

EN

Numéro 69
du 19 décembre 2018
au 1^{er} janvier 2019



Les débuts de Nadeau

Numéro 69**Par tous les temps**

En attendant Nadeau a toujours fait de la mémoire de Maurice Nadeau un avenir. La publication de la totalité de ses articles parus dans *Combat*, qui fait ici l'objet d'une recension de Jean-Pierre Salgas, permet de voir comment un critique éclaire son époque et lui donne des repères. En 1945, c'est toutes les valeurs du monde actuel qu'il faut affirmer pour refonder la communauté : cartographier à neuf, nommer les tendances, proposer des bornes et donner des indices. Nadeau s'y emploie en définissant des territoires, en reconnaissant des modèles et en allumant des feux. La lecture de ses textes est vivifiante parce que ceux-ci continuent de proposer des repères pour notre temps. Et on reste surpris en les lisant de la justesse et de la clairvoyance des propositions et des choix.

Par temps difficiles, se tourner vers le grand mythe du naufragé, ce n'est pas seulement se réfugier dans l'île déserte de la lecture, mais réfléchir aux ambiguïtés politiques d'une utopie qui fait

faillite : la réédition en Pléiade de *Robinson Crusoe* invite à le faire. Un autre mythe à reprendre, à la faveur de l'exposition-rétrospective Sergio Leone à la Cinémathèque de Bercy : celui de l'Ouest et de la frontière, que le cinéaste conduit vers ses formes crépusculaires en déportant l'imaginaire de l'aventure dans le contexte de la décolonisation et de l'anti-impérialisme des années 1960-1970.

Par temps de fêtes, on peut offrir des livres et s'en faire offrir : notre sélection est ouverte puisqu'elle va de la retraduction du chef-d'œuvre de Clarice Lispector, *Água Viva* à l'édition d'un livre retrouvé de l'auteur de *La Leçon d'allemand*, Siegfried Lenz ; de la passionnante aventure de Michel Pastoureau dans l'imaginaire des loups aux archives inédites de Françoise Dolto ; d'un roman traduit du thaï, *Sur le Mont Mitaké*, de Sîbourapâ, aux récits secrets de Pierre-Albert Jourdan.

En vous souhaitant de bonnes fêtes, nous vous adressons de belles lectures. Et rendez-vous dès le 2 janvier 2019, avec le numéro 70 de notre journal.

T. S., 19 décembre 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, Maité 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
FRANÇAISE**

p. 4 Jean-Michel Espitalier
La première année
par Jeanne Bacharach

p. 6 Salim Jay
Dictionnaire des romanciers
algériens
par Albert Bensoussan

p. 8 Maurice Nadeau
Soixante ans de journalisme
littéraire. Tome 1
par Jean-Pierre Salgas

p. 13 Dominique Rolin
Lettres à Philippe Sollers
Louise de Coligny-Châtillon
Lettres à Guillaume Apollinaire
par Pierre Benetti

p. 16 Jacques Vaché
Lettres de guerre (1914-1918)
par Paul Louis Rossi

p. 18 Boris Vildé
Journal et lettres de prison,
1941-1942
par Éric Loret

**LITTÉRATURE
ÉTRANGÈRE**

p. 20 Yarô Abe
La cantine de minuit. Tome 4
par Corinna Gepner

p. 22 Daniel Defoe
Robinson Crusôé
par Linda Lê

p. 24 Ridvan Dibra
Le petit Bala
Murathan Mungan
Taziye. Cérémonie funèbre
par Jean-Paul Champseix

p. 27 Siegfried Lenz
Le transfuge
par Jean-Luc Tiesset

p. 31 Clarice Lispector
Água Viva,
Près du cœur sauvage
et Un souffle de vie (pulsations)
par Luciano Brito

p. 33 Eshkol Nevo
Trois étages
par Norbert Czarny

p. 35 Sîbourapâ
Sur le mont Mitaké
par Maurice Mourier

POÉSIE

p. 37 Yves Leclair
Pierre-Albert Jourdan.
Écrire comme on tire à l'arc
par Alain Roussel

ESSAIS

p. 39 Emma Goldman
Vivre ma vie. Une anarchiste
au temps des révolutions
par Ulysse Baratin

p. 42 Franck Mermier
Écrits libres de Syrie.
De la révolution à la guerre
par Cécile Boëx

HISTOIRE

p. 44 Claude Gauvard
Condamner au Moyen Âge
par Michel Porret

p. 47 Hervé Guillemain
Schizophrènes au XX^e siècle
par Emmanuel Delille

p. 49 Michel Pastoureau
Le loup. Une histoire culturelle
par Dominique Goy-Blanquet

**p. 52 Manon Pignon
et Yann Potin**
Françoise Dolto, veuve
de guerre à sept ans
par Philippe Artières

PHILOSOPHIE

p. 53 Barbara Cassin
Quand dire, c'est vraiment faire
par Marc Lebiez

ARTS

p. 56 Picasso. Bleu et rose
par Gilbert Lascault

**p. 58 Gian Luca Farinelli
et Christopher Frayling (dir.)**
La révolution Sergio Leone
par Michel Porret

p. 62 Molière
L'école des femmes
par Monique Le Roux

p. 64 Blandine Verlet
par Adrien Cauchie

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](#).

Écrire la disparition

Dans La première année, le poète Jean-Michel Espitallier fait le récit de la mort de sa compagne, Marina. Atteinte d'un cancer du sein, Marina décède au début de l'année 2015. Jean-Michel Espitallier décrit la fin de sa vie, sa mort, et l'année qui suit. La première année est un livre de deuil. Journal poétique de la première année d'absence, il s'approche par les mots au plus près et avec insistance de la disparition de la femme aimée, de son absence, et de la douleur dans le temps.

par Jeanne Bacharach

Jean-Michel Espitallier
La première année
 Inculte, 184 p., 17,90 €

La première année est de ces livres qui d'emblée vous étreignent, vous prennent. La description de la mort de Marina au cours des premières pages fait inévitablement monter les larmes du lecteur, accompagnant celles de Marina : « *Tu pleures doucement [...], tu pleures de douleur [...], tu pleures discrètement* », et celles de l'auteur, une fois la mort venue : « *Je m'asphyxie. Je me noie. [...] Je pleure beaucoup. [...] Je me noie. Je m'asphyxie* ». Les larmes qui coulent sans tout à fait discontinuer tout au long de ce récit d'une année résonnent avec l'une des épigraphes du livre, celle de Judith Butler, dans *La vie précaire* : « *Si une vie ne peut être pleurée, elle n'est pas tout à fait une vie* ». La vie de Marina devient ainsi « tout à fait une vie » par ces larmes partagées, provoquées par la mort, et sa mise en mots : « *Comment te continuer (te faire vivre) dans le rituel ? Te pleurer pour te maintenir en vie* ».

L'émotion suscitée par le récit de cette maladie, de cette mort, et de cette année de deuil persiste et insiste jusqu'aux dernières pages. Jean-Michel Espitallier inscrit l'émotion face à la disparition de sa compagne dans un temps long, qui s'étire et se répète, s'enroule sur lui-même : « *Les jours sont lents, longs, lourds* ». La reprise ici de mots aux sonorités proches, où l'on entend presque les larmes couler, souligne la dimension continue de l'émotion. Ces reprises par l'écriture d'instantanés similaires, ces retours et ces redondances qui sont les traces d'une entière occupation du corps et de l'esprit par la mort, d'une obsession, trouvent

dans *La première année* une force particulière. Elles semblent tout à la fois relever d'un exorcisme, d'un exercice compulsif de consolation, et de la simple expression brute et immédiate d'une émotion qui perdure et s'étend au-delà de l'auteur. Les répétitions de mots, de phrases, de périodes et d'événements du récit parviennent à maintenir les larmes et faire tenir la tristesse qui fait s'effondrer les corps.

« *Je ne veux pas trop expliquer, je veux juste ressentir (réussir mon deuil)* », écrit Jean-Michel Espitallier. Si l'expérience du deuil est la sienne, bien particulière, et s'il parvient à écrire la singularité de ses émotions et ses sensations, il réussit aussi à travers *La première année* à les « faire ressentir » à d'autres, et à les inscrire dans une forme d'infini qui est aussi la sienne : « *Ce soir (18 août) je me rends compte que du point de vue du deuil, qui est une expérience du plus jamais, c'est-à-dire du à-jamais, je vis l'expérience de l'infini.* » L'écriture poétique, qui se construit là autour de périodes, inscrit l'émotion et les sensations de l'auteur, du « je », mais aussi du lecteur, dans une durée qui excède celle de la première année suivant la mort de Marina.

L'usage du « tu » tout au long du récit constitue sans nul doute une des forces particulières de *La première année*. Le « tu » interpelle Marina, de son agonie jusqu'au creux de sa disparition. C'est ce pronom, cette adresse, qui l'anime jusqu'à la fin, qui la « continue », et qui, de manière paradoxale, incarne et rend présente son absence : « *Maintenant tu es morte. À présent tu es morte.* » Jean-Michel Espitallier parvient à lui donner vie par ce « tu », la décrivant avec une immense tendresse : « *Tu auras toujours vécu pour la beauté, la grâce, l'élégance, ce fut ton projet (femme-dandy par excellence, dans l'excellence), ta*



Sans Titre de Pierre Soulages © Olivier Bruchez

ÉCRIRE LA DISPARITION

résistance, ton combat, ta force. » Sans l'enfermer dans des mots qui ne seraient pas les siens, l'adresse à ce « tu » incarné ouvre le texte à un « tu » pluriel, indéfini, libre et fragile : « *Quelle est la valeur de "toi" que je t'adresse alors que tu n'es plus là ?* » Il représente à la fois la distance avec le « je » et la fusion passée. Par ce jeu d'adresses qui interpelle et anime aussi le lecteur, Jean-Michel Espitallier fait vivre et revivre un amour, dont les débuts ressurgissent en ce début d'année de deuil : « *J'aurai vécu deux fois seulement cette chose plus grande que moi. La première, avec toi dans un excès inouï de bonheur, le 19 janvier 1984 [...]. La deuxième, le 3 février à 2 heures du matin dans une chambre d'hôpital* ».

Dans *La première année*, le recours au « tu » qui anime Marina dans une forme d'immédiateté et de vivacité toujours recommencées fait naître un lyrisme poétique ouvert, en mouvement, en constante circulation entre l'écriture du « moi » et de l'autre. *La première année* parvient, par l'usage du « tu » mais aussi par une écriture poétique faite d'images, à donner corps à l'absence (« *ton absence en acier* ») ou encore aux sensations et émotions qu'elle provoque : « *La douleur – cette pelote de manque, de tristesse, de traumatisme, de*

peur, de regrets, de culpabilité parfois – est intacte ». La douleur se fait matière et fait écho dans le texte aux pelotes de poussières qui recouvrent peu à peu l'appartement : « *Un petit mouton de poussière roule sous l'armoire. Quelques boucles de tes cheveux argentés y sont emmêlés... Il roule. Tu n'es plus là* ». Le temps s'incarne dans cette poussière, cette matière faite image. Il prend vie aussi avec intensité dans l'image matérielle et typographique du temps qui passe et qui s'efface, entre les dernières pages du livre, recouvertes de l'égrenage des dernières minutes et secondes de cette première année d'absence.

La disparition dans *La première année* est rendue sensible par l'évocation des sensations, des odeurs, des parfums, mais aussi des bruits et des sons. La bande-son musicale qui accompagne le récit contribue à donner vie à la femme aimée, comme à la douleur qui se fait son et couleur : « *Un sifflement sourd de douleur noire* ». Jean-Michel Espitallier, sondant la tristesse du deuil, écrit la confusion détaillée des émotions et des sensations. Il parvient à écrire toute leur fragilité, leurs détails mais aussi leur imprécision et leurs tremblements. C'est du mélange de cette acuité sensible et de ce tremblé poétique que semblent naître toute l'émotion et toute la force de ce magnifique journal de deuil.

Le français, butin de guerre

Salim Jay, écrivain franco-marocain, est non seulement un esprit éclairé doué d'une stupéfiante mémoire, mais aussi un arpenteur du fait littéraire sur tout le territoire du Maghreb. Après avoir donné un Dictionnaire des romanciers marocains ((EDDIF/Paris Méditerranée, 2005), une très complète compilation des lettres de son territoire natal, il « récidive » avec, aujourd'hui, ce Dictionnaire des romanciers algériens.

par Albert Bensoussan

Salim Jay

Dictionnaire des romanciers algériens

Serge Safran, 480 p., 27,90 €

Ce fou des livres y aura consacré quelques dizaines d'années. Ici, dans l'imposant répertoire des lettres algériennes (avec toute l'ambiguïté de cette désignation appliquée à des écrivains qui, pour la plupart, accèdent à la gloire en France plus qu'en Algérie où beaucoup sont ignorés, et de toute façon peu lus), c'est du noble et vrai roman que s'occupe ce critique accompli qui passe au crible quelque 200 écrivains. Avec un souci d'exhaustivité qui n'interdit pas quelques oublis, mais qui peut se targuer de tout embrasser et de tout dire ?

« Camus est un écrivain algérien ». Qui dit cela ? Le plus grand romancier d'Algérie, Mohammed Dib, et d'ailleurs ne dit-on pas couramment que l'Algérie a été couronnée deux fois par l'académie Nobel, Camus en littérature et Cohen-Tannoudji en physique ? Mais il y a mieux, et Salim Bachi – Prix Goncourt du premier roman pour *Le chien d'Ulysse* – parle d'or quand il commente une célèbre répartie de Camus : « *Je comprenais que Camus ait préféré sa mère à la justice car nous sommes tous des Arabes, lui et moi, et notre mère passera toujours en premier* ». L'identité, on le comprend d'emblée, est au centre de l'entreprise de Jay. Et l'on ne s'étonnera pas, non plus, de voir Jean Sénac, l'un des plus grands poètes d'Algérie, celui que Camus appelait « *hijo mio* », déclarer : « *je suis né Algérien* ». Et si l'on s'étonne de l'attitude d'un Malek Haddad, retournant l'expression de Gabriel Audisio – « *La langue française est ma patrie* » – pour affirmer avec morgue : « *La langue française est mon*

exil », et « *referme[r] son stylo* » pour étouffer à tout jamais sa voix française, c'est pour le juger « *très préoccupé de son nombril* », sans oblitérer sa déclaration d'identité : « *Ce que je sais, et ça je le sais bien, c'est que je suis algérien* ».

En fait, écrit Salim Jay en introduction, « *la littérature [...] n'est pas nécessairement l'otage de la langue qu'elle emprunte* ». Et on en aura fini avec ce problème en entendant Abdelhamid Benhedouga déclarer : « *La langue est la patrie de l'écrivain* ». Alors voilà tous ces Algériens, qu'ils soient arabes, kabyles, futurs pieds-noirs ou juifs, musulmans ou chrétiens, rassemblés sous le même manteau – on n'ose dire drapeau – déchiré de l'Algérie. L'identité engage ici la langue française, et ces voix, pour la plupart, ne se posent pas le problème d'une quelconque incompatibilité, même si Rachid Mimouni déclare qu'« *on écrit en français comme on franchit le Rubicon* ». C'est bien la leçon que tire Azouz Begag, l'ex-ministre délégué à la promotion de l'Égalité des chances, qui voit dans son double lien à la France et à l'Algérie « *deux attachements aussi solidement que s'ils ne portaient en eux aucun risque de contradiction* ».

La langue française appartient à tous, même à un Français d'origine contrôlée, comme se définit ironiquement Begag, et l'on ne s'étonnera pas de l'attitude dévote d'un Malek Alloula faisant de Diderot son objet d'étude. La langue française appartient à l'Algérie, et inversement, malgré tous les efforts d'arabisation entrepris sous Boumediène. Aujourd'hui l'Algérie est trilingue, si l'on inclut le tamazight ou langue amazighe, le parler berbère qui arrachait des larmes à Jean Amrouche et qui est désormais reconnu langue officielle. Le dernier mot revient au plus brillant de tous, Kateb Yacine, qui définit la langue française comme « *un butin de guerre* ». Et sur le

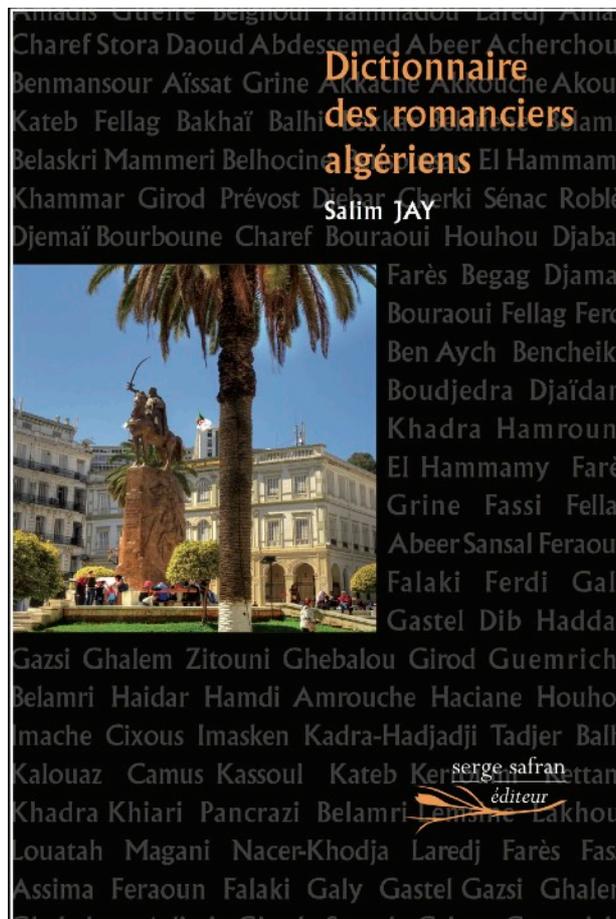
LE FRANÇAIS, BUTIN DE GUERRE

territoire de la francophonie l'Algérie se taille la part du lion.

C'est pourquoi l'on reste confondu, béat d'admiration, devant pareil aréopage. Certes, il y a Camus – figure exaltée, vénérée, omniprésente ici –, mais aussi Jean Sénac – dont les *Œuvres poétiques* paraissent ces jours-ci aux éditions Acte -Sud –, Jean Pélégri – qui, avec *Le maboul* a donné aux lettres algériennes l'un de leurs plus grands titres –, Emmanuel Roblès ou Hélène Cixous, mais il y a aussi, immenses et applaudis, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra – que Maurice Nadeau découvrit et publia aux Lettres Nouvelles –, Boualem Sansal – entré au temple du « Quarto » de Gallimard, au même titre que Tahar Ben Jelloun ou Pierre Assouline, et qui « *croule sous les prix littéraires* »...

Et puis Mohammed *Dib*, Mouloud Mammeri, Rachid Mimouni – qui publie, avec *Le fleuve détourné*, l'un des livres les plus subversifs sur l'Algérie postcoloniale, ce pourquoi son œuvre fut censurée –, l'académicienne Assia Djebar – dont on retiendra le roman au titre emblématique : *Nulle part dans la maison de mon père*, « *un exercice de liberté* », commente Salim Jay –, Leïla Sebbar – pour qui l'arabe est « *un chant secret* » et dont Salim Jay, constatant cet « *apprentissage éludé* », se demande pourquoi elle n'a pas appris l'arabe (référence à son ouvrage le plus connu, *Je ne parle pas la langue de mon père*) –, les Amrouche – Fadhma, la mère, Jean et Taos, les enfants –, Mohamed Kacimi – l'auteur de *La confession d'Abraham*, écrite à Jérusalem avec cette superbe réplique de Sarah, amère ou nostalgique : « *Abraham, qu'est-ce que c'était beau l'Euphrate avant que le Ciel ne t'adresse la parole !* »

Et puis, bien sûr, les jeunes pousses si prometteuses, Kamel Daoud – fasciné comme tant d'autres par Albert Camus, et pour qui l'absurde ne peut être qu'algérien [« *Il faut être Algérien pour penser l'absurde comme Camus* »] –, Alice Zeniter – qui redonne voix à son grand-père kabyle et aux harkis – et Kaouther Adimi – faisant revivre l'épopée d'Edmond Charlot, le premier éditeur de Camus, de Lorca et d'Henri Bosco – qui ont fait ces temps-ci la une des pages littéraires. On notera la forte présence féminine dans ce panorama, où le féminisme algérien est des plus combattifs ; on retiendra cette fameuse définition de Leïla Aslaoui-Hemmadi évoquant dans son recueil *Coupables* ces « *héritières d'une*



demi-portion du gâteau préparé par les hommes et seulement pour eux ».

Et si la tragédie est présente presque partout, au fil des pages, elle a le double visage de la guerre d'Algérie (avec en arrière-plan le drame des harkis), dont on retiendra, en particulier, le double témoignage d'une Fanny Colonna et de Myriam Ben, qui furent, parmi bien d'autres, artisans de l'Indépendance. Et aussi, hélas ! de la décennie noire des années 1990 – les « années de braise » – qui firent, sur le sol algérien, des dizaines de milliers de victimes, et poussèrent à l'exil tant d'intellectuels et d'écrivains. L'ex-patrie ingrate, la France, et la patrie advenue, l'Algérie sombre et exclusive, sont face à face presque à chaque page. Couple diabolique ? En perpétuel divorce ? Que non pas, couple passionné, follement épris, et pour cela indissoluble.

Si la cassure fut politique, la cohabitation vaille que vaille, ou disons l'amitié, reste le dénominateur commun de toutes ces voix algériennes confondues en un seul souffle amoureux. Et le bel ouvrage de Salim Jay, comptable d'une aventure de l'écriture à nulle autre pareille, n'est, lui aussi, qu'un transport passionnel vers tous ces visages aimés, choyés, chéris, qu'il nous restitue sous le meilleur éclairage.

Les débuts de Nadeau

Maurice Nadeau avait trente-quatre ans : la Seconde Guerre mondiale était terminée, il venait de publier son Histoire du surréalisme et entrait au journal Combat. En six ans, il publie près de 500 articles, dans lesquels il s'essaye à tous les genres.

par Jean-Pierre Salgas

Maurice Nadeau

Soixante ans de journalisme littéraire.

Tome 1 : Les années « Combat » 1945-1951

Préface de Tiphaine Samoyault

Maurice Nadeau, 1 480 p., 39 €

De la révolution permanente à la révolte

Les années « Combat » 1945-1951 constituent le premier de trois volumes de *Soixante ans de journalisme littéraire* publiés par Gilles Nadeau. Un monument. Devraient suivre *Les années Lettres Nouvelles* et *Les années Quinzaine*. Chaque année est précédée d'un résumé de l'actualité, de l'histoire du journal « de la Résistance à la Révolution » (deux pages) de Pascal Pia et Albert Camus au rachat par Henri Smadja et des fac-similés de certains articles de chaque année. Tiphaine Samoyault, qui fut éditée par Nadeau et proche de lui à partir de 1996, présente très justement l'ouvrage : 1 471 pages pour 468 articles depuis le 3 août 1945 jusqu'au 8 novembre 1951 (outre *Combat : Gavroche, Le Mercure de France...*).

Le volume nous mène de Trotsky (*Histoire de la Révolution russe* dans *La vérité*) à une recension plus qu'ambivalente de *L'homme révolté* d'Albert Camus. À l'occasion de différentes parutions, plusieurs articles sont consacrés à Balzac, journaliste et écrivain, dont une longue étude en 1950 dans *Le Mercure de France*. Le jeune Nadeau s'essaye à tous les genres de journalisme, de l'étude savante ou militante au portrait, mais aussi à la polémique et au courriérisme littéraire (prix littéraires, jurys, désopilantes réceptions à l'Académie française d'Émile Henriot par Jérôme Tharaud, de Jules Romains par Georges Duhamel, réflexions burlesques sur l'édition à la Libération, pastiche de Mauriac, remise à l'abbé Grosjean du prix de la Pléiade... Brocardés parmi d'autres : Julien Benda, « *sophiste de vieille date* », Jean-Louis Bory,

Prix Goncourt, Marcel Aymé, Jean Dutourd, Hervé Bazin, Boris Vian...).

On peut suivre ici le devenir journaliste de Nadeau dans ce qui est autant un journal intime qu'une encyclopédie (on peut aussi lire ce livre via l'index). Un papier de 1946 s'intitule « Stendhal for ever » : comme chez ce dernier, le bonheur est celui du direct, de la « présence », de l'ici et maintenant d'un devenir critique. De Nadeau... en attendant Nadeau...

De la guerre au Degré zéro de l'écriture

En 1952, Maurice Nadeau lui-même avait fait parmi ses articles une sélection des meilleurs portant sur la littérature française : *Littérature présente* (Correa). Il l'avait ouverte par une préface sur la critique, en examinant toutes les postures depuis Sainte-Beuve. Profession de foi : « *je n'ai ni doctrine ni système* ». Il y définit le critique comme « *femme de charge dans un intérieur bien tenu* » (souvenir de sa mère ?). Son dernier recueil s'intitulera *Serviteur* (2002). Collaborateur de Maurice Nadeau de 1983 à 1990, je me rappelle son refus d'une proposition de l'IMEC d'une exposition sur *Les Lettres Nouvelles* – qui a fini par donner naissance à ses mémoires (*Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, 1990) –, autopsie qui l'aurait situé dans le champ. C'est ce Nadeau-là en liberté, dans un monde littéraire en reconstruction que nous redonnent ces *Années « Combat »*. De ce point de vue, la couverture du livre, qui reproduit un dessin de Maurice Henry de 1954 (Jacques Laurent, Jean Paulhan et Maurice Nadeau y combattent François Mauriac, le champ de bataille des revues) est sûrement une erreur, la seule de cette magnifique édition.

Ces années 1945-1951 sont un moment de mutation avant l'année 1953 qui voit le champ littéraire se structurer. 1953 est une année-césure (comme le seront 1966, 1983 ou 1998) : de nouvelles revues voient le jour : *Les Lettres*



LES DÉBUTS DE NADEAU

Nouvelles, La Parisienne, La Nouvelle NRF (je renvoie aux deux tomes récents de *Critique littéraire* de Jean Paulhan malheureusement rassemblés en un ordre alphabétique qui empêche toute mise en parallèle), les débuts du Nouveau Roman (*Les gommages* d'Alain Robbe-Grillet)... Surtout, Roland Barthes qui a commencé à écrire dans *Combat* en 1947, croisant le Sartre de *Situations 1* à celui de *Situations 2*, donne *Le degré zéro de l'écriture*, à la fois livre de théorie (entre langue et style, le concept d'écriture définit l'engagement de la forme, et fonde une sociologie interne de la littérature) et histoire de cette même période (1945-1953). Dans *Le roman français depuis la guerre*, en 1963, puis 1970, Nadeau en tiendra compte.

En attendant... André Breton

« *Mon amour pour la littérature avait grandi en même temps que mes espoirs révolutionnaires s'enlisaient dans la guerre de 1939-1945* », écrit l'anti-stalinien de toujours (en 1964, il éditera et préfacera *Littérature et révolution* de Trotsky). Un magnifique inédit du 23 décembre 1944, « Benjamin Péret ou le monde en laisse », tel un post-scriptum à son *Histoire du surréalisme* et un pont entre l'historien et le journaliste, ouvre le livre : j'y reviendrai. « En attendant André Breton » (en exil aux États-Unis depuis 1941) pourrait en effet être le sous-titre de ce volume (on peut d'ailleurs souvent être surpris de l'usage élargi que Nadeau fait du mot « surréaliste » : il voit du surréalisme partout, par exemple dans *Drôle de jeu* de Roger Vailland). Ses papiers de 1945 et 1946, notamment sur le « Discours aux étudiants de Yale », laissent poindre le scepticisme : « *jamais sans doute écrivain n'a été attendu avec autant d'impatience* ».

Le 30 mai 1946, à son retour, il lui rend tout de suite visite rue Fontaine. Breton, « mage du possible », reste muet et se révèle en exil du surréalisme. Une longue étude sur l'exposition internationale du surréalisme et sur *Arcane 17, Où va le surréalisme ?* entame la rupture. Suit un éreintage du *Breton* de Julien Gracq en 1948, « *livre pieux* » : « *voilà un excellent pastiche qui laisse loin derrière lui les fameux exercices de Paul Reboux et Charles Müller et qui constitue la moins pédante, la plus sûre des critiques* » (il éreintera de même *La littérature à l'estomac*). Elle est consommée dans un extraordinaire article sur Breton nouveau précieux le 10 février 1949 à propos de l'édition complète des *Poèmes* chez

Gallimard. « Précieux » : il faut entendre le mot dans ses deux sens : « *À notre surprise, se découvre un poète à grande réserve d'innocence, un souffleur de bulles gracieuses et irisées* ». Revanche de l'intéressé en mai 1949 à l'occasion de l'affaire de *La chasse spirituelle* (un faux Rimbaud concocté par Alakia Viala et Nicolas Bataille auquel même Pascal Pia se laissera prendre).

Péret et les surréalistes

Je reviens à l'inédit qui ouvre le volume : à l'abri d'un exergue ironiquement emprunté au jeune Aragon (devenu le symbole pour Péret du *déshonneur des poètes*), Nadeau y oppose les images de *Je sublime* à celles d'*Union libre*. À lui seul, Benjamin Péret, « *un des quatre grands du surréalisme* », incarne depuis 1921 une sorte de fusion de la révolution poétique et de la révolution politique : « *Le seul vrai poète que nous ayons jamais rencontré* ». Une sorte de Breton idéal. Contre toute religion et tout cléricisme. En 1948, Nadeau s'entretient avec Péret qui revient de six ans d'exil au Mexique : « *le surréalisme ne peut cesser d'être révolutionnaire sans disparaître* ». Autre passion fixe : Jacques Prévert, qui s'est lui « *évadé du surréalisme* » dans les poèmes recueillis dans *Paroles* : « *ses poèmes sont autant d'“inventaires” qui appellent les objets par leur nom, les hommes et les femmes par leur amour, les fleurs par leur parfum et les oiseaux par leur chant* ». En 1946, une longue étude salue sa « *poésie matérialiste* ».

Dans « *Le souvenir de Desnos* », il écrit : « *à deux exceptions près, Aragon et Éluard, il aura fallu que ces poètes abandonnent le groupe pour devenir eux-mêmes et parvenir à leur faite* ». En marge du mouvement : Antonin Artaud (*Lettres de Rodez, Pour en finir avec le jugement de Dieu*). En 1950, deux ans après sa mort, commence l'affaire Artaud qui opposera jusqu'à aujourd'hui, toute sa vie, Paule Thévenin – avec Philippe Sollers – à la famille Malausséna). Nadeau salue l'irruption d'Aimé Césaire, « *poète en éruption* », d'Henri Michaux et de René Char, qui incarnent la vraie « *poésie de résistance* ».

De façon évidente, Nadeau hérite du panthéon surréaliste : Sade dès 1945, en commentant Paulhan et Vailland, puis en 1947, en composant la première anthologie des textes du Marquis. Et Lautréamont. *La Quinzaine verra le jour en 1966*, six mois avant la mort de Breton alors que *Nadja*, les *Manifestes* et *Clair de terre* entrent en poche. *Histoire du surréalisme* inaugurera en 1970 la

LES DÉBUTS DE NADEAU

collection Points des éditions du Seuil, en compagnie du *Degré zéro de l'écriture*.

Amour fou... d'Henry Miller

Infidélité au surréalisme ? La parution de *Tropique du Cancer* suscite le 29 mars 1946 une sidérante déclaration d'amour : « *On a honte de réduire un livre unique aux brèves dimensions de cette "chronique littéraire". On songe à ceux qu'on aime le mieux qui ont été, au temps de leur lecture, des révélations : Rimbaud, Nietzsche, Breton, Joyce, Faulkner, John Reed, Lawrence (le colonel), Poe, Michaux, Kafka, Malraux, Camus et le plus grand de tous, Lautréamont. Il faut s'excuser envers les vivants et les morts : l'astre noir d'Henry Miller les a momentanément éclipsés* ». On peut dans *Les années « Combat »* suivre les luttes en justice en faveur du « pornographe ». De manière générale, nombre d'écrivains étrangers sont chroniqués : Stern, Melville, Lawrence (le colonel, comme il dit, pas D. H.), Moravia, Malaparte, Koestler, Richard Wright...

Autre déclaration d'amour, pour Malcolm Lowry, qu'il édite en 1950, *Au-dessous du volcan*, « au cœur du tourbillon » : « *Devant certains livres il faudrait se taire, attendre que le temps et une sorte de grâce vous hissent, sinon à leur hauteur, prétention injustifiée, du moins à ce point d'où les hauteurs se découvrent, s'ordonnent, s'équilibrent, défient dans leur beauté nécessaire le pitoyable assaut des mots* ».

Une nouvelle littérature

Dans un article sur le *Panorama de la littérature française* de Gaëtan Picon en mars 1950, il salue « Une nouvelle littérature ». À égalité avec Breton et les surréalistes, et un peu en contradiction avec elle, c'est cette nouvelle littérature qui est au cœur de ces années *Combat* : des romanciers, constate-il en 1946, comme Malraux, Aragon, Bernanos, Céline, Saint-Exupéry, Michaux, Giono, Queneau : « *Tous en ont fini avec l'inventaire du monde bourgeois et, plus gravement, consonnent avec les valeurs qui le régissent, cette rupture que le surréalisme avait idéalement effectuée depuis dix ans* ». Au centre de celle-ci, Albert Camus. Mieux, il accompagne avec une grande sympathie critique l'existentialisme, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir bien avant *Le deuxième sexe* (1949, après le rapport Kinsey).

Il salue, en 1946, le premier livre de Claude Simon, « *nouveau roman de l'absurde* » : *Le tricheur*, que l'intéressé reniera. Tous romanciers de la « condition humaine » : même intérêt pour André Malraux dont il commente attentivement tous les écrits sur l'art et dont il attend le livre sur T. E. Lawrence, *Le démon de l'absolu*. En 1945, il s'enthousiasme pour Romain Gary, « *un jeune écrivain dont il faut beaucoup attendre* », Prix des Critiques pour *Éducation européenne*, une admiration qui ne se démentira pas. Et pour Roger Vailland. Plus que pour les « romans de résistance ». De tous les grands aînés de la génération d'avant, le plus constamment célébré est André Gide, dont Maurice Nadeau honore l'absence d'obsèques nationales.

Louis Guilloux, André Dhôtel, Paul Léautaud

Dans les livres, « *je cherche un certain pathétique* », dit-il dans la préface à *Littérature présente*. Il emploie également le mot à propos de Miller. Au sein de cette nouvelle littérature : Louis Guilloux, à qui il a rendu visite à Saint-Brieuc « *en 1931 ou 1932* » (et à qui, à vrai dire, il semble s'identifier : Guilloux écrit « *pour sa classe sans être obligé de passer sous les fourches caudines d'un parti ou d'une idéologie* »). Et à l'occasion du *Jeu de patience*, en octobre 1949 : « *Louis Guilloux est un de nos plus grands écrivains vivants. Il est besoin de le dire car aux référendums organisés de temps à autre par les journaux pour savoir à quels écrivains le public donne sa faveur on oublie parfois de mentionner son nom, comme ceux de Paul Léautaud ou d'André Dhôtel* ». Suit un essai sur Guilloux et Sartre, « *Le romancier et ses personnages* », un véritable match entre *Jeu de patience* et *Mort dans l'âme* (le plus sartrien n'est pas celui qu'on croit).

D'André Dhôtel, pré-surréaliste dès 1922, « *maître es-ambiguïtés* », il analyse en 1949 la « méthode », cette fois-ci rapportée à la pensée de Jean Paulhan. « *Par une aventure singulière, et qu'il ne pouvait pas prévoir, il a forcé du même coup la double impasse qu'ont construite littérateurs et contempteurs de la littérature et rencontré au-delà d'elle le gibier qu'ils s'épuisent sans succès à capturer [...]* *Le Dhotelland fait pendant à la Faulknerie. On pourrait déjà en dresser le cadastre* ». Paul Léautaud, « *Diogène en banlieue sud* », « *petit cousin de Montaigne, Jean-Jacques et Stendhal* », « *contemporain capital* », cherche, lui, l'homme derrière l'écrivain. Autre gout prononcé : Marcel Jouhandeau, « *mangeur d'âmes* ». Mais « *si je rends grâce à l'auteur, l'homme me répugne* ».

Lettres de femmes

Après les lettres de Philippe Sollers à Dominique Rolin, parues l'année dernière, voici les lettres envoyées par Dominique Rolin à Philippe Sollers entre 1958 et 1980. Deux autres tomes couvriront la période 1980-2000 de ce gigantesque échange épistolaire entre les deux écrivains-amants (près de 5 000 lettres en tout). On peut lire ce volume en même temps que les quelques lettres de Louise de Coligny-Châtillon, alias « Lou », à Guillaume Apollinaire : deux voix de femmes longtemps tues.

par Pierre Benetti

Dominique Rolin

Lettres à Philippe Sollers (1958-1980)

Édition de Jean-Luc Outers

Gallimard, 488 p., 24 €

Philippe Sollers

Lettres à Dominique Rolin (1958-1980)

Édition de Frans De Haes

Gallimard, 400 p., 21 €

Louise de Coligny-Châtillon

Lettres à Guillaume Apollinaire

Édition de Pierre Caizergues

Gallimard, 128 p., 12 €

Lettres à Philippe Sollers rassemble 248 lettres de Dominique Rolin, soit un quart d'après Jean-Luc Outers, qui les a choisies parmi les archives de l'écrivaine belge morte en 2012. Si son choix, dit-il, a été uniquement guidé par « *le caractère romanesque de cette passion hors du commun* », ce qui n'en explicite guère les critères, on peut lire cette intense correspondance autrement : une fois n'est pas coutume, la voix d'une femme est présentée de manière autonome. Au vu du silence dans lequel sont confinées la plupart des destinataires des correspondances d'écrivain, on ne peut que s'en réjouir, même si rien sans doute ne remplace le dialogue à deux voix entrecroisées.

Contrairement à la [correspondance Camus-Casarrès](#), la séparation des lettres de l'une et de l'autre promet cependant de laisser entendre une voix singulière à chaque fois. Une telle édition permet aussi d'observer sur un temps long la construction de deux œuvres déliées bien que reliées, partagées, se nourrissant l'une l'autre, tout en restant

farouchement personnelles. En plus des événements quotidiens, elle partage avec le lecteur les sentiments vécus par les deux épistoliers dans l'écriture de chaque lettre, du plaisir de la rédaction à l'attente inquiète de la réponse, à une époque dépourvue de messagerie instantanée.

Tout a été dit de cette longue histoire d'amour clandestine et scandaleuse pour ses contemporains. Ou plutôt, ils en ont eux-mêmes tout dit. Trente ans d'amour fou et *Le jardin d'agrément* de Dominique Rolin (Gallimard, 1988 et 1994) ont raconté la passion vécue avec le prénommé « Jim ». Puis elle-même a mis fin, au moment de la parution de son *Journal amoureux* (Gallimard, 2000), au secret de Polichinelle en révélant à la télévision le véritable nom de « Jim ». [Philippe Sollers](#) a aussi disséminé l'histoire dans de nombreux livres et l'a racontée dans *Un vrai roman* (Plon, 2007). La période 1958-1980 est celle où il rencontre et épouse Julia Kristeva, en 1967. Dans [son livre d'entretiens](#), celle-ci disait : « *Cette relation concernait davantage la mère de Sollers que ma personne [...] Sollers lui doit beaucoup d'être ce qu'il est aujourd'hui* ».

On en a souvent retenu la seule différence d'âge. Dominique Rolin est née en 1913. Son premier roman, *Les marais*, est à la fois salué par Max Jacob et publié par Robert Denoël en pleine Occupation, seize ans avant *Une curieuse solitude*, premier livre par lequel Philippe Joyaux, né en 1936, quitte son nom et ses études de marketing pour devenir Philippe Sollers et faire de la littérature, dans le sillage de la revue *Écrire* de Jean Cayrol, pré-monture du groupe Tel Quel. En 1958, elle a déjà écrit plusieurs livres et a déjà connu un grand deuil – son mari, le dessinateur Bernard Milleret, est mort en 1957.



Dominique Rolin et Louise de Coligny-Chatillon

LETTRES DE FEMMES

Pourtant, lorsque Dominique Rolin et Philippe Sollers se rencontrent le soir du 21 octobre 1958 au siège des éditions du Seuil, ils n'ont pas seulement vingt-deux ans d'écart. Elle est aussi femme, belge, née d'un bibliothécaire et d'une enseignante de diction. Il est aussi homme, Français de Bordeaux, grandi dans une famille d'industriels. L'âge est une de leurs différences qu'ils essaient de dépasser par et dans le profond désir de l'écriture qui les anime, les obsède ensemble, par lequel passe leur désir amoureux. Au-delà de la chronique mondaine (on croise ici les prétendants Julien Gracq et « *l'archange de la mort* » [Maurice Blanchot](#), les amis Félicien Marceau, Roger Nimier et Manès Sperber, les éditeurs Paul Flamand et Claude Gallimard), la force principale de cette correspondance provient de cette relation commune à l'écriture et aux livres. En plus d'aimer, Dominique Rolin a en commun avec Philippe Sollers d'aimer écrire. Même s'il s'agit aussi, parfois, d'une écriture par défaut : « *J'en ai marre de t'écrire* » ; « *J'ai envie que tu reviennes. Je n'ai plus envie de t'écrire* »...

Entre 1958 et 1980, alors même qu'elle publie onze livres, environ un tous les deux ans, Dominique Rolin nous parle plus de l'œuvre de Philippe Sollers que de la sienne propre, comme si l'une absorbait l'autre : « *nous nous trouvons devant ton œuvre, prolongement direct de notre vie* ». Lui fait une entrée triomphale dans le monde littéraire, elle est rongée par le doute ; elle le couvre d'éloges, il lui donne des conseils pour progresser. L'initiation attendue s'inverse. À la « *force créative* » de ce jeune homme solaire qu'elle compare à Joyce et à Artaud, elle oppose une image d'elle-même couvrant besogneusement ses trois ou quatre pages chaque jour : « *le génie est avant tout bon ouvrier* ».

Comme elle le dit dans une lettre assez érotique, Dominique Rolin écrit d'abord « sur toi », mais son interlocuteur siège d'abord dans l'expression régulièrement employée « ton livre ». « *Ton livre me possède* », écrit-elle. Ce qui entraîne une violente mésestime de soi : « *Rien de grand encore : je suis un ver. [...] Je suis un ver, je te dis. Je pense à Kafka, Lautréamont, Bataille,*

LETTRES DE FEMMES

toi ». Terrifiante est la lettre datée du 21 juillet 1965. Dans le miroir de l'autre, l'écrivaine s'autodénigre : « *Dans quelle mesure ne suis-je pas devenue un satellite infirme de mon grand écrivain, voilà la question que je me pose avec une angoisse croissante. J'en suis là.* » Le 14 juillet 1970 : « *Mon livre serait grand s'il était écrit par toi. Sans arrêt je bute contre mon impuissance à dépasser le tout petit espace qui m'est imparti, et j'en souffre. Il me manque une queue, pas de doute là-dessus : c'est affligeant d'être une femme, c'est même très éprouvant.* » La dépendance amoureuse met le langage à l'épreuve. En 1966, elle écrit : « *En réalité, je l'écris sous ta dictée, ce livre, et ta main dirige les mouvements les plus cachés de ma pensée en train de prendre forme* » ; « *il n'y a pas un mot qui s'échappe de ma pensée, consciente ou non, sans passer par ton contrôle* ».

Par le hasard des parutions, d'autres lettres d'une femme entrent en résonance avec cette lecture : les lettres de Lou à son éphémère amant Guillaume Apollinaire, entre fin 1914 et début 1916. Les deux couples d'épistoliers ont peu en commun, et le silence dans lequel était maintenue Lou par l'histoire éditoriale et littéraire était encore plus assourdissant. On entend enfin cette voix, après celle d'Apollinaire dans ses lettres et ses poèmes à Lou. C'est d'autant plus vrai pour Louise de Coligny-Châtillon, qui, contrairement à Dominique Rolin, n'a pas d'œuvre littéraire et qui existait jusqu'alors principalement dans l'ombre de son « Gui ». On peut d'ailleurs s'étonner de la préface de Pierre Cazergues, qui fait passer pour collective la vision très personnelle et non justifiée d'une « *femme volage, excessive* », « *moins coupable en définitive qu'on pensait* ».

À la dizaine de lettres déjà connues s'ajoutent désormais les fruits d'une recherche dans les archives d'Apollinaire – soit une cinquantaine de courriers. Des quarante-six recueillis ici, il émane une réjouissante spontanéité, une vivacité étonnante liée à un désir de langage et d'échange de mots qui survient n'importe où, n'importe quand, dans le train comme en pleine conversation. Pressée, emportée, Lou écrit dans un mouvement immédiat, aérien. Ses lettres ne sont pas irréflechies, car elle n'est pas sotte, mais au lieu de raisonner ou de démontrer elles saisissent les choses, avec beaucoup de perspicacité, de drôlerie et de révolte, comme en ce 26

mai 1915 : « *et ai eu une histoire pendable l'autre jour parce que dans un salon très chic j'ai refusé de serrer la main d'un type devant lequel tout le monde est à plat... parce qu'il a un grand nom et fortune énorme ! mais qui est tout de même un magnifique embusqué...* »

« *J'écris vite car je veux que tu aies de mes nouvelles* », dit Lou. Et pourtant, elle n'en donne pas tant que cela. Ce qu'elle nomme sa « crise de littérature » semble moins lié à une nécessité de dire quelque chose qu'au besoin de recevoir des mots en retour, de manière régulière, à raison de deux lettres par semaine. Elle annonce commencer un journal, sans qu'on en sache plus.

Les lettres de Lou engagent avec les mots une relation vibrante. À tel point que Guillaume Apollinaire reprendra mot à mot, dans son poème « Oracles », un passage de sa lettre du 8 juin 1915. Lou s'invente un langage libéré des normes, qui suit de près la sensation physique, les sonorités, le parler populaire : « *je me trotte dîner* », « *toutes les cochonssetés* », « *dormir dans ton dodo* », tout ceci rempli de points d'exclamation et de suspension adressés à son « *petit artillo* ». Elle en devient capable de « *voir toute la scène* », la scène sexuelle qu'elle fantasme.

Ces particularités distinguent les lettres de Lou de celles de Dominique Rolin : elles traitent du corps et de la sensualité de manière directe, joueuse, impudique ; elles s'inscrivent pleinement dans les moments historiques dont Lou est témoin. Là où Dominique Rolin apparaît éloignée des huit ans de guerre coloniale en Algérie, la Première Guerre mondiale est partout dans ce que Lou écrit : « *Je ne puis mon petit te parler d'autre chose que de la guerre* ». Elle est aussi capable de « voir » les scènes de l'arrière qu'elle observe ou celles du front qu'elle devine par la presse, avec de plus en plus d'accablement.

Une troisième différence surgit en filigrane de la lecture croisée de ces deux paquets de lettres. Contrairement à Rolin-Sollers, la correspondance Lou-Apollinaire ne dure pas. Elle raconte le début et la fin d'un amour. Très vite, aussi vite qu'elle écrit, Lou remarque l'absence de réponse. Dès le 2 janvier 1915, dans le train qui le ramène de permission, Apollinaire a rencontré Madeleine Pagès.

L'autre Jacques de Nantes

Les éditions Gallimard viennent de publier une nouvelle version des Lettres de guerre de Jacques Vaché. Édition enrichie, si l'on peut dire, de feuilles inédites, écrites entre 1914 et 1918. Et d'une partie très ignorée de sa correspondance.

par Paul Louis Rossi

Jacques Vaché

Lettres de guerre (1914-1918)

Édition de Patrice Allain et Thomas Guillemain

Préface de Patrice Allain

Gallimard, 480 p., 24 €

Dans la ville de Nantes, j'ai habité autrefois une grande maison perchée sur la butte Sainte-Anne qui domine la ville et le port, et je croisais souvent des jeunes gens, garçons ou filles, qui appartenaient à cette grande famille des Vaché. Avec le père de Jacques, James Vaché, capitaine d'artillerie de marine, et sa mère, Marie-Alexandrine. Si ma mémoire est bonne, les jeunes gens étaient presque tous dans la plus grande ignorance de la vie tourmentée de cet oncle lointain. Mais il y avait des exceptions.

Le volume révèle la quantité de relations et d'échanges épistolaires qui se produisirent durant la Grande Guerre, qu'il décrit dans toute son incohérence et sa violence. J'ai quitté la ville de Nantes depuis longtemps, et, d'une certaine façon, j'avais oublié les détails de cette histoire. Cependant, je continue un travail d'archives avec Mme Agnès Marcetteau et la bibliothèque de la ville. Il est évident que je songe à Jacques Vaché dans les textes que je classe. D'ailleurs, lorsque je reviens à Nantes, je loge en cet Hôtel de France, sur la droite du Grand Théâtre Graslin, me posant chaque fois la question de son emplacement exact dans les temps déjà lointains de 1918. Je dois ajouter que je doute encore de la véracité de la dernière séquence dramatique : les deux jeunes gens (Jacques Vaché et Paul Bonnet) victimes de l'opium, au cours d'une soirée d'ivresse dans cet hôtel.

Pour revenir aux années qui précèdent la guerre de 1914, il est évident qu'il existe, autour de Jacques Vaché, une prolifération de cénacles, de manifestes, avec des groupes de jeunes écrivains

et d'artistes qui apparaissent dans l'histoire, avec leurs ambitions, leurs antagonismes, leur camaraderie et même la promiscuité de leurs mœurs. Mais ce que révèle le volume de Patrice Allain et Thomas Guillemain, c'est justement la vitalité littéraire et spirituelle de cette ville de Nantes, enrichie par le commerce et même la traite des esclaves, en partie construite près des quais et des îles, sur des pilotis. Ville que l'on appelait autrefois la « Venise de l'Ouest ».

Je dois cependant signaler le manque de cohérence, et même d'objectifs littéraires et politiques précis, dans ces groupes autour de Jacques Vaché. C'est visible dans le volume : tiraillement constant entre les protagonistes, manque de perspectives, ambitions littéraires qui semblent s'évanouir dans l'indigence et la rancune provinciale. Il faut admettre que Jacques Vaché s'est déjà éloigné, et qu'il domine l'ensemble. Il a songé à se rapprocher du pôle actif de la révolution littéraire et poétique de Paris : le surréalisme. C'est-à-dire à correspondre avec [André Breton](#) par exemple, et avec Louis Aragon et Théodore Fraenkel, déjà proches de Tristan Tzara et du mouvement Dada. Fréquentation susceptible de lui procurer cette distinction et même une légende. C'est le choix qui va lui permettre de s'intégrer à son rythme et selon sa singularité dans le paysage littéraire et artistique du temps. Il est tragique qu'il se soit presque noyé à son retour de la guerre, en cette ville de Nantes, justement. Mais on peut saisir ce que l'expérience militaire qu'il décrit froidement peut entraîner de désespoir, et de dérives suicidaires et sentimentales.

Il est évident qu'André Breton et Louis Aragon se sont emparés de l'attitude et des gestes de Jacques Vaché, comme s'il s'agissait d'un exemple du comportement et de la révolte surréaliste. Je ne critique pas cette décision. Mais je ne puis cacher que, dans le volume, on découvre dans le rapport avec sa mère une surprenante tendresse, comme avec son père militaire et ses



Jacques Vaché dans l'armée anglaise, 1915

L'AUTRE JACQUES DE NANTES

amies femmes. Je constate, dans les relations amoureuses, une véritable sincérité et même une grande demande d'affection. On peut aussi bien parler d'un courage physique certain et même agressif, et souvent téméraire, dans les batailles du front. Mais ce sont les visions et éléments absurdes de la guerre et de la destruction qui lui dictent cette philosophie de l'Umour Noir. Cela même que le mouvement surréaliste adoptera en cette forme, comme la légende du Père Ubu.

Je puis ajouter que les guerres suivantes ont anéanti cette forme de résistance : *Et je vous défends de rire*. Pour être à la hauteur des propositions de

Jacques Vaché, il faudrait remonter le temps et reprendre le dialogue avec les personnages concernant ce qui a suivi sa vie courte et tragique. Il me semble parfois que l'on a profité de son arrogance et de son charme. Mais le livre des *Lettres de guerre* est parfaitement construit par Thomas Guillemain et Patrice Allain et, d'une certaine façon, restitue une cohérence de la destinée. J'ajoute pour terminer qu'il faut absolument conserver les écrits de cette tragédie inutile : La guerre. Le livre est à lire et à méditer, en notre époque sûrement, qui est loin de la sagesse. Il faut encore songer à la destinée de ce personnage, qui a inventé cette forme tragique de l'Umour.

La mort sublimée

Que faire face à la mort ? Continuer à partager et à transmettre, comme dans le reste de la vie. C'est ce à quoi s'emploie Boris Vildé (1908-1942), ethnologue et linguiste, fondateur du réseau résistant dit « du Musée de l'Homme », durant sept mois d'incarcération nourris de lectures et de réflexion. Réédition augmentée de son Journal de prison.

par **Éric Loret**

Boris Vildé

Journal et lettres de prison, 1941-1942

Préface de **Dominique Veillon**

Notes et postface de **François Bédarida**

Allia, 208 p., 12 €

Comme l'explique la postface de François Bédarida (rédigée en 1997), Vildé, né à Saint-Petersbourg de parents russes orthodoxes, a perdu la foi dans l'enfance. Mais il croit à une sorte de « fusion dans un grand Tout, assurant la communion des âmes (apparemment pour l'éternité) », analyse l'historien. Arrêté en février 1941, Vildé est d'abord emprisonné à la Santé, mais il ne commence son journal qu'à son arrivée à Fresnes, le 6 juin. À partir de septembre, l'administration pénitentiaire lui fournit du papier, les prisonniers politiques ont droit à des colis, à de la lecture, à des visites, ce qui adoucit d'une certaine façon le froid et la faim. Même si Vildé ne reçoit pas toujours les deux livres hebdomadaires de la bibliothèque auxquels il a droit, et si l'éclairage pour lire vient souvent à manquer.

Dès le début, le 25 juin, le prisonnier note ce paragraphe programmatique : « *Tant qu'on oppose la vie à la mort, on n'avancera pas. Il n'y a pas d'opposition. L'une accomplit l'autre, la prolonge, la complète. Comme il n'y a pas d'opposition entre les deux sexes.* » À partir de là, ce qui ne devait être que des notes éparses vouées à la destruction (c'est du moins ce qu'il écrit à sa femme au moment de lui léguer ces « feuilles de Fresnes ») devient la réalisation proprement dite de cette transsubstantiation : la vie passera dans la mort par l'écriture et Vildé demeurera pour toujours une conscience vive de la Résistance. Dans sa dernière lettre à Irène, qu'elle reçoit le lendemain de sa mort (il lui a menti sur la date de son exécution), le programme est achevé. Parlant

de la fin qui l'attend, le héros accomplit le renversement annoncé : « *Ainsi j'entre dans la vie en souriant, comme dans une nouvelle aventure, avec quelque regret mais sans remords ni peur.* »

Boris Vildé est vitaliste. Tous son parcours intellectuel à Fresnes ne visera qu'à élaborer une mystique de l'aventure, transformant son arrestation et son procès en sacrifice : « *La Mort est pour moi la réalisation du Grand Amour, l'entrée dans la vraie Réalité* », écrit-il encore à Irène en janvier 1942. Quelques mois plus tôt, il notait dans son journal, alors que le procureur était venu lui annoncer qu'il était sûr d'obtenir sa tête : « *Être fusillé, ce sera un aboutissement logique de ma vie. Finir en beauté. Chacun se suicide à sa propre façon.* » Aussi bien, ce court texte ne respire d'une certaine façon que la puissance. C'est sa grandeur, et son défaut. « *À chaque page, jugeait déjà Bédarida en son temps, l'on sent passer le souffle d'un personnage hors du commun.* » Et de fait, malgré la vilénie qu'il y aurait à ne pas trouver sublimes les écrits d'un fusillé, le lecteur cherchera peut-être en vain le doute, la faille humaine, le moment négatif qui lui permettrait – à elle, lui qui ne va pas mourir tout de suite – de trouver une altérité dans ce texte, une porte dérobée par où mettre ses yeux dans ceux de Vildé et son cœur dans sa poitrine de condamné. C'est peut-être parce que Vildé, en bon vitaliste, est un fabricant de certitudes, et que pour passer le temps affreux de la détention il s'exprime le plus souvent par aphorismes et par axiomes, qui font quelquefois mouche : « *Le don sans génie n'est qu'un jouet bon marché. Le génie sans don est quelque chose de déplorable* ». Ou, ailleurs : « *Il est difficile pour un historien d'être optimiste* ».

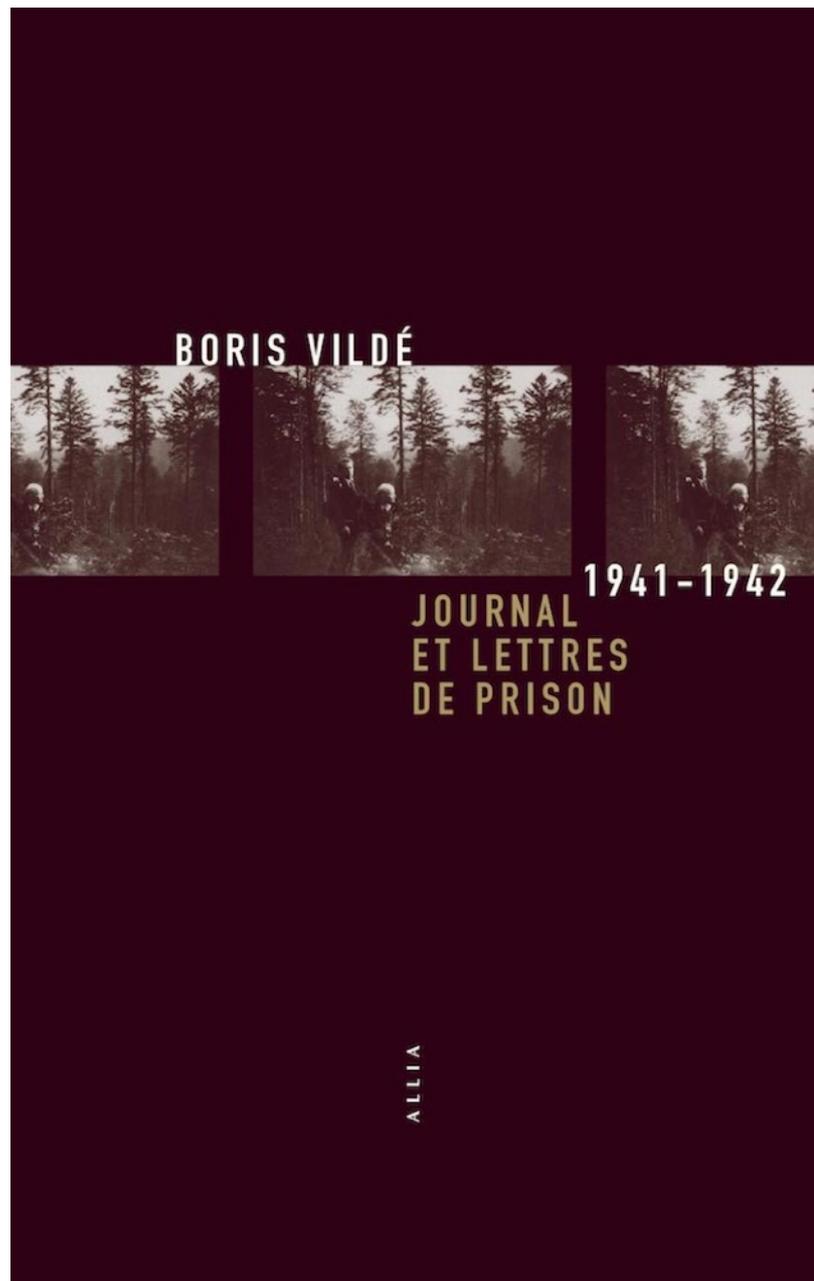
Mais, le plus souvent, il juge à l'emporte-pièce, dialectise avec platitude. On aurait mauvaise grâce, redisons-le, à le lui reprocher : le temps pour former un système de pensée qui rédime son

LA MORT SUBLIMÉE

existence et l'Histoire elle-même (il répète qu'il ne faut pas en vouloir au peuple allemand) lui est compté. « *J'ai écrit ces pages uniquement pour moi-même* », indique-t-il à sa femme. « *Ces feuilles n'ont aucune valeur littéraire ni philosophique.* » En revanche, elles sont à lire comme un chant d'amour cosmique et désespéré (car « *l'espoir n'a rien à voir avec l'amour. Plutôt le désespoir* ») : Vildé se passionne pour les religions orientales et cherche dans ses dernières lectures un syncrétisme déiste. L'anthropologue raconte ainsi avoir pris la décision d'écrire à la prison de la Santé : « *j'y étais auxiliaire et une fois, en rangeant une cellule devenue libre, j'ai trouvé sur un papier d'emballage d'un colis cette simple et si banale phrase écrite probablement par la femme d'un détenu : je t'aime. J'ai vu alors un immense soleil de l'amour rayonner dans la prison* ».

Il y a une évidente force performative de l'écriture, on l'a dit : elle est vie, amour, partage – quand bien même Vildé prétend n'avoir écrit que pour lui-même. Mais il n'existe pas de lecture intransitive : tous ces auteurs (Bergson, Pascal, Nietzsche, en particulier, mais aussi des auteurs en vogue ou des commentateurs oubliés) que le résistant dévore durant ces sept mois – et relit quand il n'a plus le choix –, il les fait servir à un système singulier, il les commente, les mûrit (« *je réserve mon jugement quant au fond de la pensée de Lossky* ») avec en perspective un retour existentialiste à la vie réelle : « *Deux grands sujets [...] me préoccupent : 1) l'idée du temps ; 2) la définition d'une langue par sa tendance* ». Il n'a publié qu'un ouvrage avant sa détention (*La civilisation finnoise*, 1940), et ce sont évidemment là les linéaments de plusieurs essais qui auraient pu venir.

Du 24 octobre au 2 novembre, juste après l'annonce de sa mort prochaine par le procureur, Boris Vildé se lance dans la rédaction d'un dialogue entre « Moi 1 » et « Moi 2 », celui-ci qui veut vivre et celui-là qui peut mourir. Ce texte constitue, indique le prisonnier, « *une sorte de credo et d'autobiographie spirituelle* », même s'il juge dans la forme et le fond que « *c'est très peu ça* ». Moi 2 exprime toute la faiblesse de l'homme Vildé et c'est à peu près le seul moment où ce dernier fait preuve d'autodérision et d'humour, évoquant par exemple « *une truite au bleu, à la chair tellement tendre qu'on est obligé de penser à la loi de détournement des mi-*



neures ». Mais, précisément, parce que la vie n'est pas autre chose que la mort, de la même façon, écrivait-il, qu'il n'y a pas d'opposition entre les sexes, le sacrifice auquel il s'exerce durant toute sa détention sera aussi une ascèse (il note : « *aucun élément sexuel* » à chaque fois ou presque qu'il rapporte des rêves de femmes) vers « *l'amour parfait qui ne se trouve que dans la mort* ». Et cette mort sera triomphale, précise-t-il, non parce qu'il aura atteint l'indifférence ou aura vaincu quelque chose, mais parce que le condamné se trouve au point le plus incandescent de son désir de vivre : « *Eh bien c'est le meilleur moment* », déclare Moi 1 à Moi 2. À se survivre, il ne pourrait plus être désormais que regret et « *appauvrissement* » de cette libido.

Tofu, saké et autres gourmandises

La cantine de minuit, de Yarô Abe, aux éditions Le Léopard noir. Quatre mangas (je suis en train de déguster le deuxième volume), traduits par Miyako Slocombe. L'argument, mince en apparence : l'histoire d'un petit restaurant de quartier, d'une de ces gargotes ouvertes toute la nuit qui accueillent une clientèle des plus diverses, d'habités et d'hôtes de passage. Et chaque histoire – qui tient sur quelques pages – se noue autour d'un plat, d'une nuit et d'un plat.

par Corinna Gepner

Yarô Abe

La cantine de minuit. Tome 4

Trad. du japonais par Miyako Slocombe

Le Léopard noir, 300 p., 18 €

Chaque plat (Wiener rouges, saucisses de poisson, tomates fraîches, riz au beurre, salade de vermicelles...) résulte d'une demande de la part d'un client. En entrant (l'ouverture de la porte, accompagnée d'une onomatopée, fait office de facteur déclenchant), celui-ci formule ses desiderata et le patron, qui s'est engagé à préparer tout ce qu'on lui demande à condition d'avoir les ingrédients nécessaires, s'exécute de fort bonne grâce.

Et c'est le début... d'une histoire, d'une *tranche* de vie. Ou plutôt, d'une plongée dans un univers qui, au sein des limites étroites du cadre de l'image, va chercher loin. Étrange, l'impression produite. On pourrait s'arrêter à l'anecdote : un fils en conflit avec sa mère, une croqueuse d'hommes, un animateur de club, une obsédée des régimes amaigrissants... Une succession de portraits, de conflits au sens dramaturgique du terme. Mais c'est plus que cela.

Il y a une grâce troublante dans ces mille et une nuits du quotidien, où les habitués sont tantôt acteurs, tantôt témoins, où le patron accompagne, de sa présence à la fois bienveillante et perplexe, tout ce monde qui se presse chez lui, avide de chaleur et de cordialité. L'ordinaire se teinte d'une forme d'irréalité qui émeut et laisse pressentir ce qu'il y a de mystérieux et de singulier dans ces existences qui se côtoient l'espace de quelques heures. Pas de mystère transcendant,

non, disons celui de la poésie, d'une profondeur de champ qui se ressent mais ne s'explique pas.

La simplicité du dessin y est peut-être pour quelque chose. Elle suggère sans imposer. Le trait sait poser sur le papier un objet ou une mimique, un détail ou un plan d'ensemble qui, parce qu'ils sont sans grande profondeur, acquièrent une présence saisissante. Et si l'on peut s'émouvoir, rire, s'attrister en lisant ces scènes de vie, tous ces sentiments, en fin de compte, sont fugaces. Reste, en revanche, l'impression tenace d'accéder à une dimension autre, énigmatique dans son épure même.

Laisser agir – voilà ce qui s'impose au fil des pages. Une attention, une rêverie, une lenteur. La majeure partie des scènes se déroule en intérieur, avec quelques échappées urbaines nocturnes. Les abords du restaurant, un bout de rue, un fragment de ciel noir et pluvieux. Pas besoin d'en montrer plus. Au dedans, la lumière, les discussions, les querelles, parfois, et les plats. Simples, de ceux que l'on ferait chez soi mais qu'il est si bon de manger ailleurs. Et qui tous sont liés à un souvenir, un rituel, une nostalgie. Et, comme de juste, on est là pour partager, aussi, lorsqu'un client exprime le souhait de manger telle chose, les autres ne tardent pas à l'imiter. C'est plus qu'une simple curiosité : une participation. La représentation visuelle des plats y gagne en densité expressive. Ce qu'offre le patron de la Cantine, c'est là encore de la présence.

On aurait tort de croire à un esprit de sérieux. Cette poésie singulière qui se dégage de l'ouvrage est d'une ironie subtile. Enfin, ironie, est-ce bien le terme ? À vrai dire, on peine à qualifier ce souffle d'humour, de distance, d'implication souriante, pas guindée, qui traverse ces vignettes. Un



TOFU, SAKÉ ET AUTRES GOURMANDISES

drôle de ton, assez indéfinissable. Le verbe joue à cet égard un rôle essentiel. Et là, il faut rendre hommage à la traduction. Elle est pour beaucoup dans le plaisir qu'on prend à vivre ces nuits en

compagnie de ces individus humains, si humains. Extrêmement juste, précise, elle cisèle les dialogues, les fait résonner avec finesse et à-propos. De tout cela, il ressort, oui, une impression d'acuité, comme un faisceau de lumière qui dit, sans s'attarder ni expliciter. Juste ce qu'il faut.

Les ambiguïtés de Robinson Crusoé

Dans L'île déserte, Gilles Deleuze se demande si la littérature n'est pas l'essai d'interpréter « très ingénieusement les mythes qu'on ne comprend pas, au moment où on ne les comprend plus parce qu'on ne sait plus les rêver ni les comprendre ». Roman à multiples sens dont le déchiffrage est toujours à recommencer, alors même qu'il s'offre comme un simple récit d'aventures, Robinson Crusoé, pour un grand nombre d'illustres lecteurs, fait encore rêver et, pour d'autres, touche au mythe.

par Linda Lê

Daniel Defoe

Robinson Crusoé

Trad. de l'anglais par Pétrus Borel

Édition établie par Baudouin Millet

Gravures de F.A.L. Dumoulin

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

1 040 p., 52 €

Gilles Deleuze est l'un des rares à se dire accablés par la lecture de ce classique de l'île déserte, publié anonymement en avril 1719 (l'auteur, Daniel Defoe, alors âgé de cinquante-neuf ans, ne tenait pas à être considéré comme un romancier). Ne suivant pas les conseils de Rousseau qui, dans l'*Émile*, recommande la lecture de l'autobiographie à succès de Defoe, Deleuze dit sans ménagement qu'on imagine mal un « roman davantage ennuyeux ». Et d'ajouter : « C'est une tristesse de voir encore des enfants le lire », car la vision du monde de Crusoé, personnage moralisant, réside exclusivement dans la propriété. Comme lecteur, l'auteur de *L'Anti-Œdipe* ne rêve que de voir enfin le pauvre Vendredi, « heureux d'être esclave, trop vite dégoûté de l'anthropophagie », manger Robinson.

Au livre de Defoe, Deleuze préfère à tout prendre *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux, où, au moins, la mythologie fait faillite de manière gracieuse, jetant une jeune fille de Bellac sur une île déserte, où elle se retrouve seule, nue ; il préfère aussi une robinsonnade, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, qu'il qualifie d'« extraordinaire roman cosmique d'avatars ».

Tournier lui-même, dans *Le Vent Paraquet*, avoue être surtout fasciné par le personnage d'Alexandre Selkirk, dont les mésaventures ont été une des sources d'inspiration de Defoe, jusqu'alors connu principalement comme auteur d'ouvrages dits sérieux et de pamphlets. Michel Tournier relate comment, sur la plage de l'île Más a Tierra, dans l'océan Pacifique, à l'ouest de Santiago du Chili, en janvier 1709, des hommes armés et un officier d'un navire de guerre anglais découvrirent un individu « hirsute, vêtu de peaux de chèvres », qui s'était engagé à Londres sur un bateau pour partir, dans le Pacifique, donner la chasse aux galions espagnols, avant de se retrouver sur une île déserte.

Précédant Tournier (mais aussi Coetzee, Seiler et Chamoiseau), Jules Verne avait lancé ses « naufragés de l'air », cinq prisonniers évadés à bord d'un ballon, sur « l'île mystérieuse », réalisant ainsi son ambition de toujours, puisqu'il a de tout temps rêvé à un « robinson magnifique », après avoir lu divers *Robinsons*, dont celui de Defoe, en en gardant un « impérisable souvenir ». Saint-John Perse n'est pas moins subjugué : il rend hommage à l'île de Defoe dans quelques pages d'*Éloges* titrées « Images à Crusoé », où il décrit Vendredi, le perroquet, le parasol de chèvre, l'arc, le livre, pour tenter, en vain, de ressusciter l'« éblouissement perdu ». C'est précisément sur ce dernier objet, le livre sauvé du bateau échoué près de l'île, qu'Alberto Manguel s'attarde pour écrire, à propos de *Robinson Crusoé*, une « éthique de la lecture » : c'est la Bible qui lui tient lieu de compagnon, du moins jusqu'à l'apparition de Vendredi. Mais – Alberto Manguel le relève avec ironie –, quand Robinson quitte l'île, au bout de vingt-huit années, en dehors du Livre Sacré qui ferait presque de lui une

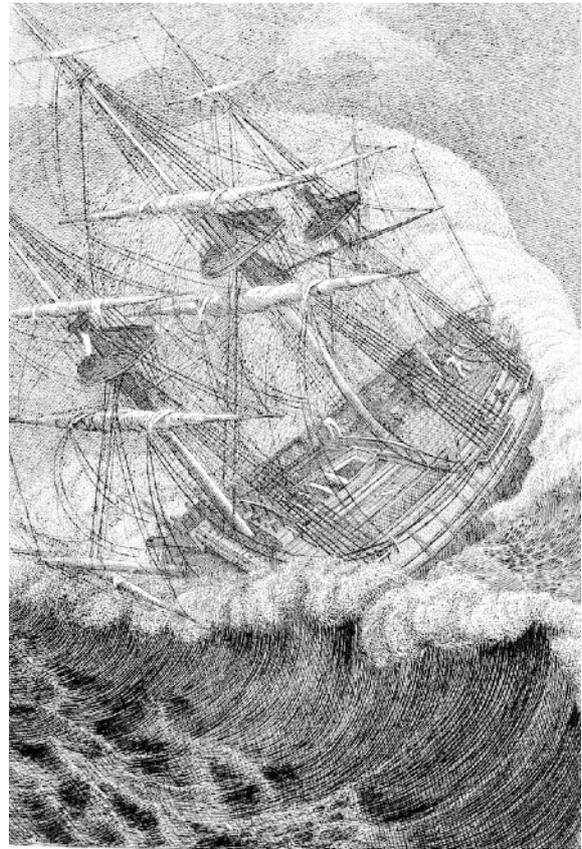
LES AMBIGÜITÉS DE ROBINSON CRUSOÉ

sorte de Prospero instruisant le sauvage Caliban, autrement dit Vendredi le cannibale, il n'est nulle part question des autres ouvrages qu'il a pris dans l'épave. Et rien ne dit qu'il les ait lus.

Les admirateurs de Defoe sont avant tout les lecteurs de la première partie de *Robinson Crusoé*, à laquelle il conviendrait de rendre son titre complet : « La Vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé, marin natif de York, qui vécut vingt-huit ans seul sur une île déserte de la côte de l'Amérique près de l'embouchure du fleuve Orénoque, après avoir été jeté à la côte au cours d'un naufrage dont il fut le seul survivant, et ce qui lui advint quand il fut mystérieusement délivré par les pirates ». Luis Buñuel, par exemple, quand il réalisa l'adaptation de *Robinson Crusoé*, s'en tint à cette partie, connue de tous dans les grandes lignes.

L'édition de la Pléiade, dont Baudouin Millet est le maître d'œuvre, a l'immense mérite, en plus de proposer un aperçu des nombreuses illustrations qui ont accompagné le texte (traduit par Pétrus Borel), de mettre l'accent sur la seconde partie, si rarement lue, et de souligner sa parenté avec *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche* de Cervantès et *Le Voyage du pèlerin* de John Bunyan. Dans la première partie, Robinson parle de son « penchant aventureux » et de son désir d'aller sur mer. Dans la seconde, revenu de son île déserte, il tente de vivre confortablement et tranquillement dans une métairie, mais il avoue que ne tarde pas à se produire une « lourde rechute de sa passion vagabonde ». Un secret arrêt irrévocable vous pousse à être « les instruments de votre propre destruction », est-il dit dans la première partie. Dans la seconde, Robinson voyage entre la Chine et la Russie, il a l'« œil jamais rassasié », il a voulu venir en aide à des captives, il a converti Vendredi au protestantisme et a hésité à le laisser entre les mains d'un prêtre catholique, il a vu le même Vendredi tué sous ses yeux, quand il rentre chez lui, il se dit qu'il est naufragé souvent, mais « plus sur terre que sur mer », tant le quotidien lui pèse.

Des aventures au Siam, chez les Tartares, la mémoire du lecteur ne conservera que peu de traces. Il se rappelle mieux les épisodes de la première partie, l'arrivée dans l'île que Robinson nomme l'Île du Désespoir, l'exploration de son lieu de survie, le journal tenu tout au long des jours de solitude, la dissertation sur la rédemption des hommes par le Sauveur, la découverte d'osse-



F. A. L. Dumoulin, *Bateau dans la tempête*
© Bibliothèque nationale suisse

ments, mais aussi de l'empreinte d'un pied : « *Je m'arrêtais court, comme frappé de la foudre, ou comme si j'eusse entrevu un fantôme [...] Quelquefois je me figurais qu'il fallait que ce fût le diable, et j'appuyais cette supposition sur ce raisonnement : comment quelque autre chose ayant forme humaine aurait-elle pu parvenir en cet endroit ?* ».

Comme le note Baudouin Millet dans sa préface, *Robinson Crusoé* se présente comme une autobiographie spirituelle, même si le récit de voyage en ce temps-là était très en vogue. Defoe place son livre sous le signe du romanesque, non sans intention didactique, surtout dans la seconde partie. *Robinson Crusoé* se termine sur une note apaisée : ayant passé soixante-douze ans d'une vie « *d'une variété infinie* », le héros a appris à connaître le prix de la retraite et du « *bonheur qu'il y a à finir ses jours en paix* ».

Il faut imaginer Robinson pervers, dit Deleuze, qui rejette le livre de Defoe, le jugeant insipide. Relire *Robinson Crusoé* aujourd'hui, c'est sans doute ne pas en faire une lecture univoque. La redécouverte de la seconde partie est en cela étonnante : le livre prend une autre dimension, ce n'est plus seulement la confession d'un vagabond des mers, mais un roman qui laisse le lecteur étourdi par ses ambiguïtés.

Tragiques vendettas et mères abusives

La vendetta est un phénomène toujours actif, en particulier en Albanie et dans l'est de la Turquie. Deux ouvrages nous plongent dans l'univers des coutumiers, écrits ou oraux, qui dictent la conduite à suivre dans des lieux longtemps sans État ni institution judiciaire sérieuse. On mesure la force de la tradition au fait qu'elle prévalait sur la Bible ou le Coran, les religieux ayant toutes les peines du monde à éteindre « la reprise de sang ». Il n'est pas ici question de justice mais d'« honneur » : la vendetta est un acte social qui implique la famille et la communauté, non un crime individuel.

par Jean-Paul Champseix

Ridvan Dibra

Le petit Bala

Trad. de l'albanais par Évelyne Noygues

Le Ver à Soie, 130 p., 15 €

Murathan Mungan

Taziye. Cérémonie funèbre

Trad. du turc par Sylvain Cavaillès

Kontr, 72 p., 13 €

Ces deux textes ont le mérite d'aborder ce cruel sujet sous des formes originales qui rejettent le réalisme sordide, l'indignation facile ainsi que le moralisme inutile. Ils montrent l'inexorable fonctionnement d'un mécanisme difficile à enrayer. Il n'est pas fortuit que le récit albanais *Le petit Bala* se présente comme *La Légende de la solitude* et que la pièce turque *Taziye. Cérémonie funèbre* soit annoncée comme « *une tragédie classique en terres mésopotamiennes* ».

En Albanie, la vendetta était codifiée par le « Kanun », un écrit datant au moins du XV^e siècle, attribué à un féodal, Lekë Dukagjini. Interdite sous la dictature d'Enver Hoxha, elle a connu une « barbarisation » lorsqu'elle est réapparue. Le « Kanun » interdisait de tuer les femmes dans la reprise de sang, de même que les enfants qui n'étaient pas en âge de porter une arme ainsi que les religieux. Il n'en est plus ainsi. Le retour de la vendetta est dû, en grande partie, à la très complexe restitution des terres à leurs propriétaires d'avant-guerre.

En Turquie, dans la partie est de l'Anatolie, les crimes dit « d'honneur » ont souvent pour vic-

times des jeunes filles suspectées de fréquenter des garçons, refusant des mariages arrangés ou y échappant par la fuite. Quand elles sont violées, il arrive qu'elles soient « exécutées » par leur famille, comme le raconte le député kurde emprisonné Selahattin Demirtas [dans son recueil de nouvelles *L'aurore*](#).

Le récit de Ridvan Dibra, qui est un romancier albanais, s'inspire d'une cruelle chanson populaire des montagnards du Nord. On y conte l'histoire « contre-œdipienne » d'une mère qui aveugle son fils et l'assassine... L'écrivain s'éloigne cependant considérablement de la forme traditionnelle. Trente courts chapitres sont précédés d'un titre explicatif, comme au XVIII^e siècle, et suivis de quelques mots qui en tirent les enseignements. Le style est très sec, direct et sans détour. Le narrateur omniscient sait tout de Bala, garçon de dix-huit ans, qui peine à exister dans une solitude entière. Toutefois, il ne manifeste aucune compassion pour son personnage, dont il décrit l'évolution à la manière d'un entomologiste. Cette distance accroît la tension qui ne cesse de s'amplifier au fil du récit. Ce n'est pas un hasard si ce roman a reçu le prix Rexhai Surroi du meilleur roman de l'année 2012 au Kosovo.

L'isolement extrême de Bala s'explique par le fait qu'il n'a plus de père, celui-ci est mort dans des circonstances suspectes : « *Bala apprend la version officielle : son père s'est tué accidentellement, lui qui touchait le cœur d'une cible à cent pas* ». Alors que son père est bien mort, Bala croit entendre un nom s'échapper de ses lèvres : celui du voisin. Sa mère lui certifie que

TRAGIQUES VENDETTAS ET MÈRES ABUSIVES

c'est son prénom, « Bala », que son père a prononcé avant qu'elle ne lui ferme les yeux. Le narrateur explique : « *Il croit plus sa mère que ses oreilles. Il est à un âge où on fait confiance aux autres* ». Cette réplique donne le ton de l'ouvrage, particulièrement bien traduit par Évelyne Noygues qui a été nominée pour le prix Révélation de traduction de la Société des gens de lettres.

La seule amie de Bala, au début de l'histoire, est une grande pierre noire, de mauvaise réputation à qui il parle et qui lui répond parfois. Il est insulté et ostracisé par ses camarades de classe. Une tentative de rapprochement se solde par la perte d'un œil tant la violence est grande. Une injure qui l'a particulièrement touché, « bâtard », l'amène à confronter son visage aux photographies de son père pour tenter d'y déceler des ressemblances. Il l'aimait profondément pour sa douceur avec la nature – de la chasse, il ne rapportait guère de gibier – et pour ses encouragements car il stimulait les talents de dessinateur de Bala. Un tel père ne peut être remplacé par un voisin, affichant une sympathie pour l'enfant mais de plus en plus suspecté d'être un assassin... L'idée de la vengeance naît donc peu à peu. Bala échafaude des plans mais prend conscience que la réalité résiste à ses intentions. Il n'en est pas moins obsédé par son projet. La fin n'est pas celle qui est attendue ; la mère, fausse et cruelle, veille... Le récit se clôt par un épouvantable « happy end » qui laisse le lecteur pantois.

La pièce de Murathan Mungan, romancier, poète, homme de théâtre turc, intitulée *Taziye. Cérémonie funèbre* retrace, à partir d'un rituel funéraire, la vie de l'agha Bedirhan et de sa femme, Falsa, qu'il a enlevée naguère lors de ses noces, en assassinant son promis. Serho Agha, père de Falsa, et ses trois fils ont l'obligation de se venger. Faut-il préciser que ce clan portait la responsabilité de l'assassinat de Rüşo Le Noir, père de Bedirhan ?

Le « prélude » de la pièce s'ouvre significativement sur un linceul. Falsa, en proie aux douleurs de l'enfantement, va s'y allonger. Tous les protagonistes sont présents sur la scène, accompagnés par les pleureuses, les gardes et Mère Kevsa. L'agha Bedirhan se sait menacé mais ignore que le principal danger vient de sa mère.

Celle-ci évoque avec acharnement tous les sortilèges et les sacrifices auxquels elle a inutilement recouru afin de rendre Falsa stérile. Elle éprouve, en effet, une « *noire haine* » envers cette femme que son fils aime avec passion. Lui clame, au contraire : « *Je veux un fils. Je veux un visage à ma passion* ».

L'enfant réplique, sans illusion : « *Ne t'inquiète pas père! Je ne vais pas tarder à naître. Toute naissance est le signe de l'oppression. À présent va commencer la mienne, et face à moi-même, et face à ma tribu* ». Il sait qu'il est né sous le sceau du malheur : « *Tout ce que je sais a trait à la mort* ». Il s'interroge : « *Qui est mon père ? Qui est ma mère ? Qui tue qui ? Qui est l'assassin de qui ?* » On comprendra, au fil de la pièce, les raisons de ses interrogations. Il conclut : « *J'aiguïserai ma cruauté à mes douleurs, à mes tourments. Que ma cruauté escorte votre destin !* »

Si les personnages sont ensemble sur scène, ils parlent pour eux-mêmes, dans des temps distincts. Mère Kevsa rumine : « *Un voile empoisonné se pose sur l'œil de l'agha. [...] La fissure des coutumes va rester encore un temps sur les murs de la demeure. Mais avant de mourir, moi, je refermerai cette fissure. Je lâcherai vers les cieux tous les oiseaux de proie* ». Tout est en place ; les gardes de Bedirhan, qui ne tiraient pas sur les nuages afin que Falsa restât stérile, par leur feu déclenchent tonnerre et éclairs. Le linceul, qui était lit d'accouchement, berceau, tapis de prière dans le prélude, retrouve sa première fonction, dès la première scène, avec le corps sans vie de Bedirhan qui a été assassiné. Mais qui donc a ouvert la porte de l'escalier secret aux fils de Serho Agha ?

Les épisodes de cette tragédie se télescopent avec une réelle force dramatique qui fait bien sentir que tout est joué d'avance dans cette logique vengeresse implacable. Chacun exécute sa partie, parfois sans écouter les autres, dans une profonde solitude. Avec « *la dette de sang millénaire* » mais aussi avec les haines familiales, Azraël, l'Ange de la Mort, n'a pas fini de désigner des victimes. Pour mesurer la force de la tradition, dans un « interlude », un conteur raconte le sacrifice qu'Abraham fait de son fils Ismaël [et non d'Isaac, conformément à la tradition musulmane] sauf que l'ange n'apparaît pas et que, comme « *aucun bélier n'est descendu du ciel* », « *Ismaël s'écroule et reste à terre* ».



TRAGIQUES VENDETTAS ET MÈRES ABUSIVES

Plus qu'à Eschyle ou à Sophocle, la pièce fait penser à Maurice Maeterlinck par son hiératisme poétique et souvent lyrique. Les répliques qui sont parfois de petits poèmes, les répétitions de phrases, l'immobilité de nombreux personnages, pleureuses ou fusiliers, qui forment chœur, évoquent ce théâtre de la profération malheureuse et inquiète, signe d'une impuissance majeure des personnages, jouets du destin. De fait, l'extrême attention portée à des

éclairages complexes et précis rappelle Lugné-Poe et son fameux théâtre de l'Œuvre.

La violence ne vient pas seulement de la tradition de ces sociétés patriarcales mais aussi de mères perverses œdipiennes et criminelles qui n'hésitent pas à tuer ou à mutiler leur progéniture. Elles évoquent, à leur manière, les grands personnages tragiques de mères effroyables comme la Cléopâtre (*Rodogune*) de Corneille ou les Agrippine (*Britannicus*) et les Athalie de Racine. De quoi frémir...

Siegfried Lenz retrouvé

Le roman de Siegfried Lenz que nous découvrons aujourd'hui dans la traduction française de Frédéric Weinmann a été publié en Allemagne en 2016, un an après la mort de son auteur, alors que celui-ci l'avait écrit quelque soixante-cinq ans auparavant. Nous reviendrons évidemment sur cette curiosité éditoriale, mais on se persuade rapidement que ce n'est pas son manque de qualité littéraire qui a empêché la parution du texte du vivant de l'écrivain. Une postface de Günter Berg, exécuteur testamentaire choisi par Siegfried Lenz, ainsi qu'une chronologie et une seconde postface de la part du traducteur fournissent un précieux éclairage sur cette publication.

par Jean-Luc Tiesset

Siegfried Lenz

Le transfuge

Trad. de l'allemand par Frédéric Weinmann

Robert Laffont, 342 p., 21 €

L'histoire se passe durant les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale dans une contrée située au-delà de la Vistule, aux confins de la Pologne, de l'Ukraine et de la Biélorussie actuelles – un territoire que les conquêtes hitlériennes avaient en grande partie incorporé au « Grand Reich », laissant le « Gouvernement général » de Pologne voisin aux mauvais soins du *Reichsleiter* Hans Frank. Siegfried Lenz, né à Lyck (aujourd'hui Elk, en Pologne) au temps où la Prusse orientale allemande existait encore, connaît bien cette région marécageuse dont il fait plus qu'un décor : « *Celui qui a respiré l'air d'ici l'a pour toujours dans les poumons. Ce pays va nous poursuivre où que nous allions* ». Une région belle et sauvage, qui fut aussi champ de bataille et victime toute désignée des grands conflits européens.

Le récit commence et se termine en 1950 ou 1951, alors que l'action principale se déroule en 1944, durant les derniers mois de guerre. Le temps du roman est ainsi enchâssé dans un autre temps qui lui est postérieur, où l'on voit l'ancien soldat Walter Proska revenu dans la toute nouvelle République fédérale après avoir servi durant quelques années le régime communiste de l'Est. Il est fréquent, dans l'économie d'une nouvelle tradition-

nelle, d'user ainsi d'un « cadre », mais adapter cette technique à une structure romanesque permet ici de jouer avec la linéarité du récit, de décaler, sinon de démultiplier l'action tout en en préservant l'unité. Walter Proska est le principal protagoniste du cadre comme du récit enclavé, et une longue lettre qu'il veut envoyer à sa sœur sert de prétexte : il décide en effet de soulager sa conscience, de dire la vérité sur un drame survenu pendant la guerre, la mort de son beau-frère dont il est responsable. On retrouve d'ailleurs un procédé analogue dans le chef-d'œuvre de Siegfried Lenz, *La leçon d'allemand*, où le jeune Siggi Jepsen, censé écrire une rédaction, entame un volumineux récit qui le ramène aux années de guerre. Dans le roman *Le transfuge*, le cadre permet aussi d'introduire un autre personnage, le vieux pharmacien sourd Adomeit, dont l'histoire durant la Première Guerre mondiale fait écho à celle de Walter Proska durant la Seconde : un même acte irréparable les hante, dans un même sentiment de culpabilité.

La vie du héros (qui n'en est pas vraiment un) s'inscrit donc dans une histoire allemande mouvementée. De l'avant-guerre, on n'apprend rien, sinon qu'à l'instar de l'auteur il a vécu en Mazurie, à proximité du front russe où la guerre le conduit ensuite jusqu'à sa désertion. Son séjour dans la zone d'occupation soviétique devenue RDA se termine

SIEGFRIED LENZ RETROUVÉ

au bout de quelques années par une nouvelle fuite pour échapper à une arrestation imminente. Curieusement peut-être, l'auteur laisse dans l'ombre beaucoup d'aspects de ce personnage deux fois « transfuge ». Il lui arrive de l'appeler « l'assistant », sans qu'on sache très bien à quelle fonction civile ou militaire il fait allusion, mais, tout vague qu'il est, le terme est suffisamment explicite pour cadrer le personnage sans rien dévoiler de précis sur lui. Kafka n'aurait pas récusé cette façon de faire. Même si le roman, refusé par l'éditeur, n'a pas aujourd'hui la forme achevée à laquelle serait parvenu son auteur, il est clair que Siegfried Lenz s'attache moins à creuser la psychologie de son héros qu'à mettre en scène, en phrases, sa lente dérive parmi ses compagnons perdus dans ce pays farouche et hostile. À décrire aussi son attirance pour une femme du camp ennemi, Wanda, dite « Écureuil » à cause de sa chevelure rousse, dont il tombe instantanément amoureux contre toute raison. Une issue possible à l'enfer, le choix de la vie contre la mort ? Elle compte sans doute pour beaucoup dans la désertion du soldat Walter Proska, mais s'y serait-il décidé s'il n'avait été entraîné par un camarade qui le pousse à franchir le pas, à offrir ses services aux Rouges pour « débarrasser le monde de la clique » ?

On ne peut que spéculer sur ce qu'aurait été la version définitive de ce roman de 1951, plusieurs fois refusé et retravaillé dans l'attente d'une publication, avant de rejoindre le fond d'un tiroir pour plus d'un demi-siècle. Mais il est sûr que tout ce qui fait l'originalité et la force de l'écriture de Siegfried Lenz est déjà là. Une manière résolument moderne, jouant sur la multiplicité des points de vue et des procédés narratifs : le récit à la troisième personne alterne avec les dialogues, restitués parfois dans les langues ou dialectes parlés dans la région (une épreuve pour le traducteur !), et de longs monologues intérieurs. Le narrateur n'hésite pas non plus à apostropher directement les personnages : « Là-bas, dans les roseaux. Tire donc ! Encore vingt-huit balles dans le chargeur. Tir continu. Tire-leur dessus ! Envoie vingt-huit

balles en mission. Elles n'ont qu'à chercher une cible. »

Les grands exemples américains ne sont pas loin, Ernest Hemingway, William Faulkner, et d'abord Joseph Conrad puisque la majeure partie du roman, située à la fin de l'été 1944, se déroule elle aussi « au cœur des ténèbres »... Dans la chaleur moite d'une forêt hostile, dans des marécages infestés de moustiques où la mort frappe à l'improviste, on finit par se demander si la cohabitation forcée avec des hommes rendus fous et un sous-officier ivrogne et sadique n'est pas pire que l'embuscade redoutée, attendue parfois quand surgit le désir d'en finir. Une étrange « place forte » sert de refuge, ironiquement baptisée « Calme de la Forêt », et les hommes à qui l'on a confié une mission rendue de plus en plus absurde s'enfoncent dans le piège où ils disparaissent un à un.

Walter Proska se rendait à Kiev pour rejoindre son unité avant que son train ne saute sur une mine, le contraignant à partager le sort de ces soldats abandonnés dans les marais qui entourent Tamachgrad ou Provursk (villes réelles ou inventées, peu importe). Nul rapport avec les tropiques, pourtant l'été torride y fait songer et la débâcle de cette poignée d'hommes évoque des souvenirs d'*Apocalypse Now*. Ou alors, on croit surprendre l'ombre furtive de Klaus Kinski dans le film de Werner Herzog, *Aguirre*, la colère de Dieu. Car Siegfried Lenz sait voir, et son écriture donne à voir. Les mots qui noircissent la page suggèrent immédiatement un enchaînement d'images qui trouvent leur écho dans l'imaginaire du lecteur. Ce roman, sans doute, ferait un bon scénario !

La plupart des personnages sont campés en quelques traits vigoureux. Caricaturaux, excessifs, brutaux, ils savent aussi regarder la nature dont ils se rapprochent nécessairement tandis que leur « humanité » s'estompe, que leur identité disparaît derrière le surnom qui les résume : Fémur, Le Grand, Petit Pain au lait, Caboche... Leurs occupations peuvent surprendre, comme cette pêche au brochet dans laquelle le combat entre le soldat et le grand prédateur évoque irrésistiblement celui



Bürger
für
Brandt

SIEGFRIED LENZ RETROUVÉ

du capitaine Achab avec *Moby Dick*. Un jour que l'animal avait mordu à l'hameçon, l'homme vit « *l'œil de son rival, un œil de poisson calme, non déformé par la crainte, mais exprimant plutôt l'indifférence, un œil qui ne reflétait ni douleur, ni mort, ni danger et qui fixait l'homme avec un flegme troublant, à la fois sinistre et affable* ». Lorsque Siegfried Lenz, comme ses grands inspireurs anglo-saxons, met la nature au cœur de son roman, ce n'est pas seulement pour la décrire.

L'observation d'un paysage, d'un arbre ou d'un oiseau peut être étroitement mêlée à l'action. Parfois, elle l'illumine : « *Un matin prometteur était parvenu jusqu'à la place forte ; il avait réveillé les soldats. Sur les brins d'herbe, la rosée leur adressait des clins d'œil ; le ciel ne présentait aucun nuage, le soleil glissait sans bruit au-dessus de la cime des arbres, léger comme une plume.* » Une nature innocente, tutélaire, mais quand la brutalité l'emporte, Siegfried Lenz met en avant sa superbe indifférence aux passions et aux actions des humains, à la brièveté et à la fragilité de leur passage sur cette terre « *que la vie et la mort se disputent* ». Parce que l'homme ne prend pas le temps d'en humer l'odeur, d'en « *écouter le babil ancestral* ».

Si le roman de Siegfried Lenz s'inscrit si bien dans la tradition du *nature writing*, c'est que l'auteur a lui-même arpenté les régions dont il parle. Et s'il montre la guerre de façon si convaincante, c'est aussi parce qu'il en a fait l'expérience à partir de 1943, enrôlé dans la Kriegsmarine. Se mettre dans la peau d'un soldat qui déserte ne lui pose guère plus de problèmes : il l'a fait alors qu'il se trouvait au Danemark, avant d'être capturé par les Anglais. L'expérience garantissant ainsi l'authenticité de l'œuvre, un beau succès s'annonçait lorsque le jeune et brillant débutant remit son manuscrit à l'éditeur ! Il n'en fut rien.

Pourquoi cette longue parenthèse avant qu'on ne retrouve le texte dans la succes-

sion de Siegfried Lenz ? C'est qu'en 1951, alors que la guerre était encore si proche, il semblait mal venu de présenter les résistants et les partisans comme des ennemis ordinaires et non comme des terroristes. D'autant qu'il s'agissait de communistes et qu'on était alors en pleine guerre froide. Même si le narrateur décrit l'Est sans complaisance, une génération d'Allemands impliquée elle-même dans un passé encore trop présent pouvait-elle admettre une histoire d'amour entre un soldat et une jeune résistante polonaise, la désertion, puis la trahison de ce soldat ? La population était loin d'être composée d'anciens opposants à Hitler, tous les prisonniers n'étaient pas encore rentrés de captivité, et le chancelier Adenauer trouvait plus opportun de construire le nouvel État, fût-il amputé d'une partie de son territoire placé sous tutelle soviétique, que de ranimer des souvenirs désagréables.

L'éditeur a donc reculé, et Siegfried Lenz a fini par renoncer aux multiples corrections qu'on lui demandait d'opérer. Les temps ayant changé, plus rien ne s'oppose aujourd'hui à la parution de ce roman, le deuxième d'un jeune homme qui gravit rapidement les échelons d'une carrière dans la presse, et atteignit encore plus rapidement à la célébrité littéraire. Dans une Europe apaisée, sa ville natale, aujourd'hui polonaise, a su rendre à son tour hommage à son grand homme en le faisant citoyen d'honneur en 2011.

Bien des romans ont parlé et parlent encore de la guerre. Celui-ci apporte aussi sa part de témoignage, en l'occurrence sur le quotidien du front russe, mais il va bien au-delà en s'interrogeant sur les actes commis par les soldats, sur leur sentiment de culpabilité, qui peut être rapidement évacué, mais qui peut aussi peser sur eux pour le restant de leurs jours. Jusqu'où la responsabilité de chacun est-elle engagée ? Siegfried Lenz inaugure ici une réflexion qui ne le quittera pas de sitôt, et qui s'épanouit dans *La leçon d'allemand*.

Lispector à neuf

Après les traductions inédites de l'œuvre de Clarice Lispector en anglais en 2012, et l'édition intégrale de ses nouvelles en français en 2017, il était temps de donner une nouvelle vie en français à ses romans. La parution de deux retraductions remarquables d'*Água Viva* et de *Près du cœur sauvage* et la réédition d'*Un souffle de vie* (pulsations) répondent à ce besoin. Ce qui rejoint un sujet commun à ces textes brillants : l'énigme de la naissance, de la différenciation, du neuf.

par Luciano Brito

Clarice Lispector

Água Viva

Édition bilingue

Trad. du portugais (Brésil)

par Claudia Poncioni et Didier Lamaison

Des femmes/Antoinette Fouque, 205 p., 17 €

Clarice Lispector

Près du cœur sauvage

Trad. du portugais (Brésil)

par Claudia Poncioni et Didier Lamaison

Des femmes/Antoinette Fouque, 252 p., 18 €

Clarice Lispector

Un souffle de vie (pulsations)

Trad. du portugais (Brésil)

par Jacques et Teresa Thiériot

Des femmes/Antoinette Fouque, 208 p., 13 €

Une histoire racontée par Olga Borelli, amie et éditrice de Lispector, est connue : *Água Viva* est le seul roman pour lequel [Clarice Lispector](#) a hésité avant de l'envoyer à son éditeur. Avec moins de cent pages et des paragraphes discontinus et fragmentaires, ce texte frappe d'abord par son effet de spontanéité, par l'impression forte qu'il donne d'avoir été écrit rapidement et de ne pas avoir été édité. Dans une première lecture, on peut à peine percevoir les années de travail intense que Lispector a consacrées à ce roman. On peut presque ignorer que le triple effet de naturel, de brièveté et d'inachèvement a été soigneusement réfléchi et travaillé à partir d'une méthode de composition ou plutôt de décomposition : la suppression quasi chirurgicale des éléments qui pourraient renvoyer à une intrigue, à un fil causal, à l'idée de la langue comme illustra-

tion ou description, à un récit personnel de vie. « *Je ne vais pas être autobiographique* », dit la peintre anonyme qui narre *Água Viva*, « *je veux être "bio"* ». Ainsi s'annonce un projet : inventer une langue qui opérerait l'identification totale entre l'expression et la vie impersonnelle ; entre le souffle (avant l'écriture même) et ce que sa narratrice appelle le *it*. Projet pour lequel le syntagme *água viva* est plus l'énonciation d'une impulsion qu'une désignation : le magma à partir duquel s'élançait le vivant.

Considérons le choix dans les traductions en français, la nouvelle et l'ancienne – c'est le cas aussi dans la traduction en anglais –, de garder le titre original, *Água Viva*. Ce terme, qui en portugais signifie « méduse », se lit littéralement comme « eau vive » et est le lieu d'une riche polysémie. Si on l'entend comme « méduse », il renvoie au vocabulaire de l'eau (jus, plasma, placenta, nectar, huître, lait, salive, fluides, marais, succulence), à la constitution « aqueuse » de la phrase de Lispector, aux nombreux adjectifs et adverbes qui flottent aux côtés des noms, à ses récits apparemment sans unité, sans ordre et sans structure, dont on s'est moqué à la sortie de *Près d'un cœur sauvage*. Si l'on entend le terme plutôt comme « eau vive » (ce qui est habilement suggéré par le maintien du titre *Água Viva* dans les traductions, et fait ressortir son sens littéral en portugais), prime l'image du mélange confus – vie et production de vies.

Décrire, raisonner, illustrer, argumenter, expliquer : à ces fonctions normatives qu'on peut attribuer à la langue, *Água Viva* et *Un souffle de vie* (pulsations) opposent sans cesse la possibilité d'une écriture qui dirait directement la respiration commune à tous les êtres vivants, qui ferait

LISPECTOR À NEUF

résonner la vibration et l'électricité du monde. À une langue qui a du sens s'oppose une expression plus proche de la peinture non figurative ; à la mathématique basse des algorithmes et des statistiques, Lispector oppose les chiffres raréfiés et angéliques. Ceux-ci seraient, comme disent Angela Pralini dans *Un souffle de vie* et la peintre d'Água Viva, « mouvement pur », « derrière ce qui est derrière la pensée ». Ce qui se concrétise dans le ton inimitable de la voix d'Angela Pralini : à la fois enfant effrayée, chienne parlante, sainte en colère.

De l'océan indifférencié, illogique et non domesticable, du neuf peut naître. Ce qu'on appelle état de grâce peut être chez Lispector autant la dissolution dans l'atopie que la lente séparation qui en découle. S'en détacher, geste proche du retour de l'état méditatif, serait le propre de l'écriture, ce qui oriente vers l'individuation. Une ère à venir reste à l'horizon, où tous les êtres vivants se retrouveraient attachés les uns aux autres, rendus égaux en ce qu'en eux vibre le *it* aqueux ; et où tous se retrouveraient séparés, car pleinement individualisés, avec leurs particularités et leurs souffles propres.

Cela dit, la nouvelle traduction d'Água Viva, due à Claudia Poncioni et Didier Lamaison, n'est pas si éloignée de l'ancienne, de Regina Helena de Oliveira Machado. Plusieurs passages restent inchangés, et ce qui s'opère est plutôt le perfectionnement à partir de petites différences qu'une démarcation radicale. Le fameux « *instante-já* » (« instant-déjà » dans la version de Machado) devient « instant-ci » dans la version de Poncioni et Lamaison. Quelques mots changent çà et là ; des virgules ont été ajoutées ou supprimées ; des italiques qui n'existaient pas dans le texte original ont été supprimés ; des guillemets présents dans le texte en portugais, absents dans la première traduction, sont de retour. La première traduction comptait de nombreuses maladroites difficilement excusables : la narratrice dit par exemple à un moment : « *É o seguinte* », ce qui avait été traduit littéralement par : « *C'est ce qui suit* » avant de devenir un beau « *Soyons clairs* » dans la nouvelle traduction. Si de telles modifications sont bien venues, quelques maladroites ont été parfois « trop » corrigées. Par exemple, la phrase « *É-se. Sou-me. Tu te és* » (« *On s'est. Je me suis. Tu t'es* », dans la première traduction) est devenue : « *On est. Je suis moi. Tu es toi* », ce qui donne une phrase bien moins étrange et efface l'usage particulier que



Clarice Lispector © Archives familiales

Lispector faisait des enclitiques, avec leur pouvoir d'évoquer distraitemment et fugacement l'impersonnel du *it*. « *Uma minha secreta nostalgia* » devient « *une de mes secrètes nostalgies* », au lieu du déconcertant « *une mienne secrète nostalgie* » de la première traduction, qui avait l'avantage de sonner aussi peu français que l'extrait original sonne peu portugais. Ces cas et quelques autres indiquent une traduction plus lisible, fluide et élégante, certes, mais aussi, parfois, un peu plus lisse, ce qui est dommage s'agissant d'un texte qui souligne quasiment à chaque page sa volonté d'être rude, maladroit, laid et tremblotant. Cela n'empêche pas la langue de Lispector de briller dans la nouvelle traduction.

Pour les années à venir de la dictature militaire, qui s'annoncent homogénéisantes et gratuitement violentes, l'œuvre de Lispector ne perd rien de sa portée politique, rarement soulignée. Son roman est une affirmation de la différence qui découle de la séparation : « *Calme, joyeuse, plénitude sans fulmination. Tout simplement je suis moi. Et tu es toi. C'est vaste, ça va durer* » ; l'hétérogène y apparaît sous le signe de la plus grande force, comme la conséquence inévitable de la naissance. Dans sa façon sidérante de sublimer toutes les violences en les transformant en sérénité, ce qui ne peut venir que du contact intime avec la source de la violence – l'*água viva* indifférenciée et sans commencement que nous avons tous en nous, et qui ne peut conduire qu'à une compréhension brève mais osmotique et profonde du vivant, et à la littérature –, son roman transforme le futur de la dictature en passé.

Solitude à tous les étages

Trois étages, ce sont trois voix, trois vies et un peu plus, la trame du quotidien qui use les couples, défait les liens, et aussi réveille les blessures. Lesquelles se soignent, cicatrisent, mais pas toujours. Le dernier roman d'Eshkol Nevo est tissé d'émotions diverses ; elles nous parlent ou nous touchent.

par Norbert Czarny

Eshkol Nevo

Trois étages

Trad. de l'hébreu par Jean-Luc Allouche
Gallimard, 316 p., 22 €

Ces trois étages sont ceux d'un immeuble à « Bourgeville », banlieue cossue de [Tel Aviv](#). Au premier vivent Arnon et son épouse Ayelet, avec leurs filles, Ofri et Yaëli. Ofri a sept ans et ses parents la confient quelquefois à Herman et Ruth, un couple de retraités qui habitent l'appartement voisin. Ces voisins ont cinq petits-enfants, dont l'aînée, Carine, vit avec sa mère à Paris. Les autres, ils les voient peu et cette absence leur pèse. Herman aime jouer avec Ofri. Et souvent l'accueil qu'il offre avec Ruth à l'enfant soulage les parents, leur offre un répit précieux dans le quotidien.

Mais le comportement affectueux du vieil homme trouble Arnon, qui y voit une certaine ambiguïté. La disparition – très brève – d'Ofri, en compagnie d'Herman, sème plus que le trouble, la désolation. L'arrivée de Carine pour les vacances et son comportement plus qu'équivoque avec Arnon sèment la pagaille. Désolation et pagaille qu'Arnon, pris en étau, confesse à l'un de ses vieux copains d'armée, romancier de son état. On ignore ce que répond cette « oreille » ; celui qui écoute est chargé de trouver un happy end à une affaire qui tourne au plus mal : Arnon a poursuivi de sa colère le vieil Herman, et il s'est laissé aller avec Carine. En somme, il est coincé.

La situation n'est pas bien meilleure au deuxième étage : Hani, mère de famille dépassée par Liri et Nimrod, ses deux jeunes enfants, est surnommée « la veuve ». Elle ne l'est pas mais son mari Assaf est sans cesse en voyage pour ses affaires. Elle ne supporte pas ce quotidien qu'elle vit enfermée chez elle, en ménagère bien occupée. Dans la très longue lettre qu'elle adresse à Néta,

elle mêle le récit d'une scolarité brillante dans un établissement d'élite, d'une jeunesse lumineuse, riche de promesses, et le récit de sa vie. Elle a connu la légèreté, le jeu, l'insouciance ; elle subit des enfants qu'elle ne comprend pas et supporte difficilement.

Mais cette lettre raconte aussi l'événement qui fait tout basculer : Eviatar, frère détesté d'Assaf, surgit tout à coup chez elle. Il est traqué par la police, par des truands et par ses ex-clients. Après avoir été le « boss de l'immobilier », il est devenu l'homme le plus recherché du pays, une sorte de Bernard Madoff. Avec elle, et surtout avec les enfants, il accomplit des miracles. Mais il doit de nouveau fuir alors qu'il transformait sa vie de veuve.

La seule vraie veuve de l'immeuble habite le troisième étage : c'est Déborah Edelman. Elle est juge à la retraite. Son récit, sans doute le plus beau, le plus intense du roman, est adressé à Michaël, son défunt mari. Elle utilise, pour lui parler, un vieux répondeur téléphonique oublié dans un tiroir, et chaque message relate une étape de sa nouvelle vie. Ce récit est en effet celui d'une renaissance, le choix d'une autre « ligne de conduite » et, comme elle le dit, « j'obéis à la mienne ».

Son existence a été essentiellement marquée par deux faits : le bonheur qu'elle a connu avec Michaël, juge comme elle, homme droit et bon, attentif et généreux à l'égard des plus faibles – justiciables ou personnel du tribunal – et l'échec douloureux que son époux et elle ont connu avec leur fils Adar. Il a tué, de façon accidentelle, une femme enceinte, s'est retrouvé en prison, a rompu avec ses parents après avoir frappé son père. Il a disparu au terme de son incarcération et nul ne sait où il vit. Il n'est pas venu soutenir sa mère pour la période rituelle qui suit le deuil.

L'immense solitude de Déborah sera d'abord rompue par un événement extérieur : elle

SOLITUDES À TOUS LES ÉTAGES

s'engage dans le combat social et politique de l'été 2011, afin d'aider les plus jeunes, les plus pauvres, à se loger dans un pays qui oublie ses racines égalitaires. Elle rencontre là Avner Ashdot, ancien du Mossad, veuf de son état, père d'une jeune Assia aussi rebelle que l'a été Adar.

De même qu'on connaît des films à sketches, et la comédie italienne en est riche, ce roman relate trois histoires en apparence distinctes, dont l'enchaînement n'est pas fortuit : des liens existent entre elles. On passera rapidement sur le cadre israélien, encore que des allusions aux missiles Kassam ou au Mossad rappellent dans quelle atmosphère on peut s'y sentir. Mais, ici comme partout, la mondialisation produit ses effets et la crainte du pire est devenue universelle. Certains comportements sont en revanche typiques du lieu. Beaucoup d'hommes ressemblent à Arnon, Assaf ou Adar ; plus que dans d'autres contrées du monde, ils sont dans la réaction ou dans l'excès.

Les fréquentes allusions à Freud, le dispositif de parole qui revient dans les trois textes, incitent aussi à un certain type de lecture. Rêves et fantasmes alimentent enfin les récits des divers personnages. Mais partons de la clé que Déborah utilise : « *L'Encyclopedia Universalis m'a aidée à me souvenir qu'au premier étage se situent nos pulsions et nos instincts, le Ça. À l'étage du milieu réside le Moi qui tente d'établir un rapport entre nos pulsions et la réalité. Et au troisième, trône sa majesté le Surmoi qui nous rappelle à l'ordre, la mine sévère, et exige que nous prenions en compte l'influence que nos actes exercent sur la société.* »

Ces étages freudiens sont peu ou prou ceux du roman. Arnon frappe le pauvre Herman allongé sur son lit d'hôpital, obsédé qu'il est par ce qu'aurait fait le vieil homme. Pris par ses pulsions, il se laisse aussi piéger par Carine, une Lolita assez grossière dans ses façons d'agir. Mais Assaf et Eviatar, qui se haïssent autant que Caïn et Abel, sont prêts à autant de violence. Assaf est le premier à souhaiter que son frère croupisse dans une geôle quelconque. Quant à Hani, « la veuve », qui rêve une vie passée et idéalisée, elle envie son amie Néta, professeure dans une université américaine et sans doute plus libre qu'elle : elle ne cesse de se débattre avec son Moi. Jouer avec sa fille l'ennuie, donner le bain à son fils est un cauchemar. Sa seule force est de pouvoir toucher, étreindre, et Déborah lui en est



reconnaissante quand elle se sent serrée dans les bras de sa voisine.

Le surmoi de la juge qu'elle a été, et plus encore celui de son mari, les ont amenés à faire, constamment, le procès de leur fils Adar. Et ce dès l'enfance. Pour quelques sous volés dans le porte-monnaie paternel. Le voyage vers le désert du Néguev, en compagnie d'Avner Ashdot, les retrouvailles avec les enfants, l'aident à dépasser cette limite insensée.

Cette différence entre les étages est également différence de registre ou de ton. Le premier texte est grinçant, noir, cruel. Le deuxième texte a quelque chose de pathétique, par son réalisme ou sa vision à la Maupassant ou à la Tchekhov. Hani passera son temps à attendre, à moins que... La dernière nouvelle bouleverse.

Restent les enfants : ils sont seuls, démunis, mal aimés ou pas aimés. Ils utilisent tous les moyens du bord pour exister. Liri, fille de Hani, se présente tout le temps avec Andréa, son amie imaginaire. Elle ne peut vivre sans cette présence fantomatique. Ofri, fille d'Arnon, ne parvient jamais à raisonner son père, à l'empêcher d'aller trop loin. Adar et Assia ont longtemps été des sauvages, des incontrôlables. Le constat est effrayant et, comme pour l'essentiel de ce qu'on lit dans ce roman, il n'est pas qu'israélien ; il est tristement universel.

Le destin de la princesse Kirati

Si l'on ne garde pas constamment à l'esprit que Sur le mont Mitaké, court roman de Sîbourapâ, a été écrit en 1937, on risquera de le considérer comme une blquette sentimentale un peu languissante, élégamment mélancolique, sans verdure (le sexe y est plus décent que dans Paul et Virginie) ni vigueur. Mais ce serait passer à côté du charme subtil et de la violence réelle d'une histoire sombrement féministe qui fait penser à certains des films les plus originaux de Mizoguchi, par exemple Le destin de madame Yuki.

par Maurice Mourier

Sîbourapâ

Sur le mont Mitaké

Trad. du thaï par Marcel Barang

Zoé, 176 p., 19,50 €

La construction de *Sur le mont Mitaké*, volontairement déceptive, se prête d'ailleurs à une scénarisation (qui aura lieu deux fois, mais dont j'ignore le résultat), en ouvrant la tragédie feutrée d'un amour impossible sur une scène postérieure de quelques années à la mort de l'héroïne.

Un banquier thaï accroche au-dessus de son bureau mais derrière sa tête une aquarelle sans valeur et refuse d'expliquer pourquoi à l'épouse du mariage arrangé auquel il s'est soumis par conformisme conscient.

Le récit qui suit rend compte par petites étapes de la rencontre amoureuse à l'origine du tableau. Au cours de ses années d'études à Tôkyô (l'aristocratie thaï y envoyait ses fils dans des établissements de prestige), le jeune Nopporn a joué un rôle de cicerone auprès du couple constitué par un vieil ami de son père et sa jeune femme, également de très bonne famille noble et intellectuelle, la princesse Kirati, une éblouissante beauté à qui il donne un peu plus de vingt-cinq ans (lui en a dix-huit). Ce qui doit arriver arrive : Nopporn ne tarde pas à éprouver pour la princesse un désir éperdu, bien qu'il ne comprenne pas clairement lui-même pourquoi il est si heureux auprès d'elle.

Au cours d'une excursion au mont Mitaké, la crise connaît un paroxysme et s'achève, non sur une étreinte et l'explosion des « orages désirés », non sur l'adultère et la fuite des amants ; non,

rien de tout cela, seulement quelques baisers repoussés par la femme, quelques conseils de modération sexuelle donnés par elle au jeune homme impétueux, quelques lettres échangées quand la princesse reprend le bateau pour Bangkok.

Aucun des éléments possibles d'une dérive incontrôlable des passions n'est, semble-t-il, présent : le vieux mari n'est nullement jaloux. Occupé par des retrouvailles avec ses amis locaux, tant japonais que thaïs, il laisse à sa femme une liberté entière, du reste méritée car elle lui reste fidèle. Les échanges entre Nopporn et la princesse, mis à part un unique incident, demeurent intellectuels, dans une sorte d'exercice d'initiation réciproque à la jouissance de la beauté naturelle, assez étrange. Rien des ingrédients d'un suspense, encore moins d'un vaudeville.

Et pourtant les fils conduisant à une issue fatale se nouent obscurément : pas de « *drame hasardeux ou magique* », comme dit Apollinaire dans « Corps de chasse », mais bien une tragédie aux ressorts psychologiques fort inattendus. La belle Kirati est en effet depuis toujours une victime impuissante de la condition féminine, dont elle a intériorisé dès l'enfance le démon le plus destructeur, celui de la fuite du temps. Nopporn s'est trompé sur son âge. Elle a en réalité trente-cinq ans, ayant passé adolescence puis conquête du statut d'adulte en compagnie des doctes personnalités amis de sa famille, parmi lesquels elle n'a trouvé personne à aimer, malgré ou peut-être à cause de sa beauté fulgurante et d'une intelligence qui impose à tous le respect. Et maintenant, à trente-cinq ans (on est en 1937, dans une société traditionnelle ; aujourd'hui c'est encore la pleine jeunesse chez nous, et pour quinze ans au moins), elle se sent désespérément vieille, ce



LE DESTIN DE LA PRINCESSE KIRATI

qu'elle explique à Nopporn qui, à ce moment-là de sa propre évolution, n'y croit guère, au moins en apparence.

Car l'histoire est d'une cruauté implacable. Une fois que la malheureuse Kirati, encombrée par son destin, se retrouve à Bangkok, tandis que Nopporn poursuit pour cinq ans ses études à Tôkyô, les sentiments de chaque côté se révèlent pour ce qu'ils sont. La princesse, elle, a compris le premier jour que ce jeune homme beau, séduisant et immature était le garçon qu'elle avait attendu toute sa vie. Mais les convenances (peut-être), l'affection pour un mari aveugle, bon et généreux (sans doute), une affreuse lucidité surtout qui lui a fait envisager dès l'abord les conséquences prévisibles de son propre vieillissement à venir... Quelle autre solution a-t-elle que de mourir, jeune encore (de maladie), en donnant à son amant virtuel le tableau où elle les a peints tous les deux, minuscules, au fond d'un paysage de carte postale ?

Cependant, le terrible est ailleurs. Il tient à l'inaptitude de Nopporn à l'amour fou. Son « affaire » à lui n'a été qu'un feu de paille. Quand le mari de la princesse Kirati meurt à Bangkok (où il l'a revue), la laissant veuve et riche, au lieu de saluer cette chance d'un délire de joie et de se précipiter vers

*Michiyo Kogure dans
Le destin de Madame Yuki
de Mizoguchi, 1950*

elle comme tout amant romantique aurait dû le faire, il accepte sans broncher la fiancée avantageuse pour sa carrière que son père a sélectionnée à son profit et, en crétin ordinaire, ne découvre la passion de Kirati que lorsqu'elle meurt. Puis il suspend au mur la preuve tangible de cet amour parce qu'elle le flatte dans son orgueil de mâle, mais derrière son dos afin d'exorciser ce passé oublié.

Belle leçon d'égoïsme sinistre, de machisme sans rémission. C'est à force de simplicité, de refus de l'esbroufe, à cause d'un sens aigu de l'« *unders-tatement* » littéraire, que ce livre s'impose : violence intolérable en profondeur, économie extrême des moyens, refus délibéré de l'effet, pas de saturation du visible, pas de coups de cymbales. Quand, à la fin du *Destin de madame Yuki*, il s'agit de suggérer que cette femme abandonnée de tous s'est jetée dans le lac Biwa, un panorama tournant la montre d'abord au milieu d'un groupe, puis se déplace lentement le long de la rive du lac. Au terme de la giration, la caméra retrouve le groupe mais madame Yuki s'en est absentée, sa place est occupée par un vide. L'extinction de l'épate, juste là où le cinéma, mécanique du mouvement, s'arrête, où commence l'art : du Mizoguchi, vous dis-je !

L'homme aux sandales de paille

Il y a des œuvres qu'il est très difficile de rattacher à un genre, parce qu'elles ne sont pas simplement littéraires malgré la qualité de l'écriture ou plutôt qu'elles ne parlent de littérature que par inadvertance. Ce qu'a écrit Pierre-Albert Jourdan est de cette nature. Ce qu'il traque inlassablement, c'est l'être, cette présence en nous qui se dérobe, mais aussi cette présence en dehors de nous qui se révèle, pour peu que nous apprenions à voir, dans les paysages ou dans le vécu quotidien. Jourdan fut l'ami de Bonnefoy, Jaccottet, Char, Munier, Masui, Paul de Roux, et édita à ses frais la revue Port-des-Singes. L'écrivain et poète Yves Leclair vient de lui consacrer un livre.

par Alain Roussel

Yves Leclair

Pierre-Albert Jourdan.

Écrire comme on tire à l'arc

L'Étoile des limites, 140 p., 17 €

C'est Bonnefoy qui a encouragé Yves Leclair à rassembler des textes essentiels de Pierre-Albert Jourdan en deux volumes publiés au Mercure de France, l'un sous le titre évocateur *Les sandales de paille*, l'autre intitulé *Le bonjour et l'adieu*. De même, il lui a suggéré l'idée, dès 1984, d'écrire ce livre qui vient seulement de paraître. Il fallait en effet une longue maturation, une longue méditation sur l'œuvre, désœuvrée, de Jourdan, incluant un long cheminement dans sa propre intériorité, pour pouvoir évoquer cette figure si singulière et si secrète qui a toujours considéré l'écriture comme un travail sur soi, avec ce que cela implique de dépouillement, de mise à nu.

Comme l'œuvre du poète dont il parle, le livre de Leclair est une mosaïque abordant son sujet sous des angles divers. Ce n'est pas une biographie, même si de nombreux passages font écho à la vie de Pierre-Albert Jourdan. Il ne pouvait en être autrement, ce dernier ayant toujours tenu l'ego et tout ce qui s'y rattache pour suspect. Ce n'est pas non plus tout à fait un essai, avec ce que cet exercice comporte souvent de volonté démonstrative. Des entretiens viennent ponctuer le propos, avec Roger Munier, Le Sidaner et Jourdan lui-même, avec qui il imagine une « conversation d'outre-tombe ».

Ce livre est une passionnante ouverture à l'œuvre de Pierre-Albert Jourdan, dans ses multiples composantes – journal, fragments, poèmes, notes. Rien de linéaire dans cette approche mêlant des éléments biographiques à la réflexion sur une écriture de « l'ici et du maintenant » qui n'est jamais coupée du vécu. Loin des travaux universitaires qui certes ne manquent pas d'intérêt, Leclair préfère écrire presque de l'intérieur, déployer son regard de poète sur un autre poète avec lequel il entretient depuis de nombreuses années des affinités d'émotion et de sensibilité.

S'il en profite pour régler son compte, avec l'impertinence qu'il faut, à une certaine littérature « *jetable et rentable qui encombre les tréteaux du village mondial* », il met surtout en évidence ce qui fait l'originalité profonde et l'authenticité de Pierre-Albert Jourdan et nous invite à découvrir « *le chemin nu* » qui traverse son œuvre ainsi que sa vie, du réel quotidien à Paris aux longs séjours illuminés dans les paysages de Caromb, en Provence.

Il ne faut pas attendre d'Yves Leclair qu'il dresse un portrait qui ne pourrait d'ailleurs se dessiner que dans l'effacement, tant il est vrai que Jourdan s'est toujours tenu à l'écart des coterie littéraires, tout en entretenant des liens fraternels avec des poètes essentiels, tels ceux déjà cités. Comme le montre « l'essayiste » tout au long de son ouvrage, Pierre-Albert Jourdan s'inscrit dans une démarche spirituelle non religieuse, entre horizontalité et verticalité, qui s'inspire des pratiques du Tch'an, notamment de Lin-Tsi, et du taoïsme. Il est dans une quête du sens, y compris dans le quotidien, et ses écrits sont comme la



Fan Kuan, Assis seul près d'un torrent
© National palace Museum, Taipei

L'HOMME AUX SANDALES DE PAILLE

trace, fragile, de son cheminement sur une passerelle entre ciel et terre où il lui faut apprendre la légèreté : marcher avec des « sandales de paille ». Il est ce « *poète en haillons* », selon la belle formule de Leclair.

Et en effet son écriture, sans cesse raturée, débarrassée des oripeaux et des masques de la littérature, rompue aux « exercices d'assouplissement », se donne aussi à saisir dans ses « trous », dans ses silences, dans ses chutes, dans ses « miettes » : écrire à perte pour révéler l'universel en soi. C'est pour cette raison qu'il affectionne tout particulièrement la forme du fragment qui permet de dire au plus juste, dans la simplicité et la nudité de l'expression. La parole

de Jourdan n'est pas austère. Elle révèle au contraire un bonheur d'exister au jour le jour, dans l'éphémère de la vie, dans l'inachevé, sans perdre de vue la recherche de l'harmonie : se mettre au diapason du monde, se tenir, émerveillé, à « *l'entrée du Jardin* » et dialoguer avec les arbres, les fleurs, les herbes, la montagne avec ou sans la brume.

S'il le pouvait, Jourdan, qui fut aussi peintre, disparaîtrait dans le paysage, comme il advient de la présence humaine chez ce grand artiste chinois, Fan Kuan, qui vivait sous la dynastie Song. Lire ce poète, c'est apprendre à s'éveiller au contact des êtres et des choses, et le livre d'Yves Leclair est une excellente introduction à son œuvre.

Emma Goldman, anarchiste vivante

Qui se souvient encore d'Emma Goldman ? Plus grand monde. Et pourtant, cette Russe émigrée aux États-Unis fut une figure importante des mouvements révolutionnaires au tournant du XX^e siècle. Ses mémoires paraissent enfin dans leur intégralité et comblent une lacune. Dans cette vaste fresque se dévoile un personnage hors du commun : femme, juive, immigrée, prolétaire, athée, libérée sexuellement, et militante anarchiste ! L'ensemble faisait sans doute un peu trop pour l'Amérique de 1890. Parce qu'elle se dévoua tout entière à sa lutte, certains apprécieront les enseignements implicites de cette vie. Quant aux autres, il leur suffira d'avoir le goût des récits épiques, colorés... et drôles !

par Ulysse Baratin

Emma Goldman

Vivre ma vie.

Une anarchiste au temps des révolutions

Trad. de l'anglais par Laure Batier

et Jacqueline Reuss

L'Échappée, 1 104 p., 29,90 €

Raymond Queneau aimait à dire que toute grande œuvre était soit une *Iliade*, soit une *Odyssée*. Le récit d'Emma Goldman tient des deux modèles. De fait, la teneur épique emporte d'emblée le lecteur : on passe d'un meeting de masse à Manhattan à une grève à San Francisco, des États-Unis à l'Europe, avant un grand voyage dans l'URSS naissante. Il y a de hauts faits d'armes, des martyrs, des héros, et bien sûr la lutte mondiale du prolétariat contre les pouvoirs de l'argent ! Le tout durant une période charnière allant de 1886 à 1930. Au détour des pages, la narratrice rencontre Louise Michel, Lénine, [Jack London](#) et l'on se retrouve même à danser avec la famille Kropotkine... Le souffle de l'histoire cogne aux tempes de ces militants et inconnus pour qui la révolution semblait à portée de main. Voilà donc une épopée à grand spectacle.

Mais ce récit ne serait rien sans la stature de son héroïne et narratrice. Celle-ci n'avait rien de bovaryen en dépit de son prénom. De belles photos formant un cahier central sont là pour en attester : droite, le regard franc, direct et le visage résolu, elle incarne une volonté obstinée et exigeante. Car, pour le côté *Odyssée*, *Vivre ma vie* conte une

trajectoire individuelle, les tourments, états d'âmes et méandres psychologiques d'une femme émancipée à une époque qui ne le permettait guère. Que d'écartèlements pour cette amoureuse éperdue sans cesse en quête d'une union qui n'empièterait pas sur son « *dévouement à la Cause* ». Anarchisme à l'usine comme au foyer ! C'est-à-dire réalisation de l'égalité des sexes et liberté sexuelle. À cet égard, la modernité de Goldman et de ses interrogations résonne avec force : « *J'avais conscience depuis longtemps que j'étais tissée d'une multitude d'écheveaux aux nuances et aux textures antagoniques. Jusqu'à la fin de mes jours, je serais tirillée entre l'aspiration à une vie privée et le besoin de tout consacrer à mon idéal.* » Parce que le récit de soi se tresse à celui de l'Histoire, on a affaire à des mémoires de grand style.

Mémoires captivants car sous-tendus par des principes fermes et la certitude d'une « *marche ascendante de l'humanité* ». Goldman savait que ses camarades et elle étaient en train d'écrire l'histoire. Pour autant, et c'est l'un de ses mérites, ce livre se passe fort bien de théorie. Penseuse de l'anarchisme, l'autrice l'était bel et bien en dépit de son oubli relatif dans certaines anthologies dédiées à ce courant politique. Pourtant, on reste frappé par la capacité de cette propagandiste à articuler des combats minoritaires (dont la défense ouverte de l'homosexualité et des immigrés) à un anticapitalisme conséquent. Là où certains courants révolutionnaires de son temps s'attachaient exclusivement aux luttes économiques, Goldman parvenait ainsi à relier des luttes

E. GOLDMAN

127-10



EMMA GOLDMAN, ANARCHISTE VIVANTE

hétérogènes. Il y a là un trait propre à l'anarchisme mais aussi une stratégie politique, qui permet d'excéder une traditionnelle base ouvrière. Volumineux (1 104 pages !) et foisonnant d'anecdotes, *Vivre ma vie* vaut donc comme document d'histoire sociale, politique et culturelle. Cela provient aussi de la curieuse diversité des mondes sociaux traversés. La narratrice se révéla guide touristique au jardin du Luxembourg pour de riches Américains (horrifiés par la nudité des statues !), masseuse à Broadway, et vécut avec des troupes de théâtre russes. La bohème n'est jamais loin. Bien entendu, ses plus amples descriptions concernent les conditions de vie terribles du prolétariat américain de la Belle Époque. Les mécaniques du capitalisme de la fin du XIX^e siècle sont ainsi restituées avec finesse et de l'intérieur, l'autrice ayant été ouvrière dans le textile durant de longues années. D'où ces peintures terribles des milieux ouvriers et émigrés de l'époque. Période étonnante d'ailleurs, où des groupes politiques d'Europe de l'Est publiaient leurs feuilles anarchistes en yiddish, se réunissaient dans des brasseries allemandes et organisaient des meetings en russe...

En dépit de la richesse de ce texte, il a fallu plus de quatre-vingts ans pour qu'une traduction française complète en soit réalisée. Des publications avaient certes déjà été diffusées, mais jusqu'ici uniquement en abrégé. Il est vrai que le récit est truffé de digressions parfois déconcertantes. L'œuvre intégrale s'imposait néanmoins, car on peut à présent goûter le sens du détail de Goldman. Ou, pour être plus précis, sa faculté à ne hiérarchiser ni l'intime ni l'histoire, ni les gens. Elle qui rédigea tant et tant de textes parle ainsi de « *l'intérêt plus prononcé qu'elle portait depuis toujours aux êtres mêmes plutôt qu'à la théorie* ». Ce trait correspond à une immense curiosité dénuée de préjugés. D'où une écriture égalitaire, signe d'un regard non pas indifférencié mais attentif au monde dans sa bigarrure et sa complexité. Tout dans ce livre témoigne en effet de la largeur de vue d'Emma Goldman. Cela se sent dans le récit de sa vie quotidienne comme dans l'intitulé de ses innombrables meetings et conférences, allant du théâtre contemporain à la sexualité en passant par la nécessité de détruire l'État. C'est que l'austère militante était aussi d'une intense sensibilité, propre à décomposer les nuances de l'amour autant qu'à saisir les subtilités des arts de son temps. Se forme ainsi par petites touches le portrait d'une femme libre, dans ses choix de vie

bien sûr, mais aussi dans ses goûts. On voit Goldman discuter librement avec des prêtres tout autant qu'apprécier Freud ou commenter un concert du violoncelliste Pablo Casals. De manière il faut bien le dire assez rare, sa radicalité n'avait d'égale qu'une absence évidente de sectarisme. Connaître sur le bout des doigts ses chants révolutionnaires ne l'empêchait pas de se délecter de Racine ou de Wagner ! En cela, *Vivre ma vie* se lit comme un hymne à la soif de connaissance, de rencontres, d'amitié et d'expériences. Malgré ses regards durs, il y avait en elle une évidente bonne vivante : « *Pour moi, une Cause qui représentait un bel idéal, l'anarchisme, la libération et la délivrance de toutes les conventions et de tous les préjugés, ne devait pas revendiquer le rejet de la vie et de la joie.* » En creux, ces mémoires célèbrent le libre développement de toutes les facultés humaines. Il y a bien là une manifestation en acte de la dimension éthique de l'anarchisme en tant qu'engagement individuel et collectif.

Livre-monde en somme, mais surtout livre animé d'une pulsion de vie très forte. Que dire de son rythme trépidant, sinon qu'il cousine avec le roman d'aventures. Dans *Vivre ma vie*, on sent très vite en effet que tout peut arriver : être inculpée de tentative d'assassinat du président des États-Unis, ou tomber soudainement folle amoureuse d'un vagabond plus jeune que soi... Non seulement tout peut arriver mais il existe toujours, pas loin, « *cette petite et parfois lointaine possibilité [la mort] qui donne son sel à l'aventure et la rend aventureuse* », comme dirait Jankélévitch. Car Emma Goldman encourait des dangers physiques. Et on peine aujourd'hui à imaginer le degré de haine qu'elle et ses camarades suscitérent. Pourchassée, la narratrice se déguise, passe au nez et à la barbe des forces de l'ordre, soulève les foules et passe du temps dans les geôles. De cette vie sous tension, l'autrice a extrait toute la sève romanesque, parfois avec une amusante pointe de cabotinage : « *'Ne vous inquiétez pas des policiers, vous autres ; laissez-moi plutôt prendre un bain'*, lançai-je avec désinvolture. » Rebondissements et péripéties font de *Vivre ma vie* l'une de ces lectures entraînant, de celles qui plongent dans le plaisir de l'incertitude. Le doute plane toujours, et si l'on danse c'est au-dessus du volcan. Car, en bonne révolutionnaire, Goldman n'excluait pas la possibilité d'un soulèvement inattendu de son vivant. Cela se ressent dans la forme même de ses mémoires, toujours sur le qui-vive. Brutal et d'une réaliste férocité, ce récit coud ainsi l'anarchisme à l'aventure. Ce dernier terme n'est-il pas, aussi, l'un des noms de la joie de vivre ?

Voix de Syrie

Traduire pour transmettre et porter des voix de l'intérieur qui laissent entrevoir toute l'ampleur de la rupture politique et existentielle engendrée par la révolte et le conflit en Syrie : tel est l'objet du recueil de textes hétéroclites composé par le chercheur Franck Mermier.

Ces « écrits libres de Syrie » éclairent différentes facettes et expériences de ce conflit à l'heure où les médias et les explications géopolitiques ont tendance à rejeter les Syriens hors champ.

par Cécile Boëx

Franck Mermier (dir.)

Écrits libres de Syrie.

De la révolution à la guerre

Classiques Garnier, 278 p., 29 €

L'ensemble de ces analyses, témoignages, chroniques et essais rend compte de nouvelles écritures qui ont émergé avec la révolution. Pour les définir, [Yassin al Haj Saleh](#), écrivain et ancien détenu politique, parle d'écriture « habitée », apparue grâce à une libération de la parole, favorisée par les réseaux sociaux et brouillant les frontières entre l'écrivain professionnel et l'amateur. Écrire n'est plus un métier, c'est une nécessité vitale pour documenter, comprendre et laisser une trace. Le « je » est recouvré, assumé, exploré. Le vécu irrigue la pensée. Ces écritures sont traversées par la puissance de l'événement, la difficulté à l'assimiler et à en donner un sens définitif. Elles s'inscrivent dans la lutte et la prolongent, alors que la révolution se transforme progressivement en conflit armé. Contrairement à l'écriture officielle « dépeuplée », ces nouvelles écritures sont « *emplies de monde* », « *habitées par les voix des gens, leurs histoires, leurs images, leurs récits, leurs petites anecdotes et leur mort* ». Tout au long de l'ouvrage, le lecteur découvre ces nouvelles formes et expériences d'expression avec des activistes, des universitaires, des journalistes ou de simples témoins, réunis dans une même quête de réappropriation de l'interprétation des événements, confisquée avant la révolution. Leurs textes donnent accès à différents événements, histoires, lieux et moments ; autant de changements de focales reliées entre elles par une progression chronologique qui esquisse différentes phases de la révolte et de la guerre.

Dans chaque région et dans chaque ville, la révolte et la violence se sont déployées selon des modalités spécifiques. Dans un article initialement publié en 2012, Omar Kaddour explique pourquoi la mobilisation a été moindre à Alep et à Damas, en insistant sur l'importance des dispositifs répressifs et des stratégies pour verrouiller les places publiques afin d'assimiler la révolte aux ruraux et aux marginaux. À Douma, située dans la banlieue de Damas, les manifestations ont été intenses dès 2011. En 2013, la ville est assiégée. Samira Al-Khalil, ancienne détenue politique, activiste, qui y sera enlevée au cours de la même année par un groupe jihadiste, consigne dans un journal des bribes du quotidien qu'elle partage avec les habitants de Douma. Les écoles bombardées qui parviennent à rouvrir, cette fillette épargnée par un obus tombé à côté d'elle mais qui meurt des suites de son effroi, les naissances, les pénuries et ceux qui en profitent. Elle consigne aussi sa colère et ce qui la fait tenir.

À quelques kilomètres de là, à Damas contrôlée par le régime, Naïla Mansour (pseudonyme), enseignante et activiste, s'adresse directement au lecteur pour confier son sentiment d'impuissance. Elle dit le temps qui s'allonge ou se rétracte et sa déprise sur sa destinée au fil des espoirs, des angoisses et des désillusions. Alors, demande-t-elle, faut-il rester au risque de développer une « dépendance » à la guerre ou partir et trahir tous ceux et tout ce pour quoi elle s'est battue jusqu'ici ? Dans les deux cas, le prix est exorbitant. Dans un registre plus documentaire, Sadek Abdul Rahman restitue précisément les différentes phases du siège et de la résistance d'Alep, jusqu'à sa chute en décembre 2016. Ici, l'objectif est de rétablir les faits, face à des jeux politiques et médiatiques opaques. Il pointe également les

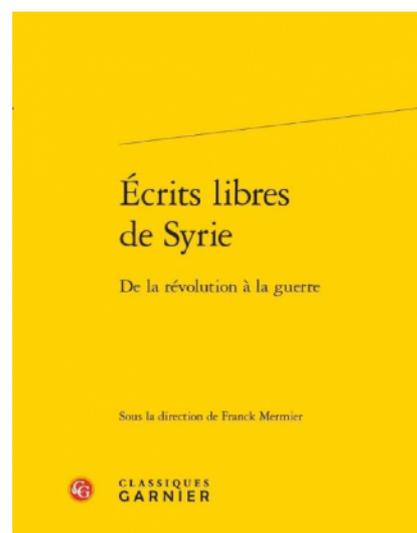
VOIX DE SYRIE

dissensions entre les différents groupes combattants de l'opposition.

Le même auteur revient sur l'histoire singulière de Saraqib, dans la région d'Idlib, qui a dû affronter à la fois l'armée syrienne et Daech. Il décrit les différentes phases de la révolution, les stratégies de répression, le passage à la lutte armée, le mouvement civil, toujours actif aujourd'hui. Mais, au cours de cette analyse rigoureuse, surgit soudain l'émotion à travers le souvenir de la voix d'une fillette chantant un hommage au martyr Mohammed Haf, figure héroïque de Saraqib. Alors qu'il écrit ce texte avec « *cette chanson dans la tête* », il apprend qu'elle vient d'être tuée par un bombardement. Comment continuer à écrire ? Pour les gens de cette ville où il n'avait pourtant « *jamais mis les pieds* », affirme-t-il. Écrire pour continuer la lutte.

Dans certains textes, les affects liés à des expériences traumatiques sont à l'origine du récit, la fiction venant même parfois exprimer l'intensité et l'intimité d'un rapport quotidien à la mort. Ainsi, Omar Kaddour devient un martyr qui assiste à ses propres funérailles. Durant la procession, il prend le temps de se souvenir de la façon dont il est mort, de qui il était. Mais il ne se souvient plus du prénom de son fils, ni de celui de son père d'ailleurs... Lutter contre la massification et la standardisation de la mort : « *Nos morts résident dans la banlieue de ces chiffres officiels. Enterrés à la marge, nous sommes l'approximation du "environ cent cinquante morts", nous sommes l'excédent du "plus de cent cinquante morts". D'entre nous, je suis probablement le plus chanceux, car mes funérailles sont sur YouTube ; j'ai un peu plus de quatre cents vues, deux "J'aime", et zéro "Je n'aime pas". Moi, pour dire vrai, je ne vois pas comment on peut aimer ou ne pas aimer un enterrement !* ».

L'exode que raconte Malaka Al-Ayeed (pseudonyme) est bien réel. C'est celui qu'elle a vécu en fuyant les bombardements de Raqqa. Trouver un endroit sûr, organiser le quotidien puis partir plus loin pour des abris toujours plus précaires. Apprendre à fixer des tentes, à lutter contre le vent, le froid et la pluie. Guetter le bruit des avions. Être livré à soi-même, pris en tenaille entre Daech et les forces Kurdes. Se demander si tout ceci est bien réel.



Les frontières entre le réel et la fiction sont effectivement ténues devant le rythme et l'ampleur des événements. L'absurde n'est jamais loin, comme dans le témoignage de Moustafa Abou Chams, pharmacien à Alep avant de devoir se réfugier en Turquie avec sa famille. Il raconte comment il se rend désormais en Syrie en tant que « visiteur » en passant par le poste-frontière de Bab al-Hawa. Les détours, les barrages, l'attente qui facilite la propagation des rumeurs. Ce jour-là, 5 000 Syriens doivent passer un à un dans un couloir de 35 centimètres pour pouvoir visiter leur pays. Une fois de l'autre côté, comment se « *comporter en invité dans sa propre maison* », comment aussi faire face à la réprobation ou à l'envie de ceux qui sont restés ? Une révolution réduite à un couloir de 35 cm... D'autres témoignages racontent l'expérience intime de l'exil, de la détention ou du quotidien dans la capitale. Des textes apportent également un nouvel éclairage sur le phénomène djihadiste : les conditions locales de l'apparition de Daech, la création d'un bataillon féminin à Raqqa, les transformations du discours d'al-Qaïda en Syrie.

Ces « écrits libres de Syrie » constituent un apport précieux à une littérature de témoignage importante mais encore peu traduite en français. On pense bien sûr à *Feux croisés : Journal de la Révolution syrienne* (2012) ou *Les portes du néant* (2015) de [Samar Yazbek](#), *Récits d'une Syrie oubliée* de Yassin al-Haj Saleh (2015) et *À l'est de Damas, au bout du monde. Journal d'un révolutionnaire syrien*, de Majd al-Dik et Nathalie Bontemps (2016). L'originalité ici étant que la fiction et la chronique côtoient les sciences sociales dans une multitude de styles et de points de vue. Si ces histoires sont celles des vaincus, elles rendent compte pourtant de transformations sociales, politiques et personnelles profondes, dont les processus sont toujours en cours.

Le droit de punir

Au Moyen Âge, avec le consentement populaire, le roi condamne à mort les « inutiles » au monde pour affirmer son autorité sur ses sujets et endiguer les justices subalternes. Comme le montre le livre de la médiéviste Claude Gauvard, la justice pénale oscille entre sévérité de la mort sur le gibet et clémence de la grâce, double puissance de la souveraineté.

par Michel Porret

Claude Gauvard
Condamner au Moyen Âge
Puf, 358 p., 24 €

En 1975, Michel Foucault publie *Surveiller et punir*. Tout autour de la justice patibulaire et de la prison « naissante » avec le Code pénal de 1791, il y repense l'intention de punir comme socle disciplinaire de la modernité politique et du contrôle social pour l'ordre bourgeois et l'économie capitaliste issus de la Révolution française. Mettant en exergue l'écartèlement du régicide Damiens (1757) en place de Grève, Foucault ramène l'impératif pénal au destin suppliciaire de l'*homo criminalis*. Art de retenir la vie dans la souffrance du larron repent, le supplice serait la clef de voûte de la justice exercée depuis le XVI^e siècle sous l'hégémonie pénale de l'État justicier. Pour une génération d'historiennes et d'historiens, *Surveiller et punir* se mue en boîte à outils épistémologique qui mène à renouveler l'histoire positiviste de la justice. Dès lors, les pratiques pénales selon l'archive seront croisées aux sources de la loi, et à la doctrine du droit de punir. Avec la sensibilité sociale qui distingue ses paroles et ses livres, Claude Gauvard contribue à ce renouvellement historiographique du droit de punir.

Elle publie en 1991 « *De Grace especial* » : *Crime, État et société en France à la fin du Moyen Âge* (Publications de la Sorbonne). Réédité en 2010, l'ouvrage de mille pages sur l'octroi de la grâce via la lettre de rémission royale pour les cas pendables est devenu un classique. La grâce s'affirme en tant que fonction modératrice du roi comme fontaine de justice et empereur en son royaume. Entre héritage du *jus romanum*

qu'acculture le droit coutumier et éthique chrétienne, l'équité pondère la sévérité avec la clémence. Si la grâce modère la coercition, l'homicide pour réparer l'honneur blessé entraîne souvent la piété royale.

À la fin du Moyen Âge, sur le marchepied de l'État absolutiste, le droit de punir soutient un des quatre attributs régaliens de la souveraineté absolue naissante. Dans *Les six livres de la République* (1576), Jean Bodin rappelle que juger en « dernier ressort » — condamner à mort — est « *un des principaux droits de la souveraineté* ». Entre anthropologie politique du rituel judiciaire, histoire de la mort pénale publique et casuistique selon les archives judiciaires, le « dernier ressort » occupe *Condamner à mort au Moyen Âge*. Cette brillante enquête restera comme la magistrale contribution de la médiéviste à l'histoire de l'État justicier. En 361 pages emplies d'humanité et menées tambour battant dans le maquis de sources royales trop éparses, Claude Gauvard montre qu'octroyer la grâce et condamner à mort sont les deux pôles de la souveraineté.

Meurtrier traîné et pendu, sorcier brûlé, faux-monnayeur bouilli, femme infanticide enfouie : lorsque la clémence recule, les formes multiples de la mort pénale convergent et mènent à l'interdiction de la sépulture chrétienne du supplicié et à la confiscation de ses biens au profit de l'État. En outre, l'infamie capitale augmente avec le temps d'exposition qui décompose publiquement le cadavre pendu au gibet. Démembrement, calcination, enfouissement ou « noyade du cadavre » dans un sac lesté de pierres, mise aux ronces : de plus, l'outrage cadavérique *post mortem* voulait empêcher les suppliciés de revenir en fantômes hanter les vivants.



LE DROIT DE PUNIR

Selon des sources incomplètes, les historiens estiment à une centaine le nombre d'exécutions de 1320 à 1428 en France, avec une forte majorité d'hommes pendables pour des crimes de sang (4 à 10 % de femmes emprisonnées ; 10 % de femmes condamnées à mort, Registre criminel du Châtelet de 1389-1392). S'y ajoutent des animaux exécutés, comme un porc brûlé vif en 1268 pour avoir dévoré un enfant ou autres truies liées à un accident mortel.

Claude Gauvard complète les sources de la pratique avec le droit canon pour souligner le tournant médiéval de la mort pénale justifiée par Thomas d'Aquin (*Somme théologique*). Même si l'Église abhorre le sang versé, la peine capitale s'adosse à la suspension du « *Non occides* » (« Tu ne tueras pas », commandement mosaïque). La levée de l'interdit chrétien vise le criminel irrécupérable. Jugé en procédure inquisitoire – écrite, secrète, avoué sous la torture – qui repousse lentement celle accusatoire basée sur l'oralité et la publicité de l'instruction avec l'ordalie en jugement de Dieu, le condamné à mort sera dès 1397 confessé par le prêtre. La confession *ante mortem* mêle la miséricorde, l'aveu judiciaire et la contrainte pénitentielle pour le salut. Escortée de honte sociale, la peine de mort à l'époque médiévale est bien la *pédagogie de l'effroi* qui contraint le criminel au repentir moral. La terreur patibulaire vise l'exemplarité sociale et la prévention générale du crime.

Juger *in fine* le condamné « digne de mourir » revient au roi, oint de Dieu et délégué de souveraineté au juge du Parlement. En conséquence, l'exécution est ramenée à Paris. Le monarque soumet ainsi le corps des sujets et l'autorité judiciaire des villes du royaume à la centralité de la couronne. Endiguant les justices subalternes et concurrentes des instances seigneuriales, le souverain incarne la puissance naissante du monopole pénal de l'État que renforce le procureur du roi (parquet). En résulte le pouvoir du Parlement en tant que cour souveraine qui énonce les normes du dernier ressort : soit la potence dressée sur l'espace public.

Selon la nature du crime réprimé – guet-apens, assassinat, complot, viol, vol –, la main de justice punit ou pardonne en dernier ressort. Autour du gibet médiéval (bois de justice, fourches patibulaires), alors que depuis le XII^e siècle se vulgarise le purgatoire qui dramatise la mort individuelle en vue du Jugement dernier, mais aussi pour combattre l'hérésie cathare, la peine capitale plus ou

moins fréquente reste la terrible sanction régaliennne. Elle est justifiée par la doctrine (théologique, juridique) qui se resserre en doctrine rationnelle pour soutenir l'État royal de droit divin. Encadrée par la procédure inquisitoire, ritualisée par le prononcé de la sentence et l'exécution publique du « mal famé », la mort pénale peut être évitée par une grâce dans les conditions de la rémission liée à la clémence royale. Elle reste socialement acceptée par le peuple, grand « consommateur de justice ». Même si parfois il « murmure » son désarroi pénal, il consent aux exécutions ordinaires (*coram populo*), entre accord vindicatif et assujettissement politique. S'y ajoutent les aspirations sécuritaires nées de la peur populaire envers les individus qui incarnent le mal (sorciers).

À la croisée de l'État, de l'Église et de la société, condamner à mort dans la France des XIII^e-XV^e siècles constitue un acte politique et pénal. Il vise à réparer le crime comme offense au roi et à la *res publica* (chose publique) dont il est le garant pour l'ordre public. Dans ce cadre juridique et rationnel, contrairement à l'imaginaire romantique du Moyen Âge « violent et sanguinaire » de Michelet, les « exécutions ont été moins fréquentes » avec le roi justicier. Or, la violence pénale de l'État médiéval vise en priorité les crimes politiques dont la peine peut être tempérée par la grâce royale.

Libérée du frein religieux, énoncée par le juge autonome en son tribunal qu'orne le crucifix implorant de ne pas « pendre haut et court » un innocent, appliquée à un nombre limité d'« inutiles au monde » sous l'autorité croissante du parlement, la mort pénale est ainsi sacralisée dans la sphère pacificatrice de l'État. Elle met hors jeu social la vendetta et le lynchage. Pour sept siècles environ, de cette confiscation de la vengeance privée, résulte la pérennité politique et la légitimité morale de la peine capitale.

En France, depuis la Révolution, l'abolition tardive en 1981 de la mort pénale est imputable à son ingrédient régalien et à son lien étroit avec la souveraineté absolutiste puis républicaine qui réverbère le « dernier ressort » médiéval. *Condamner à mort au Moyen Âge* est placé dans l'ombre portée des plaidoyers humanistes de Jean Jaurès et de Robert Badinter. En refermant ce beau livre sur la mort pénale, on réalise que la médiéviste Claude Gauvard y déploie son humanisme abolitionniste.

À la mémoire du lépreux Guillaume Possemote, injustement pendu pour meurtre crapuleux en 1483.

Pour une histoire sociale des schizophrènes

Dans un livre novateur, Hervé Guillemain propose une série d'analyses sur le schizophrène comme figure subalterne dans la France du XX^e siècle.

par Emmanuel Delille

Hervé Guillemain

Schizophrènes au XX^e siècle.

Des effets secondaires de l'histoire

Alma, 328 p., 22 €

L'historien se focalise sur l'itinéraire de 157 individus, tel qu'on peut le reconstruire à partir des dossiers de patients conservés dans les archives départementales et les hôpitaux. Ainsi se tourne-t-il résolument vers les méthodes de l'histoire sociale pour fonder un nouveau type de récit, en prenant le contrepied de l'histoire conceptuelle de la schizophrénie et de l'hagiographie médicale : « *quand d'autres s'étonneront d'y lire bien d'autres choses que l'histoire de la folie et de la psychiatrie – quelques pages consacrées à la sténodactylo, à la migration polonaise, à la folie des Corses ou encore à la psychologie des tuberculeux* ».

Cette nouvelle ligne narrative conduit à une série de constats effarants relatifs aux ratés du processus d'émancipation et d'intégration sous la Troisième République. Dans un premier temps, l'historien montre que le programme de prévention associé à la notion de schizophrénie s'est rapidement retourné contre les patients, enfermés très jeunes dans une catégorie stigmatisante. En effet, en posant le principe d'un processus morbide chez l'adolescent et le jeune adulte, susceptible de faire l'objet d'un dépistage et d'une prise en charge précoce, les psychiatres ont poussé à l'extrême la médicalisation et la ségrégation d'une partie de la jeunesse, jugée socialement inadaptée. Pourtant, Hervé Guillemain souligne qu'il n'a guère retrouvé dans les archives la sémiologie médicale des manuels de psychiatrie, mais bien plutôt des jugements socialement normés : « *Dans la pratique au quotidien, c'est plutôt une appréciation sociale des règles de bienséance et de savoir-vivre, à l'image dominante de la femme qui l'emporte, lorsque l'on désigne les limites d'une saine coiffure et d'un bon habillement. Cette*

manière de repérer la déviance, qui, rappelons-le, est contemporaine de la construction sociale de la figure de l'androgynisme et émancipée de la garçonne, dont les coupes courtes de cheveux estompent les différences de genre et provoquent parfois de vives querelles familiales, est d'autant plus significative qu'elle a son pendant masculin. [...] Le schizophrène étant un pubère raté, il s'agit de repérer les indices physiques de cet échec. Le schizophrène mâle est un viril avorté à l'attitude maniérée, comme le schizophrène femelle est une inadaptée de la féminité moderne ».

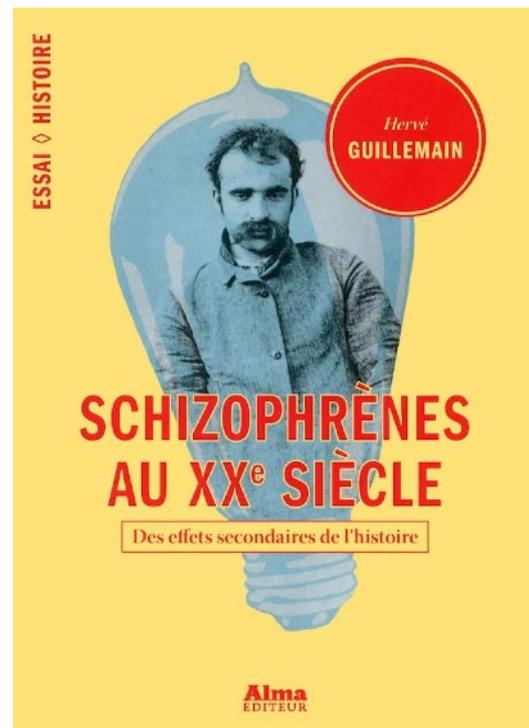
En s'inspirant du projet de recherche du philosophe des sciences canadien Ian Hacking sur les niches écologiques propices à l'essor de « *maladies mentales transitoires* », l'enquête porte sur la naissance, la vie et la mort de formes typiques de schizophrénie, tant les catégories psychiatriques sont changeantes et les populations auxquelles elles s'appliquent contingentes au fil du temps. Cette interrogation se déploie alors sous les formes de la répartition spatiale, chronologique et sociologique des schizophrènes dans notre société. Hervé Guillemain souligne que, si le terme de schizophrénie ne s'impose pas au même rythme partout dans le monde (entre les années 1920 et 1950), il correspond cependant à des taux très élevés de diagnostics dès son adoption. Aujourd'hui, la schizophrénie désigne encore 25 à 40 % des patients hospitalisés dans les unités psychiatriques françaises, un chiffre stable depuis près d'un demi-siècle malgré les critiques émanant à la fois de la société civile et des chercheurs, qui réclament la suppression d'une catégorie fourre-tout.

Or la thèse principale d'Hervé Guillemain est que ce groupe n'a jamais constitué une population homogène. Au contraire, la population diagnostiquée schizophrène est majoritairement féminine jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, avant de devenir majoritairement masculine à partir des années 1950, ce qui témoigne d'un changement de registre. En battant en brèche l'idée naïve d'une universalité de la schizophrénie, l'auteur

POUR UNE HISTOIRE SOCIALE DES SCHIZOPHRÈNES

constate plutôt que les schizophrènes appartiennent d'abord à deux sous-ensembles principaux dans l'entre-deux-guerres : d'une part la domesticité, d'autre part les nouvelles professions tertiaires. Ce résultat est original car contre-intuitif. En effet, si le premier est alors une catégorie socioprofessionnelle en plein déclin, celle-ci constitue pourtant la grande pourvoyeuse de schizophrènes jusqu'à la Seconde Guerre, avant de disparaître dans les années 1950. Puis le profil change avec la société : ce sont désormais des femmes éduquées, employées de bureau, qui sont identifiées comme schizophrènes. Ce qui amène l'historien à établir un constat inédit : « *En 1940, une femme schizophrène sur cinq travaille comme sténodactylo* ». De sorte que l'histoire des schizophrènes fait surtout ressortir deux facteurs historiques : la féminisation des professions tertiaires et l'exode rural des jeunes éduqués. Des types de population se dégagent aussi des statistiques d'admission, comme les anciens orphelins de l'Assistance publique et les veuves de guerre. En ce qui concerne la masculinisation des schizophrènes dans l'après-guerre, Hervé Guillemain s'interroge sur le rôle normatif des manuels de psychiatrie qui diffusent alors principalement des représentations masculines.

Autres disparités, les inégalités régionales permettent de repérer une prédominance dans le sud de la France, une carte associée à une autre particularité : dans les années 1940, la grande majorité des schizophrènes portent des noms d'origine italienne ou corse. Or les Italiens ont constitué au début du XX^e siècle un fort contingent de migrants, tandis que la Corse n'a pas bénéficié d'établissements psychiatriques jusqu'en 1974, les patients étant systématiquement transférés dans les hôpitaux du sud de la France. Ce n'est pas tout, cette répartition se superpose à celle qui a partagé la zone occupée et la zone Sud pendant la Seconde Guerre mondiale, les patients des asiles étant évacués en masse vers la zone Sud. De sorte que les transferts de population sont susceptibles d'expliquer ces disparités plutôt que les données épidémiologiques, d'autant plus qu'ils confirment que la guerre est responsable de l'explosion démographique des schizophrènes dans les années 1940 – à rapprocher de l'arrivée massive des soldats de la Grande Guerre à l'asile, un phénomène qui avait l'objet d'un précédent livre avec Stéphane Tison (*Du front à l'asile*, 2013).



Enfin, la transplantation des populations européennes ressort également des dossiers de schizophrènes d'origine étrangère : groupes sociaux issus de l'Europe de l'Est et des Balkans, Arméniens et Russes ayant fui les ruines des empires ottoman et tsariste, juifs polonais, etc. Hervé Guillemain fait là encore le constat que la surreprésentation des schizophrènes d'origine étrangère est tout sauf évidente, puisque leur profil change avec les événements historiques. Mais le phénomène le plus terrible mis en évidence par l'historien est le sort des femmes d'origine juive polonaise et tchécoslovaque, qui connaîtront des formes de déportation avant l'Occupation, une mesure prise par les pouvoirs publics français dans le contexte de la xénophobie ambiante de la fin des années 1930. En effet, des convois ont été organisés pour renvoyer les malades mentaux indésirables dans leur pays d'origine, afin de délester les grands hôpitaux urbains. Après la fermeture des frontières, les schizophrènes qui n'ont pas bénéficié de protection ont été relégués dans des hôpitaux ruraux isolés, affichant des taux de mortalités inédits, dans le dénuement des années de guerre. Les chiffres sont terribles : 56 % de ces schizophrènes transférés sont morts avant la fin de la guerre, transplantés loin de leurs proches. Ces données confirment les travaux de l'historienne Isabelle von Bueltingsloewen sur la mortalité massive des aliénés réfugiés. Hervé Guillemain n'hésite pas à parler de « *population littéralement déportée* », un phénomène méconnu dans l'histoire de la psychiatrie et qui devrait susciter de nouvelles études.

Loup, y es-tu ?

Après l'ours et le cochon, le bestiaire de Michel Pastoureau s'enrichit d'un nouvel hôte. Nombre des fauves légendaires évoqués ici nous sont déjà familiers, de la louve romaine à Ysengrin, du dévoreur de mères-grand au Blitz Wolf de Tex Avery, mais le livre et sa riche iconographie réservent encore de jolies surprises. Idéal pour raconter des histoires au coin de lâtre en faisant griller des marrons.

par Dominique Goy-Blanquet

Michel Pastoureau

Le loup. Une histoire culturelle

Seuil, 160 p. 19,90 €

Le loup inaugure une série que Pastoureau entend consacrer à la vingtaine d'espèces animales qui jouent un rôle majeur dans l'histoire culturelle européenne. Ce premier volume, nous dit-il, est le fruit de quarante ans de cours et de recherches, prolongement d'une thèse sur le bestiaire héraldique au Moyen Âge. Depuis quelques décennies, la réapparition de l'animal dans nos campagnes a relancé les querelles sur sa nature vorace et sanguinaire, que contestent ses défenseurs : « *le loup n'est pas un mangeur d'hommes, le loup est innocent de tous les crimes dont l'ont accusé les historiens !* ».

Or, d'après les récits les plus anciens, il en aurait pourtant commis de belles, à peine moins que les humains cependant, tel Lycaon, changé en loup pour avoir servi la chair d'un nourrisson à la table des dieux. L'homme est un loup pour l'homme, c'est bien connu, mais qui se souvient que l'adage apparaît d'abord dans une pièce de Plaute, *La comédie des ânes* ? Deux loups couchés aux pieds du redoutable Odin veillent sur les cadavres des guerriers, avant qu'un loup monstrueux, Fenrir, ne dévore le maître des dieux, mettant ainsi fin à son monde et à celui des humains. La terreur que le loup inspire à travers les âges est illustrée dans une foule de manuscrits, gravures, bas-reliefs, bronzes, mosaïques, mais son image n'est pas uniformément négative, loin de là. Gengis Khan aimait se dire « fils du loup bleu ». Une légende commune à l'Asie et à l'Europe allège le tableau de ses noirs méfaits : la lune curieuse de découvrir le monde d'en bas s'est prise dans les branches d'un arbre, dont un

loup vient la délivrer. Ils s'éprennent l'un de l'autre mais elle s'enfuit au petit matin et, depuis, il hurle toutes les nuits, la suppliant de revenir sur terre. Aux sources de la fondation de Rome, la louve qui a sauvé les jumeaux Romulus et Rémus est honorée comme une figure tutélaire pendant la fête des Lupercales, mais apparemment elle fait exception dans la symbolique romaine, où le mot *lupa* désigne à la fois la femelle du loup et la prostituée. Pour les Pères de l'Église, le loup est le pire animal de la Création, peut-être parce que la rage qui sévit en Occident l'a rendu beaucoup plus dangereux – la plus ancienne version connue du *Petit Chaperon rouge* date de l'an mille. Les clercs du haut Moyen Âge le représentent la gueule armée de grandes dents qu'ils assimilent au gouffre de l'enfer. Ce qui n'interdit pas d'utiliser chaque partie de son corps à des fins thérapeutiques. Encore faut-il le capturer, et pour cela suivre, par exemple, la méthode d'encerclement détaillée par Gaston Phébus dans son *Livre de chasse*.

Non content d'être féroce, le loup se pare de tous les vices humains : couardise, fourberie, paresse, avarice. Seule la grande vertu des saints permet parfois de le domestiquer, ainsi saint Malo qui lui fait porter ses bagages pour le punir d'avoir englouti sa mule, saint François qui amadoue « frère Loup » à Gubbio, ou encore saint Loup vainqueur des forces du mal, et toute une galerie de saints de moindre envergure spécialisés dans la protection contre cette bête malfaisante. Autre arme efficace, le ridicule : dans les ramifications du *Roman de Renart*, composées par une vingtaine de clercs au tournant du XIII^e siècle, Ysengrin, très fort et très sot, est toujours humilié et roué de coups, toujours dupe du rusé goupil. C'est aussi un mari trompé, comme dans nombre de fabliaux contemporains. L'ouvrage semble correspondre à une période de relative accalmie.

LOUP, YES-TU ?

À l'époque moderne, la peur du loup redeviendra une angoisse permanente dans la vie rurale.

Coïncident aussi avec *Le Roman de Renart* les histoires de loups-garous, victimes d'un mauvais sort ou d'une maladie héréditaire, dont la nature sauvage reprend le dessus les nuits de pleine lune. Pour l'Église, ce sont des déviants, des suppôts de Satan. Là on aimerait que Pastoureau nous en dise un peu plus sur leurs avatars littéraires, les légendes inspirées par l'excommunication de Jean sans Terre, le lycanthrope de La Duchesse de Malfi, ou renvoie aux travaux fondateurs d'Ernest Jones sur le cauchemar. Jean Bodin, souvent salué comme le premier historien moderne, raconte avec le plus grand sérieux qu'en l'an 1542 un si grand nombre de loups-garous se rassemblèrent sur la place de Constantinople que l'empereur sortit avec sa garde et en chassa cent cinquante de la ville sous les yeux du peuple.

Les chapitres suivants cataloguent les occurrences du loup dans la toponymie – lieux-dits, patronymes –, l'héraldique, et plus récemment, avec des connotations positives, les emblèmes de clubs sportifs, les logos commerciaux, où il est souvent réduit à une tête aux yeux flamboyants. Dans les fables attribuées à Ésope, qui se sont en fait accumulées au cours de plusieurs siècles, comme chez ses successeurs, le loup partage avec le lion et le renard la vedette d'épisodes où il tient généralement le mauvais rôle, y compris chez La Fontaine. Au fil des reprises, les portraits d'animaux se transmettent avec des caractères immuables – lion généreux, renard rusé, ours gourmand, âne borné, singe malin, loup « *voleur, menteur, lâche, cruel et sanguinaire* ». Les contes traditionnels lui ajoutent une dose supplémentaire de sauvagerie et quelques connotations sexuelles. On retrouve [la couleur rouge](#) dans le plus célèbre, celui de Perrault, censée ici éloigner les forces du mal, qui se termine par la victoire du loup. Chez les frères Grimm, il avale encore la grand-mère et la fillette, mais un chasseur vient à point lui ouvrir le ventre et les libérer. Au passage, le spécialiste des couleurs lance un coup de patte à l'interprétation de Bettelheim qu'il trouve inutilement racoleuse, où la jeune fille aurait « rencontré le loup », et perdu seulement son innocence : dans la symbolique médiévale, ce n'est pas le rouge mais le vert qui est associé aux premiers émois sexuels. Ce qui compte en priorité dans nombre de récits, contes ou fables, c'est leur

construction autour de trois pôles chromatiques, rouge, blanc et noir, le loup représentant le pôle de la mort alors que dans la nature son pelage n'est jamais noir.

En période de famine, les bêtes fauves se rapprochent des villages, et les loups entrent plusieurs fois dans les villes au cours d'hivers particulièrement rigoureux. D'après les registres paroissiaux, ils deviennent un véritable fléau, faisant des ravages dans les troupeaux, s'attaquant parfois aux humains, dévorant des cadavres de soldats : « *Le nier, comme font aujourd'hui certains éthologues et zoologues, est malhonnête* ». Simplement, les loups d'aujourd'hui ne sont pas les loups d'autrefois, et la vie des campagnes a changé depuis la fin du Moyen Âge. La chasse s'organise pour tenter de les éradiquer, comme en témoignent de nombreux livres de vénerie. Le loup figure en tête d'une masse d'informations recueillies d'abord par des prêtres soucieux de lutter contre les superstitions de leurs ouailles, puis par des folkloristes, ethnologues et membres de sociétés savantes, jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Le plus célèbre de ces animaux cruels, la Bête du Gévaudan, fait des ravages dans plusieurs provinces, s'attaque aux humains plutôt qu'au bétail, mobilise l'opinion nationale et tient en échec les meilleurs louvetiers de Louis XV pendant trois ans avant d'être abattu par un paysan. Elle aurait tué plus de cent personnes, en majorité des jeunes filles et des fillettes, mais Michel Pastoureau ne s'attarde pas sur cet aspect susceptible d'intéresser les racoleurs. Parmi les récits de l'époque, les plus sages suggèrent qu'il pourrait s'agir de plusieurs loups, probablement enrégés. On pense alors à juste titre qu'ils peuvent contaminer les humains, mais il faudra attendre Pasteur et son vaccin antirabique pour arrêter la propagation du mal et de la terreur.

Aujourd'hui, le loup « *démythifié, assagi, revalorisé* » apparaît souvent moins dangereux et détestable que les hommes. Pastoureau situe le début du renversement de tendance au *Livre de la jungle* de Kipling qui va inspirer les meutes de jeunes louveteaux du scoutisme, et place Mowgli dans une lignée d'enfants sauvages, légendaires ou réels, élevés par des animaux. Au temps de la ruée vers l'or, les héros les plus attachants de Jack London sont des loups et des chiens-loups. Dernier avatar évoqué ici, le loup lubrique de *Red Hot Riding Hood*, qui manque se faire violer par la grand-mère du Petit Chaperon rouge.



LOUP, YES-TU ?

Pastureau ne prétend pas dresser une liste exhaustive des loups qui peuplent notre littérature et revêtent chaque fois des teintes différentes, chez Vigny, Dumas, George Sand, Daudet, les premiers noms qui viennent à l'esprit, ou plus près de nous Fred Vargas, Daniel Pennac, Nicolas Vanier et, outre-Manche, sans s'aventurer plus loin en Europe, Bram Stoker, Angela Carter, Ted Hughes, ou les innombrables films et BD qu'ils ont inspirés. Ses paragraphes de conclusion s'inquiètent de voir les travaux des historiens remis en cause par des

Enluminure d'inspiration bourguignonne représentant le « loup d'Orléans » et le « lion de Bourgogne », XVe siècle © Bibliothèque nationale de Vienne

avocats trop zélés de la cause animale : « Bientôt ce ne sera plus seulement l'Histoire mais peut-être toutes les sciences humaines qui seront contestées et dénigrées par un certain positivisme grandissant des sciences naturelles et biologiques. » Si l'on peut regretter que Pastureau ne pousse pas plus loin l'analyse de ses récoltes, il apporte ici toutes les nuances requises à l'établissement de cette figure paradoxale et troublante qui continue de hanter notre imaginaire.

Françoise Dolto, l'enfance endeuillée

Comme on le sait malheureusement, les historiens ont bien du mal avec les « images-archives » – inutile de revenir sur la triste affaire de Sexe, race et colonies et les justifications maladroites, voire de mauvaise foi, des directeurs de ce volume. « L'album » que Manon Pignon et Yann Potin consacrent aux archives d'une enfant, une certaine Françoise Marette, qui va devenir la célèbre psychanalyste Françoise Dolto, est un impeccable démenti à cette affirmation et une remarquable leçon d'édition.

par Philippe Artières

Manon Pignon et Yann Potin
1914-1918.

Françoise Dolto, veuve de guerre à sept ans
Gallimard, 104 p., 19,90 €

Un précédent volume, « Archives de l'intime », publié par Yann Potin également aux éditions Gallimard, avait donné le *la*. Il s'agissait de faire une véritable exploration topologique des archives de la pédopsychanalyste et de l'ensemble du gisement de papiers, de dessins et de croquis qu'elle produisit. Dans le contexte de la fin des commémorations de la Grande Guerre, les auteurs auraient pu cette fois céder à la précipitation. Il n'en est rien : chaque double-page est pensée ; si l'ouvrage est beau, il n'en est pas pour autant luxueux : sur papier bouffant, les auteurs, aidés des talents d'un sobre directeur artistique, Cyril Cohen, déplient les archives de la petite « Vava », principalement composées des lettres à son père et surtout de la correspondance avec « l'Oncle Pierre », envoyé au front à 28 ans.

On connaissait, grâce aux historien.ne.s de la Grande Guerre, ces fameuses lettres de l'arrière envoyées par les femmes à « leurs » hommes au front. Grâce à Manon Pignon, de même, l'enfant était devenu un acteur de l'histoire de 1914-1918 (voir son beau livre *Allons enfants de la patrie. Génération Grande Guerre*, Seuil, 2012). Ici, c'est un dossier croisant ces deux histoires parallèles qu'il nous est donné de découvrir. La grande vertu de l'ouvrage est de ne pas rabattre ces extraordinaires documents sur Françoise Dolto mais de nous faire entrer dans l'imaginaire d'une pe-

tite fille et dans celui de son oncle sous la mitraille. C'est cet échange qui est au cœur du livre.

On a lu bien des correspondances de guerre, bien des journaux de poilus depuis quatre ans. Cet album tranche par son souci de regarder les archives, de se demander, pour reprendre la si juste formule de Yann Potin, « *ce que les traces racontent* ». Ce discours, qui vient non pas recouvrir la lecture des archives mais l'accompagner, prend soin de mettre aussi l'événement à distance. C'est ainsi un livre d'histoire sociale qu'on lit ; Françoise Marette est une petite fille de la grande bourgeoisie parisienne – elle en a déjà les habitus. Il ne s'agit nullement d'une prise d'écriture semblable à celle que Daniel Fabre a pu analyser, il s'agit de l'adaptation d'une pratique, le genre épistolaire, à une situation de séparation.

Vava écrit à Pierre comme s'il était son mari, avec régularité et fidélité. La violence de la guerre abolit l'âge des protagonistes. « *Pendant deux jours j'ai rêvé de toi tu étais en permission et j'étais très contente et je me suis réveillée et j'ai vu que ce n'était pas vrai* », écrit-elle le 13 mars 1916. Cette intimité est brusquement brisée lorsque survient la mort de Pierre Demmler le 6 juillet 1916. L'écriture se mue en pratique de deuil. La petite fille devient « veuve » de guerre. L'oncle Pierre devient tous les soldats du front morts pour la France. Et Françoise de demander à Pierre en 1920, quatre ans plus tard, d'intercéder encore pour elle. Tout se passe comme si Vava incarnait alors tout le chagrin et la peine d'une nation, mais aussi sa mémoire. Cet ouvrage est non seulement une remarquable contribution à l'histoire de 1914-1918 mais aussi un apport important à l'histoire contemporaine de l'écriture.

D'Homère à Trump, vérités et mensonges

Depuis 1980 et son livre consacré au traité de Gorgias sur le non-être, Barbara Cassin s'attache à tirer les conséquences théoriques de ce choix premier en faveur de l'illustre sophiste duquel Platon dut reconnaître la profondeur intellectuelle. Elle le fait cette fois-ci en s'attachant au concept de performatif mis en avant par John Austin dans Quand dire, c'est faire. Partant de ce qui pourrait n'être qu'un débat de spécialistes, elle ouvre la réflexion vers la poétique, la rhétorique et surtout la politique.

par Marc Lebiez

Barbara Cassin

Quand dire, c'est vraiment faire

Fayard, 260 p., 19 €

Le concept de performatif doit son succès depuis un demi-siècle à sa grande clarté : il nomme ce qui se passe quand le simple fait de prononcer une formule est un acte. Si je dis « merci », de fait je remercie. Si je dis « bonjour », de fait je salue. Si, président de quelque séance, parlementaire ou autre, je dis « la séance est ouverte », de fait la séance est ouverte. Cette clarté est incontestable et il suffit d'y avoir fait attention pour constater la fréquence des situations dans lesquelles une formule a valeur performative. Cela commence avec le plus jeune âge et l'apprentissage de la politesse : « dis "merci" », « dis "bonjour" ». Cela continue dans toute la vie sociale : « je vous présente Untel », « je vous engage », « vous êtes reçu à cet examen ».

Hélas, et Austin en fut le premier conscient, cette belle clarté n'est telle que dans des cas tellement simples qu'ils ont quelque chose d'abstrait. Il n'est pas difficile de trouver des situations dans lesquelles on peut se demander s'il y a ou non performatif, c'est-à-dire dans quelle mesure l'emploi de la formule est créateur de la réalité. Dire « je t'aime », ce n'est pas une parole en l'air, c'est un acte qui produira un effet. Mais on ne sait pas avec certitude quel il sera. Cela peut aussi bien enclencher une véritable histoire d'amour que susciter un rejet en contraignant l'autre à sortir d'une douce ambiguïté. Si l'on voit bien ce que peuvent être les cas purs de performativité, on voit aussi rapidement que sont

très nombreuses les circonstances dans lesquelles il y a bien acte de langage sans pour autant que l'on soit exactement dans le cadre du concept de performatif. Il convient alors de se demander si la clarté de ce concept n'est pas illusoire : n'est-elle pas l'effet d'une excessive simplification ?

Si un enfant joue les odieux sales gosses, on peut considérer que sa façon de dire « bonjour » ou « merci » ne valait pas salut ou remerciement. Mais quand l'adulte lui dit que ce n'est pas ainsi que l'on dit merci, l'enfant peut faire preuve de mauvais esprit et demander comment il devrait le dire – que lui répondre alors ? Qu'est-ce qui bloque la performativité de sa parole ? En quoi celle-ci est-elle mal dite ? Il est évident d'autre part, et c'est l'objection que faisait Bourdieu, que la performativité d'une formule tient à la position sociale de celui ou celle qui l'emploie. Il faut être reconnu comme président pour que la séance soit ouverte après qu'on a dit qu'elle l'était.

Des questions de cette sorte incitent Barbara Cassin à se livrer à une analyse très technique des concepts mobilisés par Austin. Cela l'amène aussi à se demander si le concept de performatif est vraiment une invention du philosophe anglais. On en a toujours fait, bien sûr, mais l'a-t-on pensé comme tel, fût-ce sous un autre nom ? Qu'est-ce d'autre que le sacrement au sens de l'Église catholique ? Quand le prêtre dit : « je te baptise », de fait il baptise. Dans un tout autre registre, on peut considérer que la parole prononcée sur le divan du psychanalyste a quelque chose à voir avec du performatif. Lacan fut sensible à cette idée.

Barbara Cassin trouve dans Homère un exemple d'énoncé performatif. Ulysse est naufragé sur



Barbara Cassin © Jean-Luc Bertini

D'HOMÈRE À TRUMP, VÉRITÉS ET MENSONGES

une plage d'Ithaque ; arrive un groupe de jeunes filles ; il a besoin de leur aide et doit donc, en geste de suppliant, entourer les genoux de celle qu'il implore. Mais se montrer à elle sale et nu pourrait l'effrayer ou la courroucer. Il a donc recours à ce qu'Homère appelle « *une parole qui gagne* » et lui dit qu'il lui prend les genoux. Cette parole est effectivement gagnante puisque Nausicaa réagit comme s'il avait fait le geste. Elle vaut donc acte. Il faut toutefois reconnaître que l'on n'a guère d'autre exemple de performativité homérique que ce passage du chant VI de l'*Odyssée*. En revanche, il paraît justifié d'élargir cette notion à la poésie en tant que telle : comme le dit son nom grec, la poésie est création, elle fait être ce qui est dit et il n'y aurait guère de sens à dire

que ce n'est une création que dans le langage. Qu'est-ce d'autre qu'un salut ou un remerciement ? La question serait plutôt de savoir si un tel élargissement ne nous éloigne pas du concept de performatif au point qu'il lui ferait perdre la majeure partie de ce qui fait son intérêt. Austin lui-même a vu la difficulté et a tenté d'affiner son analyse en distinguant les actes de langage illocutoires (*in saying*) des perlocutoires (*by saying*).

Après cette discussion serrée, Barbara Cassin passe de la poétique à la rhétorique et rapproche la notion de performatif de celle de performance dans la pluralité des sens que peut prendre ce mot. Si, en effet, « *le performatif est un concept pointu, la performance est un vaste champ* ». Il

D'HOMÈRE À TRUMP, VÉRITÉS ET MENSONGES

s'agit toujours de se demander « *comment agit le logos* », étant acquis que l'on peut distinguer « *acte de langage et langage comme acte* ». C'est ici que l'on rencontre Gorgias dont les performances ont tellement impressionné les Athéniens, en particulier son paradoxal *Éloge d'Hélène*, cette figure féminine unanimement détestée par les Grecs pour sa responsabilité dans la guerre de Troie, mais aussi ce traité sur le non-être dans lequel on peut lire une sorte d'anti-Parménide, de qui l'illustre poème ne serait lui-même qu'un acte de langage.

Gorgias parle « *pour le plaisir de parler* », comme Aristote en fait reproche à ceux que, depuis Platon, on est convenu de qualifier de sophistes. Nous entendons par là un mépris pour la vérité qui justifie ce que nous appelons des « sophismes », c'est-à-dire des raisonnements trompeurs. Mais c'est inscrire dans une problématique de la vérité des actes de langage une démarche qui prétend justement y échapper. Le philosophe platonicien attend du langage qu'il dise ce qu'il en est ; il n'ignore pas que c'est aussi un moyen d'agir sur autrui, en jouant par exemple de cette séduction dont l'auteur des Dialogues use sans scrupule. La performance de Gorgias n'est rien d'autre qu'un acte de parole, que l'on ne peut ramener à une entreprise de séduction et qui n'est pas pour autant animé par la moindre ambition de vérité. On peut caractériser toute la démarche intellectuelle de Barbara Cassin comme un effort obstiné pour évaluer les conséquences philosophiques d'une telle attitude.

Ce livre-ci est une pierre de plus dans un vaste édifice que les exigences éditoriales lui ont imposé de débiter « *par appartements* » plutôt que sous la forme du « *trop grand livre* » qu'elle aurait souhaité pour compléter son *Effet sophistique*. L'impossibilité où elle a été mise de publier le grand monument qu'elle voulait aura sans doute été très frustrante. Elle a aussi des conséquences sur la construction de ce petit « appartement », qui n'est pas très satisfaisante. Le lecteur voit trop souvent à sa guise revenir les mêmes phrases et il ne peut retenir une impression de ressassement, due au fait que nous est présenté un collage imparfait de textes parus ici ou là. Cette réserve formulée, il faut dire que la troisième partie de cet ouvrage, celle qui est consacrée à la parole politique, a quelque chose d'enthousiasmant.

Le livre s'achève sur quelques considérations bienvenues concernant les fausses informations qui envahissent la Toile et dont le président Trump fait un usage massif. Leur fausseté n'est pas douteuse aux yeux des esprits rationnels mais ce n'est pas à eux qu'elles sont destinées. Sans sombrer dans les facilités d'un relativisme radical, on peut tout de même s'interroger sur la pertinence de la notion de vérité dans un monde où l'effet des « informations » compte plus que leur adéquation à la réalité. Dans la logique du *publish or perish* à laquelle sont contraints les universitaires, seul le nombre des publications et des citations de celles-ci est pris en compte ; les critères qualitatifs sont ignorés. Moyennant quoi, le négationniste Faurisson est davantage cité qu'un Claude Lévi-Strauss. Si l'on garde à l'esprit ce fait effrayant, comment adopter une position simple et claire face au déluge de fausses informations ? Prendre conscience de cette difficulté est déjà une avancée.

La partie la plus passionnante du livre est sans doute celle consacrée à la commission Vérité et Réconciliation inventée dans l'Afrique du Sud de Mandela pour éviter un bain de sang post-apartheid. L'évêque Desmond Tutu, qui fut chargé de la présider en vertu sans doute de son prix Nobel de la paix, eut cette phrase admirable : « *On croit d'ordinaire que le langage dit les choses. La Commission n'est pas de cet avis. Le langage, discours et rhétorique, fait les choses. Il construit la réalité* ». On reconnaît là le concept de performatif. Qu'en est-il de ces « choses » faites par le langage ? Rien de moins que la paix. La logique mise en œuvre par cette commission fut d'amnistier les crimes commis du temps de l'apartheid à condition que cette amnistie soit demandée et que ceux et celles qui la demanderaient avouent tout et disent la pleine vérité sur les atrocités qu'ils et elles ont commises. Et ce fut une réussite politique.

On peut faire la fine bouche sur la valeur de la performance d'un Gorgias. Mais comment rester insensible à cette leçon politique ? Ce n'est pas l'utopie d'un État idéal qui aura sauvé l'Afrique du Sud de la guerre civile, c'est cet usage du langage, cette performativité. Si la méditation obstinée de Gorgias a pu mener à cette compréhension, elle est pleinement justifiée. Au risque d'un violent anachronisme, disons que Desmond Tutu démontre contre Platon que Gorgias ne mène pas forcément à Calliclès, cet apologiste de la brutale inégalité des citoyens – ni donc à Trump.

Tristes, les personnages bleus et roses s'étreignent

Au musée d'Orsay, 80 peintures dialoguent avec environ 150 dessins, une quinzaine de sculptures et une vingtaine d'estampes signés Pablo Picasso. Les archives, photographies et correspondances, mettent en perspective ce moment de l'itinéraire artistique de la jeunesse de Picasso (né le 25 octobre 1881).

par Gilbert Lascault

Picasso. Bleu et rose

Musée d'Orsay

Jusqu'au 6 janvier 2019

Catalogue de l'exposition

Musée d'Orsay/Musée national Picasso-Paris

Hazan, 408 p., 45 €

En 1900, à dix-huit ans passés, Pablo Ruiz (qui va bientôt signer Picasso) est un jeune prodige. Sa production se partage entre les tableaux académiques (pour se justifier vis-à-vis de son père, professeur de dessin) et une création plus personnelle au contact de l'avant-garde barcelonaise, des revues, des affiches.

En octobre 1900, l'arrivée de Picasso à Paris a lieu gare d'Orsay, tout juste inaugurée ; elle ouvre une période d'inventions qui vont marquer la naissance de son identité artistique. Il expose une grande toile qui s'intitule *Derniers moments* à l'Exposition universelle. En 1903, il recouvre cette toile pour y peindre ensuite *La vie*, une œuvre essentielle.

Ainsi, de 1900 à 1906, cette création féconde de Picasso est ponctuée par ses allers et retours entre l'Espagne et Paris. Son œuvre passe d'une riche palette colorée aux accents pré-fauves qui doivent à Van Gogh et à Toulouse-Lautrec ; puis ce sont les quasi-monochromes de la « période bleue », les tonalités roses des *Saltimbanques*, les variations ocres (en 1906) à Gósol, dans un village isolé des Pyrénées catalanes.

Pour la première fois en France, cette exposition embrasse les périodes « bleue » et « rose » dans leur continuité plutôt que comme une succession d'épisodes cloisonnés.

À Paris, il découvre les tableaux de David, Delacroix, Ingres, Daumier, Degas, Courbet, Manet, des impressionnistes... Plus tard, il retrouvera la genèse de sa vocation. Il notera : « *Les murailles les plus fortes s'ouvrent sur mon passage.* » Il se souviendra : « *Quand j'étais enfant, ma mère me disait : "Si tu deviens soldat, tu seras général. Si tu deviens moine, tu finiras pape."* J'ai voulu être peintre et je suis devenu Picasso. » En 1901, il n'est plus Pablo Ruiz-Blasco ; et il se nomme Picasso (tout court). Il dessine un des ses auto-portraits et propose une légende glorieuse : « *Peintre de la misère humaine* ». Puis il intitule une toile *Yo Picasso* (mai ou juin 1901) ; l'été 1901, dandy, il se dresse dans son *Autoportrait en haut-de-forme*, mélancolique, accompagné par des prostituées à demi dénudées avec leurs chapeaux imposants.

Pauvres, souvent désespérés, tristes, les personnages bleus et roses s'étreignent, s'entrelacent, se caressent, se blottissent. Ou bien une artiste naine (1901) surgit ; c'est *L'attente (Margot)* (1901), une jeune femme qui espère vaguement ; les *Buveuses d'absinthe* rêvent dans la pénombre ; le critique d'art Gustave Coquiot s'impose avec son visage blême et (au fond d'un cabaret) les danseuses lascives se déhanchent.

Le 17 février 1901, dans un restaurant du boulevard de Clichy, Carlos Casagemas, grand ami de Picasso, essaie de reconquérir l'amour de Germaine (qui était son modèle et son amante) ; elle refuse. Casagemas dirige un revolver vers Germaine qui n'est que blessée. Immédiatement, il se loge une balle dans la tempe droite et meurt peu après à l'hôpital Bichat. Picasso est alors à Madrid et apprend la nouvelle terrible du suicide de son ami. Après quelques mois, il peint plusieurs portraits de Casagemas durant l'été et l'automne 1901. Bien plus tard, il précisera : « *C'est en pen*

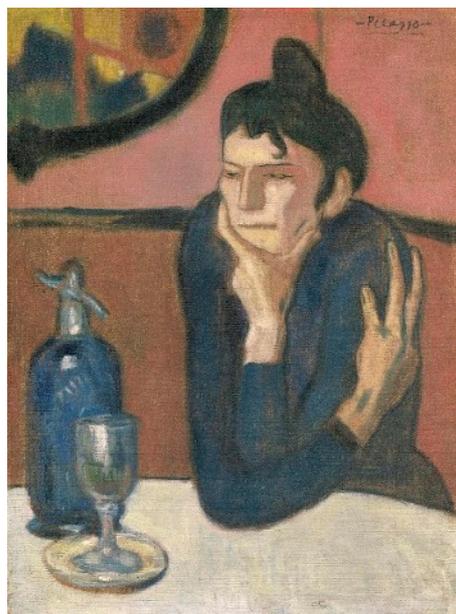
**TRISTES, LES PERSONNAGES BLEUS
ET ROSES S'ÉTREIGNENT**

sant que Casagemas était mort que je me suis mis à peindre en bleu. »

Affligés, méfiants, Arlequin assis, l'enfant au pigeon, les prisonnières, les prostituées internées dans la maison d'arrêt de Saint-Lazare s'immobilisent. À Barcelone, en 1902, s'assoient les *Pierreuses au bar*, une *Femme au fichu*, la *Misérable accroupie*, une *Buveuse endormie*, *Deux sœurs*, une *Femme au capuchon*. En décembre, à Paris, une femme nue implore le ciel. En 1902-1903, Picasso s'éloigne de la tutelle paternelle et du cercle familial ; il multiplie les dessins érotiques. Et, en 1903, il trace des figures masculines ; il représente un vieux guitariste au corps sec et cassé, les *Pauvres au bord de la mer*. Dans *Le repas de l'aveugle*, le jeune homme amaigri cherche à tâtons une cruche de vin. *La vie* serait une tragédie complexe et énigmatique du créateur bohème des temps modernes.

En 1904, à Barcelone, Picasso propose *La Célestine* : son visage est blafard ; son œil gauche est voilé par un leucome ; elle serait une redoutable entremetteuse du quartier mal famé du Barrio Chino... Puis il se réjouit de rencontrer les clowns et les comédiens nomades qu'il croise dans les bars voisins du cirque Medrano (au coin de la rue des Martyrs et du boulevard Rochechouart, près du Bateau-Lavoir). De la fin 1904 à 1905, le cycle des saltimbanques se traduit par la peinture, par le dessin, par la gravure, par la sculpture. Un couple affamé observe une assiette vide (septembre 1904) ; l'acrobate rose et le jeune arlequin méditent. Par la gouache, se rapprochent le joueur de vielle barbu et un jeune arlequin. L'automne 1904, les deux lesbiennes nues sont tendres et mélancoliques. Arlequin androgyne est assis sur un fond rouge. La famille rose des saltimbanques émouvants et aimables a un singe apprivoisé. Salomé nue danse devant Hérode et Antipas, et la tête de Jean-Baptiste coupée est sur un plat... Picasso réalise *L'athlète*, une *Écuyère*, *Le garçon à la pipe*, *Le fou* (bronze), *La mort d'Arlequin*, la *Femme à l'éventail*, *l'Acrobate à la boule*...

En avril 1905, dans *La revue immoraliste*, Apollinaire admire l'énergie et la vivacité de Picasso : « On a dit de Picasso que ses œuvres témoignaient d'un désenchantement précoce. Je pense le contraire. Tout l'enchanté et son talent incontestable me paraît au service d'une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et le



La Buveuse d'absinthe, par Pablo Picasso (1901) © www.bridgemanimages.com © Succession Picasso 2018

*délicat. Son naturalisme amoureux de précision se double de ce mysticisme qui en Espagne gît au fond des âmes les moins religieuses. [...] Sous les oripeaux éclatants de ces saltimbanques sveltes, on sent vraiment des jeunes gens du peuple, versatiles, rusés, adroits, pauvres et menteurs. [...] Et ses femmes nues sont écussonnées de la toison que dédaignent les peintres traditionnels et qui est le bouclier de la pudeur occidentale ». Et dans *La plume*, le 15 mai 1905, Apollinaire décrit d'autres tableaux de Picasso : « Ses lumières sont lourdes et basses comme celles des grottes. [...] L'espace d'une année, Picasso vécut cette peinture mouillée, bleue comme le fond humide de l'abîme et pitoyable. [...] La paternité transfigure l'arlequin dans une chambre carrée, tandis que sa femme [...] s'admire svelte et grêle autant que son mari le pantin. [...] Les mères enfantèrent de futurs acrobates parmi les singes familiers, les chevaux blancs et les chiens comme les ours. [...] Ces adolescentes ont, impubères, les inquiétudes de l'innocence. [...] Cet Espagnol nous meurtrit comme un froid bref ».*

En 1906, dans le village catalan de Gósol, Picasso et Fernande Olivier sont heureux, très actifs. Picasso produit 302 œuvres (huiles, gouaches, sculptures, surtout dessins) entre le 25 mai et la mi-août 1906. Ce sont deux frères, les adolescents, le *Meneur de cheval nu*, le paysage, les femmes nues, la *Porteuse de pains*. La palette ocre du paysage domine... Vers le 12 août, une épidémie de typhus s'abat sur Gósol. Et le couple part pour Paris.

Pour une poignée de balles

Rénovateur du western comme genre populaire de l'industrie cinématographique américaine, le cinéaste italien Sergio Leone a réinventé le cinéma. Adulée tout autour de la planète, son œuvre montre que l'Ouest appartient à l'imaginaire universel de la lutte entre le bien et le mal que propage la mystique du colt.

par Michel Porret

Gian Luca Farinelli
et Christopher Frayling (dir.)
La révolution Sergio Leone
La Table Ronde, 512 p., 26,50 €

« *Ce ne sono due di troppo !* » (« *Il y en a deux [des chevaux] de trop !* »), Sergio Leone, *Il était une fois dans l'Ouest* ; ouverture du film : « Harmonica » aux trois tueurs de Frank qui l'attendent à la gare pour le liquider avant d'être abattus.

« Il était une fois Sergio Leone » : jusqu'au 27 janvier 2019, en partenariat avec la Fondazione Cineteca (Bologne), la Cinémathèque française célèbre avec éclat l'orfèvre humaniste du western italien en tant que mélancolique commedia dell'arte. Entre laboratoire filmique et biographie, la spectaculaire exposition conduit visuellement et musicalement dans l'univers de Sergio Leone (1929-1989), lecteur assidu de *fumetti* (bande dessinée) comme *Ulceda* de Guido Moroni et *Kit Carson* de Rino Albertarelli, admirateur de Chaplin, John Ford, Akira Kurosawa et Luchino Visconti.

Chacun ressort troublé. Nostalgie du cinéma italien à l'âge d'or de Cinecittà fondée en 1937. Nostalgie des décors naturels du western spaghetti dans l'arrière-pays désertique d'Almeria en Espagne. Nostalgie pour la liberté solaire que Leone a enracinée dans l'imaginaire aventureux de l'adolescence.

Acteur, scénariste, coréalisateur pour 58 films italiens ou hollywoodiens tournés à Rome (par exemple : *Le voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica, 1948 ; *Ben-Hur* de William Wyler, 1959), réalisateur de 11 longs métrages jusqu'à *Il était une fois en Amérique* (1984), producteur : Sergio

Leone est mort chez lui en visionnant le puissant film noir et abolitionniste de Robert Wise *I Want to Live* (1958). Or la vie entière de Leone est liée au septième art : « *Je suis né dans le cinéma* ». Il est le fils de l'actrice Bice Baleran et du cinéaste Vincenzo Leone (dit Roberto Roberti), bourgeois terrien et juriste. Venu du théâtre, ce pionnier talentueux du cinéma italien est très actif entre 1910 et 1920. Avec sa femme dans le rôle-titre, il réalise le premier western dans la péninsule (*La vampira indiana*, 1913). Son antifascisme le mène ensuite au chômage forcé.

Opus I des quatre westerns de Sergio Leone et remake du *Yojimbo* (1961) de Kurosawa lui-même relecteur de Goldoni, *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars*, 1964), consacre Clint Eastwood en insolite « étranger ». Mais surtout en dangereux virtuose du colt. À sa sortie en salle, la pellicule est signée Bob Robertson en hommage filial au pseudonyme paternel Roberto Roberti. Chez les Leone, le cinéma est une affaire familiale comme il est en Italie une affaire d'État.

La mystique du colt

Entre naissance (1895) et crépuscule vers 1980, le western américain célèbre la conquête de l'Ouest à travers la mystique du colt. *High Noon* (*Le train sifflera trois fois*, 1952), de Fred Zinnemann, *Rio Bravo* de Howard Hawks (1959), *Warlock* (*L'homme aux colts d'or*, 1959) d'Edward Dmytryk, voire *The Wild Bunch* (*La horde sauvage*, 1969) de Sam Peckinpah : parmi des centaines d'autres après 1945, ces longs métrages classiques ou apocalyptiques forgent l'imaginaire de l'auto-défense. Le pistolet est le recours ultime pour protéger la Cité que menace le pistoleiro !

Plus d'une fois, elle est mise sous la houlette du shérif isolé qui combat la horde sauvage ou la «



POUR UNE POIGNÉE DE BALLES

justice populaire ». En écho aux usages du lynchage sudiste contre les Noirs, le chef-d'œuvre du western crépusculaire, *The Ox-Bow Incident* (1943) de William W. Wellmason, dessine le périmètre horrifique et l'anthropologie immorale du lynchage. La vindicte des éleveurs pérennise la domination économique de la prairie.

Le colt arme aussi les hors-la-loi pillards ou tueurs qui refusent le « processus de civilisation », soit la

Clint Eastwood dans « Le Bon, la Brute et le Truand » de Sergio Leone, 1966 © Fondazione Cineteca di Bologna

progression de la frontière vers l'Ouest contre la civilisation des peaux-rouges. Ponctuée de massacres militaires et racistes, leur agonie collective nourrit le « western vietnamien » des années 1970 *Soldier Blue* (*Soldat bleu*, 1970) de Ralph Nelson ou *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn.

Se sei vivo spara ! (Tire encore si tu peux !) : en 1967, paroxysme visuel de la violence armée du

POUR UNE POIGNÉE DE BALLES

western spaghetti qui renvoie à celle des fascistes contre les partisans de la résistance italienne durant la Seconde Guerre mondiale, le long métrage de Giulio Questi est emblématique du genre. Entre 1960 et les années 1970, le western italien réverbère en Europe l'imaginaire du western hollywoodien mais en basculant de l'Histoire au mythe. Il s'incarne notamment dans les figures libertaires de Django, de Sabata, du colonel Douglas Mortimer (*Per qualche dollaro in più/Et pour quelques dollars de plus*, 1965) ou de Sentenza (la Brute) dans *Il buono, il brutto, il cattivo* (*Le bon, la brute et le truand*, 1968). Les virtuoses picaresques de la gâchette sont les militants solitaires et ingouvernables de la mystique du colt. Ritualisée dans le duel urbain, la culture du colt devient omniprésente. En attestent notamment *Le pistole non discutono* (*Mon colt fait la loi*, 1964) de Mario Caiano, *Django* (1966), *Il grande silenzio* (*Le grand silence*, 1968) de Sergio Corbucci (précurseur du western italien), *Sabata* (1969) de Gianfranco Parolini, orfèvre du péplum vers 1960.

Le western italien est une fresque politique, qui enracine l'imaginaire de l'aventure dans le contexte de la décolonisation et de l'anti-impérialisme des années 1960-1980. Le pistolero picaresque en est l'icône libertaire. Mythifiant l'Ouest, le western spaghetti répète inlassablement la domination brutale des prédateurs sociaux. Comme le *giallo* qui illustre l'action légale ou non de la police urbaine à Milan, Rome, Gênes et Naples, le western italien politise le genre dans le prisme des années de plomb. Il réverbère les « révoltes logiques » tout autour de 1968. Il y ajoute la lutte des classes entre les paysans mexicains et les oppresseurs racistes (*Il Mercenario*, 1968, Sergio Corbucci). Née des atrocités contre les péons, la révolution mexicaine est héroïsée par Damiano Damiani (*El Chunchu*, 1966) avant Leone dans *Giù la testa* (*Il était une fois la révolution*, 1971) dont les exterminations de paysans enterrés dans des fosses communes renvoient aux effroyables massacres des Fosses ardéatines (1944) commis en représailles contre les civils romains par l'occupant nazi.

La mystique du colt guide le justicier libertaire et solitaire. Ce héros homérique poursuit la juste vendetta. Elle hante « Harmonica » (Charles Bronson), dans *C'era una volta il West* (*Il était une fois dans l'Ouest*, 1968), patchwork viscon-

tien de l'histoire du western américain, tourné par un cinéphile pour les cinéphiles. Depuis l'adolescence, le Mexicain buriné et expert au colt traque l'assassin yankee (Peter Fonda) de son frère pendu sur ses épaules d'enfant.

Pivot de l'oppression sociale du potentat qui ajoute le meurtre à la corruption ou à la mainmise sur le capitalisme ferroviaire, le colt se retourne contre l'opresseur comme la révolution devrait le faire contre les despotes du monde entier. Le western italien n'est pas ambigu. Au début du premier *Django* de Corbucci (1966), le justicier-vagabond (lumineux Franco Nero) traîne dans la boue le cercueil où repose la mitrailleuse libératrice du même modèle que celle utilisée par Ramon Rodos dans *Per un pugno di dollari* de Leone (*Pour une poignée de dollars*, 1964). Visant les sbires du général fascisant Hugo Rodriguez qui organise la chasse à l'homme des prolétaires mexicains, la mitrailleuse de Django nettoie la cité du mal. Nous sommes au cœur de la mystique du colt... augmentée à la puissance cent.

Des hommes qui avancent vers la mort

Dès *Pour une poignée de dollars* (1964), Leone réinvente et épure le western hollywoodien. Il y ressasse Dashiell Hammett (*Red Harverst/La moisson rouge*) et Kurosawa bien avant que Tarantino ne fabrique sa propre œuvre filmique en ressassant Sergio Leone. Truffant ses films de références visuelles à la peinture de Goya, Degas, Max Ernst, Edward Hopper et Chirico, Leone expérimente « toutes les possibilités du cadrage, du plan d'ensemble au très gros plan, enrichissant le lexique du cinéma d'une variété d'échelles jamais explorées avec autant de radicalité » (Frédéric Bonnaud). Baroque et lyrique, l'esthétique solaire du western leonien, tourné dans l'Espagne franquiste comme décor d'un Ouest rêvé, vibre du gigantisme sonore des partitions musicales d'Ennio Morricone. Le compositeur confère un plan narratif supplémentaire aux images lyriques de l'ami d'enfance Sergio Leone.

Leone filme des histoires épiques d'hommes qui avancent inexorablement vers la mort, à l'instar des trois tueurs patibulaires durant les douze premières minutes d'*Il était une fois dans l'Ouest*. Aventuriers justiciers solitaires et invulnérables qui sillonnent la frontière, mais aussi révolutionnaires, tueurs de paysans ou violeurs de paysannes mexicaines : les protagonistes de la



POUR UNE POIGNÉE DE BALLE

mystique du colt emplissent l'univers leonien de fureur et de sang.

Au sommet de la mystique du colt : la liturgie frontale ou circulaire du duel en joute métaphysique entre le bien et le mal. Dans la destinée du règlement de comptes, les duellistes s'apparentent aux héros de *l'Iliade*. Mais aussi à ceux du Peplum italien, genre cinématographique très populaire de 1945 à 1965 (environ 180 titres) avec lequel Leone rompt dans *Il Colosso di Rodi* (*Le colosse de Rhodes*, 1961), film rempli d'intrigues et de fantastique.

La mystique du colt culmine dans le duel à trois (triel) qui conclut *Le bon, la brute et le truand*. Durant 7 minutes, sur l'esplanade circulaire et pierreuse comme une arène de corrida qu'encerclent les croix du cimetière où finira le vaincu, trois hommes s'affrontent en un véritable ballet épique. Synthèse narrative du dispositif leonien : s'y confondent le temps, les personnages et la musique. Gros plans énormes sur les colts aux

Sergio Leone sur le tournage d'« *Il était une fois la révolution* », en 1971
© Fondazione Cineteca di Bologna / Fondo Angelo Novi

ceinturons et sur les yeux aux aguets. L'attente du dénouement écrase tout. Deux hommes tirent. Détonation sourde de la mort. L'un s'affaisse brutalement. Le troisième braque un colt vide. La Brute Sentenza/Lee Van Cleef reposera en paix après avoir été achevé au bord de la fosse d'une balle par le Bon Blondin/Clint Eastwood. La métaphysique héroïque et filmique de ce triel mémorable montre que Leone nous confronte au « mythe plus ou moins semblable à celui qui inspira en son temps les romans de chevalerie qui faisaient perdre la tête à *Don Quichotte* » (Alberto Moravia, 1996). Si le style réaliste des westerns picaresques de Sergio Leone leur donne la patine sociale nécessaire pour illustrer la violence politique et l'Ouest multiethnique rarement représenté auparavant, il ne dit pas la vérité sur la Frontière et les chasseurs de primes. Par contre, ayant fait basculer l'Histoire dans le mythe, il visualise en des paysages somptueux la vérité de notre imaginaire sur l'Ouest. Celui qui vient de l'enfance. Il était une fois...

Actualisation de Molière

Stéphane Braunschweig, directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, met en scène, pour la troisième fois, une pièce de Molière. Mais avec L'École des femmes, il fait plus précisément résonner son habituelle pratique de l'actualisation avec des thématiques d'époque.

par Monique Le Roux

Molière

L'École des femmes

Mise en scène de Stéphane Braunschweig.

Odéon-Théâtre de l'Europe

jusqu'au 29 décembre

Tournée jusqu'au 26 mai 2019.

Stéphane Braunschweig a mis en scène *Le Misanthrope* en 2003 et *Tartuffe* en 2008, déjà avec un de ses interprètes préférés, Claude Duparfait, dans les rôles d'Alceste et d'Orgon. Alors à la tête du TNS (Théâtre national de Strasbourg), il a réuni certains de ses écrits et des entretiens avec sa collaboratrice artistique, Anne-Françoise Benhamou, sous le titre *Petites portes, grands paysages* (Le Temps du Théâtre / Actes Sud, 2007). A plusieurs reprises, il y développe une affirmation, en apparence paradoxale, à propos des pièces du répertoire : « *Toute mise en scène est une actualisation, (...) c'est venir parler avec un texte d'époque à un public d'aujourd'hui.* » Il rappelle que Shakespeare, Racine, eux, faisaient œuvre originale à partir de réécritures, avant l'invention de la mise en scène, rendue possible par « *une articulation profonde du passé avec le présent.* » Il précise : « *Le travail de la mise en scène s'inscrit exactement dans cette tension entre littéralité et recontextualisation, entre ce que le texte dit et ce qu'on dit ici et maintenant avec ce texte.* »

Le choix de costumes contemporains constitue le procédé le plus visible d'actualisation, que Stéphane Braunschweig a déjà utilisé pour *Le Misanthrope* et *Tartuffe*. Mais dans un entretien antérieur à la création du spectacle, il déclare : « *Le discours glaçant d'Arnolphe résonne de façon particulière avec la libération de la parole des femmes que nous vivons actuellement.* » (La Terrasse, 23 octobre 2018). Plus récemment, à une

question explicitement posée sur « *l'émergence d'un nouveau féminisme, le mouvement #metoo* », il répond : « *Entre le moment où le projet s'est décidé et celui où on s'est mis à travailler, il y a eu le mouvement #metoo et, au-delà, une prise de conscience de ce que les femmes subissent. La manière dont cette actualité a percuté le projet a profondément influencé ma vision de la pièce et ma façon de la mettre en scène.* » (Le Monde, 11 décembre 2018). Dans le programme de l'Odéon, il recourt à d'autres références : « *L'amour d'Arnolphe pour Agnès et ses relents d'inceste évoquent la Lolita de Nabokov, tandis que le viol rôde comme dans la Viridiana de Bunuel.* » L'histoire d'Arnolphe, sur le point de se marier avec celle qui lui inspira de l'amour dès ses quatre ans, qu'il enferma dans un couvent pour en faire une épouse selon ses vœux, justifie ces rapprochements.

D'entrée s'affirme la volonté de confronter le public à un contexte contemporain, le plus décalé possible par rapport aux alexandrins, pleinement respectés. À la première scène, Arnolphe, en maillot et short, bras et jambes nus, pédale, en compagnie de son ami Chrysalde (Assane Timbo), sur les vélos d'une salle de sport. Rhabillé, en costume gris, chemise blanche, cravate rayée, il doit longuement attendre l'ouverture de la porte par ses serviteurs (Laurent Caron) et Georgette (Ana Rodriguez), dont la tenue laisse aisément deviner la raison du retard. Puis il va serrer de près Agnès, allongée sur son lit, légèrement vêtue ; enfin il fait la rencontre d'Horace (Glenn Marausse), jeune écervelé en blouson, jean et tennis. A la fin du premier acte, le ton est ainsi donné, jusqu'à ce que la magnifique scène de déclaration, à l'acte V, réserve la surprise d'un Arnolphe, pantalon sur les mollets et main dans le slip.

Claude Duparfait, aussi bien en Alceste qu'en Orgon, a déjà montré son grand art d'incarner les



© Elizabeth Carrecchio

ACTUALISATION DE MOLIÈRE

êtres angoissés, de faire rire et d'émouvoir. Il ajoute cette fois des traits de psychopathe qui rappellent des faits divers récents, suggèrent un instant l'éventualité d'un viol. Tout en muscles et en nerfs, il n'évoque pas vraiment Humbert Humbert ; Suzanne Aubert, elle, fait inévitablement penser au personnage de nymphette créé par Nabokov, qu'elle reste enfermée dans sa cage de verre, qu'elle bondisse sur le vélo ou dans les bras d'Alceste, brièvement victime d'un quiproquo à propos du projet de mariage. Ancienne élève du TNS, interprète, entre autres spectacles, dans *Le Canard sauvage* d'Ibsen, monté par Stéphane Braunschweig, dans trois mises en scène de Jean-Pierre Vincent, elle éblouit tout au long du parcours d'Agnès. La vidéo (de Maïa Fastinger), souvent superflue dans d'autres cas, la montre superbement, en gros plan, dans sa solitude, la compagnie du « petit chat », ses jeux inquiétants avec de grands ciseaux, la lecture de la lettre à son amoureux. Et les fameuses maximes du mariage, déchiffrées entre incrédulité et fou rire, constituent un moment rare de théâtre.

À condition d'adhérer au parti pris d'actualisation, tel qu'il est mis en œuvre, le spectacle, d'une grande cohérence et d'une grande maîtrise, ne manque pas de convaincre. On peut

néanmoins préférer d'autres approches de Molière. Jean-Pierre Vincent, par exemple, a fait coexister lutte de classes et guerre des sexes, a montré un beau personnage de femme en quête de liberté, avec un *Georges Dandin* explicitement situé dans une province éloignée de la cour de Louis XIV. Il a créé le spectacle en février dernier à Vire, au Théâtre du Préau, dont le codirecteur incarnait le protagoniste. Il l'a ensuite présenté, avec un égal succès, au cours d'une très longue tournée, avec seulement une brève halte en région parisienne, à la MC 93 (Maison de la Culture de Bobigny). Le grand Peter Stein, fondateur de la Schaubühne de Berlin, n'a pas connu une réception comparable pour *Tartuffe*, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, si ce n'est de la part du public. Il abordait pour la première fois le théâtre classique français, l'alexandrin ; il répondait au souhait de Jacques Weber de jouer Orgon et avait associé Pierre Arditi dans le rôle-titre. Il avait eu le mauvais goût de déclarer n'avoir aucune vision de la pièce, vouloir juste transmettre le sens. (*Le Monde*, 14 septembre 2018). Il a pourtant réussi un spectacle d'une grande rigueur et il va récidiver, à partir de février 2019, avec Lambert Wilson dans *Le Misanthrope* au Comédia-Théâtre libre.

Blandine Verlet, l'art et la transmission

« La claveciniste est informée, intelligente, elle a sûrement raison »,
*écrivait Roland Barthes dans son journal, en 1979, au sujet
 de Blandine Verlet, décédée dimanche 30 décembre 2018.*

par Adrien Cauchie

François Couperin, qui aurait eu 250 ans le 10 novembre, vient de perdre une de ses plus grandes interprètes et sans doute la plus fidèle. Toute sa carrière durant, Blandine Verlet a côtoyé les œuvres du maître du clavecin français. Et il faut sans doute toute une carrière pour percer les mystères des barricades qu'a élevées Couperin autour de ses pièces pour clavecin. Qui sont *Les Chinois* qui donnent leur nom à une pièce du vingt-septième ordre ? Et d'où viennent *Les Pavots* qui les précèdent ? Blandine Verlet s'amuse de tant de mystères dans une belle vidéo de présentation [consultable en ligne](#) de son disque de 2012. Mais cet amusement n'est permis qu'à celle qui parle de son « *ami de toute une vie* », ainsi qu'elle désigne Couperin. C'est cette amitié, par-delà les siècles, qui l'autorise à interpréter de façon si personnelle les quatre livres de pièces pour clavecin. Dans *Les Barricades mystérieuses*, par exemple, elle use d'un *rubato* d'une ampleur qu'on entend rarement au clavecin mais plus habituellement dans des pièces romantiques pour piano.

Blandine Verlet est née en 1942. Elle a suivi les enseignements d'Huguette Dreyfus, de Ruggero Gerlin et de Ralph Kirkpatrick. Ces deux derniers étaient des élèves de Wanda Landowska grâce à qui le clavecin est réapparu au début du XX^e siècle. Blandine Verlet est ainsi une représentante de la troisième génération des clavecinistes modernes. Elle-même a été une pédagogue recherchée et a contribué à promouvoir son instrument en enseignant dans de nombreux conservatoires. Une nouvelle génération de clavecinistes talentueux peut se revendiquer de l'école Verlet du clavecin, à l'instar de Jean Rondeau et de Jean-Luc Ho dont les concerts sont salués et les enregistrements primés.

Si François Couperin est le refrain de la carrière, en forme de rondeau, de Blandine Verlet, bien d'autres compositeurs ont également trouvé en elle une interprète tout aussi attentionnée : Frescobaldi, Froberger, Scarlatti, Rameau, Jacquet de la Guerre,



Couperin (Louis, l'oncle de François), Balbastre... et, bien sûr, Jean-Sébastien Bach ! Ses enregistrements des œuvres pour clavecin du cantor de Leipzig allient virtuosité et simplicité : Blandine Verlet ne cherche jamais à écraser son auditeur, ce qui serait si facile avec Bach. La musique, elle la partage. En 2002, elle publie *L'Offrande musicale*, un titre qu'elle emprunte à Bach et qui en dit long sur sa générosité d'interprète. Son offrande à elle, ce sont des pensées qu'elle assemble et qu'elle livre à ses lecteurs. De même que, dans son ultime disque, paru en 2018 et consacré à Couperin, elle offre à ses auditeurs *La Compositrice*, un récit poétique où on devine beaucoup d'elle.

Il y a quelques semaines, une amie claveciniste m'a d'autorité placé dans les mains le coffret du second livre de François Couperin, enregistré par Davitt Moroney, en ajoutant : « *ainsi, tu écouteras un autre Couperin que celui de Blandine Verlet* ». François Couperin a perdu une amie fidèle ; des admirateurs, tout aussi fidèles, ont perdu Blandine Verlet. Mais grâce aux écrits de l'un et aux disques de l'autre, on n'a pas fini de les entendre !