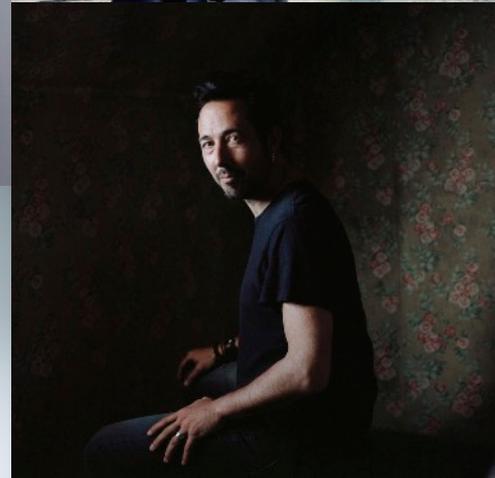


Éa N

Numéro 61
du 29 août au 11 septembre 2018

Rentrée littéraire



Numéro 61**Nos choix pour la rentrée**

La semaine dernière, nous avons mis en vedette de la rentrée littéraire quatre voix marquantes, celles de Cloé Korman dans *Midi*, de Christine Angot dans *Un tournant de la vie*, de Nathalie Léger dans *La robe blanche* et d'Elisa Shua Dusapin dans *Les billes du Pachinko*.

Toutes les quatre ouvrent l'espace à d'autres textes qui ont retenu l'attention de nos collaborateurs et dont nous recommandons chaleureusement la lecture. Avec notamment une autre belle figure de femme dans le roman de Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*. En apprenant l'art du trompe-l'œil, Paula, son héroïne, comprend les puissances de l'illusion.

Agnès Desarthe, qui a tant réjoui cet été les lecteurs d'*En attendant Nadeau* avec sa nouvelle sur la bêtise artificielle, nous transporte dans l'univers d'un campus universitaire de Caroline du Nord dans *La chance de leur vie* : façon oblique d'aborder aussi les attentats qui ont meurtri la France en 2015.

Un des livres événements de cette rentrée littéraire, c'est encore *Frère d'âme* de David Diop qui

présente de l'intérieur la guerre des tirailleurs sénégalais en 1914 : son histoire décentre celle de la Première Guerre mondiale dans une très belle langue cadencée. Le premier roman d'Éric Richer, *La rouille*, est lui aussi très surprenant : en racontant la façon dont un adolescent se débat pour s'émanciper du conservatisme et de la violence de la loi patriarcale, il déconstruit les codes de l'identité masculine. Dans *L'île aux troncs*, Michel Jullien situe son récit en Russie, à Valaam, au large de la Carélie, terrain d'aventures de deux héros abîmés par la guerre et d'une aviatrice.

Nous aimons aussi les voix dissonantes de *Ne m'appelle pas Capitaine* de Lyonel Trouillot. Nous aimons les non-lieux de Philippe Vasset dans *Une vie en l'air*, l'enquête sur la mère de Christophe Boltanski dans *Le guetteur* et le sauvetage des papiers de Husserl dans le roman de Bruce Bégout. Nous aimons les portraits que Jean-Luc Bertini nous confie...

En prime, signalons quelques beaux textes venus de l'étranger et des lectures de sciences humaines, qui ne sont pas tributaires des saisons : voici pour ce numéro par lequel nous saluons septembre.

T. S., 29 août 2018

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, 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, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Raboutin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE**p. 4 Christine Angot**

Un tournant de la vie
par *Pierre Benetti*

p. 7 Bruce Bégout

Le sauvetage
par *Georges-Arthur
Goldschmidt*

p. 9 Christophe Boltanski

Le guetteur
par *Cécile Dutheil*

p. 11 Agnès Desarthe

La chance de leur vie
par *Norbert Czarny*

p. 14 David Diop

Frère d'âme
par *Pierre Benetti*

p. 17 Mark Greene

Federica Ber
par *Julia Peslier*

p. 20 Michel Jullien

L'île aux troncs
par *Gabrielle Napoli*

p. 22 Maylis de Kerangal

Un monde à portée de main
par *Norbert Czarny*

p. 25 Cloé Korman

Midi
par *Gabrielle Napoli*

p. 27 Nathalie Léger

La robe blanche
par *Marie Étienne*

p. 29 Thomas B. Reverdy

L'hiver du mécontentement
par *Norbert Czarny*

p. 31 Éric Richer

La rouille
par *Sébastien Omont*

p. 33 Elisa Shua Dusapin

Les billes du Pachinko
par *Hugo Pradelle*

p. 35 Lyonel Trouillot

Ne m'appelle pas Capitaine
par *Jeanne Bacharach*

p. 37 Philippe Vasset

Une vie en l'air
par *Pierre Benetti*

p. 40 Nicole Krauss

Forêt obscure
propos recueillis
par *Steven Sampson*

p. 44 Emil Ferris

Moi, ce que j'aime,
c'est les monstres
par *Sébastien Omont*

p. 47 Lutz Seiler

Kruso
par *Linda Lê*

p. 49 Frank Witzel

Comment un adolescent
maniaco-dépressif inventa
la Fraction Armée Rouge
au cours de l'été 1969
par *Jean-Luc Tiesset*

p. 52 Portraits de poètes (2)

par *Marie Étienne*

IDÉES**p. 55 Diane Afoumado**

Indésirables. 1938 :
la conférence d'Évian
et les réfugiés juifs
par *Sonia Combe*

**p. 57 Élisabeth Crouzet-Pavant
et Jean-Claude Maire Vigueur**

Décapitées. Trois femmes
dans l'Italie de la Renaissance
par *Dominique Goy-Blanquet*

p. 61 Claudia Moatti

Res publica. Histoire romaine
de la chose publique.
par *Marc Lebiez*

p. 64 Caroline Eliacheff

François Dolto
par *Michel Plon*

CHRONIQUE**p. 66 Notre choix
de revues (14)**

par *En attendant Nadeau*

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](#).

La dernière surprise de l'amour

*À travers l'histoire d'un retour amoureux, le nouveau roman de Christine Angot explore avec minutie la machine du langage mise en route par le désir. Le plaisir suscité par *Un tournant de la vie* est servi par un grand sens du récit qui suit, comme un sismographe, les péripéties du cœur, les échanges de mots qui les font exister.*

par Pierre Benetti

Christine Angot
Un tournant de la vie
Flammarion, 192 p., 18 €

La situation est simple, elle est aussi vieille que l'amour et la littérature. Un homme, Vincent, réapparaît dans la vie d'une femme. Il est chanteur, elle est écrivain. Elle vit avec Alex, un ingénieur du son qui a travaillé avec Vincent. C'est la première fois qu'elle le revoit depuis



Christine Angot © Jean-Luc Bertini

LA DERNIÈRE SURPRISE DE L'AMOUR

neuf ans de séparation, de silence, d'absence de sa voix. Elle l'a aperçu au coin d'une rue, là où, au même point, les itinéraires divergent ou se rencontrent, à la croisée des chemins, à un tournant. Elle en est bouleversée, bouche bée, le souffle coupé. C'est un événement dans sa vie, mais Christine Angot a la subtilité d'en faire une question *de* vie, comme il y a des questions de vie ou de mort – quand on aime à la vie, à la mort.

À partir de la matière autobiographique, si ordinaire et si intense à la fois, la sensibilité s'accroît soudain au cœur de la vie matérielle. Se déploie un récit prenant, pourtant presque intégralement constitué de dialogues, entrecoupés par de brèves descriptions fidèles au détail (la veste est beige, le fauteuil en rotin), inconstantes (« *Les raisons seraient trop longues à expliquer* »), répétitives (« *On a fait l'amour* »). Les discrètes annotations, sur l'ameublement d'une chambre d'hôtel, un paysage de bord de mer, l'air qu'il fait à Paris, ont quelque chose d'éblouissant qui interrompt la panique initiale, et qui sent tantôt la joie, tantôt la mélancolie de l'amour. Cette mise au point d'une possession amoureuse est aussi libre vis-à-vis de soi, en quelque sorte dépersonnalisé, et aussi émancipée du jugement d'autrui qu'a pu l'être il y a une quinzaine d'années *L'occupation* d'Annie Ernaux. Par un prodige de la forme romanesque, il se passe quelque chose. Quelque chose de réel et de vivant, un phénomène qui préoccupe la narratrice, consternée à un point tel qu'il se met à nous concerner, nous aussi.

Nourri de livres et de films – elle lit Francis Scott Fitzgerald, regarde *Jules et Jim* –, *Un tournant de la vie* trouve une clé stimulante dans une référence plus ancienne, avec laquelle il partage une structure dramatique s'acheminant de la crise à la reconnaissance, certaines thématiques comme la dissimulation ou le renversement des ordres sociaux, ainsi qu'un attrait certain pour l'écriture de l'oralité. Christine Angot, comme Marivaux, puisqu'il s'agit de lui, réussit à conférer un saisissant effet de réalité à tout ce que disent ses personnages. Comme dans la comédie classique, le temps du drame se fait très resserré, chaque saison de l'année passant sur les balcons et les jardins. Neuf années ont passé avec fulgurance, le désir est resté le même ; et voilà que l'histoire présente a déjà la saveur du passé.

Un tournant de la vie laisse entendre un ultime écho de Marivaux dans l'histoire de cette femme dédoublée. Dans *La machine matrimoniale* (Galimard, 1986), Michel Deguy avait défini la spécificité du marivaudage, qui n'est pas l'histoire à l'eau de rose ni le vaudeville à venir, mais bien une écriture. Substantiellement lié à la sensibilité, le marivaudage fixe un « *langage de l'amour qui aime le langage pour aimer* ». Il ne vise pas à représenter la vie de la bourgeoisie, ni même les rêves de ses aspirants, mais à être le langage de l'amour lui-même. Le même Michel Deguy observait également que, si les intrigues de Marivaux mettent en scène des renversements de situation, ils sont éphémères et visent en premier lieu au renforcement et à la perpétuation des échanges matrimoniaux, qui sont d'abord échanges verbaux : déclarations d'amour, demandes en mariage. Leur sauvegarde, en tout cas au cours du XVIII^e siècle prérévolutionnaire, nécessite un type de parole en rebattant les cartes grâce à une épreuve, piège ou secret, qui figure le test à passer.

Un tournant de la vie ne se situe pas loin de ce schéma de la « machine à mariage ». En attendant l'union, sous forme de pacs, l'ensemble du texte vise moins à réfléchir sur l'amour qu'à le faire entendre, presque le faire chanter. Il ne discute pas sur le couple, il l'invente, dans un langage. Les trois protagonistes, entourés d'une discrète et fidèle amie qui a tout des innombrables confidents des comédies, font exister leur amour en le disant. Bien écouter les phrases de Christine Angot, les prendre au mot, permet d'entendre vraiment ces êtres, d'y déceler que l'exposé des événements comporte une sorte de double fond. C'est un fond sonore, une nappe de voix. Christine Angot transcrit des échanges verbaux en artiste qui reconstitue du langage, en observe les formes contemporaines dans leurs écarts, leurs nuances. La parole des personnages, qui se parlent ou s'envoient des SMS, qui s'écoutent ou se coupent la parole, passe par tous les types de discours, de la persuasion à la prière et à l'insulte. On peut lire ce livre, comme plusieurs autres de Christine Angot, comme une enquête sur les mots, qui ne s'exercent jamais aussi bien, ni aussi mal, que dans la conversation amoureuse, et dont les effets s'entendent dans la sensibilité du désir. Quoi de plus heureux, alors, qu'un écrivain enquête sur ce qui arrive lorsque les amants parlent, ne parlent plus la même langue ?

La visée d'union matrimoniale ne présage pas de l'identité de l'élue. La réponse à la question « Que



Christine Angot © Jean-Luc Bertini

LA DERNIÈRE SURPRISE DE L'AMOUR

faire ? », posée avec de plus en plus d'urgence par la place prise par Vincent et perdue par Alex, n'est pas donnée d'emblée. En attendant que l'épreuve soit passée, que se dénouent les pièges et les secrets, tous trois s'aiment, ne savent pas s'aimer, passent leur temps à le dire, ou plutôt à essayer de le dire. Ils disent des choses qu'ils ne pensent pas, on ne sait pas bien sûr leur pensée si ce n'est ce qu'ils en disent, ils disent qu'ils le disent. La femme dont deux hommes occupent la vie se heurte à la manipulation amusée de l'un, aux certitudes viscérales de l'autre. Au premier

elle dit : « *On peut pas parler là...* » Au second : « *Pourquoi on n'arrive pas à parler ?* » Mais, au début du roman, lorsqu'elle dit à une amie au téléphone : « *Je pourrai pas parler* », on entend presque « *Je pourrai parler* ». Au contraire de ce qu'elle a dit, elle va parler, elle parle, plus qu'eux deux réunis. Elle peut écrire, dit-elle, depuis qu'elle a été avec un troisième homme, le père de sa fille. En parlant elle va savoir, elle sait lequel elle a choisi. En écrivant elle a parlé de l'amour. Aimer, parler, écrire, marivauder réactive une force vitale qui ne demandait qu'à s'exprimer.

Les valises Husserl

Coup sur coup, paraissent, et ce n'est pas un hasard, deux ouvrages consacrés au grand philosophe allemand Edmund Husserl (1859-1938) et au sauvetage de ses manuscrits en 1938. L'un de ces livres est en flamand : Toon Horsten, De pater en de filosoof. De redding van het Husserl-archief ; l'autre, en français, est un roman de Bruce Bégout : Le sauvetage.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Bruce Bégout
Le sauvetage
 Fayard, 314 p., 20 €

Comme la philosophie a été atteinte au cœur par la compromission radicale du penseur le plus important du XX^e siècle, [Martin Heidegger](#), avec le nazisme, il fallait pourtant que tout ne soit pas perdu de cette « pensée » philosophique-là. Il était nécessaire d'en revenir au point à partir duquel s'est mis en place le dévoilement. Il s'agit du retour à la phénoménologie, comme état de base de la philosophie, mais en deçà de toute activité intellectuelle, en tant qu'elle est située dans le « monde de la vie » (*Lebenswelt*). C'est à partir de Husserl et bientôt contre lui que se met en place la pensée de l'Être de Heidegger liée fondamentalement à l'Extermination.

Husserl représente cette forme de pensée occidentale et « métaphysique » que le Reich hitlérien veut faire disparaître à jamais, un « humanisme » inconciliable avec ce paganisme sacrificiel qu'est le national-socialisme. À cette époque, tout ce qui comptait en Allemagne était soit déjà parti – Thomas Mann ou Bertolt Brecht – soit déjà en camp de concentration – von Ossietzky, Reck-Malleczewen).

Il est presque symbolique de ce temps de la mort de l'Europe que l'œuvre même de Husserl ait été vouée comme son auteur à la disparition. Husserl, en effet, était « non aryen » et voué, au mieux, à l'émigration de dernière heure. Il meurt quelques jours plus tôt, en avril 1938. Peu avant sa mort, les nazis l'avaient expulsé de l'appartement de la Lorettostrasse dont la propriétaire, madame Feist, avait vainement demandé à Heidegger, le maître et collègue de Husserl, d'intervenir en sa faveur ;

pour le protéger, elle était prête à louer cet appartement gratuitement à l'Institut de philosophie. Heidegger, bien sûr, refusa.

En août 1938, le jeune philosophe belge Herman Van Breda rend visite à la veuve de Husserl. Il s'agissait de sauver à la fois son épouse Malvina et les 40 000 pages sténographiées, non éditées, de son œuvre dont une partie avait déjà été retranscrite par Eugen Fink et Ludwig Landgrebe, les derniers assistants de Husserl à l'université de Fribourg.

Cette épopée a d'ailleurs été décrite par le père Van Breda lui-même dans les Actes du deuxième colloque international de phénoménologie de novembre 1956, dans tous ses épisodes, à partir d'août 1938, source que Bruce Bégout cite dès le début de son roman et dont il s'est inspiré.

Le sauvetage raconte cette opération particulièrement courageuse, organisée par le père Herman Van Breda en pleine Allemagne national-socialiste où la Gestapo était partout présente. Bruce Bégout décrit très bien cette oppression qui a changé jusqu'au moindre geste de la vie quotidienne, en installant la peur partout et toujours. Le moindre acte non organisé ou explicitement autorisé par le NSDAP (le parti nazi) est toujours plus ou moins périlleux. Ainsi, Bruce Bégout décrit l'arrivée à Fribourg, presque en toute naïveté, de ce jeune moine franciscain de l'université de Louvain, jeté dans ce quotidien serré et redoutable où tout fait signe contre le citoyen libre et le transforme en sujet soumis. Il est venu pour dépouiller cette énorme masse de papiers et la rapporter à Louvain. Il rencontre début septembre 1938 Eugen Fink et Ludwig Landgrebe (dont le nom n'est jamais mentionné dans le roman, on se demande pourquoi) qui seuls savent lire la sténographie de Husserl, méthode Gabelsberger.



Bruce Bégout © Richard Dumas

LES VALISES HUSSERL

C'est à la suite de cette réunion que Van Breda comprend à quel point il est urgent de mettre ces manuscrits en sûreté. Il sent de plus en plus peser sur lui la menace nazie que le roman restitue de façon tout à fait perceptible. La terreur nazie s'introduit jusqu'au cœur des rêves, il n'y a pas d'échappatoire possible, et, dès le 8 septembre 1938, Van Breda prend contact avec l'université de Louvain, évasive, puis avec l'ambassade de Belgique, impuissante. C'est à ce moment-là qu'intervient une femme exceptionnelle, une religieuse du nom d'Aldegundis Jägerschmidt, qui tente de faire passer les trois grosses valises pleines de manuscrits de Constance en Suisse, mais le passage est trop dangereux .

De toute façon, ses collègues religieux allemands se montrent pour le moins réticents. La hiérarchie catholique, pourtant objet de la haine que lui portait le national-socialisme, semble être restée assez passive et prudente malgré l'encyclique de 1937 « Avec un souci brûlant ». Finalement, en septembre 1938, cette fois par l'intermédiaire de la valise diplomatique, les trois valises arriveront à Louvain confiées aux bons soins de Van Breda, sous réserve que Fink et Langrebe puissent transcrire les textes. Bien que ce soit un roman, ce livre restitue bien le climat d'angoisse, de frustration et de peur déguisée en enthousiasme. Aujourd'hui, beaucoup de jeunes philosophes tentent de ressusciter la philosophie à Louvain.

Enquête sur ma mère

« J’aurais pu ne jamais savoir que ma mère écrivait », affirme Christophe Boltanski au début du *Guetteur*. C’est par hasard qu’il l’apprend, comme il comprend qu’il est né par hasard, à l’époque de la guerre d’Algérie.

par Cécile Dutheil

Christophe Boltanski
Le Guetteur
Stock, 287 p., 19 €

Christophe Boltanski est un homme que sa profession de journaliste et de reporter – de haute qualité – n’encourage guère à suivre des pistes hasardeuses. Ses livres précédents le situent tous du côté de l’enquête rigoureuse, vérifiée sur le terrain et appuyée sur des témoignages de première main. Mais peu à peu, il s’est déplacé du côté de l’ego-enquête, un trajet dont *Le Guetteur* est une forme d’aboutissement. Le livre est un portrait de sa mère, appelée Françoise L., et il est difficile de ne pas le lire comme le second volet d’un diptyque familial dont le premier était *La Cache*, paru il y a trois ans, récit méticuleux consacré à la famille paternelle de Christophe Boltanski.

Le Guetteur franchit un pas, en apparence, du côté du romanesque. La mère de l’auteur vient de mourir, sa sœur et lui jettent par brassées entières les affaires d’une femme qui vécut très seule et très enfermée dans ses obsessions. Il tombe sur une chemise étiquetée « Dossier Polar ». Nous sommes au second chapitre et il faut reconnaître un de ces débuts comme le roman les a tant aimés : découverte d’un manuscrit, récit dans le récit, amorce qui suit les conventions d’un genre et intrigue, attention saisie.

Françoise L. était une lectrice de polars et une mère qui souhaitait bon anniversaire à ses enfants au dos d’affiches de films de gangsters. Elle a laissé en plan plusieurs projets de romans policiers dont le plus abouti se nommait *La Nuit du Guetteur*, un titre emprunté aux « *quelconqueries* » d’Apollinaire.

Toutes les parties consacrées à son portrait seront introduites par une citation de sa main.

L’ensemble forme une sorte de *cut-up* méthodique et réjouissant pour qui entend le son dont résonnent ces bribes écrites, ces brefs figements de l’imagination : un son suspendu, arbitraire, qui contient la possibilité de mille polars et un hommage à la géniale Série noire de Marcel Duhamel. Aussi réjouissante parce que plus inattendue mais porteuse de vérité, la comparaison établie par Christophe Boltanski, fin connaisseur du Proche-Orient et coauteur d’une biographie de Yasser Arafat, entre les policiers collectionnés par sa mère et les « *paumes de main pleines de sang apposées à l’intérieur des maisons arabes afin d’en chasser les mauvais esprits* ».

Le Guetteur alterne ces parties-là, avec d’autres, qui se déroulent à la fin des années 1950, en pleine guerre d’Algérie : Françoise, résistante discrète à la guerre, se fait appeler Sophie et loge chez elle un militant du FLN qui se cache, dit « Mustapha Le Noir ». Elle croise un autre résistant, dit « Christophe » (à qui l’auteur doit son prénom), le futur sociologue [Luc Boltanski](#), qui imprime clandestinement, tracte et jette dans les cours de la Sorbonne des appels à l’insoumission.

L’approche de Christophe Boltanski n’est pas celle d’un historien. Là encore, le journaliste-enquêteur met plutôt en avant les coïncidences et les aléas. Il évoque « *le besoin désespéré d’imprudence* » de sa mère, jeune étudiante très tôt victime d’une mélancolie qui ne la quittera jamais, qui demeurera pourtant « *une femme en colère* ». À propos de son père, il écrit : « *Son engagement tient du hasard. À une rencontre qui entraîne une autre.* » Quand il l’interroge, celui-ci semble se dérober, minimise, évacue ce qui pourrait ressembler à de l’héroïsme : « *Il maniait volontiers la litote. Selon lui j’accordais trop de poids à cette histoire. “Ta mère n’en parlait jamais. À part prêter son appartement, je ne sais pas du tout ce qu’elle faisait”.* »



Christophe Boltanski
© Philippe Matsas

ENQUÊTE SUR MA MÈRE

Et l'auteur de souligner une guerre jamais refermée, comme on le dit d'une plaie : « *Contrairement aux résistants, leurs modèles, ou à la génération suivante, celle des soixante-huitards, ils n'avaient tiré aucun bénéfice de leur engagement. Aucun poste, aucune rente, aucune notoriété particulière. Leur nom ne figurait nulle part, hormis au détour d'ouvrages spécialisés ou militants.* »

Les fils et les filles de ces femmes et hommes engagés s'y reconnaîtront, eux qui doivent parfois à la mort d'un père ou d'une mère la découverte posthume d'actes de courage tus et jamais vantés ni exploités. De cette énigme, Christophe Boltanski ne prétend pas donner les clés, il est plutôt le porte-parole de ces dissidents à demi-mot et de non-dits criants.

Il arrive que l'enquêteur bute sur des blancs. *Le Guetteur* en est plein. C'est un livre sur le silence, celui de ces opposants muets et celui d'une mère mutique. L'auteur a la délicatesse de ne jamais parler de cette femme infiniment triste, peu à peu persuadée d'être persécutée par ses voisins, en la cloîtrant derrière des barreaux médicalisés. « *Je refusais de l'enfermer dans une [...] catégorie définie par le dernier manuel de maladie mentale avec le psychotrope qui va avec.* » Une légère dimension antipsychiatrique sous-tend ce portrait, qui le rend nuancé et aimant.

Ailleurs, Christophe Boltanski se fait discrètement sociologue pour brosser le tableau de deux générations d'une famille normande façonnée par l'école publique et de grands-parents parfaitement acquis aux mythologies des années 1950 (précisant qu'ils n'avaient sans doute pas lu Roland Barthes) : DS, viande rouge, gaullisme, lecture du *Figaro* et « *Tuc devant la télévision* ». À la génération de sa mère, il identifie l'aspiration contrastée d'une vie « moins bourgeoise » et « plus bohème », doublet qui donnera naissance au vocable « bobo », aujourd'hui vague et passe-partout. Son œil sur les détails et les sentiments qui construisent l'époque est aiguisé.

Le Guetteur suit les hauts, les bas, les fragilités d'une femme engagée mais isolée à l'excès, et le livre tient une partie de ses promesses. L'investigation fléchit çà et là, mais Christophe Boltanski ne manque pas d'humour sur soi quand il avoue : « *Comme je tourne en rond, je décide d'appliquer la méthode de Raymond Chandler en pareil cas* : "Si vous séchez en écrivant une histoire, faites entrer un type avec un flingue". » Il introduira un détective privé qui fera lui aussi chou blanc. Au lecteur de sortir son flingue pour quitter la terre battue de l'examen et s'en aller poursuivre les séries noires rêvées par Françoise L.

Un campus en Caroline

Quelques personnes assises sur une pelouse, à l'ombre des arbres, et au fond un bâtiment en brique. C'est le campus d'une université américaine et c'est, en apparence, une situation idyllique : Hector a obtenu un poste en Caroline du Nord. Sylvie, son épouse, et Lester, leur fils, sont du séjour. Ce devrait être « la chance de leur vie ». On parlera ici d'antiphrase, une des figures propres à l'ironie.

par Norbert Czarny

Agnès Desarthe
La chance de leur vie
L'Olivier, 304 p., 19 €

Ironie puisque, dès le voyage en avion vers les États-Unis, Lester annonce à ses parents qu'il veut s'appeler Absalom Absalom, prénom répété qui n'est pas sans rapport avec le roman de Faulkner. Il prie parfois pour qu'on protège ses



Agnès Desarthe © Jean-Luc Bertini

UN CAMPUS EN CAROLINE

parents, et on comprendra bientôt de quoi et pourquoi. Le garçon a quatorze ans, il se sert des *Confessions* de saint Augustin pour se faire les biceps (mais il a aussi lu l'écrivain) et la précision de son discours est plus inquiétante que les propos souvent maladroits, vaguement formulés, des jeunes de son âge. Sa mère, que l'on suit tout au long du roman, avec qui l'on voit et sent, en est assez troublée : « *C'est la génération des initiés, se dit-elle sans réfléchir. Ils ont tout vu, tout appris, ils savent avant d'avoir vécu, ont voyagé avant d'être partis.* » L'une des trames de l'intrigue repose sur ce garçon qui exerce sur ses camarades ou voisins une énorme influence. Au point de créer des situations dramatiques sur lesquelles nous serons peu diserts. Lire *Agnès Desarthe*, c'est d'abord succomber aux charmes du romanesque, et de l'ambiguïté.

L'autre dimension du roman a quelque chose de plus évident : on est sur un campus américain. Hector est professeur de philosophie et poète. La narratrice le présente, à travers quelques phrases : « *Il souriait. Il était fier. Quelque chose était arrivé dans sa vie. Il avait été nommé. Il avait été élu* ». L'asyndète est révélatrice ; il pose en majesté. Il a de la prestance, de l'élégance et du charme. Deux professeures n'y seront pas insensibles. Mais comme l'essentiel est perçu par Sylvie, nous nous sentons complices de cette femme qui semble d'abord perdue aux États-Unis, comme elle est perdue dans une existence aux contours flous. Elle est devenue mère sur le tard, approche désormais les soixante ans et se laisse appeler « bébé » par son époux : « *Elle aime être sa petite, son bébé, cela lui permet de voyager à travers les âges, d'échapper aux classifications. Elle peut être à la fois la grand-mère de son propre fils, et le bébé de son mari. Elle ne s'est jamais sentie femme mûre, femme-femme.* » Les personnages baignent dans une atmosphère à la fois familière et étrange. Le trio s'installe dans la belle demeure qu'il doit habiter, et fait connaissance avec quelques locaux qui se piquent d'être (ou sont) francophones. Tous trois prennent les habitudes de cet espace résidentiel qui semble paisible. On fait ses courses au supermarché, croisant des femmes au profil incertain : « *Elles sont jeunes et épuisées. Enlaidies par la fatigue et l'hybridation inextricable de leur vie.* » Dans l'écriture de la narratrice, beaucoup repose sur le double, la dualité, l'apparence et la réalité, mais aussi le détail qui révèle un ensemble. Rien n'est

jamais anodin, et on lit avec plaisir et inquiétude, les deux sentiments mêlés, constamment.

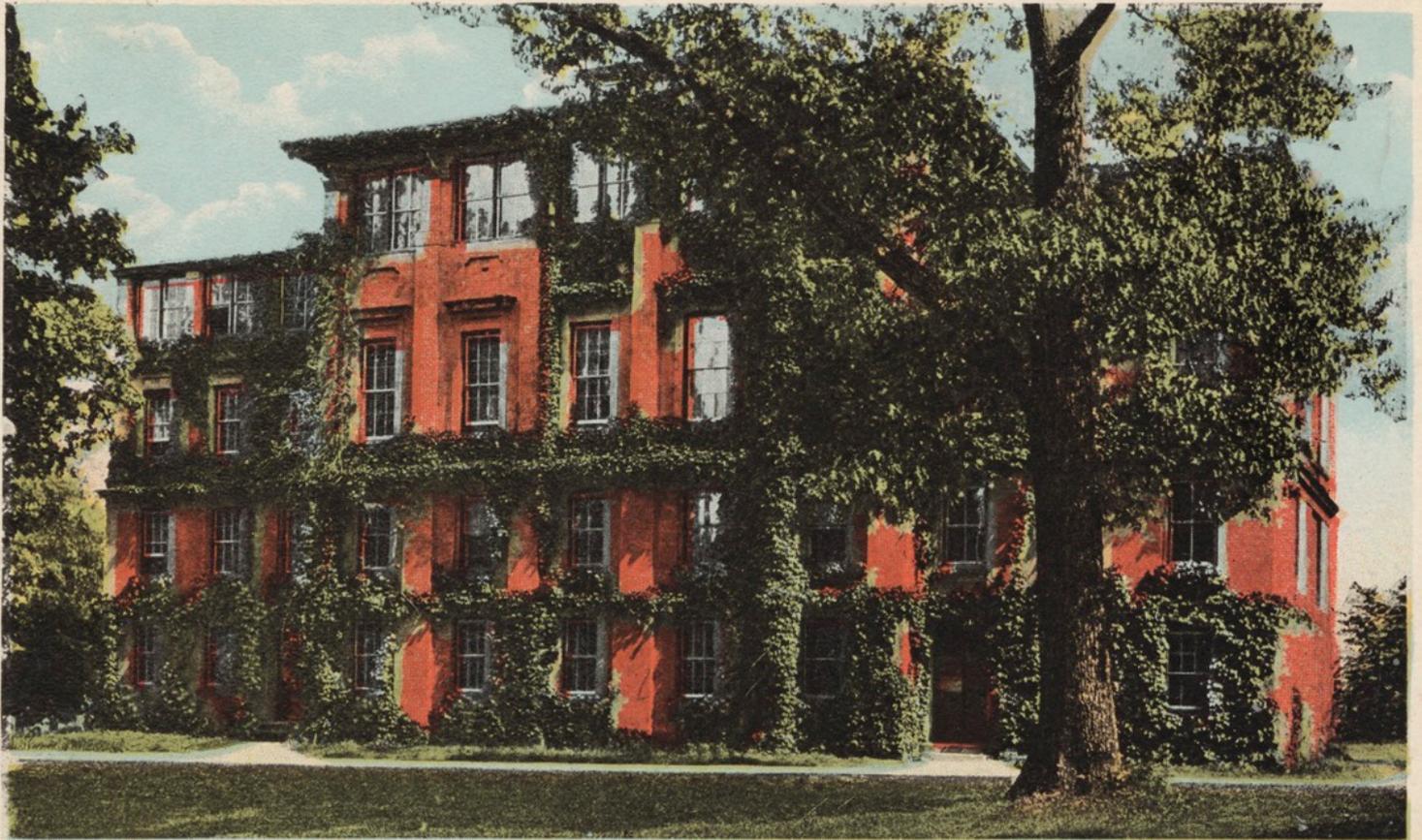
Ce d'autant que les personnages sont présentés dans le moment qu'ils vivent et à travers leur passé. Sylvie a l'air d'arriver de nulle part, de n'avoir aucun ancrage. Hector est un riche fils de famille. Edwina, sa mère, est mariée à John, un banquier très occupé. Ils habitent le septième arrondissement, et, à la première rencontre avec Sylvie, la mère d'Hector ne mâche pas ses mots quant à ce « pot à tabac » qui détonne par rapport aux précédentes compagnes du fils. Edwina a une certaine idée des conventions ; John, une autre, qui voit en Sylvie une « femme des cavernes », sans que ce terme soit péjoratif ou dégradant. Dans une scène troublante, il examine sa belle-fille, pas tant en voyeur qu'en esthète intrigué par un corps qu'il comprend mal. Bien plus tard, Lester surprendra sa mère dans une autre scène – sorte de tableau vivant imitant *Le combat de Jacob avec l'ange* de Rembrandt. L'épisode n'est pas choquant ni indécent ; il dérange.

Le regard et la vision, parfois le voyeurisme, jouent un rôle important dans le roman. Une panne de machine à laver est un événement banal. Ce qui a provoqué la panne, une sorte de méduse qui bloquait le moteur, permet à Sylvie de comprendre ce qui lui arrive. Plus tard, de nuit, dans une forêt, elle voit Lester parler à ses disciples comme un gourou ou un chef de secte. Elle entend à peine, comprend mal ce qu'il en est, la population locale se chargera de le lui dire, à la manière américaine.

Cette Amérique-là, on la connaît et elle surprend toujours. Elle est fascinée par le sexe et effrayée par lui. Elle est prête à élire un menteur – Astrid, une habitante du coin, dit son enthousiasme pour Trump – mais elle est soucieuse de vérité. C'est même le but de Jhersy Gonçalves, un universitaire, quand il montre à Sylvie Hector avec Caridad, l'une de ses amantes. L'épouse dupée lui demande quel est son but : « *Mon but ? Mais je n'ai aucun but. Je n'ai aucun intérêt personnel là-dedans. C'est simplement la vérité. Je veux que l'on connaisse la vérité. Je trouve qu'un monde sans mensonge est un monde meilleur.* » Lorsque Lester se trouvera au cœur des accusations et des soupçons, ce monde meilleur trouvera ses hérauts, et le comportement du jeune garçon rendra obligatoire un retour anticipé.

Retour dans une France qu'on aura vue de loin : celle du 13 novembre 2015, quand Zlatan, le

New East Building, University of North Carolina, Durham.—32



UN CAMPUS EN CAROLINE

serviteur d'origine yougoslave qui travaillait au service de Sylvie et Hector, est blessé, ainsi qu'un ami de Lester. L'enfant et sa mère parlent de cet événement, de la violence qui déferle, comme deux adultes. Une parenthèse se ferme ; pour Lester, habitué à la fureur comme Zlatan l'a été de très près dans son pays natal, rien de très étonnant : « *Le monde est sans mystère pour nos enfants, songe Sylvie effrayée. Ils ne croient ni au Père Noël, ni aux choux, ni aux roses. Ils croient ce qu'ils voient et ils voient tout.* » Pour elle, c'est moins évident. Elle a vécu les années 1970, les guerres se déroulaient loin, et souvent sur l'écran de télévision. Mais on ne voyait pas tout, ou on n'y croyait pas vraiment.

Et la guerre ne se déroule-t-elle pas, d'une certaine façon, dans la vie quotidienne ? La vie à deux, par exemple, n'est-elle pas une guerre silencieuse, une guerre d'usure ? « *On craint de faire du mal à l'autre, de le déranger, de le contraindre, alors on se déforme soi-même pour mieux adopter ses contours, et, pendant ce*

temps-là, l'autre fait pareil et on devient deux déformations qui se meuvent côte à côte, inséparables. »

La chance de leur vie est un titre qui pourrait devenir « la chance de sa vie ». Sylvie rencontre la sienne dans un atelier de céramique, en apprenant à fabriquer des objets que Lauren, responsable de l'atelier, vendra. Mais, plus que des objets, Sylvie « se fabrique » : « *Tout d'un coup, Sylvie sent monter en elle une envie qui la terrasse. Pareille à un rongeur débusqué dans sa cache, elle revoit entièrement son itinéraire, son parcours, ses besoins. À toute vitesse. Dans un sursaut de survie. Et elle sait alors exactement ce qu'elle va faire avec la terre.* »

Ce roman est un feuilleté ; il superpose, croise, mêle les trames ou les pâtes, pour prolonger une métaphore qui convient à l'auteure de *Mangez-moi*. Un détail, et c'est un monde. Par exemple, ce qui unit Sylvie et Hector, au-delà de ce qu'ils vivent sur ce campus de Caroline : le petit triangle relevé d'un col de chemise.

La terre de personne

Au-delà de l'histoire de deux jeunes Sénégalais dans les vastes champs de massacre de la Première Guerre mondiale, le magistral roman de David Diop interroge : qui est homme, si un homme mutilé, égorgé et blasphème des corps en conscience et par volonté, c'est-à-dire en homme libre ?

par Pierre Benetti

David Diop
Frère d'âme
 Seuil, 176 p., 17 €

Parmi les innombrables parutions de cette rentrée littéraire, le roman de David Diop marque d'ores et déjà notre présent par sa splendeur et la force de sa proposition. À travers Alfa Ndiaye, soldat sénégalais de la Première Guerre mondiale, *Frère d'âme* transforme les manières de penser la violence extrême et d'en construire des fictions.

Ce renversement repose sur deux audaces. La première déplace le grand massacre européen vers ses bords coloniaux et ouvre un espace de circulation du récit avec l'Afrique. Avec ce personnage accomplissant des atrocités « *par humanité retrouvée* », la deuxième rebat les cartes de l'héritage des Lumières. Si ce chant de deuil pour un frère d'armes est sidérant, c'est aussi parce que *Frère d'âme* nous rappelle que la littérature renverse l'ordre des choses. On ne peut que s'en réjouir.

Professeur de littérature du XVIII^e siècle, auteur de nombreux articles sur les récits de voyage et le discours abolitionniste, David Diop a longtemps réfléchi au rapport des Lumières avec l'Afrique. Comme il le montrait dans un premier roman racontant le prolongement de la traite des Noirs par les expositions coloniales (*L'Attraction universelle*, L'Harmattan, 2012), cet imaginaire ambigu, dissimulant sa politique de domination dans le discours universaliste, s'est étendu jusqu'au XX^e siècle.

Frère d'âme avance dans le temps, jusqu'en 1914, lorsque deux jeunes Sénégalais, Alfa Ndiaye et Mademba Diop, en viennent à penser

que « *la guerre est une chance pour partir de Gandiol* ». Ce village de l'arrière-pays de Saint-Louis est confronté aux captures d'esclaves par ses voisins arabes pendant que le gouvernorat blanc bouleverse la paysannerie. Alfa est un lutteur, Mademba est un lecteur, mais « *nous sommes plus que frères puisque nous nous sommes choisis comme frères* », dit le premier. Leur vie commune va se poursuivre loin de Fary, la fille aimée du chef de village. Sur une étendue sombre, boueuse, crevassée de tranchées et de trous d'obus, les vastes champs de massacre parcourus par les « *plaias béantes de la terre qu'on appelle les tranchées* » et les « *gros grains tombant du ciel de métal* ».

Contrairement à des romans comme *Le Terroriste noir* (Seuil, 2012), où Tierno Monenembo retraçait l'histoire d'Addi Bâ, résistant guinéen, *Frère d'âme*, dont l'action est située de manière plus que minimaliste, prend ses distances avec un contexte historique qu'il déplace plus qu'il ne le restitue.

Les tranchées, les assauts, les obus ou le capitaine Armand ne valent que dans la mesure où ces éléments typiques de 1914 ajustent le regard européen-centré porté sur le conflit. L'Aisne, la Somme ou la Meuse ne soutiennent plus l'identité nationale, la France ne possède plus de spécificité sur laquelle arrimer de grand récit, ni même de témoignage : pour Alfa Ndiaye, c'est « *la terre à personne* », la grande terre des disparus indifférenciés, où les hommes, qu'il soient de Gandiol ou du Limousin, sont anéantis loin de chez eux et pour des raisons qui les dépassent, ou qui défient l'entendement (la description de la répression d'une mutinerie est sur ce point édifiante). La puissance du texte consiste assurément en ce décentrement de l'histoire.

Grâce à ce décloisonnement des imaginaires, la présence et l'énonciation d'un soldat noir dans

LA TERRE DE PERSONNE

les rangs ne comporte rien d'exotisant ou d'étrange. La force de cette parole, si elle ne transige en rien sur les responsabilités strictement françaises, se révèle décuplée par le fait qu'elle ne recentre jamais le récit sur un quelconque point, fût-il en Afrique. Ce n'est, en effet, qu'à l'hôpital qu'Alfa Ndiaye se souvient de sa terre natale, sur une modalité onirique et artistique, la maladie et le dessin aidant son souvenir. Il parle depuis un temps complété, total, où les lieux, les choses et les êtres circulent et se confondent comme dans les mythes qu'il a en mémoire.

Ce troupier au coupe-coupe prend au mot le massacre institué comme règle de conduite. Il a compris ce que la métropole coloniale attendait de lui : « *La France du capitaine a besoin de notre sauvagerie et comme nous sommes obéissants, moi et les autres, nous jouons les sauvages. Nous tranchons les chairs ennemies, nous estropions, nous décapitons, nous éventrons.* »

Mais sur cette terre impersonnelle, il refuse d'achever son « *plus que frère* » qui meurt sous ses yeux. En réaction, Alfa Ndiaye quitte son uniforme de soldat répondant aux ordres. Il les outre-passe, à tel point que ses camarades le prennent pour un sorcier, un « *intouchable* » à reléguer à l'arrière. Dorénavant, il mutile et égorge un soldat ennemi chaque jour, rapportant leur main coupée. Par-delà le « oui » de l'obéissance militaire, lui dit « non » – et ce, dès sa première phrase, superbement cadencée : « *... je sais, j'ai compris, je n'aurais pas dû.* »

En plus de la beauté de son thrène nourri d'images et d'anaphores, l'apaisement douloureux de ce personnage effroyable revenant sur ses actes, tel un Richard III qui aurait poursuivi sa pièce, rend ce texte efficace et bouleversant, bien plus que les complaisants récits de « bourreaux » plus ou moins fictifs. Et ceci, encore une fois, par un déplacement, déjà sensible dans la paronomase du titre. Outre que les « *piques de bois hérissant la boue gluante* » peuvent rappeler au lecteur conradien celles qui, dans *Heart of Darkness*, sont ornées de têtes tranchées, David Diop retourne un haut symbole de la colonisation de l'Afrique (la mutilation des mains était une pratique courante des exploitants de caoutchouc et des administrateurs belges au Congo), mais également, depuis Blaise Cendrars, un motif culturel important de la Première Guerre mondiale. Ici, les mains coupées ne sont plus noires, mais

blanches. On mutile non contre la gangrène, mais pour rapporter des trophées. Il existe bien des régiments de « chasseurs »...

Mais Alfa Ndiaye n'est pas seulement un tiraillier dont un roman historique ou une biographie romancée aurait su tirer une exemplarité. Comme le Michael K. de John Maxwell Coetzee, ce grand personnage de la violence de l'histoire incarne encore autre chose. Son temps subjectif ne se compte pas en jours et en minutes, mais en souffles, en pas, en mains coupées. Le temps a changé, cet homme aussi : « *C'était avant, avant de m'autoriser à tout penser* », dit Alfa Ndiaye, qui ajoute que contrairement à ses camarades noirs, il est devenu « *sauvage par réflexion* ». *Frère d'âme* est bien un roman d'apprentissage, un récit d'initiation à la pensée libre. Tout penser, c'est pour Alfa Ndiaye oser penser la possibilité d'une atrocité accomplie « *par humanité retrouvée* » : « *Quand je sors du ventre de la terre, je suis inhumain par choix, je deviens inhumain un tout petit peu. Non pas parce que le capitaine me l'a commandé, mais parce que je l'ai pensé et voulu. Quand je jaillis hurlant de la matrice de la terre, je n'ai pas l'intention de tuer beaucoup d'ennemis en face, mais d'en tuer un seul, à ma manière, tranquillement, posément, lentement.* »

Alors, que faire avec ceci ? Ranger la violence d'Alfa Ndiaye du côté de la folie, l'invisibiliser dans le fait social ? Là se situe le deuxième renversement, la dernière subversion de *Frère d'âme*. À certains discours aboutissant à la complaisance ou à la fascination pour la violence, qu'ils évoquent la contrainte militaire ou la pathologie clinique, le récit de ce tueur endeuillé oppose une aporie : qui est homme, si un homme mutile, égorge et blasphème des corps en conscience et par volonté, c'est-à-dire en homme libre ? Son chant désespéré se place dans un au-delà de l'humanisme et à entendre les voix meurtrières de tous les siècles, car « *les événements qui surprennent l'homme ont tous été vécus par d'autres hommes avant lui. Tous les possibles humains ont été ressentis. Rien de ce qui nous arrive ici-bas, si grave ou si avantageux que ce soit, n'est neuf* ».

Alfa Ndiaye n'est pas un tiraillier, il est la voix d'une violence ancienne, trop ancienne. Sa lamentation est celle d'une pensée née de la violence, d'une conscience formée dans cet arrachement. Les tortures qu'il accomplit en conscience obligent à s'approcher de la fin de « l'humanité », qui n'a plus de référent dans la



David Diop © Hermance Triay

LA TERRE DE PERSONNE

tranchée de 1916, le camp d'extermination de 1943, la salle de torture de Phnom Penh en 1976, le *check-point* de Kigali en 1994 ou le marché explosé de Bagdad en 2017. Alfa Ndiaye est la voix de ces crimes commis *par* l'humanité. En compagnie des autres écrivains du mal, une telle littérature mène et ouvre la pensée à ce que Jean Améry appelait « *les frontières de l'esprit* », ajoutant dans son *Essai pour surmonter l'insurmontable*, vingt ans après l'ouverture des camps d'extermination : « *et je n'y suis pour rien si ces frontières longent précisément ces atrocités peu populaires* ».

« *Mais ce que nous ressentons est toujours neuf* », ajoute le demi-homme, demi-dieu, dont la nature se situe, comme les éliminés de [Giorgio Agamben](#), précisément entre l'humain et l'inhumain. La question de sa pensée propre demeure d'autant plus complexe et intéressante qu'il s'agit d'un narrateur qui, racontant en français, ne le parle pas. Ses mots sont des mots traduits. Et traduire, « *c'est prendre le risque de comprendre mieux que les autres que la vérité de la parole n'est pas une, mais double, voire triple, quadruple ou quintuple* ».

L'affaire des Dolomites

Pourquoi faut-il que les choses de la vie deviennent nettes au moment où elles s'éloignent de nous de manière définitive ? Et comment se faire le traversier de sa propre vie et de l'époque ? De la mort anticipée à la nostalgie placide de celles et ceux qui restent, Mark Greene compose un jeu d'équilibre entre deux trames, entre deux époques et deux pays, entre deux cimes enfin, des toits de Paris aux colossales Dolomites de Buzzati. Federica Ber retourne la rubrique fait divers pour écrire une fable sur le rapport funambule au monde et sur le passage filant du temps, sur la préparation à la mort, sur la mélancolie contemplative qu'il y a à rester et, plus qu'à vieillir, à sentir combien la jeunesse recule en soi, en une variété de micro-deuils.

par Julia Peslier

Mark Greene
Federica Ber
 Grasset, 208 p., 18 €

Il y a dans les rubriques « faits divers » les drames grandiloquents, sanglants, spectaculaires, racoleurs. Vidal, Pierre Rivière, Joseph Vacher, les sœurs Papin, les sœurs Quispe, l'affaire Rey-Maupin, l'affaire Laetitia Perrais, l'affaire Dominici. Des noms jaillissent. On cherche à savoir ce qu'ils nomment. Cinéastes, écrivain.e.s, sociologues, psychanalystes, politiques s'en saisissent. *Moi, Pierre Rivière* de Michel Foucault, *La cérémonie* et *Violette Nozière* de Claude Chabrol, *Le juge et l'assassin* de Bertrand Tavernier, *Les bonnes* de Jean Genet, *In Cold Blood* de Truman Capote, *Las Brutas* de Juan Radrigán et le film *Las Niñas Quispe* de Sebastián Sepulveda, *Vidal, le tueur de femmes* de Philippe Artières et Dominique Kalifa ou encore *Laetitia* d'Ivan Jablonka. Les questions éthiques, esthétiques, sont légion. Que dit le fait divers ou que lui faire dire d'un sujet, d'une société ? Comment le traiter ? montage ? paroles rapportées ? écriture collective, chorale, ou subjectivité de l'enquêteur ? fictionalisation ? Ils marquent les générations et souvent les excèdent, par ces œuvres qui les font perdurer au-delà de la temporalité des gros titres et des procès. Dans « Structure du fait divers » (1964), Roland Barthes les définissait comme « *une information monstrueuse* », un

« *classement de l'inclassable* », le « *rebut organisé des nouvelles informes* ».

Et puis il y a les faits divers d'une autre nature, qui nous interrompent dans la rumeur du quotidien et nous font méditer en sourdine, non sur l'excès, l'inexplicable, les passions et les coïncidences fatales, mais sur l'amour, la relation, les décisions singulières devant la condition mortelle de l'homme. Ils mettent en avant des gestes de retrait et des vies moins exposées, moins spectaculaires peut-être : ce ne sont plus des affaires qu'on traite à grand bruit, mais des hommes et des femmes, des couples souvent. Tel celui retrouvé momifié dans un glacier suisse soixante-quinze ans après sa disparition, tels les vieux amants du Lutetia, qui se sont suicidés, main dans la main, dans l'hôtel du même nom. Le fait divers devient iconique d'un tout autre ordre de choses et de tragédie silencieuse, d'acceptation tacite ou de révolte devant la mort, de décision d'amour, de dépassement d'un certain ordre de vie.

Federica Ber repart d'un tel fait divers, localisé dans les hauteurs des Dolomites, et dont l'écho arrive jusqu'au cœur de Paris, au matin, sur la table du petit déjeuner du narrateur. Des miettes de mots se détachent sur les miettes du croissant et sur la rumeur du monde qui ne l'intéresse que lointainement. Elles énoncent un rébus : un homme et deux femmes, une montagne, l'homme et la première femme retrouvés morts, leurs mains enlacées, identifiés comme Umberto B. et

L'AFFAIRE DES DOLOMITES

Phaedra L., et la seconde femme fugitive ou disparue qui donne son nom au titre. La trame est ténue, discrètement ironique dans ses allusions au cinéma, à la littérature, puisque de Paris rive droite aux Dolomites mythiques s'engagent une fiction spéculative, une investigation et une rêverie à distance sur les causes de cette tragédie, avec pour seul lien de contiguïté l'énigme Federica Bersaglieri, rencontrée vingt ans plus tôt dans une salle de jeu des Grands Boulevards par le protagoniste. Le couple se serait donné la mort ou aurait été assassiné – le récit ne tranche pas immédiatement. Or il paraît trop jeune pour satisfaire à l'hypothèse du suicide. Plus : il a tout pour lui (jeunesse, travail, reconnaissance, harmonie), dans une société qui a défini ses codes de la réussite et de la beauté, faisant partie « *de ces gens qui savent se tenir en toute circonstance, qui ont l'attitude juste, qui savent marcher et s'asseoir, et monter à vélo, à cheval, ou sur la passerelle d'un bateau* ». Architectes de métier, habitués à dompter les volumes, les matériaux et l'apesanteur avec succès, ils trouvent la mort dans cette formation naturelle spectaculaire que Le Corbusier avait qualifiée de « *plus belle œuvre architecturale au monde* ». Personnages de fiction, ils sont au rebours du Giovanni Drogo de Buzatti qui dans *Le désert des Tartares* passe une vie tout entière à ne pas vivre sa vie (en tout cas sa vie dans le monde), à guetter dans la réclusion indéfiniment répétitive des tours de garde les signes d'une guerre qui n'advient que pour les autres, tandis que lui aura alors à affronter un autre combat solitaire, définitif, devant la mort. Eux, ils ont déjà vécu, construit des édifices remarquables, aimé.

Quant à Federica Ber, figure centrale d'équilibre, elle s'est volatilisée et sa disparition ajoute au mystère par sa présence incompréhensible : médiation ? présence amicale ? assassinat ? Les filets des journaux laissent de l'espace pour que la fiction commence, et avec elle, un récit sur la préparation à la mort et sur la décision d'en finir (avec soi, avec la vie, avec les conventions, avec un quotidien), et la sorte d'acuité singulière qu'elles requièrent. Au gré des affinités et des contrastes, le récit se partage de manière plutôt lâche entre remémoration de l'épisode parisien et spéculation sur « l'affaire des Dolomites » que les journaux tentent vaille que vaille de vendre et que l'écrivain décide de désactiver comme fait divers scandaleux et de poser comme l'affirmation de la vie même – de la naissance d'une amitié entre femmes à la solidarité du couple jusque

dans la fin, de la formation de l'idée d'en finir à la manière d'en découdre avec la maladie. Les deux lignes de fuite du récit s'éclairent mutuellement et rendent continûment hommage à l'excentricité de la jeune femme, figure d'un rapport délié au monde, qui viendra en annoncer une autre, plus souterrain, inattendue de l'autre femme jeune, marcheuse qui se profile à l'autre bord du livre, en une association sonore, de Federica à Phaedra. Federica ? Elle qui escalade les toits de Paris et s'y choisit une tour de guet inaccessible, qui y improvise veillées et petits déjeuners à la belle étoile, qui se défait de toute forme d'attache pour traverser le présent et se dégage des miroirs et des photos, devient une ode à la liberté, mais plus encore peut-être à une solitude existentielle et traversière, marquée par des « vacances éternelles » et toute une série de théories : « *elle s'était séparée, à jamais, du tronc commun de l'espèce humaine* ». Art de se séparer des biens matériels et des êtres, de considérer les objets dans leur manière d'être au monde, de deviner les visages qui défilent dans les rues, de se faire l'ombre des promeneurs et des passantes en un jeu de « mime suiveur », de veiller et de ne pas céder à un relâchement de sa vie, d'être en mouvement, de marcher sur les chemins les plus escarpés, elle apparaît comme celle qui permet au narrateur d'entrer en littérature, par une péripétie inaugurale, allégorique, qui montre qu'en matière de chemin la simplicité d'un aller n'implique en rien la fluidité du retour sur ses pas... Elle montre aussi que la radicalité peut se situer au cœur de la métropole parisienne et de l'Italie touristique, côtoyant ses contemporains et le siècle même : que l'alpiniste et l'ascète rassemblées en un même personnage ont tout autant loisir d'y jouer le « grand jeu », pour reprendre le titre de [Céline Minard](#).

Mais, des cimes aux vertiges, de l'assurance à la glissade, il n'y a qu'un pas, ce que sait bien Mark Greene, qui, dans son précédent livre, [Comment construire une cathédrale](#), avait fait le portrait de Justo Gallego, cet autodidacte qui bâtit à lui seul une cathédrale dans la banlieue de Madrid, depuis 1961, et s'est retrouvé, une nuit, suspendu sur son chef-d'œuvre, sans échelle pour en redescendre, condamné à veiller pour ne pas risquer de chuter. Aussi, en regard de la soudaineté, de la radicalité et de l'imprévisibilité à l'œuvre dans certaines formes de vie, Greene dispose une autre figure de la stabilité relative et de la perplexité. C'est elle qui prend en charge le récit, par la voix de ce narrateur circonspect qui scrute la tragédie italienne depuis le rivage intranquille de Paris et



L'AFFAIRE DES DOLOMITES

réfléchit avec distance aux choses du monde. Il dit les lents adieux à la jeunesse qui font la condition solitaire de l'homme arrivé au milieu de sa vie : « *J'étais à l'âge où l'on commence à faire ses comptes. Où l'on fait ses premiers adieux à la jeunesse. Mais ce sont des adieux interminables, on ne le sait pas encore, des adieux qui vont se poursuivre jusqu'au dernier jour, jusqu'au dernier souffle, car après la jeunesse il n'y a rien, la maturité est un leurre, il n'y a que la jeunesse qui existe et elle se prolonge jusqu'à l'extrême fin. [...] même si notre jeunesse est devenue un monstre qu'il nous est difficile de regarder* ». Il médite sur l'esprit du temps, la façon dont ceux qui restent finissent par défiler dans les corridors de leur propre musée intérieur, en une métaphore qui implique une défamiliarisation et une sorte de mécanisation de la mémoire agissant sur le domaine du trop connu, du chez soi. « *Qu'est-ce qu'une époque ? Sur le moment, personne n'a l'impression de vivre à l'intérieur d'une époque. C'est l'éloignement, l'empilement des années qui produisent cet effet, qui dressent des parois de verre autour d'un espace temporel. Le jour vient où l'on se contemple, dans le passé, comme si l'on évoluait à l'intérieur d'un bocal. Un autre soi-même qui se déplace, en apesanteur, dans le bocal d'une époque... Qui se faufile, comme un fantôme ou un poisson, entre les éléments d'un aquarium. Une image de soi, à la fois ressemblante et inaccessible. Et rien, soudain, de plus désirable que de revenir en arrière.* » Sertie dans l'écrin d'une conscience nostalgique, cette observation du monde et des êtres se double du journal intérieur de la formation de l'écrivain et de la

rédaction du livre qu'on lit : « *Sur mon calepin, les phrases se construisent, s'allongent, se répondent. Des verbes font leur apparition, des virgules, des adjectifs. J'ignore où cela me mène.* »

En déplaçant la fiction du fait divers vers la réflexion sur la maladie, Mark Greene déjoue les écueils du jugement de valeur et les lieux communs du genre pour écrire un livre élégant sur l'acuité. Les références cinématographiques et littéraires participent souvent à ces horizons d'attente déjoués, à cet humour discret de la narration, clins d'œil qui ramènent à une époque et sont parfois de fausses pistes. Car le sujet est plus grave, dans l'éloge même de la légèreté combattive des personnages. Il est souvent frappant d'observer combien celle ou celui qui s'apprête à partir en premier, dans une famille, un milieu, une relation, réunit parfois la plus grande disponibilité et la légèreté la plus exemplaire, entre l'acceptation bienveillante de l'autre et une certaine forme de détachement vis-à-vis de soi-même. Quelque chose de l'ordre de la sagesse et de la détermination : une vocation singulière du présent car c'est lui qui demeure, *in fine*. Face à Federica la guide, Phaedra incarne cette autre attitude d'une dignité et d'une vitalité ré-appropriées : « *Fallait-il tomber malade, s'étonna-t-elle, pour se sentir si vivante ?* » Quant au narrateur, il devient, finalement et de façon inattendue, un autre veilleur sur le chemin de ronde de la mémoire et des époques qui défilent, nouveau Giovanni Drogo parisien qui prend son guet à l'heure où le soleil se couche et où le passé et les vies irréductibles continuent à diffuser en nous leur lueur et leur vérité émaillée de mystère.

La sorcière de la nuit

Après le Ventoux (Denise au Ventoux, Verdier, 2017), Michel Jullien met le cap sur le nord-est, direction l'île Valaam, qui donne son nom à un archipel, située dans le nord-est du lac Ladoga, au large de la Carélie en Russie où se déroule en partie L'île aux troncs, entre 1942 et 1953. Moscou, Leningrad et Valaam, donc, terrains d'aventures de deux héros fracassés par la guerre, Kotik et Piotr, deux vers amoureux d'une étoile, Natalia Mekline, connue pour ses exploits d'aviatrice.

par Gabrielle Napoli

Michel Jullien
L'île aux troncs
 Verdier, 123 p., 14 €

Le sujet est on ne peut plus sérieux – la postface, rédigée par l'auteur, en atteste. Valaam est cette île où ont été exilés par Staline ceux qu'on appelait les samovars, ces anciens soldats sans jambes et sans bras qui encombraient les rues de Moscou, entre autres, dès 1942. Moyennement documenté si l'on en croit la postface de Michel Jullien, cet épisode du régime stalinien est peu évoqué, peu représenté, et nourrit dans le même temps une rumeur tenace, au point d'accéder au mythe – et l'auteur s'appuie ici sur les travaux de Robert Dale. Point obscur de l'histoire de l'URSS, sur lequel les sources sont rares et au sujet duquel les chercheurs ne s'accordent pas forcément, il devient la trame du récit *L'île aux troncs*. Le roman prend naissance dans cette réalité historique mal connue, et s'arroge un deuxième élément historique, le personnage Natalia Fiodorovna Mekline, dont on peut contempler le portrait photographique, au début de la postface, et lire une rapide biographie. Brillante jeune femme née en 1922, elle devient « Sorcière de la nuit » en février 1942. La notice biographique indique plus de 980 sorties de nuit, à bord de son Polikarpov U2, et sa participation à la libération de nombreuses villes, régions, et à la bataille de Berlin. Héroïne « multi-décorée » de l'Armée rouge, elle traverse l'histoire de l'URSS et *L'île aux troncs*.

C'est par l'invention de deux personnages, Kotik et Piotr, que Michel Jullien lie ces deux

pôles, d'un côté ces rebuts de l'Armée rouge, anciens héros dont la présence dans les rues des grandes villes de l'URSS sera assez rapidement jugée inopportune, de l'autre côté, une femme pleine de courage et de beauté, pourfendant les airs avec bravoure et panache pour sauver sa patrie. Et ces deux personnages, contrepoints grotesques de l'héroïsme patriotique poussé à outrance, ne manquent pas de piquant. Tout comme le récit de Michel Jullien. Ils constituent le point de bascule poétique de *L'île aux troncs*, sont la réussite de ce texte qui tient d'un bout à l'autre, trouvant son fondement non pas dans son sujet historique mais dans l'invention poétique, dans la langue et le regard pleins de fantaisie que l'auteur pose sur ses personnages, et sur l'Histoire.

L'île aux troncs se compose de trois parties, la première se déroule à Valaam et fonctionne comme une longue description du territoire, et surtout de ses habitants. Le ton est truculent dès les premières lignes, et si celui qui raconte cette histoire se fait discret dans les marques du texte, à peine quelques « on dit » de-ci de-là, il est présent dans chaque regard, dans chaque détail de cette réjouissante galerie de portraits, ce qui, compte tenu du sujet, est assez inattendu : « *Le petit peuplement de l'île se singularisait par la taille du moignon. C'est à cela qu'ils se reconnaissent entre eux, plus que de caractère, à l'échelle des longueurs sous la culotte, comme les brins d'herbe au jeu de la courte paille revêtent dans leur différence une importance cruciale. Il y avait de tout. Des amputés mi-long, des ras, des inégaux avec une section marquée sous la rouelle du genou, quand l'autre membre disparaissait à l'arrondi de la fesse et, sur ces*

LES SORCIÈRES DE LA NUIT

mesures encore, quitte à se voir diminués, les mieux lotis n'étaient pas ceux qu'on imagine. » L'île semble constituer le lieu idéal d'une utopie, cette façon d'isoler « *une lubie dans un vase clos, l'éprouvette* », elle est le foyer de ces héros déchus, qui « *marchent sur les mains* » et « *vont comme clopinent les utopies, pleins de tics affreux* ».

Kotik et Piotr, ces deux hommes dont l'amitié « *chiffrait dix années* », se démarquent progressivement du reste des samovars : « *Dans le jargon du billard, caramboler, c'est toucher deux boules avec la sienne ; aucun des autochtones n'y réussissait aussi bien que Kotik et Piotr, toujours ensemble, le duo morphologique de l'île.* » Ces deux hommes fauchés dès 1942, ces « *bouts de héros, soutiers de la victoire* », désormais « *reclus dans un drôle d'îlot glaciaire occupé par leurs semblables, tous braves et d'allure hippogriffe* », ont un passé commun dans les rues de Moscou et de Leningrad, dont le récit fait l'objet de la deuxième partie du roman. Moscou, ville de leur rencontre, de retour du front, dans un de ces « *mitards hospitaliers* » qui les conduisit au choix de la rue dès 1943, où la mendicité et ses ruses les occupent, est donc le théâtre du début d'une amitié. La routine de la rue est rompue par un rituel immuable : l'admiration du portrait de Natalia Fiodorovna Mekline, ce portrait photographique découpé dans un journal, véritable relique admirée et commentée inlassablement, puis cachée sous le bras de Piotr, car Natalia « *vivait là, sous l'aisselle, entre deux cérémonials, serrée bien plus fort que le dossier de leur pension, mieux que leurs décorations de métal émaillé, plus précieuse que leurs trois mains et le pied épargnés des combats* ».

Ces joyeux drilles traversent l'existence et se laissent progressivement éloigner de Moscou puis de Leningrad, villes qui, comme d'autres, « *cédèrent à une espèce de tabou du moignon, à une lassitude des entames aperçues au détour des trottoirs. La cohorte des vétérans déglingués qui avait porté haut l'héroïsme entachait désormais les cœurs urbains. Encore un peu, on les regardait comme des assistés, des oiseux, méjugeant leurs mérites. Déclassés, tacitement exclus, les samovars avec leurs injures ambulantes n'avaient plus qu'un pied dans le mythe patriotique quand leurs jambes de moins gâchaient les élans populaires* ». Les deux com-

pères multiplient les manières de survivre, ne sont jamais à court d'une astuce pour faire tomber l'obole bien que, les années passant, la compassion « *qu'on prête aux ivrognes* » prenne le pas sur la reconnaissance de leur héroïsme. Et le narrateur de préciser : « *Qui les eût mal connus aurait relevé chez eux une certaine tempérance éthylique car, au plus gros de l'année 1949, il leur était devenu matériellement impossible d'accroître leurs conditions d'ébriété, les journées n'occupant que vingt-quatre heures.* »

Retour à Valaam pour la troisième partie du roman, à l'arrivée des deux comparses dans la « *fournée de 49* », parmi les « *premiers colons* ». L'installation et le quotidien des deux hommes à Valaam, dans cette petite « *congrégation insulaire, ramassis des grands lendemains* », sont tout aussi déroutants que le reste du récit. Kotik et Piotr coulent des jours heureux, unis par un ciment sans faille, Natalia. Joyeuses escapades dans un fauteuil pour deux, grâce à leurs talents conjoints, « *heureuse machine* » grâce à laquelle il leur semblait « *que les dimensions de l'île s'étendaient à chaque sortie* », ils connaissent enfin « *la beauté des lointains* », jusqu'au nord-est de l'île, « *retraite sans datcha* », ce petit coin où il faisait bon être ensemble : « *Là, ils vivaient la perpétuité d'un après-midi, des heures accomplies, idéales, passées près d'un bosquet, sous un pin bicéphale à picorer des esturgeons dans un creux de gamelle, à sucer du navet, à se saouler du hoquet des vaguelettes sur la berge, ourlées comme des cicatrices en mouvement.* »

L'île aux troncs est un récit complètement loufoque, au sujet sérieux. Ces deux troncs amoureux d'une aviatrice pliée en deux sous une aisselle, à qui un culte est rendu chaque jour, selon des rites immuables, sont un pied de nez formidable non seulement à la terreur stalinienne, et la fin du récit le confirme avec une chute mémorable, mais c'est aussi une manière de rire de tout, y compris, nous le pensons, de ces sujets sérieux traités (trop) sérieusement. La cocasserie beckettienne du roman de Michel Jullien nous éloigne du tragique de l'existence et de l'Histoire pour en mettre au jour la beauté, dans le tableau de cette amitié profonde et désopilante tout à la fois. *L'île aux troncs* ou la possibilité de faire surgir la poésie de l'amour et de l'amitié, en toute circonstance.

Copier-créer

C'est une jeune femme, Paula, et elle descend les escaliers à toute vitesse, rue de Paradis, à Paris, pour rejoindre Kate et Jonas, les deux amis avec qui elle a étudié à Bruxelles l'art du décor, l'art du trompe-l'œil et de l'illusion. Mais la vie n'est heureusement pas une illusion et ils la vivent en passionnés. Un monde à portée de main, nouveau roman de Maylis de Kerangal, raconte leurs débuts dans la vie.

par Norbert Czarny

Maylis de Kerangal
Un monde à portée de main
 Verticales, 288 p., 20 €

Les romans de Maylis de Kerangal décrivent des aventures collectives. On sait l'accueil qu'a reçu *Réparer les vivants* et, pour situer ce nouveau roman, on peut aussi rappeler *Naissance d'un pont*. Dans les deux romans cités, des humains sont à l'œuvre, au travail, ensemble. Ils agissent dans des univers complexes. Tout s'enchaîne ou doit s'enchaîner, presque harmonieusement. Ici, c'est différent : Kate et Jonas apparaissent et s'éloignent dans l'espace, avant de revenir. Celle qui est au cœur du roman est Paula Karst : « *Karst, un nom de paysage, un nom qui fait voir l'érosion du temps, le creusement de la pierre, les rivières souterraines, les galeries obscures et les chambres ornées dans un sol calcaire* ». Elle s'est un peu cherchée, après le lycée, avant de choisir l'école d'art rue du Métal, au centre de Bruxelles. Guillaume et Marie, ses parents, l'ont aidée, même si, pour son père, apprendre à peindre des décors ou concevoir des trompe-l'œil, c'est surtout copier. Idée que la professeure, cette dame au col roulé noir qui indique les règles, donne le programme et donc impose d'énormes contraintes, mettra bientôt à mal, y voyant « *une aventure sensible qui vient interroger la pensée, interroger la nature de l'illusion et peut-être même [...] l'essence de la peinture* ». Paula, Kate, Jonas et leurs camarades, tout au long de ces six mois d'études intenses, apprennent à voir. Donc à distinguer, et à toucher. La narratrice énumère les types de marbre, fait la liste (poétique) des noms de couleurs, présente les objets dont on se sert dans ce

métier qui allie la technique la plus rigoureuse et un sens artistique certain, et d'abord cette main qui est le premier outil. D'ailleurs, au terme du cycle, Jonas décide de changer de voie et de devenir peintre, tout court, quand ses camarades travaillent sur les chantiers les plus divers.

Paula sort de son enfance, de ce cocon protecteur dans lequel l'enferment encore ses parents, souvent occupés à cuisiner ensemble, sortant peu, recevant rarement, heureux à deux. Ce qu'on sait d'elle ? Elle louche. Son strabisme, une maquilleuse de Cinécitta devenue son amie le mettra en valeur, façon de fabriquer un trompe-l'œil, au sens littéral. Et puis elle a un « mec », dont elle se débarrassera promptement avant de partir à Bruxelles. La narratrice évoque l'appartement de la rue de Paradis, la chambre de la fille unique et chérie, l'attention du couple à son égard, et ce microcosme est en soi attachant. Quelques rares retours en arrière, moments de crise, montrent les faux plis de toute enfance, les accrocs qui déchirent le tissu familial. Guillaume, à l'apparence si lisse, en a connu un, enfant. Pour la jeune fille, le monde reste à portée de main, à ceci près que la main n'a pas encore bougé. Paula sent la limite : « *La rage pas encore. Peut-être simplement l'idée de secouer la vie* ». Elle le fera à Bruxelles et avec une ardeur, une débauche d'énergie, que l'écriture de Maylis de Kerangal rend à travers ses longues phrases légères, comme volantes. Dire « longues phrases » ne signifie en effet rien si on ne parle pas de la fluidité, de l'élan qui les porte ou les transporte. Des phrases qui sont à l'image des gestes du peintre, amples, vifs, puis appliqués, méticuleux. Assez semblable à ce que



COPIER-CRÉER

Paula apprend : « *la vitesse du frêne, la mélancolie de l'orme, la paresse du saule blanc* ».

Apprendre est une épreuve et oblige à des sacrifices. Manque de temps, fatigue, absence de toute vie personnelle, affective ou sociale : Paula est près de renoncer, de quitter l'école. Un jour, avec Kate et Jonas, elle se rappellera ses souvenirs d'« *antihéros d'une épopée haletante et bouffonne* ». Un « devoir » à faire la déstabilise. Jonas l'aide à connaître la roche dont est issu le cerfontaine, ce marbre qu'elle doit peindre. Connaître les marbres, c'est se donner une géographie. Au-delà de cette aide, Jonas lui permet d'entrer dans la matière qu'elle aura à maîtriser. La parole de la professeure prend sens : « *pensez à peindre avec vos glaciers intérieurs, avec vos propres volcans, avec vos sous-bois et vos déserts, vos villas à l'abandon, avec vos hauts, vos très hauts plateaux* ». Elle retient la leçon, l'applique. L'école se transforme en « écosystème » ; la présence des autres n'est plus vécue comme une intrusion, mais comme un partage des savoirs et des émotions. Paula sait, et elle peut entrer dans le métier.

Une entrée difficile, incertaine, avec le retour rue de Paradis qui est « *comme une arrière-saison sous la ligne de flottaison* ». La narratrice, qui à travers deux « je » semble intervenir comme une déesse protégeant un héros grec, raconte ce début dans la vie. Précarité, instabilité, deux mots que Paula, « vulnérable », connaît, comme « solitude », son lot. Maylis de Kerangal n'est pas ce que l'on pourrait appeler une romancière réaliste. Certes, elle traite du réel, de ce monde du travail que nous voyons ou devinons autour de nous, qu'il s'agisse d'un chantier, d'un hôpital ou d'un studio de cinéma, mais elle donne à sentir ce qui se joue chez les hommes et les femmes qui œuvrent. Et Paula est ici une image de la jeunesse qui voit le monde à portée de main sans encore pouvoir le saisir, « *la cohorte des travailleurs nomades* » corvéable à merci. Si les précédents romans de Kerangal montraient le monde des adultes, celui-ci met en lumière le monde des débutants qui doivent se débrouiller, avec toute l'énergie dont ils sont capables, avec le peu de savoir qu'ils acquièrent et surtout avec la souplesse qu'on exige d'eux, pour trouver leur place. Et on ne voit guère de romanciers qui sachent aussi bien montrer cette jeunesse-là. Une simple scène dans un train entre Bruxelles et sa lointaine ban-

lieue suffit à nous toucher : un instantané, la vision de trois jeunes filles, met en relief toute la fragilité de ces presque enfants, rentrant d'une longue fête bruyante et agitée.

De chantier en chantier, Paula se fait un nom, trouve enfin sa place. Elle devient la signorina Karst à Cinecitta, les mythiques studios romains, dont la description fait rêver. Elle fabrique les décors de *Habemus papam*, de Nanni Moretti, reconstituant Saint-Pierre de Rome. Elle part à Moscou pour peindre les salles dans lesquelles on tournera *Anna Karénine*, roman qu'elle lit pour y trouver des échos de sa propre existence. Et puis elle entre dans le monde souterrain pour créer la réplique de Lascaux, et pénétrer dans les temps les plus anciens, quand copier c'était créer.

Le roman de Maylis de Kerangal est touffu, dense, toujours en mouvement. La découverte d'une fresque peinte au XVIII^e siècle dans un hôtel particulier de l'île Saint-Louis pourrait en être un exemple : des animaux et une flore luxuriante apparaissent peu à peu, beauté simple, presque naïve, et l'on songe à ces peintures romaines qui naissent et disparaissent dans *Fellini Roma*. C'est soudain, cela émeut et on craint de ne plus jamais les voir. Dans *Un monde à portée de main*, l'épisode a ce même caractère éphémère.

On pourra regretter des passages un peu trop « documentaires », sur Lascaux justement, ou sur Cinecitta et ses décors multiples. Mais c'est aussi une part de l'art de Maylis de Kerangal et surtout un désir de partage. La romancière aime découvrir, aime nommer et ainsi faire connaître. Raconter l'histoire de la grotte, les enfants qui semblent jouer et révèlent au monde cette « *Chapelle Sixtine du Périgourdin* », cela fait partie de « l'élan Kerangal ». Ainsi voudrait-on appeler l'énergie qui traverse le roman, énergie qui porte les personnages, et transporte le lecteur.

Roman qui décrit la puissance de l'illusion, *Un monde à portée de main* rappelle également ce qui est au cœur du genre pratiqué par l'auteure. Au début, on décrit, on énumère, on copie la nature. Mais bientôt, avec la phrase, on crée son monde, on donne à voir et tout se transforme.

Une vie coupable

**Comment parler de la violence faite à l'enfance, quand tout la rend palpable et visible, alors qu'il est impossible de la nommer ?
Comment admettre qu'elle peut advenir ainsi, au vu et au su de tous ?
Midi, troisième roman de Cloé Korman, relate de manière lumineuse l'enchevêtrement des causes qui conduisent incidemment à la tragédie, dans une langue tranchante et claire, mais jamais brutale.
Sur fond de Shakespeare.**

par Gabrielle Napoli

Cloé Korman

Midi

Seuil, 215 p., 18 €

Claire commence son récit en précisant, ce sont ses premiers mots, qu'elle ne se souvient ni de « *tous les noms, ni de tous les visages* ». Pourtant, l'été à la lumière trop violente surgit brutalement des limbes de l'oubli, ou du refoulement, au cœur d'un morne hiver parisien. La mécanique fragile et troublante du souvenir est enclenchée par l'arrivée de Dom, dans le service de l'hôpital où Claire est médecin. Dom, venu d'un autre temps, d'une autre vie, est ce presque fantôme, cette âme et ce corps en peine, qui vient s'éteindre là, sous les yeux de Claire, faisant ressurgir toutes les ombres d'un été dans le midi, dix-huit ans plus tôt. Cinq semaines avec des mômes, à Marseille, pour monter *La Tempête*. Scènes d'enfance sur fond de soleil et de mer, aux accents parfois pasolinien. Une copine, Manu, et cet homme, Dom, Dominique Müller, dont le temps se partage entre des chantiers sur la côte et le Théâtre d'été, petit théâtre associatif où Manu et Claire vont travailler, ce fameux été 2000. *La Tempête* s'ébauche – et la tempête gronde déjà – grâce au travail patient et attentif de Claire et de Manu, mais aussi de Dom dont la présence, bien qu'épisodique, remplit chacune et chacun de plaisir, au moins dans un premier temps.

Midi est un récit sensuel, celui des corps qui se cherchent, des jeux volages, du désir et de la séduction insouciantes de l'été, des errances dans la ville, des « *silhouettes [qui] contiennent juste assez d'alcool et de fatigue pour vaciller les unes contre les autres dans le creux des rues qui*

sentent la mer et les poubelles, où l'on dérive depuis une heure en attendant comme des alignements d'étoiles indispensables que telle épaupe rencontre telle autre et telle main tel bras, telle hanche, telle fesse ». *Midi*, c'est d'abord le plaisir de désirer, tout simplement, d'être amies, d'être amants, d'habiter entièrement le présent. L'aventure d'un été dans laquelle s'embarquent deux jeunes femmes de vingt ans. Et le contraste avec le présent de Claire à l'hôpital, plus d'une quinzaine d'années après, n'en est que plus saisissant. Le corps mourant de Dom apporte avec lui sa cohorte de souvenirs et de fantômes, loin des jeux amoureux. Cohorte à la tête de laquelle trône Joséphine, cette petite fille à qui, dix-huit ans auparavant, on donne le rôle de Caliban. Et Joséphine, à l'idée même de jouer ce personnage « *au ban de tout* », qui a les « *jambes pleines d'œdèmes et velues* », la « *peau mordue et scrofulieuse* », qui « *pue et parle à peine le langage des hommes* », resplendit de joie, « *se tient les mains, ses doigts se crochant les uns dans les autres pour ne pas trop bouger, pour accueillir sans faire un faux mouvement ce moment d'élection, de gloire, où on lui parle enfin à elle, Joséphine, même si c'est pour l'appeler d'un nouveau nom* ».

C'est lors d'une journée passée dans les calanques que Claire, seule avec la petite fille, le petit Caliban, alors que tous se baignent, voit la vérité nue et insoutenable se révéler. Son regard presque aussitôt trouve refuge du côté de la mer, ailleurs, plus loin, la « *main en visière, pour surveiller tous les petits corps aquatiques qui se démenent dans l'écume et sur les rochers* ». Et plus tard, en rentrant, en attendant de trouver les appuis nécessaires, de délier la parole, parce qu'elle n' imagine pas qu'il y ait autre chose à faire que

UNE VIE COUPABLE

d'attendre, « *lumineuse philosophie* » dont la cruauté et l'absurdité, dix-huit ans après, ne se sont pas effacées, elle met « *au frigo pour plus tard [s]on cœur tailladé, en l'emballant dans un morceau d'aluminium avec les restes du pique-nique* ».

Un triangle amoureux, deux femmes et un homme, un groupe d'enfants curieux et tapageurs, cruels parfois, quelques parents de-ci de-là, la Méditerranée sous le zénith écrasant, cinq semaines comme cinq actes d'une tragédie qu'aucun adulte ne parvient à déjouer. Chaque acteur de ce trio amoureux est cantonné à son rôle, emmuré dans sa solitude, alors que l'action, nécessaire, impérieuse, n'est possible que de concert. Entre les silences et les saillies colériques, la tension palpable étouffe chacun dans ses hésitations et ses manques, au lieu de déboucher sur un mouvement, un élan : « *Le silence retombe. On évite tous de se regarder, je sens mon isolement qui continue de se creuser et peut-être qu'on tourne nos visages vers la mer en essayant de visualiser ces trois journées d'août qui s'étendent, informes, dessus et dessous la ligne de flottaison...* »

Dès le début du roman, il est frappant de lire combien Claire aime ces enfants, dix-huit ans plus tard, et combien elle mesure l'importance de l'amour qu'on se doit de leur porter, comme lorsqu'elle évoque un des enfants de la troupe : « *Et plus je médite sur le sort de Bastien Terreno, tout en continuant à rencontrer des patients de tous les âges, de toutes les statures, et plus je suis convaincue de cela parce que je me souviens combien il a été aimé, soigné. Parce que furent cousus des blasons de foot et de compagnies maritimes sur ses chemises, et qu'il fut prévenu plus tôt de sa fragilité, pour l'apprivoiser et la faire sienne, bien avant d'autres qui se retrouvent pris au dépourvu et forcés d'improviser. Parce que furent rangés dans son sac à dos chaque matin un vêtement de rechange, sa seringue d'insuline, et un jeu de cartes pour l'aider à être populaire auprès de ses camarades.* » Le regard qu'elle pose sur eux est plein de finesse et de nuances. *Midi*, c'est aussi cette réflexion sur le temps, sensible, ce regard d'une femme de presque quarante ans, mère désormais, qui voit grandir ses enfants et ses fantômes : « *Je me demande ce qu'il est devenu, si aujourd'hui je pourrais croiser le jeune homme magnifique qui a dû naître de sa silhouette un peu trop épaisse à cause de sa maladie, plus lente à se déplacer sur la voilure que celle de ses camarades, maigres et furtifs comme*



Cloé Korman © Hermance Triay

des araignées », qui fait avec ce passé et ce présent, tant bien que mal.

L'écriture de Cloé Korman est admirable de retenue et d'émotion. C'est précisément par la luminosité de sa langue qu'elle fait adopter au lecteur le point de vue de Claire, qu'elle lui fait éprouver et épouser ses émotions et ses sensations, mais aussi toute sa bienveillance et sa tendresse. *Midi* est un roman d'une beauté surprenante, qui s'adresse aux frères humains et donne envie d'être humain sans retenue. L'enfance y apparaît, au-delà de la tragédie qui est le cœur du roman et de la culpabilité inextinguible qui lui est liée, comme la possibilité pure de l'amour et du don, celle d'ébaucher le geste vers l'autre, de le maintenir et de l'accomplir jusqu'au bout.

La répudiation

Dans la Bible, Agar est répudiée par Abraham et c'est Dieu qui répare l'injustice. Dans La robe blanche de Nathalie Léger, la mère est condamnée au divorce après un jugement inique et c'est la fille qui répare l'injustice par l'écriture.

par Marie Étienne

Nathalie Léger
La robe blanche
P.O.L, 140 p., 16 €

Si je me permets ce rapprochement, c'est que le récit possède des accents bibliques. Le destin d'une malheureuse trouve des échos dans celui de consœurs, un constat s'établit, qui instaure un procès en faveur de la femme humiliée et offensée à travers les temps. Mais le dire ainsi dénature la manière et même le propos de Nathalie Léger qui est beaucoup plus subtil.

Je relis *La robe blanche* à l'aune de son dénouement, mais aussi de ses prémisses, à savoir les volumes qui l'ont précédé, *L'Exposition* et *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Ce sont les dernières pages de *La robe blanche* qui éclairent les trois fois environ 150 pages écrites depuis 2008, et mettent soudain en lumière le personnage principal de cette trilogie : la mère de la narratrice.

On met longtemps à comprendre que c'est elle qui importe. Elle est entrée dans le récit sur la pointe des pieds et y circule d'abord comme un souffle, une ombre à peine vivante, l'ombre d'elle-même. On se demande presque pourquoi elle est présente et ce qu'elle peut bien faire dans le voisinage de la Castiglione, l'héroïne affichée de *L'Exposition*. Dans le deuxième volume, la mère prend davantage de place et de force, et ce qui la rapproche de Barbara Loden est plus directement compréhensible : deux épouses effacées sous l'emprise d'un mari, l'un célèbre, Elia Kazan, l'autre anonyme mais tout aussi prédominant.

La robe blanche reprend le jeu avec le double et poursuit le portrait de la mère grâce au rapprochement avec une autre, mise en lumière, pendant un temps, par les médias, Pippa Bacca.

Celle-ci, une artiste italienne, avait fait le projet de se rendre en auto-stop vêtue d'une robe de mariée, à travers les zones de conflit des Balkans et du Proche-Orient, afin de démontrer les valeurs communes de la Méditerranée et porter un message de solidarité et d'espoir. Elle voulait, écrit Nathalie Léger, « *non pas répandre le bien mais son idée... et il se peut que cette idée compte* ».

Oui, en robe de mariée, comme celle que la mère sort quelquefois de son écrin. L'idée de revenir sur cet habit fétiche est profonde et fertile, d'autant qu'il est toujours en vogue puisque même Madonna, à en juger par un des derniers numéros de *Paris Match* aperçu à mon kiosque à journaux, a voulu s'en vêtir.

Qu'est-ce que cette robe blanche, pour l'artiste italienne, pour la mère, pour les femmes évoquées à leur suite ? L'auteure ne tranche pas, elle repère seulement le soin dont on l'entoure, avec lequel on la conserve. Marque d'un temps qui passe, où la vie d'une femme se jouait, se nouait et parfois s'achevait le jour des épousailles et que la nuit des noces entachait à jamais de frustrations, de déceptions ? « *Immaculée, peut-être, mais tout ça pèse un poids* », « *taffetas de soie éclatant, organdi, satin imprégné de la délicate sueur des illusions* ».

Nathalie Léger n'est à aucun moment dans la grandiloquence. C'est un de ses grands attraits. Au contraire, méthodique, presque cruelle, vis-à-vis d'elle, des autres. C'est qu'elle n'est pas sentimentale et pas non plus lyrique, en dépit de moments magnifiques proches de la poésie, et d'accès de tendresse, sinon de sympathie, pour Barbara Loden et pour Pippa Bacca la performeuse en robe blanche. Vis-à-vis de la mère, centrale, omniprésente, « *cette femme trop gentille, incapable de se protéger de la plus banale cruauté, incapable de se dresser, incapable d'autres choses que de pleurer* », le lien est fort, complexe – l'amour se mêle à la rancune, à l'apitoiement et

LA RÉPUDIATION

aux remords : « *Serrée contre moi, ma mère retient le dossier sur ses genoux pour qu'il ne glisse pas. Je regarde cette liasse énorme et composite, même format qu'une tombe miniature. Bien qu'il n'y ait là que le chaos d'une existence ordinaire, je reconnais dans son épaisseur crasseuse la secrète matière de ma vie et la raison de mon affaissement.* »

Comment ces différents récits tiennent-ils ensemble ? Par un art du montage étonnant qui fait un peu penser à celui de *La route des Flandres*, de Claude Simon, où le passage, le glissement d'un univers à l'autre, de l'incident particulier vécu par un individu à l'histoire collective, s'opère imperceptiblement et cependant avec clarté.

Notons encore ceci : les débuts sont rêveurs, ils décrivent un état, une image arrêtée, ils sont suivis par la lenteur : prendre le temps de réfléchir, de cerner son objet. Et soudain le récit s'accélère, fait silence sur certains épisodes essentiels ou s'attarde au contraire sur d'autres, mais sans abandonner l'ellipse, de sorte que le lecteur est happé jusqu'au bout par le sort de la mère, la question de savoir quel est le drame qu'elle a vécu et ce qu'y peut la fille. Celle-ci se protège mais elle agit par l'écriture, insérant dans la trame de l'histoire qu'elle raconte, celle de la mère, celle de Pippa Bacca, la critique d'une certaine condition féminine, mais de manière discrète, comme un motif si évident qu'elle n'y insiste pas. Il faudrait, nous dit-elle, que les filles aient appris à crier, ce qui les aiderait à sortir de « *l'incarcération domestique* ».

Il est d'autres auteurs qui se servent d'un mythe, d'un personnage connu pour se conter eux-mêmes, mais jamais, il me semble, comme Nathalie Léger, qui emprunte probablement l'art de se dédoubler et de faire référence à la fois au théâtre, au cinéma, à son travail sur les archives (en l'occurrence, celles de l'IMEC où elle travaille depuis longtemps et qu'elle dirige désormais). Peu, en tout cas, le pratiquent avec cette perfection, cette hauteur presque aristocratique et cette fièvre intime, qui donne à ces trois livres leur impulsion, leur caractère indiscutable, comme s'ils obéissaient à un ordre secret, à une instance exigeante et quasi dévorante.

La fin est magnifique dans sa version tragique pour l'Italienne en robe blanche montrée comme



Nathalie Léger © Hermance Triay

une séquence de film, à la manière de quelques grands Américains (Lynch, Coppola, Kubrick ?) ; dans sa version modeste ô combien efficace pour l'épouse humiliée. « *C'est cette solitude pleine d'effroi et de cris retenus, Justice ! Justice !, c'est cette solitude souffreteuse comme une peau tuméfiée à force d'outrages qui me fait écrire.* » Il y a une victoire. De la littérature ? D'une quête de soi qui trouve son objet et son apaisement ? Au lecteur d'en juger.

Je crois me souvenir qu'il est arrivé quelquefois à Nathalie Léger de se plaindre de son nom : est-on crédible quand on s'appelle « léger » ? se demandait-elle. Un grand poète, qui répondait également à ce nom quand il exerçait sa fonction de diplomate, le troquait contre un autre, celui de Saint-John Perse, quand il prenait la plume. Nathalie Léger préfère conserver le sien, elle n'aime pas les phrases de « *bain moussant* », elle sait être drôle, se moquer d'elle, des autres (« *À quelqu'un qui me demandait un jour où se trouvait le centre du monde, j'avais imprudemment répondu que c'était mon oreiller* »), elle sait aussi se montrer grave et philosophe (« *Je suis bien incapable de lui expliquer la différence entre [...] la justice et la justesse, entre le désir et la morale, entre l'égarement du règlement de compte et l'intuition d'une équité* »). Ce faisant, elle s'affirme et affirme sans masque, sans piédestal ni complaisance, qu'elle est en train d'écrire une œuvre.

Des années sans été

Vers la fin de L'hiver du mécontentement, un abécédaire fait le bilan des années Thatcher, et donc de ce que nous vivons depuis. Ainsi, pour prendre un seul exemple, à Z comme Zéro, on apprend que la politique économique de cette Première ministre n'a créé aucun emploi. Ceux qu'occupent Candice et Jones, les héros du roman, sont plus des jobs d'un instant qu'autre chose, en effet.

par Norbert Czarny

Thomas B. Reverdy

L'hiver du mécontentement

Flammarion, 224 p., 18 €

On entre dans Londres avec Candice, pédalant avec énergie dans les rues de la ville, en une longue phrase qui mime le trajet, donne son rythme à la jeune fille qu'on suivra de chapitre en chapitre. Elle livre des colis aux particuliers, et, en cette période de grève des postes, certains sont très précieux.

Les chapitres ont tous un titre, celui d'une chanson de ces temps-là. Des Clash aux Jams, en passant par Bowie et Joy Division, ils donnent le ton et mettent en relief les personnages principaux, deux jeunes gens. Et la jeunesse qu'ils représentent : « *Eux, c'est un mouvement. Ils sont désordonnés comme une tempête. Ils sont le souffle froid, la morsure de l'hiver. / Ils ne survivraient pas au soleil du pouvoir, à son glorieux été.* » Oui, cette jeunesse anglaise qui semble vivre du peu qu'on lui laisse, et se moquer de tout le reste, vit son ultime hiver, entre « *joie et chaos* » avant que le monde n'entre dans une nouvelle ère. Le « *do it yourself* » deviendra le « *just do it* » d'une fameuse marque, habile à récupérer un verbe, et l'utopie qu'il portait. Londres en 1978, c'est une ville qui ne s'est pas remise de la guerre. Le cœur de la ville, Soho, Chelsea ou South Ken, « *n'est qu'un taudis sale et puant* ». Et pourtant, déjà, on reloge les classes moyennes loin de ce centre, dans des quartiers dortoirs qui obligent à de longs temps de transport.

Candice vit seule à Camden, dans un quartier qui tient péniblement debout. Il faut dire que tout vacille : le pays connaît une grève puissante, née

dans l'usine Ford, et il est au bord du précipice : l'aide du FMI lui est plus que nécessaire. « *L'Angleterre est une petite vieille qui n'a plus la force de rien.* » Le gouvernement Callaghan va tomber. Le Premier ministre lui-même n'a plus d'autorité et son voyage pour un sommet européen, au pire de la crise, lui aliène ses derniers soutiens. Son opposante conservatrice attend son heure, en stratège pleine de patience. Elle suit des cours de diction, dans le théâtre où Candice étudie le rôle de *Richard III*. Et l'on voit la jeune fille croiser cette dame bien mise, qui corrige avec une comédienne son accent populaire de fille d'épicier. Elle apprend vite et bien.

Le roman de Thomas B. Reverdy mêle la grande Histoire et une intrigue toute simple. Candice incarne son pays comme la future femme d'État, et, pour éclairer ce temps chaotique, la lecture de *Richard III* par les comédiennes qui s'appêtent à monter la pièce est précieuse. *Richard III* est l'histoire d'un homme faisant d'abord « *tache* », qui s'approche du pouvoir. Le pouvoir, c'est « *une relation. Comme l'amour et la haine. En fait c'est l'amour et la haine réunis* ». L'Angleterre qu'évoque Shakespeare ressemble à celle qui côtoie les abîmes en 1978. L'œuvre et son héros annoncent toutes les époques de crise violente, faites de rapports troubles, d'alliances souvent équivoques (comment ne pas songer à notre Italie de 2018 ?), liées aux circonstances, et celui qui prend le pouvoir veut surtout agir. Pour le dire comme la « *Dame de fer* » : « *En politique, si vous voulez que les choses soient dites, demandez à un homme ; mais si vous voulez que les choses soient faites, alors demandez à une femme.* » Et cette femme que Nancy, la metteuse en scène, a bien observée, elle est déterminée, animée par des sentiments forts : « *Il y a un mépris profond dans le regard de Margaret Thatcher. Une colère contre tout ce qu'elle avait*

DES ANNÉES SANS ÉTÉ

définitivement laissé derrière elle pour réussir. Une haine. Une haine farouche et totale pour tout ce qui pouvait ressembler à de la faiblesse. C'est la haine des forts. »

Face à elle, ni Candice, ni Jones, ni Alice, la sœur de Candice qui préfère regarder ailleurs et a « *rendu la vie inoffensive* » pour se protéger, ne font le poids. Candice livre ses colis, Jones vote en comptant sur les sandwichs qu'il reçoit quand il joue du piano dans les clubs de jazz, et il sait que, licencié, il n'a aucune chance de l'emporter contre B. P., son employeur. Personne ne peut arrêter la machine qui s'est mise en branle. Les journaux populaires, comme *The Sun*, qui soutenaient Callaghan abandonnent cet homme seul que les syndicats ne respectent plus ; les communicants montent leurs campagnes pour faire basculer les « C2 », ces ouvrières et employées que la députée conservatrice réussit à séduire ; les idées qu'elle prône, décomplexées comme on dirait aujourd'hui, trouvent un large écho. À l'article « *Xenophobia* », on lit déjà que « *les gens ont peur que ce pays soit submergé par des personnes d'une autre culture* ». On est en 1978.

Mais cette toile de fond de la grève ne saurait voiler ce qui fait le charme ou la beauté de ce roman. Est-ce l'élan de Candice sur son vélo sans frein ? Le portrait que dresse le narrateur de cette jeune femme solitaire et rêveuse ? On a envie de la suivre, de l'accompagner, de la protéger. Comme il est écrit dans une sorte de litanie, sous forme d'anaphores : « *elle est incapable de* ». Incapable de, mais capable de se protéger de Ned, par exemple. Il est son patron, il joue les artistes, a vu sa vie changer en écoutant les Beatles. Un peu comme tout le monde : « *Depuis quinze ans, la moitié de l'Europe avait trouvé le sens de sa vie dans une chanson des Beatles.* » Mais Ned fait illusion, et quand il peut profiter de son pouvoir, il n'est pas plus humain que les autres.

L'univers familial de Candice n'est pas plus brillant. Son père, ancien mineur, boit des bières et regarde des matchs de football pour oublier sa



Thomas B. Reverdy © Jean-Luc Bertini

rage, compréhensible. Le syndicat l'a lâché quand il avait besoin de son soutien. Le mari d'Alice aime bien croiser Candice dans les couloirs et autres lieux isolés. Rien de terrible, une gêne pourtant, un malaise qui résonne encore maintenant.

On aime ce roman « anglais », voire londonien, comme *Les évaporés* était japonais et *Il était une ville*, américain (de Détroit). Thomas B. Reverdy rend un monde dans ses diverses dimensions, politique, esthétique, musicale, et son écriture très visuelle rappelle le cinéma qu'on aime (parfois en grinçant des dents), celui de Ken Loach, de Mike Leigh ou de Stephen Frears. Et puis quand on a fermé le livre, on met la musique, quitte à irriter un peu les voisins, comme Candice le fait parfois.

Toutes les femmes ont fui

Le premier roman sauvage d'Éric Richer sonde avec fureur certains codes de l'identité masculine, ô combien sclérosants. Dans une société post-soviétique en proie à la misère sociale et intellectuelle, les femmes fuient, laissant les hommes essayer de maintenir ce qui peut l'être. Entre non-dits et rites initiatiques brutaux, Nói, quatorze ans, tente d'y vivre. Autant dire que ça ne va pas de soi.

par Sébastien Omont

Éric Richer

La rouille

L'Ogre, 384 p., 21 €

Le garçon évolue dans un univers saturé de culture virile populaire : il grandit dans une casse de voitures entre son chien-loup et son père, il parcourt en quad les chemins de terre de la forêt, tous les hommes qui l'entourent roulent en 4x4 ou en camion. Avec son pote débile et méchant, Lari Tarert, Nói chasse les pédés au fusil de paint-ball, mate les belles Tziganes qui se baignent, et surtout se défonce au trichlo.

Cela dit, Lari a des excuses puisque son père est dans une prison où les gardiens rackettent les détenus pour obliger leur famille à leur ramener, par exemple, une bétonnière. Quand Nói sort, c'est pour aller voir le frère de Lari jouer dans un concert de Métal ou assister à la retransmission d'un combat de MMA (Mixed Martial Arts, où presque tous les coups sont permis), avec son oncle militaire.

Nói est en âge de passer le « Kännöst », un rite initiatique traditionnel censé transformer l'enfant en homme. Le « Kännöst » est violent, imbibé de sang, de suie et d'alcool. Jusque-là, le garçon arrivait à s'en tirer à peu près dans un monde qui ne lui convenait pas, mais le rite cristallise son rejet d'un système de valeurs brutal et dominateur, incarné par son grand-père, Zelj.

Nói refuse de sortir de l'enfance parce qu'il en a été privé. Il attend désespérément que revienne la pièce manquante, sa mère, partie quand il était encore un nourrisson, et que son

enfance redémarre. Dans un cadre déjà plein de virilité, le garçon n'en a pas besoin d'un peu plus. Il a besoin d'amour et pourrait le trouver auprès de Mute, doux personnage de jeune fille à la voix blessée, en contraste avec les crétiens et les brutes qu'il fréquente le plus souvent, essentiellement la famille Tarert. Avec Mute, il partage une baignade au fond d'un étang où s'est jadis englouti un semi-remorque, et où ils miment sous l'eau une rencontre en forme d'auto-stop nimbé de vase. Nói n'échappe pas aux véhicules, pas aux déchets, mais trouve aussi une poésie caractéristique du talent d'Éric Richer pour les scènes fortes. Comme le « Kännöst » lancinant au fond des bois. Comme la tentative de drague de la Tzigane par Lari, qui s'achève en chute du haut d'un satellite.

L'humour noir n'est pas absent du roman d'Éric Richer. À travers le grotesque qui marque Lari, ou Gus, un ami de l'oncle Otto, qui met des couches pour ne pas avoir à interrompre une finale de jeu vidéo en ligne. À travers des scènes burlesques, ainsi de celle d'anthologie entre Nói, Roxanne Tarert en petite tenue et une vigile et son chien sur le parking d'une salle de spectacle pendant un concert de Métal. Dans « la forêt micro-ondes » sont aussi tombés tant de débris de satellites que toutes les chèvres d'un troupeau y ont perdu leurs cornes. Nói lui-même fait souvent preuve d'humour dans ses malheurs : « *Un gros hélicoptère de l'armée passe à la verticale, pile au-dessus d'eux. La cadence pneumatique de son moteur se réverbère sur les versants du vallon comme un marteau-pilon, et Tioma tend son majeur aux militaires. Dans la voiture, Nói fantasme sur le retour de l'appareil et sur le largage d'une bombe H sur l'élevage de l'Ha-waïen pour lui apprendre la politesse. Voilà*

TOUTES LES FEMMES ONT FUI

qui mettrait dignement fin au calvaire du garçon et à leur vie de merde ».

Si l'univers peut sembler systématique, le récit et les personnages ne le sont pas. Otto, l'oncle soldat, est une des rares sources de compréhension, de mesure et de sensibilité auxquelles peut se raccrocher le garçon. Terje, le père, qui reste terriblement opaque et en retrait pour son fils, essaie de l'aider et de le protéger dans une certaine mesure. On le devine à la fois aimant et défaillant, et il se révèle finalement complexe et sensible. Dans un roman où ça se joue entre les pères et les fils, il n'est pas facile d'être et l'un et l'autre.

Quant au grand-père, si c'est un tyran brutal, c'est aussi un être charismatique, incarnation de forces qui disparaissent – il est sourcier et rebouteux – dans une société globalement médiocre. Les personnages se montrent plus ambigus qu'on ne le croit et, pour beaucoup, attachants. Même Roxanne Tarert, furie nymphomane, a quelque chose de touchant dans sa quête d'amour qui ne sait pas se dire.

Dans ce « *no woman's land* », sans l'avouer, les hommes sont si nostalgiques des femmes qu'ils ont poussées à la fuite, qu'ils écoutent Scout Niblett, une chanteuse à la voix particulièrement délicate. Núi, lui, se réfugie dans les hallucinations que lui offre le White Spirit. Il y retrouve Black Shark, sorte d'esprit totem qui lui donne la force d'affronter le monde. De manière générale, les animaux sous toutes leurs formes offrent un réconfort symbolique, même s'ils restent féroces : le requin, le Grizzly, surnom du quad du garçon, Lupus, son chien-loup, et le gulo, sorte d'ours-hyène qu'il vaut mieux ne pas déranger. Quand il n'est pas avec eux, lorsqu'il se trouve en compagnie des gens, Núi tente de s'absenter en se roulant en boule et en s'endormant, à la limite de la narcolepsie. La drogue y contribue, et aussi l'absence de nourriture. Tout au long du livre (380 pages et plusieurs jours pour l'action principale), le garçon mange très peu, et presque exclusivement en compagnie des rares personnes qui lui témoignent de l'affection : l'oncle Otto, Mute.

Il vomit beaucoup plus, presque à chaque fois qu'il est dans un véhicule conduit par ceux qui le contraignent, qui l'obligent à les suivre, la famille Tarert, son père ou son grand-père : «

Núi, les deux poings serrés dans ses poches, regarde vers son oncle, puis abandonne. Terje enclenche la marche arrière et l'estomac du garçon se retourne. Núi n'a pas le temps de se pencher par la fenêtre qu'un flot marron gicle d'entre ses dents, pétillant. Le reste de kvas inonde le vide-poches, ses cuisses, puis Terje le prend sous les bras et le soulève vers l'extérieur. Le garçon rejette de la bile le long de la portière ». Dans une communauté où l'on n'exprime pas ses sentiments, c'est comme si le corps remplaçait les mots. Núi, refusant de quitter l'enfance comme le voudraient ses ascendants, ne nourrit pas son corps, l'empêche de grandir. En sniffant des solvants qui le font voyager par l'esprit, il l'ignore. Se recroqueville lorsque des filles s'intéressent à ce corps, Roxanne Tarert et la Miss élue de la petite ville de Zdeno – que son père prostitué et qui, comme toutes les femmes, ne rêve que de partir. Sauf Mute, mais Mute, elle, est déjà partie, a fui la sauvagerie du « Kännöst » : aux filles, on met la boule à zéro. Mute revient, mais la violence ne leur laisse pas le temps de se retrouver.

Le corps s'impose peu à peu au centre du roman. C'est l'un des intérêts du livre d'y inscrire les tensions, les conflits et les contraintes, en particulier dans la très longue scène du « Kännöst », dans laquelle le garçon se voit successivement privé de différentes parties de son corps, avant que celui-ci ne soit recouvert de plusieurs déguisements. Éric Richer insiste sur les sensations, les matières, les fluides, pour montrer le corps de Núi maltraité de multiples manières, par lui-même et par les autres. Comme l'incarnation d'une société malade, rongée par la rouille qui attaque les épaves, les carcasses. Termes qui peuvent s'appliquer aussi bien aux véhicules qu'aux êtres, pour lesquels « la rouille », c'est aussi la folie qui menace.

La rouille n'est pas seulement la description d'un monde déglingué, c'est le récit parfaitement mené des efforts impossibles d'un adolescent qui se débat pour s'émanciper du conservatisme et de la violence de la loi patriarcale. Son corps paie les dégâts de ce qu'on impose à son esprit. Au moyen d'une écriture précise et intense, l'auteur démonte froidement un mécanisme qui conduit à l'étouffement et à la destruction générale.

Étrangère à elle-même

Le deuxième récit d'Elisa Shua Dusapin est l'une des belles réussites de cette rentrée littéraire. À contre-courant des modes, Les billes du Pachinko amplifie des choix esthétiques qui forment l'étrangeté du texte, la matière d'une réflexion sur l'identité, les langues et une réalité difficile.

par Hugo Pradelle

Elisa Shua Dusapin
Les billes du Pachinko
 Zoé, 144 p., 15,50 €

Claire, une jeune femme suisse d'origine coréenne, rend visite à ses grands-parents qui tiennent un pachinko [1] à Tokyo, dans le quartier de Nippori, avec le projet de les emmener faire un voyage en Corée, qu'ils ont quittée au moment de la guerre et où ils ne sont jamais revenus. Pendant son séjour, elle donne des leçons de français à Mieko, une petite fille que sa mère élève seule dans un hôtel en réfection. Comme celle d'*Hiver à Sokcho*, la trame du deuxième livre d'Elisa Shua Dusapin semble d'une simplicité et d'une clarté totales, revenant aux mêmes thèmes, à une même obsession pour les appartenances hasardeuses, l'incongruité des rapports affectifs. Et pourtant, *Les billes du Pachinko* relève au contraire plus encore d'une opacité extrême, élevée au rang de principe esthétique. Comme si le monde, sa réalité, les plus petits détails du quotidien, les contacts humains, les relations familiales, ne gagnaient la densité du réel qu'en s'obscurcissant. Tout le récit ne prend ainsi corps que dans la façon très subtile dont les manifestations du monde se déforment, se décalent, se modifient, pour devenir étrangères.

Dans ce récit bref, extrêmement dense, tout paraît bizarre, inadéquat, instable. Les situations – la relation de cette jeune femme à sa grand-mère qui refuse de parler japonais, démonte des Playmobil et avec qui elle joue au Monopoly, celle, silencieuse, qui l'unit à son grand-père qui consacre tout son temps à leur pachinko dans lequel se presse tout un petit monde de joueurs compulsifs, les jeux avec Mieko, leurs sorties à Disneyland ou dans un parc à thèmes consacré à *Heidi*, les leçons informelles qu'elle lui donne, la distance qui s'impose avec sa mère, ses brusques

changements d'humeur ou sa dureté, les promenades dans le cimetière derrière la maison, les déplacements dans les transports en commun... – produisent un effet frappant d'étrangeté. Il y manque toujours quelque chose ou, pour le moins, leur perception et leur expression semblent ne pas coïncider. Tout n'y prend sens que dans un certain écart, un effet de distanciation troublant qui provoque un questionnement permanent de la lecture. Les images, le lexique, les rythmes, les personnages mêmes, constituent des arrêts, des fixations incongrues. Et ce n'est ni par une coquetterie mal placée et vaine ni pour sophistiquer un récit qui se suffirait à lui-même, mais bien parce que cette forme, ce suspens, donne au livre sa force.

Il y a dans *Les billes du Pachinko* des thèmes évidents : l'appartenance, le déracinement, la complication des origines et le métissage, l'entrecroisement des langues, la filiation, le dépaysement, le voyage, le dérangement de l'ordre social, l'aliénation, l'incommunicabilité... Et pourtant il ne faudrait pas s'arrêter à les reconnaître car on passerait alors à côté d'une œuvre qui ne se contente pas de dire les choses, de les raconter simplement, mais qui les transfigure et les inscrit dans une langue. Shua Dusapin est une vraie styliste, qui conçoit la langue comme un déplacement ayant lieu dans le corps. Cette langue est belle, sonore, souvent empreinte d'une élégance aérienne, et soudain elle accroche, heurte. Des impropriétés grammaticales, des choix lexicaux déroutants et dissonants, des rythmes faussement harmonieux, ponctuent le récit comme les signes que quelque chose se joue au-delà du récit même.

Au-delà de l'organisation très habile de questions qui mettent au centre la langue et l'identité, le malaise existentiel qui en découle, ce qui compte vraiment dans ce livre, c'est la façon dont la perturbation du langage et du récit – il est parfois difficile de savoir lequel procède de l'autre –



Elisa Shua Dusapin © Romain Guélat

ÉTRANGÈRE À ELLE-MÊME

produit de la pensée. Il y a en effet chez Shua Dusapin un refus absolu du didactisme et de l'explication. Le texte est là, parfaitement autonome, sans discours ou commentaires parasites. Et si, en suivant les aventures minuscules de Claire, on s'interroge sur ce qu'être veut dire, sur la complexité d'une identité comprise entre des espaces géographiques et mentaux différents, sur la manière dont les langues coexistent chez un individu, sur les conflits qui surviennent de relations impossibles entre elles, ce n'est pas à partir de la matière du récit, de son déroulement, mais bien par son organisation singulière. Shua Dusapin transforme tout en une matière étrangère. Et c'est là la remarquable réussite de son livre : ne pas dire ou affirmer, mais faire procéder d'une forme, de son potentiel, à partir de son étrangeté même, une réflexion plus profonde que si elle se posait d'évidence.

Son récit exprime l'inconfort de n'exister dans aucune langue, d'être traversé par plusieurs, d'en éprouver les disproportions, jusqu'à rendre le réel étranger et intolérable. Intégralement projectif, il définit le rapport à la pluralité linguistique – et donc à des vies possibles ou impossibles – selon une modalité de deuil permanent, de doute, de refus. Provoquant une relation au monde faite

d'infinis tâtonnements qui rendent tous les éléments du réel plus étranges encore qu'ils ne sont. *Les billes du Pachinko* est finalement le récit en creux de ce mouvement vers l'étrangeté, qui en explore la nature, les manifestations successives, qui en exprime en permanence l'impossible solution. Le livre accepte ses propres contradictions et leur trouve une forme poétique. Elisa Shua Dusapin exprime directement la position impossible qui consiste à exister de manière plurielle, contradictoire, étrangère. Et lire la succession des expériences de Claire, en explorant avec elle ce sentiment d'une existence impossible, insupportable, en éprouvant les mêmes errements existentiels, n'est possible qu'en faisant l'expérience d'une langue, d'un réel transfigurés. Les choix esthétiques de l'écrivain, cette manière d'altérer le réel dans la langue, le refus radical d'une littérature qui s'explique elle-même, tranchent radicalement avec ceux qui prévalent aujourd'hui et provoquent le sentiment étrange d'une lecture profondément nécessaire.

1. **Le pachinko est une machine, entre le flipper et la machine à sous. Les salles de pachinko sont très populaires au Japon.**

Politique dans la montagne

Dans Ne m'appelle pas Capitaine, le romancier et poète haïtien Lyonel Trouillot fait résonner avec force deux voix dissonantes. L'une, celle du Capitaine, habitant du quartier pauvre de Morne Dédé à Port-au-Prince, est portée par la rage des souvenirs, et les colères anciennes toujours vives. L'autre, celle d'Aude, habitante de Montagne Noire, descendante d'une famille blanche et riche, trouve sa force et sa lucidité sous le regard et les mots acerbes du Capitaine. Les deux voix, distinguées dans le roman par des italiques pour le Capitaine, se nourrissent l'une de l'autre. Avec habileté, elles tissent ensemble un récit aux allures de roman policier, hanté par la violence et l'absence, animé par une splendide langue ciselée.

par **Jeanne Bacharach**

Lyonel Trouillot
Ne m'appelle pas Capitaine
 Actes Sud, 160 p., 17,50 €

« *Ne m'appelle pas Capitaine. N'en déplaise aux poètes, mes chagrins jamais n'ont eu le pied marin.* » Le dernier roman de Lyonel Trouillot s'ouvre sur cet appel à une absente, cet impératif qui donne le *la*, dans lequel on entend la rage d'une voix insistante et la colère d'un « presque cri » persistant jusqu'à la fin. Y résonne aussi la voix de l'autre, l'interlocutrice présente mais interdite, soumise à la violence des mots du Capitaine. La première phrase du roman, reprise dans le titre, souligne le dialogue au présent impossible, la discussion douloureuse avec le passé, où l'autre s'écrase sous la violence des mots et du récit des souvenirs. « *Je n'aime pas les journalistes* », répète Le Capitaine à Aude, jeune et riche journaliste blanche de Montagne Noire, venue interviewer le vieux Capitaine, dans sa maison de Morne Dédé, pour écrire un article sur ce quartier pauvre de Port-au-Prince. Ce nœud qui entrave les mots et la parole insuffle au récit une force paradoxale, où l'on comprend que les mots et la voix de l'autre, interdite ou absente, constituent le sujet essentiel du roman. La rencontre avec Le Capitaine est d'abord une rencontre avec une voix qui monologue, qui s'adresse à une absente énigmatique jusqu'aux dernières pages du roman : « *La voix était venue du pre-*

mier étage. Elle continuait de parler, mais ne s'adressait plus à moi. "Quand je ne serai que fantôme, je t'aimerai [...]" ». Cette apparition vocale, dans le mystère qu'elle suscite, instille au personnage du Capitaine et à son récit une ampleur décisive.

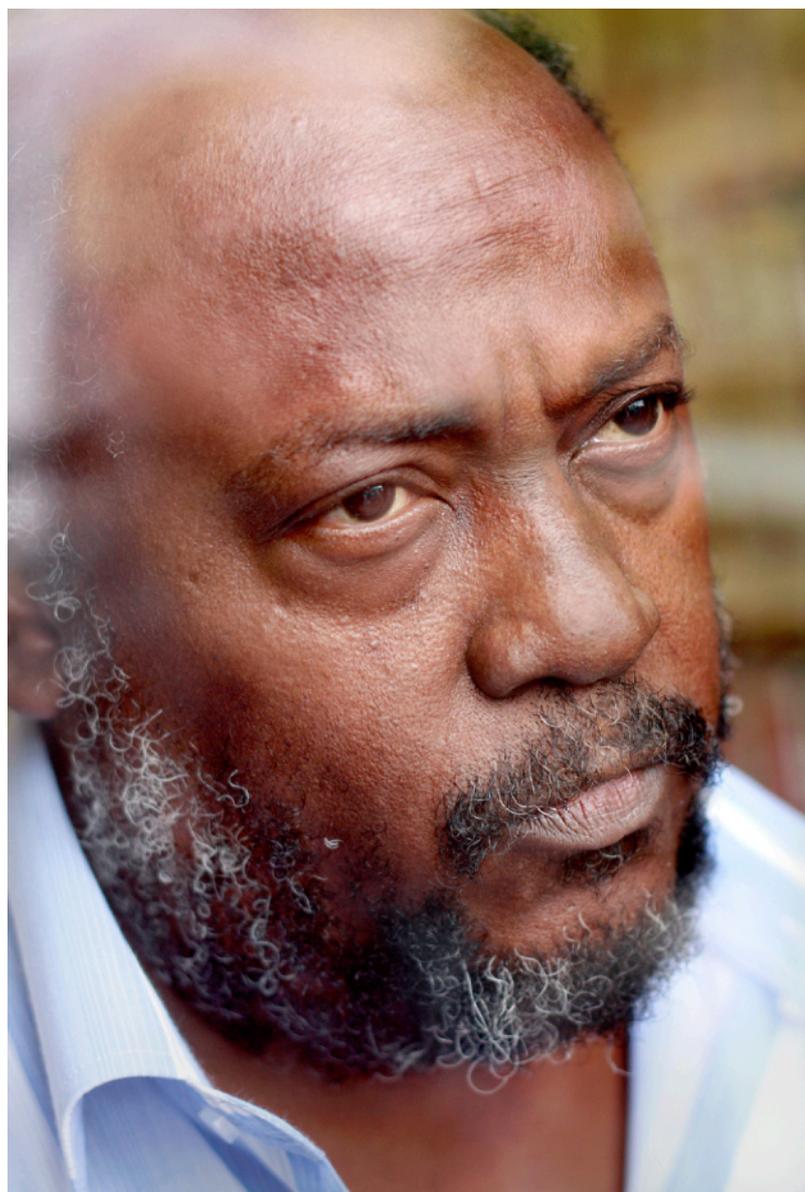
« *Le Morne Dédé. Ce qui avait été et ce qu'il en restait. Ce qui avait changé. J'étais venue pour cela.* » Le Capitaine, fondateur d'un club d'arts martiaux sur la montagne de Morne Dédé, créateur d'une utopie, fervent optimiste, incarne cet espace. Assis sur son fauteuil, il raconte à Aude Morne Dédé ce lieu de refuge des opposants à la dictature, ravagé par la guerre et la pauvreté. Le personnage du Capitaine, à peine décrit, incarne non seulement une voix, mais aussi un « lieu de passage », de vies disparates, où se dessine avec finesse, par touches successives, une galerie de portraits. « *Mais sa bouche est une vie des autres* », écrit Aude. L'évocation du « *gros Nènè* », et son « *gros corps flasque* », habitant du quartier, proche de la police militaire, est à cet égard une des plus brillantes du récit : « *Néné, il était pas si gros que ça. Mais c'était surtout une ordure. Depuis petit, il crachait du venin. Un semeur de détestation. Le malheur, la dégradation, tout ce qui pouvait faire mal à l'autre, c'était son terrain de jouissance.* »

À travers la voix du Capitaine, dit Francis Morin, habitant du silence, c'est tout un monde d'avant qui ressurgit, mais c'est aussi une langue. Au creux de la voix du Capitaine, à la manière d'un maître des arts martiaux, Lyonel Trouillot la

POLITIQUE DANS LA MONTAGNE

travaille, la cisèle et la sabre pour mieux lui insuffler son rythme, sa force de précision. Rapides, enlevés, les passages en italique qui retranscrivent la voix du Capitaine sont parmi les plus percutants. « *C'est Antoine qui t'envoie ? Ce vieux salopard, il préfère toujours ses chevaux aux humains ? Avec une famille comme la tienne, on ne peut guère lui en vouloir* ». Ainsi commence l'un des premiers chapitres du roman. L'oralité violente de ces passages cohabite avec une forme de lyrisme où l'on entend la musique d'une langue sage et limpide : « *Essayer, c'est un verbe très paresseux quand il s'agit d'actions qui relèvent de la décision. Les choses du gré ne s'essayer pas, elles se réalisent. Si quelqu'un te demande la lune, tu peux dire que par amour, sans être certaine de réussir, tu vas quand même essayer. La lune ne dépend pas de toi. [...] Ta main, elle est à toi et bouge sous ton contrôle* ». Le Capitaine ne délivre que peu de leçons de morale à Aude, évitant ainsi toute pesanteur. Mais ce passage, unique dans le roman, se reflète avec justesse dans chacune de ses prises de parole. On y entend l'engagement d'un homme qui jamais ne se dédie et ne renie ses actes : « *Non, je n'ai jamais éprouvé le moindre regret* ». On y entend aussi la fragilité de cet homme hanté par l'absence d'une femme, dont le visage ne se dessine avec netteté qu'à la fin du roman : « *M'appelle pas Capitaine. C'était la nuit. Nous marchions et je t'aimais. Tu m'as laissé les bruits de la nuit. La savane. La marche.* »

Entrée comme par effraction dans le « *pays de [ses] morts* », Aude perce la sagesse, la force et la fragilité d'un homme. Le personnage de cette jeune journaliste, « *héritière de la tradition* », permet à Lyonel Trouillot de faire entrer en résonance deux voix et deux espaces que tout oppose. Grâce à elle, à ses doutes, au regard critique qu'elle porte sur sa famille et son environnement, l'auteur parvient à dépasser tout manichéisme. Aude, passe-murailles, affranchie des barrières qui entourent les villas de son quotidien haïtien, des rituels, des idées, et de la morale familiale, contribue ainsi à faire trembler les murs des oppositions ancestrales, à troubler les antithèses et les expressions figées. La déconstruction, au sens propre, des proverbes et des expressions de sa mère révèle une réflexion lucide sur les rapports de pouvoir et de domination : « *"Une jolie brune-pêche" pour qualifier une cousine ou une nièce, une femme de la fa-*



Lyonel Trouillot © M. Melki

mille ou du clan pas suffisamment blanche à son goût. "Les brunes pêches sont jolies aussi" ». Aude, presque écrivain, déconstruit, par une attention aigüe à la langue, les expressions racistes de sa famille. On perçoit à travers elle l'engagement contre les clichés et le travail de déconstruction d'un récit officiel et figé du passé auquel s'emploie Lyonel Trouillot de livre en livre. La langue qu'il invente alors, au plus près des corps, des « *mains assassines* », des mains « *dures comme la pierre* », lui permet de dépasser ces stéréotypes. Au plus près des corps et des mots crus et doux, au creux de la rage intime de chaque personnage, *Ne m'appelle pas Capitaine* parvient à incarner une force d'engagement rare et salutaire.

Le passé projeté

Journaliste spécialisé dans le renseignement économique, Philippe Vasset produit une littérature qui explore ce qu'on pourrait appeler les souterrains du présent. Un livre blanc (Fayard, 2007) recensait les zones « blanches » de la carte d'Île-de-France. Dans La Conjuración (2013), un ancien supermarché muré sous la Porte de la Villette, dans le nord de Paris, devenait le sanctuaire d'une nouvelle religion, tandis que La Légende (2016) ravivait le genre mineur de l'hagiographie dans les catacombes du Vatican. Une vie en l'air est de ce point de vue un livre inversé pour un auteur épris de l'occulté.

par Pierre Benetti

Philippe Vasset
Une vie en l'air
Fayard, 192 p., 18 €

Ce récit autobiographique, moins préoccupé par le présent que par le passé, n'enquête pas sur un objet dissimulé au regard, mais, bien au contraire, on ne peut plus visible, inévitable, aussi incontournable dans les plaines de la



LE PASSÉ PROJETÉ

Beauce que le nez au milieu de la figure. Les voyageurs de la ligne Paris-Orléans auront peut-être reconnu le rail de l'aérotrain, structure de béton abandonnée sur dix-huit kilomètres de rase campagne. Enquêter sur cette invention futuriste devenue une ruine monumentale des années soixante françaises donne à Philippe Vasset l'heureuse possibilité de raconter comment notre présent se projette depuis le passé et de suivre l'itinéraire d'une vie voyageuse à partir de son point de départ. « *Qu'est-ce qui nous lie à un endroit, sinon la fiction qu'on y projette ?* »

Philippe Vasset a déjà abordé ces questions à travers le roman. « *J'aimerais bien parvenir, au fur et à mesure, à rendre ce mouvement d'infra-fiction par lequel tout le monde met à distance et recompose le réel au moment même où il se passe – vulgairement, ce qu'on appelle "se raconter des histoires". Non pas seulement faire de la fiction, mais montrer comment la fiction, y compris celle qui peut avoir été créée par d'autres (des romanciers, par exemple) devient un agent dans le réel et la conscience de chacun* », disait-il à la revue *Vacarme* en 2009. Il semble qu'il ait dû passer par le récit de soi pour approcher une vérité de ces mouvements propres aux récits et à la vie. En l'occurrence, l'une des fictions par laquelle commença cette enfance – peut-être la plus influente ? – n'a pas été élaborée par un romancier, mais par un ingénieur de l'aéronautique nommé Jean Bertin.

Le nom de cet homme, qui vécut entre la Première Guerre mondiale et le choc pétrolier, sonne comme un pseudonyme de faux-monnayeur, ou celui d'un protagoniste d'un Nouveau Roman. Jean Bertin incarne aussi les rêveries progressistes de la France des trente glorieuses, délires architecturaux et urbanistiques qui menèrent aux villes nouvelles aussi bien qu'à leur revers, tel ce projet inabouti de rame glissant sur coussin d'air, conçu pour les relier à une vitesse démente qui préfigurait le TGV. « *À tous, l'aérotrain offrait le rêve d'un territoire rationnel, débarrassé des contingences de la géographie. Un espace géométrique et non plus physique : pensé, enfin, et sculpté au scalpel.* »

De l'échec lamentable et aberrant de l'aérotrain, vraisemblablement trop audacieux eu égard à l'hégémonie du chemin de fer pour être réalisé, Philippe Vasset ne tire aucun enseignement mili-

tant sur les « *grands projets inutiles* » contemporains. Force est de constater que les aéroports, les parcs de loisir et les décharges nucléaires qu'on nous propose n'inspirent pas la même rêverie auprès des enfants qu'a pu le faire ce mastodonte de béton aux airs de station spatiale posée en plein champ. Si l'adulte y revient, sa bande-son *New Wave* années 1980 (Depeche Mode, Bronski Beat, Soft Cell) accompagnant des romans de science-fiction, de Jules Verne, de Daniel Defoe et de Maurice Leblanc, c'est plutôt, semble-t-il, pour comprendre d'où lui vient sa frénésie des voyages insolites, des arpentages méticuleux, le plus souvent à pied, à dimension et vitesse humaines. D'où lui vient, aussi, son désir de se frotter au monde en observateur actif qui ravive l'idée d'aventure dans un espace qu'on croyait quadrillé par l'occupation des sols, sous contrôle de l'aménagement du territoire. D'où lui vient, encore, la difficulté d'habiter, le besoin d'être de passage. Philippe Vasset écrit pour déchiffrer une énigme. Alors que « *le décor millimétré des villes interdisait tout projet* », que le vieux rail était méprisé de tous, cette verrue de béton sur le beau monde des choses utiles et performantes, cette relique dérisoire, a tracé le sillon d'une vie.

À l'instar des livres précédents de Vasset, mais se plaçant à leur origine, *Une vie en l'air* se présente comme un projet de voyage suivant un protocole expérimental, qui consiste cette fois-ci à décortiquer non seulement un lieu mais avant tout le rapport personnel entretenu avec ce lieu, l'imaginaire qu'il ouvre, le monde qu'il construit. « *C'est en observant les allées et venues des camions autour de la raffinerie d'Artenay que j'ai eu, bien avant de voir les baleines descendre de l'Arctique pour accoucher dans le canal du Mozambique, ma première sensation véritablement planétaire.* » À l'image du rail surélevé, ce texte tautologique, monument d'un monument, est un livre ouvert, tendu vers l'extérieur. Il projette notre temps, l'espace de notre temps, la forme que le monde a prise en un demi-siècle. Car, les réseaux virtuels s'ajoutant aux réseaux de transport, la continuité du bâti se réalisant peu à peu, et notre vitesse augmentant, ce temps d'un « *espace sans distance ni contact* » que rêvait Jean Bertin n'est-il pas advenu ?

Nourri d'une longue recherche, notamment en archives, ce récit dont l'écriture captivante semble marcher sur des œufs (« *craignant que ce ne soit la dernière, j'ai retenu chaque phrase* ») a l'originalité de saisir le présent dans le passé – et non l'inverse, qui nous fut tant de



Philippe Vasset © Richard Dumas

LE PASSÉ PROJETÉ

fois raconté. « Passé honteux », le temps de l'aérotrain devient le nôtre par l'entremise d'un homme dont il a « barré » la vie et qui en est le réceptacle. Comme dans le poème d'Henri Michaux, la rampe de béton forme une jetée depuis laquelle la matière du temps peut être repêchée par le rêveur. Cela, non sans mélancolie et non sans honte – le mot revient plusieurs fois : la

honte qui entoure les ratages, les épaves, les plaisirs secrets. Parti à la recherche de traces dans l'espoir de rendre compte de « faits vrais », l'auteur constate l'effacement des vestiges, l'impossibilité de compléter le récit, l'« amnésie spatiale » qu'engendrent nos usages du monde. À cet égard, le rail n'est pas qu'un gâchis risible qu'il suffirait de mettre à la casse pour oublier qu'il fait partie de notre histoire.

Entretien avec Nicole Krauss

Forêt obscure, quatrième roman de Nicole Krauss, est un texte philosophique où les deux personnages principaux quittent New York pour un voyage spirituel en Terre sainte. En attendant Nadeau a pu s'entretenir avec l'auteure lors de son passage à Paris.

propos recueillis par Steven Sampson

Nicole Krauss

Forêt obscure

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Paule Guivarch

L'Olivier, 288 p., 23 €

Avec vous été influencée par votre ami Philip Roth?

J'ai commencé à lire Roth à l'âge de douze ans, ma mère m'a donné *Portnoy et son complexe*, je ne sais pas ce qu'elle avait en tête (rire), peut-être a-t-elle oublié ce qu'il y avait dedans, ou a cru que j'y étais prête. Du coup, il m'accompagne depuis longtemps. L'une des choses les plus extraordinaires dans son œuvre est sa capacité à écrire de façon si personnelle tout en gardant son imagination ludique et profonde : ses livres vous amènent à des endroits insoupçonnés, tout en restant près de lui et de son identité de base. C'est rare qu'on puisse façonner livre après livre à partir de ce matériau. Je ne sais pas si cela m'a inspirée ou appris quelque chose, mais il me paraît familier. Je ne suis pas le genre d'écrivain qui crée à partir de sa seule imagination, j'ai besoin de puiser dans le très intime.

Dans Forêt obscure, l'un des deux personnages principaux s'appelle Nicole, une romancière en pleine crise conjugale qui part en Israël, prenant congé de son mari et de leurs enfants à Brooklyn afin de réfléchir au livre qu'elle n'arrive pas à écrire. On y voit des parallèles avec votre vie, notamment votre divorce de Jonathan Safran Foer, auteur d'un roman sur l'échec d'un mariage, [Me voici](#).

Mon livre n'est pas un texte sur un divorce. Le choix de créer un personnage qui me ressemble explicitement ne relève pas d'un élan autobiographique, mais d'autre chose : ça fait seize ans que j'écris des romans, depuis tout ce temps-là j'ai

développé le sentiment que le self est extensible à l'infini. À travers la mémoire, les fantasmes et l'empathie, je peux devenir n'importe qui : je grandis, ajoutant une facette à ma personnalité. Le lecteur, lui, peut vivre la même expérience : en s'identifiant aux personnages, une espèce de magie s'opère par laquelle il les intègre dans son être, élargissant la perception qu'il a de lui-même. C'est mystérieux parce que, plus on réfléchit sur la construction d'une identité, plus on comprend qu'il s'agit d'un récit fictionnel. Des neuroscientifiques et spécialistes de la mémoire tels Oliver Sacks nous apprennent que les êtres humains s'investissent plus dans l'élaboration d'un récit cohérent que dans une perception juste de la réalité. Donc nos cerveaux vont toujours chercher à écrire une histoire cohérente : le self est un récit. Compte tenu de cela, pourquoi ne pas être plus souple dans notre approche ? Pourquoi rester figé dans des récits contraignants lorsqu'on peut être plus libre ?

Figé dans la vie ou dans l'histoire qu'on élabore à partir d'elle ?

Le récit du self est moins limité qu'on ne le croit, pourquoi s'entêter à se raconter sans cesse la même histoire ? Donc j'avais envie d'entamer cette conversation ouvertement avec mon lecteur, de me servir de moi comme cobaye, genre : on va appeler ce personnage « Nicole », et on va lui octroyer certains éléments de ma vie. Ensuite, je lui ai fait subir les aléas de la fiction : il lui arrive des choses assez surréalistes, ce qui nous permet de voir comment le self évolue, son expansion et sa contraction. Le lecteur comprendra, j'espère, que j'aurais pu raconter ma propre histoire de plusieurs façons différentes. C'est-à-dire que, dans ce roman, il s'agissait plutôt d'une quête philosophique que de la mise à nu d'un écrivain.

Donner à l'héroïne votre prénom et l'envoyer en Israël, cela rappelle un certain roman de Philip Roth.



ENTRETIEN AVEC NICOLE KRAUSS

(Rire) Vous faites référence à *Opération Shylock*, n'est-ce pas ?

Oui.

C'est drôle, parce qu'on en avait parlé, j'ai dit à Roth : « il y a un type dans mon livre aussi qui fait peut-être partie du Mossad, mais tu sais quoi, cela m'est vraiment arrivé ». On a rigolé. Je ne sais pas si j'avais en tête *Opération Shylock* : ce roman s'inspirait de tellement de choses, mais c'est vrai, il y a ça aussi.

L'un des éléments surréels ici est l'histoire du procès pour posséder les textes inédits de Kafka, détenus par la fille de la dernière maîtresse de Max Brod. Le Mossad vous a-t-il vraiment contactée au sujet de ce procès ?

Savez-vous comment Philip répondait à ce genre de question ? : « Tout ce qui passe dans ce roman a vraiment eu lieu. Question suivante ? »

Quelle a été la genèse de Forêt obscure ?

Il a commencé avec Epstein [le héros]. Quand je cherche un sujet pour un roman, j'invente de nombreux personnages dont beaucoup seront mis au placard. Donc j'ai imaginé un homme plus grand que nature, autoritaire. Il avait le don de toujours dire ce qu'il fallait, et a eu beaucoup de succès dans le domaine matériel. Puis un jour il disparaît. Qu'est-ce qui lui est arrivé ? Qu'est-ce qu'il a bien pu apprendre sur lui-même ? Quel voyage – physique et métaphysique – a-t-il effectué ? C'est comme ça qu'est né Epstein. J'ai alors compris qu'il s'agissait d'un homme ayant négligé le domaine spirituel et qui commence à se poser des questions sur le tard. Pendant un certain temps, je l'ai mis de côté. En même temps, j'avais une sorte d'obsession pour l'hôtel Hilton à Tel Aviv, je voulais en extraire quelque chose. Depuis longtemps je m'intéresse à la structure romanesque. Et cet hôtel ne cessait de se présenter dans mon esprit comme un élément potentiellement structurant.

En quoi cet hôtel est-il fascinant ?

D'un côté, il est imposant et monumental. Son motif en forme de grillage suggère un ordre fixe particulièrement brutal et fermé. Et de l'autre côté, dans mes souvenirs d'enfance il apparaissait comme un endroit où la réalité avait une certaine

souplesse, créant une sorte de portail vers un autre monde.

Est-il construit dans le style de Mies van der Rohe ?

On appelle ce style « brutaliste ». Je crois qu'il a été construit vers la fin des années 1960.

Forêt obscure s'appuie en partie sur une intrigue concernant Kafka : l'écrivain aurait émigré secrètement en Palestine, pour devenir jardinier à Tel Aviv, avant de mourir en 1956. Là aussi, on songe à Roth, à sa nouvelle « Regards sur Kafka » où Franz devient professeur d'hébreu dans le New Jersey. Pourquoi Kafka inspire-t-il toutes ces fausses biographies ?

D'abord à cause de sa mort précoce. Et puis sa vie ainsi que son œuvre suggèrent des possibilités magiques. Les écrivains ont un instinct de préservation, ils essaient de sauver des choses de l'oubli.

Votre titre vient des premiers vers de La Divine Comédie. La forêt est un thème fondamental ici.

On conçoit la forêt par opposition avec la ville : cette dernière est une projection de l'ordre humain, tandis que dans les mythes et les légendes la forêt se situe en dehors de la loi. Et c'est aussi un endroit mystérieux et inconnu, où des choses extraordinaires se passent. Les gens ont peur d'y aller parce qu'elle est sombre. Vers le début du roman, Nicole cite un passage de Descartes où celui-ci évoque une ligne droite pour sortir de la forêt, tandis qu'elle entreprend la démarche contraire afin de s'y perdre. Je pense aussi à un passage de Beckett – *Molloy* ? – où un personnage tourne en rond dans la forêt. Alors, quand je me suis posé la question de savoir ce qu'aimerait faire Epstein, j'ai eu l'idée qu'il aurait envie de reboiser le désert, de ressusciter les forêts qui y existaient autrefois, afin de recréer un espace où l'on peut se perdre et se retrouver. La citation de Dante convient alors parfaitement.

Donc, vous avez mis ensemble les histoires d'Epstein et de Nicole ?

Lorsque j'ai commencé à voir des parallèles entre eux, j'ai compris que j'avais un roman.

Quels parallèles ?

ENTRETIEN AVEC NICOLE KRAUSS

Ils représentent deux faces de la même pièce, tous les deux veulent sortir d'un moule qui ne leur convient plus, tout en se demandant quel sera le prix à payer.

L'histoire de Nicole est une mise en abyme : doit-on en déduire qu'elle est en train d'écrire le roman qu'on a entre les mains ?

On peut, oui.

Vous employez plusieurs termes hébraïques dans ce roman, dont celui de « Tsimtsoum ».

Tsimtsoum est un concept développé au XVI^e siècle à Safed par le rabbin Louria qui se demandait comment il était possible qu'un Dieu infini, « *l'Ein Sof* » (« sans fin »), ait pu créer quelque chose de fini. Il a répondu que Dieu s'était retiré, qu'il s'était contracté afin de créer un vide, et que dans ce vide il y avait la possibilité de la création du monde. Cela reflète ce qui arrive à Epstein et Nicole, parce qu'afin de pouvoir changer ou de se transformer, ils ont besoin de se retirer de leurs vies d'avant.

Epstein se débarrasse de toutes ses possessions, sauf du panneau d'un retable du XV^e siècle représentant l'Annonciation. Pourquoi garde-t-il ce tableau ?

Le rabbin explique à Epstein l'origine de son patronyme, qu'il remonte au roi David. Epstein répond : « *Non, c'est juste un nom du shtetl.* » Ensuite, l'histoire de David commence à prendre pied dans sa conscience. Qui était David ? Un guerrier manipulateur et brutal, mais aussi l'auteur de quelques-uns des plus beaux poèmes jamais écrits : les Psaumes. Donc Epstein commence à s'identifier à lui, mais ce qui manque à son récit est cette disponibilité à la grâce. Pourtant, l'idée était en lui dès le début, parce qu'elle avait informé sa possession du tableau, qui représente un moment de grâce. Je pense à une définition de ce terme formulée par un écrivain allemand : il s'agit de la connaissance qui a traversé le monde de l'infini avant de retourner vers nous.

Un autre terme hébraïque que vous employez est le mot polysémique « gilgul ».

En hébreu, « *gilgul* » veut dire un cycle, une roue et la transmigration de l'âme. Son importance

dans ce livre tient au fait qu'il est aussi le titre en hébreu et en yiddish de la traduction de *La métamorphose* de Kafka, *Ha Gilgul* ou *Der Gilgul*. Cela démontre que, dans la lecture juive de cette nouvelle, il s'agit d'une transformation aussi bien spirituelle que physique. Et donc le rabbin Klausner (personnage du roman) appelle sa yeshiva *Gilgul*.

L'un de vos chapitres s'intitule « Lekh Lekha », nom d'une péripécie dans la Genèse.

C'est le moment où Dieu annonce à Abraham – pour l'instant il s'appelle simplement Abram – qu'il doit quitter cet endroit et voyager vers l'autre côté. Pour devenir ce qu'il sera. Donc, il y a cette idée de quitter l'ancien pour voyager vers l'inconnu.

Vous en donnez une nouvelle interprétation, selon laquelle il ne s'agit pas d'un déplacement physique mais d'une transformation spirituelle. Que vous reliez à une parabole de Kafka.

Kafka a écrit quelque part qu'il croyait comprendre la chute mieux que personne. En effet, son texte sur ce sujet est très beau. Il explique que l'Homme a été expulsé d'Éden non pas parce qu'il a mangé le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mais parce qu'il n'a pas mangé celui de l'arbre de vie, qui contenait l'étincelle de l'essence divine.

Les parcours des deux héros – chacun vit une expérience intense dans le désert – font penser à la Bible.

Le désert est un endroit où le temps et l'espace peuvent se dissoudre. Peu d'autres paysages offrent cette possibilité. Il provoque un sentiment de désorientation, ce qui explique pourquoi il est le lieu par excellence des prophéties et des révélations. Le désert israélien est très ancien, et c'est à cause de cette histoire millénaire que l'intrigue se déplace en Israël. Parce que ce roman explore la façon dont le passé nous pèse et nous forme : c'est un cadeau dont on essaie de se libérer. Le désert représente alors l'incarnation du passé aussi bien qu'un espace où l'Histoire se dissout, créant la possibilité d'une ouverture spirituelle.

Dessiner les monstres humains

Avec Moi, ce que j'aime, c'est les monstres, roman graphique qui est aussi sa première œuvre publiée, Emil Ferris dynamite les conventions de la bande dessinée pour raconter comment des survivantes arrivent – ou pas – à se reconstruire.

par Sébastien Omont

Emil Ferris

Moi, ce que j'aime, c'est les monstres

Livre premier

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Jean-Charles Khalifa

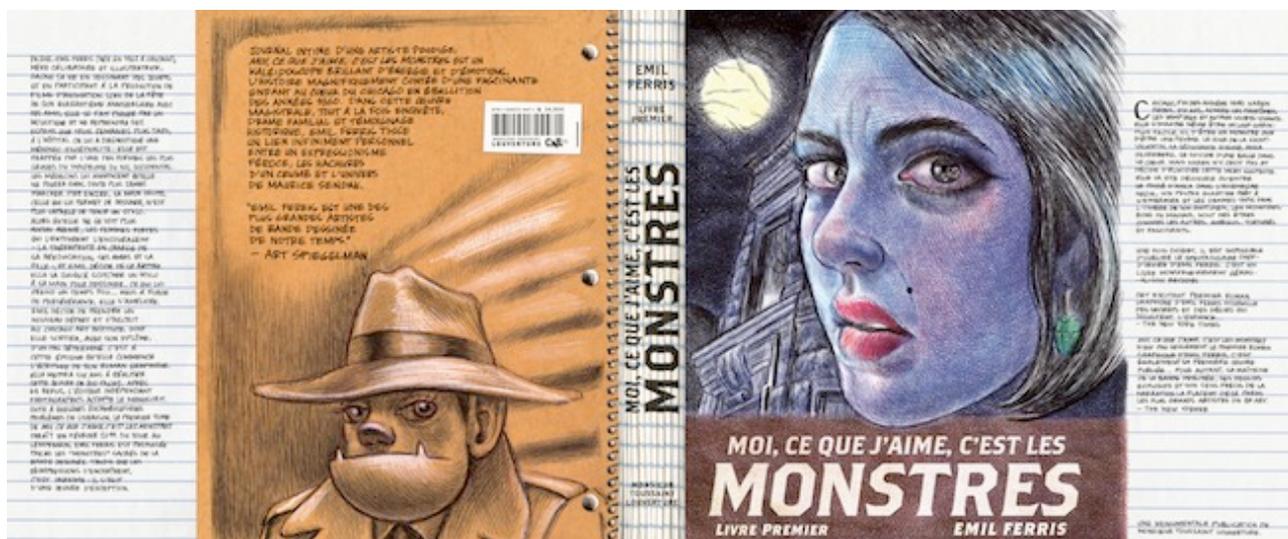
Monsieur Toussaint Louverture, 416 p., 34,90 €

Si *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres* n'est pas autobiographique, il fait revivre le quartier difficile d'Uptown, à Chicago, où l'auteure a passé son enfance pendant les années 1960. Les vies de personnages s'y intriquent en noir et blanc, avec de temps en temps une explosion de couleurs qui offre au lecteur une image mentale. Tous marginaux à un titre ou un autre, mais aussi tous voilés d'une part de mystère qui les rend intéressants autant que dangereux, angoissés et angoissants. La narratrice, la jeune Karen, colle son oreille à la cloison pour entendre M. Chugg, le ventriloque de l'appartement d'à côté, parler à ses pantins – et surtout ceux-ci lui répondre. Un jour, toutes ses marionnettes, sauf sa préférée, se retrouvent dans les ordures sur le trottoir et M. Chugg a disparu. C'est le genre de mystères auxquels elle ne cesse de faire face. Les adultes ne répondant

pas à ses questions, Karen doit mener l'enquête dans les brumes et entrelacs du quartier – comme du temps – qui l'entoure.

Son logeur et voisin, Kiri Jack Goran, est un homme de main du parrain local. Il protège la famille de la fillette mais se révèle également dangereux car sa femme aime un peu trop Deeze, le grand frère de Karen. Il y a aussi Sandy, la fillette chétive toujours affamée que Karen semble être seule à voir. Et Franklin, le garçon noir au visage couturé de cicatrices qui le font ressembler au monstre de Frankenstein mais surtout passionné de vêtements et de chaussures.

Et il y a Anka Silverberg, la voisine du dessus. Belle, abîmée et tragique, Anka vient d'Europe. Elle semble éternellement surplombée par une menace liée à son passé dans l'Allemagne nazie. Quant à Deeze, c'est pour Karen le protecteur et l'initiateur adoré, qui l'emmène au musée et lui apprend le dessin, autant qu'un grand frère irresponsable. Casanova compulsif, il abandonne la fillette pour ses multiples liaisons, mais lui aussi dissimule un secret qui pourrait bien faire de lui une source de danger supplémentaire.



DESSINER LES MONSTRES HUMAINS

La jeune Karen évolue dans cette atmosphère nimbée d'étrangeté et d'inquiétude, à cause de ce que lui cachent les adultes, mais également parce que l'environnement où elle vit est dangereux pour les femmes et les jeunes filles qui, au moindre signe de faiblesse, deviennent des proies. Au racisme – elle est d'origine hispanique –, à la marginalisation – harcelée par ses condisciples qui la surnomment « la tordue », elle se sent plus attirée par sa copine Missy que par les garçons –, à la mort, Karen oppose son imaginaire : les monstres la rassurent.

Vampires, zombies, démons, créatures des profondeurs, viennent d'abord des magazines de bande dessinée que son frère lui offre et dont elle copie les couvertures, s'initiant ainsi au dessin. On retrouve ces couvertures redessinées dans le roman graphique. Au passage, une identification implicite s'opère entre le personnage de la fillette et l'auteure. *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres* est un récit dessiné à la première personne : Karen se représente comme une petite fille loup-garou, avec de grandes dents, et quelquefois comme un vrai loup-garou, poilu et large d'épaules.

En effet, Karen, non contente d'aimer les monstres, voudrait en devenir un, et c'est là que les couvertures de *Ghastly*, ou de *Dread*, prennent tout leur sens. Les victimes des monstres, la jeune narratrice le souligne, y sont des jeunes femmes aux poitrines généreuses, vulnérables et terrifiées. Les titres expriment sans ambiguïté une dimension sexuelle : « Le Baiser du Sorcier », « Le Château de Sang – Désir nocturne ». Pour Karen, être un monstre, c'est échapper à sa condition de fille, victime potentielle de violences sexuelles dans le Uptown des années 1960. C'est aussi, indirectement, pouvoir exprimer son désir homosexuel. Loin de la linéarité, grâce aux possibilités de l'image, le récit serpente entre rêves, intuitions, visions et émotions.

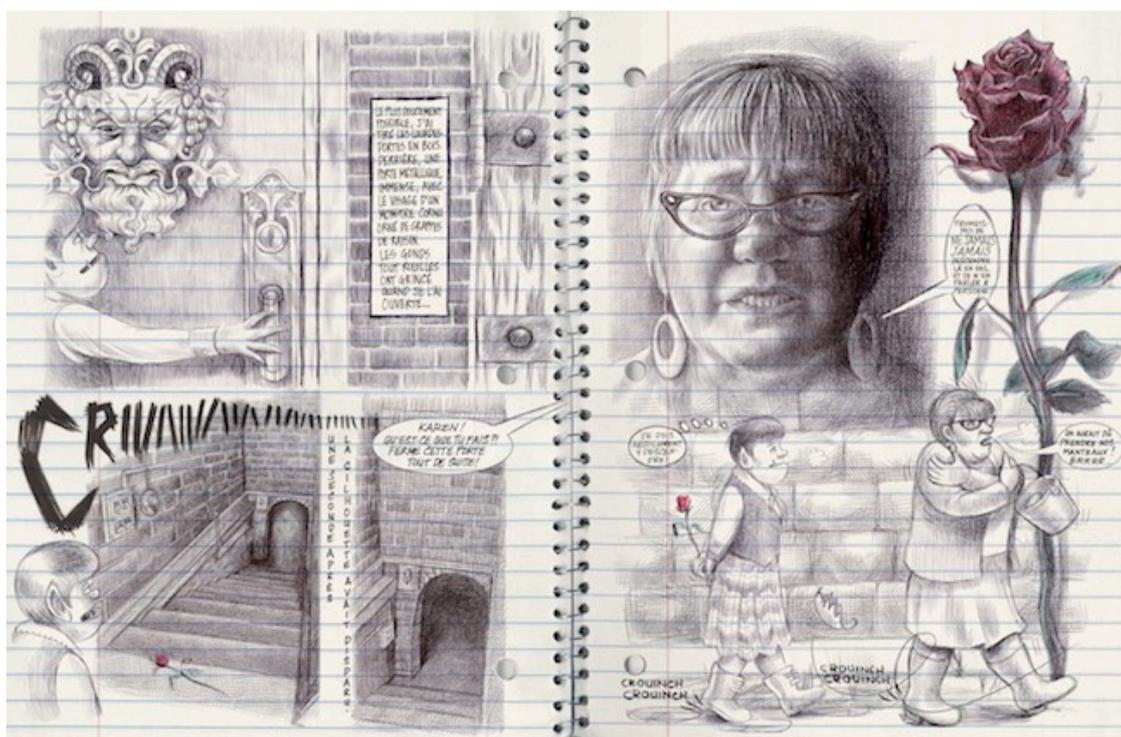
Être un monstre, c'est surtout en même temps tenir à distance et formuler sa peur de la mort. Les monstres, pour la plupart morts-vivants, n'ont pas à s'en soucier. Karen voudrait donc qu'un monstre la morde, et morde sa mère malade. Devenir monstre, c'est, en devenant autre, d'une certaine façon renaître. Emil Ferris indique qu'enfant elle a pensé à propos d'un vétéran du Vietnam : « *s'il était un monstre c'était parce*

qu'il avait été brisé, mis en morceaux, puis réassemblé d'une manière nouvelle et effrayante ». Adulte, elle précise : « *Je pense aux gens que j'ai connus qui étaient brisés par la vie puis qui ont entrepris de se reconstruire (et c'est là pour moi, le cœur même de l'idéologie du monstre) dans le seul but de devenir plus extraordinaires et plus puissants en leur for intérieur* ».

Anka Silverberg, la voisine de Karen, peut être vue comme un « monstre » positif, exceptionnel de résistance et de force. Le roman graphique s'ouvre sur son suicide improbable : elle se serait tuée dans son appartement fermé à clé, mais aucune arme n'a été retrouvée. Morte dans le salon, on l'a découverte allongée sur son lit. Les principaux suspects semblent tous avoir de faux alibis. Pour mener l'enquête, la jeune Karen va endosser – littéralement – le chapeau et l'imper du détective, autre archétype de la littérature populaire. Cela lui permettra de découvrir la vie d'Anka avant la Seconde Guerre mondiale.

L'histoire de Karen dans le Chicago des années 1960 – dont le point d'orgue est l'assassinat de Martin Luther King – et celle d'Anka dans le Berlin des années 1920 et 1930 se croisent et se font écho dans une composition virtuose. Comme leurs prénoms sont presque le reflet l'un de l'autre, la couverture du livre figure un portrait d'Anka, mais, dans son œil, on voit dessinée l'image de Karen. La petite fille-monstre aux canines proéminentes peut entendre – puisqu'elle écoute des bandes enregistrées de souvenirs –, à travers l'histoire d'Anka, une version plus dure de la sienne, une sorte de conte horrifique narré *post mortem* pour la mettre en garde.

La force de *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres* tient à la façon dont Emil Ferris unifie – magistralement – les genres du roman graphique et du carnet dessiné. Certaines pages, en général en noir et blanc et moins travaillées, relèvent de la bande dessinée habituelle, avec cases et bulles. Mais on trouve aussi, on l'a dit, des reproductions pleine page de magazines des années 1960, très colorées. D'autres planches libèrent les cadres et les genres : portraits, tableaux à la Hopper ou à la Füssli, réalistes ou débordants de créatures fantastiques, croquis qu'on ferait dans la marge d'un cahier. Ou tout cela mêlé. Une autre inspiration évidente tient aux murales de Diego Rivera, dont Deeze porte sur le torse la tête tatouée, aux côtés de celles d'Emiliano Zapata et de sa propre mère.



DESSINER LES MONSTRES HUMAINS

Toutes ces références se trouvent unifiées par la technique utilisée, le stylo bille – souvent sous forme de fins quadrillages pour signifier les reliefs –, et le support, des pages de cahier dont les lignes traversent tous les dessins. Le résultat est un récit en constante métamorphose, dans lequel le lecteur ne sait jamais ce qu'il va trouver en tournant la page. Un récit qui se déforme en fonction des mouvements de l'esprit de Karen. Où une représentation réaliste cède la place au fantastique sous l'effet de la peur ou du dégoût. Où des précisions, des ajouts, figurent dans la marge. Où parfois un personnage hors d'échelle envahit la page entière sous l'influence de la mémoire. Où une double page muette vient exprimer ce qui ne peut être dit avec des mots.

Le roman graphique est littéralement hanté par le souvenir d'Anka Silverberg, la rescapée, que, dès avant sa mort, Karen dessinait « bleue » parce qu'« elle semblait toujours sur le point de pleurer ». Ses magnifiques portraits mélancoliques se retrouvent alors que s'emmêlent l'histoire de sa terrible vie et l'enquête sur sa mort.

Même si ce n'est jamais explicite, une troisième femme noue son parcours à ceux de Karen et d'Anka : Emil Ferris. L'auteure, elle aussi, a eu besoin de se reconstruire : dans son enfance, et à l'âge adulte. À cause d'une scoliose sévère non diagnostiquée, elle n'a marché qu'à trois ans, commençant à dessiner bien avant. Quand elle

avait huit ans, la médecine a jugé qu'elle ne vivrait pas au-delà de trente ans (elle en a aujourd'hui cinquante-six). Il fallait bien les monstres pour continuer : « *je me souviens avoir cherché à déceler la beauté tapie au cœur de l'horreur, c'était ma façon de gérer ma peur* ».

Lors de la fête de son quarantième anniversaire, un moustique lui transmet une méningo-encéphalite qui la laisse paralysée. De nouveau, la médecine est formelle : elle ne marchera plus jamais. Et elle ne peut plus tenir un stylo. Elle se le scotchera à la main pour dessiner. De là naissent le style et le projet de *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres*. Le stylo-bille et les cahiers ; deux histoires : l'une concernant une enfant, l'autre une adulte.

Comme *Maus* d'Art Spiegelman, *Persepolis* de Marjane Satrapi ou *L'Ascension du Haut Mal* de David B., *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres* est un roman graphique singulier, puisant à la fois dans la culture populaire de la bande dessinée et dans celle des musées, s'inspirant de Robert Crumb aussi bien que de Delacroix. Emil Ferris raconte des histoires de mystère et de peur, de petites filles violentées à des degrés divers et de leur survie. Mais aussi des histoires de transmission et d'initiation. De ce que les êtres humains s'apportent les uns aux autres. Des histoires de femmes fortes et d'êtres cabossés, à la fois victimes et ambigus, dont on attend avec impatience le deuxième livre, à paraître.

L'étreinte des ombres

Dans Logique du sens, Gilles Deleuze, à propos de Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier, parle de la découverte de l'énergie cosmique qui traverse les « robinsonnades ». Chez Defoe déjà, il s'agissait de rapporter Robinson à l'origine, mais aussi de raconter cette aventure : qu'advient-il à un homme seul, sans Autrui, sur l'île déserte, étant entendu que Vendredi, par rapport à Robinson, est son double, un « au-delà de lui-même » ?

par Linda Lê

Lutz Seiler

Kruso

Trad. de l'allemand par Uta Müller
et Bernard Banoun

Postface de Jean-Yves Masson

Verdier, 478 p., 25 €

Gilles Deleuze, dans ce texte qui questionne aussi les ressemblances et les jeux de miroir, aboutit à la conclusion qu'une « robinsonnade », c'est un monde sans autrui, où l'île déserte, autant que Robinson et Vendredi, est le héros célébré. Pour qui se rappelle *Foe*, de J. M. Coetzee, réécriture du livre de Defoe, où c'est une femme, Susan Barton, qui fait irruption dans l'univers de Cruso, le maître, et de Vendredi, l'esclave, *Kruso*, le premier roman de Lutz Seiler, excellemment traduit par Uta Müller et Bernard Banoun, est une découverte réellement fabuleuse. Lutz Seiler, poète né en Thuringe, s'est fait connaître en France à travers un recueil de nouvelles, *Le poids du temps*, qui renferme, entre autres, une extraordinaire trilogie du jeu d'échecs, relatant trois histoires de l'Allemagne de l'Est, dont l'une met en scène une inoubliable jeune fille surnommée Gavroche. Mais la surprise qu'il réserve au lecteur dans *Kruso*, du nom du personnage principal, est encore plus stupéfiante. Le livre paraît relever plusieurs défis : celui, notamment, d'être un texte qui tisse avec une fine complexité l'Histoire, au sens où celle-ci est un cauchemar dont on cherche à s'éveiller, et la poésie, définie comme une résistance et un chemin de rédemption.

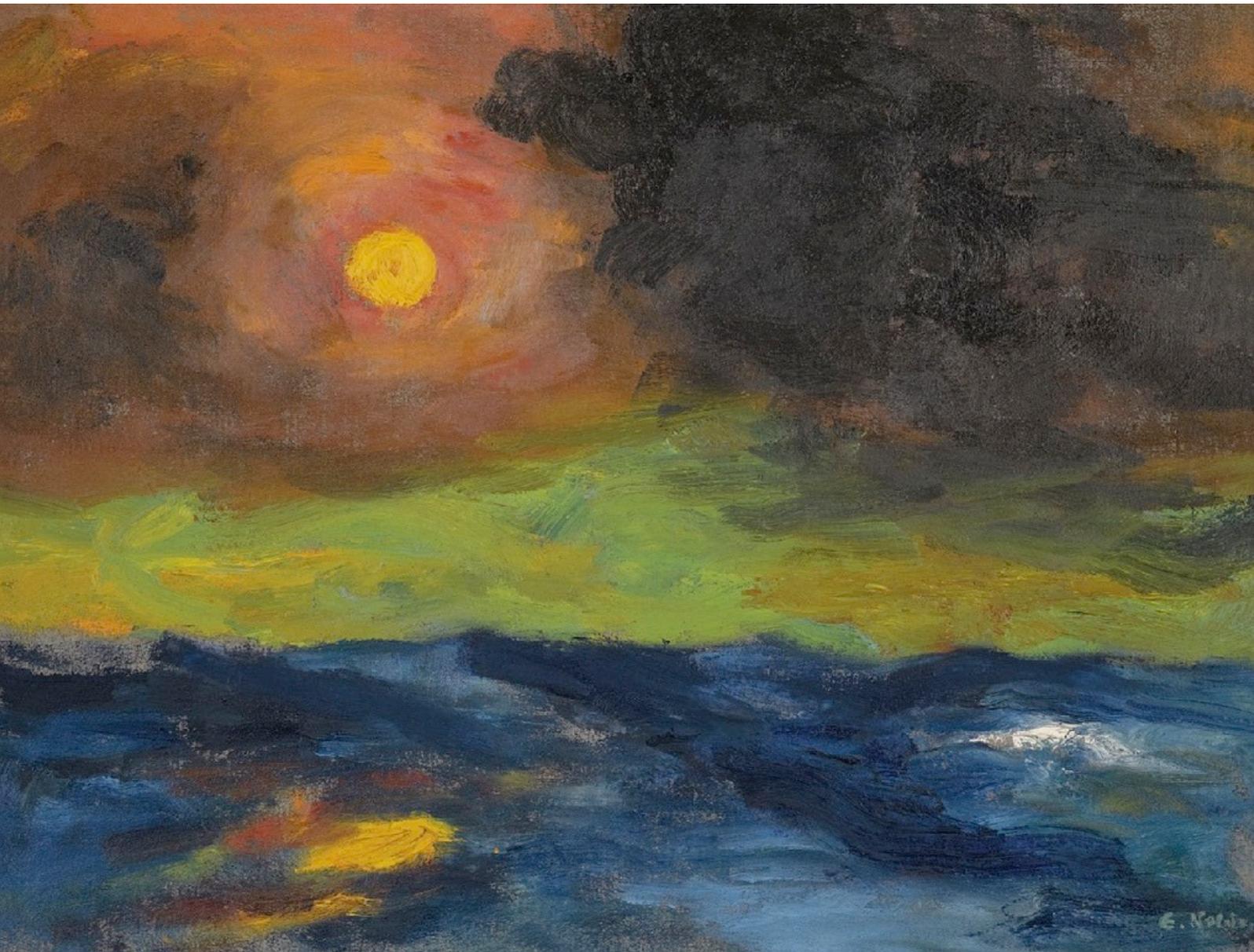
Carlo Emilio Gadda, Léon Chestov, Castaneda, Antonin Artaud, Rimbaud et, surtout, Georg Trakl sont les doubles rêvés des personnages de Lutz Seiler, qui entretiennent entre eux une

grande complicité par l'entremise des poèmes récités, remettant ainsi en cause l'idée de la « robinsonnade » comme « monde sans autrui ».

Alors que l'Allemagne de l'Est vit ses derniers jours, à la fin des années 1980, le jeune Edgar Bendler, dit Ed, mal remis de la mort de son amante, échoue sur une île de la Baltique, Hidensee, dont le nom même suggère qu'elle est la cachette idéale, peut-être le lieu d'une utopie réalisée où, comme dans une de ces fictions de Hans Henny Jahnn, une communauté s'édifie, où un amoureux des livres en dépose çà et là à l'attention de ses compagnons, où un mort est un sosie de Pessoa, où, comme dans le roman de Defoe, Vendredi est le pilote guidant Crusoé, lui montrant les endroits où il peut s'aventurer et ceux où il ne faut pas aller...

Dans cette île, « *mince bande de terre entourée d'une aura mythique* », et souvent appelée « *la Capri du Nord* », Ed rencontre Kruso (Alexander Krusowitch, fils d'un général russe et d'une acrobate de cirque). Ce dernier vit dans le souvenir d'une sœur nommée Sonia, comme la Sonia d'un poème de Trakl.

Ed est plongeur dans un hôtel (ce qui sera l'occasion d'écrire une véritable poésie de la plonge). Kruso, lui, se donne pour mission d'accueillir ceux qu'il appelle « *nos sans-abri* » : les « *naufragés* » – marginaux, aventuriers, candidats à l'émigration, « *fugitifs en herbe* ». Sans jamais jouer au meneur, il rêve de les conduire vers les terres d'une liberté nouvelle. Ces naufragés, ces ombres qui hantent l'île, sont à peine visibles. Ils incarnent cet Autrui pour qui l'île, dit Kruso, est le lieu où ils se retrouvent eux-mêmes. Ces naufragés, qu'il arrive à Kruso d'assimiler à des sauvages, sont, comme le comprend Ed à un



L'ÉTREINTE DES OMBRES

moment, des pèlerins « *en pèlerinage vers le lieu de leurs rêves, le dernier lieu de liberté à l'intérieur des frontières* ».

Sur ce chemin, lui, Ed, n'est que l'homme de peine de Kruso, l'aidant à conduire ces fugitifs jusqu'à l'endroit où ils seraient délivrés de tout ce qui aurait pu les maintenir en esclavage. Une amitié trouble et troublante lie donc ces deux solitaires, bien que parfois Ed ait le sentiment d'être considéré seulement comme un instrument de Kruso, « *un peu ridicule dans son attachement, et pâle dans sa façon d'être* » (il se contente souvent de rester muet dans son coin). Mais ce qui les lie davantage encore, c'est le devoir qu'il s'assigne envers les naufragés, les évadés de la RDA. Théâtre d'ombres, l'île devient à la fois un au-delà paradisiaque et le

théâtre de la cruauté où la mer sert de tombeau à ceux qui fuient les dérives d'un idéal communiste pervers.

Kruso n'est pas uniquement le roman de la fin de l'Allemagne de l'Est, ni celui de la perte des illusions ; cette nouvelle « robinsonnade », qui n'est pas sans évoquer les transfigurations poétiques de Georg Trakl, tente aussi de faire revivre les disparus que l'Histoire a engloutis : « *Je dois en faire quoi, de tous ces cadavres ? Quoi ?* », s'interroge Ed dans l'épilogue, où il prend la parole et se prépare, selon l'expression de Jean-Yves Masson dans sa postface, à ériger « *un mémorial à l'Allemagne de l'Est sans l'idéaliser aucunement* ». Le roman se révèle un mausolée en papier : Kruso disparu, il revient au jeune Ed, le Vendredi de l'île-refuge, d'être l'archiviste de ce qui subsiste des utopies.

La vie derrière soi

Frank Witzel a travaillé de nombreuses années à ce roman dont le titre à la fois interpelle et suggère une volonté de relier la fiction à l'histoire collective et aux souffrances psychiques individuelles. Ce fut un succès : le livre trouva un écho immédiat chez ses compatriotes qui lui attribuèrent en 2015, un peu contre toute attente, le prestigieux Prix du livre allemand. C'est un roman long, touffu, qui mêle les genres et les points de vue aussi bien que les temps. Si l'intrigue existe, elle suit une chronologie discontinue, obéissant à une logique qui relève du rêve ou de l'imagination. Mais une vérité se fait jour peu à peu, dans l'échange avec le policier qui enquête, la confession que le prêtre ou le médecin recueille, les pages griffonnées sur un coin de table.

par Jean-Luc Tiesset

Frank Witzel

Comment un adolescent maniaco-dépressif inventa la fraction Armée rouge au cours de l'été 1969

Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni
Grasset, 990 p., 29,90 €

Les faits relatés ont pour point de départ l'année 1969. Le narrateur, tout comme l'auteur, a alors un peu plus de treize ans. Le roman s'ouvre sur une poursuite, comme dans un polar. Mais, d'emblée, le lecteur est pris à contrepied, l'intensité dramatique se résout dans la loufoquerie, le rythme faisant davantage songer à une bande dessinée où manqueraient les dessins : ceux qui fuient au volant d'une voiture volée (une NSU Prinz, voiture d'époque !) sont de jeunes lycéens, et leurs armes sortent tout droit du coffre à jouets ! Cette parodie pourtant laisse transparaître une réelle menace, car la poursuite évoque immédiatement la traque des terroristes qui avaient placé des bombes à Francfort moins de deux ans auparavant. Et le journal télévisé s'en mêle.

Un rappel historique n'est sans doute pas inutile, au moins pour les plus jeunes lecteurs. Les attentats perpétrés en avril 1968 à Francfort par Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll et Horst Söhnlein révélèrent l'existence en Allemagne d'un mouvement révolutionnaire prêt à passer à l'action violente, qui allait bientôt prendre le nom de « Fraction Armée

Rouge » (Rote Armee Fraktion, ou RAF), et opérer durant une trentaine d'années, jusqu'à son autodissolution en avril 1998. Le groupe, qui entretint rapidement des contacts avec des terroristes d'autres pays et se rapprocha d'Action directe et des Brigades rouges italiennes, est responsable de plus de trente morts sur le sol allemand, de l'enlèvement de Hanns Martin Schleyer, président du patronat allemand (qui se termina tragiquement) à l'assassinat une quinzaine d'années plus tard de Detlev Karsten Rohwedder, responsable de la Treuhand, structure mise en place lors de la réunification allemande pour privatiser les biens situés en ex-RDA. L'incarcération puis la mort des fondateurs de la RAF dans la prison de Stammheim ont en leur temps fait couler beaucoup d'encre dans le monde (Jean-Paul Sartre alla jusqu'à leur rendre visite dans leur cellule).

C'est dans cette sombre période de l'histoire allemande que se situe le roman, dans ces « années de plomb » dont témoignent plusieurs livres et films (1). Sans doute la fin des années soixante a-t-elle marqué le monde entier : le Che est mort en octobre 1967 en Bolivie, et l'offensive du Têt a commencé au Vietnam en janvier 1968 – [une année qui a fait date !](#) Mais est-ce un hasard si la violence qui a touché l'Europe a pris tant d'ampleur dans une Allemagne pourtant en paix, avant de gagner des pays voisins comme l'Italie et la France ? Les Alliés avaient dû s'appuyer pour reconstruire le pays sur une population laminée par douze ans de dictature, et les rouages du pouvoir étaient en partie entre les mains d'hommes qui avaient fait leurs classes dans

LA VIE DERRIÈRE SOI

l'administration hitlérienne, « dénazifiés », blanchis – ou discrets sur leur passé.

Du coupable avéré au simple comparse, toute une génération était suspecte, les scandales révélés par la presse aidant, et les adolescents se heurtaient au silence, quand ce n'était pas à la nostalgie du temps où la Wehrmacht triomphait. Leurs histoires familiales comportaient des blancs, et il se répandit dans le pays une sorte de névrose collective, née d'une absence de réponse à des questions qu'ils n'osaient le plus souvent pas poser, tandis que leurs parents se réfugiaient dans leur nouvelle prospérité, mettant le passé entre parenthèses. Il faut souligner que la République fédérale telle qu'elle apparaît ici appartient désormais à l'Histoire, elle n'existe plus aujourd'hui sous la même forme : ses contours ont changé, Bonn n'en fut que la capitale éphémère. Ce qui survit encore de cette république première manière, née de la volonté des vainqueurs de 1945, est désigné par les Allemands sous le nom de « anciens Länder », faisant implicitement référence aux temps révolus où l'Europe était coupée par un « rideau de fer » qui lui barrait l'horizon oriental. Dans les années soixante, c'était un pays qui vivait un traumatisme identitaire face à sa rivale communiste qui parlait la même langue, avait le même droit à se réclamer de l'histoire allemande, et lui disputait l'héritage culturel. Un pays qui affichait encore dans ses journaux les prévisions météorologiques pour les provinces situées au-delà de la ligne Oder-Neisse, à Stettin, Breslau ou Königsberg. Un pays qui se cherchait sans vraiment se trouver, déjà puissant par son économie, mais largement dépourvu d'indépendance politique. Une sentinelle occidentale aux frontières du « bloc de l'Est »...

Un pays, donc, apparu malgré lui sur la carte, qui tente de s'édifier sur les décombres de l'Allemagne nazie qu'il suffit de gratter pour en sentir encore les fumées malodorantes. À quoi donc un adolescent de treize ans pourrait-il se raccrocher ? Sortant à peine de l'enfance, il n'a pas encore de passé propre, et, quand il se retourne, il ne voit rien par-dessus son épaule, sauf peut-être ce que ses parents lui ont montré, raconté, transmis. Mais les parents de 1969 souffrent d'une amnésie partielle, voire totale, en ce qui concerne des événements vieux de plus d'un quart de siècle. L'adolescent décrit dans le roman craint de grandir dans le monde qu'il découvre, un peu comme le faisait le héros du *Tambour* de Günter Grass, entraîné dans l'écroule-

ment de l'Europe. « *Puer aeternus* » accablé par le poids d'un passé qui n'est pas le sien mais qui pèse sur ses épaules, en un temps où les mères aussi sont coupables parce qu'elles sont impuissantes ou paralysées, ou parce « *qu'elles ne nourrissent plus l'enfant, mais qu'elles se nourrissent elles-mêmes de lui* ». La crise d'adolescence se confond avec la critique sociale : car la République fédérale non plus n'a pas de passé, elle vient d'avoir vingt ans en 1969, et ses racines, comme celles de sa sœur détestée la RDA, plongent dans un terreau maudit, une histoire impossible à assumer, mais qui se prolonge pourtant puisque ses principaux acteurs sont toujours là. Quand les repères se dérobent, « *quand l'historiographie officielle se perd, la seule possibilité consiste à donner sa propre histoire au passé* ».

« *Vous êtes celui qui est resté coincé quelque part en 1969, comme si vous n'aviez plus vieilli ensuite, comme si vous n'aviez pas aussi eu une vie par la suite et jusqu'à ce jour* », dit au narrateur celui qu'on ne peut guère appeler que psychologue ou enquêteur. Relier la contestation, puis le terrorisme des jeunes à l'impossibilité de construire et de lire leur histoire, c'est le propos de ce livre, mais il le fait d'une façon non didactique, tentant d'exposer au jour le jour les angoisses et les désirs d'un homme qui se veut désespérément « normal », mais qui vit dans un monde qui revendique ses nouvelles certitudes et cherche à le convaincre que le malade, c'est lui. L'auteur prend son temps, le roman est long, protéiforme, mais c'est dans ce qui se construit et se partage peu à peu, dans ce que le livre distille lentement au lieu de l'asséner, que le public allemand d'aujourd'hui a pu reconnaître son vécu ou celui de ses parents et offrir à Frank Witzel un succès aussi total qu'inattendu.

Le ton varie – humour, ironie et même franche plaisanterie alternent avec gravité, noirceur et tragique. L'adolescent du début vieillit, même s'il ne devient pas vraiment adulte au sens où les autres le voudraient, et sans en être quitte pour autant avec les interrogatoires : a-t-il commis, après ses premiers démêlés avec la police, d'autres méfaits qui le conduisent devant un officier du renseignement ou un juge d'instruction, ou bien son état mental justifie-t-il l'intervention d'un médecin ou d'un psychiatre ? Est-il possible que « *quelqu'un veuille avouer quelque chose qu'il n'a pas du tout commis* » ? L'auteur entretient habilement le doute autour de ces questions et laisse au lecteur le soin d'interpréter les indices.

LA VIE DERRIÈRE SOI

D'un chapitre à l'autre (il y en a quatre-vingt-dix-huit), la perspective change du tout au tout. Ce sont parfois de simples maximes philosophiques, voire des apories, et on trouve quantité de références aux philosophes allemands (Heidegger, Marcuse, Adorno) mais aussi français (Sartre, Camus, Foucault ou Derrida), avec lesquels le narrateur entame le dialogue. Parfaitement à l'aise avec les divers aspects de la pensée moderne ou post-moderne, de déconstruction en reconstruction, l'auteur révèle de page en page de solides connaissances culturelles qui s'étendent aussi au cinéma et à la musique, intégrant à l'histoire de son personnage les célèbres groupes de rock qui se sont succédé et l'ont accompagné depuis son enfance. Sans oublier la littérature qui tient ici une place de choix, la découverte par exemple de Peter Handke reconnue comme expérience décisive.

Les entretiens relatifs aux besoins de l'enquête ou à la thérapie imposée au narrateur occupent une bonne partie de l'espace du roman, mais on y trouve aussi beaucoup d'autres choses, dont des récits qui constituent à eux seuls une petite œuvre dans l'œuvre, où l'on voit parfois surgir des personnages surprenants qu'on pourrait croire à tort étrangers au fil romanesque. Ou des pages qui ressemblent à celles d'un journal que le narrateur tiendrait avec application pour tenter de se trouver soi-même. Une « *thérapie contextuelle, dans laquelle le patient se représente un contexte historique ou géographique, familial ou social dans lequel il produit des souvenirs quasiment fabulés* » ?

La religion aussi tient une place importante dans une œuvre où s'expriment les doutes d'un homme marqué par son éducation catholique. Le cadavre décharné de Holger Meins, membre de la RAF mort en 1974 en prison des suites d'une grève de la faim, évoque irrésistiblement le Christ, et le lecteur découvre avec stupeur de « *brèves hagiographies des membres de la Fraction Armée Rouge* », où l'auteur imagine par exemple qu'Andreas Baader abat l'instituteur du petit Indien Winnetou (2) et erre au pays des Apaches, qui finissent par le scalper et le noyer. Autre exemple, un passage est consacré à la figure historique de Grégoire, grand théologien du IV^e siècle qui fut ordonné prêtre par son propre père, qui se qualifie lui-même ici de « *déchet de Dieu* » et qui est né – ça ne s'invente pas – à Nazianze, en Cappadoce ! Quand le récit dérape aux frontières du réel et explose dans une fantaisie débridée qui lui permet tout, du burlesque à l'absurde en passant

par le fantastique, quand les certitudes habituelles deviennent dérisoires et que le monde sort de ses gonds, c'est un peu l'esprit des plus anciens qui se manifeste sans qu'on ait eu besoin de l'invoquer, celui de Bruno Schulz ou d'Alexander Wat, de Franz Kafka ou d'Alfred Kubin.

Le narrateur comme les membres de la RAF – du moins tels qu'il les conçoit dans le rapport incertain qu'il entretient avec eux – souffrent d'un mal enraciné dans un temps où le monde issu de la guerre était divisé en deux camps entre lesquels il fallait choisir, sans toujours souhaiter ni pouvoir le faire. Il déteste d'ailleurs toutes les alternatives, parce qu'elles lui sont imposées par les autres : le monde est-il binaire ? À l'image d'une personnalité, les sociétés aussi peuvent-elles être « bipolaires » – ou carrément schizo-phrènes ? Une des manifestations du mal dont le narrateur souffre, c'est justement l'impression d'être « ventriloqué », de parler d'une voix qui n'est pas la sienne, dans une langue qu'il n'a pas choisie et que le passé récent a durablement pervertie : « *D'une manière générale, les nazis ont contaminé toute la langue allemande* ». La constatation n'est pas nouvelle, mais c'est pour l'auteur prétexte à un long passage qui, là encore, ne laissera pas de surprendre le lecteur.

Car le roman de Frank Witzel déroute, et sa longueur – peut-être excessive – pourrait décourager. Pourtant, on s'adapte vite et sans peine à la discontinuité de l'écriture et au mélange des temps, car l'auteur a tout prévu pour qu'on ne se perde jamais complètement, même en ayant parcouru trop vite quelques pages : le chapitre suivant ramènera à coup sûr dans le bon chemin ! Et ce qui ne gêne rien, on est souvent ébloui par l'écriture, par ses incursions dans le langage poétique, et les quatre-vingt-dix-huit chapitres sont autant d'images d'un kaléidoscope dont les couleurs chatoyantes ne perdent rien de leur éclat dans la belle traduction d'Olivier Mannoni.

1. **On retiendra par exemple : *La troisième génération* (Fassbinder, 1979), *Les années de plomb* (Margarethe von Trotta, 1981), *Stammheim* (Reinhard Hauff, 1986), ou *Les trois vies de Rita Vogt* (Volker Schlöndorff, 2000).**
2. **Personnage de fiction créé en 1879 par le romancier Karl May. Ses aventures ont été plusieurs fois portées à l'écran.**

Portraits de poètes (2)

Petite chronique du temps qui passe et des livres de poésie dont il aurait fallu parler en 2018 et même avant... ce qui n'a pas été fait par manque de temps et de place, ma disponibilité et l'espace du journal n'étant pas extensibles à l'infini. Il faut savoir ne pas s'intéresser qu'aux auteurs consacrés. C'est pourquoi, après le Marché de la Poésie et avant la rentrée automnale, j'ai pensé nécessaire de présenter quelques-uns des poètes que j'ai retenus, conservés près de moi, sur ma table (il en reste, qui alimenteront peut-être une chronique à venir). Chaque fois, des personnalités originales, des parcours singuliers, des livres qui ont attiré ma sympathie et parfois suscité mon enthousiasme.

par Marie Étienne

Odile Massé

L'Envol du guetteur

Dessins de Christine Sefolosha,

lecture de Claude Louis-Combet

L'Atelier contemporain, 158 p., 25 €

La Nue du fond

Dessins de Maïke Freess,

lecture d'Olivier Apert

L'Atelier contemporain, 74 p., 20 €

Odile Massé est une comédienne à la longue chevelure noire et au sourire contagieux, une prosa-trice dont les écrits sont parfois classés à la rubrique poésie mais elle n'en a cure. Elle a circulé pendant plus de trente ans entre les livres qu'elle écrit et les spectacles conçus et mis en scène par son mari, Michel Massé. Dans ces derniers, comme dans ses livres, on retrouve l'univers délirant des maîtres polonais Witkiewicz, Gombrowicz pour la littérature, Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowski pour le théâtre tel qu'on l'aimait, qu'on le privilégiait dans les années 1970 au Festival international de théâtre de Nancy. Jusqu'à la parution de *L'Envol du guetteur*, les livres d'Odile Massé donnaient le sentiment de correspondre au temps d'une maturation. Tout se passait dans les sous-sols, dans un lieu incertain et premier, où les humains n'existent pas encore, où la réalité du monde n'est pas même effleurée. Un monde d'avant la création, dans lequel le voyage pour trouver la sortie est douloureux et



Odile Massé

L'Envol du guetteur

DESSINS DE CHRISTINE SEFOLOSHA
LECTURE DE CLAUDE LOUIS-COMBET

L'ATELIER CONTEMPORAIN

PORTRAITS DE POÈTES (2)

dangereux. On s'y entre-dévore sans mourir pour autant, on se bat, on espère, mais on stagne. Avec quand même au bout une ouverture sur la lumière, comme dans *Sortir du trou*.

Claude Louis-Combet écrit, à propos de *L'Envol du guetteur*, en postface : « *Nous savons que l'horizon du désir est de perdition et de destruction.* » Du désir, en effet, il est intensément question. Sauf qu'ici, justement, il y a une issue. Mais hors l'amour – celui qu'on prétend tel. Hors l'obsession de possession de l'un par l'autre. Avec un ingrédient de taille. Le « je » qui narre, à qui arrive l'histoire et pour finir qui la domine, lui offre un dénouement, n'est pas, comme dans les livres précédents, de sexe féminin, c'est un garçon. Pourquoi ? À l'auteure de le dire. Pour la première fois, l'attente, puis le combat pour la libération, est vécu, est mené par un vrai personnage : il a un sexe, des yeux pour voir, un esprit pour ourdir, se sauver. Si ses intermédiaires, ses partenaires, demeurent pour la plupart groupés et indifférenciés, son vis-à-vis, la mère, excelle à s'exposer dans sa boutique, à se mettre en vitrine. Les deux se guettent, sans parvenir à se déprendre, ni à se prendre. En dehors d'elle, il y a les oiseaux et leurs cris, il y a les volailles à l'odeur écœurante quand elles sont égorgées, les chiens dans le chenil, les amants de la mère qui disparaissent, mais où ?

Dans ce livre, le conteur prend son temps, prend le temps d'arriver à ses fins, à présent il est fort et il va vaincre l'hydre, à présent il va perdre ses peurs et respirer à hauteur d'arbres. Pour prendre son envol. Comme sa créatrice. Le romanesque comme délivrance.

Béatrice Bonhomme

Dialogue avec l'anonyme

Dessin de Claire Cueno

Collodion, non paginé, 12 €

Son enfance, sa vie professionnelle, sont méditerranéennes. Elle a grandi dans une famille d'intellectuels et d'artistes. Et elle rassemble, dans un même geste, une même autorité, ce qui souvent est séparé et cantonné. Comme si elle souhaitait réconcilier ou concilier, privilégier les liens plutôt que les ruptures. C'est ainsi que dans son activité d'enseignement à l'université Nice-Sophia-Antipolis, elle étudie la poésie contemporaine en

Béatrice Bonhomme

DIALOGUE AVEC L'ANONYME

- Collodion -

relation avec les siècles précédents mais aussi avec les autres arts et à travers d'autres pays. Et que dans chaque numéro de la revue *NU(e)* qu'elle anime avec Hervé Bosio, elle réunit, autour de la figure centrale d'un poète, des créateurs, des critiques, des théoriciens. Elle s'est aussi donné pour tâche de réactualiser l'œuvre de Pierre Jean Jouve, poète, romancier et traducteur, qui a su introduire, grâce à Blanche Reverchon, la psychanalyse dans la littérature.

Qui est l'anonyme de son dernier ouvrage ? Et a-t-il un rapport avec l'anonyme d'Aragon, dans *Théâtre/Roman*, qui reprend une phrase d'*Alice au pays des merveilles* ? « *Autrefois* », dit la *Mock Turtle*, *au bout du compte avec un profond soupir*, « *j'étais une véritable tortue* ». » Non, Béatrice Bonhomme ne se pose pas, comme Aragon, de questions sur son identité, la sienne semble assurée, elle ne passe pas en revue, comme lui, les différentes figures de son moi successif, elle préfère déployer, tel un joueur de cartes, les atouts de sa vie antérieure, les morts et les vivants qui ont compté. Ce qui n'est pas sans relation avec le jeu et le théâtre, les reflets qu'il propose et les leurres qu'il invente. D'ailleurs le livre se décompose en un prologue, six actes et un épilogue. À l'intérieur desquels Béatrice Bonhomme joue avec les genres, osant tantôt la narration, tantôt la poésie ou le théâtre ; elle joue aussi avec les formes : vers libres, versets ou prose. Sa méditation sur la disparition, l'enfance, l'amour, s'insère dans un décor concret : « *des*

PORTRAITS DE POÈTES (2)

odeurs de seringa, des murs rouges, les yeux verts d'un chat qui somnole » ; rassemble non seulement les fils de son existence et de ses lectures (« *La poésie, pour moi, c'est le lieu retrouvé* »), mais ceux de la modernité et de la tradition : « *Comment faire du neuf sans détruire les filiations ?* » Sa réponse est souvent lumineuse.

Post-scriptum : Du Canada vient de me parvenir, voulu et accompagné par Michaël Bishop, *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* (VVV éditions, Halifax), un adorable petit livre : « *Nous traversons c'est tout. Nous sommes vivants. Une incandescence.* » Et encore : « *Une marelle et en haut tu sautes dans ton tablier d'écolier / Je prends ta main. / On traverse la craie. / Le carré c'est le ciel.* »

Franck André Jamme

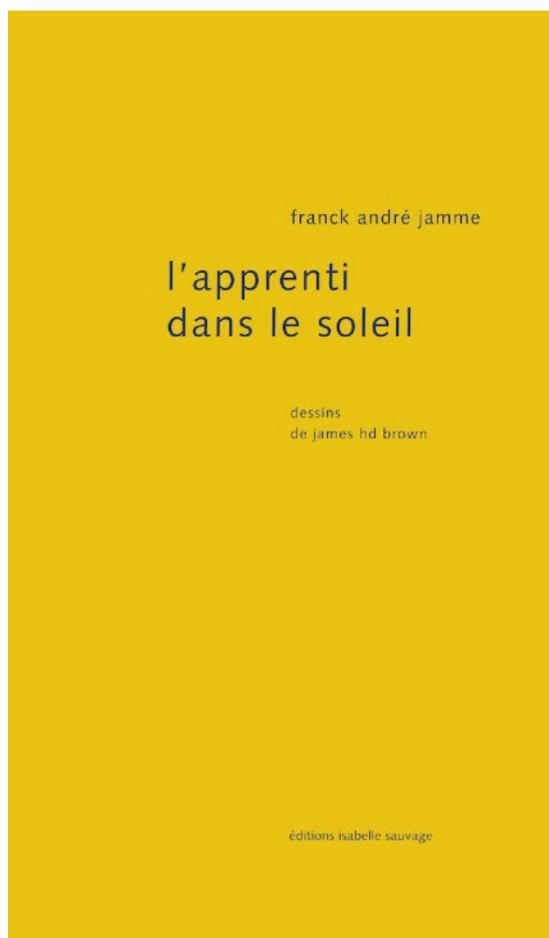
L'apprenti dans le soleil

Dessins de James Hd Brown

Isabelle Sauvage, 120 p., 17 €

On ne rencontre plus comme autrefois, dans les allées du Marché de la Poésie, Franck André Jamme. C'est qu'il vit en province, séjourne à l'étranger, aux États-Unis notamment, où il a publié plusieurs de ses livres. Peut-être encore en Inde dont il a étudié les arts tantriques et traduit *Lokenath Bhattacharya*. L'exposition « Magiciens de la terre », au centre Pompidou, c'est lui. Le volume de René Char dans la Pléiade, c'est encore lui. Son œuvre a été couronnée par le Grand Prix de Poésie de la SGDL. Ses échappées vers d'autres arts, d'autres cultures et d'autres terres imprègnent ses poèmes d'une familière étrangeté.

En écrivant *L'apprenti dans le soleil*, Franck André Jamme a en tête, comme il le précise dans une postface, un dessin de Marcel Duchamp, « *un cycliste dans la position d'un sprinter sur la ligne d'arrivée* », la tête enfoncée dans le guidon mais « *en train de monter une vraie côte* ». Le livre de Franck André Jamme m'évoque, davantage que l'inventeur du ready-made, l'Inde et Bhattacharya, l'apprenti ou l'élève, qui ne cesse d'acquérir, grâce au Maître, les rudiments de l'art de vivre, par le renoncement aux valeurs habituelles des humains. Poème-mantra, peut-être. Le fait est que les sons importent autant que les syllabes et que l'ensemble agit comme un philtre magique,



ou un « *récit muet* », avec ses « *nuits / pleines de style* », sa « *fleur / qui serait une autre sorte / d'aboutissement* », son humour : « *Surtout gardez toujours / quelques grammes de quoi que ce soit / sur votre peau* », et sa sagesse : « *Rien ne varie jamais / tout s'assemble / juste différemment* ».

Franck André Jamme avait publié en 2004 un livre pour moi inoubliable, *La Récitation de l'oubli* (Flammarion). Un livre intemporel dont chaque moment sidère – plein, ô combien, et léger. Et dont la gravité, comme *L'apprenti dans le soleil*, paraît danser : « *Il faut apprendre à moins peser, ainsi, de temps en temps. Et se permettre, et s'accorder* ». D'ailleurs, le livre de Bhattacharya qu'il avait traduit, paru chez Gallimard, ne s'appelle-t-il pas *Le Danseur de cour* ?

« *Le temps, s'il avait su, aurait pu écrire ce livre.* » Le temps ou quelqu'un d'autre, en soi, qui dicte le poème, « *comme pour faire mentir l'ordinaire, pas le moindre effort, pas la moindre embûche, pas la moindre réflexion non plus ne montrèrent leur nez* ». *L'apprenti dans le soleil* a, lui aussi, été écrit dans un élan en un seul mois. Franck André Jamme procède de cette manière, quand ça lui chante, c'est-à-dire lorsque ça chante en lui.

Une conférence condamnée d'avance

Voici un livre qu'on attendait depuis longtemps : l'étude précise et documentée de la conférence d'Évian qui s'est tenue en juillet 1938 et dont on célèbre donc aujourd'hui le quatre-vingtième anniversaire. Un livre sur la diplomatie en action qui entre, hélas, en écho avec l'actualité. Ce qui fait deux excellentes raisons de lire, de méditer et de diffuser aussi largement que possible l'ouvrage de Diane Afoumado.

par **Sonia Combe**

Diane Afoumado

Indésirables.

1938 : la conférence d'Évian et les réfugiés juifs.

Mémorial de la Shoah/Calmann-Lévy

358 p., 24,90 €

« *Que sait-on de ce sommet, si ce n'est qu'il est le produit d'une initiative américaine, plus particulièrement du président Franklin D. Roosevelt ; que la République dominicaine a fait l'offre la plus généreuse à l'égard des réfugiés par opposition à la célèbre déclaration de l'Australie – qui n'avait pas de problème juif et ne souhaitait pas en créer un ?* », rappelle d'entrée de jeu Diane Afoumado. Son objectif n'est pas de trancher dans le débat récurrent concernant la volonté réelle ou incertaine du président américain de sauver les Juifs d'Allemagne et d'Autriche à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Tandis que certains historiens sont persuadés que Roosevelt était sincère et que d'autres lui attribuent l'échec de la conférence, Diane Afoumado se contente d'établir les faits en les contextualisant, ce qui se révèle plus utile que les supputations sur les éventuels « *hidden agendas* » du président. Il y a des moments où le questionnement de l'historien(ne) doit s'arrêter faute de preuves et s'en tenir à ce qui s'est réellement passé, le fameux « *wie es eigentlich gewesen* » de Ranke.

Historienne diplômée de l'université française (Paris-Nanterre) occupant désormais un poste de responsabilité à l'USHMM (United States Holocaust Memorial Museum) à Washington, Diane Afoumado a commencé sa carrière avec une thèse remarquée sur l'attitude des organismes juifs français avant la guerre. Elle avait déjà adopté la même attitude : ne rien dénoncer, mais attester, documents à l'appui, ce qu'on pourrait

appeler le manque de clairvoyance de ces derniers. Diane Afoumado n'écrit pas pour plaire et a pu effectivement déplaire (l'auteure de ces lignes qui assista jadis à sa soutenance se souvient qu'il se trouva des membres du jury pour lui reprocher d'avoir consulté les « mauvaises archives »). Plus tard, dans *L'exil impossible. L'errance des Juifs du paquebot Saint-Louis* (L'Harmattan, 2005), elle décrit la tragédie du Saint-Louis, ce bateau parti de Hambourg en 1939 avec 937 Juifs à son bord munis de visas cubains, mais que Cuba refusa d'accueillir. Sa source principale était alors le journal tenu par le capitaine Gustav Schröder dans sa recherche désespérée de trouver à ses passagers des terres d'asile. Les États-Unis et le Canada ignorèrent ses appels. Les réfugiés furent finalement répartis entre la Grande-Bretagne, la France et les Pays-bas. (Le capitaine Schröder reçut la « médaille du Juste parmi les nations » à titre posthume en 1993.) C'est dire si Diane Afoumado était indiquée pour écrire sur la conférence d'Évian.

À l'aube de cette dernière, pour reprendre les propos du dirigeant sioniste Haim Weizmann, futur premier président de l'État d'Israël, « *le monde semblait divisé en deux – les pays où les Juifs ne pouvaient pas vivre, et ceux où ils ne pouvaient pas entrer* ». L'échec d'Évian avait été précédé de celui de plusieurs tentatives successives. Les Juifs du Reich avaient compté en vain sur l'aide de la Société des Nations, créée vingt ans plus tôt, mais cette aide se réduisit à la création d'un Haut Commissariat pour les réfugiés (HCR) dépourvu de moyens. De tous les plans envisagés, aucun ne se révéla réalisable. En Palestine sous mandat britannique, la révolte arabe grondait. En réponse, la Grande-Bretagne allait limiter davantage encore le nombre d'immigrants autorisés à rejoindre le *yichouv* (nom donné au foyer juif installé en Palestine avant la création



UNE CONFÉRENCE CONDAMNÉE D'AVANCE

de l'État hébreu). Ce n'est pas seulement la xénophobie et l'antisémitisme qui expliquent qu'aucun pays n'ait été prêt à accueillir les réfugiés ; on devait aussi compter avec le contexte économique mondial. L'Europe et le continent américain luttèrent alors pour réduire le chômage.

Aux États-Unis, des personnalités comme Thomas Mann et Albert Einstein, tous deux Prix Nobel, ne cessaient de plaider la cause des réfugiés, mais c'est une journaliste, Dorothy Thompson, première correspondante américaine à avoir été expulsée d'Allemagne, qui fit preuve de l'action militante la plus tenace. Peu avant la conférence, elle publie son livre *Refugees. Anarchy or Organization* dans lequel elle dresse le tableau des persécutions des Juifs en Europe centrale et en Allemagne et réussit à gagner à sa cause des membres du Congrès américain. Il faudra cependant attendre – après l'Anschluss et l'absorption de l'Autriche par le III^e Reich en mars 1938, puis les accords de Munich qui consacrèrent le démantèlement de la Tchécoslovaquie au profit du Reich en septembre de la même année – le pogrome dit de « la nuit de Cristal » le 9 novembre 1938, pour que, sous diverses pressions et en dépit des oppositions persistantes au sein du Congrès, le président américain prenne l'initiative d'organiser une conférence.

Tout pose alors problème, depuis le choix des pays invités jusqu'au lieu même de la conférence. D'abord pressentie, la Suisse décline l'offre. Faut-il rappeler que, pendant l'entre-deux-guerres, la Confédération helvétique a fait partie des pays qui ont renforcé leur appareil législatif afin d'éviter que des réfugiés s'installent sur leur territoire ? Dans le texte adressé par le gouvernement américain aux pays invités, le mot « juif » n'est même pas mentionné. La position des 32 participants – les États-Unis, la France et la Grande-Bretagne étant les principaux acteurs

de la conférence – est relatée comme elle ne l'a jamais été jusqu'à présent, en croisant une somme impressionnante de sources et ce n'est à l'honneur d'aucun d'eux : pas un seul pays ne se déclare prêt à accueillir des réfugiés, autour desquels l'étau se resserre. Heureusement, quelques États feront finalement preuve de plus de souplesse qu'ils ne l'avaient laissé espérer à Évian où, de peur d'une invasion, ils avaient craint de faire savoir qu'ils ouvraient leurs portes. Dans le registre des accueils inattendus, quoique au compte-gouttes, figure celui du Guatemala qui accepta une centaine de familles, tandis que près de 5 000 réfugiés furent admis en Colombie, qu'en Équateur la petite communauté juive déjà existante parvint à imposer que des réfugiés s'installent dans le pays comme commerçants malgré l'ordre officiel de leur expulsion, tandis que le Chili accepta 200 familles, que la Bolivie s'engagea à recevoir 200 réfugiés par mois et que l'Argentine accueillit 350 000 Juifs, soit bien plus que tous les autres pays d'Amérique latine réunis. Ouvertement antisémite, le Canada ne changea pas d'un iota ses positions. A contrario et à l'inverse de ses généreuses déclarations, la République dominicaine réduisit considérablement son offre initiale : passée de 50 000 à 10 000 personnes, elle limita à 2 000 les demandes d'asile dont seules une vingtaine furent agréées... Enfin, on doit mettre à l'actif indirect de la conférence l'opération connue sous le nom de *Kindertransport*, ce sauvetage de 10 000 enfants juifs organisé après le pogrome de la nuit de Cristal, enfants qui furent admis en Grande-Bretagne.

Considérée comme un échec, la conférence n'était-elle pas condamnée d'avance, dès lors que Roosevelt avait dû promettre aux pays participants qu'ils n'auraient pas à modifier leurs lois sur l'immigration ? « *Peut-on parler d'échec, s'interroge dans sa conclusion Diane Afoumado, quand une volonté réelle de résoudre le problème fait défaut ?* » Mais aussi : « *Comment parler d'échec lorsque la majorité des délégués n'a pas même montré un début de volonté d'apporter une aide humanitaire ?* » Elle concède pourtant qu'Évian aura peut-être permis « *la prise de conscience que la question des réfugiés ne pourrait désormais plus se régler à l'échelle d'un pays ou d'une aire géographique limitée, qu'elle serait dorénavant de dimension internationale* ». Cela ne fait aucun doute. Quarante ans après Évian, l'actualité nous montre qu'à l'échelle de l'Europe cette prise de conscience tarde encore à venir.

Les princesses mortes

Si vous aimez les films d'horreur, ne comptez pas trop sur Décapitées pour vous donner des frissons. L'ouvrage a beau être solidement documenté par des historiens sérieux – ils le soulignent plusieurs fois, et se considèrent comme une espèce en voie de disparition –, il ne vous apprendra pas grand-chose de plus que le résumé introductif sur l'exécution de ces trois femmes adultères, car les archives qu'ils ont passées au crible sont silencieuses, et les versions narratives de leur aventure tragique toutes sujettes à caution.

par Dominique Goy-Blanquet

Élisabeth Crouzet-Pavant
et Jean-Claude Maire Vigueur
Décapitées.
Trois femmes dans l'Italie de la Renaissance
Flammarion, 430 p., 24 €

En bref, leurs époux les ont fait juger de manière plus ou moins sommaire, et exécuter séance tenante. Deux des accusées ont avoué, la troisième a nié, mais dans les trois cas la cause était entendue d'avance, l'un des époux avait même fixé avant l'ouverture du procès les rites d'enterrement réservés aux corps de la fautive et de son amant. Les trois épisodes se sont déroulés à quelques années d'intervalle au tournant du XV^e siècle, dans trois villes voisines, alors que juridiquement l'adultère n'était pas passible de la peine de mort, et qu'aucune autre épouse n'avait subi jusque-là un tel châtement. Nos historiens ne retiennent pas l'inceste parmi les charges retenues contre Parisina et Ugo, le fils de son mari, car, à leur avis, « rien ne laisse à penser que les contemporains aient considéré leur liaison comme incestueuse ». Si, tout le laisse penser, au contraire. Les prohibitions qui rendaient si difficile au commun des chrétiens de se marier ne se limitaient nullement aux liens de consanguinité : l'interdit portait sur tout lien d'affinité, y compris la parenté spirituelle avec un parrain ou une marraine.

Par le biais de ces trois affaires, les auteurs entendent aborder l'histoire des femmes sous un angle neuf et étudier « une part de pouvoir féminin que l'historiographie a ignorée jusqu'ici ». Leur « enquête policière », fondée

sur une étude minutieuse des documents disponibles, a permis de reconstituer les conditions de l'emprise sur leurs villes des familles princières italiennes. Principaux protagonistes, à côté de leurs épouses Beatrice, Agnese, Parisina, trois chefs de clan, Visconti, Gonzague, Este, qui exercent leur autorité sur Milan, Mantoue et Ferrare, après avoir soumis ou éliminé les rivaux parmi leurs proches. Leur situation à chacun au moment des faits n'est pas équivalente : Filippo Maria Visconti, par exemple, est nettement plus avancé dans l'assise de son pouvoir que Niccolò III d'Este ou Francesco Gonzaga, le seul dont le nom soit francisé, sans explication, en Gonzague.

D'après les chroniques, ce Gonzague aurait écrit à tous les seigneurs auxquels il était lié par une parenté ou une alliance, et Niccolò d'Este à toutes les chancelleries d'Europe, pour leur annoncer la mort de leur épouse. Pourquoi cette publicité ? Là non plus, les archives ne donnent guère de réponses, et nos historiens sérieux se gardent d'émettre des hypothèses aventureuses – si ces lettres ont bien existé, car en fait il n'en subsiste aucune trace, silence qui permet de supposer qu'elles ont été supprimées. En tout cas, c'est l'occasion d'explorer le réseau très dense des relations interfamiliales et le volume considérable des échanges de correspondance, diplomatique, commerciale, intime. Les archives révèlent un vaste réseau d'alliances et de stratégies matrimoniales qui vise à renforcer le statut, la richesse et l'emprise territoriale du *dominus*. Concernant l'adultère, les pratiques locales varient et, plutôt que de sanctions, se préoccupent d'abord des conséquences sur le patrimoine en cas de séparation. Les peines,

LES PRINCESSES MORTES

quand elles sont mentionnées, sont le plus souvent financières et incluent ou non le fouet.

L'ébauche des trois silhouettes commence par les conditions générales de l'enfance, les chances de survie, les fratries au sein des familles seigneuriales. La tribu des Visconti semble jouir d'une santé solide, qui résiste mieux que la moyenne à la peste noire. Les enfants y sont bien nourris, entourés de médecins et aussi bien soignés que les méthodes médicales de l'époque le permettent. Au moment où elle doit épouser Gonzague, quand une attaque de variole retarde le départ d'Agnese pour Mantoue de plusieurs semaines, les lettres échangées donnent dans le détail l'évolution de la maladie, les remèdes et le régime alimentaire préconisés. Elle guérit, mais son visage reste grêlé. Elle qui n'était pas très jolie l'est encore moins maintenant, aux dires de sa mère Regina, irritée de ces contretemps. Leur patrimoine immobilier allie puissance militaire et magnificence, tandis que de grandes opérations d'urbanisme contribuent au développement de Milan. Beatrice di Tenda, future épouse Visconti, grandit dans un cadre moins grandiose, sans doute à Pavie à moins qu'elle ne suive son condottiere de père dans ses pérégrinations, et se retrouve considérablement enrichie par les biens que lui a laissés son deuxième mari, Facino Cane. On sait très peu de choses sur Laura Malatesta dite Parisina avant son mariage à Niccolò III d'Este, sinon que la mort de son père, Andrea, l'envoie vivre chez son oncle Carlo à Rimini où la montée en puissance des Malatesta se confirme.

Ces trois jeunes filles, même cantonnées dans un univers domestique comme le voulait l'usage, « *n'en participaient pas moins de la culture d'un monde singulièrement ouvert et mobile* ». D'où l'on peut penser que ce qui causa leur perte, plutôt que l'adultère, c'est qu'elles aient pu prétendre participer à ce mouvement d'ouverture au lieu de s'en tenir à leur statut d'épouse du seigneur. Les hypothèses et l'exploration de la culture de l'époque se poursuivent, traités d'éducation, manuels de bonne conduite à l'usage des filles de haute naissance, florilèges de maximes sur les us des deux sexes, répartition des tâches et des devoirs, tout donne à penser qu'avant Isabelle d'Este il y avait en Italie des femmes très cultivées, mais elles restaient malgré tout des exceptions.

En règle générale, les négociations de mariage commencent très tôt entre les pères des intéressés et peuvent prendre plusieurs années. La volonté de grandeur apparaît dans le faste des noces, fêtes somptueuses, tournois, musique et danse, banquets, et dots impressionnantes. Un dossier exceptionnel permet de documenter le mariage d'Agnese, un mémorandum de quarante-huit feuillets rédigé par le chancelier du seigneur de Mantoue chargé d'organiser ces fêtes, depuis l'escorte qui va chercher la mariée à Milan et le contenu de ses seize grands coffres jusqu'au menu des banquets. Un autre de deux cents feuillets résume le programme des réjouissances. Avant même que les rois de France adoptent ce cérémonial, la mariée avance sous un dais, réservé jusque-là aux processions de la Fête-Dieu. Un protocole détaillé règle l'ordre des préséances entre Milanais et Mantouans, et le ballet des maîtres d'hôtel, pannetiers, échantons, soumis lui aussi à une étiquette rigoureuse. Ici, nouveau coup de patte aux confrères historiens qui ont labouré les entrées royales sans exploiter du tout ces rituels riches d'enseignements. Huit ans plus tard, le mariage de Valentine Visconti, cousine d'Agnese, au frère du roi de France, sera plus modeste : seule la reine Isabeau de Bavière y est autorisée à marcher sous un dais.

Comment le couple fonctionne-t-il au quotidien ? Beatrice ne rencontre que rarement son mari qui s'enferme dans une forteresse par crainte d'un possible assassinat. Les deux autres femmes occupent des appartements dans des immeubles disparates et composites. La Corte Vecchia où loge Parisina est renseignée par un inventaire détaillé du mobilier établi en 1436, onze ans après sa mort, qui permet de reconstituer l'organisation intérieure du palais et confirme qu'avec Leonello d'Este, un fils bâtard légitimé de Niccolò, « *la nouvelle culture s'impose à Ferrare* ». Autre document précieux, les mandats où sont enregistrées quotidiennement les dépenses du couple entre 1422 et 1424 donnent un aperçu des tâches et des goûts de Parisina, mais aussi de son train de vie et de son autonomie financière. C'est elle qui passe des ordres pour la construction et l'entretien de ses voitures, qui commande des étoffes d'ameublement, des vêtements pour la famille ou les domestiques, et veille au paiement des fournisseurs. L'essentiel des dépenses de sa maison est assuré par les caisses de la seigneurie, mais elle dispose aussi de sa cassette personnelle. Elle se déplace beaucoup, pour rendre visite à sa parentèle, ses amies, faire ses courses à Milan ou à Venise. Ces mandats par milliers « *ont donc fait*

Élisabeth CROUZET-PAVAN
Jean-Claude MAIRE VIGUEUR

DÉCAPITÉES

*Trois femmes dans l'Italie
de la Renaissance*



LES PRINCESSES MORTES

explorer l'image convenue de la maîtresse de maison pour faire apparaître un pouvoir aussi réel que singulier en même temps que des pans entiers d'une histoire de la consommation ». Est-ce une image singulière, en allait-il de même pour Agnese et Beatrice, rien ne permet de le dire.

Ces femmes ont-elles participé au réveil des lettres de la première Renaissance ? Encore un

point difficile à établir, car les maris vengeurs se sont acharnés à faire disparaître toute trace écrite de leurs épouses respectives. L'unique autographe retrouvé est une signature de Parisina au bas d'un billet de deux lignes rédigé par un scribe : d'après les experts, elle émane d'une personne qui écrivait beaucoup, essentiellement sans doute des lettres à ses proches, et soignait la qualité esthétique de son écriture. Ici nos historiens réduits à des hypothèses évoquent à titre de comparaison les quelque 30 000 lettres écrites ou dictées par Isabelle d'Este au cours d'une vie

LES PRINCESSES MORTES

bien plus longue, et après l'énorme développement de la production épistolaire qu'a connu l'Italie au cours du XV^e siècle. Là encore les décapitées appartiennent à une période de transition. Avaient-elles accès aux riches bibliothèques de leurs époux ? Trois inventaires peu après leur mort en donnent les contenus, Antiquité classique, Pères de l'Église, grands auteurs italiens médiévaux, nombreux romans de chevalerie. Bernabò Visconti, père d'Agnese, donne des prénoms arthuriens à ses enfants bâtards, mais à aucun des légitimes. Parisina achète elle-même des livres, dont un *Tristan*, et en fait copier d'autres. Est-ce dans ces lectures que les épouses coupables ont trouvé leurs modèles licencieux ? Apprenant la mort de Parisina et Ugo, un Florentin cite Dante et les compare aux amants de Rimini. Outre les livres encore rares, les inventaires montrent que les élites italiennes accumulent quantité d'objets précieux, avec une forte osmose entre le luxe et l'art autour des années 1400. C'est un nouveau modèle de consommation qui commence à émerger dans les cours seigneuriales comme dans les familles citadines. Un témoin au procès d'Agnese la décrit occupée à découdre les perles d'un vêtement dont elle est lasse pour s'en faire plusieurs colliers. Trois peintres travaillent pour Parisina.

Jouent-elles un rôle politique ? Toutes trois ont au moins approché le pouvoir de près. Beatrice a acquis une longue expérience auprès de son deuxième mari, Facino Cano, qui, selon un chroniqueur piémontais, aurait sur son lit de mort recommandé à Filippo Maria de l'épouser car ainsi il aurait une femme « *qui connaissait toutes les pratiques de l'État* ». Elle est deux fois plus âgée, mais lui apporte en dot la fortune de son défunt mari. Il lui exprime sa gratitude dans des documents officiels, et lui fait don d'une ville prise à une cousine Visconti. À quel moment l'a-t-il écartée des affaires, on l'ignore, mais peu à peu il lui reprend les territoires alloués lors de leur mariage. Une abondante correspondance montre que la mère d'Agnese, Regina, exerçait une forte influence sur le mari auquel elle n'hésitait pas à tenir tête, et qu'elle administrait pour lui la ville de Reggio, prenant toutes les décisions en parfaite autonomie. Parisina, qui est âgée de quatorze ans quand on la marie à Niccolò, n'a pas connu sa mère, mais a vécu enfant auprès d'une autre forte personnalité, Polissena Sanseverino, troisième épouse de son père, dont on connaît onze décrets où elle

répond à des demandes de grâce, puis de son oncle Carlo Malatesta. En un siècle et demi de pouvoir, les trois familles ont réussi à démanteler une grande partie de l'édifice communal et à s'en approprier les prérogatives. Les femmes n'avaient aucune place dans les conseils municipaux, mais on les voit commencer à être présentes ailleurs, quand leurs époux absents leur confient le gouvernement de leurs territoires ou s'inspirent des modèles français pour leur donner une place dans les rituels publics. Elles sont souvent sollicitées comme médiatrices, mais ni Agnese ni Parisina ne bénéficient d'une délégation de pouvoir. D'après les actes de son procès, Agnese ne pardonne pas à son mari d'être resté l'allié de Gian Galeazzo Visconti qui a fait assassiner son père, et elle encourage ses frères à reconquérir leur héritage. Francesco Gonzague, excédé, aurait menacé un jour de la tuer si elle ne cessait pas de l'insulter en public comme en privé. Les entrelacs de liens sont tels que les femmes sont fréquemment prises dans ce genre de conflits d'intérêts entre famille de naissance et famille de mariage. Quant à Parisina, on n'a guère d'autre traces de son action que ses commandes artistiques, mais, dans les rares documents qui ont échappé à la *damnatio memoriae* ordonnée par son mari, elle exprime une haute idée de sa fonction et de son rang.

Les couples vivent la plupart du temps séparés. Qu'est-ce qui a pu, alors, pousser à l'exécution de ces épouses ? La réponse serait à chercher du côté d'un modèle conjugal qui évolue vers le « *partage de l'autorité souveraine dans un système politique se rapprochant toujours plus d'une forme de monarchie dynastique* » où la femme, que son rôle soit effectif ou symbolique, « *participe de l'aura du mari* ». Fêtes, cérémonies et parades s'offrent au regard des foules : en interrogeant les sources, les auteurs ont « *découvert l'existence d'une conjugalité qui devient plus manifeste à mesure que l'on avance dans le XV^e siècle* ». De nouveaux rituels « *mettent en scène la femme, puis le couple qui est montré dans son unité* ». Mais, si l'on peut comprendre le mobile, reste toujours la question : pourquoi avoir choisi cette façon insolite de s'en débarrasser, au lieu par exemple de les empoisonner discrètement ? Selon nos historiens, les trois seigneurs ont fait le choix « *de dévoiler leur infortune, de s'abaisser un temps pour mieux, par l'exercice brutal de leur autorité, faire la loi et être rétablis dans leur implacable souveraineté* ».

Le sens de la république

Quand le mot « république » entra dans le vocabulaire politique français, ce n'était pas pour désigner un régime contraire à la royauté, ni même à la forme monarchique de l'exercice du pouvoir. On y entendait ce que paraît dire le mot latin : la chose publique, c'est-à-dire le terme le plus général pour désigner le bien commun. Quant à le définir plus précisément, c'était et cela reste un des enjeux des débats politiques.

par Marc Lebiez

Claudia Moatti

Res publica.

Histoire romaine de la chose publique

Fayard, 470 p., 25 €

Passant d'Horace à Sertorius et à Cinna, Corneille ne se préoccupe pas de la différence des régimes, entre la royauté archaïque, la république et l'empire, mais seulement et toujours de la morale romaine traditionnelle. Montesquieu aussi relit les historiens latins, mais c'est pour comprendre « les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence » et il lui paraît que la fin commence avec l'instauration du pouvoir personnel sous le principat. On appellera dès lors « République » ce long moment durant lequel les vertus romaines traditionnelles purent s'exercer dans le cadre strict de magistratures définies par des lois précises dont la violation allait constituer l'ordinaire d'un principat fondé sur la force des armes. La République aurait donc été ce régime illustré par la rigueur d'un Caton et que des sénateurs crurent sauver en tuant César. Un régime idéal puisque conçu sur le mode nostalgique par ceux qui ne pouvaient admettre la confiscation du pouvoir par des chefs militaires, ces *imperatores* qui n'hésitaient pas à porter la guerre civile jusqu'au cœur de Rome.

En proclamant la République au lendemain de Valmy (et pas de la fuite à Varennes, ni même du 10 Août), les révolutionnaires de 1792 se sont rêvés en Brutus, celui qui, pour venger sa sœur Lucrece outragée, souleva le peuple de Rome contre les Tarquins et chassa les rois, non moins que son homonyme et supposé descendant, fils adoptif de César qu'il assassina en compagnie de Cassius. Lecteurs de Montesquieu, les Conven-

tionnels avaient aussi en tête Plutarque, Tite-Live ou Tacite et, en proclamant la République, faisaient tout autre chose que de s'inspirer d'exemples contemporains comme la Venise des doges. Ils n'ont pas dit que le royaume deviendrait une république, ni que le régime de l'État serait dorénavant la République. Dans les textes officiels des premières années de la Révolution, les responsables politiques ne disaient pas « royaume » ni même « État », mais « empire ». Ils avaient lu dans Rousseau que « *tout gouvernement légitime est républicain* » et c'est cette idée de la République qu'ils ont mise en œuvre en s'inspirant de l'exemple romain – que nous comprenons mal aussi longtemps que nous plaquons sur lui notre opposition de la république à la royauté, au despotisme, à la tyrannie.

Le mot « république » a une couleur très positive aux yeux des Français, sans que ceux-ci se soient donné la peine d'en préciser la signification. En s'intéressant à ce qu'elle appelle une « histoire romaine de la chose publique », Claudia Moatti fait bien sentir que l'incertitude sur la portée exacte de ce mot est aussi vieille que l'usage de celui-ci. Le point capital est sans doute de montrer que l'on n'est pas fondé à glorifier une République romaine qui aurait vécu de Brutus à Brutus, entre la fin de Tarquin le Superbe et l'assassinat de César, et qui aurait été anéantie lors de l'instauration du principat par Octavien-Auguste. La question n'est pas de savoir si ce régime supposé vertueux a existé mais si les théoriciens romains – politiques, juristes, historiens – qui le qualifièrent de « République » entendaient dans ce mot quelque chose de différent de l'autocratie augustéenne.

Il est tentant de transcrire *res publica* en « chose publique » et de traduire cette formule par « État ». C'est évidemment possible, pourvu que



*Cicéron dénonce Catilina,
par Cesare Maccari (1880)*

LE SENS DE LA RÉPUBLIQUE

l'on en reste à une entente vague de ces mots. Le fait est que l'on traduit souvent le grec *polis* ou le latin *civitas* par État, considérant les fonctions générales exercées par ces institutions que l'on peut dire, toujours par approximation, « politiques ». Si, en revanche, on distingue la cité de l'empire et de l'État moderne, on ne peut s'en tenir au critère de la dimension : il faut bien tenter de les différencier aussi selon la manière dont le pouvoir que l'on dit « politique » y est exercé. De même, si les Romains ont employé la même expression *res publica* du temps des Gracques ou de Cicéron que sous Auguste, il faut bien que son sens n'ait pas davantage été « l'État » qu'un certain mode d'exercice du pouvoir. La transcription en « chose publique » ne fait guère progresser la compréhension car il faudrait éclaircir aussi bien ce que l'on entend par « publique » que par « chose » – à supposer que ce dernier mot ait été pris dans une acception précise et pas comme un mot vide destiné à être rempli au gré des débats. Or Claudia Moatti considère bien que ce mot a longtemps eu une telle acception qu'elle appelle « kénotique » ou, reprenant une formule de Lévi-Strauss, un « signifiant flottant ».

Qualifier de vide un mot comme *res* est une avancée plus sensible que ce que l'on pourrait croire, car ce vide n'a cessé d'être rempli et le tout est de savoir par quoi. Avec un tel mot, la différence entre le latin et le grec a une conséquence politique immédiate. Claudia Moatti remarque en effet qu'il n'y a pas en grec d'équivalent à *res* ; en grec, le tour de langue le plus fréquent consiste à « utiliser le neutre pluriel en substantivant l'adjectif ». Avec

le mot *res*, on « saisit le tout au singulier (et au féminin) sans s'attacher en priorité aux éléments qui le composent, sans se soucier de son contenu, qui confine à une sorte de vide sémantique ». C'est ainsi que *res publica* « peut désigner le tout indifférencié que les hommes ont en commun, ou bien seulement un élément (le trésor public, les cultes et rites, l'armée) ; prendre la valeur d'une norme supérieure, ou bien ne rien être d'autre qu'un pur symbole ».

La question se porte donc vers l'adjectif et l'on va se demander à quoi renvoie ce *publica*. On voit bien que ce mot est apparenté à *populus* mais on ne fait alors que déplacer la question vers : « qu'en est-il de ce *populus* ? ». Il ne suffit pas de traduire par « peuple » puisque le problème est justement de savoir ce qu'il en est de ce « peuple » : lorsque nous distinguons « république bourgeoise » et « république populaire », l'adjectif change tout. Cette chose « publique » l'est-elle au sens de bien commun à tous ? de bien du peuple ? de bien de l'État considéré dans la généralité de l'institution politique ? Nous sommes accoutumés à voir le débat politique porter sur ces questions ; il en est allé de même à Rome, singulièrement durant le siècle qui sépare les Gracques de l'instauration du principat. Et c'est ce débat romain qui, via l'œuvre écrite de Cicéron non moins que son action politique, a fondé notre conception politique « républicaine ».

Claudia Moatti conjugue approche historico-politique et approche philosophique, en faisant apparaître combien celle-ci doit à celle-là. C'est dans

LE SENS DE LA RÉPUBLIQUE

le cadre des luttes de ce que l'on appelle ordinairement « le dernier siècle de la République romaine » que les uns et les autres ont tiré la notion de *res publica* dans le sens qui convenait à leurs intérêts socio-politiques et aux conceptions qui en découlaient. Dans une société aussi inégalitaire que la société romaine, la définition de ce que l'on entend par « peuple » put alors être fort éloignée de ce à quoi nous pensons. Même pour les Gracques, incarnation par excellence des *populares*, le peuple n'est ni tout le monde, ni une certaine couche sociale, celle que nous dirions « populaire » et qu'au XX^e siècle prétendaient servir les « démocraties » qui se paraient de ce qualificatif. Le peuple, certains le virent dans les « meilleurs citoyens », dans un esprit que devait retrouver Sieyès dans son projet de Constitution de l'an VIII.

Le premier moment que distingue Claudia Moatti commence au deuxième siècle av. J.-C., quand « *la chose publique entre dans le monde du discours juridique, historique, politique ; elle fait alors l'objet de décrets [...], de lois [...], de normes [...], d'historiographie, de traités philosophiques* ». Le vide de la notion s'emplit alors et celle-ci se trouve formalisée en particulier dans le sigle SPQR (*Senatus populusque romanus*) « *par où la chose du peuple devient pour ainsi dire la chose du Sénat* ». On voit bien en quoi le Sénat peut être tenu pour le meilleur garant des institutions contre leurs ennemis publics et autres séditieux, sachant, tout de même, qu'une bonne part des séditieux en question ne sont autres que les réformateurs sociaux, auxquels la caste sénatoriale « *oppose une résistance violente* », laquelle provoque à son tour cette « *surenchère de violence* » à laquelle on se convainquit un peu vite que seule l'instauration du principat pouvait mettre un terme. Cet état de fait pourrait être résumé un peu brutalement en disant que, dans « SPQR », le Sénat passe avant le peuple, contrairement à notre représentation de la république, selon laquelle ce sont les institutions qui sont au service du peuple. Pour le dire en termes cicéroniens, le peuple de la *res publica* n'est pas l'ensemble des citoyens mais un principe juridique.

Dans un deuxième moment théorique, la loi comme *jussum populi* donne le moyen de formuler le principe d'un peuple souverain qui restera reconnu, au moins formellement, sous l'Empire. Soucieux de la *res publica* ainsi pensée, l'empereur « *assure sa continuité et celle de l'histoire*

romaine ». Les assemblées populaires ont certes perdu tout pouvoir dès la fin du premier siècle de notre ère, avec la dynastie des Antonins, mais cette fonction de garant de la continuité de la *res publica* et des institutions demeure explicitée dans la loi d'investiture des empereurs. La *res publica* est alors « *moins que jamais la chose du peuple* » : elle « *relève de l'empereur et du Sénat* ».

Vers le troisième siècle, la *res publica* se détache de la cité romaine pour désigner l'Empire romain dans son entier : « *à la constellation res publica/civitas/populus se substitue une nouvelle série res publica/imperium/orbis* ». On se retrouve ainsi dans une conception culturelle et civilisationnelle définie par des mœurs et un culte spécifiques, desquels sont exclus ceux qui ne s'y reconnaissent pas, à commencer par les chrétiens. Il n'est donc pas étonnant qu'Augustin ait pu écrire dans la *Cité de Dieu* qu'il n'y avait « *jamais eu de res publica romaine* ».

On peut parler d'une quatrième mutation liée, elle, à la question des biens. Alors que, sous l'Empire, « *l'idéal civique de la res publica ne subsiste que dans des res publicae locales, pensées comme séparées de la grande res publica* », se pose la question de l'intérêt collectif. Le mot en vient ainsi à désigner « *la matérialité de la communauté politique* ». Cet aspect de la question avait déjà été abordé par les Gracques, qui avaient « *élaboré un discours conflictuel sur l'inaliénabilité des biens publics et sur le rôle du peuple dans le processus de décision les concernant* ». La problématique était alors sociale. Prenant un tour plus directement juridique, la réflexion s'est poursuivie au début du principat à propos du commun et du public, avec les conflits de droit privé sur l'usage de l'eau ou de l'air, qui appellent un affinement des normes.

L'intérêt du passionnant travail de Claudia Moatti tient pour beaucoup à la conjonction de précision et d'encyclopédisme que l'auteure réalise. Elle entre dans le détail des élaborations conceptuelles, de Cicéron en particulier, à qui est consacrée une ample partie du livre, sans jamais les séparer des conflits politico-juridiques dans le cadre desquels elles sont intervenues. C'est bien sûr d'une « *histoire romaine de la chose publique* » qu'il s'agit mais, en parlant ainsi de Rome, on dit beaucoup sur les thématiques élaborées lors de la Révolution française ainsi que sur des enjeux politiques qui demeurent les nôtres, pour autant que nous nous voulons « *républicains* ».

L'insoumission Dolto

Une interrogation pour commencer, avant de se laisser aller au plaisir de la lecture de ces rencontres journalières avec Françoise Dolto. Pourquoi ce sous-titre, qui ne manque pas de nous rappeler, bien qu'il ne soit pas nommé, ce chef-d'œuvre du cinéaste italien Ettore Scola, qui narrait une histoire d'amour impossible dans l'ambiance homophobe de la dictature mussolinienne et reconstituait cette « journée particulière » que fut celle de la rencontre à Rome entre le Duce et le Führer ?

par Michel Plon

Caroline Eliacheff

Françoise Dolto.

Une journée particulière

Flammarion, 250 p., 18,90 €

Trente ans déjà depuis sa disparition, mais pour ceux qui l'ont connue ou, mieux, ont travaillé avec elle – et ce fut le cas de Caroline Eliacheff –, son dire et son art de connaître et de parler sérieusement la langue des enfants demeurent intacts.

Mieux, bien mieux que le mièvre documentaire récemment donné sur une chaîne de télévision qui prétendait célébrer cet anniversaire, le livre de Caroline Eliacheff nous rappelle une Dolto omniprésente, à ce point dérangeante qu'une large partie du monde psychanalytique l'a rejetée, insultée et calomniée. Ce fut d'abord en 1953, lors de la première scission où elle fut notamment traitée, suprême injure, de communiste, elle dont la famille était plutôt Action française ! Puis en 1980, lors de la dissolution par Lacan de son École (l'École freudienne de psychanalyse, EFP) où quelques « barons », et non des moindres, assurèrent la « vomir », elle et ses « bondieuseries ». Tous ceux-là, dont Caroline Eliacheff rappelle justement les noms, ont ainsi contribué – ou se sont efforcés de le faire – à ce qui peut être assimilé à un oubli.

Livre vivant par sa sincérité, sa connaissance tant de l'œuvre que des détails d'une pratique innovante, livre justement ponctué de « coups de gueule » envers ceux qui, peu soucieux de reconnaître ce qu'ils lui doivent, croient pouvoir assurer leur succès en la critiquant le plus souvent

sans même l'avoir lue sérieusement. Pour autant, Caroline Eliacheff ne donne jamais dans ce qui a aussi existé, une certaine « doltolâtrie », celle d'élèves qui faisaient « du Dolto », démarche qu'elle ne prisait guère, même si, et pour partie à son insu, son caractère un peu abrupt, parfois autoritaire, pouvait y inciter.

Amie de [Lacan](#), dont elle avouait ne pas toujours comprendre les propos et les circonvolutions, elle ne parlait pas « le lacanien » et ne se livrait que fort peu à des exercices purement théoriques, fondant toujours ses réflexions sur sa pratique et sa clinique avec ces enfants qu'elle reçut par dizaines, voire par centaines, dans des lieux demeurés célèbres, la « consultation de l'hôpital Trousseau », notamment, où elle exerçait à l'abri de toute hiérarchie médicale ou administrative.

L'audace, l'innovation, les trouvailles, l'insoumission mais aussi l'humour et le sens de l'à-propos – Caroline Eliacheff raconte quelques anecdotes plus que drôles, stupéfiantes pour ce qu'elles révèlent de sang-froid –, l'art de travailler en groupe en manifestant toujours une écoute attentive quels que soient les interlocuteurs, on retrouve en chaque occasion celle dont on peut dire qu'elle fut une « grande dame » lors même qu'elle était loin de se croire telle. Françoise Dolto au quotidien, en famille avec sa fille Catherine notamment, devenue au fil des années une amie de l'auteure, Dolto avec Boris, son mari qui lui apporta amour et sécurité, mais surtout Dolto dans ce qu'elle sut inventer et promouvoir au-delà de sa clinique.

Ce fut d'abord le soutien à cette École de La Neuville avant même qu'elle existât, à laquelle elle allait confier son premier élève, école



L'INSOUMISSION DOLTO

pédagogique inspirée par le courant de la « pédagogie institutionnelle » de Fernand Oury et Jacques Pain, école dont elle fut la marraine – un des endroits où elle demeure omniprésente – et avec laquelle elle resta en contact jusqu'à la fin de sa vie.

Il y eut, même sens de l'audace et de la prise de risque, l'aventure radiophonique avec Jacques Pradel qui donna lieu à l'un de ses livres les plus célèbres, *Lorsque l'enfant paraît*, aventure qui lui valut les diatribes répétées de ce même milieu psychanalytique qui hurla à la vulgarisation là où le secret était, paraît-il, de rigueur – les temps ont bien changé – mais aventure dans laquelle elle hésita longtemps à se lancer et pour laquelle elle sut poser ses conditions, susceptibles de protéger l'intimité et l'identité de ceux qui demandaient des conseils de toutes sortes ou racontaient leurs difficultés avec leurs enfants.

Et puis, *last but not least*, ce fut la création, loin d'être toujours facile, de la Maison verte, ce lieu aujourd'hui répandu à travers le monde, où les enfants de tous âges apprennent à se détacher de leur mère et réciproquement, le tout sous le regard mais plus encore l'écoute, d'ordre le plus souvent analytique, d'accueillantes et de quelques accueillants. On ne saurait mieux résumer l'apport de cette invention doltoienne que ne le fait Caroline Eliaheff lorsqu'elle écrit : « *La création de la Maison verte peut être comparée par son im-*

pact social à celle de l'ouverture des classes maternelles dans les années 1920 ».

Parmi tous, et surtout toutes, les analystes cités dans ce livre, ceux et celles qui ont travaillé avec ou dans les pas de Françoise Dolto, on retiendra le nom, lui aussi un peu oublié, de Ginette Raimbault, devenue la seule psychanalyste dirigeant une unité de recherche à l'INSERM, qui accompagna des enfants gravement malades et à qui on doit un très beau livre, paru en 1974, *L'enfant et la mort* : elle y conte le courage et la lucidité d'enfants en dialyse rénale. Celle qui travailla avec Jenny Aubry, elle aussi pionnière de la psychanalyse d'enfants, fit partie de cette génération qui découvrit et fit découvrir, au risque de passer pour des folles, qu'il faut parler aux bébés et que la parole peut leur donner, quelle que soit leur détresse, fût-elle extrême, le désir de vivre.

Et la soi-disant « bondieuserie » de Dolto ? Elle lut de près l'Évangile et pensa y trouver quelques fondements à la pensée psychanalytique. Sa sincérité n'avait pas lieu d'être mise en doute et Caroline Eliaheff rapporte opportunément cette réponse à Bernard Pivot qui lui demandait sur le plateau d'*Apostrophes* si elle était chrétienne. Je ne sais pas, répondit-elle, mais j'envie ceux qui se disent athées car ils ont une certitude ! Merveilleuse ironie, Dolto avait des convictions mais jamais de certitudes, ce en quoi elle était bien, n'en déplaise à beaucoup, une analyste.

Notre choix de revues (14)

Les revues ne sont pas des îlots. On peut les lire ensemble, dans un mouvement de complément. C'est ainsi qu'on pourra lire le numéro très riche que Lignes consacre à Miguel Abensour en même temps qu'on se plongera dans la 74^e livraison de Cités, qui interroge un Walter Benjamin politique.

par En attendant Nadeau

Lignes, n° 56



Un numéro particulièrement riche de la revue *Lignes* (mai 2018) rend un hommage bienvenu aux travaux et à la personnalité de Miguel Abensour, disparu en 2017. La rigueur qu'on peut attendre d'une revue universitaire ne fait pas obstacle ici à l'expression d'une émotion plus personnelle, à l'évocation du souvenir du « *petit garçon juif caché pendant la guerre* », devenu le grand penseur discret de l'utopie, de la permanence de la « *sommation utopique* ».

C'est en 1974, comme le rappelle Louis Janover, que Miguel Abensour a lancé sa collection « *Critique de la politique* » aux éditions Payot, une collection qui va accueillir toute une famille de pensée autour de la première école de Francfort (Horkheimer et Adorno) et de ses francs-tireurs (comme Ernst Bloch, Benjamin), mais aussi Habermas. Un conflit avec l'éditeur Payot-Rivages le conduit en 2016 à transférer cette collection chez Klincksieck, ce qui lui a donné l'occasion de répreciser sa philosophie éditoriale dans un second manifeste, comme si les œuvres qu'il publiait étaient invitées à participer à un travail pratique et théorique commun.

« *Critique de la politique* » : c'est d'abord la critique de la philosophie politique actuelle quand celle-ci se conçoit à la manière de Machiavel comme une sobre réflexion sur le pouvoir, mais

aussi la critique de la simple sociologie, qui rapporte ce pouvoir aux seules forces de l'économie.

Chez Abensour, au contraire, ainsi qu'il l'expose dans sa polémique avec Marcel Gauchet sur la « *politique* » normale » (Monique Rouillé-Boireau), la politique est une affaire d'émancipation et le domaine autonome de la révolte. Il y a chez lui une frappante « *disposition libertaire* » (Antonia Birnbaum), une option « *obstinée* » en faveur de l'anarchie qui trouve sa légitimité avec la contestation de l'État dans les écrits du jeune Marx relus par Maximilien Rubel (*Marx critique du marxisme*). En même temps, le Miguel Abensour directeur de collection et membre actif du Collège international de philosophie n'était pas hostile à l'émergence d'institutions à condition qu'elles soient transitoires et démocratiques, « *insurgeantes* ». C'était la leçon surprenante de sa lecture de Saint-Just.

Au centre de la critique de la politique, « *l'énigme* » et « *le scandale* » de ce qu'Étienne de La Boétie appelle la « *servitude volontaire* » dans son *Discours de la servitude volontaire* de 1576, un ouvrage dont Abensour a donné une édition majeure, attentive à la diversité des lectures de ce texte fondateur. Face à la résignation, voire à l'apathie contemporaine, face au scepticisme et au cynisme, en rupture avec tous ceux que décourage le triste bilan des totalitarismes du XX^e siècle, Miguel Abensour demeure attaché à l'idée d'utopie telle qu'il la retrouve dans les textes, telle qu'elle continue de briller « *dans les ruines de l'histoire* ». « *De Thomas More à Walter Benjamin* » (un de ses titres), Abensour restitue l'utopie comme pensée salvatrice de l'exil, de la différence, de l'espérance, de l'écart, qui peut prendre la forme du « *choix du petit* » contre les lectures totalisantes (selon la postface à la traduction des *Minima moralia* d'Adorno).

Il est d'autant plus urgent de redécouvrir cette tradition de l'utopie aujourd'hui que se

NOTRE CHOIX DE REVUES (14)

développe à grande échelle une catastrophe à plusieurs dimensions (écologique et technologique, mais aussi politique, sociale et démocratique). Mais encore faut-il savoir lire : on méconnaîtrait la vraie démarche d'Abensour si l'on ne saluait pas son art de la lecture en lignes, du commentaire scrupuleux, de l'analyse exigeante, son art de persuader, avec la fréquentation assidue d'un corpus original, comme le prouvent les contributions de ce numéro sur Thomas More (Gilles Moutot), La Boétie (Michèle Cohen-Halimi), Spinoza (Christian David), Saint-Just (Sophie Wahnich), Pierre Leroux (Patrice Vermeren), Charles Fourier (Florent Perrier), l'Auguste Blanqui de *L'Éternité par les astres* (Valentin Pelosse) Hannah Arendt, Emmanuel Levinas (Catherine Chalier), sans oublier Stendhal (Anne Kupiec, Michel Enaudeau).

Mais c'est avec la contribution d'Irving Wohlfarth (« La possibilité de l'impossible. Dialoguer avec Miguel Abensour ») qui se veut une « *défense et illustration de l'utopie* » que se fait tout naturellement la transition avec le n° 74 de la revue *Cités*, aux PUF, consacré à « Walter Benjamin politique », tant il est vrai que la référence (tendue, critique) à Benjamin est centrale chez Abensour (Simone Debout-Oleszkiewicz). **J. L.**

Le 56^e numéro de *Lignes* intitulé « La sommation utopique » est disponible sur abonnement ou en librairie (22 €).

***Cités*, n° 74**

Cités Philosophie
Politique
Histoire

Le Benjamin politique est-il celui qui nous importe le plus ? Est-il celui qui nous inspire le plus ? Tant d'autres facettes peuvent fasciner : la critique littéraire, la réflexion sur les formes culturelles, la pensée de la ville, l'interrogation sur la technique et la guerre, la philosophie de l'histoire, etc. Pour Yves Charles Zarka, l'œuvre de Benjamin est à la fois « *inactuelle et pourtant engagée dans l'à-présent le plus actuel* » ; elle est « *diverse sans jamais être éclectique* ». En tout cas indiscutablement « *cryptée* ». Les élé-

ments de sa pensée politique sont connus, reste à savoir comment il a pu réaliser la synthèse du romantisme allemand, du messianisme juif et d'un « marxisme » pour le moins hétérodoxe, sans parler de l'influence de penseurs de la politique et de la violence comme Georges Sorel et Carl Schmitt.

Le fil directeur de sa pensée est assez clair : il s'agit de briser le récit des vainqueurs et sa fausse continuité, de réhabiliter l'histoire des vaincus, par une interruption du cours ordinaire du temps, par un geste de révolution, qui est à la fois de remémoration (*Eingedenken*) et de rédemption. À la vision « social-démocrate » d'un progrès inéluctable et continu vers la réforme sociale, Benjamin oppose la force messianique d'un passé en souffrance.

À partir de là, les contributions de la revue explorent différentes perspectives complémentaires. Michael Löwy, dont on lira d'abord la claire contribution pour saisir la problématique d'ensemble, s'interroge sur le « *marxisme révolutionnaire* » de Benjamin, qui doit beaucoup à la lecture d'Ernst Bloch et à « *la Lettone bolchévique de Riga* », Asja Lacis, rencontrée à Capri dans les années 1920. Jean-Marc Durand-Casselin montre ce que Benjamin doit à différents aspects du romantisme allemand (dont avec Schlegel les notions de critique et de « teneur de vérité »). Enzo Traverso offre une subtile présentation de Benjamin « l'outsider » (entre Brecht et Scholem). Marc de Launay analyse les formes de violence à l'œuvre dans le mythe. Clemens-Carl Härle expose les relations ambiguës de Benjamin au communisme au moment de son séjour à Moscou. Marc Berdet expose des prolongements de cette pensée politique de la mémoire au Chili ; Patricia Lavelle met en lumière le Benjamin lecteur politique de Kafka. Enfin, Gérard Raulet place plutôt l'accent sur l'échec de cette politique spéculative, impuissante face à la catastrophe de l'histoire, qui, comme on sait, emporte l'Ange dans sa tempête. De fait, la question sans cesse se pose de savoir si l'on a affaire chez Benjamin à une forme d'apolitisme caché, à une fascination pour la radicalité absolue ou à une vraie « métapolitique rédemptrice ». Est-ce une ironie de l'histoire ? Ce numéro est complété par un long et important entretien avec Jürgen Habermas sur « la politique, l'histoire » et la démocratie parlementaire. **J. L.**

Le n° 74 de *Cités* sous-titré « Walter Benjamin, littérature et politique » (18 €), est disponible sur abonnement ou en librairie.