EaN
Numéro 66
du 7 au 20 novembre 2018

Marina Tsvetaeva, la vie même

Numéro 66

« Pas de polémiques »

En attendant Nadeau, en tant que revue en ligne, s'efforce d'accorder la place qui convient à la critique des revues. Aussi est-elle naturellement partenaire du Salon de la revue qui se tient les 9, 10 et 11 novembre 2018 à la Halle des Blancs-Manteaux, à Paris.

À cette occasion des membres de la rédaction participeront dimanche 11 novembre à 16 heures à un débat sur la disparition supposée de la polémique dans la critique des livres et des idées : « On ne s'autoriserait plus à dire du mal d'un livre ». *EaN*, comme journal bimensuel qui tente de saisir l'actualité intellectuelle, ne cherche pas par principe la polémique (la guerre, *polemos*…), mais ne recule pas devant les sujets qui *prêtent* à polémique.

Dans ce numéro, par exemple, un article de Michel Plon sur le réseau de prise en charge des enfants autistes et les méthodes innovantes mais contestées de Fernand Deligny à partir de son installation dans les Cévennes.

Pas de polémique, mais un article fouillé d'Odile Hunoult sur les *Grands poèmes* de Marina Tsvetaeva, traduits par Véronique Lossky. En 2015, alors qu'elle venait de faire paraître sa version de la *Poésie lyrique*, cette dernière était apparue agacée, par avance déçue de la réception indifférente réservée à l'œuvre de la poétesse russe.

Pas de polémique mais une lecture attentive par Pierre Benetti de *MOAB* de Jean-Yves Jouannais, qui va donner le 16 novembre la centième séance de son « Encyclopédie des guerres » au Centre Pompidou : un livre sur le phénomène universel de la guerre qui se présente comme un « modeste butin de citations » poussant à l'extrême l'effacement de l'auteur, selon une démarche documentaire plus radicale encore que celle d'un Alexander Kluge.

Critique, modérément, et nullement polémique, la recension par Stéphanie de Saint Marc d'*À son image* de Jérôme Ferrari : cette description formellement virtuose du destin d'une Corse photographe de guerre, interroge la question du statut de la photographie, de l'image violente, mais le livre souffre, semble-t-il, « *d'un affleurement permanent de l'auteur* », bref d'abstraction.

Et c'est avec fascination qu'on lira l'article de Philippe Artières sur l'ouvrage de l'anthropologue américain Thomas W. Laqueur consacré aux différentes manières dont ont été traitées dans l'histoire les dépouilles mortelles : une remarquable encyclopédie de la culture funéraire.

Reste, au-delà de la guerre, de la mort et de la violence, la possibilité de vivre. C'est un peu la leçon, dit Albert Bensoussan, des quatre conférences qu'a données Borges sur le tango authentique d'Argentine, celui des bas-fonds de Buenos Aires. C'est, plus explicitement encore, ce qu'Éric Loret nous suggère à propos de *Nagori* de Ryoko Sekiguchi, une auteure qui assure une sorte de truchement entre la France et le Japon. « *C'est plus globalement une leçon de vie que donne l'auteure, qui conclut :* "j'ai toujours écrit sur la mort, pour les morts. Pour une fois, je voulais écrire un livre sur la vie" ».

J. L., 8 novembre 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 Rabourdin, 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 Jérôme Ferrari
À son image
par Stéphanie de Saint Marc

p. 6 Jean-Yves Jouannais
MOAB. Épopée en 22 chants
par Pierre Benetti

p. 9 Nicolas Mathieu
Leurs enfants après eux
par Gabrielle Napoli

p. 11 Daniel de Roulet
Dix petites anarchistes
par Cécile Dutheil

p. 13 Ryoko Sekiguchi
Nagori
par Éric Loret

p. 16 Antoine Wauters
Pense aux pierres sous tes pas
et Moi, Marthe et les autres
par Jeanne Bacharach

p. 18 Marcel Beyer
Secrets
par Linda Lê

p. 20 Jorge Luis Borges
Le tango
par Albert Bensoussan

p. 23 Selahattin Demirtaş
L'Aurore
par Jean-Paul Champseix

p. 25 Hugo von Hofmannsthal
Paysages de l'âme. Écrits en prose
par Jacques Le Rider

p. 27 Patrick Leigh Fermor
Mani. Voyages dans le sud du Péloponnèse
par Claude Grimal

p. 29 Haruki Murakami
Le meurtre du Commandeur
par Maurice Mourier

p. 33 Joyce Carol Oates
L'homme sans ombre
par Luciano Brito

p. 35 Hommages à Franck Venaille (2)
par En attendant Nadeau
Dossier coordonné par Gérard Noiret

p. 45 Marina Tsvetaeva
Grands poèmes
par Odile Hunoult

SCIENCES HUMAINES

p. 48 Fernand Deligny
Correspondance des Cévennes. 1968-1996
par Michel Plon

p. 50 Georgette Elgey
Histoire de la IVe République
par Maïté Bouyssy

p. 52 Thomas W. Laqueur
Le travail des morts. Une histoire culturelle des dépouilles mortelles
Anton Serdeczny
Du tabac pour le mort. Une histoire de la réanimation
par Philippe Artières

p. 55 Edmund Husserl
Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique
par Pascal Engel

p. 57 Frédéric Lordon
La condition anarchique
par Pierre Tenne

p. 60 Éric Heyer, Pascal Lokiec et Dominique Méda
Une autre voie est possible
par Ulysse Baratin

p. 63 Nathalie Heinich
Ce que n'est pas l'identité
par Georges-Arthur Goldschmidt

ARTS

p. 65 Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault
La véritable histoire de Spirou
par Olivier Roche

CHRONIQUE

p. 68 Disques (10)
par Adrien Cauchie

AU SALON DE LA REVUE

p. 70 Nos choix de revues
par En attendant Nadeau

REPORTAGE

p. 80 Arles, par temps de traduction
par Pierre Benetti

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.

Un roman étouffant

Il n'est jamais facile de parler d'un livre qui fait l'objet d'un éloge unanime.* À son image *de Jérôme Ferrari a reçu tous les honneurs – une adhésion enthousiaste du jury a décidé* Le Monde *à décerner son prix à un auteur déjà couronné par le Goncourt. Assurément, il n'est pas aisé de venir après un tel emballement…

par Stéphanie de Saint Marc

Jérôme Ferrari
À son image
Actes Sud, 224 p., 19 €

Dans le dernier roman de Jérôme Ferrari, la photographie clairement mène la danse, comme en atteste le titre qui renvoie au reflet, au double, contenu dans le moindre cliché. Elle est le fil conducteur du livre jusqu'à ses dernières pages et en constitue le cœur bien plus qu'Antonia, son héroïne, dont le lecteur apprend très tôt la mort accidentelle au détour d'une route escarpée de Corse, bien plus que son parrain, desservant de la messe de requiem qui scande le texte de chapitre en chapitre.

Tout au long de son parcours suivi au fil d'une narration rétrospective, Antonia paraît en proie à des questionnements directement liés aux ambiguïtés dont le medium est porteur et qui, de toute évidence, préoccupent Jérôme Ferrari lui-même. Chaque étape de la vie de la jeune fille devenue jeune femme est ponctuée par la photographie, sous le regard doublement vigilant de son parrain, affectueux initiateur de sa filleule dans l'enfance, et du romancier. Antonia sort à peine de l'adolescence le jour où le garçon qu'elle aime passe à tabac un touriste avec une brutalité gratuite, sous l'œil épouvanté de la famille de la victime. Cet après-midi-là, nous fait comprendre Ferrari, elle a, pour la première fois, dans la bouche un goût honteux d'excitation et de voyeurisme.

Ce goût, Antonia le retrouve des années plus tard, en 1991, en partant pour l'ex-Yougoslavie à la recherche de sa vocation de photographe sur le théâtre de la guerre. Là, elle découvre des spectacles d'horreur et adresse à son parrain des lettres où elle décrit son trouble devant les scènes de violence et de mort auxquelles elle est confrontée : « *Je sais que certaines choses doivent demeurer cachées, dit-elle* », ou encore, « *il y a tant de façon de se montrer obscène* ». Par ce départ loin de la Corse où elle est née, Antonia avait fui la pratique répétitive et médiocre, où l'avait enfermée son travail de reporter dans un journal local, et cherché à lever ses incertitudes sur son propre talent.

Ici et là, en Yougoslavie comme en Corse, le voyeurisme du regard photographique est mis en question, de même qu'est évoquée la difficulté à déterminer la ligne de crête entre une image « honnête » et une image « obscène ». À différents moments du cheminement d'Antonia sont encore formulés des doutes sur la valeur de la photographie, enfermée dans une alternative impossible entre l'insignifiance et l'irreprésentable. À chaque fois, revient à Antonia la lourde charge d'incarner et de faire vivre ces énigmes et ces insondables ambiguïtés du medium. À la longue, ces dernières finissent par prendre le pas sur le récit lui-même et, plus complexes et plus troubles que les situations où elles sont mises en scène, les étouffent.

On croit toujours entendre la voix de Jérôme Ferrari souffler derrière l'épaule de sa créature ses propres questionnements abstraits. Et cet affleurement permanent de l'auteur et de ses préoccupations dans le roman fait que les péripéties traversées par Antonia – y compris sa mort elle-même et l'échec de sa vie – restent extérieurs au lecteur. Même la construction élaborée du roman, calquée sur les périodes de la messe, peine à éclairer les relations existant entre la photographie et la mort, sur lesquelles Ferrari voudrait nous inviter à réfléchir.

Finalement, le roman donne l'impression de buter sur les mêmes écueils que ceux où achoppe son héroïne au cours de sa pratique de la

Jérôme Ferrari © Marianne Tessier

UN ROMAN ÉTOUFFANT

photographie : une difficulté à exprimer. Il paraît frappé de la même impossibilité qui affecte la plupart des personnages enfermés dans des voies sans issues : impossible à Antonia de rencontrer sa vocation de photographe – elle y laissera sa vie –, impossible au parrain d'Antonia officiant le jour des funérailles de trouver la voix juste pour la remettre entre les mains de Dieu comme l'y invite sa mission. Impossible aussi, peut-être, aux amis d'enfance d'Antonia d'échapper au combat d'un nationalisme ancestral devenu stérile.

Mère de toutes les batailles

Depuis dix ans, une étrange performance, intitulée* L'Encyclopédie des guerres*, se tient au Centre Pompidou, à Paris. Sur scène, Jean-Yves Jouannais développe un abécédaire composé de citations issues de ses lectures obsédées par les batailles. Il lit, copie des passages, les fait s'entrechoquer, de Homère à Claude Simon, du siège de Troie à celui de Berlin. Son projet en est à la lettre M. M comme* MOAB*, le livre dont aucune phrase n'est de son auteur.

par Pierre Benetti

Jean-Yves Jouannais
MOAB. Épopée en 22 chants
Grasset, 288 p., 19 €

Les différents points de départ de ce livre d'allure bizarre et de nature peu commune ne se situent pas dans l'histoire, ni dans la sociologie des conflits. Les infinitésimaux travaux de recherche cités dans la bibliographie de fin de volume font en effet pâle figure en comparaison avec la liste astronomique de romans, de récits, de poèmes, de pièces, de chroniques, de mémoires et de journaux compilés pour former cette *« épopée en vingt-deux chants »* : une *Iliade* moins deux, le texte de Homère comptant vingt-quatre chants. Jean-Yves Jouannais n'écrit pas depuis la guerre, mais depuis la littérature qui l'a racontée.

S'il retranche à Homère, ce lecteur copiste augmente le texte d'un autre père, qui s'appelle Flaubert. *MOAB*, explique-t-il dans sa postface, constitue le chapitre manquant à son livre posthume, *Bouvard et Pécuchet*. Les *« deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce »* se penchent sur presque tous les domaines du savoir, sauf un. Certes, Flaubert avait déjà consacré à la guerre *Salammbô*, mais l'a laissée hors du *Dictionnaire des idées reçues*. Pourquoi la guerre, sur laquelle tout le monde a son idée, échappe-t-elle à la contre-encyclopédie flaubertienne et à sa liste des stéréotypes ? Comment expliquer qu'un homme né six ans après la défaite de Waterloo et mort dix ans après le siège de Paris la néglige à ce point ? Pour combler cette intrigante lacune, Jean-Yves Jouannais, avec autant de scrupules que de malice, reprend la méthode flaubertienne, mais pour la retourner contre elle-même, se promettant de *« décrire la bataille au moyen d'un catalogue de lieux communs »*.

C'est-à-dire en faisant l'idiot, figure tutélaire à laquelle ce critique et enseignant d'art a consacré un beau livre en 2003 **(1)**. Dans un registre plus intertextuel et ludique que chez Pierre Guyotat, l'idiot qui semble avoir composé *MOAB*, et qui possède un air de famille avec les œuvres contemporaines de Pierre Senges ou d'Éric Chevillard, est certes celui qui n'existe qu'en soi-même, le singulier, l'isolé, l'idiot du village touché par la grâce, le frère convers qui ne sait pas lire ; il est également la voix d'une déraison balbutiante, la bouche bée d'une monomanie, le bégaiement d'un dysfonctionnement du logos qui le pousse, en l'occurrence, à tout lire de la guerre comme Flaubert lisait tout de Carthage, et à tout répéter en boucle, comme le perroquet de Félicité dans *Un cœur simple* ; mais cet amateur, cet autodidacte qui ne *sait* pas, ouvre surtout un autre horizon. Il se révèle capable de concurrencer les discours savants et d'établir un nouveau type de connaissance, ou de rapport à celle-ci. Deux traits caractéristiques distinguent l'artiste idiot, pour Jean-Yves Jouannais : c'est celui *« qui est là par hasard, dont le seul alibi est l'accident, ou la passion »* ; c'est également celui qui, à rebours des bovarysmes et des bien-pensances, *« se sert des livres, consomme des œuvres »*, à la recherche de la manière dont l'art peut augmenter la vie.

On retrouve ces particularités dans *MOAB*. Comme victime d'un anéantissement à distance et à contretemps, cette voix ventriloque et ahurie semble plongée dans le détail de la guerre sans l'avoir demandé. Bande d'enregistrement, simple pellicule, elle est réduite à reproduire mécaniquement l'écho de la destruction, entrechoquant

Jean-Yves Jouannais © Jean-Luc Bertini

MÈRE DE TOUTES LES BATAILLES

des morceaux de textes comme pour rejouer la collision des armées et des corps. Elle balbutie, se reprend sans cesse en gigantesque épanorthose, figure rhétorique chère à Claude Simon qui permet de corriger et d'enfler infiniment la description. *MOAB* repose aussi sur un modèle moins grave : la litanie de l'anadiplose, le rebondissement d'un terme à un autre comme dans la comptine *Trois Petits Chats*. Incapable d'interrompre sa parole, l'idiot consomme les textes, les consume, les réduit à un état compact de cendres.

Ajoutons que ce livre a deux autres origines littéraires, qui lui ont soufflé sa technique de composition. Dans sa postface, éclairante sur sa démarche, bien que *MOAB* tienne debout tout seul, Jean-Yves Jouannais reconnaît sa dette envers la *Description d'une bataille* d'Alexander Kluge et *Le Bref Été de l'anarchie* de Hans Magnus Enzensberger, deux textes de collage dont les modalités possibles de lecture, comme pour celui-ci, vont du parcours dilettante à la grande traversée. Adossée du point de vue théorique à la méthode idiote, ce *« modeste butin de citations »*, technique de disparition de l'auteur poussée à l'extrême, forme un *« roman-document »* unique en son genre.

Plus radical qu'un Diogène Laërce ou qu'un Montaigne, Jean-Yves Jouannais n'ajoute aucun commentaire à sa source. Concaténé à d'autres, l'extrait devient son propre commentaire et

MÈRE DE TOUTES LES BATAILLES

chaque passage se trouve *« tiré de son contexte »*. La phrase n'est susceptible d'engendrer du sens que parce qu'elle est associée à une autre, qui lui est étrangère, parfois même traduite d'une autre langue, dans la dynamique d'un chant, sous l'auspice d'un motif traité en plan rapproché (« Coquetterie », « Enfonçade », « Boucherie », etc.). On est simultanément dans le Mississippi, en Gaule et à Ecbatane, en 1914 et en 1815, dans Tolstoï et dans Lucain. Au-delà de la chasse aux indices, qui invite à découvrir des livres ou à les relire, ce télescopage spatio-temporel, célébrant la contradiction dans les termes (*« il vit que les Francs étaient déployés (…). Ils prirent donc position face aux Francs »*), rend un effet puissant de condensation de toutes les mémoires des guerres, c'est-à-dire de tout ce qui en a été retenu.

Non sans humour (*« Ce n'est pas une tâche légère de décrire cette bataille incompréhensible »*), *MOAB* – acronyme de « Mother of All the Bombs », la plus grosse bombe américaine, détourné ici en « Mother of All the Battles » – résume toutes les batailles en une. Du moins toutes celles que l'idiot a bien voulu intégrer à son corpus, dont il demeure l'unique maître d'œuvre. Ainsi, on ne trouvera pas, ou très peu, de traces de conflits postérieurs à 1945, ni d'attaques aériennes ou sous-marines. *MOAB* reste bloqué à terre, et à la fin de la Seconde Guerre mondiale, plutôt en Europe. De la forme encyclopédique, il conserve ironiquement l'organisation par entrées et un souci d'érudition – allant jusqu'à consacrer un chant entier à la vexillologie (la science des étendards) et un autre à la phaléristique (celle des médailles).

Mais le livre de Jean-Yves Jouannais ne vise pas tant à savoir si la guerre s'est effectivement déroulée d'une manière unique et répétée, qu'à démontrer qu'elle fut racontée et ainsi faite, en copie de la copie : *« Ce n'est pas tant que des guerres soient entreprises à la seule fin de composer des livres, même si je crois profondément en cette idée abjecte, c'est surtout que les générations se lancent inlassablement et sans imagination dans l'expérience de la guerre à la seule fin de se conformer à l'idée qu'elles s'en sont faite au gré de leurs lectures. » MOAB*, invitant à voir en César un auteur et des combattants empêchés dans les écrivains, démontre par l'absurde que la guerre, métonymie de l'Histoire, est indissociable des récits qui en ont fixé le déroulement, des lieux communs qui nous ont légué un imaginaire auquel on ne saurait échapper.

Dans cette profusion de discours, le fonds originaire, la guerre non racontée, demeure inatteignable. Il n'y a plus que des comparaisons à faire, à tel point que Jean-Yves Jouannais consacre un chant, intitulé « Tel », à la comparaison elle-même. C'est peut-être le plus inattendu, mais aussi le plus significatif : celui qui érige l'équivalence des récits en principe fondateur. À la façon des « fictions encyclopédiques » décrites par Laurent Demanze **(2)**, ce pied de nez aux ambitions arrogantes de totalité ou de spécification inverse la place de la source et de son commentaire, des faits et de leur récit, des acteurs et des auteurs, pour souligner ce qui manque plus que ce qui fut raconté, le répétitif et l'ordinaire davantage que l'exceptionnel et l'original. À l'encyclopédie des guerres, il manque toujours la guerre nue, la guerre impossible, celle qui se passa d'épopée.

Cette collection de morceaux de littérature, semblables à des ruines mises bout à bout, la grande affaire de la guerre est passée au crible d'une lecture pleine de joie joueuse et de mélancolie endeuillée, attentive au cliquetis des bottes de généraux comme au frémissement d'une feuille d'arbre déchiquetée et au râle d'un blessé plongé dans la boue. À l'érudition encyclomaniaque, au talent parodique, la minutie de Jean-Yves Jouannais ajoute une éthique artiste. Car si aucune phrase n'est de lui, comme aucun bout de tissu n'appartient à la couturière, la découpe qu'il opère sur le grand corps saignant de la littérature compose une légende qui intègre tous les êtres, l'homme comme la feuille d'arbre et comme l'oiseau, toutes les histoires, des plus reconnues aux moins qualifiées, toutes les quantités négligeables à la description de la bataille. La méthode de l'idiot réajuste tous les récits, leur offre une caisse de résonance, les affranchit des territoires, des patries, des langues, des identités, de toutes les appartenances, au son de *« l'hymne d'un pays oublié »*.

La centième séance de *L'Encyclopédie des guerres*, de Jean-Yves Jouannais, aura lieu le 15 novembre au Centre Pompidou à Paris. Des séances sont programmées jusqu'au 31 décembre.

1. **Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie – Art, vie, politique-méthode*, Beaux-Arts Magazine, 2003, repris en 2017 dans la coll. Champs-Arts aux éditions Flammarion**

2. **Laurent Demanze, *Fictions encyclopédiques, De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, José Corti, 2015**

Ceux qui ne sont rien

On avait été frappé en lisant* Aux animaux la guerre*, paru en 2014 aux éditions Actes Sud, par le regard incisif de Nicolas Mathieu, qui sait frapper là où ça fait mal.* Leurs enfants après eux *confirme le talent du romancier : le regard est sans pitié sur la société des années quatre-vingt-dix, sur la jeunesse, sur le sens du politique. Pas de répit pour le lecteur : on s'en prend littéralement plein la figure, et pourtant ça fait du bien.

par Gabrielle Napoli

Nicolas Mathieu
Leurs enfants après eux
Actes Sud, 425 p., 21,80 €

Mais qu'est-ce qui fait du bien, après tout, dans le tableau désespérant que dresse Nicolas Mathieu de cette jeunesse désabusée des années quatre-vingt-dix dans une région déshéritée à l'heure de la post-industrialisation, et de ces parents, plus ou moins à la dérive, dans un monde qui, il faut bien le reconnaître, n'a plus grand-chose à promettre ? Serait-ce la simple connivence d'une lecture générationnelle ? Suffit-il d'avoir écouté en boucle à quatorze ans *Smells Like Teen Spirit* dans une ZUP, en buvant des bières tièdes, pour aimer *Leurs enfants après eux* ? De s'être trouvé pris au piège des barricades sociales, mais aussi raciales, et sexuelles, dans une adolescence sans futur avec comme seule possibilité de communion la victoire de la France en finale de la coupe du monde de football en 1998 ? Certainement pas. Si *Leurs enfants après eux* fait appel, indéniablement, aux souvenirs communs que peuvent avoir les quadragénaires de 2018, il va bien au-delà.

C'est avant tout un roman politique que Nicolas Mathieu écrit. Où il est question, c'est vrai, de désirs amoureux, de déconvenues, de ces périodes adolescentes où l'on ne sait plus très bien pourquoi on est là. Le romancier sait en effet parler de ces moments de bascule de l'adolescence, de leurs émois, plus ou moins tendres, plus ou moins décents, il parvient à rendre palpables les émotions et les angoisses, à peindre avec sincérité les désirs et les désillusions. Mais tout cela n'aurait évidemment ni le même sens ni la même intensité sans la toile de fond : Heillange, ville de l'Est de la France, dans laquelle les hauts fourneaux qui ont brûlé pendant plus de cent ans sont désormais éteints et laissés à l'abandon, quatre étés successifs, quatre sections, entre 1992 et 1998, de *Smells Like Teen Spirit* à *I Will Survive*.

Les habitants d'Heillange n'intéressent personne et sont condamnés à un oubli bien mérité, inévitable si l'on en croit ces versets tirés du Siracide, qui ouvrent le roman : « *Il en est dont il n'y a plus de souvenir, / Ils ont péri comme s'ils n'avaient jamais existé ; / Ils sont devenus comme s'ils n'étaient jamais nés, / Et, de même, leurs enfants après eux*. » C'est bien ce contre quoi lutte le romancier, l'oubli inéluctable dans lequel toutes ces existences anonymes vont s'engloutir, discrètement, à l'image d'un père si las qu'il est parti nager dans le lac pour ne plus revenir, s'enfonçant dans l'eau dans l'indifférence générale.

Il ne s'agit pas seulement de donner corps et voix à ceux dont l'existence n'a aucun prix, il s'agit aussi de désigner des responsables, de dénoncer l'atomisation d'un monde dans lequel les groupes ne parviennent plus à faire corps, d'accuser le libéralisme outrancier. Lire la colère de Nicolas Mathieu, c'est déjà une manière d'aller un peu mieux. Parce que nommer, c'est déjà sortir de l'inertie à laquelle on croit trop souvent être condamné. Et la marge de manœuvre, si étroite soit-elle, commence là. On a beau pleurer sur le constat totalement désenchanté que fait le romancier d'un monde dans lequel les luttes semblent ne plus avoir aucun sens, sur la fin de la société ouvrière, sur la fin des solidarités, y compris syndicales – thème que le romancier abordait déjà dans *Aux animaux la guerre* –, on est aussi porté

Nicolas Mathieu
© Bertrand Jamot

CEUX QUI NE SONT RIEN

par une étrange énergie, indispensable vingt-cinq ans plus tard.

Si l'on a beaucoup parlé au sujet de ce roman des adolescents, on n'a pas souvent évoqué leurs parents. Les portraits que fait Nicolas Mathieu de ces adultes sont bouleversants. Ils sont dépassés par un monde qu'ils ne comprennent plus, qui ne veut plus d'eux, désillusions sentimentales et désillusions sociales se mêlent au point de faire de certains d'entre eux des figures spectrales, et on notera combien cette dissolution est celle des pères, condamnés à l'effacement, plus ou moins brutal. Laissant ces mères tenir, à bout de bras, parfois dans l'épuisement, ce qui ne peut plus être tenu ou à peine, ces fils et ces filles qui échappent comme le reste.

La violence sociale décrite par Nicolas Mathieu est le cœur du roman, elle noyaute toutes les relations intimes, s'immisce au cœur du désir, tyrannise l'individu. Elle est indépassable parce que les personnages l'éprouvent au plus profond d'eux-mêmes sans pouvoir la nommer et partant la conjurer. On ne peut que se réjouir qu'un écrivain parvienne à donner avec autant de justesse, mais aussi de justice, vie et voix à ceux qui, il faut bien le reconnaître, ne sont personne. Nicolas Mathieu réussit ce tour de force d'une voix qui ne juge jamais, et qui dénonce sans relâche. De là vient, sans aucun doute, l'énergie du roman. Parce que *Leurs enfants après eux*, c'est nous aussi, qui occupons la place et nous débrouillons comme nous pouvons d'un monde dans lequel il nous faut faire grandir nos enfants, après nous. Ce à quoi la littérature peut et doit nous aider.

Ni Dieu ni maître ni mari

Régulièrement nous viennent de Suisse des nouvelles et des écrivains inattendus. Daniel de Roulet est de ceux-là. Son œuvre a beau être reconnue et fournie, il surprend avec un roman bref, dense, consacré à une aventure historique largement ignorée : celle de dix femmes du village de Saint-Imier, anarchistes et rebelles, qui décidèrent d'aller vivre ailleurs, autrement, dans une Amérique du Sud en pleine formation.

par Cécile Dutheil

Daniel de Roulet
Dix petites anarchistes
Buchet-Chastel, 135 p., 14 €

Nous sommes en 1873. La Commune de Paris a été brisée il y a peu, de lointains échos en arrivent au cœur d'un vallon jurassien encaissé, isolé par la géographie, pourtant au carrefour de toutes les idées neuves qui traversent le siècle de l'industrie. À Saint-Imier, village où Daniel de Roulet a grandi, non loin de La Chaux-de-Fonds, l'horlogerie éclot. La plupart de nos dix petites anarchistes y sont ouvrières et pratiquent des métiers dont la précision se reflète dans les appellations : elles sont régleuses, viroleuses-centreuses… et travaillent sous la direction d'un Léon Breitling ou dans le lieu-dit des Longines. Hasard ou ironie de l'histoire : combien de lecteurs savent qu'un foyer d'anarchisme aussi vivace est né dans un secteur qui, aujourd'hui, fait les délices de l'industrie du luxe mondialisée ?

À Saint-Imier, en 1873, le train n'est pas encore arrivé, mais un an plus tôt le village a accueilli le congrès de la fédération des anarchistes de toute l'Europe. Sont venus prendre la parole Benjamin, dont le vrai nom est Errico Malatesta, qui entretiendra une correspondance avec Mathilde, une des dix « insouciantes », et Bakounine. Les jeunes femmes sont piquées au vif, fascinées, découvrent des mots à mettre sur des sentiments, des aspirations, sur leur puissant désir d'affranchissement : anarchisme, Internationale, révolution sociale.

Le récit de Daniel de Roulet met en scène cet anarchisme-là, original, à la racine. Il saisit la rencontre entre un élan vital et un concept, tâche de capter une force vive qui s'appelle le besoin de Liberté, qui est plus qu'un goût, une soif, un espoir, une vie loin de la théorie et loin de la grande Histoire, écrite par les vainqueurs. L'écrivain y parvient par la grâce de son talent et par un travail de documentation tangible, bien sûr. Il y parvient aussi parce qu'il donne une voix forte et crédible à l'une de ces femmes, Valentine Grimm, sœur de Blandine, qui part aux Amériques elle aussi.

Valentine est la dernière survivante d'une aventure qui décimera toutes ses camarades. Elle se désigne « rapporteuse » et, comme ses compagnes, elle est à la fois terrienne et idéaliste, rétive et emportée. Elle écoute, observe, agit, et sait que les discours enflammés qu'elles ont entendus sont gravés dans leur cœur, plus que dans leur tête. Elle a un parler rugueux, heurté, et un style qui ne se paye jamais de mots, voire qui se méfie des mots. L'abstraction n'a pas de place dans son monde, ni celui où elle est née, ni celui qu'elle veut bâtir. À l'anarchisme elle préfère l'anarchie.

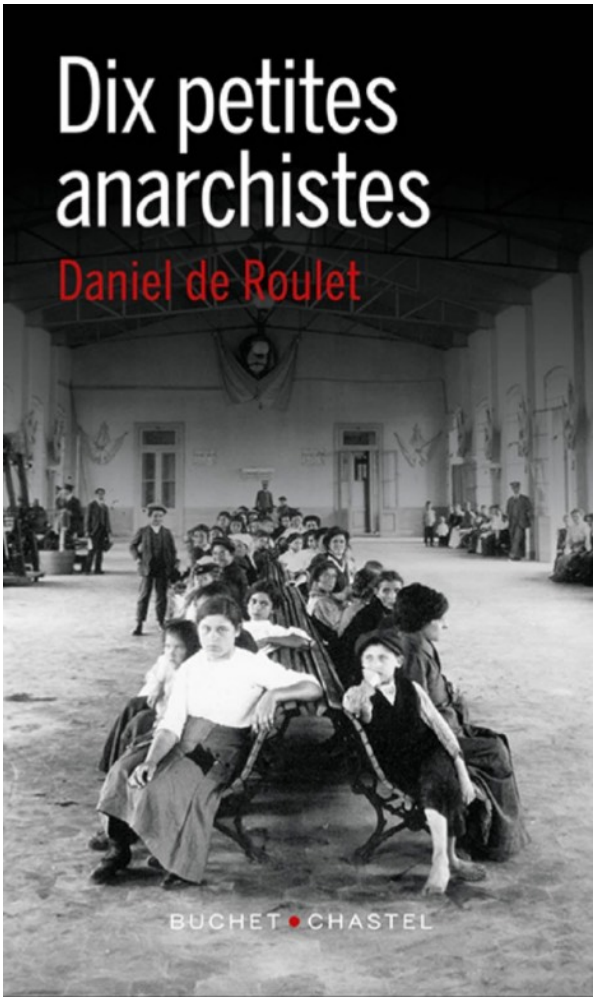
Elle a une grande intelligence matérielle, un pragmatisme inaliénable, et, c'est un des plaisirs de ce livre, un léger humour qui lui fait remarquer la laideur de Louise Michel, par exemple. Lucide, elle n'hésite pas à dire les difficultés de la mise en pratique, les débats entre femmes et entre membres de la communauté anarchiste, y compris dans les lettres qu'ils s'échangeront de part et d'autres des océans. « *Est-ce qu'on ne finirait pas par s'ennuyer ?* », se demandera-t-elle au moment de bâtir une colonie libertaire. En passant, elle tacle l'utopie, qui lui semble un écueil, et le socialisme, trop organisé, soumis et légaliste. La voie parlementaire est proscrite. Depuis les Amériques où tout est à faire, elle ne

tranchera pas sur la question de l'usage de la violence ni sur « la propagande par le fait » qui essaime en Europe.

Valentine – comme l'auteur, Daniel de Roulet – n'idéalise pas cette folle entreprise. Tous deux mettent en acte, et en scène, une expérience, une nécessité, une foi : Valentine, parce qu'elle vit cette expédition à la vie à la mort ; l'écrivain, parce qu'il la prolonge en se faisant courroie de transmission de ce qui est une manière d'être, et plus encore, une raison d'être.

Il faut se mettre à la place de ces femmes jeunes, qui quittent leur vallon pour Belfort, Paris, Le Havre, puis Brest, car c'est là qu'un navire nommé *La Virginie* embarque pour Punta Arenas, où elles ont décidé d'émigrer. Elles ne savent pas nager, des filous cherchent à profiter d'elles, heureusement des amis, communards déportés, les accompagnent jusqu'en Nouvelle-Calédonie, escale du bateau. L'une accouchera et *mourra* avec son nourrisson en pleine mer. Arrivées au Chili, elles sont sept. Elles ont huit enfants en tout et un souvenir chacune : un oignon, autrement dit un mouvement de montre qui leur sert de talisman et de lien avec leur village natal.

À Punta Arenas, elles font peur au gouverneur car elle se disent « protestantes, anarchistes et sorcières ». Qu'à cela ne tienne, elles ouvriront « La Brebis noire », qui est à la fois une horlogerie, une boulangerie, un magasin et un lieu d'accueil pour Européens débarquant aux Amériques. Quelques années passent, des déconvenues, des bonheurs, l'occasion se présente d'aller rejoindre une colonie libertaire nommée *L'Expérience* dans l'archipel Juan Fernández, sur l'île de Robinson Crusoé. La plupart hésitent mais vont finalement y rejoindre une poignée de camarades italiens et français pour créer « *une zone autonome temporaire, comme une société de pirates* ». Hélas, les femmes ont affaire à un sous-préfet dénommé Alfredo de Rodt, qui se comporte comme un roitelet. Indignées, elles préfèrent partir, encore, pour Buenos Aires où Benjamin a créé un syndicat de boulangers. Ce sera la dernière étape de cette échappée en trois temps qui laisse derrière elle des morts, des blessures, mais aussi des traces, des graines d'anarchie fertiles, indestructibles, et de nombreux enfants élevés en commun.



Les amours des unes et des autres sont entièrement libres. Leur vie sentimentale et sexuelle est naturelle et sans entraves, racontée avec une forme de pudeur dépourvue de honte par celle qui vit le plus souvent seule, Valentine, farouche, grande amoureuse à ses heures – rares. Ses compagnes et elle aiment les hommes mais pas les maris, elles aiment l'amour mais font fi du lien conjugal. Ce sont des femmes et des mères à qui leur corps appartient entièrement, qui ne conçoivent la cellule familiale que sans barreaux. Ni L ni G ni B ni T, qu'eussent-elles pensé du mariage gay, elles qui répugnaient à toutes les chaînes, propres et figurées ? Leur hardiesse, leur indépendance, leur rêve acté ont quelque chose de profondément anachronique et galvanisant en 2018.

Quand elles étaient petites, les sœurs Grimm avaient une devinette. L'aînée, Blandine, demandait à la cadette, Valentine : « *Où s'en va le blanc de la neige quand elle fond ?* » La petite rapporteuse n'a jamais su répondre. Ce blanc était comme cet élan irrépressible, pur, qui les porterait outre-Atlantique, impossible à repérer mais éclatant.

Fruits d'arrière-saison

Peut-être qu'un « bon » livre, cet objet si difficile à cerner, pourrait être d'abord un livre bon. Au sens éthique, comme par exemple dans l'expression « une vie bonne », dont s'est emparée il y a quelques années Judith Butler pour l'ouvrir à la notion de précarité. En ce sens, un livre bon serait celui qui nous décentre, nous fait accéder à un point de vue qui nous était jusque-là dissimulé. Un livre qui ne contient pas nécessairement des idées ou des perspectives nouvelles mais, nous plaçant dans le regard de l'autre, nous permet de forger nous-mêmes de nouvelles conceptions.

par Éric Loret

Ryoko Sekiguchi
Nagori
P.O.L, 144 p., 15 €

Cela peut paraître une évidence ou un cliché, mais cette approche permet de définir à l'inverse ce que serait un « mauvais » livre ou, à la rigueur, un livre inutile : un livre qui non seulement ne donne pas d'idée neuve mais nous rassure dans nos croyances invétérées. Celui qui, comme dirait Platon, flatte en nous ce qui est incapable de distinguer le plus grand du plus petit.

Nagori (sous-titre : *La nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*) est assurément un bon livre, c'est-à-dire un livre « bon » : « *On croit parfois universels certains concepts qu'on estime essentiels à la vie, et on s'étonne d'apprendre qu'ils ne s'appliquent pas partout. C'est le cas, par exemple, des notions de "société", de "liberté" ou d'"amour", qui n'existent en japonais que depuis l'ouverture du pays au XIX^e^ siècle, comme concepts traduits des langues européennes. Le constat étonne toujours les non-Japonais.* » Ryoko Sekiguchi, Japonaise francophone, avait déjà traité d'un de ces concepts dont les traductions forment à nos yeux une constellation hétérogène dans son opuscule *Fade* (Les ateliers d'Argol, 2016). En effet, l'adjectif « fade », en japonais, s'il existait, voudrait plutôt dire « délicat ». Car le « fade », en français, ce n'est pas une absence de goût, mais un goût particulier dont on décide qu'il est fautif. Menant l'enquête, telle une ethnologue, sur ce terme qui appartient, comme elle l'écrit avec humour, à la catégorie des « *mots sur lesquels les autochtones ont seuls un droit d'usage aléatoire* », l'écrivaine finit par suggérer que, lorsqu'un Français étiquette quelque chose de fade, c'est peut-être pour ne pas penser qu'il est « *dans l'incapacité de la comprendre* ».

Avec *Nagori*, Sekiguchi s'attaque à un mot japonais qui désigne « *la nostalgie de la saison qui vient de nous quitter* ». Le terme se rapporte entre autres, écrit l'auteure, à « *l'état de saisonnalité d'un aliment* ». À savoir : il y a par exemple les fruits primeurs (en japonais *hashiri*), ceux de pleine saison (*sakari*) et enfin ceux d'arrière-saison (*nagori*), ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils sont blets. Simplement, ce sont les derniers. *Nagori* désigne « *avant tout la trace, la présence, l'atmosphère d'une chose passée, d'une chose qui n'est plus* ». Nous n'avons aucun mot pour désigner cette idée en français – puisque même « nostalgie » suppose pour nous le vide plutôt que la « trace ».

Si Ryoko Sekiguchi est aussi critique gastronomique (nous sommes nombreux à suivre son compte Instagram), *Nagori* ne se limite pas pour autant à des considérations papillaires, même s'il y a des pages passionnantes sur le *deaimono* en cuisine, l'art des « *choses rencontrées* », ainsi que d'appétissants aperçus sur la confiture de « *pommes hivernales* » du chef québécois Francis Wolf, préparée avec des pommes gelées et dégelées sur l'arbre, ayant vécu « *une vraie vie de pomme* ». Le *nagori* s'applique aussi à nous humains, à notre temporalité : il y a des corps primeurs et d'autres *nagori*, en quelque sorte (coucou l'andropause), mais le *nagori* a aussi à voir

Ryoko Sekiguchi © Hélène Bamberger

FRUITS D'ARRIÈRE-SAISON

par exemple avec l'*o-miokuri*, cette politesse japonaise qui consiste, quand on raccompagne quelqu'un, à le suivre du regard jusqu'à ce que le contact ne puisse plus s'établir, par exemple parce qu'il ou elle a tourné au coin de la rue. C'est donc plus globalement une leçon de vie que donne l'auteure, qui conclut d'ailleurs : « *J'ai toujours écrit sur la mort, pour les morts. Pour une fois, je voulais écrire un livre sur la vie.* » On la trouvera un peu trop modeste, puisque même *La voix sombre* (P.O.L, 2016), consacré à la voix comme partie du corps et donc mortelle, s'adresse à ceux qui restent, alors même que ceux-ci, parce qu'ils sont vivants,

sont précisément « soustraits » au monde où vivent les voix des morts.

Le texte de Sekiguchi s'inscrit en quelque sorte dans la lignée des « physiologies du goût » dont Brillat-Savarin a inauguré le genre, observations de la société et de sa construction, traités d'esthétique passant par l'estomac. La première idée que donne *Nagori*, livre bon, c'est que le goût est toujours une affaire de vie et de mort. Comme elle l'écrivait dans *Fade* : « *Prononcer le mot "fade", c'est affirmer son désir de vie. Réfléchir sur ce qu'est le "fade", c'est songer à sa propre vie. Et hésiter quelques instants avant de qualifier un plat de "fade", c'est songer à la vie des "autres"*. » L'analyse mériterait d'être étendue à la philosophie de l'art. La deuxième idée qu'il donne donc, c'est qu'on n'est jamais guide que de l'interstice ou de l'intervalle. On pourrait probablement écrire à partir de l'œuvre de Sekiguchi un traité philosophique : « qu'est-ce qu'un guide ? » Car, dans ses ouvrages, l'auteure nous ouvre certes à d'autres mondes, mais à des entre-mondes, à des « ni… ni… ».

De fait, un guide nous emmène toujours voir des choses pour lesquelles nous n'avons pas d'yeux et il nous prête ses lunettes, qui sont faites de fiction. Ryoko Sekiguchi est ainsi une auteure-guide : de la France vers le Japon (*Ce n'est pas un hasard* chez P.O.L en 2011, ou dans le présent livre), du Japon vers la France (*Fade*), des vivants vers les morts (*La voix sombre*) et, ici, en quelque sorte, des morts vers les vivants. Quand on est guide, il s'agit toujours de raconter, de décrire ce qui n'a pas d'existence palpable. On montre et on fabule en même temps : ce n'est ni fiction ni réalité, c'est vivant et mort à la fois. Si bien que le guide est toujours habitant de l'entre-deux. On pense évidemment aux guides des enfers, à Virgile emmenant Dante. Mais la nourriture aussi est un guide : car les plats, note l'auteure, « *sont autant d'associations de plusieurs être vivants, ou qui le furent. Comme des corps célestes en rotation, chacun à une vitesse et sur une orbite différentes, qui soudain se rencontrent* ». On retrouve le *deaimono*.

Dans *Nagori*, le goût est affaire de « saison » : mais ce concept, que Japonais et Français partagent, n'existe pas dans toutes les cultures. Ou bien, quand il existe, il peut signifier tout autre chose : saison sèche et saison des pluies par exemple, ou saison froide et saison chaude, sans qu'y soient associées les idées de fin et de recommencement. « *Il revient à chacun de construire et d'ajuster son vocabulaire à sa sensibilité et sa réalité climatique particulières. Dans chaque culture, la littérature construit un stock de vocabulaire propre à exprimer une certaine sensibilité aux saisons ou à l'environnement*. » Ainsi, le guide est aussi un traducteur, qui est une autre figure de l'écrivain. On pourrait aisément montrer que cette question de l'interstice entre la langue et le réel fonde en partie la poétique de Sekiguchi, depuis *Calque* (P.O.L, 2002), qui montrait que la réalité du récipient est dans l'épaisseur de l'eau ou encore qu'« *un être qui habite la zone métamorphose, lorsqu'il aperçoit* […] l*a distance fantomatique qui se glisse entre les deux faces de sa porte,* […] *ne peut s'empêcher de faire le va-et-vient tout autour et d'essayer de la découdre* ». Découdre les deux faces d'une porte : quelle belle définition de la littérature.

La troisième et dernière idée qui vient en lisant *Nagori* éclaire cette boutade de Nathalie Quintane : « *pourquoi l'extrême gauche ne lit pas de littérature* » (*Les années dix*, La Fabrique, 2014). Car, se dit-on, on présente toujours Ryoko Sekiguchi comme auteure de poésie. Or il n'y a guère que *Calque* qui ressortisse avec évidence à ce genre. Même s'il est indiqué que *Ce n'est pas un hasard* est écrit par « un poète », le livre serait plutôt à ranger parmi les essais en prose, comme *La voix sombre* ou *Nagori*. C'est alors qu'on comprend : la poésie et l'essai, contre un certain roman rassis, demandent l'une et l'autre ce que nous faisons là et comment habiter le monde. La poésie est peut-être anthropologique par essence. Sans doute aussi est-elle historienne puisque, à la fin de son livre, Ryoko Sekiguchi donne le menu et la liste précise des ingrédients du dîner qu'elle a préparé pour les pensionnaires de la Villa Médicis, lorsqu'elle a quitté celle-ci en 2014 : « *sans doute avais-je envie également, en rédigeant ce petit texte d'invitation au dîner avec le nom de cent ingrédients, de conserver en mots la trace de cette soirée éphémère : ces ingrédients, qui sont autant d'être vivants qui ont partagé une part de notre temps dans ce monde* ». Poésie et essai, en temps de roman néolibéral, sont les deux genres qui permettent de dire la réalité vivante, quand le roman, par soif de « réalisme », c'est-à-dire d'autorité, a décidé, comme dirait Lyotard, d'« *éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art* » et n'interroge plus le partage des possibles.

Le terrassement des ombres

Auteur en 2014 de* Nos mères *(Verdier), Antoine Wauters publie en cette rentrée deux romans. L'un,* Pense aux pierres sous tes pas*, évoque l'histoire de jeunes jumeaux, Léonora et Marcio, qui s'aiment plus que de raison, dans un monde imaginaire où se succèdent les dictateurs. Fous l'un de l'autre, ils se verront séparés par leurs parents. L'autre,* Moi, Marthe et les autres*, est un court récit où l'on découvre un groupe de jeunes errant dans un Paris apocalyptique. L'originalité de la langue qui porte ces deux textes, le désir qui les traverse, leur insufflent une force vive.

par Jeanne Bacharach

Antoine Wauters
Pense aux pierres sous tes pas
Verdier, 183 p., 15 €

Moi, Marthe et les autres
Verdier, 72 p., 12,50 €

« *Sassaru, Nossantu, Vechiatu, Luzinatu, Mont Mirdú, Bordughu…* », tous ces noms aux consonances voisines appartiennent à ce pays sans nom de *Pense aux pierres sous tes pas*, où vivent, dans une ferme, les jumeaux Léonora et Marcio avec leurs parents. « *Entre ici et ailleurs* », cet espace prend vie dans une topographie imaginaire que l'on découvre dessinée au début et à la fin du roman. Divisé en diverses régions, traversé par les rivières du Bordughu ou de l'Irrighudu, constitué de plaines, de monts et de désert, le pays se transforme entre les premières et les dernières pages. On y voit, entre autres, apparaître en nombre les « *magasins du régime* », un État indépendant, des « *points de distribution de fraises* ».

Dans *Pense aux pierres sous tes pas*, Antoine Wauters invente un monde fictionnel de toutes pièces, bouleversé par une instabilité politique, une volonté effrénée de modernisation, des conflits humains, économiques. Ce monde lointain pourrait parfois être le nôtre. Mais plus le roman progresse et plus les pistes et les repères de notre monde se brouillent. Dans *Moi, Marthe et les autres*, il s'agit d'un autre monde encore, qui semble avoir perdu une partie de lui-même. Antoine Wauters décrit un monde en miettes, hanté par l'oubli et la bêtise, dont on perçoit, en filigrane, la forme initiale : Paris, le « *boulevard SainGerm* », « *la Biblioth Natniale* », les « *Gallafayette* ».

L'invention de ces mondes fictionnels s'accorde avec l'invention d'une langue. Dans *Pense aux pierres sous tes pas,* la langue semble bancale et boiteuse, proche souvent de celle des enfants. « *Pense aux pierres sous tes pas* », recommande Marcio à Léonora pour qu'elle ne tombe pas. C'est dans ses arythmies, ses décalages et ses déséquilibres que la langue de ce roman puise sa force et son originalité. Ainsi, lorsque les jumeaux, amoureux, sont surpris par leur père au fond du fenil : « *Il restait là, sans bouger, et ne disait plus rien. Puis il a fait un pas en arrière et c'est là que je l'ai vu, Paps, marcher vers nous avec les grands yeux de dingue qu'il avait avant de cogner. Il marchait vite. Un fou.* »

La langue qu'Antoine Wauters invente touche à une forme d'immédiateté. Directe, brute, elle incarne la violence des parents de Léo et Marcio, mais aussi celle du monde dans lequel ils évoluent : « *On était comme ça à l'époque : on ne pensait à rien et on ne connaissait rien. Chez nous, dans les terres tout au sud, seul comptait le travail manuel : moissons, vêlages, production de lait, plantation de tomates.* […] *Juste les vieux magazines pornos qu'on avait trouvés dans le fenil de Zbabou* ». La force de ce langage transparaît dans le travail du rythme

souvent effréné et les sonorités de noms souvent abrégés pour plus de vitesse : « *Léo* », « *Zbabou* », « *Mams* », « *Paps* », « *Zio* ». Ces mots, comme écorchés vifs, fondent le monde de *Moi, Marthe et les autres*. Là aussi, la langue trébuche, et c'est dans cette instabilité qu'elle semble trouver son fondement et sa force poétique : « *Mad dit : six boîtes de médicaments antidéprss, trois tablettes d'Asprines, trois sacs de marrons et d'akènes de tilleul, les moufles de Marthe* ».

L'ablation des mots, qui dans ce Paris dévasté peut sembler tragique, produit pourtant de l'humour, à l'image de ce passage dans *Moi Marthe et les autres*, où « *la patrouille* » en charge de fouiller Paris pour se procurer à manger fait l'inventaire de ses trouvailles : « *La patrouille vient de rentrer. Elle a trouvé des bidons de saindoux. Du Coc-Cla. Des clopes Malbro.* […] *Deux kilos de Maïzen (pour sauce brune)* ». Dans *Pense aux pierres sous tes pas*, la force comique et libératrice des mots est évoquée à travers Mama Luna, personnage rédempteur, qui offre aux jumeaux des listes de mots à apprendre et à répéter en boucle pour être heureux : « *Liste 1 : aconit, truite, druide, durite, bobard. Liste 2 : mouffette, mauviette, triceps, trachée, tranchez. À vous !* ».

Ce travail du langage, commun aux deux textes, tisse un lien original entre deux univers que tout semble opposer. Entre les paysages immenses et brumeux de *Pense aux pierres sous tes pas*, et le Paris minéral et souterrain de *Moi, Marthe et les autres*, si l'on peut s'amuser à imaginer des ponts entre les deux mondes, c'est cette langue poétique et sensible qui semble le mieux les réunir. Dans ces deux textes, Antoine Wauters s'approche en effet au plus près des corps et des paysages. Le désir fou entre un frère et une sœur n'a que rarement été écrit avec une telle fougue : « *Embrasse-moi comme une fille, mon frère, j'ai dit sans réfléchir, tellement je me sentais bien, profonde, tellement bien avec lui. Fais la fille qui embrasse* ».

Antoine Wauters serre au plus près entre ses mots ce « *monstre chaud* » qui anime les deux enfants et les pousse à inverser les rôles, devenir fille ou garçon, d'un claquement de langue. Les corps des deux enfants amoureux sont décrits jusque dans leurs moindres sensations, avec leur propre langage, sans naïveté, libéré pour un temps des genres auxquels ils sont assignés : « *sa langue en moi et ses caresses puis ses morsures, l'un et l'autre allongés dans la paille. Trop bon* ». Ce désir fou s'accorde à la beauté sensorielle des paysages avec laquelle ils font corps : « *L'odeur du petit jour grisait, mes doigts léchaient les fleurs à hauteur des premiers vallons et, quand une fine pluie soudain venait, on se mettait à tirer la langue pour savourer à plein : ces gouttes, ces petites gouttes* ». Antoine Wauters parvient à dire avec autant de force et d'empathie la douleur de la séparation des jumeaux, écartés par leurs parents : « *Ma sœur partie, ce fut comme si la mort "naissait" en moi* ».

Pense aux pierres sous tes pas, ainsi que *Moi, Marthe et les autres*, sont animés par cette écriture intense des sentiments. On y perçoit une forme d'engagement sincère, à corps perdu, de ces mots qui s'accordent, jusque dans leurs excès, avec les personnages et leurs trajectoires. C'est peut-être là, dans cette générosité de l'écriture, que l'on peut regretter certaines considérations trop générales délivrant une forme de morale trop explicite ou naïve, qui pèsent sur certains chapitres : « *pendant que je songeais qu'être séparé de quelqu'un, c'est être séparé non pas une fois seulement et pour de bon, mais des tas de fois, pendant des jours, des mois et des années, jusqu'à ce que le manque, enfin, en ait assez de vous butiner le cœur* ». De telles phrases tendent à clôturer une histoire pourtant libre et ouverte à différentes lectures.

Pense aux pierres sous tes pas et *Moi, Marthe et les autres* sont plus justes quand ils frôlent, sans l'expliciter, la parabole politique. La dictature évoquée dans le premier récit, la langue et le monde « moderne » que le colonel Bokwangu instaure, révèlent l'engagement porté par ce texte. Antoine Wauters souligne avec justesse les conséquences intimes et psychologiques de cette transformation forcée du monde : « *Un cran plus haut dans la violence, ils voulaient nous chasser de nos terres, nous changer en caissiers de supermarchés et qu'on les suive dans cette ère nouvelle nommée Modernité. Mais voilà, brûlez les champs d'un paysan, arrachez-lui ses arbres, trucidez son bétail, vous obtiendrez cela et cela seulement : la vengeance.* » C'est sans nul doute là, dans ce lien tissé entre l'intime et le politique, que les deux récits puisent leur plus grande force romanesque.

La face cachée de l'Histoire

Dans Défense du secret, *Anne Dufourmantelle note qu'il nous reste, du secret, l'ombre profane déposée en nous. Ailleurs, elle cite la fameuse phrase d'André Malraux :* « La vérité d'un homme, c'est d'abord ce qu'il cache. »

par Linda Lê

Marcel Beyer
Secrets
Trad. de l'allemand par Cécile Wajsbrot
Métailié, 270 p., 21 €

Cette vérité humaine, Marcel Beyer ne cesse, dans ses livres, de la chercher, sondant la face obscure de ses personnages : Hermann Karnau, l'acousticien obsessionnel et fanatique qui, dans *Voix de la nuit*, devient un affidé des hitlériens et cherche la voix qu'il croit la plus pure au monde, ou bien Kaltenburg, l'ornithologue du roman éponyme, qui vit entouré de choucas, ou encore le grand-père de *Secrets*, dont le lecteur a l'impression qu'il s'est échappé d'un opéra, avec soprano aux « *yeux italiens* », fiancée délaissée, soupirant s'enfuyant pour s'engager dans la Wehrmacht, petits-enfants qui n'en finissent pas d'interroger les énigmes familiales. Ce chœur de sentinelles veillant sur le passé de leurs ascendants, c'est aussi une ronde d'enfants qui se rappelle d'innocents plaisirs des jeunes âges : la découverte de la fabrique de guimauve, antre de tous les mystères, n'est pas la moindre joie, étrange et extatique.

Dans *Kaltenburg* (traduit en 2010 par Cécile Wajsbrot), tout tourne autour d'un livre du grand zoologue Ludwig Kaltenburg, *Les formes premières de la peur*, paru en 1864 avant de connaître plusieurs avatars. *Secrets* (dont la subtile version française, toujours due à Cécile Wajsbrot, paraît aujourd'hui) revient sans cesse sur l'album de photos, d'où la chanteuse d'opéra, la grand-mère de la famille, est totalement absente : « *Notre grand-mère n'a pas de visage* », dit le narrateur, l'un des quatre petits-enfants qui s'obstinent à mener des investigations où, à l'histoire familiale, avec ses menus faits, se mêle la grande Histoire, qui mène le lecteur de la guerre mondiale aux bombardements de Guernica. La grand-mère chanteuse d'opéra, tout comme certains personnages historiques mémorables, a été tout simplement soustraite de l'album de famille. Toute trace d'elle a été éliminée alors que le grand-père venait chaque soir l'applaudir, avant, il est vrai, de disparaître, pour prendre les commandes d'un bombardier : « *Il n'y a même pas de photos de répétitions, dans l'album, qui eussent été découpées d'un vieux programme et collées en souvenir, comme nous aurions souhaité en trouver.* »

La hantise de la voix chez Marcel Beyer apparaissait déjà dans son premier livre traduit en français, *Voix de la nuit*, roman effroyable où Karnau l'acousticien, qui se définit comme un « *voleur de voix* », enregistre des halètements, des plaintes, des gémissements de blessés, mais aussi les râles des enfants assassinés. Karnau est un sorcier et un archiviste qui conduit le lecteur jusqu'au cœur de la machine infernale, le bunker de Hitler. Dans *Secrets*, la grand-mère chanteuse d'opéra représente la voix de l'innocence et la voix meurtrie : pendant que son fiancé, qui a pu arborer les insignes de l'armée de l'air allemande, a peu à peu perdu tout intérêt à ce qui l'électrisait, la cantatrice, atteinte d'une maladie incurable, « *n'a même plus la force de chanter chez elle, elle peut à peine murmurer un mot* ». Bientôt, tout le monde le sait, elle n'aura plus de voix. La mort l'emportera, mais surtout elle semble dès lors faire partie des secrets inavouables de la famille, secrets sur lesquels personne ne veut lever le voile.

Celle qui remplace la soprano, les petits-enfants l'appellent « la vieille » : « *Là où les enfants des voisins ont le croquemitaine ou le grand méchant loup, nous avons la vieille. Plus redoutable que toute autre figure, aucun Vitzliputli, ce dieu de la guerre, ne l'égale.* » Les petits-enfants doivent défendre leur grand-mère contre ce personnage, pour qu'elle ne s'efface pas totalement des mémoires, tant la virulence de la vieille, qui poursuit ses petits ennemis avec une hache, s'exerce de

Marcel Beyer © Jürgen Bauer

LA FACE CACHÉE DE L'HISTOIRE

façon impitoyable. Elle domine le grand-père, devenu invisible, expert à se dérober au monde.

Le mutisme du grand-père, qui se rappelle peut-être quand même qu'il a participé à la construction secrète d'une armée de l'air pour pouvoir porter l'uniforme de la Luftwaffe, qui se souvient peut-être aussi qu'il a largué des bombes sur Guernica, fait de lui l'incarnation de cette génération qui, aux yeux des descendants, s'est rendue coupable non seulement pour s'être tue face aux chaos de l'Histoire mais pour s'être liguée avec les forces du Mal.

« *Le secret marque notre famille depuis le commencement* », dit l'un des personnages du roman. L'ombre profane déposée en chacun des petits-enfants l'incite à enquêter autour du grand-père qui, dès lors qu'il trahit sa fiancée, montre son aveuglement. Le prestige de l'uniforme l'a ébloui, la tentation d'obéir aux ordres les plus destructeurs ne lui pose pas de problème de conscience.

La voix du narrateur est une voix qui s'élève dans la nuit pour tenter de revenir sur ce que la famille a tu, et pour se souvenir de la vérité que les survivants ont essayé d'occulter : le rôle joué par l'un des leurs sous le III^e^ Reich. Elle questionne aussi le sens des secrets, « *qui ne signifient pas obligatoirement qu'on veuille taire quelque chose de néfaste* ». Les traîtres, les espions, les meurtriers ne sont pas les seuls à avoir « quelque chose à cacher », les secrets peuvent être une chose que deux êtres partagent : « *un serment d'amour, une fidélité implicite* ». La vérité d'un homme, c'est assurément ce qu'il cache. Mais ce secret n'est pas forcément ce qui blesse. Pénétrer dans le sombre royaume des secrets, c'est aussi connaître le côté obscur des choses et attendre quelqu'un avec qui le partager. En cela, *Secrets* de Marcel Beyer est le roman de l'obscur qui fait entrer le lecteur dans un univers où les drames intimes naissent aussi de la face cachée de l'Histoire.

Des tangos et des hommes

En octobre 1965, Jorge Luis Borges est invité à prononcer quatre conférences à Buenos Aires sur le tango. Il a alors soixante-six ans et a perdu progressivement la vue, aussi est-il assisté d'un récitant et d'un musicien illustrant son exposé.

par Albert Bensoussan

Jorge Luis Borges
Le tango
Trad. de l'espagnol (Argentine)
par Silvia Baron Supervielle
Gallimard, 122 p., 12 €

Dix ans plus tôt, nommé directeur de la Bibliothèque nationale de la capitale argentine, Borges avait évoqué l'ironie de ce Dieu des hommes qui lui « *fit don, à la fois, des livres et de la nuit* ». C'est donc dans ce « *lent crépuscule d'été* » qu'il développe sa vision du monde en brodant sans note sur un thème qui lui tient à cœur, alors même que paraît son recueil de milongas, *Pour les six cordes*, nourri de cette mythologie qu'il exposait déjà dans son grand poème « Le Tango » (*Sur*, 1958). Le texte de ces quatre conférences – des « *causeries* », disait-il –, miraculeusement sauvé de l'oubli quelque vingt années après la mort de l'écrivain, nous restitue dans la fraîcheur d'une transcription littérale l'étonnante, l'émouvante présence d'un homme qu'on n'a de cesse d'admirer et que l'histoire n'a cessé de magnifier.

On a tant écrit sur le tango, sur cette danse qui fait encore, en ce début du troisième millénaire, les beaux jours des salles de bal et des exhibitions chorégraphiques, on a tant glosé sur ses paroles qui ont progressivement versé dans le mièvre et le kitsch, qu'un peu de clarté, de la part d'un malvoyant lumineux, ne peut que nous séduire et c'est pour nous révéler, une bonne fois, l'âme argentine. Au départ il y a des hommes. Les hommes – gauchos, marlous, *guapos* (tueurs), ruffians, marginaux et faubouriens (*compadritos*) – et le tango, appelé d'abord *milonga* et probablement issu des marges uruguayennes, avant de se réfugier dans les lieux de prostitution et les bas-fonds parmi les mauvais garçons qui, franchissant les mers et gagnant Paris, deviendront bientôt ces « apaches » de la Belle Époque…

Le tango est une affaire d'hommes et renvoie aux temps tumultueux d'une Argentine qui n'est telle que depuis un siècle et demi et n'a vécu que de guerre, de destruction et de règlements de comptes sur la plus grande plaine du monde, la Pampa. Et s'il faut lui assigner une date de naissance, va alors pour 1880. C'était hier… Mais comme le conférencier parle sans papier, la digression va bon train, avec tout le sel d'un bel esprit, et le prétexte est trop beau pour ne pas convoquer ses amis et sa mère, ou son grand-père le colonel, « *ce héros au sourire si doux* » des durs combats fratricides qui ne cessent de secouer une Argentine partagée entre *civilisation et barbarie* – pour reprendre le titre de l'ouvrage majeur de Sarmiento, son maître à penser

Mais enfin, s'il faut trouver aussi, au tango, un lieu de naissance, Borges n'y va pas par quatre chemins : « *Le tango surgit des maisons closes* ». Et il cite des rues de Buenos Aires, miséreuses et mal famées, avec tous les mauvais garçons qu'on voudra et toutes ces femmes dites « *de mauvaise vie* » (les guillemets sont de lui). Et là il voit danser entre eux des hommes aux mains sanglantes – beaucoup sont bouchers dans ce pays qui sera le premier producteur mondial de viande et de cuir. D'où ce commentaire : « *Le tango possède cette racine infâme que l'on connaît* ». Et qui va s'exporter en France au début du XX^{e} siècle et avec quel succès ! C'est d'ailleurs un Toulousain d'origine (une rue de Toulouse porte son nom) qui le fera connaître aux quatre coins du monde, Charles Gardes, devenu Carlos Gardel. Mais son style n'est pas la tasse de thé de Borges qui, soucieux de mythologie et d'histoire, ne peut que déplorer la plongée vers un dramatisme pleurnichard et le kitsch des paroles, comme en témoigne le tango mondialement connu, *La cumparsita*, devenu d'ailleurs l'hymne officiel de l'Uruguay, ou plus justement l'hymne du Rio de la Plata, et interprété par Gardel en 1927 :

DES TANGOS ET DES HOMMES

« *Le cortège / de misères sans fin défile / autour de cet être malade / qui bientôt va mourir de peine*.

C'est pour cela que dans son lit / il sanglote tristement / se rappelant le passé / qui le fait souffrir. »

Paroles complétées par la suite, pour plus de mièvrerie :

« *Depuis le jour où tu es partie / je sens l'angoisse dans ma poitrine / Dis-moi, petite, qu'as-tu fait / de mon pauvre cœur ?* »

Et Borges, qui ne veut pas trop charger Gardel, dit simplement, et non sans humour, que ce dernier « *se saisit du tango et le dramatise. Et une fois que Gardel a exécuté cette prouesse, les tangos furent écrits pour être chantés dramatiquement* ». Ironisant sur la note qui se brise à l'ultime vers et l'effet mélodramatique – on pourra aussi faire des gorges chaudes sur l'enflure de la voix –, il estime que « *tout est principalement pensé pour le chanteur. Ce qui n'a rien à voir avec l'ancien* compadrito». Faut-il rappeler enfin ce qu'il écrivait, en 1960, dans *L'auteur* :

« *Un accordéon ressassait à l'infini* La cumparsita*, cette niaiserie consternante que beaucoup de gens apprécient parce qu'on leur a dit à tort qu'elle était ancienne*. »

Mais alors, qu'est-ce que le tango authentique ? Pour Borges, il est l'âme de l'Argentine, au même titre que le gaucho, l'homme de la Pampa. Ricardo Güiraldes, l'auteur du fameux roman gauchesque *Don Segundo Sombra* (1926), traduit et célébré à Paris en 1932 sous l'œil attentif de Supervielle, a donné le *la* à Borges en décrivant le « Tango » (titre d'un poème du *Cencerro de cristal*, 1915) :

« *Tango sévère et triste,*

Tango de menace,

Tango où chaque note tombe lourdement, comme par dépit, sous la main qui se voue plutôt à saisir un manche de couteau,

Tango tragique dont la mélodie joue sur un thème de dispute,

[…] *Tango d'amour et de mort*. »

C'est lui qui souffle ce que Borges sait déjà : le tango est étroitement lié à la virilité, à l'affirmation du mâle, du macho, qui fait plier sous lui la femme, femelle soumise, et qui joue du couteau, dans une atmosphère de bordel, de tripot, de marges faubouriennes, d'alcool et de prostitution. On connaît la fascination de Borges, homme de cabinet et de lecture, pour l'encanaillement, la violence virile, le duel, la mort et le couteau qu'il a célébré à maints endroits, comme dans cette évocation de Martín Fierro, archétype du gaucho :

« *Un gaucho soulève un mulâtre à la pointe d'un poignard, le jette comme un sac d'os, le voit agoniser et mourir, se penche pour essuyer son couteau, détache son cheval et se met en selle nonchalamment pour qu'on ne croie pas qu'il fuie…* »

Ou dans ce poème évoquant la milonga :

« *Couteau, je te vois au travers*

Des maisons, au travers des ans. »

Si le tango est nostalgie, alors Borges a cette même vision récurrente de son univers, qu'il se remémore, à peine bégayant, dans les vers de sa causerie :

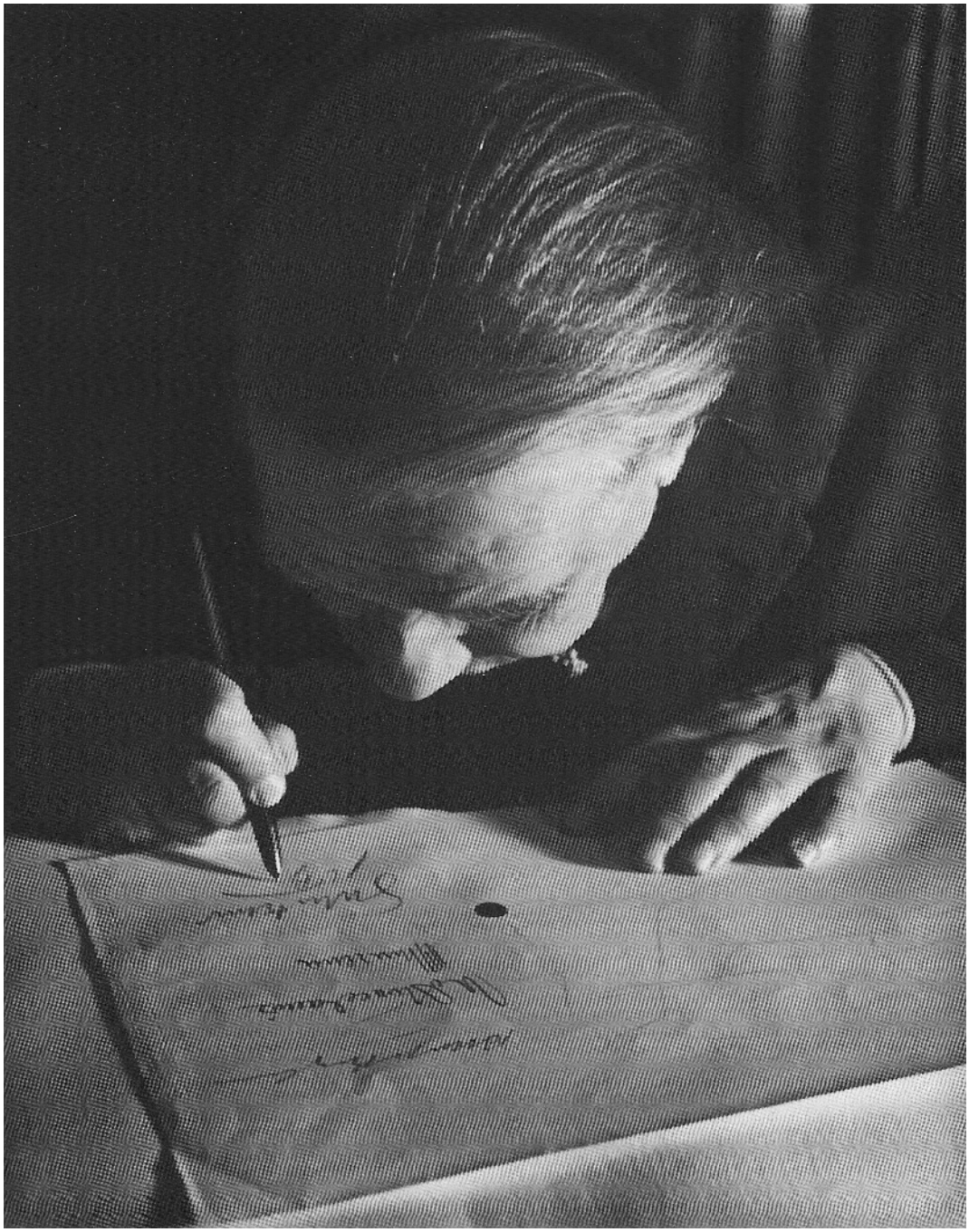
« *Où se trouve-t-elle (je répète) la racaille*

qui fonda sur de poudreux boulevards

de terre ou dans des peuplades perdues

la secte du couteau et du courage ? »

Ce qu'il voit et expose ici, c'est le passé de l'Argentine, « *toutes ces choses si étrangères à notre temps* », et du même coup c'est bien l'âme argentine qu'il cherche à retrouver, à définir au cours de ses quatre conférences, à partir de cette « *mythologie de poignards* [qui] *s'efface dans la nuit* ». Car ce monde-là n'est plus, pas plus que n'est celui d'Homère ou du *Romancero* du *Cid* : l'épopée s'inscrit dans l'empyrée de la parole et le poème se déroule des lèvres de Jorge Luis qui est, assurément, l'un des plus grands poètes du siècle passé, même si l'on ne retient souvent de lui que les contes, récits et essais, toujours si



Jorge Luis Borges par Alicia D'Amico (1963)

DES TANGOS ET DES HOMMES

éblouissants. Et voilà : le tango « *nous offre à tous un passé imaginaire* ».

C'est cette rigueur rhétorique alliée à la finesse d'une élocution, cet imaginaire inépuisable au service d'une permanente remise en cause du réel et du vrai, cette pensée paradoxale exprimée dans une langue pétillante, qui fondent, ici comme ailleurs, l'originalité de Borges, dont l'influence n'a cessé de croître. Comme en atteste la préface des *Mots et les choses* (1966), de Foucault, qui s'ouvre sur sa dette d'écrivain et cette inquiétude philosophale qu'il puise auprès du grand Argentin : « *Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre.* » Peut-on rêver plus bel hommage ? Mais Jorge Luis, quel gaucho, quel poignard en main, quel *cafishio*, quel mauvais garçon – cheveux gominés, veston cintré et souliers à talon – sur d'intemporels tréteaux où glisse et tangue, sauvage ou guindé, hiératique, impassible, mathématique, un couple chorégraphe !

Nouvelles de prison

Député depuis 2007, Selahattin Demirtaş dirige le parti kurde HDP (Parti démocratique des peuples) qui, en obtenant 13 % de l'électorat turc, avait contribué à empêcher Recep Tayyip Erdoğan de parvenir à fonder un régime présidentiel dès 2015. Incarcéré en 2016, après le coup d'État manqué, Demirtaş est accusé de « diriger une organisation terroriste » liée au PKK (Parti des travailleurs du Kurdistan, en opposition armée contre le régime d'Ankara depuis 1984). En juin 2018, il est candidat à l'élection présidentielle et fait campagne depuis sa cellule… Il obtiendra 8 % des suffrages. Le mois dernier, il est condamné à 4 ans et demi de prison pour « propagande terroriste ».

par Jean-Paul Champseix

Selahattin Demirtaş
L'Aurore
Trad. du turc par Julien Lapeyre de Cabanes
Éditions Emmanuelle Collas, 142 p, 15 €

C'est donc en prison que Demirtaş écrit ce recueil de nouvelles intitulé *L'Aurore*, ouvrage, vendu à plus de 180 000 exemplaires en Turquie. Les récits surprennent par leur ton distancié et posé, en dépit des thématiques abordées qui touchent à plusieurs points névralgiques du quotidien turc.

Le recueil s'ouvre sur l'attention que les prisonniers portent aux animaux qui les entourent et les aident parfois moralement comme les fourmis obstinées qui « *mènent un incessant combat sur un tempo de marche joyeuse* ». Ce n'est pas le cas des araignées : « *Si on leur dit bonjour, elles se défilent. Et quand elles filent, c'est pour vous tendre un piège* ». Ces deux « vers » à la Francis Ponge montrent aussi l'humour et la poésie qui se dégagent parfois de la rudesse des situations. La nouvelle tourne à la fable avec le couple de moineaux qui dialoguent avec le prisonnier. Alors qu'il couve leurs œufs, arrivent les « *oiseaux de police* » qui exigent la destruction du nid ou la remise d'un des œufs. Le couple résiste, la femelle étant bien plus combative que le mâle qui pourtant joue au « *macho* » face à Demirtaş lequel lui rétorque « *Ne me regarde pas comme ça, frère Hamza – j'avais décidé de l'appeler Hamza –, tu devrais d'abord tuer le mâle qui est en toi* ».

Le livre est dédié « *À toutes les femmes assassinées, / À toutes celles victimes de violence…* ». Plusieurs nouvelles portent, en effet, sur la dureté de la condition féminine, comme celle qui évoque Seher, jeune fille naïve de 22 ans qui éprouve un vif émoi lors de son premier rendez-vous secret avec Hayri, son collègue d'atelier de confection. Quelques jours après, l'aimable Hayri lui propose de la raccompagner en voiture avec des « *amis* ». Elle se retrouve violée et ensanglantée au bord de la route. Elle rentre péniblement chez elle et lorsque son père la voit il appelle ses frères, et dit : « *Le mal est fait, il arrivera ce qui doit arriver* ». La mère qui s'interpose est giflée et insultée, la jeune fille amenée au bord d'un terrain vague. Seher supplie que ce ne soit pas son petit frère de quinze ans qui l'assassine mais celui-ci le doit. Il presse la gâchette, en hurlant de désespoir le nom sa sœur. Le récit s'achève laconiquement : « *Un soir, dans la forêt, trois hommes ont volé les rêves de Seher. Au milieu de la nuit, sur un terrain vague, trois hommes ont pris la vie de Seher* ». Il est effectivement inutile d'en dire plus…

Moins tragique est le destin de Nazan, femme de ménage à Ankara, habitant dans un bidonville et qui se plaît, de la vitre de l'autobus, à observer les véhicules et leurs propriétaires. Elle rapproche les positions sociales de tous ceux qui l'entourent d'un modèle particulier de voiture. Elle constate que c'est en rejoignant le centre-ville que les inégalités deviennent criantes, de la vieille *Şahin* [Fiat] à la belle BMW d'un de ses patrons, qui n'est d'ailleurs pas accompagné par sa femme mais par « *une collègue de travail* »,

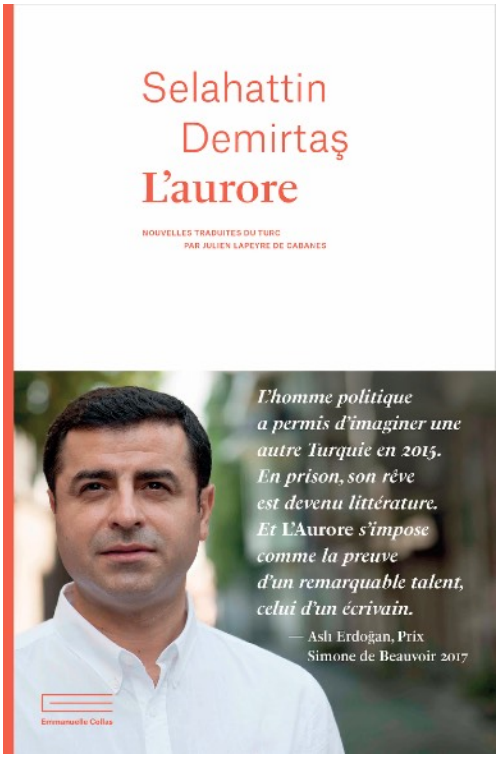
NOUVELLES DE PRISON

qu'il ne manque pas d'embrasser sur la bouche ! Alors qu'elle arrive place Kizilay Meydani, elle est prise dans une manifestation, reçoit des coups violents et se retrouve dans une ambulance. À l'hôpital, la police intervient pour s'informer de l'identité des manifestants. Nazan pense que le policier gentil n'a pas de voiture mais que le sergent agressif en a une – « *sans doute une Ford Mondeo d'occasion* » – ce qui lui fait oublier son milieu modeste. Au commissariat, son avocat, qui conduit « *peut-être une Volvo S70* » lui annonce qu'elle va être entendue par un jeune juge qui dégage encore « *une odeur de pauvre* » et doit posséder « *une Nissan Almera d'occasion* ». Emprisonnée, elle songe à son père qui rêvait d'une « *Mustang* » et fut écrasé par l'autobus municipal ! Elle comprend alors, avec ses compagnes de prison, qu'elle est « *une prolétaire* » et que « *si tu marches droit devant toi, avec courage et détermination, tu arriveras plus vite que beaucoup de voitures* ». Comme on le voit, l'aspect militant est soutenu par des points de vue insolites et pénétrants.

Le ton change parfois avec l'isolement et la misère qui font perdre la tête à ce jeune homme qui veut se suicider par pendaison mais allongé ! Il travaillait dans une pizzeria avant qu'on ne lui vole sa mobylette. Son père, Anatolien, lui demandant ce qu'est une pizza, s'entendit répondre : « *un matériau de revêtement extérieur* » … Il répliqua alors : « *C'est quoi un revêtement extérieur ?* ». Le jeune homme s'illusionne pathologiquement sur l'amour que lui porteraient des femmes entrevues dans des dialogues imaginaires et délirants…

Ainsi, les hommes sont loin d'être des dominants. Comme cet enfant embauché au noir sur un chantier – celui précisément de la prison de « type F » qui permet l'isolement à Edirne où se trouve Demirtaş – et qui songe à l'écolière qu'il aime et qui a disparu, en voulant échapper à un mariage forcé. Il n'est pas seulement question des pauvres, mais aussi d'un couple moderne, pris par l'agitation et l'amour de l'argent, et qui ne sait pas regarder leur vieux père aux talents insoupçonnés…

Au milieu du recueil se trouve une lettre ironique de l'écrivain à « *la Commission de lecture du courrier de la prison* », tout en prétendant qu'il ne veut plus la fatiguer avec ses interminables lettres, il évoque son enfance et ses méprises : il pensait sa mère pianiste alors qu'elle utilisait une machine à coudre, il croyait son père poète alors



qu'il lançait des bordées d'injures ! Puis il se souvient de son ami Bahir, premier de la classe, qui le visite en rêve. Il était devenu fonctionnaire à l'université de Dicle-Diyerbakir, puis s'était donné la mort…

Il n'est pas seulement question de la Turquie. Mina est une petite syrienne réfugiée qui se noie en traversant la Méditerranée et devient… sirène… Alors qu'il est question de gastronomie, le marché d'Alep explose sous une bombe djihadiste.

Cependant, le rire n'est pas étranger à l'ouvrage avec, par exemple, le conducteur qui affirme qu'il ne double pas le camion roulant devant lui car, sur les portes arrière, se trouve la photographie d'une chanteuse célèbre qu'il affirme avoir bien connue. Il paraît tellement convaincant que l'on serait tenté de le croire… L'espoir, si nécessaire au vu de la situation actuelle de la Turquie, est également présent dans le titre, *L'Aurore*, mais aussi dans la dernière nouvelle : « La fin sera grandiose ». Elle évoque un district tellement idyllique, du côté de Diyarbakir, que l'université d'Harvard a invité un membre de son conseil municipal pour narrer l'expérience de cette communauté « *qui fascinait jusqu'au-delà des mers* » !

Il sera difficile de venir à bout de la détermination de Selahatin Demirtaş, qui ne profère pas de récriminations, ni ne manifeste d'amertume. C'est le signe des hommes de combat qui savent que le droit est avec eux.

Rêver en prose

À force de répéter que* La Lettre de Lord Chandos *(1902), ce texte fondateur d'une modernité littéraire qui place la langue elle-même au cœur de sa réflexion, serait aussi le chant du cygne du jeune Hofmannsthal, le « Rimbaud viennois », poète sublime et profond, auteur d'une éblouissante série de morceaux d'anthologie, on finirait par oublier que cette* Lettre *ouvre un nouveau cycle de chefs-d'œuvre en prose. Dans ces textes de la première décennie du XXe siècle, Hofmannsthal invente de nouvelles formes, à mi-chemin entre l'essai et le poème en prose, et porte la langue allemande à de nouveaux sommets de perfection et de musicalité.

par Jacques Le Rider

Hugo von Hofmannsthal
Paysages de l'âme. Écrits en prose
Trad. de l'allemand (Autriche)
par E. Hermann
Avant-propos de Charles Du Bos
Préface et notes de Jean-Yves Masson
La Coopérative, 176 p., 20 €

En 1927, pour les éditions de la Pléiade de Jacques Schiffrin, Charles Du Bos eut l'excellente idée de réunir *quelques-uns* de ces textes en prose de Hofmannsthal, publiés entre 1902 et 1907, sans tenir compte des vaines classifications qui, dans les éditions allemandes, segmentent cet ensemble en « lettres et dialogues fictifs », en « essais de critique littéraire » et en « discours ». Grâce à Jean-Yves Masson, excellent connaisseur à la fois de Du Bos et de Hofmannsthal, cet ancien recueil, éclipsé par les nouvelles traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn publiées aux éditions Gallimard en 1980, nous est restitué. Le titre de la présente édition, *Paysages de l'âme*, est plus engageant que celui de 1927 (*Écrits en prose*). Il est emprunté aux dernières lignes de *L'entretien sur la poésie* (1903) qui conclut le recueil. Après des citations de poèmes de Stefan George, de Hebbel et de Goethe, vient cette formule : « *Il est des assemblages de mots desquels, ainsi que l'étincelle jaillit de la pierre ténébreuse, surgissent des paysages de l'âme, paysages sans mesure, comme le ciel étoilé, paysages infinis comme l'espace et le temps, et dont, afin que nous puissions en jouir, l'apparition suscite en nous un sens nouveau supérieur à tous les sens*. »

La traduction signée E. H. (initiales derrière lesquelles se cache É. Hermann, un de ces agents du transfert culturel sur lesquels on ne sait plus rien, à part le fait qu'elle fut aussi la traductrice de *Dans ma forêt* de Peter Rosegger, en 1898) a bien du charme et beaucoup de qualités – même si l'on est surpris de la voir intituler *Lettres du voyageur revenu* les *Lettres du voyageur à son retour*, et, dans *Les chemins et les rencontres*, décrire Agur en écrivant : « *Il portait autour des hanches un long tablier d'un jaune merveilleux* » au lieu de : « *un long pagne* », ce qui ne convient guère dans ce passage empreint d'érotisme. Jean-Yves Masson note à ce sujet : « *Toute traduction, à sa façon, est une œuvre, même si c'est une œuvre seconde ; quand elle concerne des textes aussi importants que ceux qui sont réunis ici, elle fait pleinement partie du patrimoine littéraire. La rectifier serait la dénaturer.* » On pourrait entamer la discussion sur ce point. Car il y a aussi des traductions approximatives et lacunaires qui nuisent à l'original autant qu'un crépi du XIXe siècle plaqué sur un pan de mur d'époque Renaissance. Cette remarque ne vise pas la traduction d'E. H., qui, pour l'essentiel, méritait sans aucun doute d'être rééditée.

Et cela d'autant plus que la langue française prêtée par la traductrice à Hugo von Hofmannsthal et la magnifique prose de l'avant-propos de Charles Du Bos s'accordent parfaitement. Cette unité de ton suggère que Du Bos fait son autoportrait de lecteur subjugué par Hofmannsthal autant

Hugo von Hofmannsthal en 1910

RÊVER EN PROSE

que le portrait de l'écrivain viennois lorsqu'il écrit : « *Le monde tressaille, le poète vibre ; exactement il réagit ; son mode d'action propre est la réaction*. […] *Grandeur, oui certes, s'il n'est héroïsme plus épuisant que celui de la réceptivité* ». Du Bos fait écho, dans cette phrase, au texte de Hofmannsthal *Le poète et le temps présent* (1907) : le poète « *est semblable au sismographe où chaque tressaillement, se soit-il produit à des milliers de lieues, vient s'inscrire en vibrations. Ce n'est pas que le poète pense sans cesse à toutes les choses du monde ; mais ce sont elles qui pensent à lui. Elles sont en lui, et c'est pourquoi elles le dominent* ». Mais lorsqu'il parle de la « réceptivité » qui caractérise la sensibilité poétique de Hofmannsthal, Du Bos parle aussi de lui-même, lecteur au plus haut point réceptif, dont la prose vibre au même rythme que celle de l'auteur qu'il admire au point de se laisser dominer par lui et, dans cet avant-propos, de parler comme s'il tenait lui-même un rôle dans *L'entretien sur la poésie*.

Les chemins et les rencontres sont un des textes les plus fascinants du recueil. Cette « *rêverie en prose* », selon l'expression de Jean-Yves Masson (qui nous apprend que le texte a été traduit en 1925, pour la revue *Commerce*, par la princesse Marguerite di Bassiano avec la collaboration de Saint-John Perse), cette fantaisie-impromptu pourrait-on dire en songeant à Chopin, commence par ces phrases superbes : « *C'est une merveille que le vol des oiseaux pendant ces journées rayonnantes, et je comprends très bien que j'aie pu autrefois transcrire des lignes : "Je me souviens des paroles d'Agur, fils d'Iaké, et des choses qu'il déclare les plus incompréhensibles et les plus merveilleuses : la trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge"*. » Hofmannsthal feint d'avoir oublié que la citation est extraite du chapitre de Marcel Schwob sur George Meredith, dans *Spicilège* (1896), de même qu'il feindra, un peu plus loin, d'avoir oublié qu'Agur, le personnage surgi de son inconscient et de sa mémoire de lecteur, apparaît dans le livre des Proverbes (30, Paroles d'Agour). Avec virtuosité, Hofmannsthal entrelace les thèmes de la mémoire et de l'oubli, du rêve et de la réalité, de la sensation qui permet la vraie connaissance du monde, de la tradition juive qu'il sait cachée en lui, du désir homo-érotique, du langage des couleurs et de l'inspiration poétique d'un Chandos affranchi de sa pesante culture historique et rhétorique, et retrouvant l'usage de la langue dans laquelle les choses muettes lui parlent.

Les éditions de La Coopérative ont déjà publié en 2015 *Le Livre des amis*, recueil d'aphorismes de Hofmannsthal, traduit et présenté par Jean-Yves Masson. En nous permettant de redécouvrir ces splendides *Paysages de l'âme*, elles œuvrent une fois encore à la défense et illustration du grand classique de la modernité viennoise.

Les pantoufles de Lord Byron

***En Grande-Bretagne, l'écrivain voyageur Patrick Leigh Fermor (1915-2011) est une légende, un homme qui semble avoir mené l'existence pleine d'aventures, de plaisir et d'écriture dont beaucoup rêvent. Le British Museum lui a d'ailleurs consacré une exposition en 2018 sous le titre de* Charmed Lives.**

par Claude Grimal

Patrick Leigh Fermor
Mani. Voyages dans le sud du Péloponnèse
Trad. de l'anglais par Marc Montfort
Bartillat, 438 p., 22 €
Roumeli. Voyages en Grèce du Nord
Trad. de l'anglais par Lucien d'Azay
À paraître chez le même éditeur
à l'automne 2019

À dix-huit ans, après avoir désespéré des parents attentifs en se faisant exclure de toutes les écoles et en ratant l'examen qui lui aurait ouvert une carrière militaire, Leigh Fermor décida de prendre la route et de traverser l'Europe à pied (un peu aussi à cheval et en train). Il partit de Rotterdam avec deux recueils de poésie dans son sac à dos, et prit la direction de Constantinople (c'est ainsi qu'il appelle toujours Istanbul). Ses étapes lui étaient dictées par la fantaisie et la nécessité d'atteindre des lieux où ses lettres d'introduction lui assuraient gîte et couvert ainsi que la possibilité de récupérer les *pounds* que lui envoyait chaque mois sa famille. Au cours de ce périple, il prit des notes : on était en 1933. Un an plus tard, il était parvenu sur les rives du Bosphore. Il s'attarda ensuite en Grèce, puis en Roumanie, et lors de la déclaration de guerre rentra au pays. Bien plus tard, il tira trois livres de ce voyage : *Le temps des offrandes*, paru en 1977, *Entre fleuve et forêt*, en 1986, *La route interrompue*, en 2013 **[1]**. Des ouvrages que sa capacité de fascination et d'enthousiasme et son talent de conteur ont rendus classiques.

En 1944, il devint membre du SOE (Special Operations Executive) qui aidait les résistants – s'ils n'étaient pas trop communistes – à combattre l'occupant et se retrouva en Crète aux côtés des partisans. Avec eux, il enleva un général allemand et traversa l'île à pied pour remettre celui-ci aux forces alliées venues du Caire. Il raconta cette opération, éclatante mais stratégiquement inutile, dans des pages qu'il écrivit dans les années 1960 et qui ne furent publiées qu'après sa mort (*Enlever un général*, 2014).

Il se fit connaître avec son premier ouvrage, un récit de voyage dans les Caraïbes (1950), qui fut suivi de pas mal d'autres. Il travailla un peu à Hollywood (comme scénariste avec Romain Gary pour *Les racines du ciel* de John Huston) et vécut le reste de son existence à moitié en Angleterre, à moitié en Grèce – le pays dont il était tombé amoureux lors de ses pérégrinations d'avant-guerre. Avec Joan, sa compagne puis son épouse, il s'était fait construire une maison à Kardamily dans le sud du Péloponnèse où il recevait ses nombreux invités (Nikos Ghikas, Lawrence Durrell, Stephen Spender, John Betjeman, Georges Séféris, Bruce Chatwin…). C'est cette vie au milieu des oliviers et des cyprès entre personnes de belle imagination qu'illustrait l'exposition du British Museum.

Les deux ouvrages des éditions Bartillat, *Mani* et *Roumeli*, publiés en anglais en 1958 et 1966 **[2]**, ne parlent pas de ces séjours enchantés à Kardamily mais des différents voyages que « Paddy » et Joan firent dans les années 1950 à travers des régions alors assez peu explorées de la Grèce, le Magne (le « doigt » central du Péloponnèse au sud de leur maison) et la Roumeli (des terres au sud de la Roumanie qui vont du Bosphore à l'Adriatique et de la Macédoine au golfe de Corinthe, ici désignées par un terme turc inusité aujourd'hui).

Manière et contenu de ces deux ouvrages sont bien leigh-fermoriens, c'est-à-dire emportés et enchanteurs. La passion qui les anime, pour idiosyncratique qu'elle soit, est cependant propre à beaucoup de voyageurs en Grèce grisés par un romantisme hellénique qui leur fait retrouver toute l'histoire et les légendes méditerranéennes

dans les morceaux de terre et de mer qu'ils visitent. Ainsi Leigh Fermor affirme-t-il que « *beaucoup de choses en Grèce sont restées les mêmes depuis le temps de l'Odyssée* ». Hospitalité, silhouettes, paysages… Et jusqu'aux animaux, puisqu'une petite chouette « *de Pallas Athéna* » qu'il voit voler un soir vers les branches d'un figuier s'y pose « *dans l'exacte posture* » de la drachme antique. Et si ce n'est l'antiquité classique qu'il discerne en toute occasion, ce sont les temps byzantins comme, par exemple, dans des visages aperçus qu'il croit sortis de « *l'univers fiévreux et fébrile qui nous fixe sur les murs de Sainte Sophie et de Ravenne* ».

Mais, en un sens, pour Leigh Fermor, la Grèce est le lieu de toutes les particularités, marqué par les innombrables « *traces ataviques des siècles* », « *une boîte de Pandore* […] *pleine de choses incroyables et d'exceptions à toutes les règles* » dont il fait ses délices et qui lui suggère d'époustouflants catalogues, comme celui des groupes humains innombrables qui s'y seraient installés et qu'il déroule sur deux pages dans un grand moment d'ivresse :

« *Bekrasi disséminés, Rufayan, derviches Mevlévi de la tour des Vents, Liaps de Soùli, Pomaques du Rhodope, Kizilbaschi des environs de Kechro, hommes qui marchent sur le feu de Mavrolevki, Lazi des rives pontiques, Linovamvaki (musulmans crypto-juifs de Salonique et de Smyrne), slavophones de Macédoine du Nord, Coutzo-Valaques de Samarina et de Métzovo, Chams de Thesprotie, Souliotes dispersés en Roumélie et dans l'Heptanèse, Albanais d'Argolide et d'Attique, mendiants kravarites d'Étolie, guérisseurs errants d'Eurytanie, Bounariotes brandisseurs de phallus de Tyrnavos…* »

Bref, tout enchante Leigh Fermor, autant les données historiques et géographiques « réelles », les pérégrinations elles-mêmes, que ses propres envolées imaginaires. « *Comme il est agréable et merveilleux* », avoue-t-il au détour d'un paragraphe, « *de sortir du strict labyrinthe des faits pour se retrouver sur les hauteurs baignées par l'aube des suppositions*. » *Mani* et *Rouméli* assurent ainsi de longues et fabuleuses « baignades » sur des sujets aussi divers que l'origine des centaures, les couvre-chefs des dignitaires de la cour des hospodars et, dans le cas de Roumeli, les pantoufles de Lord Byron que Leigh Fermor, agissant en 1954 comme intermédiaire de la baronne Wentworth, arrière-petite-fille du poète, tenta sans succès d'acheter à leur « propriétaire » missalonghien.

George Doundoukalis et Patrick Leigh Fermor en Crète, en 1943

Eh oui, c'était bien le pied droit de Byron qui était déformé.

1. **Ces trois livres ont été publiés sous le titre *Dans la nuit et le vent* en 2014 par les éditions belges Nevicata.**

2. **La première parution en français de *Mani* date de 1999.**

L'art japonais du feuilleton

Les grands écrivains japonais, esclaves plus ou moins consentants d'une exigence de productivité qui, en littérature comme ailleurs, est la base même de l'éthique du travail qui caractérise leur pays, ont tous pratiqué plusieurs genres, du plus populaire au plus élitaire, du feuilleton à la nouvelle sophistiquée, le roman occupant dans cette hiérarchie une place intermédiaire. Sans compter le menu fretin des reportages ou enquêtes, les entretiens, etc…

par Maurice Mourier

Haruki Murakami
Le meurtre du Commandeur
Livre I « Une idée apparaît »
Trad. du japonais par Hélène Morita
avec la collaboration de Tomoko Oono
Belfond, 456 p., 23, 90 €

Haruki Murakami
Le meurtre du Commandeur
Livre II « La métaphore se déplace »
Trad. du japonais par Hélène Morita
avec la collaboration de Tomoko Oono
Belfond, 475 p., 23, 90 €

L'œuvre de Murakami se situe dans cette tradition et offre à la fois des romans à la trame serrée (le dernier en date étant *L'Incolore Tsukuru Tazaki et ses années de pèlerinage*, 2015), des contes courts d'une obscurité préméditée (le superbe *Birthday Girl*, 2017, reprise d'un texte antérieur), enfin d'authentiques feuilletons à épisodes (les trois gros tomes d'*1Q84*, dont l'ultime a paru en 2012), tous ces livres traduits en français chez le même éditeur.

Très clairement, *Le meurtre du Commandeur*, 64 chapitres de longueur inégale présentés en deux tomes en contenant 32 chacun, appartient à cette troisième catégorie d'activité. Il pousse même la fidélité au genre jusqu'à terminer chacun de ses épisodes sur un « suspens » et à inaugurer souvent le suivant par un rappel plus ou moins discret des données de ce suspens. Recette liée à la publication journalistique sur un support papier quotidien.

Mais, comme tout genre, le feuilleton, qui au XIX^e^ siècle fut pratiqué à la fois par Eugène Sue et par Balzac, Jules Verne et Hugo, est ce qu'on en fait. Murakami, plus encore que dans *1Q84*, qui transforma son auteur en best-seller national et mondial, l'utilise d'une manière toute personnelle dans *Le meurtre du Commandeur*. Il le subvertit, l'infléchit, le détourne notamment grâce à un humour sous-jacent mais constant, qui n'hésite pas, ici ou là, à souligner tel trait de la mécanique du récit, visant à en accentuer les effets les plus faciles, et cela dès le remarquable Prologue où « *l'homme sans visage* » qu'on ne retrouvera qu'au Livre II vient imposer son impossible requête (que le narrateur, dont nous saurons plus loin qu'il est portraitiste, fasse son portrait) en promettant de payer en une monnaie incongrue : un « *petit pingouin porte-bonheur* » – colifichet de plastique qui constitue une pierre d'attente. Il jouera sa partition bien plus loin.

Cet humour fonctionne toutefois de manière assez subtile pour que soit préservée la vertu propre au genre, qui réside précisément en sa ductilité, sa laxité permettant tous les modelages. Un écrivain médiocre est handicapé par cette souplesse même du matériau et la surabondance des pistes qu'il ouvre vers le n'importe quoi. Murakami, lui, comme Hugo, sait à la fois engager son livre (que, de manière caractéristique, il n'appelle pas roman, car celui-ci réclamerait des choix thématiques moins échevelés) sur des sentiers multiples et échapper à l'éparpillement par l'attention portée à son personnage central, celui du narrateur, si bizarre et attachant que le lecteur peut aussi bien supposer, devant le fait indéniable que la plupart de ces sentiers qui bifurquent à la Borges n'auront pas d'issue, que toutes ces histoires sérieuse ou farfelues se sont déroulées seulement dans la conscience troublée d'un individu unique. Livre

L'ART JAPONAIS DU FEUILLETON

très simple d'apparence, une seule voix s'y fait entendre. Livre très savant en réalité, qui joue du foisonnement des pistes pour mieux nous séduire, et nous égarer.

Foisonnement ? Qu'on en juge. Une première trame, linéaire, est on ne peut plus réaliste (et à vrai dire peu excitante a priori) : un homme ordinaire, un peu « *incolore* » comme tant de héros de Murakami, exerce le métier routinier de portraitiste professionnel. Il est marié, sans enfant. Sa femme un jour le quitte, sans qu'il comprenne pourquoi, elle non plus du reste, et le meilleur ami du couple encore moins. Profondément blessé, le peu reluisant répudié erre quelque temps à travers le nord du Honshu et le Hokkaïdo, puis accepte de se retirer dans la montagne près de Tôkyô, où la maison d'un vieux peintre illustre et impotent lui est offerte à condition qu'il en assure le gardiennage.

Il connaîtra dans cet environnement nouveau pour lui, mais qui correspond profondément à son désir de solitude et de retour à la ruralité, un voisin riche et mystérieux, une petite fille intelligente et renfermée non moins mystérieuse, et finira par rentrer dans la grande ville en reprenant la vie commune avec sa femme pourtant enceinte d'un autre (ou bien de lui-même, en rêve…)

Bien entendu ce scénario minimal, qui suffirait à dix romanciers français contemporains à succès, est bouleversé de fond en comble par une série d'événements qui relèvent soit de l'étrange (au cours de l'errance sans but du narrateur en instance de divorce), soit du fantastique (autour de la propriété longtemps inhabitée du vieux peintre hospitalisé et inconscient) : rencontre muette, dans un restaurant d'autoroute, d'un automobiliste qui semble espionner le héros et tout contrôler, pour le pire, de ses amours de passage ; apparitions successives d'un tableau caché jadis par le maître en peinture japonaise traditionnelle, qui avait transposé (au cours de sa période « occidentale »), à partir du *Don Giovanni* de Mozart, une terrible histoire de résistance vécue par lui jeune homme à Vienne en 1939, puis d'un personnage miniature qui s'incarne en sortant dudit tableau, se présente comme une « *Idée* » et possède des pouvoirs surnaturels, enfin d'un monde souterrain magique (celui de « *l'homme sans visage* ») où le narrateur subira une épreuve initiatique afin de retrouver la fillette (dont il a entrepris le portrait) perdue ou enlevée (en réalité ni l'un ni l'autre)…

Vous suivez ces différents fils du ou des contes ? Rassurez-vous, Murakami, lui, tels les marionnettistes prodiges des chefs-d'œuvre du *bunraku*, n'en laissera échapper aucun, et tout est agencé dans son récit de façon que le réel y apparaisse fantasmatique et le fantastique naturel.

Mais le foisonnement thématique de ce livre qui revêt nombre des aspects fascinants/inquiétants de certains des modèles du folklore universel par lesquels l'auteur est depuis longtemps obsédé (effets psychédéliques de l'obscurité, de la musique, du rêve, éveillé ou non, omniprésence de puits communiquant avec l'en-deçà – dans l'univers agnostique de Murakami l'au-delà n'a guère de rôle – angoisse de l'espace resserré, de la caverne, du boyau asphyxiant), ce foisonnement ne s'arrête ni à l'exploration anxieuse du réel (les ombres dans et hors de la maison, le bruit des insectes et l'absence de tout bruit, les jeux de la pluie et du soleil), ni à une enquête, souvent fort rationnelle, à propos des ressources infinies de l'imaginaire.

En fait, ce qui donne à l'œuvre sa résonance originale et sa profondeur, c'est un autre thème, omniprésent, celui de l'insondabilité du mixte de sentiments enfouis et de motivations incompréhensibles qui constitue chaque être humain. Pas un de ceux qui traversent cette histoire pleine de personnalités closes et de dialogues à la fois essentiels (sur l'amour, la paternité, le mal, la mort) et inaboutis, ne sera finalement révélé par ce qu'il tait ou dit, s'abstient de faire ou accomplit. Le riche voisin Menshiki est-il un sauveur ou un égoïste invétéré, un pervers peut-être, ou même un monstre ? Quels sont ses rapports avec l'univers du dessous, celui où l'on accède par une échelle parfois absente, et d'où l'on s'évade en agitant une clochette de bronze ? Pourquoi la merveilleuse pré-adolescente que s'efforce de peindre le narrateur bondit-elle dans la somptueuse demeure de Menshiki en son absence (elle y restera cloîtrée quatre jours et en sortira indemne mais sans gain apparent) ?

Et surtout – on touche là au renversement total des règles du feuilleton, qui se doit d'apporter une solution aux énigmes majeures de ses péripéties – comment se fait-il que les plus épais des mystères suscités par le livre (quelle est l'aventure atroce vécue après l'Anschluss par le vieux peintre nippon exfiltré en 1939 vers son pays ? Qui est l'automobiliste à « *la Subaru Forester blanche* » que le narrateur croise sur la côte touristique de Miyagi et dont il refuse de terminer

Haruki Murakami
© Iván Giménez.
Photo page 30 :
© Jean-Luc Bertini

L'ART JAPONAIS DU FEUILLETON

l'esquisse commencée de mémoire ?) ne trouvent aucune explication objective dans le réel ou l'imaginaire ? Comment se fait-il que les plus passionnants des personnages de ce mélodrame opaque (Menshiki, la jeune Mariée) soient à ce point considérés par le narrateur (et l'auteur) comme quantité négligeable qu'il s'en débarrasse à la fin avec une confondante désinvolture, ne condescendant à écrire aucun mot décisif sur leur avenir proche ou lointain, les abandonnant au milieu du gué de lecture ?

Ce qui justifie cette attitude n'est autre que le sujet véritable du livre, qui tourne autour de la question insoluble de l'art, métaphorisée par l'occupation, en vérité désespérée, du narrateur sur la voie de devenir un grand peintre (ce ne sera en toute vraisemblance qu'un feu de paille) : peindre des visages en révélant la plus secrète vérité de ceux qui les portent, alors que la complexité de l'âme humaine est telle qu'en réalité sa seule représentation possible est « *l'homme sans visage* » présent dès le Prologue. La grandeur de la tentative de l'artiste tient à cela, précisément : que rien n'est représentable, ni par le trait et la couleur, ni par l'écriture. Grandeur de l'inévitable échec. Grandeur de l'acharnement mis à ramper dans l'étroit dédale du labeur créatif, au bout duquel brille l'espoir, à jamais déçu, de comprendre enfin le monde et l'homme.

Seule peut-être la musique – dont Murakami, ancien patron d'un club de jazz mais également passionné par et connaisseur de classique, est féru – serait capable dans son évanescence d'exprimer quelque chose de la vraie nature des êtres et des choses.

À ces interrogations sans réponse, Murakami se livre, en compagnie de son ami, le chef d'orchestre Seiji Ozawa, dans *De la musique. Conversations*, paru en même temps chez Belfond que le présent feuilleton, coïncidence sans doute significative. Murakami a soixante-et-onze ans. Il est temps pour lui de réfléchir à sa pratique et de se demander s'il pourra un jour faire sienne la fulgurante formule esthétique du peintre Hokusai : « *Quand j'atteindrai l'âge de 90 ans, je poserai un seul point sur le papier, et ce point sera vivant.* »

Un roman atmosphérique

Dans le nouveau roman de Joyce Carol Oates, Margot Sharpe, une doctorante en neurosciences, devient obsédée par son sujet de recherche, Elihu Hoopes, un amnésique antérograde, c'est-à-dire qui a perdu la capacité de se souvenir des évènements à partir du début de son amnésie. Le récit de la neuroscientifique et de son animal de laboratoire au long de trente ans constitue une étude intense et subtile sur les manières humaines d'être en lien avec l'autre. C'est aussi une interrogation inattendue sur l'évolution : et si ne plus voir le temps qui passe n'était pas, au fond, une fonction à préserver et une bonne idée ?

par Luciano Brito

Joyce Carol Oates
L'homme sans ombre
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Claude Seban
Philippe Rey, 400 p., 23 €

Dans *L'homme sans ombre*, les personnages sont, à première vue, peu excessifs. Les méchantes sorcières et les taxidermistes (*Blonde*), les violeurs (*Viol, une histoire d'amour*) et les tueurs en série (*Zombi*) en sont absents. L'histoire se passe dans un certain institut de neurologie de Darven Park, à Philadelphie, entre 1965 et 1996, loin en principe des brutalités et des parasitismes qui caractérisent l'univers fictif de cette romancière. Dans cet environnement stérilisé et grisâtre, la violence et la toxicité se concrétisent en silence, elles sont dissimulées aux regards. Comment les concilier avec les préceptes de la rationalité scientifique, de la déontologie et de l'éthique médicale ? De quelle façon la violence est-elle avant tout humaine, par conséquent quelque chose qu'on ne peut qu'accepter comme nôtre ? En posant ces premières questions sans avoir des réponses prêtes ou des programmes préalables, *L'homme sans ombre* est un roman atmosphérique sur des individus en interaction, pris par des forces interdites qui poussent la loi scientifique jusqu'à sa dégénérescence, mais qui ont besoin de garder sa structure (l'hôpital, les tests, les bilans routiniers) car celle-ci permet de faire face à ces mêmes forces. C'est donc un roman au sens noble du terme : la forme atteint les zones mentales dont les neurosciences permettent de radiographier et de tester les traces de la biologie, mais dont seule la littérature peut s'approcher des mécanismes et des motivations.

Ici, Oates est dans son élément. Les relations asymétriques entre les individus se transforment : l'image du prédateur et de la proie se métamorphose en celle, plus compliquée, de la neuroscientifique Margot Sharpe et de l'amnésique Elihu Hoopes. Compliquée aussi car ces deux individus deviennent des amants, bien qu'Elihu Hoopes ne puisse pas se souvenir des évènements qui durent plus de soixante-dix secondes, ce que Margot Sharpe est prête à accepter car elle aime Hoopes sans rien lui demander en retour. Compliquée enfin car les figures du prédateur et de la proie sont renversables : avec les décennies, c'est Margot Sharpe qui commence à devenir plus que réceptive à la fragilité d'Elihu Hoopes, à oublier elle aussi des événements et des personnes, à confondre ce qu'elle a évité avec ce qu'elle a vécu, à transposer des visages, à ne plus voir passer les années et à ne plus savoir très bien où elle est.

À partir de là, Oates entre dans un territoire qui lui est tout aussi cher : la capacité d'imaginer pour l'évolution humaine d'autres possibles, même socialement perçus comme des monstruosités ou des déficits techniques. Le fantasme de Darwin, qui traverse l'œuvre d'Oates, nous fait des clins d'œil dans *L'homme sans ombre* : « *Du grand Darwin, elle a appris que le monde visible est une accumulation de faits, de conditions : de résultats. Pour comprendre le monde, il faut aller en sens inverse, découvrir les processus qui ont conduit à ces résultats*. » Avec cette méthode

Joyce Carol Oates © Dustin Cohen

UN ROMAN ATMOSPHÉRIQUE

darwinienne, Oates accueille et oublie Darwin : ce que nous comprenons comme étant des handicaps et des déficits neurologiques, que la sélection naturelle s'appliquerait à faire disparaître, ne le sont peut-être pas vraiment et pas toujours. Ils ne dénotent pas nécessairement un corps moins apte à la survie, et peuvent également révéler des principes fondamentaux sur le fonctionnement, les besoins et les particularités des êtres vivants.

Au point où, comme cela est suggéré à bien des reprises dans *L'homme sans ombre*, il serait possible de renverser certaines certitudes, d'aller en sens inverse ; et de percevoir l'absence de mémoire comme étant parfois un bénéfice.

Les avantages du point de vue évolutif peuvent être énumérés : perdre la capacité de hiérarchiser les personnes, ce qui revient à les rendre instinctivement égales ; ne plus avoir besoin d'encadrer sa vie dans une durée, de la narrativiser ; être dans le monde chaque jour comme si c'était la première fois. Le rêve d'absence de mémoire rejoint celui d'absence de visage : « *Pourquoi les êtres humains* [s'interroge Hoopes] *ne se ressemblent-ils pas plus uniformément, comme de nombreux animaux ; quel est l'avantage d'une telle spécificité de l'identité au regard de l'évolution ? Si les êtres humains se ressemblaient davantage, les distinctions de personnalité et de caractère seraient moindres. Une certaine sorte d'attente désespérée et d'angoisse pourrait s'estomper.* »

Ne pas se souvenir des choses plus de soixante-dix secondes exige une certaine manière d'écrire. La plupart des paragraphes de *L'homme sans ombre* ne font pas plus de trois ou quatre lignes ; une bonne partie, deux lignes ou une seule, rappelant les tweets dont Oates explore la brièveté et la fugacité depuis des années. Les phrases sont dans leur majorité au présent. La mémoire du lecteur aussi est programmée comme dans une hypnose par une telle langue, comme si la réceptivité de Margot Sharpe à la fragilité d'Elihu Hoopes était analogue à la réceptivité des lecteurs potentiels de *L'homme sans ombre* à ce roman. Ce qui revient à légitimer une certaine forme de lecture, moins justifiée par le besoin de repérer les éléments des pages précédentes, de les situer dans un fil continu, en direction des dernières pages ; une lecture plus directement concernée par le plaisir éphémère de la page présente.

Dans *L'homme sans ombre*, Oates s'interroge et médite autour d'un temps qui, par définition même, est toujours à la mode : le présent. La romancière ne fait pourtant pas l'apologie irréfléchie du présentisme contemporain. Ne plus voir le temps qui passe peut s'entendre comme une forme de déni, entraîner la mélancolie, donner à voir dans des moments ponctuels et douloureux combien de temps s'est en fait écoulé.

Même dans ces cas, le roman reste solaire. C'est le cas dans un passage particulièrement émouvant, qui élabore une possibilité positive de la prosopagnosie – la difficulté, voire l'impossibilité de reconnaître ou de mémoriser des visages. Dans un lit d'hôpital, Sharpe ment à Hoopes en lui disant qu'elle est une copine d'adolescence, dont il se souvient car ils se sont rencontrés il y a plus de cinquante ans, avant l'accident responsable de son amnésie. Incapable de reconnaître son visage, Hoopes est pourtant heureux de retrouver son amoureuse. Leurs deux âmes sont étrangères à leurs corps vieillissants, corps qui se serrent fort l'un contre l'autre. Ce qui compte dans ce cas, ce n'est pas l'avantage du point de vue de l'évolution, mais la sérénité après un petit mensonge apaisant, que la littérature autorise aussi.

Hommages à Franck Venaille (2)

Le deuxième volet de l'hommage qu'EaN rend au poète Franck Venaille comprend un entretien entre Gérard Noiret et François Boddaert, une étude d'Anne Malaprade et des textes personnels de Guy Goffette, Paul Louis Rossi et Pascal Commère.

par En attendant Nadeau

Entretien avec François Boddaert

François Boddaert (né en 1951), poète, éditeur, et Geneviève Bigant, sa compagne, elle-même traductrice, ont invité en vingt-cinq ans une grande partie de ce qui a compté et compte en poésie dans leur maison de Bussy-le-Repos, à l'occasion d'un service de presse, d'un colloque, d'une rencontre imprévue. On peut d'ailleurs y surprendre parfois l'ombre d'un Mathieu Bénezet ou d'un Bernard Vargaftig en train d'admirer les tableaux qui ornent les murs. C'est là que j'ai rencontré Franck et Micha Venaille. C'est là que j'ai appris, à la fin du mois d'août, le décès de ce « capitaine de l'angoisse animale ».

Du milieu des années 1960 où il a commencé à publier à cet été 2018 où il a corrigé les épreuves de son dernier livre, Franck Venaille a toujours été confronté à des débats et à des modes. Il y a eu le temps du lyrisme et de l'engagement, celui de la fin du sens et de l'auteur, celui du renouveau lyrique et maintenant celui du postmodernisme. Comment son écriture a-t-elle traversé cette époque ?

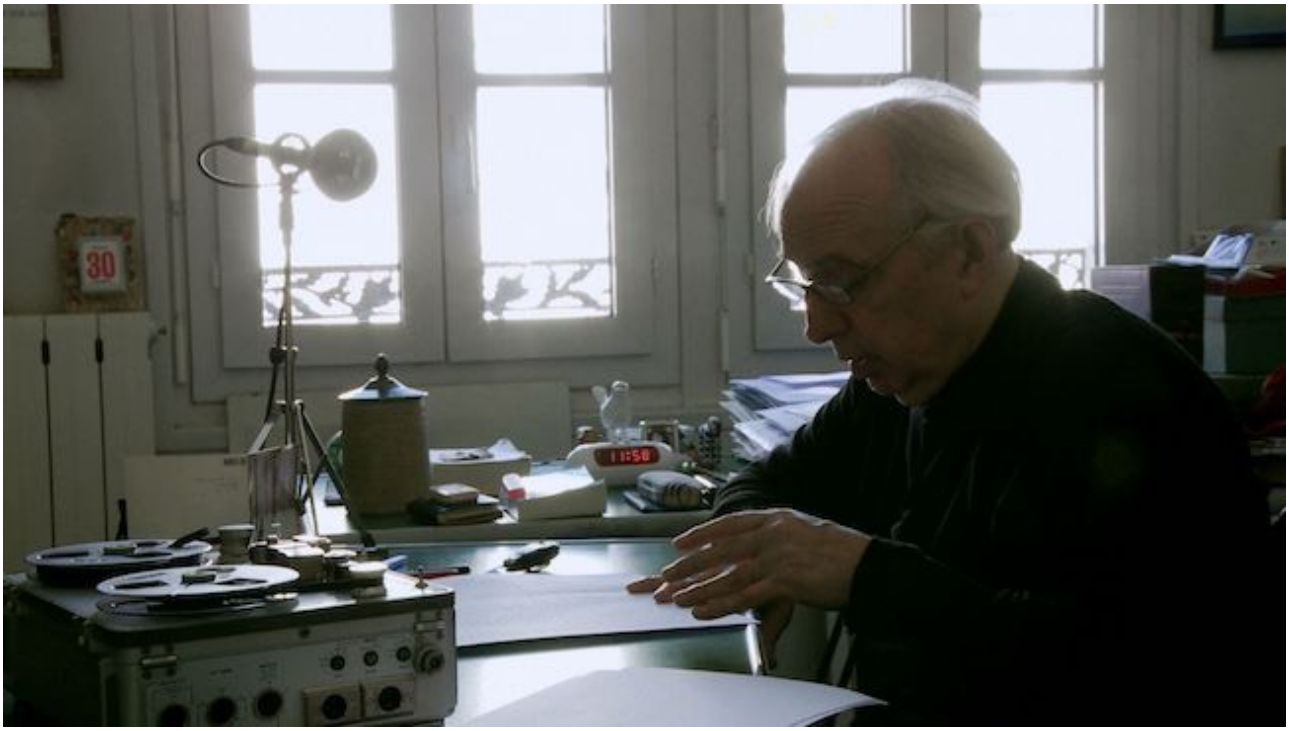
Il me semble que la contribution de Venaille aux débats que tu dis est résolue, d'un point de vue à la fois formel et intellectuel, dans l'aventure des deux revues qu'il a pilotées dans les années 1968-1980 : *Chorus* et *Monsieur Bloom* auxquelles participèrent maints auteurs et artistes « plasticiens » de la modernité d'alors. Et il y a dans ces expériences-là, il me semble, la concomitance entre l'engagement esthétique et l'engagement politique. Dans son œuvre, il a fait pas mal de tentatives pour parvenir à écrire « en venaille », cette langue *sui generis* qu'il conquiert vraiment, je crois, à partir de *Cavalier/Cheval* et qui s'impose ensuite avec *La descente de l'Escaut* et ce qui suivra.

On notera que l'ultime *Enfant rouge*, si poignant par-delà l'adieu, est d'une écriture plus classique. Mais ce poète adaptait chaque livre à une écriture particulière, à un style narratif propre à faire entendre la voix singulière de ce nouveau livre. Et sans doute lui était-il nécessaire de moduler, d'un volume à l'autre, la variation autour du thème primordial qui était, on le sait, la mise en scène formelle et psychologique du malheur existentiel de François Venaille, sauvé momentanément du désastre par le poète Franck Venaille, chaque fois porteur d'une manière d'espérance par la langue renouvelée ! D'où la variabilité des genres rythmiques, des tentatives architecturées — des insertions proches du lettrisme aux vagues lancinantes et ressassantes d'un évident lyrisme.

Venaille n'a pas cherché véritablement à fonder techniquement une langue ; il a écrit chaque livre à travers les aventures du langage les mieux adaptées à l'unicité de l'effort qui « originait » cette nouvelle entreprise (comme dit Rousseau de ses *Confessions*). Le « venaille » n'est donc pas une création technique figée à partir d'un livre (*La descente de l'Escaut*, par exemple) mais évolutive ; c'est bien plutôt une voix, un timbre (et une parole pour ceux qui l'ont entendu lire) par quoi on l'entend immédiatement dans la variabilité de étapes (si je peux dire).

Tu as publié* La descente de l'Escaut*, que tous les « grands diffuseurs » (pour ne pas dire éditeurs) avaient refusé. Ce livre est très certainement un des sommets de son œuvre et a beaucoup compté dans la carrière de Venaille. Quelles ont été tes réactions en refermant le manuscrit ?

J'y ai lu aussitôt, et page après page, la résurgence osée et savante d'un nouveau romantisme (Franck aurait sans doute récusé ça !) passé donc au crible des aventures langagières de toutes les modernités et du freudisme. Je précise ici que je n'avais lu alors que deux livres « anciens » de



Franck Venaille dans le film « Je me suis mis en marche » de Martin Verdet

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE (2)

ce poète. Ce qui me frappe aujourd'hui, et que je n'avais pas vu jusque-là, c'est la filiation de Venaille avec le Rousseau des *Confessions* (« *je veux montrer un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul* ») et les romantiques « classiques » (disons Musset, Lamartine, le premier Hugo) — tous ces écrivains qui se sont pris comme objet/sujet de leur œuvre pour dire un certain malheur d'être né, mais que ce malheur, cette déréliction sont annulés par le « bonheur » momentané (sans doute) d'écrire, et qui porte témoignage pour tous ceux qui ne peuvent ou ne savent pas comment l'exprimer.

La descente de l'Escaut, devenu rapidement un livre important (malgré les refus des « grandes » maisons) ne craignait justement pas de s'ausculter publiquement, sans fausse pudeur ni forfanterie, en mettant à nu un homme malade en proie aux ahans de sa vie attaquée, et qui luttait pied à mot (c'est un marcheur qui parle dans ce poème) pour sa survie. La poésie comme traitement de choc avec, pour posologie, l'obligation de s'arracher vers après vers au destin valétudinaire. Sans doute, entre les modulations de cette douleur, ai-je lu aussi l'aboutissement d'une perfection architecturée du Livre (mallarméen, bien sûr, et le *Jeanne d'Arc* de Péguy trop méconnu de ce point de vue), un nouveau coup de dé pour abolir sa propre mort ! Très rarement un poète, chez nous, enserre le flux du texte primordial (la basse continue du phrasé venaillien) dans la résille d'une sorte de paratexte (les citations d'écrivains belges, par exemple) qui s'agrège au tout et s'en augmente. Cette alliance consubstantielle, et savante quant au rythme, brasse maints niveaux de langue charriés dans une houle plus tumultueuse encore que l'Escaut vers son embouchure. Et justement, le livre refermé, nous voici comme abandonnés sur le sable, encore étourdis par le passage de cette visitation dont parlait André Frénaud, par le fort sentiment d'être nous aussi cet homme malade mais combattant !

La descente est essentiellement un livre de vie reconquise qui annonce l'autre très grand livre de Venaille (pour moi) : *Hourra les morts !*, dans lequel l'homme malade domine son état en retournant à la source de son existence et analyse son destin tragique à partir de l'enfance avec, finalement, un certain optimisme dont témoigne sans cesse l'humour faufilé dans le continuum des vers. D'ailleurs, dans la vie courante, Franck était du côté de la vie !

Ceux qui ont approché Franck Venaille ont remarqué son goût pour un dandysme hérité de Baudelaire et du surréalisme et son goût pour la peinture… Peut-on dire que le dandysme a été pour lui un remède contre la maladie ?

Sans aucun doute. Et c'est là un marqueur (comme on dit) de sa personnalité et de son

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE (2)

œuvre ! Assez baudelairien, en effet, ses avatars en pédophile, pornographe, assassin, pénitent — toujours puni à la fin par l'angoisse paralysante (son aveu, si irradiant dans l'œuvre) d'avoir pactisé avec le péché ! Mais passé Baudelaire, sociologue pessimiste de la vie citadine, Venaille appartient à cette « caste » assez aristocratique d'hommes qui se tiennent debout en faisant de leurs faiblesses, qui sont celles de tous, une force très dynamique luttant contre le mal, assurés que le vice terrasse presque toujours la vertu. C'est assez chrétien-des-origines ! D'ailleurs, Venaille revenait de loin en loin sur son enfance chrétienne dont il dénonçait les hypocrisies. Rêve d'une pureté originelle par le refus de transiger avec certains comportements et certaines pensées.

On peut y voir la raison de son engagement politique du côté de l'idéal communiste envisagé comme une espérance salvatrice, une morale contre l'aliénation au mal dont l'angoisse, primordiale chez lui, est à la fois l'état transitoire vers le paradis ou l'enfer (il a lu Kierkegaard). Le capitalisme triomphant signant à ses yeux la victoire de la vulgarité sur une certaine noblesse intellectuelle de l'homme. On note cette posture aristocratique à certains détails comme, parmi d'autres, l'assurance d'écrire « en venaille » (et non dans une langue commune), d'être distingué « capitaine » de l'angoisse et non simple trouffion, de laisser parler en nous la part animale noble (métaphore du puissant cheval fourbu) — sans parler (mais si) de son apparence dandy (sa vêture), jusqu'au bout — n'étaient les stigmates de la maladie. Si l'on ajoute que Venaille situait souvent ses livres dans un lieu, une ville (de New York à Ostende en passant par Paris, Trieste, Venise…), il s'inscrit dans une tradition d'écrivains voyageurs cherchant plus un motif relevant presque du blason (il devenait alors le seigneur de ce lieu) qu'une aventure…

Comme poète, tu te situes du côté de ceux qui entendent nourrir le poème d'histoire et de politique. Franck Venaille a relevé le défi de ce type de poésie plutôt mal vue en France. Quelles relations entretiens-tu avec son œuvre ?

Si j'ose comparer le travail de Venaille au mien (mais tu poses la question), n'était *La bataille des éperons d'or* (et encore il s'agit plutôt là d'un « motif symbolique »), Franck travaillait son rapport à l'histoire à travers son expérience propre, notamment à travers la guerre d'Algérie qui l'a si profondément marqué tant comme individu que comme militant.. Pour ma part, je m'immerge dans une sorte de totalité historique qui commence donc dans l'aube de l'humanité (j'ai voulu, autrefois, être préhistorien). Franck Venaille m'apparaît plus obsédé par le maintien douloureux d'une intégrité individuelle bousculée par les événements et qui résiste au mal qui la transperce pour témoigner et dénoncer ce mal sans jamais perdre de vue qu'il est terrassant…

J'essaie, quant à moi, de me laisser charrier par la vague historique et cherche plutôt à repérer les permanences psychologiques qui m'assurent que le bonhomme des cavernes n'a en rien changé ni évolué (comme on dit) jusqu'à nous ; il n'est qu'à voir le comportement barbare des soldatesques contemporaines. Relisons la Bible ou Hérodote et comparons avec les reportages sur la guerre en Syrie… Venaille était, paradoxalement, plus optimiste ! Il croyait, plus ou moins rêveusement et avec un humour certain, à l'utopie d'un grand soir fraternel et lustral qui laverait l'homme de sa part maudite. On en revient donc à cette quête d'une pureté originelle qu'il entame dès ses premiers livres, comme à rebours, et qui trouve à se résoudre dans *L'enfant rouge* dans lequel l'homme-au-monde malade de la vie (le militant pour dire vite) retrouve l'homme en devenir qu'est l'enfant avec ses peurs mais surtout ses espérances !

Propos recueillis par Gérard Noiret

Je me souviens

D'un pigeon venu se poser sur le rebord de sa fenêtre au sixième étage sans qu'on sache ce que cela signifiait et si pareille visite avait un sens. De l'éperon miniature que j'offris à Franck Venaille pour la sortie de son avant-dernier livre. Toutes choses sans grande importance dont il se souviendrait lui-même, lui qui n'oubliait rien. De sa façon de s'annoncer au téléphone : « C'est Franck ». Après quoi nous parlions de tout et de rien avant que la conversation ne prît un autre tour. Présenté comme devant être le dernier, le livre en cours le requérait totalement. D'autres suivraient, fruits d'une formidable énergie dont il ne se départait pas. Et pour cause. Je me souviens de ce qu'était l'écriture d'un nouveau livre pour lui. Laquelle ne connaitrait son achèvement que lorsque Franck serait assuré du titre. Il hésitait

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE (2)

parfois, attendait que les mots lui apparaissent définitifs. Puis il passait à autre chose. Qui était et n'était pas la même chose, bien que rivée à *ça*. Cet impossible à dire. Et qu'il disait tout de même. À sa façon. Dans cette langue qui lui était propre et qu'on ne peut confondre avec aucune autre**.** Je me souviens de ce qu'a représenté *La descente de l'Escaut* pour nombre d'entre nous. Un pan de la misère humaine émergeait subitement de l'eau verdie. Comme elle émergerait longtemps encore au fil des lectures de Franck en public. Je me souviens de sa voix dont la tonalité épousait le cours du fleuve en même temps que le rythme du vers, cette façon d'aller, cependant qu'il accompagnait sa lecture d'un mouvement de la main. Main indocile, main perdue – *hand werpen* ainsi qu'on dit d'Anvers. Je me souviens…

Pascal Commère (1951) – Poète, auteur d'une vingtaine de livres (principalement aux éditions Obsidiane et Le temps qu'il fait) liés aux paysages, aux habitants et aux animaux de Bourgogne. Les éditions des Vanneaux viennent de publier l'essai que lui consacre Amandine Marembert

La poésie, la vie à mort

Maintenant que le dernier rituel d'écriture m'a été enlevé (fini le café noir et la cigarette, fini), il ne me reste plus que le cœur et la mémoire pour saluer Franck Venaille.

J'avais vingt-deux ans quand je suis tombé sur *L'apprenti foudroyé*. D'un seul coup, j'ai été arraché du fin fond de ma province et plongé nu dans « l'incendie mauve » d'une ville et d'un homme en état d'insurrection. Je me souviens encore de l'attaque de sa voix et du courant de vie qu'elle a envoyé soudain dans la langue du débutant en poésie que j'étais. Ce petit livre a une puissance de feu formidable, c'est l'expression d'emblée qui m'est venue alors, la seule image qui me reste de ce livre aujourd'hui perdu au fil de mes déménagements. Mais je ne peux pas oublier le rôle de détonateur qu'il a joué dans l'écriture de *Quotidien rouge,* ma première plaquette.

Cinquante ans ont passé : me voici avec sous les yeux les livres de Venaille que les tempêtes de ma vie n'ont pas emportés. Tous les rescapés portent bon gré mal gré les marques du voyage de lire et de vivre. Je sais de mémoire le poids de douleur et de tendresse de chacun d'eux et l'importance qu'il a tenu dans ma vie. J'y reviens souvent chercher de l'aide, reprendre souffle, faire le plein de réalité. Et c'est chaque fois la même puissance de feu qu'au premier jour, nouvelle à chaque fois, renourrie. La vie à mort, l'amour à mort, la mort à mort. Comme on dit, comme on vit. Pas de quartier. Ici, on ne joue pas.

Alors que les œuvres autour de nous se délitent de livre en livre ou se répètent de plus en plus — les exemples abondent —, chez le poète Venaille c'est le contraire, et ce qui était en mouvement dans les premiers textes n'a fait que se développer, prendre de l'ampleur au fil des expériences de la vie, jusqu'à embrasser le corps entier et toucher le point nodal. On dirait un cours d'eau vive qui suscite et multiplie, à mesure de son approche de la mer, les écueils, les récifs, les paliers qui font gémir le corps liquide et cassent son chant en augmentant sa justesse et sa puissance.

Guy Goffette (1947) – Fin connaisseur de la poésie, il se tient à l'écart de la théorie. De nombreux prix jalonnent son parcours. Poète et romancier, son œuvre est réunie aux éditions Gallimard.

Franck Venaille, pélerin des fleuves et du nord

J'avais rencontré Franck Venaille par hasard. Il se tenait debout droit devant moi, souriant. J'étais heureux de le voir en cet état, et je n'imaginais pas qu'il s'en irait si brusquement. J'ai encore l'impression que nos relations étaient infinies, très anciennes, et d'une certaine façon symboliques des temps, et des mêmes parcours littéraires et artistiques.

C'était un homme de radio, nous écoutions ses émissions, et je le croisais souvent dans les couloirs de la monumentale Maison de la Radio, à Paris. Cependant, aujourd'hui, je voudrais seulement reconstituer une séquence lointaine, vécue sur les rivages de la Belgique.

Je m'en tiendrai à cette plage immense du port d'Ostende. Je pense que Franck Venaille avait décidé de quitter son origine naturelle, pour épouser celle d'un aventurier vagabond des chemins et des rivages, qui tente particulièrement de remonter le grand fleuve de l'Escaut. Dans le but de gagner les sources lointaines.

Source de l'Escaut où les cendres de Franck Venaille ont été dispersées © Archives Micha Venaille

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE (2)

Donc, ce jour-là, il s'agissait à Ostende d'un festival dédié à la poésie. Je le suppose. J'avais mal dormi et cherché vainement à visiter le musée, à la recherche des peintres que j'affectionnais : Vander Weyden, Dirk Bouts et Hans Memling. Je me souvenais du voyage d'Albrecht Dürer en Belgique. Il était allé voir une baleine échouée sur une plage.

Franck avait choisi cette vocation dure des pèlerins. Il faut ajouter, curieusement si je pense à la peinture des grands siècles, que la Belgique et la Hollande sont les inventeurs de l'abstraction moderne, avec Mondrian. Et qu'il doit y avoir dans la culture une sérieuse référence aux compositions littéraires, musicales et picturales élaborées sur les rivages de l'Europe du Nord.

Je reviens brièvement à notre histoire. Ce jour-là, nous lisions les textes en français, dans une manifestation culturelle, en cette ville de Gand, devant une poignée de spectateurs. Alors qu'une immense salle accueillait des milliers de natifs qui parlaient cette langue flamande. Il me semble que c'était pour moi une stupéfaction, alors que je connaissais bien Amsterdam, par exemple.

Comment intervenir dans le dispositif si étroit de la culture par le langage ? L'affaire s'arrange facilement avec la peinture : le langage est international. Restent les langues et l'élocution des Flandres : comment utiliser et traduire chaque dialecte ? C'était probablement l'une des ambitions de Franck Venaille.

Il est clair en mon esprit, malgré cette anecdote, que Franck Venaille avait choisi la conversion dure, quasi religieuse, afin de se convertir en pèlerin de la Hollande et des rives du Fleuve. J'ai consulté une ancienne anthologie publiée chez Gallimard, préfacée par Jorge Semprún. Voici quelques lignes du texte de Franck Venaille, plus explicite que tous les discours :

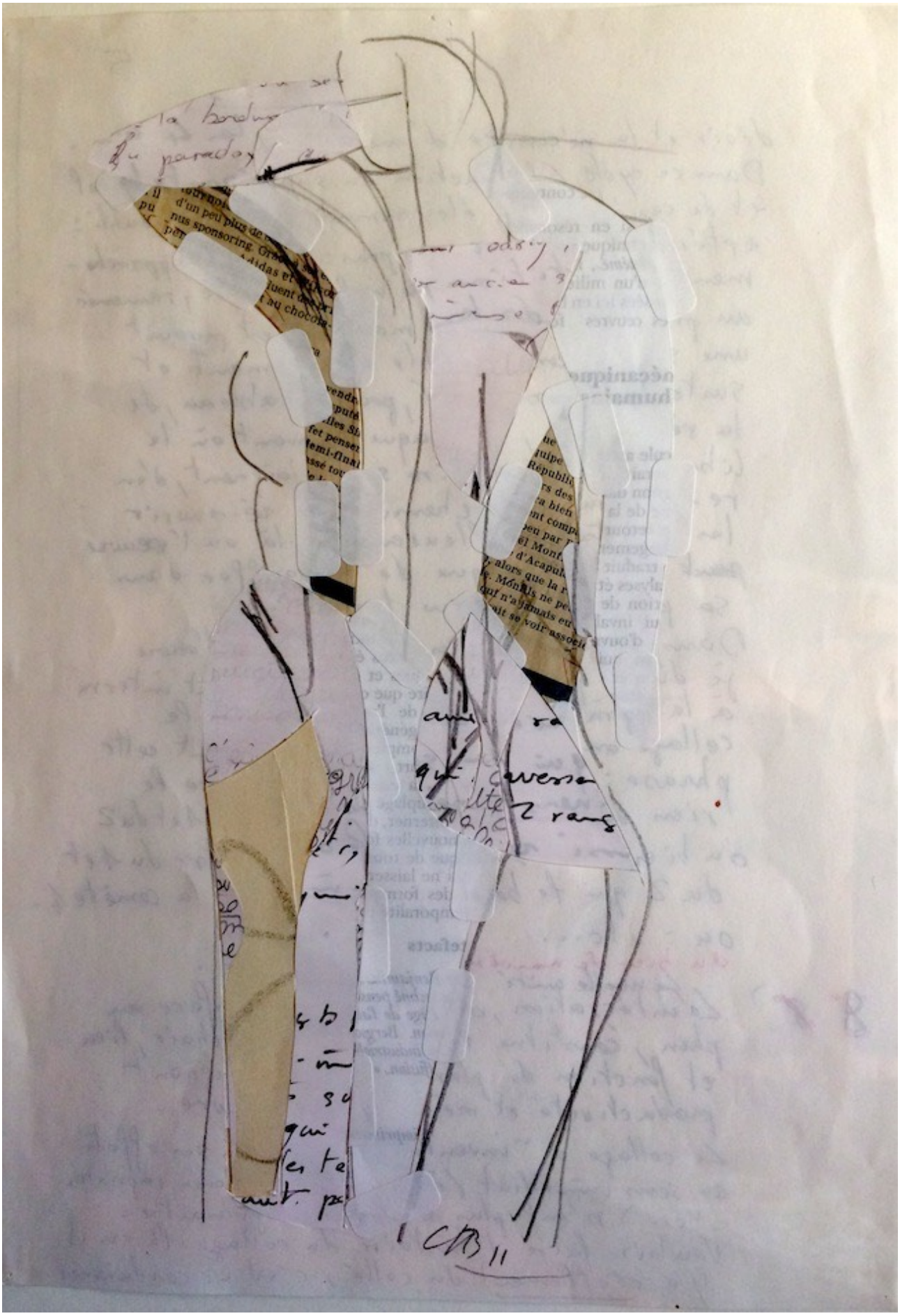
« Le marchand d'eau
Il étreint le froid
Il étreint le vide
Il a peur du vide
Craint de ressembler aux joncs
Il guette le vide… »

Paul Louis Rossi (1933) – Membre d'*Action Poétique* et de *Change*, critique de jazz et de cinéma, il a été une des figures majeures des « années d'avant-garde ». Poète, romancier, essayiste, il a été publié par Gallimard, P.O.L, Flammarion, Julliard, Le temps qu'il fait. Son dernier livre, *Berlin, voyage en automne*, est paru aux éditions Tarabuste.

Hommages de peintre

Sylvie Turpin, « Ce que je cherche ne s'apparente pas à la beauté. Ce que je perçois du fleuve est semblable à la grâce » (2018)

Sylvie Turpin (1956) – Les expositions personnelles et collectives se sont multipliées pour elle, en France et en Belgique, depuis 2010. Son dernier livre d'artiste est un travail réalisé avec le poète Emmanuel Moses.



Christian Bonnefoi, « Dos » © Collection de l'auteur

Christian Bonnefoi (1948) – Théoricien prenant à contre-pied les thèses de Support/Surfaces à la fin des années 70, il a renouvelé l'art du collage. Principales expositions récentes en France : galerie Baudoin Lebon, Centre Pompidou, musée Matisse, domaine de Kerguéhennec, fondation Maeght. poète Emmanuel Moses.

Étude

Cher Franck Venaille,

« ange à la tête de chien »,

« animal humain »,

Je vous désobéis et vous demande d'où vous *savez* tout cela.

Vous avez décidé de « mourir avant de naître » **[1]**, avez terminé *Tragique* par le vers suivant : « *Pour naître* après *ma mort* ». Dans *C'est à dire,* vous évoquez un « *ancien vivant* », déclarez : « *Hélas, j'ai vécu ma vie à l'envers* », précisez : « *nous étions déjà nés plusieurs fois / & avions fait l'expérience de la mort* ». Vous avez bousculé la chronologie fléchée de l'existence qui veut qu'on parte de la gauche pour aller, finir, tomber chuter vers la droite. Dans votre monde, l'origine bascule sur l'horizon, la fin ouvre plutôt qu'elle ne termine, le deuil précède la mise au monde, les morts, comme les naissances sans doute, se succèdent sans se ressembler ni s'assembler, les pères (de Don Juan, de Kierkegaard, de Mozart et de tant d'autres) sont des fils malhabiles qui classent des timbres pour castrer leur progéniture – le souvenir est rapporté dans *Écrire contre le père ?* Grand Venaille et Petit Venaille coexistent et habitent votre histoire, de même que le pécheur et le saint saisissent votre mémoire. Vous avancez dans la langue et dans le paysage au plus près d'une « poésie-chienne » **[2]**, vous voyagez dans la mémoire en vous tenant la main, en tenant votre propre main — « j'avance lentement / me tenant par la main » **[3]**, car dans ce monde-ci l'Autre est souvent absent, éloigné, perdu ou impossible.

Un homme marche, il s'appelle François, il redoute la rencontre avec le lépreux, il vit à Assise, les oiseaux l'écoutent. Un homme écrit, il s'appelle Franck, il souffre de la maladie de Parkinson, il veut vivre à Ostende. Nous créons un cercle pour écouter un François devenu Franck.

Vous avez bousculé la langue et nos représentations mentales, comme on malmène jusqu'à parfois l'insensé ceux qu'on *chérit* entre tous. Le *carus* latin a donné « chérir », mais aussi « charité » et « caresse » : je vois, écoute et repère dans votre chanson de geste et de voix, dans votre amplitude romanesque, un amour qui touche, protège, et amplifie une langue poétique, langue d'oïl (les Flandres) qui fuirait peut-être la langue d'oc (l'Algérie). Celle-ci constitue un territoire et un lieu, le décor d'une existence orpheline et aventureuse qui « descend » le cours d'un fleuve situé sur une carte de l'Effroyable, de l'Angoisse, de la Terreur et de la Faute.

Vous vous proclamez le fils du ciel et de la terre, de la mer du Nord, « *pays de peu de joie* » et de la lumière grise d'un jardin, du sexe et de la violence, fruit de ces éléments vastes et majestueux par lesquels vous vous réinventez une origine et une biographie mythiques. Oui vous êtes né dans le Nord, à Ostende peut-être, oui votre famille se situe au-delà des frontières françaises et catholiques, oui dans votre pays mer et ciel se confondent et la nuit est en l'homme, car elle a toujours été là et sera infiniment latente. Vous vous inventez fils de l'exil, fils d'un exil. Vous devenez fleuve Hudson, Tamise ou Bosphore ; animal chien **[4]**, cheval, âne ; oiseau mouette ou corbeau à la recherche d'un nid. Car ce sont ces entités mutiques qui vous murmurent ce que pourrait être le langage. « *Je suis de l'écriture. Dans l'écriture. C'est mon seul bien* **[5]**. »

Travail souterrain de l'écriture ; poème du dessous, poème des dessous tissé d'en deçà. Vous êtes terrassier, mineur, laboureur, fossoyeur lorsque vous marchez dans la langue. Où se terrent les mots, où allez-vous les chercher ? C'est avec les yeux et les pieds qu'on peut aller les *dé*couvrir, au sens littéral du terme. Ils gisent dans un ventre matriciel et une terre noyée, ils sont cachés, enterrés dans une noirceur humide et muette, une chaude matière vivante et antérieure, celle d'un temps originel qui précède l'enfance. « *Ce qu'il faut c'est se méfier de tout ce qui est humide. Cela atténue le son* **[6]**. » Vous faites apparaître les mots en les invoquant, et accouchez, poète maïeute, ces entrailles anonymes qu'on pourrait appeler Poésie. Les mots se confondent avec la glaise, se fondent dans les mines et la matière ; ils sont enfouis dans des cavernes lointaines, recouverts par tant d'autres caves, par tant d'épaisseurs immémoriales. Le verbal serait l'écrasé de la terre, de la mère, du ventre et de l'antre – ce qui est encore plié dans l'animal. Il charrie ainsi le prosaïque et l'avant-monde, qui dans vos livres coexistent avec le sublime, l'élevé, le plus haut, l'au-delà, cet excès que de nombreux vocatifs interpellent et arrêtent dans un même mouvement. Votre lyrisme est cassé mais jamais interrompu, vous qui soutenez une « figuration narrative » qui veut suspendre, au moins dans un premier temps, les traditionnelles classifications génériques. « *C'est donc avec*

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE (2)

infiniment d'efforts que j'ai tenté de devenir inclassable, enfant trouvé, écrivain solitaire. Ultime contradiction : les classiques me bouleversent et je ne souhaite pas me retrouver dans les marges littéraires. Me voici aujourd'hui tel que je me rêve : lutteur de foire, travesti, soldat de l'ombre qui égorge les sentinelles ennemies, homme sans angoisse, maniaque de l'écriture. Inclassable ? Je ne le sais pas ! » **[7]**

Ce que vous faites aux mots, ce que vous faites des mots, vous l'ogre, vous le géant, vous le cheval flamand, vous le « mauvais Christ » **[8]**, vous le gamin, vous l'homme qui tremblez **[9]**, vous le frère d'Hamlet : il s'agit de dire, car *cela* est à dire, cela reste à dire, cela doit être dit. C'est ainsi que je comprends la suppression des traits d'union dans le titre de votre recueil paru en 2012 au Mercure de France. Pour dire, et que pour dire ne soit pas redire, médire ou maudire la douleur et les déchets, vous étirez les signes, y introduisez des blancs, accentuez leurs articulations en les cassant d'un vers à l'autre, en introduisant la rupture par l'ajout interne d'une majuscule. Vous rompez parfois un mot tout en sauvant les lettres qui le constituent **[10]**. Et le « poè/ Me » devient « simple/Ment » **[11]** cette nouvelle accroche du mot sur la page, ce fragment activé d'un signe que votre corps prend d'assaut, que votre volonté attaque, dans une guerre qui ne vise pas la destruction mais l'étrange sans l'étranglement. Mots blessés, mots blessants, mots dressés, mots coupés et coupants, mots en miroir, mots miroir d'une existence toujours fragile, car « *même/ le / bonheur / fait Mal* **[12]** ». Vos livres sont des graphes raffinés, qui multiplient les échelles, les typographies, les encadrements, les effets de rupture et de continuité. Brusquerie, tension, vitesse, entaille. Le vocabulaire se rebelle, il mêle et mixte des éléments du réel à des éléments de la langue, ce que souligne une ponctuation électrique. Le vocatif récurrent est celui de l'invocation : votre douleur ou votre enfer personnel sont convoqués, afin d'entamer au sein de chaque page un nouveau combat contre ce qui vous fait, contre ce qui vous détruit.

Depuis l'annonce publique de votre mort, c'est au lecteur de renaître dans le cours de vos textes, qui sont autant de fleuves imaginaires, Scheldе-LescautStyx, parfois telluriques, sur lesquels naviguent les bateaux ivres d'une langue venaille qui invente et s'invente en des formes-douleurs. Vos livres, dans leur variété et leur inventivité incessante (récits, pièces de théâtre, vers libres, proses, contes, livrets, essais, entretiens, *cantos* flamands), nous charrient et nous excavent. Ils sont comme des flots qui soulèvent et noient, mais qui sauvent si on s'y abandonne – comme des animaux de labour humiliés, ânes ou chevaux qui, têtus, traceraient néanmoins une ligne implacable dans un champ dévasté. Vos écrits vont chercher si loin, si profondément, si obscurément la poésie. On vous accompagne, l'air et la lumière nous manquent ; et pourtant l'or illumine la terre et la nuit, et pourtant la poésie travaille la rumeur et l'éclaircit. Langue « adversaire », langue « partenaire » **[13]**. Certes, nous avons froid, nous éprouvons la peur : crainte des courants, des vents, des pères, des bêtes sous-marines qui pourraient nous frôler, du *kra* des corbeaux ou du meeting des mouettes ; peur des épaves, des cadavres que la marée fait surgir ; appréhension des orages, des tempêtes, mais aussi du grand calme plat qui fait que seuls le plus rien et le toujours pareil pourraient inexorablement revenir.

Mais nous nous réchaufferons auprès de votre dernier *Enfant rouge*, et nous l'accompagnerons dans sa traversée du Mal, comme nous avons contemplé avec émotion ces autoportraits regroupés dans *Ça* dont les titres – « L'autoportrait dit du mangeur de pommes de terre », « L'autoportrait dit de l'homme douloureux », « L'autoportrait en homme qui crie » – disent la pauvreté, mais aussi la dignité de la créature humaine.

Voyage au cœur de votre éternité fracassée : la guerre, l'Italie, les Flandres, l'animal, les écrivains, la souffrance, le football, le mot écarquillé, le mot écarté, le mot collé décollé, le mot disorthographié, le crime d'esprit. Parfum de phrases, d'énoncés, maximes oraculaires, audace de sons, virulence des sens, âcre et difficile réel qu'il faut affronter sans lui faire affront : le poète est averti et nous avertit. Il suffit d'un point d'exclamation à la fin d'un de vos vers pour que le monde matériel se soulève, et qu'on y sente, et entende, une rumeur que vous écoutez et traduisez : « *Dans la volière !* » **[14]**. Il suffit d'un tiret mis entre un mot trois fois répété : « *ciel — ciel — ciel* » **[15]** pour que l'infini se glisse dans le fini. Il suffit d'un énoncé écrit en majuscule pour que le français tende à l'anglais : « *autour du ROYAL BOTANIC GARDEN* » **[16]**. Il suffit d'une substitution de verbe (« j'ai malade », « j'ai souffrance ») pour que l'imaginaire touche au fantastique. Et pourtant rien n'est moins évident que l'évidence de cet impersonnel « il suffit » puisque chez

Sylvie Turpin, « Dans la fêlure du monde » (2018)

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE (2)

d'autres ces mêmes marques et décisions ne font ni sens ni accroches. La littérature n'a pas « suffi » à vous soigner, à vous rassurer, à vous guérir, à vous protéger de ce cavalier de l'Apocalypse qui n'a cessé de vous épier et de vous poursuivre. Dès l'enfance vous êtes arrivé au bout de vous-même. Depuis l'adolescence, les morts ont pris la parole. À l'âge adulte, l'enfant-Moi et l'animal ont imposé leur présence entêtée. Et vous montez, démontez, remontez vos armes, qui parfois sont larmes. La détresse réveille un sublime, que n'oublie pas le grotesque. Pourtant, si Dieu est un leurre, des mots contre-feux peuvent rendre plus attentif et œuvrer à un apaisement temporaire : nommer, interpeller, sommer le visage, même s'il crache et crie le pire.

1. **Premiers mots de *Requiem de guerre*.**

2. ***Ça*, p. 38.**

3. ***C'est à dire*, p. 17.**

4. **Je pense à cet article consacré à Gaspard, « *visionnaire d'Orange Export Ltd* » que l'on trouve dans *C'est nous les modernes*, p. 111, et dont voici les premières lignes : « *Qui n'a pas été stupéfait par l'intelligence de Gaspard, le chien du peintre Raquel et Emmanuel Hocquard, qui n'a pas été effrayé par sa violence noire, enfin qui n'a pas été mordu (généralement au poignet) ne peut, selon moi, se prévaloir du titre combien honorifique de membre du groupe Orange Export Ltd dans les années soixante-quinze, quatre-vingt, à Malakoff, avenue Pierre Brossolette.* »**

5. ***C'est nous les modernes*, p. 7.**

6. ***Ça*, p. 21.**

7. ***Écrire contre le père ?*, p. 17.**

8. ***Ça*, p. 32.**

9. **Dans *Cavalier cheval*, le personnage de Ludo, un vieux monsieur installé sur un cheval à bascule, parle en ces termes des malades de Parkinson, p. 121 : « *Parkinsoniens ! Beaux cas d'espèces. Rien qu'ici, deux associations :* L'Amicale des agités du derrière *et, plus franchement cléricale,*Tremble et tais-toi, Dieu te le rendra. *On s'y refile des conseils. Tuyaux divers. Garder la main dans sa poche. Comment servir le thé sans renverser la tasse et le reste. Puis se disent* Au revoir. *Chacun reprend sa canne. Attendent beaucoup des progrès de la médecine.* »**

10. **Ainsi de ces vers constitués d'une seule lettre qui, verticalement, finissent par faire mot dans *C'est à dire*, par exemple p. 20, 21 ou 23.**

11. ***C'est à dire*, p. 45.**

12. ***Ibid.*, p. 60.**

13. ***C'est nous les modernes*, p. 52.**

14. ***Tragique*.**

15. ***Ibid*.**

16. ***Ibid*.**

Anne Malaprade **(1972) – Essayiste, critique, auteur de *Lettre au corps*, *Notre corps qui êtes en mots* et de *Parole Personne* (éditions Isabelle Sauvage).**

Dossier coordonné par Gérard Noiret.

Tsvetaeva, la vie même

La parution des* Grands poèmes *achève le travail de Véronique Lossky traductrice de Tsvetaeva. En 2015 avaient paru les deux volumes des « poèmes courts » sous le titre général* Poésie lyrique*. Ces deux volumes ne comprenaient pas les longs poèmes, ceux que la langue russe désigne par le mot* poema*, généralement narratifs (*La Légende des siècles *ou* Rolla *pour la langue française,* Eugène Onéguine *pour la langue russe, en sont de bons exemples). Redoutable exercice, que d'y maintenir l'intérêt. En Russie beaucoup s'y sont confrontés car le poème narratif est au poète ce que l'opéra est au musicien : un aboutissement. Chez Tsvetaeva, c'est une part très importante de son œuvre, et parmi ces poèmes figurent certains de ses plus célèbres.

par Odile Hunoult

Marina Tsvetaeva
Grands poèmes
Édition bilingue
Trad. du russe, préfacé et annoté par Véronique Lossky
Éditions des Syrtes, 1 135 p., 29 €

Entre les deux publications, entre *lirika* et *poema*, Véronique Lossky est morte (le 17 mars dernier). Il y a quelque chose de tsvétaévien, de tourner ainsi les talons en jetant par-dessus l'épaule son dernier filet plein. En 2015, à l'occasion de la sortie de la *Poésie lyrique*, son éditeur lui avait organisé une rencontre avec la presse littéraire. Elle paraissait fatiguée, agacée presque. Sans illusions : elle a distribué aux critiques présents une feuille avec, pour leur éventuelle recension, ce qu'en politique on nomme des « éléments de langage », en prévision que certains ne se donneraient peut-être pas la peine de plonger dans les deux gros livres. Qu'on ne s'y trompe pas, ce n'était pas mépris falsificateur ou manipulateur, mais déception assumée. Attitude là aussi tsvétaévienne :

« *Il m'est indifférent en quelle*

Langue être incomprise et de qui ! »

Les *Grands poèmes* s'échelonnent entre 1914 et 1939. Il fallait organiser ce gigantesque corpus On pouvait envisager une présentation chronologique. Véronique Lossky a choisi une composition en trois parties, « Poèmes », « Poèmes-contes » et « Poèmes inachevés », se fondant sur les deux versants (grosso modo) de l'inspiration tsétaévienne, l'autobiographique et le fictionnel. Tsvetaeva elle-même suggère cette distinction : plusieurs textes sont sous-titrés « conte ». Il est possible aussi que Véronique Lossky ait privilégié cette composition pour qu'on entre dans l'œuvre par son cœur, la période créatrice la plus flamboyante, entre 1924 et 1929 : les poèmes autobiographiques. Se succèdent donc dans la première partie les deux grandes arias nées de sa rencontre avec Constantin Rodzevitch, le *Poème de la Montagne* et le *Poème de la Fin* (1924) **[1]**, les poèmes poussés sur le terreau de ses relations épistolaires avec Pasternak et Rilke (*Tentative de chambre* et *Envoyé de la mer*, 1926), la *Lettre de nouvel an* composée en janvier 1927 à la mort de Rilke. Le *Poème de l'escalier* (1926), lui, est fondé sur ses réflexions d'exilée en banlieue parisienne – c'est la tendance « sociale » de Tsvetaeva, du reste plus empathique que sociale. L'empathie encore avec le *Taurillon rouge*, sur la mort d'un enfant. En 1927, le très difficile et inclassable *Poème de l'air* dont l'étincelle lui a été donnée par l'exploit de Lindbergh, et enfin, en 1929, *Perekop*, construit sur les souvenirs de son mari, Sergueï Efron, sentinelle de l'Armée blanche sur la mince levée de terre de dix kilomètres censée fermer l'isthme de Crimée.

Sont donc rejetées dans les deuxième et troisième parties les œuvres du début des années vingt, plus de deux mille vers parfois. Pour l'essentiel, *La Princesse-Amazone* (1920), *Egouroutchka* (1921) et *Le Gars* (1922). Inconvénient de ce

Marina Tsvetaeva

TSVETAEVA, LA VIE MÊME

classement, le superbe *Preneur de rats*, partie intégrante de la flambée créatrice, terminé en novembre 1925, figure dans les « Poèmes-contes », puisqu'il est basé sur le conte de Grimm *Le Joueur de flûte de Hamelin*, alors qu'il fait aussi partie d'une sorte de trilogie souterraine avec le *Poème de l'escalier* et le *Poème de l'air*, tous trois s'achevant en assomption, l'un dans l'eau purificatoire, l'autre dans le feu tout aussi purificatoire, et le troisième, comme son nom l'indique, dans l'air.

Quant aux « inachevés », il n'y a de véritablement inachevé que le *Poème sur la famille du Tsar* (1936), dont la plus grande part a été perdue. L'introduction donne des précisions à son sujet. Les autres textes sont plutôt des inaboutis, en tout

cas jugés tels par Tsvetaeva elle-même, qui se réservait d'y revenir. Certains ne sont pas sans mérites, comme le *Poème non réalisé* (1926) sur l'exil, ou *La Chanteuse* (1935). *L'Autobus* est moins convaincant mais s'achève par une satire cinglante – peut-être, selon des spécialistes, à l'adresse de Pasternak : si cette analyse est justifiée, on mesure le chemin parcouru dans les relations entre les deux poètes depuis *Envoyé de la mer*.

L'intérêt des œuvres complètes est aussi leur danger, car, et c'est presque une lapalissade, on a tout : avec l'excellent, l'inabouti. Dans les poèmes moins maîtrisés, on voit se mettre en place d'énormes chantiers de forage, où le lecteur français fraye difficilement son chemin. Tsvetaeva y travaille sa voix, son phrasé unique, sa syntaxe syncopée. Les mots s'appellent les uns les autres par leur sonorité, si bien qu'on ne sait qui est premier, le son ou le sens. « Laboratoire », en effet, pour reprendre le mot de Véronique Lossky. Comme Pierre et Marie Curie en 1898 triaient des tonnes de pechblende, Tvsetaeva brasse le fouillis radioactif des mythologies de son enfance, tout un attirail qui métaphorise son désir d'échapper à la gravité : l'azur, l'aigle, le cheval, le feu, et tout le folklore qui l'a nourrie, le guerrier, le vampire, le prince, l'amour impossible, le conflit du bien et du mal, les paraboles initiatiques, etc. « *L'enfance, interminablement* » (Marguerite Duras). Dès l'enfance, elle se sent et se veut poète ; à la recherche de sa propre clé, celle qui lui ouvrira son centre créateur, elle erre dans une forêt de symboles. N'oublions pas que, née en 1892, elle a été formée par les symbolistes russes.

La clé, elle la trouvera bien malgré elle en 1923 à Prague dans sa passion pour Rodzevitch, un ami d'Efron, compagnon de guerre – un papillon, mais on dit que les battements des ailes de papillon peuvent être à l'origine de mouvements sans rapport avec leur légèreté. La douleur de la rupture ouvre quelque chose en Tsvetaeva. C'est quand elle est au plus près, au plus vrai, au plus nu de ses plaies que son génie éclate. En a-t-elle conscience quand elle déclare dans le *Poème de la Montagne* », en soulignant le mot : « *à chacun / Sera rendu selon ses* larmes » ?

Il y a plusieurs années, une amie me disait que, dans une certaine civilisation primitive, le mot « femme » signifiait « l'être qui n'est pas fermé ». Le génie de Tsvetaeva n'est pas fermé. Et peut-être que ce pourrait définir l'état de création – n'être pas fermé. À propos du *Poème de la Fin*, plutôt que de paraître céder aux hyperboles journalistiques, donnons la parole à Pasternak, qui lui écrit le 25 mars 1926 : « *C'est le quatrième soir que j'enfourne dans mon manteau un morceau de nuit pragoise, où l'on patauge dans le noir, où fument les brouillards, avec le pont qui,est là* […], *que je file chez l'un ou chez l'autre suivant le hasard de mes obligations et que je les initie d'une voix syncopée à ce gouffre de lyrisme meurtrissant, de déploiement digne de Michel-Ange, d'opacité tolstoïenne* […]. *Avec quelle émotion on le lit ! Comme si on jouait soi-même dans la tragédie. Chaque soupir, chaque nuance vous sont soufflés* […]. *Quel grand, quel diaboliquement grand artiste tu es, Marina !* ».

« *Tu es* – géniale», écrit Pasternak dans la même lettre, en soulignant le mot. Et il poursuit : « *On le dira à ton sujet, ou on ne le dira pas. L'important c'est ce que tu fais. L'important c'est que tu construis un monde que vient* couronner l'énigme du génie. » En substance, ce n'est qu'aux yeux des faiseurs qu'importe leur « réception » ; pour les créateurs, la création, et elle seule, rayonne.

« *Chaque soupir, chaque nuance vous sont soufflés* », voilà bien le défi posé aux traducteurs. La poésie est une langue non informative, c'est un langage incarné : dans une traduction, il s'agit presque moins de savoir ce que « dit le texte » dans son exactitude sémantique, non restituable du reste, que de tenter de faire entendre un être avec ses intonations (donc ses intentions), son rythme vital. C'est éclatant pour Tsvetaeva dont tout le travail est construit sur la voix – elle le dit, le répète, et c'est l'évidence même. Toute poésie traduite met le lecteur aux prises à la fois avec le poète et avec son traducteur, le texte traduit étant la résultante d'un double labeur créatif. Il donne des indications sur l'un et l'autre, et sur leur couple, et il ouvre des fenêtres sur la création en poésie.

Une fois lue la version de Véronique Lossky, les lecteurs de Tsvetaeva, souvent passionnés, car elle suscite la passion, ne manqueront pas de se reporter aux traductions déjà parues des œuvres les plus belles. Nullement pour décerner des palmes. On apprécie mieux ainsi le travail des traducteurs, leur gloire et leurs déboires. Relire ces poèmes comme en stéréoscopie donne le flou du bougé, mais aussi un relief non pareil. La vie même.

1. **Pour simplifier, toutes les dates des œuvres sont celles de leur rédaction.**

L'homme des Cévennes

Qui prendrait aujourd'hui la pleine mesure de Fernand Deligny, de l'homme, mort en 1996, de son œuvre et de son action hors normes, comme tels tant de fois vilipendés et menacés d'oubli, si Sandra Alvarez de Toledo, aidée de quelques-uns (Bertrand Ogilvie notamment) n'avait pas fait pivoter sa maison d'édition autour de ce véritable monument d'audace et d'inventivité, d'amour et d'exigence, que sous-tendit un engagement politique sans faille ?

par Michel Plon

Fernand Deligny
Correspondance des Cévennes 1968-1996
Préface de Sandra Alvarez de Toledo
L'Arachnéen, 1 300 p., 45 €

Le « fonds » Deligny semble bien être inépuisable, source de réflexions stimulantes mais aussi déconcertantes et dérangeantes : ainsi de l'énorme volume, près de 1 900 pages, paru en 2007 et réédité en 2017, intitulé *Œuvres*, dont on découvre ou se rappelle, lisant la préface de cette nouvelle somme, cette *Correspondance des Cévennes*, qu'elles étaient *incomplètes*, ces œuvres, ouvrant à la lecture de cinq autres recueils de textes, autant d'écrits justifiant cette appréciation de l'éditrice et préfacière de cette correspondance qui parle pour sa part de « *la démesure de l'activité d'écriture de Deligny à partir de 1968* », date de son installation dans les Cévennes et de la création d'un lieu informel, le « *réseau* de prise en charge d'enfants autistes ».

Qu'allait-il faire, cet homme du Nord, jusque-là tourné vers les adolescents plus ou moins délinquants, souvent promis à une vie derrière les barreaux, qu'allait-il faire dans ces terres du Sud, les Cévennes, terres des Camisards, protestants rebelles et parqués eux aussi, rejetés, victimes de la révocation de l'édit de Nantes et de ce fait massacrés pour une bonne part d'entre eux. Il allait s'isoler, protéger ces enfants pas seulement incompris mais le plus souvent rejetés, lui qui était hostile à toutes ces formes de rééducation qui visent toujours, explicitement ou non, à un retour vers l'horizon de la normalité, hostile radicalement et sans concession à toutes les modalités d'évaluation – le terme commence alors d'être à la mode pour être aujourd'hui dominant et ne plus connaître de limites.

Deligny va construire avec ces enfants silencieux, qualifiés, étiquetés *autistes*, des lieux, des territoires, des parcours dont il fait une cartographie savante, infusant, instillant à ces enfants ce qu'ils manifestent sans le savoir mais qui va constituer progressivement un sens donné à leur vie. Ce faisant, en les laissant explorer ce qui les construit comme êtres, il va ainsi et aussi en faire des acteurs non seulement de leur vie mais également des films qu'il réalise, Deligny témoignant en cela d'une autre de ses passions, de ses vocations, celle du cinéma, champ où il sera reconnu par les meilleurs, François Truffaut notamment avec qui il a une correspondance intense dans le cours de l'année 1968 – elle forme le premier chapitre de ce recueil.

Ces lettres regroupées par années, qu'accompagnent de minutieuses indications traitant des « partis pris éditoriaux » ainsi qu'un index des correspondants et des dates de leurs lettres, font ainsi l'objet d'un travail d'édition hors pair ; mais pour concerner le champ cinématographique représenté, outre Truffaut, par Chris Marker – producteur avec d'autres de deux films de Deligny devenus célèbres, *Ce gamin-là* et *Le moindre geste* – avec qui se construit un véritable lien d'amitié, on dirait presque de « copinage », ces missives témoignent, par l'identité des correspondants, des intérêts de Deligny pour tous les domaines de la culture. On peut ainsi distinguer, sinon classer, ces lettres selon la nature du domaine dans lequel chaque interlocuteur exerce mais aussi selon ce que les uns et les autres apportent à l'entreprise cévenole, qu'il s'agisse d'édition, de contacts avec l'extérieur, instances officielles voire gouvernementales susceptibles

Fernand Deligny à Monoblet (fin des années 1970)

L'HOMME DES CÉVENNES

d'aider à résoudre ou surmonter les blocages et autres obstacles qui ne manquent pas dans ce que l'on peut appeler « l'éducation parallèle », et tout cela sans oublier les parents et autres familiers des enfants accueillis qui font l'objet de lettres pleines de tact, de réassurances et d'encouragements.

Mais il y a au moins deux domaines pour lesquels cette correspondance apporte des clarifications voire des rectifications importantes quant à ce qui a pu être colporté ou attribué s'agissant des positions de Deligny dans le champ philosophique et plus précisément à propos du marxisme et du communisme ; ainsi des lettres adressées à Louis Althusser entre l'été 1976 et le printemps 1977 mais plus encore de celles, nombreuses, échangées avec Franck Chaumont, alors jeune psychiatre et psychanalyste engagé dans la lutte politique aux côtés d'hommes tels que Lucien Bonnafé pour parer aux dérives que pouvait alors connaître le courant dit de la « psychiatrie institutionnelle » : la lecture de ces lettres-là, confrontée à ce qui se passe aujourd'hui dans le champ de la psychiatrie, témoigne de ce qu'il faut bien appeler un recul, voire une désolation en cette matière, aujourd'hui dominée par les courants inscrits dans la mouvance des neurosciences.

La réputation, mauvaise, est parvenue à accréditer l'idée d'un rejet de la psychanalyse par Deligny qui aurait été une sorte d'ignorant en la matière. Qu'il s'agisse de ses échanges avec Françoise Dolto ou avec Maud Mannoni – qui lui adressèrent des enfants en grande difficulté –, de ceux qu'il entretint avec Jacques Nassif ou Mario Cifali, tout démontre que, sans abandonner certaines de ses réticences ou réserves critiques, à propos du primat de la langue notamment – il est aussi question de ce point dans la correspondance avec Gilles Deleuze et avec Félix Guattari –, Deligny n'a cessé de témoigner de son intérêt pour le champ psychanalytique et particulièrement pour les avancées de Lacan dont il apparaît, contrairement à ce qui a pu être dit ou écrit à ce sujet, qu'il l'a lu de très près.

Si l'on y inclut ces documents rares, photos, reproductions et notes explicatives, qui nous font souvenir qu'en ces années 1970 le combat sans concessions de Deligny s'inscrivait dans d'autres qui laissaient espérer un devenir moins « libéral », ce sont donc près de 1 500 pages qui témoignent d'une vivacité et d'un sens de la lutte des classes tel que les entendait Althusser. Ce volume nous parvient comme une encyclopédie qu'il faut lire comme telle, c'est-à-dire avoir toujours sous la main comme d'autres, relevant de cette catégorie que l'on appelle aussi des « usuels », autrement dit qui font plus que servir à quelque chose, qui sont indispensables ne serait-ce que pour y trouver ou retrouver un élan que l'on s'acharne, depuis certains sommets, à détruire.

La République d'avant

Ce temps de nostalgie pour ceux qui ont connu leur éveil au monde et à la politique sous la IVe République est devenu un objet de curiosité un peu improbable pour les plus jeunes ; or ce régime, dont on a dénoncé tous les vices pendant l'été 1958 afin d'y mettre un terme gaulliste, ressort dans toute sa fraîcheur et ses errances sous l'infatigable plume de Georgette Elgey. Ne cessant de reprendre son histoire de la IVe République, elle qui fut sur le terrain, en très jeune journaliste, n'a jamais su ou pu quitter le monde des gloires politiques, de leurs* fake news *et de leurs vrais faux secrets, et elle récapitule en deux gros volumes retravaillés ses précédents livres. Cela se lit et s'entend comme une vieille chanson, le rappel de ce que nous devrions tous savoir.

par Maïté Bouyssy

Georgette Elgey
Histoire de la IVe République
Tome 1 : ***De 1945 à 1957.***
La modernisation de la France, l'Europe en marche, la guerre d'Indochine
Tome 2 : ***De 1956 à janvier 1959***
La guerre d'Algérie, le retour du Général, les transformations de la France
Robert Laffont, coll. « Bouquins »
2 vol., 1 344 et 1 056 p., 32 et 31 €

Georgette Elgey n'a pas cessé de raconter, de méditer, de retravailler en historienne l'histoire de la IVe République. Elle y a fait ses apprentissages du monde et de la politique, elle a ensuite ouvert les archives qui correspondent à ses interrogations. Le récit y gagne une certaine légèreté, les faits cavalcadent, on est au meilleur de cette écume des jours qu'elle présente en postface comme « *douze ans d'histoire, cinquante ans de labeur* ». Ce sont, certes, les lucioles phosphorescentes de cette histoire académique que l'école des Annales récusait, mais, appuyée par les historiens du contemporain et en partie inventrice du fonds d'histoire contemporaine de Sciences Po à partir de ses propres archives et collectes (données aux Archives nationales, fonds Elgey), la machinerie Elgey, qui fut imperturbablement soutenue par Fayard, peut encore briller de tous ses feux.

Non seulement elle a su se faire successivement aider de collaborateurs et collaboratrices efficaces, mais elle sait rendre l'attrait du vrai à la présentation de noms oubliés, et cela sans l'afféterie du détail piquant, mais soutenue par sa foi dans la possibilité de démêler le vrai du faux qui ne s'essouffle que pour se renouveler quand François Bedarida lui rappelle que l'historien pose les problèmes, ce qui ne veut pas dire qu'il les résout, et qu'une chasse aux sources n'est qu'une poursuite sans fin. Elle-même, lasse de la passion d'enquêter, a pu se demander dans sa postface si le travail du chercheur ne se réduit pas à transformer celui-ci en « *greffier du dérisoire* ». Nous sommes juste là pour dire que nous restons preneurs.

On sait ses bonnes formules qui émaillent les volumes antérieurs et leurs titres alléchants, de *La République des illusions* et *La République des contradictions* à *La fin* qui introduisent le lecteur à la période. Ne boudons donc pas notre plaisir, même si échappe à cette plume tout ce qui est l'épaisseur des hommes d'en bas, autrement dit le peuple ; au plus trouve-t-on un fort bon portrait de Guy Mollet et de son credo dans sa façon de fustiger « le confort intellectuel » que représentent le chauvinisme et l'antiparlementarisme.

Pour ne pas en rester aux points les plus chauds, le livre le plus récent, *La fin* (de la IVe), étant un terrain fort balisé et son propre travail au plus près de celui de tout politiste, prenons l'année

René Coty, deuxième et dernier Président de la IVe République

LA RÉPUBLIQUE D'AVANT

1953, celle de tous les carrefours. En janvier, on juge à Bordeaux les coupables du massacre d'Oradour-sur-Glane, majoritairement des Alsaciens des « Malgré nous » ensuite amnistiés à la demande de Pleven ; c'est aussi la mort de Staline, l'arrivée de Dag Hammarskjöld à la tête de l'ONU, l'année de Dien Bien Phu entre les deux temps de l'armistice en Corée et le couronnement de la reine Elizabeth, une image fort médiatisée mais hors champ ici : on est dans l'histoire qui se fait, non dans sa réception sauf si cela agit en retour sur le politique et la politique de nos politiques.

Vinrent les grandes grèves d'un été très chaud, à tous les sens : 4 millions de grévistes, une France absolument paralysée, FO et cols blancs en tête, plus de trains, ni de poste, ni de banque, etc., et un gouvernement Laniel qui tient mais ne sait si l'armée voudrait intervenir comme en 1948 dans les corons. Puis la rentrée s'effectue, et pour Noël, rocambolesquement, René Coty est élu président de la République au treizième tour de scrutin. Bien sûr, la constitution d'une Europe est surplombante, la CED en discussion, et les questions coloniales déterminantes. Mais elles sont traitées de façon autonome : la Tunisie *a minima*, l'Algérie en détail, le Maroc avec rigueur car on est dans l'année des manigances pro Glaoui et anti sultan Mohammed ben Youssef, le futur Mohammed V. La méditation du lecteur prolonge alors ce qui se lit comme un roman d'aventures et on a un vrai plaisir à tenter de comprendre notre société actuelle qui découle de ces auspices-là.

Ce qu'apportent ces pages, très Sciences Po à l'ancienne, c'est d'abord un carnet de noms, si ce n'est le trombinoscope de l'Assemblée, et quelques rares pointes d'ironie ou d'indignation en sus au fil de fidélités contrastées. C'est aussi – indirectement, par ricochet – le poids de l'émotion publique, telle que les journaux la faisaient, telle que les comptoirs de bistrot la glosaient. En cela, le livre et ses documents gardent le ton de l'époque, et la quête de Georgette Elgey reste homothétique de ce qui fut perçu à chaud, même si ce travail a été repris. On sent ce qui se vivait, précisément parce que l'autrice, dans sa permanente volonté de savoir, ne s'en fait pas la thuriféraire ; l'épaisseur des ambiguïtés ressort du fait même de son application à vouloir démêler le complexe et l'improbable.

On l'aura compris, tout amateur de la chose politique, tout lecteur d'Histoire, tout apprenti historien va mettre ces volumes sur ses étagères en toute confiance et pourra relire par le menu, ici ou là, ce que l'on impute à notre monde politique, car ce temps a décidé, toutes choses égales par ailleurs, de nos illusions et de nos propres contradictions, sans parler de ce qui reste de nos aspirations au fil de déceptions récurrentes.

Morts confirmés ou imminents

Pour la Toussaint, deux importants ouvrages viennent fleurir les tombes de nos défunts cet automne. Ils ne sont pas pour autant des livres de circonstance, mais forment comme un diptyque aussi étonnant qu'érudit ; l'un porte sur l'histoire de ce que la mort laisse après elle, c'est-à-dire le corps mort, tandis que l'autre s'intéresse à la mort imparfaite, celle qui n'a pas achevé son travail, laissant l'individu dans un entre-deux.

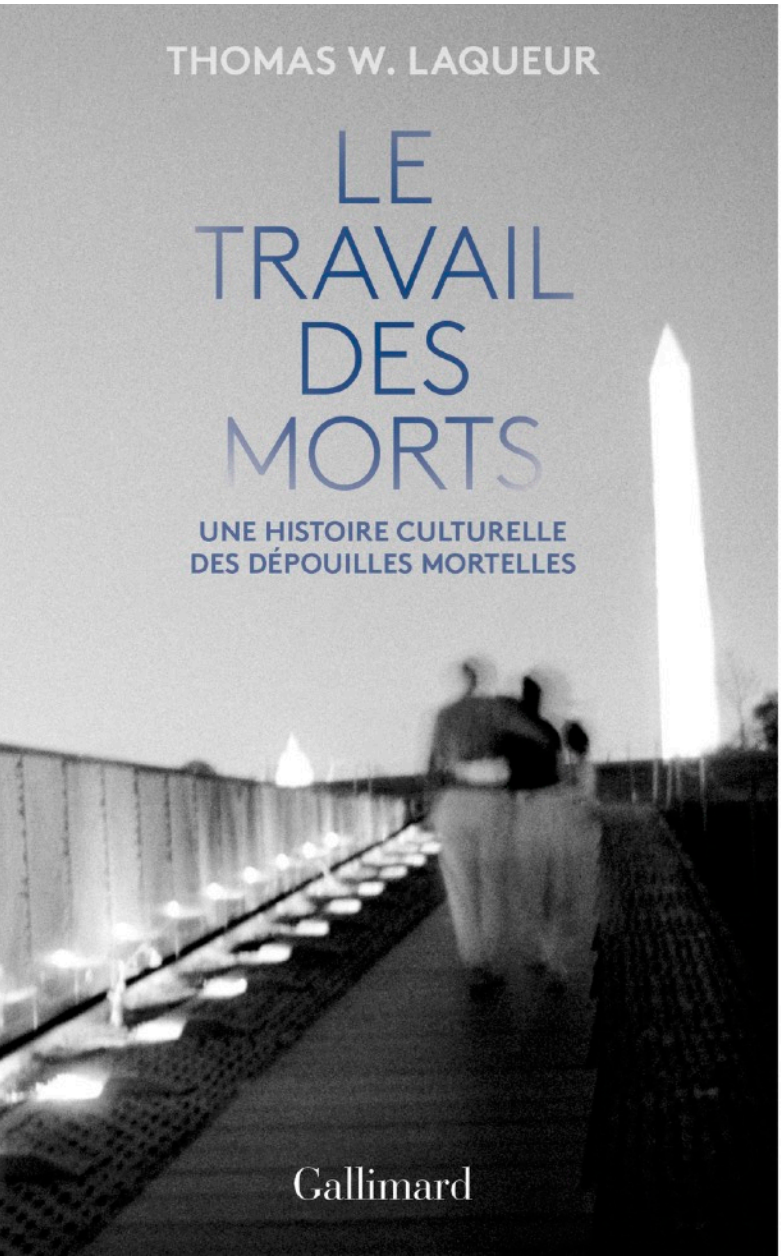
par Philippe Artières

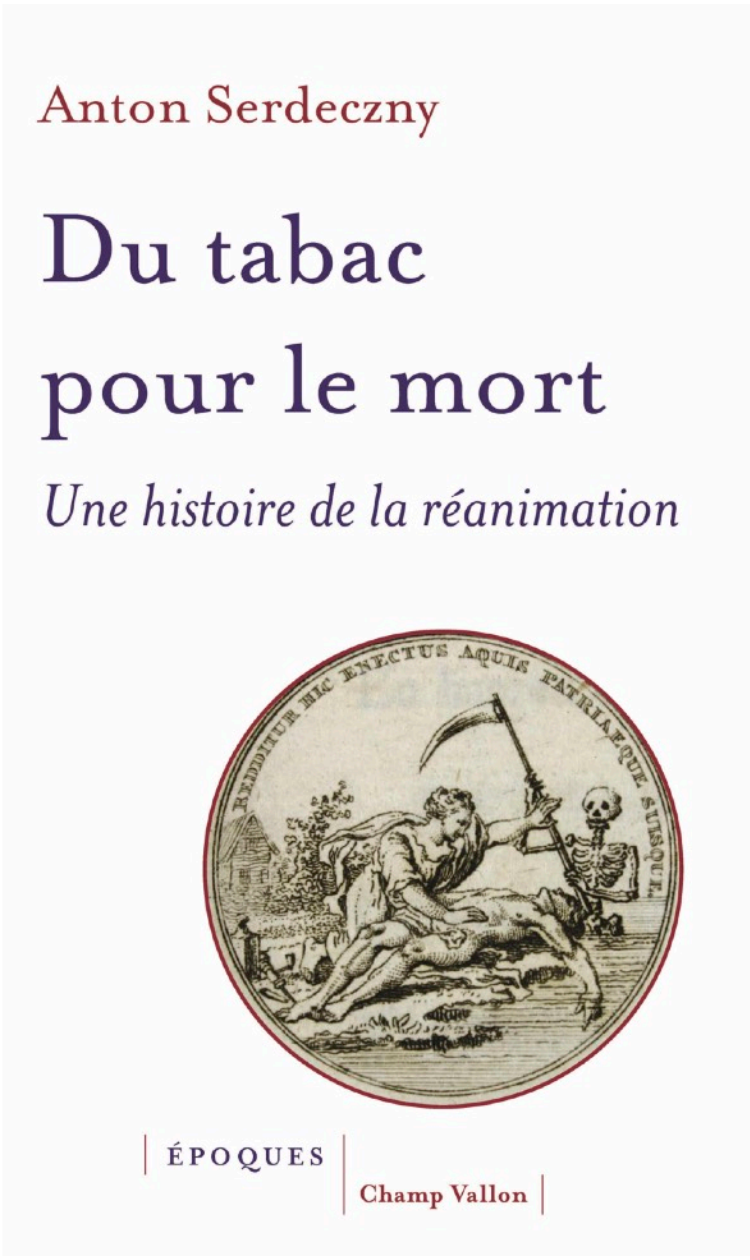
Thomas W. Laqueur
Le travail des morts.
Une histoire culturelle des dépouilles mortelles
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Hélène Borraz
Gallimard, 928 p., 35 €

Anton Serdeczny
Du tabac pour le mort.
Une histoire de la réanimation
Préface de Jean-Claude Schmitt
Champ Vallon, 400 p., 25 €

Le premier ouvrage est une énorme somme traduite de l'américain que l'on doit à Thomas W. Laqueur, grande figure de l'histoire culturelle, connu pour deux ouvrages qui firent date en matière d'histoire de la sexualité : *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* (1992), puis *Le sexe en solitaire. Contribution à l'histoire culturelle de la sexualité* (2005), qui rend compte de l'enquête qu'il n'a cessé de mener depuis 1983. Le second ouvrage est l'impressionnant fruit d'une thèse de doctorat soutenue en 2014 qui prend l'angle de l'anthropologie historique et la méthode d'une micro-histoire appliquée au discours scientifique pour écrire l'histoire de la réanimation au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle. Si son auteur, Anton Serdeczny, cite Laqueur comme un des initiateurs d'une histoire de la médecine, qui n'hésita pas à convoquer « *un facteur extérieur venant entrer en résonance, alimenter et en fin de compte constituer un pan de la médecine du XVIII^e^ siècle, par un processus qui échappait aux savants qui en étaient les acteurs* », *Du tabac pour le mort* développe une approche très différente, et sans doute plus originale que celle de Laqueur pour son enquête sur les dépouilles.

Pour Anton Serdeczny, le point de départ est une sidération, le constat d'une distance culturelle colossale entre les années 1740 et aujourd'hui : tout commence en effet sur la rive d'un cours d'eau d'Europe occidentale d'où l'on vient d'extraire un noyé à qui, pour le réanimer, on introduit dans les intestins de la fumée de tabac ; c'est de cette pratique de faire « souffler du tabac » que l'historien s'attache à rendre compte en cherchant à retrouver sa cohérence et son sens, à quelque niveau qu'ils se trouvent. Aussi, suivant l'invitation de Dominique Pestre, Serdeczny réintègre l'histoire des sciences dans l'ensemble des questionnements historiques, « sans exception » et sans hiérarchie de sources. Son enquête, faisant une large place à l'anthropologie historique en déroulant le corpus des nombreux traités médicaux, parvient sur un terrain surprenant mais très éclairant, celui des pratiques populaires carnavalesques, chères à Mikhaïl Bakhtine. L'historien ne quitte jamais son objet et laboure avec une détermination sans faille : il retrace d'abord les débats écrits qui eurent lieu en Europe et dont les revues, comme *Le Mercure suisse* (Neuchâtel) ou encore *De Philosoph* (Amsterdam), furent le théâtre. Serdeczny piste les noyés et leurs commentateurs qui cherchent moins à réanimer qu'à définir les signes de la mort. Son objet est en effet l'émergence de ce nouveau discours et son inscription dans l'histoire de son temps. De ce point de vue, l'historien ne néglige aucune forme parmi les écrits qui peuvent lui servir d'indices. Il traque les gestes : en 1757, la peau de mouton fraîchement écorchée que l'on place sur le corps d'André Delaporte, réanimé à Passy après qu' « *un médecin lui fit souffler "une grande quantité de fumée de tabac dans l'anus, dans la*





MORTS CONFIRMÉS OU IMMINENTS

bouche, dans les narines" » ; ou la plus contestée « *urine chaude à faire boire au noyé* ».

Apparaît progressivement l'importance du protestantisme, non à travers le triomphe de sa modernité, mais comme « *rééquilibrage des enjeux entourant la mort et le miracle* ». Mais la clé d'intelligibilité de l'objet mort-à-réanimer que les savants avaient construit relève en réalité de l'oralité. L'auteur consacre ainsi de beaux développements aux contes populaires remontant au XIe siècle et aux figures ressuscitées grâce à des insufflations alvines. Le carnaval européen est ainsi « *l'encrier dans lequel cette plume avait puisé* » ; ce jeu rituel renversant les ordres et abolissant les frontières (homme/animal, vie/mort, femme/homme, riche/pauvre…) fut l'élément extérieur qui rendit possible la ré-animation.

L'ouvrage de Laqueur qui s'étend, quant à lui, sur une chronologie beaucoup plus longue, de la période médiévale jusqu'au XXIe siècle, propose une minutieuse traversée de la culture des vivants pour les morts : « celle de la façon dont ils nous habitent individuellement et collectivement ; de la manière dont nous nous les imaginons et dont ils donnent du sens à nos vies et structurent l'espace public, la politique et le temps. C'est l'histoire de l'imagination, de notre manière d'investir de sens les morts ». L'historien américain révèle cette imagination majoritairement par des sources anglo-saxonnes (et donc protestantes), livrant une histoire sensiblement différente de celle déjà connue en France, et battant froid les travaux précédents : par exemple, la fin du

MORTS CONFIRMÉS OU IMMINENTS

cimetière paroissial au XVIIIe siècle ne relèverait ni d'une sécularisation de grande ampleur, comme l'a écrit le « marxiste et anticlérical » (sic) Michel Vovelle (disparu le 6 octobre dernier), ni d'une épidémie de peur due aux thèses des médecins des Lumières comme l'avait indiqué Philippe Ariès — dont les travaux sont en outre jugés par Laqueur comme marqués par les croyances de son auteur, « un très conservateur et fervent catholique ».

C'est donc une relecture totale que propose Laqueur, en s'enfonçant dans l'énorme masse de sources en tout genre (registres, archives mais surtout œuvres d'art, photographies, monuments), à commencer dans l'introduction par l'auto-analyse de son propre travail des morts (de la tombe de son grand-père à Hambourg aux cendres de ses parents en Virginie). L'ouvrage se lit ainsi comme une remarquable encyclopédie de la culture funéraire, faite d'études de cas : ici, l'étude des deux versions du tableau de Poussin (1629/1637 ou 1638) *Bergers d'Arcadie*, annonçant par les récits qu'elles suscitèrent une modification de l'imaginaire funéraire ; là, l'analyse de l'affaire jugée devant la Cour consistoriale de Londres en 1820 relative au refus par les marguilliers de l'église St Andrew à Holborn d'accueillir la dépouille d'une certaine Mary Gilbert dans son cercueil de fer dans le cimetière paroissial ; cette affaire, à propos de laquelle le jugement donna raison aux marguilliers, montrait combien de nouvelles pratiques (ralentissant la putréfaction des corps) venaient se heurter à un droit coutumier voulant qu'une dépouille ne pût s'approprier un espace pour toujours. Plus loin, le récit de l'achat par un banquier dénommé John Dean Paul d'un terrain de 54 acres à Kensal Green à l'ouest de Londres pour y fonder le premier cimetière-jardin d'Angleterre.

Le plus intéressant est l'ensemble des analyses qui définissent le nouveau cimetière au XIXe siècle, un espace géré en Angleterre par des sociétés par actions, devenu un véritable paysage avec une nécrobotanique nouvelle, dans lequel les tombes servent les morts dans l'intérêt des nouvelles divinités que sont désormais la mémoire et l'histoire. Autrement dit, « *il représentait un nouveau genre d'espace dans lequel de nouveaux idéaux sociaux, politiques, culturels pouvaient revendiquer une place* […] *pour les classes sociales* ». Laqueur montre comment tout un marché tenu par des *undertakers* (entrepreneurs des pompes funèbres) proposant une multitude de nouveaux produits, initiant une gamme de rituels de plus en plus vaste, tend à définir par défaut l'enterrement du pauvre. Laqueur tamise au plus fin son terrain et son regard se déplace ensuite sur l'ensemble des « dérangements » dont les dépouilles peuvent être l'objet après l'enterrement. Le nouveau rapport à l'histoire et à la mémoire est plus que jamais central ici, selon l'historien ; et Laqueur de reprendre le fameux cas de Thomas Paine, héros des révolutions américaine et française, auteur de deux textes célèbres, *Le sens commun* et *Les droits de l'homme*, dont les restes firent l'objet d'une exhumation pour être transférés dans un monument digne de son importance historique. Mais, le mausolée ne voyant jamais le jour, ses restes furent dispersés entre la vieille Europe et les États-Unis, un os ici, une relique là.

L'histoire culturelle que peint Laqueur trouve à nos yeux son aboutissement dans la partie qu'il consacre aux noms des morts et à ce qu'il appelle, pour le XXe siècle, l'ère du *nécronominalisme*. Reprenant pour cette enquête l'angle de la longue durée et le prisme des guerres et des morts sur le champ de bataille, il rejoint toute une anthropologie de l'écriture qui s'est notamment développée autour des monuments aux morts de la Grande Guerre, notamment à l'initiative d'Annette Becker. Le regard de l'historien se fait ici plus attentif encore au moindre détail, comme dans ces pages consacrées au Mémorial canadien de Vimy, destiné à honorer les noms des hommes tombés dans la Somme, vaste assemblage de noms fait sous l'œil des autorités militaires mais aussi des familles.

Le travail des morts et *Du tabac pour le mort* tentent l'un et l'autre d'historiciser des pratiques en mobilisant des ensembles de sources de natures très différentes ; sans s'opposer, les deux livres portent des conceptions de l'écriture de l'histoire au total assez éloignées. Pour Laqueur, il s'agit d'une histoire totale — la dernière partie de l'ouvrage porte sur la crémation (mais ne dit rien, et l'on peut s'en étonner, du poids terrible de l'usage qu'en firent les nazis sur les pratiques crématoires de l'après-guerre) — alors que l'anthropologie historique des sciences que propose Anton Serdeczny se veut plus modeste ; gageons que son travail ouvre indéniablement plus de pistes et de questions que la somme de Laqueur qui, bien que d'une formidable richesse, tend à être définitive. Or comme l'écrivait Michel de Certeau : « *L'histoire n'est jamais sûre* ».

L'allure du transcendantal

Les grands livres ne vieillissent pas, mais leurs traductions vieillissent. La traduction par Paul Ricœur des* Ideen *de Husserl, l'ouvrage fondateur de la phénoménologie, était élégante, mais souvent trop. La relecture de l'ouvrage dans une prose plus exacte mais rugueuse invite à nouveau à poser la question : que diable l'auteur des* Recherches logiques *était-il allé faire dans cette galère de l'idéalisme transcendantal ?

par Pascal Engel

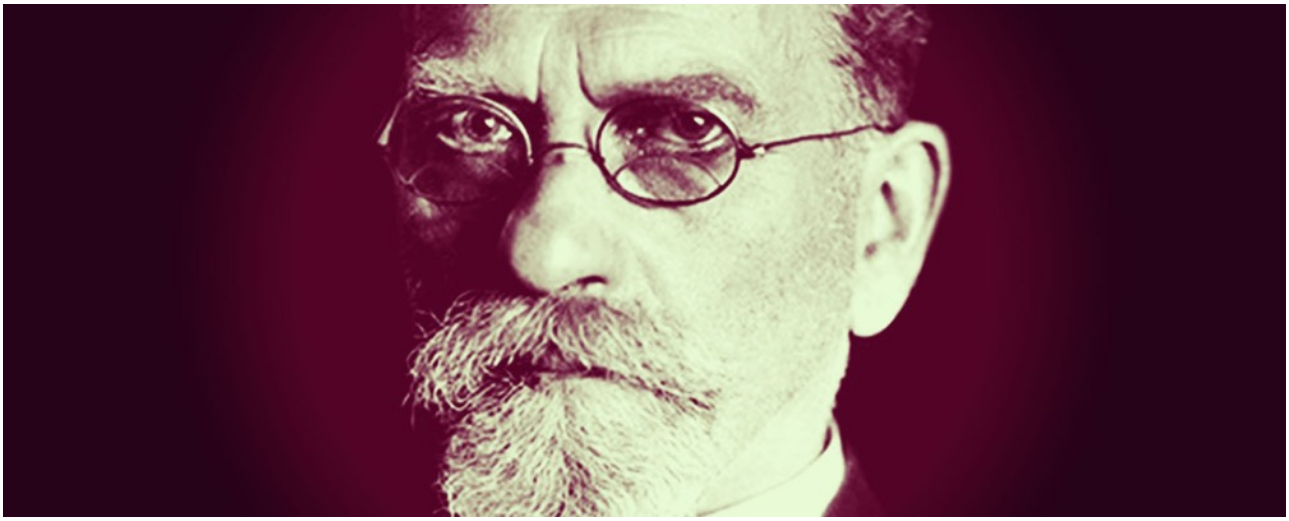
Edmund Husserl
Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique
Trad. de l'allemand
par Jean-François Lavigne
Gallimard, 752 p., 35 €

Lorsque Husserl rendit visite, en 1907 à Florence, à son maître Franz Brentano, il chercha à expliquer à ce dernier ses vues récentes, qu'il avait élaborées depuis la publication de ses *Logische Untersuchungen* de 1900. Mais Brentano demeura très sceptique, et écrivit à un ami que Husserl proposait des thèses « grotesques ». Lorsque, plusieurs années plus tard, en 1913, Husserl publia son livre majeur, *Ideen zur einen reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, les membres du petit groupe de ses disciples qui s'était constitué autour de lui (notamment Alexander Pfänder, Max Scheler, Roman Ingarden, Adolf Reinach) trouvèrent tout aussi étonnant le tour récent de ses idées. Leur maître, qu'ils prenaient pour un réaliste, s'était transformé en un idéaliste transcendantal. « *Le monde spatio-temporel tout entier*, disait-il, *est un être que l'esprit pose dans ses expériences, et qui n'est rien au-delà de celles-ci*. » Mais ils auraient dû le voir venir. Dès 1907, dans *L'idée de la phénoménologie*, et en 1911, dans *Philosophie als strenge Wissenschaft* (*La philosophie comme science rigoureuse*), Husserl avait pris, notamment sous l'influence de Paul Natorp, un tournant kantien.

Pourquoi cette évolution avait-elle tant surpris ses amis ? Parce que les trois volumes des *Recherches logiques* de 1900 présentaient une conception foncièrement différente de la phénoménologie. À partir de la psychologie descriptive de Brentano, Husserl concevait celle-ci comme une analyse des essences, des propositions, significations, jugements et raisonnements, et des objets en général (substances, parties et tout, quantités, moments, qualités particulières ou « tropes »), mais aussi des entités mentales telles que perceptions, émotions ou intentions et volitions. Il ne s'agissait pas, pourtant, de fournir une métaphysique au sens traditionnel du terme, mais essentiellement de décrire, en termes modaux de possibilité et de nécessité, des objets du point de vue de leur forme (d'où le nom d'*ontologie formelle* qu'on donne souvent à cette analyse).

La surprise de ses disciples vient de ce que Husserl en 1913 annonçait que la phénoménologie requérait l'idéalisme transcendantal, selon lequel le monde est le corrélat de la conscience, mais aussi devait rompre avec toute psychologie ainsi qu'avec « l'attitude naturelle » en prenant la forme d'une théorie pure des contenus de conscience, sur la base d'une *épochè* ou mise entre parenthèses du monde, comparable, comme Husserl le dira plus tard dans les *Méditations cartésiennes* à la méthode du doute cartésien. Le résidu de cette mise entre parenthèses est la conscience pure et les contenus « immanents » à celle-ci (dans les *Ideen* I, 49, Husserl propose une expérience de pensée comparable à celle du « Malin Génie » : si le monde entier était détruit, la conscience seule resterait).

Husserl pourtant rejette l'idée que sa méthode implique un idéalisme au sens subjectif comme celui de Berkeley, ou une forme de solipsisme. La notion d'intentionnalité est supposée se tenir à distance de l'idéalisme classique comme du réalisme naïf. Il entend rester neutre, métaphysiquement parlant. Pourtant, toute sa conception du



Edmund Husserl

L'ALLURE DU TRANSCENDANTAL

primat de la conscience, sa théorie de la perception comme projection de profils et d'apparences, ressemble à ce que l'on appelle traditionnellement du *phénoménisme*. Son idéalisme est, nous dit-il, essentiellement méthodologique. Husserl nous dit même que le monde ordinaire de l'attitude naturelle doit rester tel qu'il est. Mais si le monde n'est même pas comme chez Kant composé de choses en soi, ni, comme chez les empiristes, un postulat à la limite idéale des sensations, alors l'attitude naturelle elle-même reste ce qu'elle est, et la science ne peut jamais nous parler vraiment du monde. L'arche-Terre ne se meut pas.

Cette voie allait ouvrir un second tournant dans la phénoménologie, celui d'une description du monde de la vie, de la *Lebenswelt* **[1]**. C'est la voie qu'a suivie Heidegger, avec l'idée de la phénoménologie comme description des structures du *Dasein*. Mais Husserl lui-même, en dépit du fait qu'il écrivait dans les marges de son exemplaire de *Sein und Zeit* : « *Tout ceci est la même chose que ce que je dis, mais dans un langage pseudo-profond* », demeura fidèle à l'orientation cartésienne et épistémologique de sa pensée. L'une de ses idées de base est que l'on peut décrire des essences à partir des faits de conscience. Cela suppose un primat de l'intuition, et la thèse selon laquelle on peut être certain de tout ce qui est posé dans la sphère de l'*ego* pur. Cela suppose aussi une foi dans les pouvoirs de la raison, qu'il ne cessa d'affirmer jusqu'à son livre final, *La crise des sciences européennes*. Ce sont ces thèses – celle de l'existence d'un savoir certain, celle du pouvoir de la raison – que nos contemporains ont perdues. On ne croit plus aux essences, à la certitude et à la raison. Et pire, on a perdu, comme Husserl lui-même, le réalisme. La relecture des *Ideen* suggère la voie de la phénoménologie authentique : remonter au réalisme, aux essences, tout en gardant la certitude et la raison. Bref, revenir à Brentano.

Beaucoup de phénoménologues inspirés par Heidegger (en France, c'est la majorité) pensent qu'il n'y a pas de vraie rupture entre la période « réaliste » de 1900 et les *Ideen* de 1913. Ce n'est pas évident. Mais Husserl ne cessa jamais de s'intéresser à des thèmes tels que la perception, le jugement, les objets formels et logiques. Il y a dans les *Ideen* des analyses très intéressantes des attitudes « doxiques » (jugement, hypothèse, croyance, doute, certitude) qui constituent le fonds commun. On se demande aussi comment cette philosophie si foncièrement rationaliste a pu finir par se marier avec les effluves irrationalistes qui sortaient des huttes du Harz et des appartements du boulevard Saint-Germain dans les années 40 et 50 du siècle passé. Ils croyaient tous que les choses mêmes se trouvaient dans leurs cabanes.

La traduction de Jean-François Lavigne est un travail remarquable, de longue haleine. Elle est plus juste que celle de Ricœur, mais restitue la prose du maître dans un français quasiment plus rugueux que l'original allemand. Le volume contient aussi de très importants appendices, qui éclairent le texte.

1. **Toute cette évolution a été très bien décrite par Claude Romano, dans *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, Folio Gallimard, 2010, dans une prose étonnamment claire par rapport à ce à quoi les phénoménologues nous avaient habitués.**

Pour une nouvelle théorie de la valeur

Frédéric Lordon poursuit dans* La condition anarchique *le travail philosophique qu'il mène depuis une quinzaine d'années autour de la pensée de Spinoza, fournissant la matrice d'une critique renouvelée du monde tel qu'aujourd'hui il ne va pas, mais aussi d'une refondation théorique et pratique des pensées contemporaines dites de gauche. Une ambition à la fois démesurée et louable entoure cette entreprise et son auteur, même si le fond du propos ne convainc pas.

par Pierre Tenne

Frédéric Lordon
La condition anarchique
Seuil, 282 p., 20 €

En 1968, dans sa présentation de *L'essence du christianisme* de Feuerbach, Jean-Pierre Osier développe l'idée d'une alternative « ou Spinoza ou Feuerbach » qui est celle, radicale, séparant les « *mirages prestigieux de l'herméneutique* » de « *la rigueur austère du procès théorique* ». Dans ce texte essentiel, il est rappelé que Spinoza est d'abord l'inventeur d'une théorie de la lecture, qui invite à une vigilance des lecteurs, en même temps que s'échafaudent, en vertu des ambitions de l'époque, des passerelles théoriques entre le penseur d'Amsterdam et les théories politiques plus contemporaines dont Feuerbach était un représentant singulier. En forçant le trait, on pourrait se demander si, dans son dernier ouvrage, Frédéric Lordon ne confond pas les deux termes de l'alternative, rhabillant Feuerbach du vêtement de Spinoza. Sans forcer quoi que ce soit, on s'étonne que les réflexions aujourd'hui au moins cinquantenaires qui, telle celle d'Osier, cherchèrent à intégrer la pensée spinoziste dans une tradition intellectuelle critique et de gauche ne soient pas davantage convoquées dans *La condition anarchique*, dont l'ambition est pourtant bien similaire.

La condition anarchique. Affects et institutions de la valeur poursuit en effet le travail de longue haleine de l'auteur, travail d'actualisation de la pensée politique spinoziste pour saisir le monde contemporain. Après *La société des affects. Pour un structuralisme des passions* (2013), après *Imperium. Structures et affects des corps politiques* (2015) et d'autres ouvrages, Frédéric Lordon approfondit sa réflexion, offrant une nouvelle fenêtre sur le fond théorique de sa pensée et de ses engagements qui sont moins apparents peut-être pour un grand public qui le connaît surtout à travers ses engagements intellectuels et militants – économiste hétérodoxe membre des Économistes atterrés, plume acerbe et régulière du *Monde diplomatique*, tribun à l'impulsion de Nuit Debout, soutien de La France insoumise. Ce n'est d'ailleurs pas le moindre des intérêts de ce livre que de permettre de tâter le pouls du soubassement philosophique et théorique d'une gauche qui, dans les urnes et les médias, apparaît comme la plus contestataire, et incarne une opposition souvent qualifiée de radicale aux pensées majoritaires : avec peut-être Chantal Mouffe et quelques autres, Frédéric Lordon paraît aujourd'hui l'exemple type de « l'intellectuel de gauche » reconnu et influent auprès d'un large public comme des leaders politiques de cette même gauche. D'où les outrances ridicules dont le penseur et l'homme est si souvent victime, et le besoin d'une lecture la plus vigilante possible.

Le propos de *La condition anarchique* est de proposer une théorie de la valeur renouvelée à partir des prémisses des livres précédents : d'une société des affects découle une politique fondée sur les valeurs. L'anarchie dont il est question est alors le fond du problème, puisqu'il n'existe selon Lordon aucune valeur de la valeur : absence d'*arkhé*, c'est-à-dire de principe premier ou de fondement à la valeur, qui conduit au constat « *d'un monde privé du fondement absolu auquel raccrocher ses valeurs sociales* ». L'ambition du livre, affichée dans un sous-titre qui selon la coutume de l'auteur brille par son *hybris* philosophique, est alors de fournir cette théorie de la valeur permettant de retrouver un « *sol de*

Frédéric Lordon © Astrid di Crollalanza

POUR UNE NOUVELLE THÉORIE DE LA VALEUR

substitution » qui ouvrira à nouveau la possibilité théorique du jugement, et par suite la possibilité (la nécessité ?) pratique de l'action. Cette ambition prend pied dans un paysage théorique dont on a dit l'oubli de certains aînés pourtant essentiels : au-delà de l'absence des premiers essais de dialogue entre Spinoza et les traditions socialistes, on s'étonne fortement de l'éloquente absence de Max Weber sur la question de la valeur, à qui sont préférés Durkheim et Bourdieu pour rester confiné à la sociologie – sans parler du récent ouvrage consacré au même sujet par Nathalie Heinich. La condition anarchique fonde sa démonstration d'une théorie de la valeur sur une lecture souvent cavalière de la philosophie moderne (Spinoza et Pascal au premier chef), assortie de références aux commentaires récents d'une école spinoziste française dans laquelle l'auteur privilégie les hommages à Laurent Bove ou Alexandre Matheron.

La familiarité évidente de Lordon avec la pensée de Spinoza n'empêche guère de rester perplexe face à l'essentiel du livre, tant sur le fond que sur la forme qui, ici plus qu'ailleurs, paraissent solidaires d'une impression générale fort trouble. D'abord pour des questions formelles ayant trait à ce qu'il faut bien qualifier de « style Lordon », plus efficace et convainquant dans des articles ou des allocutions militantes que dans un essai dont la vocation de refondation théorique impose plus de clarté : accumulation de futurs simples prophétiques (« *Nous demeurerons donc dans la valeur et ses affects* […] *Et nous y accommoderons l'idée de la condition anarchique comme nous pourrons* », parmi d'innombrables exemples), redondance des affirmations bien souvent suspectes d'être péremptoires (« *L'ordre politique est donc* ipso facto *un ordre axiologique : il est une institution de la valeur* »), usage débridé d'un jargon philosophique dont la nécessité n'est pas toujours apparente, etc. La pensée de Lordon est violente, pratique un coup de force permanent dont le style est un reflet fidèle. Ce ne serait pas un problème si elle ne plongeait son lecteur dans le doute devant certains raisonnements dont on ne parvient pas toujours à saisir la cohérence : ainsi d'un État dont, page 26, on apprend que la genèse ne peut être que conceptuelle et non historique, alors que, page 204, on peut lire que le « *système bancaire axiologique a une histoire* » à laquelle semble suspendu l'État comme toute institution. N'a-t-on rien compris ou s'agit-il d'une véritable contradiction logique ? Les deux explications étant différemment mais également problématiques…

POUR UNE NOUVELLE THÉORIE DE LA VALEUR

Dans cette pensée, la vigilance du lecteur s'élève au carré : vigilance envers un auteur caricaturé mais peut-être aussi caricatural, vigilance contre soi-même face à une langue et une pensée qui démunissent. Dans le détail, elles démunissent par certaines démarches où se mêlent la biographie de Spinoza et sa pensée du *conatus* (« *Il était donc dans l'ordre des choses que le conatus du philosophe Spinoza conduisît à une philosophie du conatus comme opiniâtreté, comme persévérance affirmative, ainsi que l'a montré Laurent Bove* »), par certains développements qu'on peine à qualifier autrement que d'élucubrations, comme ces longues lignes consacrées à imaginer ce que Spinoza aurait bien pu penser d'une société sacrifiant des enfants, ou par certains paragraphes qui auraient toute leur place chez Berkeley, jamais cité dans l'ouvrage. Pour une vue d'ensemble, elles démunissent tout autant en paraissant mettre Spinoza cul par-dessus tête : la théorie de la valeur de Lordon se fonde prioritairement sur un livre III de l'*Éthique* consacré effectivement aux affects. Le problème, peu apparent dans *La condition anarchique*, est qu'elle se fonde chez le philosophe amstellodamois sur une théorie de l'être (la fameuse « ontologie immanente » du livre I) suivie d'une théorie de la connaissance (le livre II). On n'aura pas ici la prétention d'enclore Spinoza dans une interprétation univoque, mais il paraît problématique de retourner le cheminement spinoziste en l'entamant par les affects pour l'achever d'ailleurs en partie sur l'ontologie, dans un mouvement tortueux fasciné malgré lui par cette question de l'être qu'on cherche à évacuer sans y parvenir : « *Ne pas savoir ce qu'il en est de ce qui est : la plaie vive* ». Corollairement à un style enchaînant l'assertorique et le déictique, le propos semble ne jamais dépasser cette inquiétude de l'être à laquelle il revient sans cesse, soulignant des écueils possibles à l'ouvrage.

L'inversion de la logique spinoziste ouvre en effet la possibilité théorique d'un vrai conservatisme, surtout dans le vague de certaines notions qui font de cette ontologie avançant masquée un personnage philosophique peu amène. De ce point de vue, la volonté de Lordon de s'émanciper de la figure de Marx en penseur de gauche paraît manquer son but, moins parce que la critique qu'il entreprend de la théorie marxienne de la valeur est peu convaincante, que parce que l'auteur trouverait chez certains marxistes la matière à une ontologie mieux articulée, notamment chez Lukács et Korsch. Le rôle de l'histoire est ainsi par endroits passé par pertes et profits, malgré la référence fréquente à Castoriadis qui avait pu mettre en œuvre une critique de Marx non suspecte d'un quelconque potentiel réactionnaire : l'histoire est ainsi évacuée de cette théorie de la valeur en ce qui concerne la genèse conceptuelle de l'État avant de revenir par la fenêtre pour se contenter du rôle aléatoire d'évaluation des valeurs que lui confie d'habitude l'adage (« *Comme toujours, c'est l'histoire qui tranchera, et donnera par là une indication du degré de puissance de ce corps collectif : à la voie qu'il aura prise, on mesurera ce qu'il pouvait* »). Sans que ce soit la volonté de son auteur, *La condition anarchique* offre alors la possibilité d'une réaction assez effrayante : fatalisme (an)historique, indétermination conceptuelle suffisante pour plonger un peu dans cette nuit où toutes les vaches sont grises, sur fond de révision aussi peu convaincante qu'inquiétante des traditions critiques dites hâtivement « de gauche » ou révolutionnaires. Ou même des traditions philosophiques dans un sens plus général : ainsi du passage consacré à l'« œuvre », qui ne conçoit d'abord celle-ci que comme artistique et esthétique, obligeant le lecteur sourcilleux à regretter qu'il ne soit fait mention ni d'Arendt ni de Dewey, pour ne citer que deux des philosophes qui auraient pu éviter de tels cloisonnements.

On aura compris que, philosophiquement, ce dernier opus de Frédéric Lordon semble très critiquable à bien des égards. À sa manière et par la notoriété intellectuelle, médiatique et politique de son auteur, il ouvre une possibilité de critique de la pensée affiliée à la gauche institutionnelle en quête de refondation théorique de ses idées comme de ses actions, en permettant notamment d'en mieux délimiter la prétendue radicalité, ici fort peu probante. Cette pensée, qui a le double mérite – immense – de toucher un public élargi et de se risquer en toute honnêteté et rigueur à une tentative d'actualisation philosophique politique dont nul ne peut plus nier l'urgence, doit ainsi être lue à la lumière d'un contexte qui fait beaucoup de son intérêt et dans lequel Lordon, avec d'autres, permet à chacun de se positionner. Si bien que, le livre fermé, le sentiment de confusion qui s'en dégage invite moins à la méditation qu'à la lutte et au combat, dimension agonistique constante chez l'auteur de *La condition anarchique* qu'il permet de retourner contre lui-même, pour inviter à cette tâche de pensée engagée dont Frédéric Lordon se fait le promoteur, par rejet ou par adhésion au personnage et au penseur, selon les inclinations de chacun. C'est là une réussite que peu parviennent à concrétiser, et l'on se félicite de voir un penseur se livrer à plein à ce sport de combat où les coups ne lui sont pas épargnés, et l'on souhaite pouvoir le critiquer encore longtemps.

Réformisme d'aujourd'hui

Œuvre d'une sociologue, d'un juriste et d'un économiste,* Une autre voie est possible *présente un bilan synthétique des politiques économiques des dix dernières années. Allant beaucoup plus loin que cet état des lieux, l'ouvrage propose un ensemble de mesures détaillées reposant sur la nécessité de* « renouer avec Keynes et Beveridge ». *Proches du candidat Hamon, et à présent d'Europe Écologie Les Verts, Dominique Méda et ses coauteurs livrent ainsi un panorama aux accents de programme.

par Ulysse Baratin

Éric Heyer, Pascal Lokiec et Dominique Méda
Une autre voie est possible
Flammarion, 368 p., 21 €

Avec quelque cruauté, un personnage de Balzac disait à ces ultraroyalistes des années 1830 : « *Vous étiez un parti, vous voilà une opinion*. » La gauche de 2018 en est là. Elle est une conviction parmi d'autres, vénérable peut-être, mais sans puissance à l'heure des défaites ou difficultés des formations radicales, de Syriza à Podemos, et de la faillite historique des sociaux-démocrates. En parallèle se profile l'accession au pouvoir simultanée des extrêmes droites. La formule « Il est 1933 moins cinq » commence à prendre de la consistance. Face à cela, plusieurs solutions s'offrent. Soit diverses formes de raidissement : populismes de gauche, renouveaux utopiques et révolutionnaires. Soit le réformisme. Choisie par les auteurs, cette option mérite d'être étudiée en raison de sa dimension profondément contre-intuitive. En effet, associer aujourd'hui le terme « réforme » à celui de « gauche » n'a rien d'évident. Pas la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection, mais pas loin. De fait, après plus de vingt ans de réformes « structurelles » ou « nécessaires », la notion évoque tout sauf la justice sociale. En quelques décennies, le mot « réforme » a été gobé par la phraséologie néolibérale. Et pourtant ! Alors que le réflexe serait de se radicaliser à hauteur de la situation, *Une autre voie est possible* propose des mesures techniques, étatistes et keynésiennes. Des « alternatives raisonnables » ?

L'identification de cette autre « voie » passe d'abord par un diagnostic des politiques économiques entreprises depuis la crise de 2008. Deux éléments émergent : creusement des inégalités et stabilisation d'un taux de chômage haut. Comment comprendre un tel échec ? Le quinquennat Hollande a amplifié le raisonnement (connu) selon lequel les entreprises n'embauchent pas en raison d'un coût trop élevé du travail. D'où, depuis le maintenant lointain Balladur en 1993, des dispositifs d'exonération de cotisations sociales sur les bas salaires. Le précédent quinquennat renforce cette politique en l'étendant jusqu'à des salaires loin du SMIC (jusqu'à 3,5 fois supérieurs). C'est le fameux Crédit d'impôt pour la compétitivité et l'emploi (CICE). Il coûtera 40 milliards d'euros en 2019. Visant à relancer la croissance et à réduire le chômage, ce dispositif a essentiellement amélioré le taux de marge des entreprises. Formulé plus prosaïquement : elles ont gagné de l'argent sans être contraintes d'embaucher ou d'investir. Trente ans de baisse des cotisations sociales, et un chômage stabilisé à 9,1 % en 2018, sans être descendu sous les 8 % depuis plus de quinze ans. Notons au passage que la nouvelle majorité vient il y a quelques jours de transformer le CICE en baisse pérenne des cotisations sociales. « Échouer, échouer encore, échouer mieux » ? La France, pays des économistes beckettiens.

Ce bilan s'étoffe d'une approche pluridisciplinaire. Soucieux d'une analyse globale, les auteurs rappellent avec sobriété les récentes modifications du cadre juridique : « *La primauté de l'accord d'entreprise, consacrée par les ordonnances Travail, encourage les entreprises à se concurrencer par les règles sociales, plutôt que par la qualité et l'innovation*. » 87 % des embauches se

RÉFORMISME D'AUJOURD'HUI

font aujourd'hui en CDD… dont 75 % en réembauche. D'où la création « *de véritables carrières de précarité* ». Du reste, *Une autre voie est possible* ne se limite pas à cette approche comptable mais porte aussi sur la réalité du travail et sur sa perception par les salariés : « *Dans l'enquête que la CFDT a consacrée au travail en 2017, 40 % des ouvriers et employés interrogés déclarent ainsi que ''le travail délabre''.* »

Quant à la réduction des inégalités : 10 % des Français gagnent 10 fois plus que les 10 % les plus pauvres. Et 1 % des Français détiennent 17 % des richesses. Sans s'arrêter à ce constat, les auteurs restituent les dynamiques à l'œuvre. Ainsi, la suppression de l'ISF par le gouvernement Philippe il y a un an entrainera selon l'Observatoire français des conjonctures économiques une baisse de 3,2 milliards d'euros d'imposition pour les propriétaires de biens mobiliers. Ici aussi, le propos ne tombe pas dans un économisme réducteur, et rappelle que ces inégalités sont doublées et complexifiées par les inégalités salariales entre hommes et femmes autant qu'entre descendants d'immigrés et autres, ainsi que celles proprement territoriales. Claire et utile, fondée sur des articles universitaires ou des notes émanant des services de l'État, cette première partie peut aussi se lire comme un bréviaire des souffrances du pays.

Face à cela, les auteurs refusent de « *jeter pardessus bord protection sociale et droit du travail pour permettre aux entreprises de sortir gagnantes de la compétition mondiale* ». D'où l'élaboration dans la seconde partie d'un certain nombre de propositions, parfois d'une grande précision. Sans rentrer dans le détail, distinguons entre les réformes applicables à l'échelle nationale et celles concernant l'échelon européen.

Les premières visent avant tout à humaniser le fonctionnement des entreprises à l'heure de la précarité et des nouvelles techniques de management. D'où l'idée, par exemple, d'un bonus-malus reposant sur la modulation des cotisations sociales des entreprises en fonction de leur embauche de CDI plutôt que de CDD. De même, il est du plus pur bon sens de vouloir « *installer dans les entreprises un logiciel de comparaison entre femmes et hommes, avec rendu public des résultats et obligation de rattrapage sous trois ans en cas d'écart injustifié* ». De manière plus structurelle, les auteurs proposent de passer de la notion de « subordination » à celle de « contrôle » dans le droit du

travail. Il s'agit surtout d'un rééquilibrage intégrant les nouvelles organisations du travail. Ainsi, un autoentrepreneur n'est pas juridiquement subordonné aux clients auxquels il vend ses services. Pourtant, le contrôle existe, les autoentrepreneurs n'ayant souvent qu'un seul client, leur patron dans les faits. Introduire dans le droit la notion de contrôle permettrait donc aux entreprises de ne pas se défausser de leurs responsabilités sociales. Une telle modification aurait évidemment un fort impact sur les salariés « ubérisés » : définir une rémunération horaire minimale, voire la garantie d'un nombre d'heures minimal. Orientation réformiste typique : on ne peut pas faire comme si Uber n'existait pas, aménageons donc en réduisant l'impact des effets de cette nouvelle « organisation » du travail. Même stratégie pour contrer la dilution des responsabilités induite par la sous-traitance : « *le salarié d'un centre d'appel en état de cessation de paiements pourra réclamer ses indemnités de licenciement à la société mère ou au fournisseur* ». Voyons là du réalisme. Dans les grandes lignes macroéconomiques, c'est une orientation de relance et d'investissement qui est mise en avant.

Mais d'autres propositions s'avèrent plus timorées. Notamment celles concernant la « codécision » en entreprise : « *le nombre de salariés administrateurs pourrait être fixé, dans un premier temps, à un tiers des membres du conseil d'administration de l'entreprise avec pour horizon, à*

RÉFORMISME D'AUJOURD'HUI

cinq ans et après évaluation du dispositif, de passer à 50 % ». Ceci se doublant de l'instauration d'espaces de paroles en entreprise, « *en dehors de toute organisation hiérarchique* », distincts aussi des institutions représentatives du personnel. On a là des mesures assez classiques, le terme de « co-décision » n'étant pas clairement dissociable de celui de la cogestion d'entreprise pratiquée par l'Allemagne depuis longtemps. Mais rien ne dit qu'elles pourraient susciter une réelle appropriation de l'organisation et des conditions de travail. Par ailleurs, on reste ici dans le cadre de l'entreprise classique. Rien sur les coopératives, les Scop, les reprises d'usines… Et un silence éloquent sur les nationalisations (notamment du secteur bancaire). Une autre voie est possible, donc, mais pas trop « autre » quand même ! On mesure la distance avec les thèses autogestionnaires de la CFDT ou autre PSU des années 1970 et 1980. Elles se révélaient autrement plus créatives dans leur projet d'implication du salariat dans les affaires. Le réformisme n'est plus ce qu'il était…

De fait, l'appel à « changer de voie » semble un peu mince face aux enjeux évoqués par les auteurs eux-mêmes. Cet étrange déséquilibre trouve peut-être sa source dans l'importance donnée par les auteurs à l'idéologie. Ils affirment ainsi : « *L'idéologie a beaucoup compté dans l'échec des politiques de ces trente dernières années*. » Les intérêts économiques, l'extension du pouvoir du capital ? Rien de tout cela ! La grande fautive serait la victoire des idées néolibérales. On se demande comment ces dernières auraient pu triompher si elles n'avaient pas bénéficié d'une solide assise matérielle. Bref, si elles ne profitaient pas, un tant soit peu, à certaines forces sociales. Dit autrement, ces chercheurs projettent leurs propositions dans un monde vide de rapports de force et de conflits sociaux.

Ce refus de prendre en compte le durcissement des antagonismes devient flagrant quand on en vient aux pages sur l'Europe. Ainsi, afin d'entraver le dumping social, les auteurs suggèrent une baisse de la TVA en Allemagne et en Hollande. Il s'agit de stimuler la consommation interne, et donc les importations, « *et par là, la demande extérieure des pays partenaires* ». Couplée à une hausse des cotisations sociales des entreprises, cette mesure « *accroîtrait la compétitivité des autres pays de la zone euro* ». En d'autres termes, imposer aux pays européens les plus en pointe dans la compétition internationale… de se tirer une balle dans le pied. La plupart des économistes pro-européens favorables à des politiques de relance ont fait le même constat. Mais quel gouvernement allemand ou hollandais accepterait de telles réformes ? Sans parler des opinions publiques. De même, il est dit que l'Europe constitue « *certainement le cadre optimal pour déployer des politiques de cohésion sociale et de sécurité écologique* ». Sur le papier, « certainement ». Mais on doute de l'intérêt du PPE actuellement dominant pour « la sécurité écologique ». On sent que les auteurs eux-mêmes doutent. Ils passent ainsi insensiblement de la mesure technique à l'incantation : « *Il nous faut une ''Europe-puissance", une Europe qui soit une zone de haute qualité démocratique, sociale et écologique*. » Le glissement continue avec l'adoption du conditionnel, souvent mauvais signe : « *on pourrait concevoir un budget européen élevé (10 % du PIB européen)* ». Certes ! Aux alentours de 1,2 %, il est déjà jugé trop haut par une partie des gouvernants européens.

Mais le point d'orgue est atteint avec l'appel à « *un véritable espace public européen* ». À ce moment précis de la lecture, on se demande où l'on a déjà entendu ce type de formule. Où, sinon dans cette rhétorique à la fois superbe et mille fois maniée par les partis sociaux-démocrates. Ceux-là mêmes dont l'échec a été reconnu et disséqué pendant la première partie de l'ouvrage… Alors, pour en revenir à Beckett : *Fin de partie* ou *Cap ou pire* ? Plus profondément, quid des institutions de l'UE, Commission européenne et BCE en tête, lieux de l'hostilité la plus résolue aux politiques soutenues par les auteurs ? Ceux-ci proposent de les réformer. Notamment en changeant les statuts de la BCE afin d'en faire « *un prêteur en dernier ressort et* [un] *assureur de la dette publique* ». Or cette indépendance de la Banque centrale est capitale tant pour les Allemands que pour les Autrichiens et les pays du Nord-Est… On lira donc avec profit les mésaventures de Yannis Varoufakis. Ses revendications ne portaient pas sur le dixième de ce qui est proposé ici. Et il fut humilié de la manière que l'on sait. Il est aujourd'hui impossible d'agir ou même de penser comme si rien ne s'était passé en 2015. Bien entendu, on ne peut pas attendre autre chose des auteurs que des pistes techniques. Malheureusement, ils font l'économie des rapports de force et des équilibres politiques à un tel degré que cela finit par entacher d'irréalisme le fond même de leur propos, tout élégant qu'il soit. D'où l'impression très étrange d'un programme à la fois pas assez et trop mesuré, si raisonnable qu'il en devient impraticable.

L'identité n'a pas d'identité

Comme le montre si clairement Nathalie Heinich, le terme « identité » a commencé à envahir la littérature sociopolitique à partir des années 1880 ; il s'agissait dans le politique d'instituer des « idéalités » indiscutables, d'établir des zones de conviction, à la fois claires et convaincantes (justifiant d'avance, de manière non encore formulée mais implicite, le camp de concentration futur).

par Georges-Arthur Goldschmidt

Nathalie Heinich
Ce que n'est pas l'identité
Gallimard, 140 p., 16 €

« L'identité » est, en soi, la ligne de séparation entre le même et l'autre. Sur le plan social, elle est la face « civile » de l'appartenance religieuse, muée en « choix » politique où le bonheur est garanti pour peu que le substrat idéologique soit correct. La Pensée n'y a qu'un seul côté. L'identité impartie politiquement ou même socialement ne voit que d'un œil.

Oscillant entre « droite » et « gauche », cette notion mise entre des mains universitaires orientées est « *une régression du statut de la recherche qui nous ramène à l'époque, pas si lointaine, où l'on jugeait normal d'évaluer une production scientifique à l'aune de son appartenance à la "science bourgeoise" ou à la "science prolétarienne"* ». On a vu à quelles aberrations ces fixations mentales pouvaient mener. Il en résulte une forme de soumission qui parvient à éliminer les éléments contradictoires comme « ennemis » au point que l'identité nationale se formule surtout négativement, comme étant ce que les autres ne sont pas. L'identité toujours à la fois affirme sa définition et la conteste à d'autres qui n'en sont pas. Elle est en permanence menacée de succomber aux extrêmes.

Le sentiment d'identité est commun à toutes les identités, elles se ressemblent toutes, à la fois individuelles et communes à d'autres. L'identité se « nomme », le nom la délimite au gré de chacun, tout le problème est là .

Comme le rappelle Nathalie Heinich en citant le grand livre de Norbert Elias paru en 1990, *Les Allemands* (Paris, 2017 !), c'est tardivement, à la fin du XVIII^e^ siècle, que s'établit avec la force (destructrice ?) qu'on lui connaît l'idée de nation. Elle remet totalement en question le cosmopolitisme des régimes aristocratiques antérieurs qui ne surent pas en universaliser la portée. La nature national-révolutionnaire de cette idée constitue tout au long du XX^e^ siècle ce qu'on nomme maintenant l'identité. Cette identité est dès lors admise comme évidente, il s'installe (selon Elias) une « *continuité remémorée* » qui semble de plus en plus délimitée et établie, alors qu'elle est, et c'est peut-être cela l'identité, essentiellement fluente, impossible à définir de façon indiscutable. Chacun à sa façon la fait sienne : « *L'importance de ces différentes façons de se définir est donc relative à la situation dans laquelle se pose la question de l'identité individuelle* ». Les identités ne sont pas seulement nationales ou « religieuses », elles sont multiples : on peut être « riche », « protestant », « marié » « cadre », ou « coiffeur », elles sont plus ou moins collectives et l'on peut s'assimiler plus ou moins à elles, de plus elles sont contestables par soi-même ou autrui. L'identité est légitime pour qui l'éprouve et du coup contestable pour qui ne l'éprouve pas. Dès qu'elle est admise par les uns, elle est contestée par d'autres. Elle sollicite l'opposition, elle est, au bout du compte, de nature essentiellement guerrière, elle est faite sur sa dénégation : « vous n'en êtes pas ». Rien ne permet autant d'exclure que cette fameuse identité .

C'est là le point d'achoppement qui sans cesse remet en question les diverses certitudes que recouvre l'identité. L'identité a en propre de pouvoir être déniée, c'est pourquoi les pouvoirs ont institué les cartes d'identité puisqu'il n'y a nul autre moyen de la prouver. Comment prouver que je suis bien celui que je suis ? « *Pas d'identité donc sans crise d'identité, plus encore que pour*

René Magritte, « Le double secret » (1927)

L'IDENTITÉ N'A PAS D'IDENTITÉ

ces identités collectives que sont les "peuples" ou les "cultures", cette règle se vérifie à propos des êtres humains ». L'identité est par nature exclusive de ce qu'elle ne recouvre pas, sans que personne puisse vraiment dire ce qu'elle n'est pas. Elle est ainsi facilement absorbée par la soi-disant « psychologie positive », elle risque fort, ainsi comprise, d'être un excellent moyen de mise au pas. On voit ici, ou l'on revoit plutôt, le politique basculer dans une appartenance sacrificielle et religieuse comme du temps simultané du nazisme et du communisme.

Ce n'est pas pour rien que le livre de Nathalie Heinich se clôt par une postface consacrée à « L'identité à l'épreuve de la judéité » et tout devient alors insoluble et indissoluble. L'identité d'un juif qui se dit français, anglais ou polonais est toujours incertaine. Une telle identité (appartenance ?) lui sera tôt ou tard contestée, il sera renvoyé à sa judéité que rien ne pourra dissoudre, dût-il être tout autre chose, un faux juif, par exemple, rejeté par les uns comme par les autres : qui est de mère juive et de père non juif ou l'inverse n'est pas reconnu comme juif. À la persécution extérieure vient s'ajouter la discrimination interne. Mais les lois dites de Nuremberg réconcilièrent tout le monde, à leur façon, car, comme on le sait, est considéré comme juif quiconque n'a pas quatre grands-parents baptisés à la naissance. C'est ainsi qu'on transforme les religions en races.

Spirou (2) : l'histoire d'un journal

L'histoire du* Journal de Spirou*, de son éditeur, de l'imprimerie, de la rédaction et des différents dessinateurs et scénaristes qui l'ont animé, représente une pierre fondatrice de l'histoire de la bande dessinée.* La véritable histoire de Spirou *nous donne de précieux éléments pour la construction de ce récit. L'ouvrage nous plonge dans une époque où les journaux de BD n'avaient pas forcément bonne presse, « éditeur de journaux pour enfants » n'était pas un métier très noble. L'une des petites-filles de Jean Dupuis raconte qu'à l'école, plutôt que d'avouer le métier de son père, « elle préférait dire que son papa était fermier »...

par Olivier Roche

Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault
***La véritable histoire de Spirou*.**
1937-1946 ; 1947-1955
Dupuis, 2 vol., 312 et 336 p., 55 € chacun

Comme le résume le dessinateur Alec Severin, à cette époque, « *aucun dessinateur européen n'avait l'illusion qu'il pourrait devenir un artiste de bande dessinée. La plupart d'entre eux peignaient à côté pour s'accomplir artistiquement* ». L'histoire sera longue avant que la BD ne prenne la valeur qu'on lui connait de nos jours. On repense à Rob Vel, le premier dessinateur de Spirou, qui revend son personnage à Dupuis sans se douter qu'il durerait si longtemps… Il dira plus tard : « *j'ai vendu mon fils* ».

On mesure aussi à la lecture de *La véritable histoire de Spirou* l'importance d'un certain Hergé, et de son petit reporter à la houppette, Tintin, dans l'histoire de la bande dessinée. C'est lui qui inspire Dupuis pour des trouvailles de marketing comme *Les amis de Spirou* ou la création des premiers objets de para-BD. Et, tout au long du livre, on croise Hergé et son héros ! On s'intéressera tout particulièrement à l'après-guerre : Hergé, qui avait collaboré au *Soir volé*, le quotidien de Bruxelles passé sous contrôle allemand, connut une traversée du désert (et une grosse dépression). Les auteurs racontent alors l'incroyable épisode où l'abbé Wallez, le mentor d'Hergé, essaye de caser son poulain chez *Spirou*, provoquant une fronde d'une partie de la rédaction et essuyant finalement le refus de Charles Dupuis. Heureusement pour l'histoire de la bande dessinée, puisque moins d'un an plus tard fut fondé le *Journal Tintin*.

Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault évoquent également, à travers des documents inédits et le recoupement de témoignages, certains épisodes de la concurrence Tintin/Spirou. Ils soulignent que « *l'antagonisme des journaux Tintin et Spirou a longtemps été cantonné à une différence de style graphique ou de ligne éditoriale ; l'étude de ces nouveaux éléments donne un relief inédit à leur rivalité, qui pourrait avoir, au final, d'évidentes ramifications idéologiques* ». Mais on découvre aussi, au fil des pages, les différences entre les deux écoles, Marcinelle et Bruxelles. Comme le note le dessinateur Jo-El Azara : « *Il y avait une énorme différence entre Tintin et Spirou à l'époque. Je dirais que Spirou était beaucoup plus populaire, au sens de "proche du peuple". Hergé, pour moi, était un peu plus… comment dire… bourgeois !* ». On renvoie sur ce sujet à l'ouvrage d'Hugues Dayez *Le duel Tintin-Spirou*, une passionnante série d'entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la bande dessinée belge, publié chez Luc Pire en 1997.

C'est également après la guerre que le journal voit l'arrivée de nombreux jeunes talents, de nouveaux collaborateurs qui allaient donner « *un véritable virage graphique au journal* ». De la rencontre entre Charles Dupuis et ces jeunes dessinateurs « *naîtrait un courant artistique sans précédent, dont l'onde de choc se ferait sentir durant toute la seconde moitié du siècle* », notent Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernautlt. « *Jusque-là, l'entreprise Dupuis était une imprimerie qui s'était lancée dans la presse et l'édition de romans divers, mais en cet immédiat*

PRIX : 2 Fr.

Edité par "LE JOURNAL DE SPIROU"
41 RUE DESTRÉE, MARCINELLE

SPIROU (2) : L'HISTOIRE D'UN JOURNAL

après-guerre, elle s'apprêtait à se transformer en véritable maison d'édition de bandes dessinées ».

Après-guerre, c'est aussi l'histoire de « la bande des quatre » et le « miracle » de la rencontre de Jijé, Franquin, Morris et Will, qui partageraient travail, atelier, maisonnée, virées en ville, voyages, en particulier un fameux périple américain aux États-Unis et au Mexique (qui a lui-même fait l'objet d'une bande dessinée, *Gringos locos* de Yann et Schwartz chez… Dupuis). *La véritable histoire de Spirou* nous raconte par le menu les liens professionnels, artistiques, affectifs et amicaux noués entre ces quatre-là, « *une communauté d'esprit et de talent* » où les rires et l'alcool n'étaient pas en reste. « *Leur soif d'apprendre, de découvrir, d'expérimenter, ainsi que leur désir créatif bouillonnant se trouvèrent décuplés du simple fait de ce rapprochement* » et, grâce à ce quatuor, que les auteurs comparent pour une autre discipline aux Beatles, « *les éditions Dupuis se révélèrent en tant que creuset d'un courant artistique majeur* ».

On suit, à travers les deux volumes, la création et la montée en puissance de la World's Press, une agence fondée par Georges Troisfontaines inspirée par la rationalisation « à l'américaine » pour fournir aux éditeurs des bandes dessinées originales complètes. L'agence est dotée d'une organisation du travail basée sur les compétences de chacun et la possibilité d'un apprentissage progressif pour les jeunes dessinateurs. Elle donne surtout de plus en plus d'importance au scénario. La World's Press voit la création de la mythique série « Les belles histoires de l'oncle Paul » publiée dans *Spirou*, et l'arrivée dans le monde de la bande dessinée de futurs géants comme Goscinny. Le métier est encore balbutiant mais la professionnalisation de la bande dessinée est en marche.

La mort de Charles Dupuis, en 1952, marque également un tournant symbolique. Les éditions Dupuis vont devenir un empire de presse, et les dessinateurs du *Journal de Spirou* vont entrainer leurs héros vers la modernité, préfigurant le choc formidable de la grande exposition universelle de 1958, son Atomium, le design futuriste et la pointe de la technologie. Et alors que les éditeurs belges étaient en butte à la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, créée en 1949 en France à des fins de protectionnisme (l'organe existe toujours), la rédaction déménage pour Bruxelles et s'installe galerie du Centre « *pour symboliser la place qu'allait occuper Spirou à l'avenir* ». On verrait apparaître dans le magazine, en grande partie grâce à Franquin, dont on mesure ici l'immense influence, la première femme « libérée », ou des allusions pacifistes et antimilitaristes. Quelques années plus tard, la « figure de proue » du *Journal de Spirou* créerait Gaston Lagaffe, et une nouvelle génération d'artistes comme Yvan Delporte, Rosy, Roba, Tillieux, Peyo allait devenir ce que l'on appellerait bientôt la « Dream Team » de Spirou.

Ce futur âge d'or du *Journal de Spirou* fera l'objet d'un troisième volume, à paraître en 2019. En attendant, le début de cette formidable saga familiale et éditoriale a toute sa place dans une bibliothèque bédéphile idéale. La profusion de témoignages, la qualité des très nombreuses reproductions de photos et documents issus de fond privés, la discrétion et l'objectivité des commentaires des auteurs, font des deux premiers tomes de *La véritable histoire de Spirou* un précieux ouvrage, extrêmement vivant et agréable à lire. On appréciera également les biographies des principaux acteurs à la fin du premier volume et les annexes : chronologie, bibliographie, généalogie, sources, références et le journal des cinquante rencontres qui ont permis aux auteurs de bâtir cet immense récit.

On sent, tout au long de ces deux premiers tomes, l'admiration, et l'amour, de Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault pour leur sujet, un courant artistique et un monde d'images nés de l'esprit d'une famille. Ces images qui, si elles étaient tout à fait ordinaires à l'époque, car contemporaines, « *sont aujourd'hui porteuses d'une intense nostalgie* ». Elles nous donnent à voir une époque révolue, à travers la tendresse des dessinateurs à l'endroit d'une foule de détails réalistes et quotidiens. Pour nous, lectrices et lecteurs de *La véritable histoire de Spirou*, découvrir les coulisses de la création de nos lectures d'enfance est également une grande émotion et nous confirme que le plaisir de ces lectures a un sens. Les témoignages des nombreux auteurs des générations qui ont succédé aux maîtres soulignent leur influence, par la force de leur trait et leur génie artistique, basée sur le plaisir. Le dessinateur Dany rappelle les enseignements de Jijé qui « *mettait toujours en garde les jeunes dessinateurs sur le fait de ne jamais perdre le plaisir de dessiner, de ne jamais faire un dessin laborieux* ». « *Si c'est laborieux, c'est mauvais* », disait-il. *Il faut garder le plaisir de jeter des traits sur le papier.* »

Disques (10)

Faust et Melnikov dans Mozart : une affaire à suivre

Deux années après une admirable intégrale des concertos pour violon de Mozart, Isabelle Faust se lance, en compagnie du pianiste Alexander Melnikov, dans l'enregistrement des sonates pour violon et piano. Trois d'entre elles sont au programme du premier volume. Quatre autres ont été jouées à la Philharmonie de Paris le 19 octobre.

par Adrien Cauchie

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonatas for fortepiano & violin
Isabelle Faust, violon
Alexander Melnikov, pianoforte
Harmonia Mundi, 18 €

Depuis la parution de son interprétation du concerto de Mendelssohn, la discographie de la violoniste Isabelle Faust s'est enrichie de trois nouveaux disques, dont deux sont consacrés à Bach et à Schubert. Dans le troisième, elle enregistre, avec Alexander Melnikov au pianoforte, une sélection de trois sonates de Mozart. Le répertoire de ces deux fidèles partenaires musicaux semble sans limite. Il est possible de les entendre, avec une entente toujours parfaite, dans Weber, Schumann, Fauré, Franck, Chostakovitch… Notons en particulier leur exceptionnelle intégrale des sonates pour violon et piano de Beethoven, sur instruments modernes.

Isabelle Faust est la violoniste actuelle la plus intéressante. Elle partage avec les interprètes de sa trempe – je pense à Maria Callas, Claudio Arrau ou Nikolaus Harnoncourt – ce mélange de questionnement et d'assurance qui lui permet de bousculer les codes esthétiques établis sans pour autant brutaliser l'oreille. Par exemple, cette pratique des doubles cordes qui n'appartient qu'à elle témoigne d'une grande conscience harmonique, qu'on retrouve dans sa façon de jouer les voix intérieures dans les sonates qui occupent cette chronique. Ou encore, elle atteint une totale maîtrise du vibrato qui, puisqu'il est naturellement retenu, se trouve doté d'un immense pouvoir expressif lorsqu'il est libéré. Il s'agit d'une pratique héritée de l'époque baroque : d'abord faire sonner la note, ensuite l'agrémenter ou la faire vibrer si cela est nécessaire. Et Isabelle Faust, qui n'est pas à proprement parler une baroqueuse, sait faire sonner les notes ! De là vient l'autorité presque intimidante de son jeu. Le compositeur écrit les notes, le musicien les interprète. En faisant sonner les notes comme nul autre, Isabelle Faust place l'auditeur face au compositeur. C'est une démarche humble et intelligente. Pour les auditeurs, pour moi, l'expérience est extraordinaire.

L'*Allegro con spirito* de la sonate K. 306 que jouent Faust et Melnikov au début du disque a de telles allures de concerto grosso que l'auditeur qui les découvre a des raisons de se demander s'il n'aurait pas inséré par erreur un autre disque dans le lecteur. Mais, très vite, il se rassure et reconnaît la grande habitude qu'ont les deux interprètes de jouer ensemble. Le phrasé, les nuances, le toucher… : tout s'accorde pour faire de cette sonate une pièce portée par un élan commun, où chacun trouve sa place dans le son de l'autre, donnant à entendre une formation de chambre qui semble bien plus fournie. Il n'est pas banal de parvenir à fondre ainsi les timbres de deux instruments différents. L'effet est essentiel pour ces œuvres qui sont à la frontière de la sonate baroque (où le clavier domine et le violon l'accompagne) et des sonates postérieures (où les rôles s'inversent, même si le piano est rarement en reste…).

En habitués des interprétations historiques, les musiciens ont fait le choix d'instruments d'époque (violon monté avec des cordes en boyau et copie d'un pianoforte de 1795). L'unité sonore qui en résulte serait beaucoup moins évidente avec des instruments modernes. Et surtout,

DISQUES (10)

un tel choix s'inscrit dans la démarche interprétative globale des deux musiciens : ils prouvent par là aussi qu'ils se sont approprié la musique qu'ils jouent. Dans la magnifique sonate K. 304, les moments à l'unisson sont d'une force musicale et expressive qui frappe dès les premières notes. Par la suite, la violoniste et le pianofortiste développent leurs discours avec un souci constant d'accompagner ou d'être accompagné. La tonalité en mi mineur, les doubles cordes tenues au violon, les notes tragiquement répétées, les effets de nuances… : il se dégage de l'interprétation de ce premier mouvement un profond lyrisme qui sera encore présent dans le mouvement suivant. Du début à la fin, on savoure cette sonate et on en arrive finalement à la conclusion que peu importe le moyen utilisé, seul compte l'effet obtenu. Et les effets obtenus par Faust et Melnikov sont de ceux qui comptent !

La sonate K. 526 constitue pour ce disque une sorte d'aboutissement. Le *Molto allegro* est un mélange d'unissons, d'imitations et d'accompagnements. Les deux interprètes s'y répondent, échangent leurs rôles et se retrouvent avec une souplesse et une élégance qui font la réussite du premier mouvement. On peinerait, sans eux, à suivre une mélodie intelligible. Quant à l'*andante* de cette sonate, comment ne pas redire, après l'avoir écouté, ce qu'il est si commun de dire à propos des mouvements lents de Mozart, à savoir qu'ils sont les plus beaux ! À l'exception de deux passages très mélodiques, l'accompagnement prime et conduit dans l'extrême grave des instruments. Les rares montées vers l'aigu sonnent, sous les doigts des interprètes, comme de vaines interrogations et contribuent au caractère tourmenté de la composition. Quelle jubilation procure, dans le *presto* qui suit, le jet continu de croches au pianoforte, repris plus tard par le violon ! Sans troubler cette explosion de joie, un court mais magnifique passage en mineur vient à propos donner une touche inquiète à ces traits rapides.

Ce disque est annoncé comme le premier volume d'un ensemble dont rien d'autre n'est dévoilé pour l'instant. Mais un récent concert à la Philharmonie de Paris (le 19 octobre), à l'occasion duquel Faust et Melnikov ont interprété quatre autres sonates de Mozart, laisse présager une suite prometteuse des enregistrements. L'élégant *adagio* de la sonate K. 481 offre au pianofortiste l'occasion de bénéficier d'un accompagnement de choix au violon, tout en doubles cordes, avant que la violoniste n'expose sa propre mélodie plaintive. On espère le retrouver au disque, de même que la sonate K. 379, avec l'éloquente introduction harmonique de son *adagio* et la variation en pizzicati au violon qui accompagne une belle mélodie jouée par Melnikov avec, semble-t-il, un jeu de luth. Affaire à suivre, donc.

Le débat du transhumanisme

Le premier numéro d'*Anticipation*, « La revue des futurs possibles », animée par Marcus Dupont-Besnard et Jeanne L'Hévéder, propose un dossier sur le transhumanisme. Dix entretiens, présentés par de courts articles, tentent de répondre à cette question : « La science va-t-elle modifier l'espèce humaine ? » L'une des forces de ce numéro est de donner la parole aussi bien aux détracteurs du transhumanisme qu'à ses thuriféraires.

Si on ne peut qu'écarquiller les yeux devant les énormités proférées par Natasha Vita-More, philosophe transhumaniste – « *La possibilité de se télécharger par intermittence entre le monde virtuel et le monde physique pourrait être amusante* », « *je pense qu'il peut y avoir des variantes du concept de « mort* », etc. – cette idéologie est aujourd'hui une réalité, ne serait-ce que par « *les sommes folles* » dépensées par « *des magnats de la Silicon Valley* ». Il est donc important de savoir ce que pensent exactement ceux qui idéalisent le progrès technique, tout en le considérant – ou en prétendant le faire – uniquement sous l'angle du progrès individuel.

Il n'est en effet jamais question d'organisation collective, de répartition du progrès (quid du transhumanisme pour les paysans africains ou bengladais ruinés par la sécheresse ou les inondations ?) chez les fanatiques du posthumain. Natasha Vita-More prône une « *liberté individuelle illimitée* » tandis qu'Anders Sandberg, chercheur transhumaniste, ne nie pas que « *tout ce qui nécessite des compétences spécifiques et de l'entretien aura tendance à rester cher* ».

Plusieurs des intervenants de ce numéro, comme Raphaël Granier de Cassagnac, auteur du roman *Thinking Eternity* ou la journaliste Natacha Polony soulignent que le transhumanisme affaiblit les notions d'État, d'égalité, de collectif, et ne doit pas être confondu avec le progrès technique. Alain Damasio, l'un des plus grands écrivains de science-fiction française, craint également que les nouvelles technologies ne favorisent « *la réduction des marges de liberté et la normalisation des comportements* ».

La quatrième partie de l'enquête *d'Anticipation*, « Les enjeux politiques du transhumanisme » évoque le roman d'Anna Starobinets, *Le Vivant*, comme « *le* 1984 *de l'humanité augmentée* ». Elle y met en scène une société où à la fois « *l'individualisme est tant portée aux nues que le principe de famille a lui aussi été interdit* » tandis que « *les structures sociales sont immuables, on reste éternellement dans la même classe sociale, à pratiquer la même profession* ».

Dans cette même partie, le pamphlet du philosophe Mathieu Terence, *Le Transhumanisme est un intégrisme*, est cité. Il souligne « *qu'un monde totalitaire ne propose qu'une façon de devenir, en ne promouvant qu'une seule évolution, qu'une seule application possible des biotechnologies* ». Or, le transhumanisme est justement « *l'utopie de l'économie ultralibérale » qui ambitionne une société « de la fonctionnalité, de la performance, de la valeur quantitative de l'individu, de la prohibition du hasard et de l'anormalité* ».

Les arguments donnés par Mathieu Gosselin, membre du parti transhumaniste britannique, en faveur d'un « futurisme social » ne sont guère convaincants.

Ce premier numéro d'*Anticipation*, à la maquette sobre, au format livre et au prix modique compte tenu du nombre de pages, est une réussite dans la mesure où la forme choisie permet de croiser les regards et de vérifier que ce qui est dénoncé régulièrement concernant le transhumanisme existe bien dans le discours de ses tenants. En creux, par le questionnement ou l'évocation d'écrivains, *Anticipation* affirme aussi la force de la science-fiction pour traiter d'enjeux contemporains. **S. O.**

Le premier numéro d'*Anticipation* a paru en juin dernier. Disponible en librairies ou via des sites marchands au prix de 5,50 €.

Chahuter les esprits

Depuis toujours, *Vacarme* – un nom retentissant pour une revue qui veut chahuter les esprits – mêle les sujets de société et de politique, et les

NOS CHOIX DE REVUES

sujets plus proprement esthétiques. Ce dernier numéro ne déroge pas à la règle et propose plusieurs entretiens particulièrement riches. Le hasard nous a fait lire en priorité celui de Mathilde Monnier, danseuse, chorégraphe, aujourd'hui directrice du Centre national de la danse. L'entretien est libre, rieur, particulièrement intéressant pour qui s'interroge sur le sens qu'il y a à confier à des artistes des postes de direction et d'administration. Mathilde Monnier révèle une rare lucidité et avoue les frustrations de ce type de position. « *C'est quoi, être artiste dans une maison si l'on ne fait pas de créations ?* », demande-t-elle. Au passage, elle révèle des pistes d'informations sur la naissance de la danse contemporaine en Afrique, sur les années 90, charnière pour cette danse, sur les limites de la formation académique pour un art qui peut s'apprendre par la seule force du regard et de l'observation.

Ce sont de belles pages, à mettre en parallèle avec d'autres, plus dramatiques, douloureuses. Celles qui rendent à hommage à une comédienne syrienne, morte d'exil, à qui Vanessa Van Renterghem, arabisante, adresse une lettre posthume émue, s'adressant à son amie à la seconde personne. Cette lettre à May Skaf est suivie par une longue conversation avec Leyla Dakhli, historienne tunisienne, dont le regard sur le monde arabe est d'une subtilité rare.

Ses propos nuancés et étayés sur des études de cas très particuliers sont l'occasion de mettre en perspective tout ce qui se passe aujourd'hui. Ils obligent à déplacer les lignes, par exemple, à partir de l'analyse d'un ouvrage paru à Damas dès 1928, intitulé *Pour ou contre le voile*, d'une jeune Nazîra Zayn al-dîn. Non, explique Leyla Dakhli, la modernité n'est pas réductible à la ville, pas plus que l'assimilation femmes = espace privé, et hommes = espace public, n'est sûre et certaine. A lire absolument pour tous ceux que les mouvements tectoniques intéressent et que les certitudes tranchées désolent. De telles intelligences nourrissent l'espoir. Voilà une intellectuelle qui n'hésite pas à se mettre en péril au cours d'une performance avec Mathias Énard ni à fonder une Société européenne des auteurs avec Camille de Toledo. Leyla Dakhli est une chercheuse qui sort du savoir en chambre, fait fruit du doute et va jusqu'à avouer une nausée face à l'usage abusif du concept et du mot Méditerranée, sur laquelle elle travaille, justement.

Ce dernier numéro de *Vacarme* a d'autres entretiens dans sa hotte, d'autres analyses, ainsi que quelques *cut-up* gratuits et goguenards, et un hommage à Michel Butel, lanceur de journaux qu'il sabordait avec panache, écrit Selim Nassib. **Cé. D.**

Vacarme est fondé sur un travail collectif. Son 85e numéro vient de paraître. En vente en librairie ou sur le site de la revue.

Apollinaire, un grand transparent

Apollinaire est mort il y a cent ans tout juste, le 9 novembre 1918.

Plusieurs revues lui ont rendu hommage cette année. *Adieu* publie un poème inédit ; *Place de la Sorbonne* organise une soirée le 8. Au salon de la revue, le soir de l'inauguration, Jacques Bonnaffé lira un montage de textes agencés par Isabel Violante. En juillet, *Diasporiques* publiait une nouvelle livraison des *Grands transparents* de Maurice Mourier consacrée à Apollinaire.

Ces textes longs – celui-ci fait 25 pages – n'obéissent pas aux canons habituels de la critique, du commentaire ou de la monographie. Ils ne consistent pas en des exercices d'érudition ou des présentations académiques. Ce sont des textes qui se relient à un espace intime, à une constellation personnelle, à un plan de lectures et d'évocations qui retracent le cheminement d'un lecteur. Certains écrivains nous habitent, forment comme un tissu intérieur : des œuvres qui collent à l'âme et au corps, « *c'est ça la Grande Transparence : on se constate hanté par un fantôme mêlé à l'air mais la cause échappe* ».

Guillaume Apollinaire a tout pour plaire à Maurice Mourier : l'indépendance, l'inventivité formelle, la vie errante, la provocation… Il retrace sa vie, les étapes de son œuvre météorique, sa place dans un milieu, son rapport aux débats esthétique, le rétablit dans une continuité, sorte de lien entre Rimbaud et Breton. C'est savant, précis, par moments piquant. Sa lecture fait du

NOS CHOIX DE REVUES

poète un « *sismographe sensible* », un être livré à l'incertitude et à l'inquiétude qui fait de la rupture même du discours le cœur de sa poétique.

Pendant longtemps, Maurice Mourier a été critique de cinéma, à *Esprit*. Et c'est donc une esthétique du « *cut* » qui le frappe et l'émeut chez un poète qui suspend le discours, le fait tourner. Il y voit un changement important sur le plan formel, l'introduction du manque dans la forme poétique. *Les Grands transparents*, s'ils nous plongent au cœur d'une intimité et laissent libre cours à un ton particulier, permettent des saillies critiques, imaginent des relations entre des textes, des univers et des réalités, s'affranchissant de la ponctualité d'une œuvre ou d'un texte. On est ému par ces textes qui dévoilent l'atelier d'un critique, fouille l'arrière-fond d'un être qui fait de la lecture, de son partage la pierre de touche de l'existence.

Diasporiques est une revue accueillante et ouverte. Cet épisode que Maurice Mourier consacre à « être en transhumance » trouve écho dans l'actualité : célébration de la fin de la Guerre de 14, pré-campagne des européennes, enjeux migratoires… C'est à ces questions que s'intéresse la revue en publiant un passionnant entretien à quatre voix – entre Philippe Lazar, Monique Chemillier-Gendreau, Christine Lazerges et Joël Roman – sur la réalité démocratique de l'Europe et ses modalités possibles d'organisation. On pourra lire avec intérêt le texte de Jacques Rupnik sur la « crise migratoire » et l'entretien avec Petr Drulák, ambassadeur de la République tchèque en France. Ce qui frappe à la lecture de cette revue, c'est assurément sa capacité d'accueil de champs et d'enjeux divers, une manière de s'organiser, de donner corps au débat qui ne ressemble à aucune autre. Qui accueillerait des textes sur des écrivains si longs tout en parlant de politique, d'Europe ? Les idées y gagnent une générosité, une dimension utopique, une énergie qui revigorent. **H. P.**

***Diasporiques* est une revue trimestrielle (12 €). Maurice Mourier y publie alternativement sa série des « Grands transparents » et des textes de fiction. Plus d'informations en suivant ce lien.**

Se concentrer sur un écrivain

ATELIER DU ROMAN

L'Atelier du roman, revue littéraire trimestrielle fondée en 1993, est publiée par les éditions Buchet/Chastel. La moitié de chaque numéro est consacrée à un seul auteur, le reste se divise entre critiques, récits et nouvelles, le tout décoré par des dessins loufoques de Sempé.

Les critiques se situent à mi-chemin entre la chronique littéraire et l'étude universitaire, tout en évitant le côté sec, pompeux et théorique de cette dernière. Les collaborateurs éclairent de manière intime et originale les ouvrages choisis, procédant par analogie, en mêlant leurs propres biographies et lectures, conférant à cette revue un aspect journal intime très érudit. À une époque où les journalistes hexagonaux sont souvent prosternés devant la production américaine ou une poignée de stars locales, L'Atelier du roman redore le blason de la littérature française actuelle, en jetant un regard sérieux sur des auteurs contemporains négligés par la critique paresseuse ou atlantiste.

C'est le cas pour le numéro 94, qui met en lumière le livre de Matthieu Jung, *Le Triomphe de Thomas Zins* (Anne Carrière, 2017). C'est rare de voir autant d'attention focalisée sur un roman si récent. Parmi les nombreux articles intéressants, nous signalons ceux de Charles Villalon – qui crée la formule « roman de dé-formation » par rapport au *Bildungsroman* –, et celui de Lakis Proguidis comparant cette œuvre à *Ces enfants de ma vie*, huitième roman de la romancière franco-canadienne Gabrielle Roy, mettant ainsi son séjour à Montréal au service d'une analyse littéraire percutante. Dans ce même article, l'essayiste, d'origine grecque, explique comment les romans de Roy et de Jung font ressentir l'étymologie originelle du mot « école » : le mot grec *scholeion*, dérivé de *scholé*, qui signifie « pause ». En effet, une partie importante des collaborateurs de la revue sont des francophones venant d'ailleurs, lui apportant une richesse supplémentaire. **S. S.**

La 94e livraison de *L'Atelier du roman* (20 €) s'intitule est disponible en librairie ou sur abonnement, directement sur le site de la revue.

NOS CHOIX DE REVUES

Portrait d'Albert Cossery

Il y a des écrivains qui se fondent dans des légendes. Albert Cossery est, assurément de ceux-là. On ne compte pas les anecdotes qui portraiturent ce dandy d'origine égyptienne, aux airs d'échassier beckettien et oriental, portant haut sa grande carcasse dans un Saint-Germain depuis longtemps disparu et dont il était un magnifique vestige vivant. Écrivain inclassable, en-dehors des sérails, obstinément libre, on dit de lui qu'il n'écrivait qu'une phrase par jour, y apportant mille soins. Il a fasciné Camus, Lawrence Durrell, Moustaki lui a consacré une chanson et Bohringer en parlait tout le temps.

Disparu il y a dix ans tout juste, Cossery mérite qu'on remette son existence en perspective, qu'on relise ses livres, qu'on y redécouvre la subtile insurrection, le pouvoir d'indignation, la moquerie de la lucidité. Dès l'ouverture du numéro de la revue *A* (Littérature-action), qui lui consacre un dossier, Laurent Doucet nous dit que ses romans peuvent se lire « *comme un cycle, une initiation au regard subversif et à la paix intérieure* », une sorte de formidable révolution intérieure, qu'il voulait « *"apprendre à rire au peuple", pour saper avec élégance et mansuétude l'hypocrisie et 'l'idiotie' humaines* ». C'est en effet une manière de lire l'œuvre solitaire de Cossery, entendons une œuvre unique, obstinée, différente.

L'article de David Parris nous rappelle son enfance aux confins de deux cultures et de deux langues, le français et l'arabe, dessinant les choix d'un écrivain qui est toujours ailleurs. On se souvient de ses *Fainéants dans la vallée fertile*, des petites gens de *La Maison de la mort certaine* ou des *Couleurs de l'infamie*. Les livres de Cossery peuvent se lire comme des contes, des avertissements drôlatiques. Et dans le contexte d'aujourd'hui, après les révolutions arabes, la reprise en main du pouvoir au Caire par les militaires du Maréchal al-Sissi, la dimension révolutionnaire de ses livres ne peut que sauter au yeux. Il suffira de relire *Mendiants et orgueilleux* ou *La violence et la dérision* pour se convaincre aisément que leur lecture est plus que jamais nécessaire.

Il ne faudrait pas pour autant se laisser berner par une simple lecture édificatrice. Et Irène Fenoglio rappelle bien dans son article la manière dont il faut aborder cet écrivain égyptien de langue française, ce que la politique réelle de son pays et de la France, font jouer dans son œuvre. C'est ce qui intéresse aussi Parris dans son article « Le refus de la revendication ou la revendication du refus ». Il y explique une sensation de « *ne plus appartenir* », la nécessité de relier deux univers, deux cultures, de peiner à y parvenir, de ne cesser de constater la petitesse des hommes et du pouvoir, comme la répétition inusable du pire. Heureusement, chez Cossery tout est emporté dans un rire terrible, lucide, impitoyable et doux en même temps.

Le dossier, par moment au ton un peu trop universitaire, est illustré de documents intéressants ainsi que d'un extrait d'une adaptation en bande-dessinée de *Mendiants et orgueilleux* par Golo. *A* poursuit dans le reste du numéro dans sa démarche engagée, misant sur des relations entre des univers hétérogènes et qui s'inscrivent dans la cité, dans le politique, la manière dont se relient des espaces culturels. **H .P.**

***A* est édité par Marsa. Un abonnement comprend les trois numéros annuels et trois volumes de la collection « Ailleurs d'ici ». En savoir plus en suivant ce lien.**

Travailler la mémoire

Voici la septième livraison de la revue *Mémoires en jeu* qui dans son premier numéro définissait l'origine de son projet, son contour et le type de

contributions qu'elle accueillerait de cette manière : « *Les mémoires sont de moins en moins partagées. Nombre d'entre elles nourrissent des replis identitaires… Elles sont régulièrement instrumentalisées comme de nouvelles armes*. [Pour notre revue] *entretenir des liens entre les mémoires,… est un engagement, un positionnement critique et un pari multidirectionnel, multiculturel et multidisciplinaire qui se veut être l'espace d'expression d'un groupe ouvert… C'est avant tout le projet d'un collectif… d'ampleur internationale… en majorité composé d'universitaires et d'intellectuels, [mais ayant] pour souci d'accueillir des initiatives venant d'autres horizons*. »

Le n° 7 répond bien à ce programme avec une rubrique d' « Actualités » très variée et un « Dossier », dirigé par Luba Jurgenson, qui, posant la question suivante : « La mémoire se fond-elle dans le paysage ? », réunit des contributeurs venus de domaines variés.

La section « Actualités » offre des articles sur des livres (*Le Collier Rouge* de Jean-Christophe Rufin, *Attendez-moi au métro République* d'Hanna Ayalti…), sur des films ou des séries (*Les gardiennes, La révolution silencieuse, Un village français*), sur des colloques récents (les Sonderkommandos, Édouard Glissant), sur des expositions. Dans la section « Varia », la question de la mémoire prend un tour psychologique avec une interview/portrait de l'italienne Elena Curti, âgée de 95 ans : elle est la dernière survivante du convoi d'inconditionnels fascistes qui transportait Mussolini vers la Suisse en 1945 et la fille illégitime du Duce. La pauvreté de son témoignage et la banale grotesquerie de sa personnalité intriguent.

Le « Dossier » de la revue, fort d'une quinzaine de contributions, s'intéresse, lui, à des paysages conservant les traces ou le souvenir d'événements qui s'y sont déroulés. Les articles portent principalement sur des lieux d'Europe et de l'ex-URSS ; les moments de l'histoire qui les ont modifiés durablement ou non sont presque tous des guerres et des massacres (le premier conflit mondial avec son utilisation des barbelés, l'extermination des juifs, les exécutions ou emprisonnements staliniens, les migrations forcées de la Mitteleuropa, le Débarquement). Un seul essai porte sur un changement du paysage dû non à un conflit mais à un accident industriel, celui de Tchernobyl, tandis que deux études échappent au tropisme européen du « Dossier » en étudiant l'une les « paysages-mémoires » du Cambodge, l'autre ceux de l'Argentine, avec des lieux presque sans vestiges (rizières, rivières ou océans) mais où disparurent des milliers de victimes.

Les articles du numéro, de petite longueur et élégamment illustrés, suscitent la réflexion et l'imagination. Le paysage, avec ses traces (visibles ou non), y apparaît non comme un objet mais comme un tissu de relations qui intéresse un grand nombre de disciplines, lesquelles l'éclairent chacune. Bref, tout le matériel rassemblé dans ce numéro de *Mémoires en jeu* s'adresse autant à l'esprit rigoureux qu'à l'esprit rêveur – si cette différence possède une quelconque pertinence. **C. G.**

Le n° 7 de *Mémoires en jeu* **édité chez Kimé est disponible en librairie ou directement sur le site de la revue.**

« L'histoire est-elle une littérature comme une autre ? »

Revue d'histoire moderne & contemporaine

La parution récente de plusieurs romans se situant à la frontière de la discipline historique invite à reprendre à nouveaux frais la question de l'écriture de l'histoire et de ses rapports à la littérature. En témoignent de nombreuses publications et l'expérimentation de nouvelles formes d'écriture par quelques historiens qui ont suscité discussions et critiques (on pensera aux débats sur les livres d'Ivan Jablonka). Une idée semble dominer les débats actuels : la littérature serait un enjeu central dans la possibilité de transmission de l'histoire. Le récit en serait la clé, et un récit agréablement écrit.

Le dossier de *La Revue d'histoire moderne et contemporaine* pose le débat en explorant les tensions possibles entre récit et inscription de la discipline dans les sciences sociales – à ce titre, fondée sur un appareil critique, une démarche interprétative et un langage savant. En replaçant le

NOS CHOIX DE REVUES

questionnement du côté de l'écriture de l'histoire, ce numéro souhaite sortir d'une appréhension binaire – littérature et histoire, pour ou contre le brouillage des frontières, etc. – pour mieux déployer les enjeux d'une question qui touche à l'historicité des catégories, aux pratiques scientifiques des historiens, à l'expérimentation de formes d'écriture novatrices, à l'importance prise par les notions de témoignage et de mémoire dans la réflexion sur l'histoire, mais aussi aux dynamiques du marché éditorial et à la place de l'histoire dans le débat public. Avec comme fil directeur une interrogation : quel contexte social, intellectuel et historiographique a pu déstabiliser la discipline historique au point que des historiens puissent voir dans la littérature actuelle qui une menace, qui une chance de salut ? **V. M.**

Un dossier coordonné pour La Revue d'histoire moderne et contemporaine par Anaïs Fléchet et Élie Haddad, avec les contributions de Philippe Artières, Richard Figuier, Laurence Giavarini, Judith Lyon-Caen, Monica Martinat et Stéphane Michonneau.

Le cas Céline

La revue *L'Histoire* publie en ce mois de fête des morts un numéro centré autour de Céline, écrivain qui ne cesse de hanter les consciences et nourrir des débats justifiés, des querelles violentes et des recherches fécondes. Ce dernier numéro prolonge l'ouvrage dont nous avions rendu compte dans les pages d'En attendant Nadeau : Céline, la race, le Juif de Pierre-André Taguieff et Annick Duraffour. En toute logique, on y trouvera donc un entretien du premier et un papier de la seconde, qui synthétisent et confirment ce que leur livre analysait avec force. *Céline, la race, le Juif* était un livre long et fouillé qui, avouons-le, a changé le regard que nous avions sur Céline.

Il y a aussi dans ce numéro de *L'Histoire*, un long article de la chercheuse Anne Simonin, qui envisage la question Céline du point de vue juridique. Rappelons qu'elle a consacré plusieurs années de recherche (et un ouvrage) sur la notion d'indignité nationale. Elle rappelle dans la revue qu'il s'agissait d'une première dans l'histoire du droit pénal français, autrement dit, de la naissance d'un crime nouveau, sanctionné par une peine nouvelle : la dégradation nationale. Ce fut un crime transitoire, amnistié en 1946, puis entre 1951 et 1953, dont le mérite, souligne-t-elle, est d'avoir « *évité un bain de sang à la Libération* ».

À partir de ce terrain, Anne Simonin chausse des lunettes de limier et tâche de comprendre pourquoi Céline, dont les écrits agissements pendant la guerre sont ignobles, bénéficia de clémence. Scrutant un par un les éléments du dossier, elle parvient à émettre une hypothèse forte à partir de l'examen de la pièce de jugement de Céline, une feuille de papier qui contient trois types de caractères, imprimés, dactylographiés, manuscrits : l'amnistie de Céline serait un faux. Ce que, seconde hypothèse, le Président Roynard, signataire du jugement, ignorait. La démonstration ne s'arrête pas là : il faudra distinguer Louis-Ferdinand Céline du soldat Destouches pour mesurer l'enjeu de la renaissance de l'écrivain, indigne, mais libre de rentrer en France à partir du 1er juillet 1951. Le raisonnement est rigoureux, inédit et saisissant pour qui connaît la littérature mais pas le droit.

Les treize pages que ce numéro de *L'Histoire* y consacre valent d'être mises en lumière à l'heure où se pose la question de la réédition des pamphlets tueurs de Céline. Le lecteur les complétera par le papier de Philippe Roussin, plus court, qui relativise la monumentalité de Céline en expliquant que sa consécration est récente : elle date des années 1980 et elle est liée à l'influence décisive de la constellation *Tel Quel*. À chacun de peser en son œil et conscience le rapport entre le style et la haine. **Cé. D.**

Histoire **est un mensuel vendu 6,40 € en kiosques ou sur abonnement.**

Une revue vertigineuse

IntranQu'îllités est une revue de grand format, dense, polyphonique et magnifique, ce qui

explique son apparition irrégulière. Créée par James Noël, poète, acteur et romancier haïtien, avec Pascale Monnin au lendemain du séisme de 2010, Haïti joue le rôle d'« *épicentre* » pour une revue de « *grande magnitude à partir de la faille même* » dont la mission n'est pas de rester confiné dans un « *territoire replié sur ses bornes* » mais d'aller, comme le préfixe « In » dans le titre l'indique, vers la « *négation de l'insularité*. » Elle se définit à la fois comme un « *engagement* » et un « *enragement* » en faveur de l'utopie et l'action.

L'aspect utopique est à voir dans la prolifération de images en quatre couleurs accompagnées de courtes citations poétiques : des portraits, des tableaux, des photographies et des témoignages d'installations sculpturales. Amoureux de paradoxes, James Noël, devenu seul directeur de la revue, la situe sous le signe de René Char et de son aphorisme : « *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*. » IntranQu'îllités ouvre ses pages alors à des voix multiples qui « *respirent une belle conscience de condamnés à…vivre*. »

Les titres des chapitres laissent rêver, dont : « pile ou face, » « de la poésie avant toute chose » ou « déclic. » Le langage est libre, surprenant, comme dans le poème d'Eric Kups, « Et Dieu créa la poule, » mis en page avec un tableau de Fritzner Lamour montrant un coq jouant le rôle de sage-femme à un accouchement gallinacé : « *Et Dieu créa la poule / La niqua et naquit l'œuf / Vint alors Darwin / Et l'homme / Let it be*. »

« Tous les vents du monde », cinquième chapitre de la revue, évoque le voyage. On y trouve « J'aurais voulu être une valise, » petit poème de Pia Petersen, réflexions d'un chien regardant sa maîtresse en train faire sa valise, et « Pour tout bagage, » texte de Tiphaine Samoyault, où la poète fait apparaître un objet essentiel pourtant désincarné : « *J'emporte un objet qui n'existe pas, et que pourtant j'ai toujours avec moi. C'est un instrument de navigation qui me guide sur les routes du décentrement, qui me fait perdre le Nord, me désoriente, me rappelle de changer comme changent les vents… Cet objet qui n'existe pas, je lui ai donné un nom : La déboussole*. »

Pour le lecteur désireux de sentiments vertigineux, il n'y a pas mieux que les pages d'*IntranQu'îllités*. **S. S.**

La revue *IntranQu'îllités*, publiée par les éditions Passagers des Vents (Haïti) et abritée par les éditions Zulma, paraît irrégulièrement au prix de 25 €. Elle est disponible en librairies ou sur le site de l'éditeur.

TXT hait toujours la poésie

Le groupe TXT a été actif, très actif, de 1969 à 1993. Soudé dans la « haine de la poésie », entendons par là dans ses formes figées, atones, repliées sur elles-mêmes. Issue de Mai 68, *TXT* a constitué une communauté, qui s'est comme mis en veille pour se retrouver après vingt-cinq ans et relancer la machine. Est-ce un gag ou un défi ?, disent-ils, on ne sait pas bien. Mais ce qui est évident, c'est que l'énergie est toujours là, le positionnement toujours aussi radical.

Pour s'en convaincre, il suffit de lire quelques lignes du texte qui inaugure le numéro : « *tout pour un amour violent de la poésie, pour vider la poésie de la poésie qui bave de l'ego, naturalise et mysticise, rêve d'amour et d'union, dénie obscurités, obscénités, chaos et cruautés, décore le monde et marche à son pas* ».

C'est le propre de la radicalité que d'exclure, de tailler dans le vif. Soit on accepte les règles du genre, soit on passe son chemin. Mais il faut avouer qu'un peu d'agressivité peut faire du bien, donner à lire, à entendre la poésie autrement. La poésie au dehors, la poésie autre donc. Ils proposent une poésie matérielle, sonore, plastique. Il y a une forme d'agression, de jeux de langues, de facéties, de discours à plusieurs fonds…

Ils sont moins catégoriques qu'on pourrait le croire d'ailleurs. N'écrivent-ils pas : « *Que faire, alors ? On ne sait. On sait seulement qu'il faut plus que jamais prendre la poésie avec des*

NOS CHOIX DE REVUES

pincettes (de pensée, d'ironie, de gai savoir). Et être attentif aux gestes d'art qu'essaient de fixer en littérature ceux qui ne veulent pas (…) et qu'ils nous communiquent comme des secousses, des respirations, des chances de déliaison » ? Un programme plutôt intéressant, n'est-ce pas ? On est, heureusement, loin d'un dogmatisme vain et stérile, mais bien plutôt, et c'est ce qui est émouvant dans ce *come back*, face à une entreprise collective qui veut jouir des possibles de la langue, des formes, des discours, des espaces.

Quelques exemples en passant.

Philippe Boutibonnes : Lazare vient de mourir, il est enterré « *quand les sœurs envoient chercher Jésus, le surfer de Tibériade qui marche d'un bon pas même sur l'eau. Il est le fils du trapéziste tout là-haut, en haut d'essieu. Jésus ôte le couvercle : ça pue fort mais il ne sent rien : depuis qu'il est né il est en odeur de sainteté.* »

Un morceau d'un sonnet érotique de Christian Prigent :

Bon fille veut très papa mauvais
Pour chauffer panpan + baiser d'in
Tello bimbo à lunettes les
Sens excité du chiasme tu viens

Ami poète asthmatique ?

Ou cette phrase lapidaire de Charles Pennequin : « *La poésie c'est le retour à l'état sauvage de sa propre personne.* »

Ce sont des manières de saisir le monde « *dans une élaboration formelle déliée qui convertit douleurs, rages et cruautés en une énergie joyeusement communicative* ». **H. P.**

TXT coûte 15 €. Au sommaire de ce n° 32, entre autres : Jean-François Bory, Eric Clemens, Jacques Demarcq, Bruno Fern, Typhaine Garnier, Dominique Meens, Valère Novarina, Yoann Thommerel, Jean-Pierre Verheggen…
Tous les numéros anciens sont en ligne.

Alain Cavalier, l'honnête filmeur

Alors que sort sur les écrans la série *Six portraits XL* – huit salles seulement la projettent en première semaine d'exploitation –, la revue *Images documentaires* consacre son numéro d'octobre au travail passionnant d'Alain Cavalier et revient aussi sur une série de portraits documentaires plus anciens de Cavalier : *24 Portraits de femmes*. Ces films s'attachent à suivre des femmes au travail entre 1987 et 1990. « *Plus encore que des rencontres humaines rares et émouvantes, les deux séries offrent au spectateur des moments de vie, instant arrachés à la disparition et à l'oubli, véritables petits 'miracles de cinéma'* », écrit Catherine Blangonnet-Auer dans la présentation du numéro.

Ce dossier consacré à Cavalier pourrait être sous-titré « l'honnête filmeur ». Car tout semble revenir à dire un rapport singulier à soi, à l'autre, à un discours cinématographique, documentaire qui se nomme en se laissant voir. Tous les commentateurs de son travail rappellent ici l'implication du cinéaste, la manière dont ses choix s'incarnent dans des formes d'images, dans des durées, dans des mises en relation qui ne peuvent exister que dans une forme filmée. On lira pour commencer le portrait de Cavalier par Natacha Thiéry qui explore son rapport premier, intime, enfantin, avec les images, la manière dont à partir de cette matrice se déploie un univers cinématographique et une manière de filmer.

On le sait, Cavalier, après avoir travaillé avec des comédiens célèbres, opte pour un cinéma qui touche le réel, le présent. Son cinéma exprime un engagement dans ce qu'il filme, c'est ça qui compte. Cavalier, nous disent tous les contributeurs du numéro, est attentif, précis, ouvert. Il accueille les détails infimes, les paroles subreptices, tout en s'engageant physiquement dans le film qui se fait. Il est dans le cadre, on l'entend qui parle, qui indique des directions, des gestes. Cavalier n'est pas un cinéaste de l'éclipse mais de la mise à nu. Chaque intervention approche un point singulier du

NOS CHOIX DE REVUES

travail du cinéaste, mais tous disent le même souci honnête, la même attention à ce qui intervient dans un film. Cédric Mal le dit clairement : « *Alain Cavalier ne filme pas des personnages : il documente des relations*. »

Pour Cavalier, le geste de filmer compte plus que tout, la performance du geste filmique : sans la caméra, « *rien ne se passe* ». Regarder ses films c'est feuilleter une « *encyclopédie* », découvrir des dispositifs, comprendre un film en comprenant des gens, à moins que ce ne soit le contraire. Gérald Colas y voit un tournant dans la manière de considérer et de penser la matière documentaire et Charlotte Garson une « *frontière entre portrait et nature morte* ». Mais ce qui compte vraiment, c'est l'injonction que Cavalier se fait à lui-même : « *Regarde bien. Regarde bien.* » Alors, on regarde vraiment, on se plonge dans la matière qui est montrée, on s'y immerge, on s'en distancie, on est ému et on pense. Ce n'est pas rien assurément et ce numéro, assez bref, dense, animé d'une empathie et d'une émotion évidentes, met en perspective une œuvre qui s'offre à qui accepte de la regarder.

Comme pour chaque numéro, on pourra lire des recensions très bien faites et précises de films récents qui balaient la production du moment. Ici, le nouveau Philibert sur les infirmiers, *L'île au trésor* de Guillaume Brac, *Oltremare* de Loredana Bianconi, *Unas preguntas* de Kristina Konrad ou encore *L'envers d'une histoire* de Mila Turajlic. Une nouveauté s'y adjoint, une section intitulée « Trajectoire » qui aborde une œuvre commençante, qui crée du neuf. Pour cette première livraison, Laetitia Carton dont viens de sortir *Le grand bal*.

Ce qui est formidable avec *Images documentaires*, hormis que l'on découvre des films dont on entend peu parler, ou quelque détail d'une œuvre qui nous touche, c'est qu'en refermant cette revue de petit format, on a, grandement, vraiment, envie de regarder des films. **H. P.**

Le n° 92/93 d'*Images documentaires* s'intitule : Alain Cavalier, portraits/autoportraits. On peut le trouver en librairies (spécialisées surtout), sur abonnement ou sur le site de la revue.

Formes et pensée

L'étrangère
revue de création et d'essai

Tout ou presque, dans la dernière livraison de *L'étrangère*, une revue dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises, retient l'attention et suscite la lecture, tant les auteurs et les textes paraissent avoir été choisis avec soin et délectation par son créateur et responsable, Pierre-Yves Soucy, qui met l'accent dans son introduction sur les rapports qu'entretiennent pensée et poésie.

On trouve en effet dans ce numéro des textes qui conjugue poésie et cinéma : Philippe Blanchon raconte *Messidor*, d'Alain Tanner. Poésie et théâtre : Christian Ruby s'interroge sur le « *mode d'existence pratique et théorique du spectateur chez Goethe* ». Poésie et cinéma, à nouveau : René Noël étudie les relations de la peinture et du cinéma chez Ingmar Bergman. Un dossier Rolando Alberti, des poèmes de Jean-Patrice Courtois, Soline de Laveley, Alexandre Mare, Damien Faisant complètent le volume.

Pour ne pas demeurer dans les généralités, je voudrais m'attarder un peu sur Philippe Blanchon, dont j'avais remarqué un livre, paru en 2011 à la Termitière (Toulon), intitulé *Le Livre de Martin*. J'avais alors été séduite par une narration qui ne cessait jamais d'être poésie, par un mélange de rupture et de continuité qui donnait envie d'en savoir davantage et qui en même temps accomplissait pleinement son rôle : donner satisfaction au lecteur en lui offrant un texte qui ne ressemble pas aux autres.

Je retrouve ces mêmes qualités dans "L'été finissant après la disparition du printemps (sur *Messidor* d'Alain Tanner)". On y suit, autrement que si on voyait le film mais de manière différemment efficace, les mésaventures de deux jeunes filles, embarquées sans le vouloir vraiment dans ce qu'on nomme désormais un *road movie*, dans une cavale qui s'avèrera évidemment dramatique. Le film date de 1979, il avait été précédé, sur un thème un peu analogue, de *Céline et Julie vont en bateau*, de Jacques Rivette. Depuis plusieurs films ont traité de ce même sujet, le plus emblématique étant probablement *Sailor et Lula* de

NOS CHOIX DE REVUES

David Lynch, mais on pourrait en citer d'autres dont la liste serait assez longue.

Philippe Blanchon analyse ou évoque la manière dont le réalisateur passe de la comédie au drame, comme s'il hésitait, ou comme si la comédie ne pouvait s'achever que par le drame, et sur la personnalité des deux jeune filles, l'une étudiante, l'autre vendeuse. « *C'est la subversion "naturelle" propre aux personnages de Tanner qui les anime*. » **M. É.**

L'étrangère, **revue de création et d'essai, n° 47-48, novembre 2018. Publié par La Lettre volée (Bruxelles). 48 € les deux numéros annuels.**

Le regard d'André Bazin

CRITIQUE

Critique est une revue générale des publications françaises et étrangères dont la liste des anciens directeurs — Georges Bataille et Jean Piel — ainsi que celle du comité d'honneur brille par la présence des noms de grands écrivains et penseurs francophones de l'après-guerre : Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Jacques Derrida, Michel Serres, Jean Starobinski…

Aujourd'hui sa spécificité tient à sa capacité d'élargir les frontières de la littérature tout en restant fidèle à une certaine rigueur intellectuelle bien française. Ainsi le numéro 857, daté d'octobre 2018 et s'intitulant « André Bazin : le regard inépuisable », prend pour point de départ la récente publication des *Écrits complets* (Macula) pour considérer l'histoire de la critique cinématographique aussi bien que l'évolution même du cinéma. Coordonné par Marc Cerisuelo, le numéro situe le travail de Bazin dans le contexte de l'après-guerre. L'article de Patrizia Lombardo met en contraste la méthode « *inductive* » et « *fragmentaire* » de Bazin avec celle, par exemple, de Siegfried Kracauer, plus « *systématique*. » Patrizia Lombardo défend ce premier en montrant que pour Bazin la théorie n'est pas « *un bloc à imposer sur le film qu'on regarde, mais se compose d'une série d'expériences coup sur coup*. » Alors, elle trouve que Bazin « *est flexible, ouvert à tout et a des principes et des goûts qui se confirment dans les analyses des cas les plus différents* ».

Dans un autre article, Antoine de Baecque analyse le positionnement de Bazin par rapport à la « *politique des auteurs* », fameuse théorie critique énoncée par François Truffaut, en expliquant que Bazin a trouvé « *une forme de compromis* » entre, d'une part, les « jeunes-turcs » autour de Truffaut et de Rohmer, et d'autre, ceux, à l'instar de Barthelemy Amengual ou Georges Sadoul, qui cherchaient à « *désidéaliser l'auteur*. » En lisant « Tout Bazin, » l'article de Marc Cerisuelo, on comprend mieux d'où vient ce goût pour le compromis : une double appartenance, à la fois à la tradition catholique de sa jeunesse ainsi qu'à celle de son éducation républicaine postérieure, dans des fiefs « laïcards. » Pour aboutir aux deux grands concepts du bazinisme : le réalisme et l'impureté, impliquant une ouverture à l'adaptation à l'écran des œuvres théâtrales et romanesques.

Les passerelles entre écriture et cinéma sont encore à l'œuvre dans le numéro 858 de *Critique*, intitulé « *De la poétique avant toute chose*. » Ici encore les éditeurs osent s'aventurer en dehors du domaine de la littérature pure, pour mieux élever le débat général : « *Toujours l'exception française ? Tandis que les études littéraires, un peu partout dans le monde, succombent aux sirènes des cultural studies, "la poétique", chez nous, fait de la résistance*. » En effet, dans son article « Derniers ricochets », Cerisuelo cite Billy Wilder afin d'évoquer Gérard Genette.

Only in France ! **S. S.**

Critique, revue mensuelle fondée par Georges Bataille en 1946 et actuellement dirigée par Philippe Roger, est publiée aux Éditions de Minuit. On peut l'acquérir en librairie ou s'abonner en envoyant un chèque à l'ordre de CRITIQUE (93,50 € pour un an, 54,50 € pour six mois) à 7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris. Prix du numéro simple : 12 €.

Arles, par temps de traduction

En attendant Nadeau *a suivi les Assises de la traduction littéraire, qui se tenaient du 9 au 11 novembre à Arles. Son thème : « traduire le temps ».*

par Pierre Benetti

Le Méjan, ancien quartier d'Arles. Méjan, « du milieu », entre terre et Rhône. Au fronton de l'ancienne église Saint-Martin, ou chapelle du Méjan : « Coopérative des éleveurs de mérinos ». Il y a bien longtemps qu'on ne fait plus ni messe ni laine. Une petite foule se presse néanmoins à l'entrée. A l'intérieur, la salle est comble. Des étudiants s'installent à côté de retraités. L'ancienne ministre de la culture, Françoise Nyssen, est assise sur les marches de la scène. Le maire d'Arles, Hervé Schiavetti, est bloqué dans les embouteillages. À l'autre bout de la ville, dans l'Hôtel-Dieu où Vincent Van Gogh fut alité l'oreille coupée, on vend les derniers tickets violets, jaunes, verts, bleus. Pourquoi Arles, un week-end d'Armistice ? Pour tenter de « traduire le temps ».

Santiago Artozqui, président de l'association ATLAS qui organise chaque année les Assises de la traduction littéraire, tient le micro : « *Le temps imparti à la traduction littéraire est de plus en plus réduit, notamment du fait des traductions automatiques. Mais pour le moment, les algorithmes de Google ne parviennent pas à lire entre les lignes, ce qui est le propre du métier de traducteur.* » Pas si certain, il annonce la création d'un Observatoire de la traduction automatique.

L'homme qui mène la conférence inaugurale de ces Assises n'a jamais rien traduit, il le dit lui-même. Étienne Klein réfléchit au temps physique, ou du moins au temps des physiciens. Comment traduire le temps décrit par la science ? Comment traduire des équations en mots ? Bravache, il joue l'étonnement : « *Comprendre en 2018 ce que Saint Augustin a écrit au IVe siècle à propos du temps, c'est quand même suspect. Cela signifie que nous continuons à parler du temps comme lui. Dans la phrase "Je n'ai pas le temps" ou "le temps passe", le mot "temps" n'a rien à voir avec le temps. Que veut-on dire quand on dit "le temps" ?* » Salle stupéfaite d'admiration, ou peut-être complètement perdue devant la possibilité du non-sens.

Après avoir évoqué les conséquences de la traduction des thèses d'Einstein en France (et notamment du terme « relativité », souvent confondu avec « relativisme »), Étienne Klein enfonce le clou : « *Le langage est miné, et ce n'est surtout pas à partir de lui qu'on réglera la question de la nature du temps. Car quand on parle du temps, on traduit plutôt nos expériences du temps. On devrait donc plutôt parler de durée, de temporalité. Mais comment les traduire ?* » « *Je n'ai pas tout compris, mais il est fort* », glisse une dame en sortant de la salle surchauffée. Le public est enjoué, même si parfois pas d'accord du tout.

La salle se vide, se remplit de nouveau. « *Il était impossible de ne pas évoquer Proust* », s'exclame Jürgen Ritte, modérateur d'une table-ronde sur « *Traduire* À la recherche du temps perdu » Cela se discute. Tout comme le choix de la première phrase, du titre et du sempiternel épisode de la madeleine. Karin Gundersen, également traductrice de Barthes, de Derrida et de Nerval, lit le célèbre incipit en norvégien, en danois et en suédois : « *Ce n'est pas si facile que ça !* » « *Est-ce que ça se dit, réviseur en français ?* », demande Lydia Davis, qui a traduit *Du côté de chez Swann* en américain.

Elle reprend les différentes versions de « *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* » : « *Time was when I always went to bed early… Time and again I have gone to bed early… For a long time I used to go to bed early…* » Les trois proustiens s'accordent lorsque Luzius Keller, qui a repris l'ensemble de la traduction allemande, lance l'air désespéré : « *Il est impossible de traduire le jeu de mots entre bonne heure et bonheur !* » Il poursuit : « *Impossible, en allemand qui en met à chaque mot, de mettre une majuscule à Temps comme Proust le fait.* » Dans ces conditions, pourquoi ne pas ôter sa majuscule au temps ?

Les Assises sont aussi le moment de remise du prix de traduction de la ville d'Arles, remporté

ARLES, PAR TEMPS DE TRADUCTION

par la traductrice d'auteurs de langue portugaise Elisabeth Monteiro Rodrigues pour *De la famille*, recueil de nouvelles de Valerio Romao (Éditions Chandeigne, 2018). Un membre du jury : « *On n'était pas tous d'accord sur le livre en lui-même, mais on juge avant tout d'une traduction : celle-ci l'a clairement emporté*. » Elisabeth Monteiro Rodrigues traduit aussi l'auteur angolais Manuel Rui et le grand écrivain mozambicain Mia Couto. Elle planche actuellement sur sa trilogie à paraître aux éditions Métailié, qui comporte les volumes *Mulheres de cinza* (« Femmes de cendre »), *A espada e a azagaia* (« L'épée et la sagaie ») et *O bebedor de horizontes* (« Le buveur d'horizons »).

Le boulevard des Lices est parsemé de restes du marché. Cette fois-ci, c'est le théâtre qui se remplit. Au rez-de-chaussée, Josée Kamoun justifie les choix effectués dans sa récente traduction de *1984*, de George Orwell (Gallimard), puis Julio Premat explore le temps de la mélancolie dans les textes de l'écrivain argentin Juan José Saer. À l'étage, trois correcteurs de traductions évoquent pour la première fois leur travail. Olivier de Solminihac, à la fois auteur et chargé d'édition, sort de sa besace une page de manuscrit encore enfermé dans son enveloppe timbrée. « *Un texte est une matière complexe, qui a besoin de temps* », insiste à ses côtés Patricia Duez, éditrice indépendante et relectrice. « *Mais il m'arrive souvent d'être la première lectrice du texte* », se désole Delphine Valentin, correctrice et traductrice de l'espagnol. L'intitulé de sa fonction est magnifique, mais à l'heure de la correction automatique, le « préparateur de copie » tend à disparaître des maisons d'édition. On se surprend plongé dans le temps intermédiaire dans lequel s'inscrit le texte corrigé, et dans la polysémie du mot « correction ».

Si les traducteurs et les correcteurs semblent ne plus avoir le temps, ou de moins en moins, libre au lecteur de le prendre. Marie-Madeleine Fragonard, traductrice de Rabelais, et Nathalie Koble, traductrice des *Lais* de Marie de France et des poèmes des troubadours, sont des lectrices immergées dans un temps autre, ancien, et pourtant familier, depuis lequel elles pensent notre contemporain : le temps des écritures et des langues du Moyen Âge. Elles sont réunies autour de « traduire en français nouveau ». « *Dès 1530, des traités demandent de formaliser le français phonétiquement* », rappelle la première, qui insiste sur le plurilinguisme de Rabelais et la nécessité des éditions bilingues dans ce cas (*Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, Quarto-Gallimard, 2017).

Nathalie Koble lit à voix haute un poème issu de la tradition des valentines, textes apparus au XIVe siècle et d'emblée bilingues, en pleine guerre entre Français et Anglais. Comme par enchantement, une langue française étrangère parcourt la chapelle du Méjan. Nathalie Koble : « C'est une fascination dont il faut se départir, car l'esthétique du poème n'est pas dans la variation graphique qui nous semble bizarre aujourd'hui. Elle se trouve plutôt dans le déploiement de la polysémie d'un mot. Toute traduction est appelée à être dépassée : c'est le cœur de toutes les littératures. »

« *Le problème, c'est qu'on ne peut pas tout faire* », résume bien l'un des 500 spectateurs. Les Assises, joyeuses et ludiques, offrent un programme de grande qualité mais chargé, où de nombreux ateliers de traduction se tiennent simultanément. Après une « conférence percutée » du batteur Simon Goubert, qui explore le tempo dans l'ensemble de ses divisions possibles, le metteur en scène David Lescot, « grand témoin des Assises », résume en guitare ces trois jours de traduction. 11 novembre oblige, il joue une *Marseillaise*, mais sur un rythme de bossa nova. L'édition 2019 aura pour thème « traduire l'humour ».