, contrôlée, organisée, et ce livre a le bon goût de rappeler que la violence n'est pas le fait de simples malappris mais le moment de condensation de tout ce qui l'a antérieurement construite. Notre présent se déroule alors au fil d'une tournoyante démonstration.***

par Maïté Bouyssy

---

François Cusset

*Le déchaînement du monde.*

*Logique nouvelle de la violence*

La Découverte, 240 p., 20 €

---

Le tout se lit plus vite que le roman-photo de la misère contemporaine à laquelle s'attachent les certitudes phatiques que rien ne s'arrête jamais, même du fond de l'abîme, mais ne donne pas la seconde part, celle qui serait plus irénique. François Cusset doit sans doute laisser à Michel Serres le rôle de (semi) ravi de la crèche. À peine *Le Principe Espérance* d'Ernst Bloch est-il évoqué, ainsi que le besoin de « prendre l'histoire à rebrousse-poil », selon une des formules de Walter Benjamin qui à, la veille de sa mort, pensait en faire une méthode, un programme. Le monde visité par François Cusset nous laisse obstinément dans la position de Jean-qui-Pleure, mais pas par délectation morose ni pour dire que tout allait tellement mieux avant : quelques-unes de ses références bien senties sur le niveau de brutalité à la Renaissance ou des exemples pris dans les études de Michelle Zancarini-Fournel lèvent toute ambiguïté possible. Il reste que Cusset discute de près la question de la « civilisation des mœurs » car ce qui l'intéresse, ce n'est pas seulement de savoir que le degré d'éducation n'ôte rien aux acteurs des barbaries programmées, ni même que la violence n'est pas celle d'une bestialité résiduelle, mais qu'elle se nourrit du stress généralisé, lié au mode de légitimation des pratiques, lesquelles sont d'autant plus violentes que tout semble être fait pour les

contrôler. Il ne reste alors à l'individu qu'à l'intérioriser jusqu'à des formes majeures d'auto-destruction. C'est ainsi que « la violence » régit mieux que jamais la société, que les actualités n'en donnent que l'écume et l'anecdote, alors que, dans notre monde technologisé, ce sont les frontières entre la violence physique et la violence morale qui s'estompent.

L'effet de sens, le nerf de la guerre du livre, tient à la volonté de déconstruire toute la souffrance liée aux violences économiques, plus encore que directement politiques, partout présentes. Elles ont restructuré la pensée commune, particulièrement dans les années 1980. Le tournant néolibéral a sévi, ce que l'un des précédents livres de Cusset a développé (*La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, La Découverte, 2006), emportant même la notion de violence libératrice qui avait construit les luttes de décolonisation puis les luttes sociales et d'émancipation personnelle générée. C'est donc le verre non pas à demi vide, mais vidé, essoré, que nous regardons avec l'effroi de celui qui n'objectera rien, car tout cela, nous le savons, et c'est bien le quotidien que nous tentons vainement de fuir tout en faisant mine de nous en accommoder. Rien n'est à retrancher de ces incursions nourries de culture américaine, car l'auteur a vécu aux États-Unis du temps où il écrivait sa *French Theory* (publiée en 2003), mais il peut aussi faire jaillir une information issue d'un groupe en révolte, et rappeler ce qui s'est passé au fin fond du Pérou sur le Marañon quand des Indiens osèrent résister, se battre, mourir... et gagner contre une capitulation d'État, le Pérou, devant des multinationales



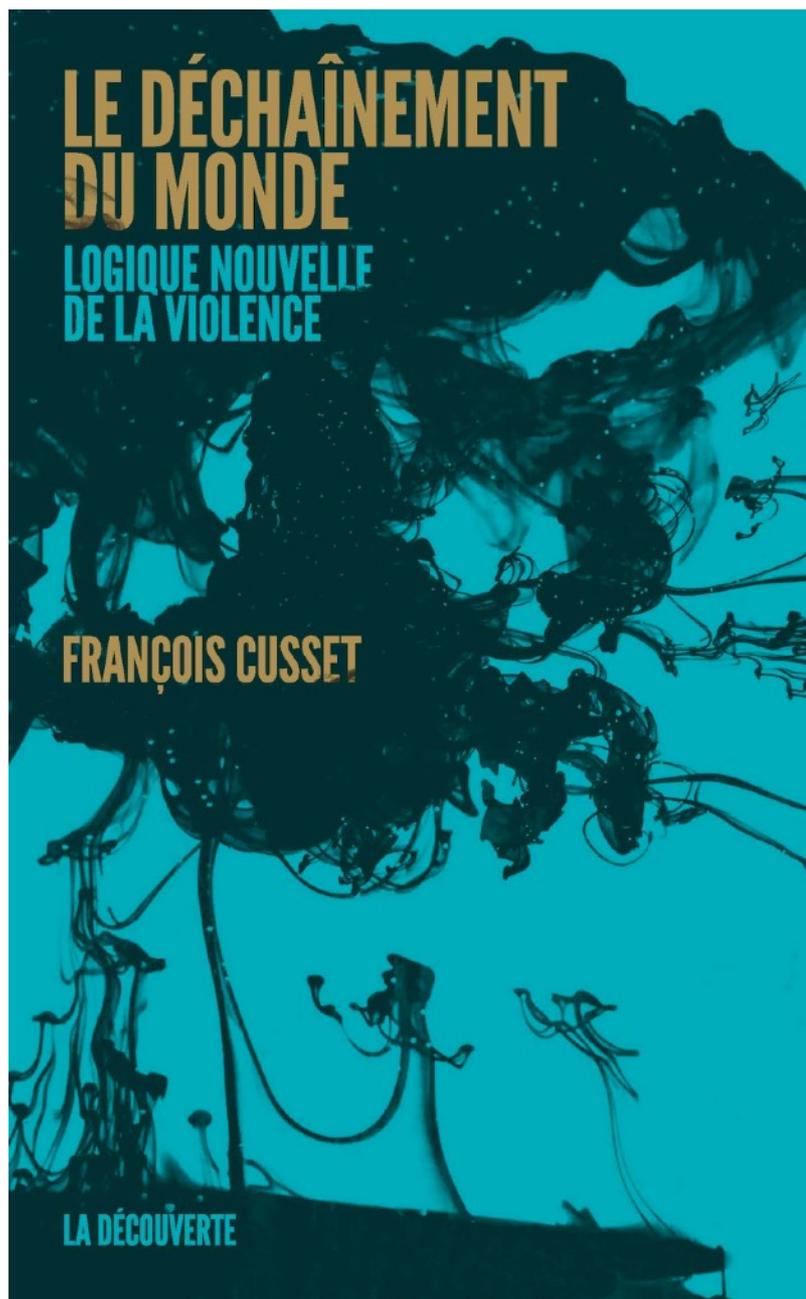
**VIOLENCE STRUCTURELLE,  
VIOLENCE SAUVAGE**

américaines du pétrole. François Cusset raisonne avec les meilleurs penseurs, mais il tire le vrai de « l'intellectuel collectif » des temps présents. Est-il plus pessimiste que lorsqu'il dirigeait pour le Centre Pompidou de Metz *De la fin de tout au début de quelque chose ?* Oui, probablement, ce qui n'enlève rien à l'allégresse du gai savoir de son livre.

Voici donc, au fil d'un nombre de pages toujours très denses, le rappel de ce qui la règle, le *burn-out* des derniers qui croient au service public et, à force de restriction de moyens et de temps, n'en peuvent plus, de l'intégration de la seule norme comptable et du « choc de compétitivité » allégué, partout opposé, intériorisé, bien au-delà des services marchands, qui font que tous, de l'employé au cadre, ne sont qu'objets jetables, à terme une denrée éminemment périssable.

Tous ces faits dérangeants que nous savons, que nous lisons au quotidien puisqu'à chaque paragraphe on pourrait ajouter un fait du jour. Tous redisent sans fin – avec Foucault – que « *le plus dangereux dans la violence est sa rationalité* » et c'est bien au milieu de la réduction draconienne du champ des possibles, réduction très construite, une fois encore, non pas par quelque complot, mais par le jeu des structures, de la violence des structures, que nous aménageons, bringuebalants, nos espaces privés qui s'en trouvent dénaturés et deviennent eux aussi des requêtes de violence. Le besoin de violence sauvage s'exprime, par exemple, tant par les séries américaines, où il a été décompté que la violence est majoritairement non punie, que par des sports de l'extrême qui peuvent devenir de simples pratiques – très coûteuses – et des inventions telles que les clubs de défoulement physique pour castagne en sous-sol, dans des parkings, la nuit, à main nue : c'est la seule réponse offerte à des cadres sommés d'afficher leur *cool attitude* requise au travail.

Cette reprise inquiète de Norbert Elias, qui lui-même, à la fin de sa vie, ne croyait plus trop à la pacification des mœurs qu'il avait escomptée, remet en valeur, finalement, l'articulation entre l'abondance et la frustration absolue, le toujours plus et l'absence de critère autre, joint à l'effet de panique devant l'absence totale de ces autres critères. La dernière incursion de



François Cusset, son retour vers ce qui peut se comprendre du champ neuronal, n'est guère plus rassurant, le stress n'ayant, même un moment, retenu que la capacité d'engendrer d'autres stress, y compris ou a fortiori si la pharmacopée le contraire.

À mettre entre toutes les mains, partout, pour lire d'un trait ou par morceaux, car le livre est vivant, et le pari de faire entrer le pire des mondes possibles dans l'ordre de la pensée est suffisamment tenu pour nous garder en haleine jusqu'au bout. À faire lire plus encore quand l'actualité nous laisse par trop désemparés, rageurs, ou tout ce que vous voulez.

## La vertu formatrice des échanges

***Comme le suggère le titre de ce recueil posthume, Todorov a été un passeur de vies et de lectures. Chez lui, non seulement la lecture et la vie vont de pair mais l'acte de lire accompagne, nourrit et donne sens à la vie du penseur. De sa jeunesse en Bulgarie à son parcours prolifique en France entre critique littéraire, sémiologie, histoire des idées et pensée humaniste, Todorov a fait de sa vie une invitation ouverte à la lecture et un exercice acharné de la transmission.***

par Khalid Lyamlahy

---

**Tzvetan Todorov**

*Lire et vivre*

Robert Laffont, 450 p., 22 €

---

Il y a dans ce recueil la synthèse éclatée de la pensée de Todorov : une suite de fenêtres ouvertes aussi bien sur ses lectures et ses préoccupations que sur sa trajectoire personnelle, déclinée au fil des pages et des portraits. Par ailleurs, et comme le rappellent ses enfants dans leur avant-propos, lire ou relire Todorov offre « *l'occasion de profiter encore de sa pensée, et par là, un peu, de sa compagnie* ». En somme, d'opposer à [la disparition du penseur](#) la perpétuation de ses actes de lecture et de transmission.

Il suffit de parcourir la table des matières pour constater que Todorov mobilise l'acte de lecture non seulement pour définir le cadre et les fondements d'un « Vivre ensemble » (première partie) mais également pour mettre en relation la perception et la connaissance du monde : « Lire, écouter, voir » (deuxième partie) pour « Savoir » (troisième partie) et vice versa. Les articles regroupés dans la première partie révèlent trois préoccupations majeures chez Todorov : clarifier le rôle des intellectuels face aux questions de morale, d'identité et de société, reconstruire le lien entre mémoire et justice à partir d'une observation critique des champs littéraire et politique, et enfin déconstruire les logiques et les justifications des guerres et des approches belliqueuses des conflits.

D'un texte à l'autre, Todorov place systématiquement l'individu au centre de sa réflexion. Ainsi, dans l'article inaugural, il affirme sans ambages que « *le courage n'est moral que s'il est*

*mis au service des personnes* ». Pour définir la morale, il réconcilie l'exigence personnelle et le don à autrui tout en mettant en avant le sujet qui agit et celui qui reçoit. Pour étudier le rapport entre politique et religion, il distingue entre les sphères légale, sociale et intime tout en démontrant la possibilité de « *défendre la morale humaniste sans se référer à la foi* ». Pour réfléchir sur la responsabilité des intellectuels, il compare la pensée de Camus et celle d'Aron en saluant chez le premier son « *exigence de rester honnête avec lui-même* ». Loin de toute lecture réductrice, ce souci d'ancrer la pensée dans l'expérience humaine se veut avant tout un appel à désenclaver et à redéfinir les concepts : l'identité comme rencontre des populations, la culture comme ensemble de codes communs et de règles partagées, la société comme pluralité humaine basée sur « *la vertu formatrice de nos échanges* ».

La pensée humaniste de Todorov reste indissociable d'un appel à l'introspection et à l'autocritique : analyser le passé sans le sacraliser, examiner les auteurs des atrocités sans banaliser leurs actes, mettre la mémoire collective au service d'une meilleure compréhension historique et d'un double devoir de vérité et de justice. Soucieux d'explicitier ces démarches et leurs difficultés intrinsèques, Todorov dresse le portrait de créateurs tourmentés, à l'image d'un Romain Gary tiraillé non seulement entre l'incapacité et le devoir de combattre le mal, mais aussi entre la quête et la disparition de l'identité, ou encore de son ami et « double » le cinéaste Vesko Branev se débattant au sein d'une Bulgarie totalitaire, ou de la journaliste Gitta Sereny remontant aux sources du mal et de la haine dans ses travaux sur les crimes nazis et la violence infligée aux enfants. Chez Todorov, lire la complexité du monde passe aussi par un rejet catégorique et inconditionnel de

Je jure en dialogue avec les politiciens  
et s'ils constatent que nous les créateurs  
capable de nous enlever une nuit  
Guerre  
... ..H/KF.



### LA VERTU FORMATRICE DES ÉCHANGES

la guerre. Qu'il s'agisse de l'Afghanistan, de la Libye ou encore de la Syrie, Todorov martèle qu'« *il n'existe pas de guerres propres, ni même de guerres justes* » car la guerre est « *un moyen si puissant qu'elle fait oublier le but poursuivi* ». Au règne de la force militaire brute et au principe d'ingérence moderne au nom de la démocratie, il oppose l'ordre du droit, l'analyse de chaque situation particulière et le rejet de la perception du monde comme un combat contre l'ennemi car « *ce ne sont pas les identités hostiles qui provoquent les conflits, mais les conflits qui rendent les identités hostiles* ».

Todorov est un passeur en ce sens que sa pensée cherche constamment à éclairer les défaillances des hommes et des pouvoirs, à renforcer les liens entre les êtres et les créations, à transmettre la soif et la quête de vérité telles qu'elles sont vécues par les artistes créateurs. Dans la deuxième partie du recueil, il affirme d'emblée que la littérature offre « *cette perspective d'une meilleure connaissance du monde* ». En somme, il s'agit de lire pour mieux vivre. Comme Kundera, Todorov s'intéresse au roman comme moyen d'appréhender l'existence et de représenter ce particulier qui invite toujours à de nouvelles lectures. Sur les pas de l'historien de la littérature Ian Watt, il étudie l'émergence et l'évolution des mythes littéraires pour en dégager les enjeux en termes de pensée individualiste et de mise en relation sociale. Dans un autre article, il analyse les opéras *The Rake's Progress* et *La Traviata* comme des modèles de création façonnés par la générosité de leurs créateurs et par le pouvoir d'évocation et d'identification des mythes créés. Mû par ce même désir de jeter des ponts entre les domaines de création, Todorov analyse à la suite de Susan Sontag notre rapport aux images de détresse et de souffrance, considère le théâtre comme l'espace idéal d'une pensée politique fondée sur la « *reconnaissance de l'altérité* », et articule la peinture et la pensée à travers leurs capacités communes à sonder et à transformer la condition humaine. Là encore, l'analyse mène au portrait, à l'image du sculpteur Georges Jeanclos que Todorov représente à l'écoute de son passé personnel et de sa matière de travail dans le but de révéler « *à la fois l'insigne faiblesse de notre personne et la force irréductible de notre amour* ».

Au fil des pages, le lecteur prend conscience que les analyses de Todorov non seulement prolongent ses travaux précédents, notamment *Insoumis* et *Le triomphe de l'artiste*, mais esquissent également

en filigrane son propre portrait. Ainsi, quand il explore « *les ombres des Lumières* », il réaffirme son attachement intime à une pensée plurielle et irréductible. Quand il met en parallèle les trajectoires de Germaine Tillion et de Claude Lévi-Strauss, il défend avec conviction la nécessité d'associer, dans les sciences humaines, l'expérience subjective du sujet connaissant à l'observation objective des hommes et du monde, ainsi qu'à l'exigence de qualité et d'accessibilité de la recherche. Dans le portrait tendre et lucide qu'il dresse du grand linguiste Émile Benveniste, le lecteur ne peut s'empêcher de voir le miroir d'une expérience personnelle et d'un questionnement sur les difficultés de la recherche, guettée sans cesse par « *un sentiment d'inachèvement, de fragmentation* ». Même constat avec cette réflexion au sujet de Joseph Frank, biographe de Dostoïevski : « *c'est en se penchant à la loupe sur certains de ses essais au sujet d'autres critiques ou artistes dont il se sentait proche qu'on découvre les fragments dissimulés d'un autoportrait* ».

À bien des égards, *Lire et vivre* est aussi un voyage dans la méthodologie riche et plurielle de Todorov. Ici, les amitiés et les souvenirs personnels s'associent aux définitions et aux études analytiques. L'argumentation détaillée se trouve enrichie du besoin permanent d'établir des distinctions, de repérer des paradoxes, d'opposer des arguments et des alternatives avec rigueur et application. Todorov est le passeur de cette « *instruction civique* » qui « *apprend plutôt à se méfier des réponses tranchées* » et à suivre le chemin de la nuance et de l'équilibre productifs. Cette « *ouverture méthodologique maximale* » qu'il salue chez Ian Watt s'applique très bien à lui-même et se reflète dans la nature même de ses textes : recensions, préfaces, articles de revues et interventions publiques. Comme il l'affirme dans le « *Discours d'Amsterdam* » qui clôt le recueil, cette ouverture constitue le vecteur même de sa pensée, nourrie par le besoin de défendre des causes et des valeurs sans tomber dans le mépris d'autrui ou dans la pensée totalitaire. Pour Todorov, une vie de passeur est une vie fondée aussi bien sur l'engagement et la vigilance que sur la traduction, la nuance et la mise en relation. Son leitmotiv est la double nécessité de comprendre les sources du mal pour empêcher son retour et d'ouvrir le champ de la pensée à l'expérience personnelle pour enrichir son développement. Passeur d'une pensée du dialogue entre expériences de vie et de lecture, Todorov nous rappelle que « *l'œuvre réussie est toujours la rencontre d'une matière avec une personne individuelle, voire avec un destin* ».

## Rome et la citoyenneté

***Notre époque connaît d'importants mouvements de population. Ceux qui s'en inquiètent sont tentés de rappeler que la décadence et la chute de Rome seraient dues à de telles migrations dans lesquelles ils se plaisent à voir de « grandes invasions ». C'est oublier que l'extraordinaire longévité de l'Empire romain est allée de pair avec un élargissement incessant des conditions d'attribution de la pleine citoyenneté.***

par Marc Lebiez

---

**Patrice Faure, Nicolas Tran et Catherine Virlouvet**  
*Rome, cité universelle.*  
*De César à Caracalla. 70 av. J.-C.-212 apr. J.-C.*  
 Belin, coll. « Mondes anciens », 872 p., 49 €

---

Le montrer et le faire sentir est l'objet de l'énorme et magnifique livre que publient trois historiens, Patrice Faure, Nicolas Tran et Catherine Virlouvet. C'est d'abord un bel objet, très lourd, certes, mais dont la lecture n'est pas pesante. Les éditeurs ont en effet souhaité qu'à peu près chaque page contienne une illustration en couleurs, carte, photo de monument, de paysage, d'œuvre d'art ou de pièce de monnaie. Ces illustrations sont toutes soigneusement commentées, si bien que leur pertinence est manifeste. Elle l'est d'autant plus que l'on n'a pas l'impression de retrouver une nouvelle fois telle statue inévitable. Si l'on n'échappe pas à celle de Marc Aurèle à cheval, on découvre aussi le buste en or de Turin et un portrait du futur empereur âgé de 17 ans, encore imberbe. On peut difficilement voir sans émotion ce qu'était exactement le site de Massada, ou bien, dans un tout autre registre, lire directement la Table claudienne de Lyon. Peuvent également être tenus pour des illustrations les nombreux extraits de textes anciens mis en regard de la narration des historiens, ainsi que les arbres généalogiques des diverses dynasties impériales, particulièrement utiles pour s'y retrouver entre filiations naturelles et adoptions chez les Julio-Claudiens.

Bref, on est là devant un beau cadeau à offrir plus que devant un ouvrage scientifique. Non

qu'il manquerait de rigueur mais il n'apprendra pas grand-chose à ceux qui connaissent d'un peu près l'histoire romaine. Il y a des illustrations et pas de notes infrapaginales. Une fois reconnu le type de livre devant lequel on est, on peut applaudir à la réussite du projet éditorial. On peut aussi être sensible à l'insistance mise sur la question de la citoyenneté, puisque les dates retenues pour encadrer la période étudiée sont celles d'élargissements significatifs de la citoyenneté. En 70 av. J.-C., « *l'ensemble des hommes libres de l'Italie péninsulaire accéda à la citoyenneté romaine* » ; en 212, l'édit de Caracalla « *généralisa ce statut dans tout l'Empire* », généralisation que l'on peut aussi interpréter comme une extinction de la notion même de citoyenneté. Les auteurs parcourent donc ces trois siècles.

Même s'il fait se succéder quatorze grands chapitres, le livre est en fait composé de deux grandes parties assez nettement distinctes. La première, que l'on pourrait dire narrative, mène selon un ordre chronologique de Cicéron à la dynastie des Sévères et à l'édit de Caracalla. La seconde se présente comme une suite d'approches thématiques sur la guerre et la paix, les Romains et le monde, les conditions de vie dans l'empire des Césars, les relations sociales, la citoyenneté. Vient ensuite une partie plus courte qui, intitulée « *l'atelier de l'historien* », aborde des problèmes méthodologiques. Cette disparate est une des richesses du livre, qui intéressera aussi bien celui qui découvre cet édit de Caracalla que celui qui s'interroge sur la possibilité d'un lien entre la notion de romanisation et l'idéologie colonialiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou la persistance du mythe impérial dans le fascisme mussolinien.



### ***ROME ET LA CITOYENNETÉ***

Celui qui croit bien connaître la suite des événements doit avouer qu'il a beaucoup à ap-

prendre dans la partie narrative aussi. Par exemple sur les fonctions du futur empereur Vespasien sous le principat de Claude, ou sur les séances sénatoriales de janvier 27 av. J.-C. au

### ROME ET LA CITOYENNETÉ

cours desquelles fut offert à Octavien le nom d'Auguste. On peut ainsi découvrir les conditions politiques dans lesquelles cela s'est fait, et aussi la signification de ce nom jamais porté jusqu'alors par aucun homme puisque « *seuls les dieux et les lieux consacrés pouvaient être dits augustes, dans le sens de vénérables* ». Ce mot qualifie un homme « *dont le poids et l'influence sur la réalité sont supérieurs* ». Est ainsi reconnue la suprématie d'Octavien, ce qui n'est pas surprenant, mais sans que ce soit un titre officiel, ce qui sauvegarde les principes républicains. On n'est pas censé avoir changé de régime. C'est d'un individu qu'il s'agit, à qui le Sénat reconnaît l'*auctoritas* et pour cette raison donne le nom d'*Augustus*, formé sur la même racine *aug-* qui porte le thème de l'augmentation, de l'accroissement, du rehaussement. De même, l'*auctor* est d'abord celui qui augmente, qui fait progresser. Ainsi s'éclaire la fameuse formule des *Res Gestae* inscrite sur l'*Ara pacis* : « Je l'ai emporté sur tous en *auctoritas* ». Et aussi l'origine de la distinction, alors tout juste ébauchée, entre *auctoritas* et *potestas*.

Dans un tout autre registre, on peut être sensible à la profondeur des réflexions sur les Gaulois. Le mythe de Vercingétorix si cher à notre III<sup>e</sup> République prend une autre couleur d'être rapproché de celui de la reine Boudicca dans l'Angleterre victorienne, ces personnages que leur lutte contre l'envahisseur romain a pu faire apparaître comme des figures fondatrices de nations qui étaient encore loin de naître. On peut même dire que la notion de Gaulois est une création romaine. D'abord dans le texte de César, puis, et surtout, dans l'organisation territoriale. Les Celtes qui habitaient la Gaule ne se vivaient pas comme Gaulois mais comme Arvernes, Éduens, Helvètes, Canètes, etc. C'est « *la création des provinces romaines de Gaule [qui] est à l'origine du sentiment de leurs habitants d'être Gaulois et non plus Arvernes ou Éduens* ». D'où le succès de la moderne notion de « gallo-romains », lorsque les instituteurs de la III<sup>e</sup> République reçurent pour tâche d'inculquer aux enfants le sens de la nation.

L'histoire de l'élargissement de la citoyenneté entre la ville de Rome et la totalité de l'Empire est aussi riche d'enseignements sur la notion même de citoyenneté. Il va de soi

qu'être citoyen romain ne conférait pas le droit de vote à l'élection qui déterminait tout, puisque les empereurs s'imposaient, éventuellement par décision du prince régnant et avec toujours l'exigence de complaire aux militaires. Il y avait toutefois un domaine dans lequel la citoyenneté politique s'exerçait : les affaires locales. Plus le pouvoir impérial s'apparentait à ce que nous appellerions une dictature militaire, plus la citoyenneté locale prenait d'importance. Même si l'administration romaine atteignit un perfectionnement inédit, le gigantisme de l'Empire rendait impossible un contrôle tatillon de tout ce qui se faisait ici et là. En pratique, l'Empire ne pouvait faire autrement que de reconnaître une large autonomie locale. Même en termes linguistiques, il n'était pas possible d'imposer une unité. Dans cette « *construction impériale singulière qui servit, plus tard, de modèle à bien d'autres empires* », il y avait place pour deux formes de citoyenneté qui se complétaient, celle dans la cité correspondant à un exercice politique bien plus concret que celle du niveau impérial qui était surtout un titre dont on se flattait.

Quand nos contemporains trouvent du charme à la décentralisation, ils retrouvent, à l'heure de la mondialisation, cette distinction entre la « petite patrie » et la « grande patrie ». Ce n'est pas le moindre intérêt de ce livre que de le faire sentir. Il n'y a pas beaucoup à changer dans ces vers d'Ovide pour qu'ils nous parlent aussi de notre temps :

« *Les autres peuples ont reçu une terre aux frontières définies.*

*Pour Rome, ville et univers ont la même étendue.* »

## Entretien avec Jean-Claude Milner

**« La Révolution Française est terminée ». Ainsi en avaient jugé les historiens qui, à l'instar de François Furet, réduisaient la Révolution à un simple changement de régime. C'était méconnaître ce qui surgissait dans l'événement : la naissance d'un Idéal au service de toutes les Révolutions à venir, de celle de Lénine à celle de Mao. Que reste-t-il aujourd'hui de cet Idéal ? Dans Relire la Révolution, Jean-Claude Milner, linguiste et philosophe politique, interroge ce qui demeure de la « croyance révolutionnaire » et de la valeur accordée aux droits de l'homme. Ce n'est plus l'historien qui affirme, mais le philosophe qui questionne : la Révolution est-elle terminée ?**

propos recueillis par Gabriel Perez

---

Jean-Claude Milner  
*Relire la Révolution*  
Verdier, 288 p., 16 €

*Considérations sur la France*  
Le Cerf, 192 p., 19 €

---

***Vous partez du constat suivant : « Le nom de Révolution n'évoque plus d'écho. Ceux qui ont vécu le tournant du XX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle auront été témoins de cette extinction ». À quels signes voyez-vous que « nous avons changé de période » ?***

On peut observer à l'échelle mondiale que les forces de rébellion ne se réclament plus du nom de la Révolution. On invoque plutôt l'indépendance nationale ou la conquête religieuse. La Révolution vise à abolir l'ordre présent au nom de l'avenir ; on assiste au contraire à l'émergence massive d'un discours du retour aux origines. Les mouvements islamistes, notamment, prétendent retrouver la pureté de l'Islam, telle qu'il préexistait aux dérives modernes. Or l'idée de retour est étrangère à la Révolution qui se pense comme une « idée neuve ».

***Vous affirmez qu'on a cessé de « croire » en l'Idéal de la Révolution. Que représentait cette « croyance » ?***

Je désigne par là toute forme d'adhésion disjointe d'un jugement raisonné. La « croyance révolutionnaire » se reconnaissait elle-même dans la

figure de l'engagement. Or l'engagement consiste toujours en un pas qui va au-delà des arguments. Le *Manifeste du Parti communiste* commence par un acte de foi : « *Un spectre hante l'Europe : le communisme* ». De même, la croyance révolutionnaire part d'un acte de foi en la Révolution et c'est seulement par la suite qu'un discours rationnel est venu définir un certain nombre de questions spécifiques : qu'est-ce qui mérite le nom de Révolution ? La prise du pouvoir doit-elle être violente ? Faut-il s'emparer directement de l'appareil d'État ? etc. Du fait de la croyance révolutionnaire, l'histoire des hommes se dispose comme un tableau, doté d'un point de fuite unique : la Révolution. Tous les éléments représentables peuvent alors être ramenés à un même Idéal. L'Histoire se dit au singulier : on parle du « sens de l'Histoire ». La Révolution soviétique et la Révolution chinoise se présentent comme des Révolutions idéales, qui réalisent l'Idéal de la Révolution.

***Si la Révolution est une « idée neuve », sait-elle véritablement vers quoi tend l'Histoire ?***

Robespierre n'éprouvait pas pleinement le sentiment de nouveauté ; il puisait, chez l'historien Polybe, l'idée que l'Histoire est cyclique. Reste que le cycle s'accomplit par des changements de régime. La Révolution française lui paraît avoir accompli des ruptures sans précédents : elle obéit néanmoins à une loi historique prédéterminée. Saint-Just me semble penser autrement. Il introduit une rupture. Il compare les révolutionnaires aux explorateurs qui découvrent une terre inconnue : aucun savoir antérieur ne peut désormais les



**ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE MILNER**

guider. Le révolutionnaire se définit par le fait qu'il avance en *terra incognita*.

***Si la Révolution s'éprouve en « terre inconnue », comment peut-on savoir si elle est terminée ?***

Saint-Just retrouve une position que l'on rencontre déjà chez Descartes. Selon ce dernier, le souverain est seul à occuper la position qu'il occupe, et il est donc seul à voir ce qu'il voit. Ceux qui ne sont pas souverains ne peuvent pas comprendre ses décisions. En termes révolutionnaires : les révolutionnaires sont seuls à voir ce qu'ils voient, ceux qui ne participent pas à la Révolution ne voient pas. Et ceux qui jugent que la Révolution est terminée sont ceux qui ne la font pas. Ceux qui la font ne peuvent pas affirmer avec certitude que la Révolution a trouvé son terme. Je m'accorde avec Descartes pour reconnaître que toute action politique contient sa part d'inconnu. Dès qu'on veut faire de la politique – en un sens véritable – il faut accepter ce principe : avancer dans l'inconnu. Selon Descartes, lecteur de Machiavel, l'inconnu est réservé aux sujets du Prince. Ceux-ci doivent supposer, sans preuves, qu'il voit ce qu'ils ignorent. Selon Saint-Just, au contraire, l'inconnu est réservé aux révolutionnaires : ils voient qu'ils ne voient pas.

***Votre objectif, avec cet ouvrage, est-il de réhabiliter la « croyance révolutionnaire » et la dimension « sacrée » attachée aux droits de l'homme ?***

Je cherche au contraire à affranchir la Révolution de la croyance révolutionnaire. La pensée doit se libérer de toutes les croyances et parmi celles-ci la croyance révolutionnaire n'a pas à faire exception. Je ne cherche pas davantage à conférer aux droits de l'homme une dimension sacrée, mais je veux isoler ce que la Déclaration de 1789 porte comme effet de vérité. Il naît selon moi du caractère minimaliste de son anthropologie. De l'homme, il n'est pratiquement rien dit, sinon qu'il naît et qu'il meurt : « *Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits* », ajoutons : jusqu'à leur mort. L'homme est présenté comme capable de naître, de mourir et de déclarer ses droits. Ces trois éléments conduisent à une représentation de l'homme comme un corps parlant. Cette définition élémentaire évite les formes d'exclusion qui toutes conduisent au racialisme.

Les droits de l'homme sont distincts des droits des citoyens : ils le sont nécessairement puisqu'ils s'étendent aux non-citoyens. Si les deux types de droits sont distincts, quelle est leur relation ? La Déclaration implique un principe, qu'elle n'énonce pas et dont les rédacteurs n'ont peut-être pas conscience : *aucun droit du citoyen ne peut contredire un droit de l'homme*. Ce principe, à mes yeux, n'a rien de sacré : il est politique. On pourrait formuler le principe inverse : aucun droit de l'homme ne peut fragiliser les droits du citoyen. Un tel principe n'est ni illogique ni impraticable ; en fait, je crois qu'il sous-tend des politiques actuelles que je pourrais identifier. Si je le rejette, c'est pour des raisons politiques.

***Vous rappelez justement que les luttes politiques ont longtemps été menées « pour tous » et non pour un groupe déterminé. Aujourd'hui, existe-t-il encore des luttes « pour tous » ?***

Le mot « tous » est obscur. Se battre « pour tous » ne définit pas une cause limpide. Est-ce que ce tous absorbe les minorités ou est-ce qu'il n'existe que si les minorités sont reconnues pour ce qu'elles sont ? La question se pose aujourd'hui aux États-Unis à propos des transsexuels. Ceux qui appuient leurs revendications ont fait de cette minorité le signe distinctif du tous. Ceux qui refusent ces demandes identifient au contraire le tous avec la majorité silencieuse. En France, considérons les pratiques religieuses qui imposent une séparation entre hommes et femmes dans les lieux publics. En faisant droit à leur demande, est-ce qu'on contribue à les intégrer au « tous » de la société ? Les sociologues prétendent que oui. Ou est-ce qu'on contribue à fracturer le « tous » de l'espèce humaine ? La plupart des philosophes répondront que oui. Il vaudrait mieux se demander ce qu'il advient de l'égalité quand on accorde à une minorité la liberté de la bafouer ? En résumé, il faut identifier clairement le droit pour quoi l'on se bat, plutôt que de brandir trop tôt l'étendard du « pour tous ».

***Dans votre ouvrage, Les penchants criminels de l'Europe démocratique, vous mettiez en évidence les limites des valeurs européennes, à partir de l'exemple de la Shoah. Vous semblez désormais vouloir défendre ces mêmes valeurs. Est-ce un revirement ?***

Ce qui m'anime, ce n'est pas l'Idéal de la Révolution, mais la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Or, l'Europe démocratique me



Jean-Claude Milner

#### ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE MILNER

semble précisément avoir rusé avec la Déclaration ; elle en a contourné l'idée essentielle : l'espèce humaine est une. Elle a estimé que pour être homme, il fallait plus que l'appartenance à l'espèce. Il fallait des valeurs, définies à partir de critères culturels. Tel est précisément le point de vue que je récuse. Il n'est donc pas vrai que je défende les valeurs européennes ; je les rejette au contraire.

Dans les années 1930, chaque camp revendiquait des valeurs ; elles différaient bien entendu chez les uns et chez les autres. Mais quelles qu'elles fussent, il s'est révélé très facile de les circonscrire de telle façon que les Juifs en étaient exclus.

Il faut toujours relire Giraudoux. Haut fonctionnaire de la République, il s'interroge, voyant une famille juive, venue de quelque ghetto d'Europe centrale, entassée dans une chambre : mais comment veut-on que ces gens aient une idée de la République ? Giraudoux n'est plus une référence, mais son mode de raisonnement est omniprésent.

En reprenant la Déclaration, j'ai pu préciser la faute de l'Europe démocratique. Loin que mon travail présent rompe avec *Les Penchants criminels*, il en forme la suite.

## L'art de la bobine

***Dans le programme du 40<sup>e</sup> Festival du Cinéma du réel publié par la BPI, c'est annoncé (ce n'est plus un secret plus ou moins honteux... d'« arrière-garde » ?) : Tacita Dean, ciné-artiste britannique née en 1965, « fait partie des membres fondateurs de savefilm.org, pour la protection et la sauvegarde de la pellicule photochimique » de film. Qu'est-ce que cela veut dire ?***

par Guillaume Basquin

La cinéaste, dans toutes ses interventions, au Centre Pompidou et ailleurs, n'a cessé de le répéter (les gens sont sourds ; il faut beaucoup insister !) : le « médium » film est unique, en ceci : 1/ qu'il mesure littéralement le temps du filmage en métrage ; 2/ qu'à l'instar de la peinture à l'huile, il permet un rendu des couleurs tout à fait unique et indépassé en matière de variations colorées ; 3/ qu'il est une trace de l'énergie des choses, qu'il contient et emmagasine, un « ras'tant d'soleil », dirait un Pierre Guyotat devenu cinéophile.

– Dans *The Green Ray* (16 mm, 2'30", 2001), la cinéaste a réussi à filmer ce phénomène naturel rare, sur la durée d'une bobine de film 16 mm, soit 2'30" pour 100 pieds de longueur de film, à Madagascar. Pour ce faire, elle fut obligée de changer son programme de visite de l'île, et de rester sur le lieu pressenti comme propice pendant trois semaines. (À titre de contre-exemple, l'abandon par Gérard Courant du support film super-8 pour ses cinématons de 2'30" aura signifié sa mort artistique, leur durée devenant artificielle et extra-diégétique. Sans leur contrainte très forte de départ (la durée d'une bobine), ses films deviennent des vidéos YouTube comme les autres, c'est-à-dire pas grand-chose ; aucun art ne résistait longtemps à l'absence de contrainte.)

– Dans *Disappearance at Sea* (16 mm, 14', 1996), le film utilisé, du 16 mm anamorphique (2 fois plus large que le 16 mm « normal »), devient équipollent à son objet : un phare qui tourne sur 360°. Selon le projet initial, ce film devait être projeté dans un (ce ?) phare ; même si je n'ai vu ce film que sur un écran plat de la salle dite « cinéma 2 » du Centre Pompidou, j'ai bien eu cette sensation de rotation/révolution d'un phare – ces soleils fixes pour les anciens marins. Rien de plus bizarre qu'une telle lanterne... Et le son !

« Il fallait que cela tournât ! », aurait dit un Balzac revenu parmi nous. À la toute fin du film, contre-champ : on voit l'océan éclairé de façon alternative par la (relativement) faible lumière de ce phare de St Abb's Head en Écosse : c'est la mer allée avec la nuit ! (Belle métaphore de cet art qui éclairait la nuit : le cinématographe.)

– Soit un plan de *Craneway Event* (16 mm, 108', 2009 – sommet de l'œuvre de Tacita Dean ?) : dans l'entrepôt qui servait de studio de répétition à la Merce Cunningham's Dance Company en 2008, à Richmond (Californie), des danseurs répètent ce qui deviendra la dernière pièce du grand chorégraphe américain, *Nearly Ninety* (2009) ; la caméra est posée face au soleil couchant, de biais par rapport aux larges fenêtres de type industriel du hangar (un ancien hangar d'aviation ? pour les oiseaux-danseurs de Merce ? voire... Si c'est inexact, *print this legend* !) ; c'est un cadrage *alla* Edgar Degas (qui inventa l'angle, selon saint Jean-Luc Godard) ; c'est alors qu'il arrive tout ceci, simultanément : 1/ on voit très clairement un rayon vert horizontal en bordure du cadre haut du film, effet de la diffraction de la lumière dans la lentille optique de la caméra de Tacita ; 2/ en bordure basse du cadre, on voit du rouge qui débord de l'image : la pellicule a été littéralement brûlée par un trop-plein de lumière ; bien évidemment, ce rouge n'a pas existé dans la réalité [1] ; 3/ les deux larges piliers soutenant le toit du hangar sont mangés par la lumière, sur chacun de leurs côtés ; il arrive la même chose aux corps des danseurs qui pénètrent ce champ de radiation solaire intense trop intense : leurs jambes deviennent comme des pointillés impressionnistes ; au centre exact de l'image, le reflet du soleil sur l'eau devient comme une boule de feu : impressions de soleil couchant !

Hollis Frampton conclut ce texte : « *Quand une ère se dissout lentement dans l'ère suivante,*



### L'ART DE LA BOBINE

*quelques individus transforment les moyens de survie physique anciens en moyens nouveaux de survie psychique. Ce sont ces derniers que nous appelons art. [...] Aucune activité ne deviendra un art avant que son époque ne soit terminée et que sa fonction d'aide à la simple survie ne tombe dans une vétusté totale [2].* » Ainsi, Tacita Dean.

P.-S. : Ayant dû subir 3 séquences de bande-annonce du Festival en numérique dit 2K, je peux témoigner de ceci : aucune couleur telle qu'on peut en voir dans le film *Craneway Event* de Tacita Dean ne passe le cap de la numérisation de la chaîne du cinéma, ce qui confirme bien cette inquiétude de la cinéaste : « Pourquoi abandonner la peinture à l'huile [3] ? » ; la vi-

déo numérique HD semblant plutôt être du côté de la peinture acrylique.

1. Viktor Chklovski, dans *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes*, Seuil, coll. « Tel quel », 1965, écrivait ceci : « *Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme.* »
2. « Pour une métahistoire du film », *Trafic* n° 2.
3. Entretien avec Emmanuelle Lequeux, *Le Monde* du 22/01/2014, « Tacita Dean chante l'élégie du temps qui passe ». Voir aussi la [pétition](#) qu'elle a lancée pour « sauver » le médium.