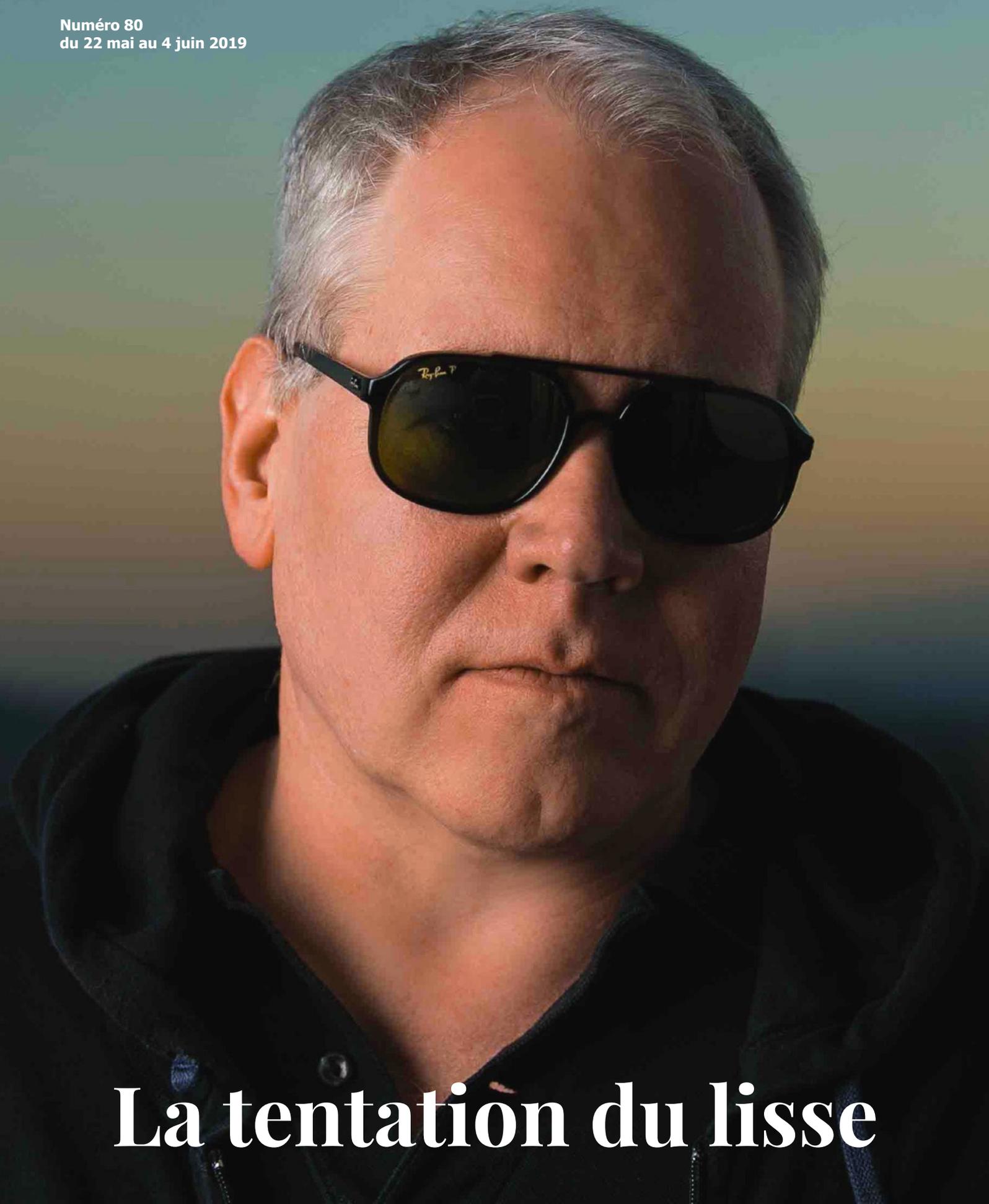


**Ea**N

Numéro 80  
du 22 mai au 4 juin 2019



**La tentation du lisse**

**Numéro 80****Expériences inclassables**

Dans *White* (traduire : « homme blanc privilégié »), Bret Easton Ellis revient sur sa dure condition d'icône de la mode intellectuelle à Hollywood et à New York ; il critique les réseaux sociaux qui suintent la haine et le mépris, et, provocateur toujours, manipule le politiquement correct comme un explosif. Il continue à jouer à l'*American Gigolo* façon Richard Gere, mais a-t-il toujours le contact avec le réel, se demande Steven Sampson.

Dans *La nuit sauve*, Hélène Frédérick revient sur le passage de l'adolescence dans le Québec des années 80 : cet âge, dit Pierre Benetti, est un « *temps médiocre, un intermède incertain, privé de l'enfance et à la traîne de l'âge adulte* », un temps de frustrations.

C'est dans une plus inquiétante « *terre gaste* », un territoire où l'on perd la maîtrise de soi et de son corps que l'on entre avec la maladie, et plus spécifiquement l'annonce d'un cancer. *Un jour, on entre en Étrange pays* de Colette Mazabard raconte ainsi au plus près, note Jeanne Bacharach, citant Rimbaud, « *le bond sourd de la bête féroce* ».

Michel Porret salue une nouvelle traduction « *incisive* » (sic) du *Dracula* de l'Irlandais Abraham Stoker, par l'angliciste Alain Morvan, qui a su rassembler dans un volume de la Pléiade tout un peuple de morts-vivants et de vampires, avides de sang frais...

Pierre Goldman, une figure des années 70, a dit dans ses *Souvenirs obscurs d'un juif polonais en France* comment le fils de résistants polonais

pouvait plonger dans l'action directe, violente. On sait qu'il fut assassiné en 1979. Cécile Dutheil a relu l'étrange roman intitulé *L'ordinaire mésaventure d'Archibald Rapoport* de 1977, elle y retrouve un singulier et instable mélange de mystique sincère de la révolution et de lyrisme sans grâce, à deux pas de la farce sanglante. Mais pourquoi songe-t-elle ici à Patrick Modiano ?

Même avec Voltaire, on peut encore être surpris, par exemple par ce « *chef-d'œuvre* » qui enthousiasme Jean Goldzink, les nouvelles *Questions sur l'Encyclopédie* chez Bouquins. Cet « *énorme monument* » recomposé a notamment la vertu de proposer une nouvelle définition de la philosophie, comme critique des faits historiques, des témoignages, des croyances, des dogmes, des mœurs. Ouvrage séduisant, surtout quand on retrouve aussi la verve d'un polémiste dopé au chocolat.

Pierre Tenne analyse pour sa part les articles politiques de l'anarchiste Errico Malatesta (1853-1932) réunis en livre chez Lux, même si « *le meilleur livre de Malatesta, c'est sa vie* » selon Luigi Fabbri, son biographe. Celle du militant est éloquente : emprisonné dès ses 14 ans, engagé auprès de Bakounine à Saint-Imier, en 1872, dans les expériences jurassiennes de fédération, etc..

C'est la notion d'association qui semble avoir orienté la pensée et l'action d'Eugène Varlin, qui se disait, à l'époque de Proudhon et de Marx, « *communiste non-autoritaire* ». Une pensée nourrie par l'expérience des sociétés ouvrières parisiennes et dont Danielle Tartakowsky montre l'actualité.

J. L., 22 mai 2019

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

**Direction éditoriale**

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

**Directeur général**

Santiago Artozqui

**Collaborateurs**

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, 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, Roger-Yves Roche, 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**

Thierry Laisney

**Contact**

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

**LITTÉRATURE****p. 4 Pierre Cendors**

Silens Moon  
et Tractatus Solitarius  
par Sébastien Omont

**p. 6 Hélène Frédérick**

La nuit sauve  
par Pierre Benetti

**p. 8 Christian Garcin  
et Tanguy Viel**

Travelling.  
Un tour du monde sans avion  
par Norbert Czarny

**p. 10 Pierre Goldman**

L'ordinaire mésaventure  
d'Archibald Rapoport  
par Cécile Dutheil

**p. 12 Caroline Lamarche**

Nous sommes à la lisière  
par Shoshana Rappaport-Jaccottet

**p. 13 Colette Mazabrard**

Un jour, on entre en Étrange pays  
par Jeanne Bacharach

**p. 15 Ylljet Aliçka**

La valse du bonheur  
par Jean-Paul Champseix

**p. 17 Gyrdir Eliasson**

Au bord de la Sandá  
par Maurice Mourier

**p. 19 Bret Easton Ellis**

White  
par Steven Sampson

**p. 22 Dana Spiotta**

Les innocents et les autres  
propos recueillis  
par Steven Sampson

**p. 21 Lisa Harding**

Abattage  
par Claude Fierobe

**p. 23 Bram Stoker**

Dracula et autres écrits  
vampiriques  
par Michel Porret

**p. 27 Antonio Tabucchi**

Et enfin septembre vint  
par Gabrielle Napoli

**p. 29 Philippe Beck**

La berceuse et le clairon.  
De la foule qui écrit  
par Tiphaine Samoyault

**p. 31 Les langagières**

par Marie Étienne

**p. 33 Julien Syrac**

Complainte du mangeur  
solitaire  
par Roger-Yves Roche

**IDÉES****p. 35 Ali Laïdi**

Le droit, nouvelle arme  
de guerre économique  
par Nick Vanston

**p. 37 Errico Malatesta**

Articles politiques  
par Pierre Tenne

**p. 40 Jacques Rougerie**

Eugène Varlin  
par Danielle Tartakowsky

**p. 43 François Jaquet  
et Hichem Naar**

Qui peut sauver la morale?  
par Alain Policar

**p. 47 Mark Sainsbury**

Thinking about things  
par Thierry Laisney

**p. 50 Voltaire**

Questions sur l'encyclopédie  
par Jean Goldzink

**p. 52 Octave Debary**

De la poubelle au musée.  
Une anthropologie des restes  
par Thierry Bonnot

**ARTS****p. 55 Francis Bacon**

Conversations  
par Sixtine de Thé

**p. 57 Philippe Roger**

L'attrait du piano  
par Hervé Joubert-Laurencin

**p. 59 Euripide**

Électre/Oreste  
par Monique Le Roux

**REPORTAGE****p. 61 En direct des Imaginales**

par Sébastien Omont

**Pourquoi soutenir EaN**

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

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

**EaN et Mediapart**

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

## Un voyage d'hiver

**Silens Moon est le huitième roman de Pierre Cendors. Par la grâce d'une écriture dont la haute élégance tend au dépouillement, il y poursuit une déconcertante quête d'absolu. Cette fois-ci en concentrant dans son livre des échos du *Loup des steppes* de Hermann Hesse et d'une époque charnière où l'Europe s'oublie dans la nuit et le brouillard.**

par Sébastien Omont

---

**Pierre Cendors**  
*Silens Moon*  
 Le Tripode, 200 p., 19 €

*Tractatus Solitarius*  
 L'Atelier contemporain, 96 p., 20 €

---

Dans une petite ville d'Allemagne des années 1920, Herne Heimlicht, correct employé de bureau, fait la connaissance d'Harry Haller, locataire de la pension de famille que tient sa tante. Cette rencontre va ébranler Herne, continuer à le dérouter même après la disparition de Haller, le sortir peu à peu de la ligne d'une vie toute tracée, le forcer à regarder en face ses contradictions et la crise existentielle qui le déchire.

Harry Haller est le protagoniste du *Loup des steppes*, publié par Hesse en 1927, livre qui commence par le témoignage du neveu de sa logeuse. À presque un siècle d'écart, Haller et Heimlicht échangent leurs places de héros et de personnage secondaire, mais ils partagent le même goût et la même horreur de la solitude, la même incapacité à vivre dans une société fautive et la même impossibilité de s'en passer. L'un comme l'autre vont trouver une solution dans le monde nocturne des plaisirs, grâce à la rencontre d'une femme et à l'amour. Cependant, si Hermine aide Haller par la parole, par sa capacité à formuler ses tourments et ainsi à en réévaluer le poids, la Nada Neander de Pierre Cendors apporte le silence à Herne Heimlicht. L'une étend, répand, diffuse, apprend à Haller qu'il n'abrite pas en lui une dualité irréconciliable, mais une multitude d'états, d'« âmes » différentes. L'autre, Nada, concentre, recentre, inten-

sifie celui qui risquait de se perdre, tant il avait peu de substance. C'est qu'il y a deux Herne Heimlicht : le narrateur de *Silens Moon* découvre qu'il a été précédé, connu, observé par un homonyme qui lui montre d'une certaine manière le chemin à suivre. Il ne sera lui-même que lorsqu'il aura dépassé le point où a dû s'arrêter ce premier Herne.

En même temps que *Silens Moon*, paraît *Tractatus Solitarius*, traité de solitude en cent aphorismes ou courts paragraphes, sous-titré « Retour du Loup des steppes », où une voix évoque à la première personne son lien essentiel avec le livre et la personne de Hesse. Ce « je » qu'on est tenté d'identifier à Pierre Cendors y révèle écrire ce *Tractatus Solitarius* dans un « carnet ». Quand on sait que, dans *Le loup des steppes*, Harry Haller trouve, lors d'une scène onirique, un étrange *Traité sur le loup des steppes*, on voit quelles séries de reflets miroitent entre ces trois livres. Comme si Cendors écrivait depuis le théâtre magique de Hesse, où Harry Haller se voit dans une glace décomposé en d'innombrables personnages, protagonistes potentiels de quantité d'histoires diverses.

Hermann Hesse, Harry Haller, le « je » de *Tractatus Solitarius*, les deux Herne Heimlicht, toutes ces figures du double (car la vie de Hesse, au moment où il l'écrit, ressemble beaucoup à celle de Haller dans *Le loup des steppes*) servent dans *Silens Moon* et dans *Tractatus Solitarius* à conduire une exigeante recherche, à cerner au plus près un destin incertain, à résoudre le « *malentendu qui existe entre un esprit solitaire et la meute solidaire* – entre un chasseur de lumière et les administrateurs du feu, *aurait dit Haller* – », à explorer « *la face nocturne, essentielle, de notre être [qui], comme la*

## UN VOYAGE D'HIVER

scène d'un théâtre occulte, tourne le dos à la salle ». Comme chez le Jacques Abeille des *Jardins statuaires* ou de *La clef des ombres*, le recours au fantastique est une nécessité pour tenter d'entrevoir l'être intérieur. Lire *Le loup des steppes* et *Silens Moon* à la suite, c'est comme faire des rêves semblables à des années d'intervalle. Des échos du premier ne cessent de retentir dans le second, pourtant radicalement autre.

Pour le héros de Pierre Cendors, la voie à suivre apparaît au club du Morador, cabaret où l'on ne cherche pas à éluder la mort. Celle-ci est au contraire partout formulée : le champagne y est un « requiem », les serveuses des « anges ». Elle parle même aux noceurs, via un téléphone posé sur la table. Dans ce lieu qui n'est pas sans évoquer la *red room* lynchienne, mais en noir plutôt qu'en rouge, et plus encore le théâtre magique de la fin du *Loup des steppes*, Herne va se retrouver dans un visage vu dans un miroir, celui de Nada Neander, qui chantait « Silens Moon » mais qui s'est tue, Nada qui, avec l'amour, lui apprend la valeur du silence. Comme un retrait inévitable. Nada, dont le visage pourra être celui de la photographie en couverture du livre : rêveur, regard perdu, déjà parti, ailleurs – l'identité du modèle de la photo est incertaine.

Même si l'écriture de [Pierre Cendors](#) tourne autour de l'ineffable, qu'elle est en métamorphose permanente, chaque phrase à la fois condensant le sens et le renvoyant dynamiquement vers la suivante, *Silens Moon* n'a pas pour cadre un monde éthéré mais l'Allemagne des années 1930. Herne Heimlicht, le premier, a eu la « gueule cassée » pendant la Première Guerre mondiale. Si la solitude apporte une connaissance, elle érode aussi : exclu « du regard d'autrui », le mutilé souffrait « d'un effritement incompréhensible, comme si cet homme portait en lui l'empreinte d'une absence qui, en s'approfondissant, creusait de tout son poids le vide de son être ». Ce visage détruit, écrasé, Nada a su le reconnaître et lui permettre d'exister en lui donnant une voix. Mais visage et voix annoncent aussi ce qui va suivre, et que Hesse prévoyait déjà dans *Le loup des steppes*, publié en 1927.

Les couleurs de *Silens Moon* sont le noir et le blanc. Il se déroule pour l'essentiel pendant l'hiver 1935, dans des tempêtes de neige effa-

çant le passant à qui l'on voudrait adresser la parole, dans des nuits glaciales où l'on s'enfoncé, sur les berges glissantes d'une rivière obscure. L'hiver glace peu à peu des personnages hésitant entre amour et solitude, silence et chant, vie et mort. Il donne une finesse cristalline à des sentiments fragiles. La métaphore est ce qui dit le mieux le lien entre angoisses intérieure et extérieure d'êtres qui ne peuvent s'abstraire de ce qui les entoure : « *L'apparence d'un monde bien en ordre régnait encore dans les rues, à cette époque. Mais la banquise à la dérive des nations laissait déjà entendre des craquements sinistres ; des tremblements de glace, une glaciation lente et menaçante, préparaient l'humanité à un long hivernage dont quelques esprits, aussi progressistes que militaristes, calculaient le dégel à leur avantage. Pour l'heure, les tramways roulaient encore à horaires fixes, l'Hôtel du Globe célébrait toujours son grand bal masqué annuel [vu dans *Le loup des steppes*, où une salle souterraine s'appelle « L'Enfer »], et je m'apprêtais, en ce même automne 1935, à fêter en solitaire mon quarantième anniversaire, quand, un soir, de retour chez moi, en relevant le courrier, je découvris une enveloppe bordée de noir ».*

Des « JUDEN RAUS ! » barrent les affiches de cabaret, des bandes de jeunes garçons agressent les passants, ils cachent des uniformes de miliciens. On apprend que « Silens Moon » est le nom d'un train et d'une chanson que Nada ne chante plus. Haller, le premier Herne Heimlicht, Nada Neander, les personnages disparaissent l'un après l'autre, s'enfoncent dans la nuit. Les paroles d'une serveuse du Morador sonnent terriblement : « *Ce lieu est un terrible refuge, comme un wagon sans portes, relégué sur une voie morte. Personne n'entre, personne ne sort. Je le vois ainsi : c'est ici la dernière étape d'un voyage inachevé* ». Les dernières pages disent l'effacement.

Pourtant, les mots ultimes sont : « *sous Mes paupières l'aube* ». Roman fantastique, onirique, quête existentielle, traité de solitude, méditation poétique, réflexion sur les résonances et vibrations de la littérature, *Silens Moon* est tout cela à la fois. Mais surtout l'expression d'une écriture qui, de livre en livre, avec fièvre, intensité et honnêteté, explore les possibilités d'approcher qui nous sommes vraiment.

## Le présent des choses passées

***La campagne québécoise et le « bled sans nom » où se déroule La nuit sauve ressemblent à de nombreuses périphéries rurales dans le monde. Autour d'un feu de camp, des adolescents font une fête dans les champs : bières tièdes, rock trop fort, frôlements, sautilllements, bécanes qui pétaradent. C'est la nuit, l'été, la sortie des classes, « comme une trêve ». Hélène Frédérick sonde ce moment suspendu pour explorer deux temps spécifiques : l'adolescence et les années 1980, leurs incertitudes, leurs attentes, leurs défaites, leurs drames.***

par Pierre Benetti

---

Hélène Frédérick

*La nuit sauve*

Verticales, 184 p., 17,50 €

---

Le troisième roman d'Hélène Frédérick alterne les prises de parole de trois protagonistes avec un commentaire distancié, descriptif, méditatif. Fred, Julie et Mathieu livrent différents points de vue, mais surtout ils traversent leur existence concentrée en une nuit, dont l'unité donne sa cohérence au récit polyphonique. Les fragments de commentaire, en italique, mettent en scène la communauté plus large des participants à la fête, le collectif de leur génération, voire de leur société. Ils opèrent aussi des projections temporelles suggérant que des événements inattendus sont en cours, que des transformations invisibles sont à l'œuvre là où ils grandissent. Un drame caché se déroule pendant les chansons, les danses, les dragues, les discussions. Et de même, 1988, l'année de cet été, comporte les germes d'un autre monde, qui pourrait bien être le nôtre.

Ces jeunes gens plongés dans la pénombre ont beau venir de l'enfance, ils sont comme tout le monde : ils ne perçoivent pas, ou rarement, ce qui arrive dans ce qui a lieu. La mise en scène de ce décalage, tragique, est l'un des éléments de *La nuit sauve* qui émeuvent tout en donnant une forme au temps. « Ils avaient beau se douter qu'un monde différent de celui qu'ils habitaient était à leurs portes, obsédé par l'argent, vainement crispé sur des identités figées, ils ignoraient à quel point cette nuit du temps présent, au bord du gouffre, entre les champs de maïs, était

*unique, à quel point elle était libre. C'est sans y penser qu'ils étaient déchaînés, envoyant le reste balader. »*

De nombreux indices révèlent qu'une menace plane sur les fêtards (« *quelque chose allait tomber sur eux* »), traversés par une mélancolie fin-de-siècle (« *Une odeur de fin de quelque chose dominait celles de l'herbe et du foin coupé* »), qui toutefois ne vire jamais à l'aigreur ou à la nostalgie. Car, plutôt que traiter de l'actuel, *La nuit sauve* reconstitue un moment du passé au présent, ou plutôt comme s'il était présent. Ce choix narratif intensifie les discours de Fred, Julie et Mathieu, dont on ressent les espérances, les colères, les doutes, les émerveillements dans le temps de leur intimité. S'ils ne savent pas ce qui les attend, ces oiseaux de nuit maladroits voient avec lucidité les instants singuliers qu'ils vivent. L'aiguille a fait le tour de la montre, on n'a pas regardé l'heure, il s'est passé tant de choses et si peu, et déjà les premiers rayons de soleil, un chant d'oiseau quelque part dans les arbres. Ils ne savent pas encore que c'est là leur jeunesse, leur temps perdu.

Temps médiocre, intermède incertain, privé de l'enfance et à la traîne de l'âge adulte, morne entre-deux propice à l'ennui, aux frustrations, aux transformations brutales, aux malentendus, l'adolescence est d'habitude ignorée, moquée ou vouée aux gémonies, autant que la bande-son des années 1980 dont Mathieu égrène les tubes (Cyndi Lauper, U2, George Michael, Eurythmics, Def Leppard, Samantha Fox, Crowded House, Bananarama). Hélène Frédérick, née douze ans avant 1988, en fait autre chose. Elle en reproduit



Hélène Frédérick © Francesca Mantovani

### LE PRÉSENT DES CHOSES PASSÉES

l'énergie propre, les expérimentations, les apprentissages, les observations.

Comme les personnages de *L'éveil du printemps*, la « tragédie enfantine » de Frank Wedekind écrite un siècle avant leur feu de camp, Fred, Julie et Mathieu découvrent le corps, le désir, la sexualité. Ils tentent de se créer une place dans une société qui ne leur propose rien d'autre que la marchandisation et l'horizon de la réussite. En cela, *La nuit sauve* est aussi un récit d'éveil. La critique sociale qu'il porte observe l'insouciance adolescente avec la conscience du désastre collectif sans jamais, à l'échelle individuelle, tirer un trait sur le passé, le jeter avec ses illusions. C'est justement peut-être tout ce qu'il y a à sauver.

Fred, Julie et Mathieu, trois astres discrets dans « la noïreté », s'éveillent à la clarté des mots. Sans forcer le trait, sans chercher à créer l'illusion d'une langue spécifiquement adolescente, ni à reproduire un semblant d'argot d'époque, Hélène Frédérick parvient à donner à chaque personnage un parler spécifique, un style, un ton – et de là, une vie à part entière. Si les trois adolescents ont quelque chose d'archétypal produisant un effet de déjà-vu (le mal-aimé cérébral, la mélancolique collée à sa copine, le beau gosse bour-

ré de doutes), chacun gagne une singularité dans un langage, sa cadence, ses motifs. On peut se demander quels quadragénaires les anciens enfants sont devenus.

Fred, « le gros », est sans doute celui dont la voix se distingue, alors même que, selon lui, « on ne se rappellera pas m'avoir rencontré ». L'attaque d'un monde qui refuse la laideur, la lenteur et l'échec se font plus explicites chez ce personnage « de la communauté des éponges », au « défaitisme » assumé. Les deux autres, qui le regardent s'occuper du feu, ne partagent pas avec lui l'environnement de la ferme, le corps gras, l'expérience de la violence, la solitude repliée sur elle-même. Ni le goût de la lecture : Fred se balade avec un Pierre Boule dans la poche, « un de ces bouquins trop populaires pour passer à la postérité », mais aussi (il ne le dit pas) un roman qui raconte l'histoire d'une fille échappant à un massacre. « Alors je pourrais vivre dans une durée suspendue comme si j'évoluais en secret dans le temps d'un livre [...] Ce livre banal dans mes mains ordinaires ne sauvera personne. Il n'a pas cette prétention. Mais dans la nuit qu'il contient, la suspension du temps et de ses lois qui m'est concrètement refusée est possible. » Comme l'amour, les voyages, les nuits et les fêtes, certains livres saisissent le temps en train de brûler.

## Long voyage sur la terre

« Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache ; nous sommes cons mais pas à ce point. » *La sentence est tirée de Mercier et Camier, mais Beckett l'attribue à un autre personnage que ses deux voyageurs. Christian Garcin et Tanguy Viel sont loin d'être cons et Travelling, livre écrit à deux sinon à quatre mains, mène le lecteur de Marseille au cœur de l'Europe, en passant par New York, Shanghai et la Sibérie. Sans avion.*

par Norbert Czarny

---

Christian Garcin et Tanguy Viel

*Travelling.*

*Un tour du monde sans avion*

JC Lattès, 288 p., 18,90 €

---

Le sous-titre du livre est important. Ce tour du monde prend tout son sens à se dérouler dans la lenteur et dans l'appréhension de l'espace. L'un des auteurs (nous ne les distinguerons guère, de façon volontaire) note la différence entre les deux modes du voyage, aérien et terrestre : « *le temps mis à parcourir les distances est pleinement mesuré, la géographie objective reprend ses droits, mais l'écart subjectif entre les lieux, lui, est comme aboli, puisque tout, finalement, se touche et peut se rejoindre en parcourant un mètre après l'autre* ». Les durées prennent sens, les perceptions sont avivées, on le verra. Le livre se fait travelling, participe présent et nom : c'est en cours, et on suit le mouvement des yeux.

Mais commençons par définir ce livre et dire ce qu'il n'est pas. Ce n'est pas le récit pittoresque d'une traversée du monde, pas un guide ni un recueil d'anecdotes comme on peut en constituer quand on se trouve en un lieu étranger. Garcin et Viel s'épargnent deux écueils, « *la posture de l'aventurier et l'ironie* ». Si Christian Garcin est plutôt un voyageur, Tanguy Viel ne l'est pas. Sans doute se sent-il plus proche que son ami de Gilles Deleuze pour qui les intensités étaient immobiles, liées à la lecture et à la musique, perçues comme « *terres étrangères* ». La « panoplie » que Viel proposait [dans le dernier numéro de Décapage](#) présentait sa bibliothèque des bords de Loire et l'on comprenait qu'il s'y sentait bien. On pourrait donc voir un compromis

entre les deux écrivains dans le choix du premier moyen de transport, un porte-conteneur qui navigue de France à la côte est des États-Unis.

Le navire impose ses règles et qui a lu *Je m'en vais* sait que se donner un emploi du temps évite de s'ennuyer (surtout le dimanche dans le cercle arctique). Chaque activité prend du relief, au point que l'on peut compter aussi bien le nombre de fuseaux horaires traversés que celui des pages lues ou celui des kilomètres effectués à vélo dans la salle de sport. Les deux auteurs parlent de rythme monastique. En filant vers l'ouest, ils imaginent aussi une autre durée : des jours de 25 heures ou un mois de février de 14 jours. Dans une nouvelle tirée de *La synagogue des iconoclastes*, Juan Rodolfo Wilcock proposait une contraction semblable du temps : elle permettait à un penseur de terminer son œuvre sans se soucier des ans qui passaient. Je conseille la technique (et le livre si on le trouve).

Dans un chapitre consacré au mot « mer », [Tanguy Viel](#) évoque sa teneur en poésie. Il suffit de glisser ce mot dans un titre ou dans une phrase pour que, tout à coup, il prenne du relief, ait un pouvoir suggestif que d'autres mots n'ont pas. On pourrait aussi s'arrêter sur l'expression « rade foraine ». J'y renvoie le lecteur.

L'appréhension de l'espace se modifie sur terre et avec New York surgit la verticalité. On la connaît depuis *Voyage au bout de la nuit*, les textes de Sartre ou *L'Amérique* de Kafka. Les deux écrivains s'y réfèrent, de façon différente : l'un retient l'épée remplaçant le flambeau de la Statue de la Liberté, l'autre la lumière qui se dégage de cette statue. Le nom de New York incite à la rêverie, comme son statut de ville-pays, que la cité partage avec Naples ou Marseille.

### LONG VOYAGE SUR LA TERRE

De la traversée des États-Unis, on retiendra ce que les auteurs disent du monde amérindien, et notamment ce beau poème des noms qui sont égrenés pages 108 à 110. Ce poème suit une réflexion très forte : « *Quand on commence à traverser l'Amérique, il est difficile de ne pas voir surgir, comme une ombre vaporeuse qui volerait le soleil, le grand fantôme indien de tous ceux-là qui ne nous entendent pas nommer chaque roche et chaque sente et chaque étang et leur faire plus de place dans leurs langues que nous dans les nôtres, ayant su nouer ensemble, comme personne après eux peut-être, langage et paysage.* » Citant en épigraphe *Fantômes à Calcutta*, de Sébastien Ortiz, les écrivains parlent d'indice de spectralité. On peut conserver ce concept pour le monde entier, et par exemple la dernière étape du voyage, à Birkenau.

Mais attachons-nous d'abord à l'autre espace qui s'offre aux voyageurs après l'immensité américaine : « *Le Japon est un pays immense, froissé, replié sur lui-même* », écrit Christian Garcin. Celui-ci montre quel tort la télévision, qu'il regardait enfant, a pu faire à ce pays, enfermé dans un cliché, « entre tradition et modernité ». Rien de plus divers que le Japon, rien de plus singulier. Et parmi les figures de style permettant de le décrire, l'hypallage, qui déplace une épithète sur le nom voisin de celui qui lui aurait été logiquement attribué, décrit la « *confusion des sens* » et par exemple la « *tristesse métallique des pachinkos* » ou « *les maisons silencieuses de Nakano* ». Pour le dire autrement, le Japon est ainsi : « *il fabrique ses intensités par touches et ravissements soudains* ». À rebours de bien des lieux communs, ce serait le pays le moins pressé qui soit.

Immensité, proximité, gravité : ce sont les catégories qui se succèdent. Les deux voyageurs l'éprouvent notamment à Shanghai, ville insaisissable parce que mobile et contradictoire : « *Ce voyage n'est pas en soi une ode à la lenteur mais peut-être à son corollaire, la gravité : en ne prenant pas l'avion, il s'avère que chaque mètre s'arpenne de tout son poids, chaque parcelle d'eau ou de terre ferme se "réalise" et tombe lourdement dans l'escarcelle du vécu* ». Façon de comprendre la Chine, dirait-on.



Profondeur : c'est sans doute le maître mot en Sibérie. Christian Garcin est familier de ces trains qui roulent à travers les forêts. Il connaît les villages, la « Russie profonde », autre cliché, en apparence, à moins de déclinier le sens de l'adjectif : « *la profondeur ne tolère pas le confort urbain ni les aires surpeuplées. Il n'y faut pas d'infrastructures de verre ni de béton, à peine quelques postes à essence sur de la terre battue. Il faut qu'il y règne le calme et le silence, peut-être même l'ennui* ». Pour y parvenir, il faut « descendre » et le verbe vaut pour toute la Russie qu'on descend « *par paliers* » comme pour le lac Baïkal. On peut simuler la plongée jusqu'à – 1 650 m.

Jusqu'à-là, on songeait au *Tour du monde en quatre-vingts jours*, même si Verne privilégie vitesse et performance quand Garcin et Viel préfèrent la lenteur. La Russie rappelle *Vingt mille lieues sous les mers*, ou *Voyage au centre de la terre*.

Le périple s'achève en Europe, celle des zones commerciales, des rues marchandes qui se ressemblent, villes traversées en car, et atteint soudain le « cœur du réacteur », à Birkenau. Une fin qui sonne douloureusement mais sans effet, sans pathos : « *Notre histoire [...] nous demande seulement de garder une réserve d'ombre et de ne jamais préjuger du caractère acquis de la lumière* ». Le dernier mot est « photosynthèse ». Il est justifié dès le titre : « *Ne pas prendre l'avion aura aussi créé cela, un abandon quasi végétal à l'espace, tissant avec le sol une sorte de lien organique et comme de pure matière, dont notre esprit lui-même, si souvent, a eu l'air de naître et de procéder.* »

## Le roman de Pierre Goldman

***Pierre Goldman est mort en 1979, assassiné. Né en 1944, il perdait une vie engagée, déchiquetée, emprisonnée et marquée du double sceau de la résistance, la sienne, trempée dans l'encre de 68, et celle de ses parents. Il laissait aussi une autobiographie écrite derrière les barreaux, Souvenirs obscurs d'un juif polonais né en France, et un second livre, plus fictif, excessif, échevelé, au point que son éditeur, Claude Durand, au Seuil, le refusa. L'ordinaire mésaventure d'Archibald Rapoport fut édité en 1977 chez Julliard, par Bernard de Fallois, peu de gauche. Elle est rééditée aujourd'hui par les éditions Séguier, estampillées « éditeur de curiosités ».***

par Cécile Dutheil

---

**Pierre Goldman**

*L'ordinaire mésaventure d'Archibald Rapoport*  
Séguier, 189 p., 20 €

---

Curiosité, ce livre, lu quarante ans après la mort de son auteur, en est une. Il a beau être écrit à la troisième personne, il est évidemment très autobiographique, mais peu importe, lisons-le tel quel. De trop nombreux traits l'éloignent du récit d'une vie réelle, même révolutionnaire. La prose est lyrique, souvent ampoulée ; çà et là elle frôle le ridicule mais n'y sombre pas. Le vocabulaire comporte des termes bibliques, messianiques ou anti-messianiques : là encore, il côtoie la parodie mais n'y sacrifie pas. La sexualité est omniprésente, crue, précoce, et liée au livre et à la lecture. La révolution et l'action directe sont d'emblée le point de mire du parcours archétypal du héros. Les noms et les prénoms de tous les personnages sont surdéterminés et sursignifiants, excepté cet « Archibald », « *le seul prénom véritablement absurde que j'aie trouvé* », avoue la tante et mère adoptive de l'enfant, une ancienne tenancière de bordel juive émigrée à Buenos Aires.

Archibald n'a pas d'enfance. Son histoire commence à sa naissance, ou avant, et enjambe les années jusqu'à l'âge de 12 ans, comme s'il était privé du temps de l'innocence. Le garçon ne va pas à l'école, il est éduqué à la vie et aux

morts par sa tante. Nous sommes aux antipodes du roman d'apprentissage. Archibald n'apprend rien, il est le réceptacle de mille et une années d'une histoire juive et européenne, dont la Pologne et la France sont les deux axes, et l'Amérique du Sud l'espace d'une révolution permanente fantasmée. De la vie de cet homme, il ne reste que les grands traits, forcés, appuyés jusqu'à la folie et au passage à l'acte.

Si *L'ordinaire mésaventure d'Archibald Rapoport* était une peinture, elle serait grotesque, jetée sur la pierre, violente, hésitant entre la caricature et l'hyper-réalisme, dégageant une profonde angoisse et une réelle morbidité. Tout est paroxystique, grandiloquent, les références philosophiques classiques, les déclarations d'amour et de haine, les amitiés, les événements. Pourtant le livre tient, il ne craque pas sous le poids d'une histoire soixante-huitarde exaltée jusqu'à la corde.

La deuxième partie du roman met en scène un Archibald tueur en série de flics et de magistrats qui peut difficilement ne pas rappeler les braquages pour lesquels Pierre Goldman avait été condamné. C'est le volet qui embarrassa les lecteurs quand le livre fut publié en 1979. La gêne est facile à imaginer pour quiconque ré pugne au meurtre, ainsi que le rire qui a dû permettre à beaucoup de s'autoriser à lire ces pages où l'ombre portée de la vie de Goldman semble empêcher la fiction.

**LE ROMAN DE PIERRE GOLDMAN**

En 2019, deux générations plus tard, l'effet est différent. La confusion, la grossièreté des effets, l'outrance sont patentes ; on absout les lecteurs qui ne supporteront pas ces longues pages où le récit des assassinats et des procès se mêle à une glose pseudo-intellectuelle aux accents sadiens (les meurtres sont systématiquement signés d'un objet type *olisbos*). Avec le recul, pourtant, il est plus facile d'imaginer un Goldman qui se moque de lui-même et de ses camarades, qui se sait empêtré dans un sabir dont il tâche de se débarrasser en le transférant à d'autres.

À qui exactement attribuer les propos que tiennent le Premier ministre et le commissaire Wagner, chargé d'enquêter sur les meurtres, par exemple ? « *Ces gens prétendent conférer des allures de farce poétique à la phase pathétique vécue par le pays, c'est insupportable* », dit le premier. « *Il s'agit certainement d'un gang de philosophes déchaînés qui ont résolu de transformer le monde social en structure incongrue* », renchérit le second. Enlevez « prétendent » et « c'est insupportable » de la réplique du premier, et vous approcherez sans doute de la voix de Goldman. L'exercice est moins évident avec la réponse du second, comme si le dédoublement de l'écrivain était impossible à attester définitivement.

Goldman a écrit ce roman après six années passées à Fresnes. On n'a pas de mal à comprendre qu'il ait besoin de régler son compte à l'institution judiciaire. Dans ces conditions, et de son point de vue, parler de farce et de structure incongrue est une manière d'éviter la vengeance à bout portant, d'user d'ironie (sans s'y tenir), de mordre à travers le prête-nom Archibald. Du point de vue du lecteur, la mise à distance permet d'échapper au cadre étroit des années 1970 et de lire *L'ordinaire mésaventure d'Archibald Rapoport* comme un carnaval plus large. Le roman est plus qu'un témoignage d'époque. Il trahit une âme tourmentée à l'extrême, brisée, entièrement dégagee des préoccupations matérielles. Il n'est jamais question de posséder ni d'accumuler une quelconque richesse, c'est une des caractéristiques les plus frappantes.

La révolte est là, puissante, transmise à Pierre Goldman par des parents résistants, juifs, menacés et déracinés, et exaltée par le fils. Elle

est sincère, mystique, éperdue. Le roman est plein de démesure, de démence, de désespoir. Les dernières lignes envoient Archibald dans les Caraïbes, loin, « *au milieu des âmes d'esclaves rebelles* ». L'homme s'apprête à écrire et à réfléchir sa vie – nouveau dédoublement. Il laissera six pages à peine avant de mourir en sanglots.

Le temps semble loin du nôtre. Peu de romanciers, voire aucun, ici, en France, aujourd'hui, oseraient mêler autant d'extravagance, d'espérance morte et de cruauté. Peut-être faut-il chercher du côté du théâtre. Le travail de [Krzysztof Warlikowski](#), aussi flamboyant et déraisonnable, vient à l'esprit ; le metteur en scène est polonais lui aussi, né en Pologne et un peu juif du côté d'un grand-père. Plutôt que d'illusion, il parle d'« *excitation prolongée* » à propos de ce qu'il cherche.

Si l'on s'en tient à la littérature française, un écrivain, ou plutôt un titre, gagnerait à être mis en balance avec le roman de Goldman : *La place de l'étoile*, de Patrick Modiano. Les deux hommes, que tout semble opposer, sont nés la même année ou presque : Pierre Goldman est né en 1944, Modiano en 1945. Le premier a flambé et il est permis de se demander ce qu'il serait devenu si la mort ne l'avait cueilli à 35 ans. Le second a introduit dans la littérature française contemporaine une voix tamisée, sourde, née après la publication en 1968 de cette *Place de l'étoile* satirique et hallucinée, à mille lieues de l'œuvre qui allait suivre.

Relisons les premières lignes du premier roman de Modiano. Elles sont troublantes tant elles font écho à la vie de Goldman et à celle d'Archibald : « *C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient que de ma belle jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuyaient d'injures. Je relis une dernière fois l'article que me consacra Léon Rabatête [...] : "Jusqu'à quand devrons-nous assister aux frasques de Raphaël Schlemilovitch ? Jusqu'à quand ce juif promènera-t-il impunément ses névroses et ses épilepsies ?"* »

Pierre Goldman, qui avait pris le maquis au Venezuela, a été assassiné par un groupuscule fascisant que l'on imagine peu philosémitte. L'histoire piétine. L'histoire de la littérature, elle, avait tout à gagner à la réédition de cet objet romanesque étrange et accidenté.

## Tout près des oiseaux

*Où être complices de quelques vies sauvages, en bordure, pour donner du sens ?*

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

**Caroline Lamarche**  
*Nous sommes à la lisière*  
 Gallimard, 176 p., 16 €

Comment parvenir à étendre « le cercle de sa compassion à toutes les créatures vivantes », pour donner à voir le fracas des ailes noué à l'aimable pépiement des autres volatiles, avant que les oiseaux ne se raréfient, tels « les plus fins, les plus chanteurs, fauvettes à tête noire, tarins des aulnes, pouillots fitis, linottes mélodieuses » ; ou quelqu'un, à l'instar de cette femme plus avertie qu'il n'y paraît, pareille à un hérisson « qui se hâte avec ardeur vers un but (mais lequel ?) et que la vie, sans cesse, contrarie ou place dans des situations potentiellement périlleuses » ?

Les neuf nouvelles de l'auteure belge Caroline Lamarche situent le lecteur à l'orée de deux univers mêlés, là où se croisent humains et animaux, si discrètement semblables dans leurs fragilités, voire leurs attentes de protections réciproques. Chacun est à la recherche de l'autre, comme si la quête passait secrètement, en sous-main, d'un univers silencieux à l'autre, d'une correspondance inédite à l'autre, d'une expérience à l'autre.

Ainsi, que dit la présence dans un somptueux paysage d'un écureuil, « veillant sur six enfants enterrés à l'âge tendre », tout occupé à refaire les mêmes trajets dans un cimetière américain, où la narratrice, en deuil d'un enfant, Rudi, subitement mort, ne croit plus en l'avenir, « mais bien en l'imagination, d'où naissent les plus folles histoires ». Telle une furtive flamme rousse, un écureuil facétieux, revenu sur cette tombe pour dialoguer avec elle, l'écouter, lui répondre – grisés l'un de l'autre – car « ils parlaient le même langage ».

Ce sont des histoires simples ou complexes qui n'inventent ni d'autres mondes ni d'autres amours, mais achèvent de nous inscrire dans une



Caroline Lamarche © Jean-Luc Bertini

connivence avec ce qui, par-delà les mots, nous relie tacitement : quelque chose qui renvoie à une meurtrissure intime, à la solitude peut-être, à l'archaïque besoin de se sentir reconnu.

Que s'est-il passé entre Louis, « le *bénévole assidu* » d'un refuge pour oiseaux, et Frou-Frou, qu'il a recueillie, cette cane à l'aile gauche pendante, dont « *le moment est venu du choix entre les humains et [sa] vraie vie, la vie pour laquelle [elle est] née* », attachante créature avec « *son miroir de cane adulte, ce carré de plumes bleu-noir qui tranche sur le brun clair alentour, oui on appelle ça le miroir, et ça lui allait bien* », elle qui s'apprête enfin « *à devenir quelqu'un qui sait ce qu'il veut* » ?

À chaque récit sa morale singulière, comme pour souligner l'interdépendance des espèces, leur commune humanité, leur même finalité. L'écriture limpide, *concentrée*, techniquement aboutie, de [Caroline Lamarche](#) rend compte avec force de la vulnérabilité immédiate des uns et des autres, et d'un parti pris assumé. Elle dévoile sobrement, avec subtilité, des paraboles sensibles bien plus profondes qu'on ne l'imagine, que la forme brève magnifie et amplifie.

## Petits tableaux de la peur

**Dans *Un jour, on entre en Étrange pays*, Colette Mazabrard sonde la peur provoquée par la maladie. Atteinte d'un cancer, la narratrice évoque dans ce court récit, par blocs et fragments, le bouleversement de sa vie, de ses nuits, et les changements progressifs de son corps. Après *Monologues de la boue* (Verdier, 2015), Colette Mazabrard invente une langue poétique, à la mesure de cette vie que la maladie invite soudain à créer.**

par Jeanne Bacharach

---

Colette Mazabrard

*Un jour, on entre en Étrange pays*

Verdier, 112 p., 12,50 €

---

« *Un jour, on entre en Étrange pays. La gaste lande. [...] On a pénétré dans un pays dont le cœur est la nuit, la nuit inquiète.* » Les premiers mots du récit de Colette Mazabrard, doux et mystérieux à la fois, nous entraînent d'emblée au cœur de ces nuits de peur, emplies de cris et de douleur. À la manière d'un récit de voyage partagé par un « on » impersonnel et familier, ces premières phrases nous emmènent vers un autre pays, empreint d'une inquiétante étrangeté. La musicalité de la langue laisse aussitôt résonner le silence qui n'est jamais loin dans cet « étrange pays » où la terre s'est peu à peu gâtée, où le corps s'est abîmé devant la maladie et les opérations successives. « Gaste lande », terre vaine, où l'on entend la *Waste Land* de T.S. Eliot, mais surtout une langue presque étrangère, ressurgie d'un passé sans date ni lieu bien défini, pour dire la douleur et la peur la plus terrifiante.

La langue de cet étrange pays est précise, clinique. Chambre d'enregistrement de la parole des médecins et du monde soignant, elle se construit sur leurs mots : « *Redressez la tête, regardez là-bas, ne regardez pas le bout de vos pieds, regardez la poignée de la porte, sentez bien vos pieds posés à plat, ne baissez pas les yeux, là-bas les yeux, allez on appuie sur les jambes, redressez le menton, voilà !* » Colette Mazabrard retranscrit et questionne la langue des blocs opératoires, des chambres et des couloirs d'hôpitaux, des réfectoires. Entre des fragments successifs qui donnent corps à deux « blocs » qui forment les

deux premières parties du récit, les mots médicaux sont interrogés, déplacés sur la terre de l'écriture et de la poésie, où s'inventent en se démasquant d'autres expressions, d'autres définitions : « *En Étrange pays, la langue est à réapprendre. "Souffrance cérébrale", l'étrangeté de ces mots prononcés par l'équipe médicale du service de l'hôpital de Valence [...] C'est quoi le coma ? C'est quoi une mort cérébrale ?* ».

Le langage de cet étrange pays se constitue alors dans le sillage des paroles et des voix des autres. Tissu de mots, matière composite, il forme avant tout un patchwork de mots et de langues étrangères entendues, lues, mâchées, transformées. On distingue ainsi l'écho à peine nommé du « *bond sourd de la bête féroce* » de Rimbaud qui s'incorpore avec finesse à celui de la narratrice, de la « *chaleur vacante* » d'[André du Bouchet](#) ou de « *ces morts [...] franchies sur de la paille* » d'Éluard. Si *Un jour, on entre Étrange pays* est bien le court récit d'une maladie et du voyage vers la peur qu'elle provoque, le « je » se fait discret. Lorsqu'il apparaît, on ne sait s'il s'agit de celui de la narratrice ou des autres malades dont elle partage la chambre. Cette pudeur qui fait la force du récit ouvre aussi une réflexion sur la maladie et sur la place du « moi » envahi par la douleur, pris d'assaut par les autres : « *En Étrange pays, ton corps ne t'appartient plus* ». Le « on » ou le « tu » lyrique qui animent les « blocs I et II », les « Petits tableaux de la peur » ou « Les jours tremblants » témoignent d'un « je » qu'il faut réappivoiser. Le « on » laisse entendre une parole commune, familière, tandis que le « tu » ramène à un passé, à une forme d'étrangeté familière, à une enfance, à d'autres voyages. Les deux pronoms se nourrissent l'un et l'autre et c'est dans



Colette Mazabrard, Carnet dessiné (été 2015)

### PETITS TABLEAUX DE LA PEUR

leur interstice que se dresse une figure originale de narratrice, « *margeuse* », toujours à la lisière, entre le moi et l'autre.

C'est ainsi que, dans un glissement à peine perceptible, on se retrouve au milieu du récit dans d'autres villes, d'autres espaces, dans lesquels la narratrice semble poursuivre et ouvrir plus encore son voyage en terre étrange étrangère. De l'hôpital qui apparaît dans une architecture saisissante, nous renvoyant à un univers de science-fiction (« *Tu te réveilles le lendemain dans un souterrain, un souterrain vitré de verre opaque, éclairé de néons, où rien ne différencie le jour de la nuit, un souterrain où l'on s'active, change de poches, vérifie des mesures* »), aux aéroports et aux fragments de villes méditerranéennes, italiennes et grecques, Colette Mazabrard donne corps à un paysage neuf, où le moi, à travers l'autre, se perd pour mieux se retrouver, se réfléchir et s'apaiser.

Les passages dans lesquels la narratrice marche dans Athènes sont en effet parmi les plus beaux du récit. Flâneuse entre les passants dont elle retient les regards, les postures, glaneuse d'instant, de paroles croisées, de menus détails, de mots criés ou affichés (« *Partout, des affiches ANTIFA, des graffitis : "Aidez les Iraniens !", "Aidez les réfugiés !"* »), elle saisit par les mots et les

images les multiples déplacements du « tu » vers d'autres groupes, des « ils » et des « elles » eux-mêmes déplacés, franchissant d'autres frontières, entrant d'une certaine manière à leur tour « en étrange pays ». Colette Mazabrard, dans une écriture presque photographique, capture avec empathie les images des migrants tentant de passer les frontières, à l'image de cette jeune femme dont elle partage le voyage en bus de nuit : « *Le visage grêlé ne te regarde pas, et pourtant c'est à toi qu'il s'adresse. Son haleine t'atteint, mais ses yeux évitent les tiens et plus la femme de toi se détourne, plus sa face s'approche de la tienne, plus sa voix inaudible tente de dire quelque chose.* »

Le récit de la maladie qui touche un « moi » devient peu à peu le récit politique des épreuves et des douleurs des autres. Colette Mazabrard questionne la figure de l'étranger, de l'autre, comme image à l'envers de soi. L'Étrange pays, celui de la douleur et de la défiguration du corps, apparaît peu à peu comme un pays commun dans son étrangeté, familier à tous, dans lequel chacun sans doute entre un jour. Colette Mazabrard parvient ainsi à inventer et à nommer un nouvel espace, tout à la fois intime et commun, aux frontières mouvantes entre le moi et l'autre, terrible et beau dans son indécision.

## Dans les sous-sols de l'ambassade

***Il nous vient d'Albanie un nouvel ouvrage d'Ylljet Aliçka qui porte un titre affreusement ironique : La valse du bonheur. L'auteur s'inspire d'une histoire vraie qui se déroula à Tirana, en 1985. Une famille de six personnes, deux frères et quatre sœurs, réussit à abuser le garde en faction et à pénétrer dans l'ambassade d'Italie pour demander l'asile politique.***

**par Jean-Paul Champseix**

**Ylljet Aliçka**

***La valse du bonheur***

**Trad. de l'albanais par Michel Aubry**

**Préface d'Ismaïl Kadaré**

**L'Esprit du temps, 191 p., 15,90 €**

Ils pensaient naïvement qu'au bout de quelques jours l'affaire serait réglée, et ils se voyaient déjà à Rome. C'était compter sans la dureté de l'implacable régime stalinien d'Enver Hoxha qui considérait ses citoyens comme des êtres entièrement assujettis à l'État. Ainsi, ils durent vivre cinq ans dans les sous-sols de l'ambassade qui fut encerclée par la police. Le personnel italien – y compris l'ambassadeur – subit, de son côté, d'incessantes brimades et humiliations de la part des autorités albanaises. Celles-ci craignaient, évidemment, d'ouvrir une brèche dans la « forteresse assiégée » que leur vision obsidionale avait forgée. Elles ne se doutaient pas de ce qui les attendait...

Ylljet Aliçka est l'auteur des *Slogans de pierre* qui évoquait d'une manière tragicomique l'obligation d'écrire sur le flanc des collines des phrases à la gloire du régime et de Hoxha, à l'aide de pierres blanchies. Un film en fut tiré, mis en scène par Gjergj Xhuvani, qui obtint un prix à Cannes.

Aliçka suit d'assez près le calvaire des Popa – qu'il appelle Tota – tout en fournissant au lecteur nombre de traits ubuesques bien caractéristiques de l'une des dictatures les plus cruelles de la planète. L'auteur fait coïncider l'entrée de la famille dans l'ambassade avec la mort du dictateur. L'heure est grave : le peuple se doit d'être en larmes, et la police secrète évalue la sincérité des sanglots. Les responsables des administrations et des entreprises rivalisent de chagrin, ce qui n'est pas aisé. Quant aux femmes, elles peuvent avoir recours à

l'évanouissement. Les insincères seront bien punis : ils ne pourront assister aux funérailles du « guide ». Ainsi, l'un des frères Tota, Vangel, essuie l'appréciation cinglante : « *des larmes hypocrites et un manque de passion dans l'expression de la douleur* ».

La famille Tota est « déclassée », sa « biographie » portant une lourde faute : le père, qui fit des études de pharmacie en Italie, vendit pendant la guerre des médicaments aux soldats italiens blessés, ce qui lui valut de mourir en prison sous le régime de Hoxha. Cela explique pourquoi les enfants de ce pharmacien sont restés célibataires puisque s'unir à une famille de parias signifiait que l'on était hostile au régime socialiste. Ainsi, un jeune ingénieur attiré par la belle Irena Tota se retrouva dans une centrale électrique lointaine pour « *faiblesse dans la lutte des classes* ». On aurait bien tort de considérer cette utilisation systématique de la langue de bois comme une charge contre le régime car elle constituait un code général culpabilisateur pratiqué à tout propos.

C'est Simon, le cadet, débardeur parce qu'il n'a pas été autorisé à faire des études – et tenu pour « *un agent occidental non-démasqué* » – qui a l'idée de faire passer par ruse à toute la famille le seuil de l'ambassade italienne. « *Revêtus de leurs plus beaux habits qui sentaient la naphthaline* », ils parlent italien pour faire illusion et passent la grille. Le garde albanais, conscient d'avoir été dupé, tente d'entrer le pistolet à la main dans l'ambassade, puis essaie de retourner l'arme contre lui car il connaît le sort qui l'attend. L'ambassade est cernée par 600 policiers et un système d'écoute mis en place. Comme les feuilles gênent la réception, on empoisonne tous les arbres de la rue... Des haut-parleurs diffusent une musique funèbre puis la voix virile d'un speaker déclare que les Tota sont des agents de l'étranger impliqués dans

**DANS LES SOUS-SOLS DE L'AMBASSADE**

des actions criminelles contre l'État albanais. Le gouvernement aurait pu donner l'assaut à l'ambassade italienne mais un fait cocasse l'a peut-être retenu : les Italiens louaient leurs locaux... aux États-Unis qui possédaient ce terrain avant-guerre ! Des manifestations « spontanées » s'organisent devant l'ambassade qui reçoit des courriers menaçants rappelant le passé fasciste des « Ritals » que les partisans albanais avaient su rejeter à la mer. Les « vétérans » affirment ne pas lâcher pied mais se rembrunissent quand ils apprennent que le cardinal Mindszenty est resté quinze ans dans l'ambassade américaine de Budapest car ils songent à leurs rhumatismes ! En Albanie, la « responsabilité élargie » était de mise, en cas de délit. Ainsi toute la famille payait pour la faute d'un seul. Le pouvoir exige alors l'arrestation de cousins, même éloignés, de la famille Tota. Comme il n'en existe pas, on arrête une famille au nom proche : les Popa ! Ils habitent « *la ville de N* », ce qui est une allusion à la ville anonyme qui revient souvent dans l'œuvre d'Ismail Kadaré.

Ainsi Ylljet Aliçka égrène-t-il les aberrations d'un régime dans lequel l'inhumain rivalise avec le grotesque. Les Tota, qui se croyaient sauvés, comprennent qu'en dépit des efforts de l'ambassadeur italien, Ramiz Alia, le successeur de Hoxha, pâle second couteau du régime qui n'osa rien changer, ne transige pas. Les années passent... et les Tota dépérissent, forcés d'avoir recours aux antidépresseurs. Un temps, ils songent à faire une grève de la faim. Seul un début d'idylle se noue entre Ileana et un beau policier italien, ce que ne supporte pas Simon qui reproche à sa sœur de « *faire des guilguilis avec les Ritals* ».

C'est un événement historique qui libère les Tota : la statue d'Enver Hoxha est mise à bas en février 1991 et le gouvernement doit faire des concessions. À ceci près que les Tota, se considérant sur le sol italien, refusent de remplir le moindre formulaire albanais ! L'affaire se dénoue du côté de Tirana grâce à la promesse d'une aide économique et à la visite historique de Pérez de Cuellar, secrétaire général de l'ONU, qui assure la protection de la famille.

Entretemps, l'ambassadeur d'Italie est mort, épuisé, un mois après la fin de ses fonctions. Son remplaçant, qui voit partir avec soulagement les Tota, est loin de se douter de ce qui l'attend : la ruée de centaines d'Albanais vers les ambassades va commencer ! Même le sculpteur de la tête de la

statue d'Enver Hoxha qui a été déboulonnée demande l'asile car il ne veut pas, à la demande du pouvoir, en façonner une nouvelle, et préfère s'expatrier (fait authentique).

Les Tota, qui sont devenus les pionniers de l'exil, s'attendent à être reçus comme des célébrités. Ils se retrouvent dans un camp de réfugiés, en compagnie d'Africains, puis, dans la banlieue de Rome, dans un HLM où ils se font injurier par les voisins. Le rêve capitaliste s'effondre vite et la tragédie continue : une altercation est fatale à Simon ; Irena est hospitalisée en psychiatrie après avoir été outragée par un souteneur qui lui proposait le mariage ; Ileana, de retour en Albanie, tente vainement de récupérer la maison familiale occupée par un jeune homme menaçant qui prétend l'avoir achetée. Les autorités locales, qui croient que la famille Tota vit dans les délices de Capoue, ne comprennent pas du tout pourquoi elle cherche à récupérer cette mesure et à faire du tort aux pauvres Albanais restés sur place...

Ramiz Alia avait juré que nul ne sortirait du pays, puis il finit par accepter de laisser partir tous les Albanais réfugiés dans les ambassades... moyennant quelques espèces sonnantes et trébuchantes, comme me le confia un ambassadeur. Ils affluent en Italie et exaspèrent un fonctionnaire qui n'en peut plus d'entendre les réfugiés affirmer qu'ils ont tous tiré sur la corde qui a abattu la statue de Hoxha !

Sous une drôlerie distanciée pointe un sentiment d'étouffement d'autant plus prégnant que les événements les plus pénibles s'enchaînent sans difficulté dans une logique atroce véritablement tragique. Ismail Kadaré, dans la préface de l'ouvrage, note que « *la terreur devient l'unique lien social possible et imaginable [...] La folie devenant alors le comportement le plus banal* ».

Dans la réalité, l'affaire Popa s'est achevée par deux suicides, deux internements psychiatriques. L'unique survivante vivote aujourd'hui à Tirana en ramassant des canettes vides sur des lieux que lui disputent les miséreux plus forts qu'elle. Ylljet Aliçka n'a pas voulu l'écrire dans son roman, par délicatesse mais aussi, sans doute, pour éviter le pathos, tant la réalité, parfois, outrepassa le vraisemblable. À la qualité littéraire incontestable du roman s'ajoutent des vertus morales et historiques tant il est vrai que nombre de destins ont été écrasés dans l'anonymat et l'oubli par un régime qui n'a jamais reconnu ses crimes, et que l'auteur sait décrire avec sagacité et humour noir.

## Encore l'Islande, décidément !

***Brillamment traduite, corrigée, éditée par une maison québécoise de Chicoutimi, ville sise à l'amorce des Laurentides et du grand Nord canadien, l'histoire d'une calme beauté pénétrante de Gyrdir Elíasson a pour cadre un autre grand Nord, celui de l'Islande, cadre extrêmement présent qui, d'une certaine façon, occupe tout l'espace d'un texte court, avec ses forêts, son terrain de vacances d'été encombré de caravanes, la maison du garde forestier. Mais, à part la rivière Sandá, but de la plupart des promenades du narrateur, rien n'est nommé dans ce décor qui, généralement, reste vide, dépourvu d'hommes, et presque d'animaux.***

par Maurice Mourier

---

Gyrdir Elíasson

*Au bord de la Sandá*

Trad. de l'islandais par Catherine Eyjólfsson

La Peuplade, 142 p., 18 €

---

Le narrateur parle de ce qu'il voit : les arbres, la lumière dont il suit les fluctuations sur deux saisons, l'été, où il devrait avoir de la compagnie, car nombre de vacanciers, dont parfois les véhicules touchent presque les deux siens (un logis, un atelier, tous deux dételés de la vieille voiture), se rassemblent en ce lieu et s'y amusent ; l'automne, moins riche en fréquentations possibles, le climat rude raréfiant vite les voyageurs. Mais, de toute manière, celui qui écrit et le plus souvent monologue en suivant la pente de la rêverie ne se préoccupe pas de l'abondance ou de l'absence de ses voisins, puisqu'il ne fraie avec personne, sinon par hasard. Et l'arrivée de l'hiver et la première neige coïncident avec la fin du livre de Gyrdir Elíasson, qui laisse le narrateur seul.

C'est un peintre. On croit comprendre qu'il a eu une certaine notoriété autrefois et a pratiqué l'abstraction. Puis il a opté pour le figuratif. Un visiteur, venu une seule fois de la ville innommée et déjà possesseur de certaines de ses œuvres, voudrait lui acheter deux de ses aquarelles nouvelles, qu'il refuse sèchement de vendre, s'attirant les reproches du marchand (ou de l'amateur) qui semble l'accuser de se prendre pour un génie incompris. Mais c'est sans doute faux. Il s'agit plutôt d'un artiste qui a peut-être un jour cru en son propre talent mais qui sait aujourd'hui, en se comparant dans

ses songeries à [Van Gogh](#) dont il relit les lettres, qu'à côté de celui-ci et de quelques autres, Chagall, [Soutine](#), il ne fait pas le poids. Il s'est donc retiré du passé, où il fut quelqu'un, eut et aime peut-être une femme, deux enfants, pour tenter de vivre la plénitude d'une existence naturelle, ici et maintenant.

Un misanthrope déçu par le monde ? En partie seulement. Certes, la médiocrité de ses contemporains et de lui-même l'étouffe, mais rien de cela n'est violent et si l'une de ses trop nombreuses tentatives de toucher enfin à l'intimité des arbres en les peignant lui paraît ratée – c'est toujours le cas, au moins depuis sa quasi-retraite au milieu de la forêt –, il la déchire sans drame, quitte la caravane-atelier et se réfugie sans hâte dans la caravane à vivre.

Quelle stratégie adopte-t-il alors afin de repousser le plus loin possible son sentiment d'échec ? Aucune. Il s'enfonce seulement dans sa propre pensée, comme le lièvre de [La Fontaine](#), philosophe malgré lui : « *Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe ?* » Or ce sont de telles songeries solitaires qui constituent la seule matière de ce petit livre, si parfait grâce à son écriture d'une justesse miraculeuse.

Songeries d'autant plus profondes qu'elles sont « à vide », ne portent que sur l'essentiel, c'est-à-dire la vie, la mort, le temps. Infiniment éloignées de toute application à ce pour quoi les hommes veillent et se fatiguent, croyant brasser dans l'accessoire autre chose que le rien. Penser ne le paralyse pas, ne l'induit jamais à quelque accès de

**ENCORE L'ISLANDE, DÉCIDÉMENT!**

mélancolie qui inquiéterait un psychiatre s'il en rencontrait un dans cette forêt bien réelle qui a peu à peu pris possession de son être. Non, il n'est pas en train de devenir fou, peut-être pas, ou pas encore tout à fait, bien qu'il soit sujet parfois à des hallucinations auditives et croie voir passer les cavaliers de l'Apocalypse, mais sans réaction excessive. D'ailleurs, un des signes clairs de sa normalité est qu'il demeure sensible à la peur quand des bruits nocturnes viennent l'assaillir dans son inconfortable demeure, et sensible aussi, surtout, à la beauté, toute la beauté dont celle des femmes, même si elle concerne des créatures possiblement inventées.

En somme, du fond de son anonymat dépourvu de toute ostentation, le peintre qu'il est toujours reste passionné par ce qui l'entoure, les plantes, le murmure des eaux, le mouvement des saisons, et l'on peut même dire que la rivière Sandá, second personnage du livre et terme de ses quotidiens vagabondages, l'équilibre comme une compagne, en dépit du fait qu'il semble souhaiter parfois la survenue d'une sauvagienne en chair et en os auprès de lui, semblable en cela au soldat perdu de Gracq, dans *Un balcon en forêt*, au point de la susciter de temps en temps, au bord de la rivière, vêtue de rouge et peut-être bien hallucinée, mais cette piste romanesque empreinte d'un fantastique trop attendu, trop aimable, à la manière de l'*Ondine* de La Motte-Fouqué, créature née de l'eau, ne tient pas la route, et n'est en tout cas pas suivie.

On pourrait lire ce récit tout palpitant de la vie intérieure du narrateur – et qui laisse ainsi toute la place à la petite musique bourdonnant sans arrêt dans l'intimité infinie de chacun, sans péripiétie, sans anecdote – comme une méditation à propos de la mort qui vient inéluctablement. Mais il faudrait pour cela gommer le caractère morbide d'une telle méditation et surtout l'aura simpliste, étroitement religieuse, qu'on aurait tendance à lui associer dans le contexte nordique où la pratique de l'examen de conscience plonge ses racines dans une tradition protestante tenace.

Le peintre du livre pense à la mort mais ne l'accueille pas dans ses préoccupations majeures. Tout impuissant qu'il est à perpétuer par le pinceau les nymphes éparses de la forêt, si évidemment visibles pour un artiste à travers les sveltes silhouettes des arbres, il demeure tendu vers l'espoir d'exprimer un jour la féerie des choses qu'un individu ordinaire suppose à tort inertes. C'est donc, à



*La rivière Sanda, en Islande (2009)*

sa manière taciturne et renfermée, un être orienté vers l'avenir et qui ne renoncera à son rêve que si le paysage final, dépouillé de mouvement, que l'immobilisation hivernale semble menacer d'ankylose définitive, se fige autour de lui comme un sarcophage.

Contre ce danger de cristallisation mortifère, un fermier juché sur son tracteur, qui en est descendu lors des premiers froids pour lui réparer gentiment sa voiture tombée en panne, l'a mis en garde, tel un Merlin providentiel, discret mais vaguement protecteur. Suivra-t-il son unique conseil, celui de ne pas s'attarder trop longtemps dans la forêt ? Les lignes ultimes du texte ne permettent pas de répondre.

Le narrateur a peut-être bien fait son deuil de la civilisation, en émule de l'auteur donné pour inconnu (ce doit être celui-là même du livre) dont une citation précède le récit : « *Nul homme sage n'écrit de livre. / Nul homme sage ne raconte son histoire. / L'homme sage sait se dissimuler, / se faire oublier de tous.* » Mais ce quasi-quatrain de poète stoïcien est lui-même surmonté d'une phrase... d'André Gide, qui proclame tout le contraire et chante les nourritures terrestres. Si bien que ce n'est peut-être pas le goût de l'anéantissement et du repos éternel qui triomphe dans cette prose d'un bout à l'autre indissociable de « la merveille », au sens surréaliste du terme, mais « plutôt la vie » comme le crie le jeune Breton dans un poème qui porte ce titre, paru dans *Le Journal du Peuple* le 1<sup>er</sup> décembre 1923, et figurant déjà un peu auparavant dans *Clair de terre* (novembre 1923). Une telle indécidabilité, on s'en doute, distille un charme prenant qui ne saurait déplaire à tout fanatique de vraie littérature, lequel préfère les délices de l'imaginaire à l'étouffe-chrétien de l'histoire vraie.

## La tentation du lisse

**White, essai de Bret Easton Ellis, est érudit et limité, provocateur et mou, brillant et confus. Ses pages sur le cinéma et sa propre carrière sont géniales. Mais lorsqu'il interroge le politiquement correct, il s'arrête à mi-chemin. Est-ce par manque d'acuité intellectuelle ?**

par Steven Sampson

---

**Bret Easton Ellis**

*White*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Pierre Guglielmina

Robert Laffont, 312 p., 21,50 €

---

Qui a peur de Richard Gere ? À quinze ans, en février 1980, Bret Easton Ellis l'a découvert au National Theatre à Westwood ; l'impact sur lui du film *American Gigolo* a été incommensurable, « par la façon dont il a changé notre perception et même notre regard sur les hommes, et altéré la manière dont je pensais Los Angeles et dont j'en faisais l'expérience ».

Expérience transmise dans *Moins que zéro* et dans *Suite(s) impériale(s)* : la lumière aveuglante, l'obsession pour le visuel et la mode, l'adulation du corps masculin, les personnes vénales et sans affect, la sexualité superficielle et rémunérée. Ellis semblait inventer un genre [1] : la mise en abyme anticipée, le roman prévoyant sa propre adaptation au cinéma. Le scénariste est-il un gigolo ? Prêt à vendre son trésor à n'importe qui, à le voir défiguré, même jeté ? Le romancier serait alors un scénariste hystérique, une péripatéticienne se faisant passer pour une bourgeoise, tel un tueur en série déguisé en financier de haut vol.

L'écriture d'Ellis suinte le mépris et la perversité, comme la première scène d'*American Gigolo*, avec la musique de Blondie : on voit Richard Gere au volant de sa machine nazie (les haut gradés du III<sup>e</sup> Reich adoraient les Mercedes), longeant la côte sur la PCH dans sa SL500 noire décapotable pendant que le générique de début – d'épaisses lettres reproduisant les couleurs de la voiture – annoncent le clip de Giorgio Moroder (117 minutes) en train de commencer. Sur une bande sonore chantée par

la quintessence de la blondeur, voire de la blanchitude.

Bret Easton Ellis, icône blanche de la Cité des Anges ? Apparemment, vu sa réception céleste dans la Ville lumière, où les journaux de tous bords l'ont fêté comme un héros de la lutte contre l'Amérique vulgaire et répressive : longs entretiens, notamment, dans *America* et aux *Inrocks* – ce dernier magazine l'a nommé « *redac chef invité* » d'un numéro débutant avec un éditorial intitulé « Icône ». Les États-Unis, pays religieux, auraient-ils snobé ce dieu vivant, installé tel un ascète dans sa (grande) cellule grise et spartiate à West Hollywood, au cœur de l'« Empire », image distribuée aux païens du monde entier ?

À travers *White*, Ellis se proclame ange déchu, ayant perdu son statut de romancier et d'oracle, contraint de subir les assauts enflammés d'inférieurs internautes, ces hordes dépourvues d'ironie. Pauvre Bret ! Autrefois, il s'amusait à faire des blagues, à exprimer électroniquement ses « opinions », mais la nouvelle configuration polarisante et « toxique » des réseaux sociaux l'étouffe.

D'où *White*, son premier texte depuis neuf ans, où il met fin à son autocensure livresque pour se plaindre de Twitter. Dommage que les cybernautes se foutent des bouquins ! À qui s'adresse-t-il ? aux lecteurs impériaux ? aux colonisés, remplis d'envie et de ressentiment, que ce soit à Paris, à Berlin ou à Copenhague, où l'on adore (entendre critiquer) l'Amérique ? Sa jérémiade contre l'époque repose presque exclusivement sur de récentes références indigènes, comme si l'histoire du monde se résumait aux dernières décennies de l'axe Los Angeles-New York. Paradoxalement, sa profonde culture superficielle correspond aux obsessions de la critique germanopratin.

**LA TENTATION DU LISSE**

Parce que *White*, fidèle à son titre, parle du vide, du point de vue des dominants. Ellis, prolix, se livre peu. Le titre original, *White Privileged Male* (« Homme blanc privilégié »), rejeté par son éditeur, révèle mieux ses intentions, dont une ironie à double tranchant. Est-il vraiment privilégié ? Doit-il s'en sentir coupable ? Son homosexualité – obscurcie à l'époque de ses premiers succès – le disculpe-t-elle ? En effet, il exprime très librement sa lubricité : « *Le grand public n'avait jamais vu un homme photographié – traité en objet – comme l'était Richard Gere. La caméra lorgnait sa beauté, errait sur sa peau, dévorait son exubérance juvénile, était subjuguée par sa chair et Gere était le premier rôle principal, dans un grand film de studio, en nu intégral de face [...] le film est une expérience glaçante et distante [...] Il y a une tristesse chez Gere, même si cela n'efface pas l'impression que Julian Kay est moins un personnage qu'une idée, une abstraction, un acteur, et qu'il n'est certainement pas sympathique* ». Ce personnage inspirera le prénom de l'adolescent prostitué de *Moins que zéro*. Ainsi que celui du narrateur, Clay ?

Peu d'Américains écrivent aussi bien sur le cinéma ; on songe à Pauline Kael, disparue il y a vingt ans. Ellis décrit-il sa propre esthétique romanesque ? Pour lui, tout est question de style, même – surtout – la politique. Il ne faut jamais prendre les choses au sérieux, faute de quoi, on devient sentimental, le pire des défauts. C'est ce qu'il reproche à la « *Generation Wuss* [2] », c'est-à-dire celle des « millénaires », à laquelle appartient son compagnon Todd Schultz, « *Juif libéral* », de vingt-deux ans son cadet. Ellis insiste sur leurs désaccords, laissant imaginer une relation sadomasochiste, un érotisme basé sur l'aversion réciproque. Il l'appelle « *le millénial* », comme s'il couchait avec le membre d'une sous-espèce : « *Le millénial et moi n'avions jamais discuté de politique auparavant, essentiellement parce que ça ne m'intéressait pas et parce qu'Obama le rendait heureux.* »

Le lecteur hétérosexuel ne peut qu'envier son droit au mépris, sa liberté de mélanger amour et dédain, sans risquer d'être taxé de « misogynie ». L'homosexuel serait-il le véritable homme blanc privilégié ? Ellis joue sur tous

les tableaux, mettant en avant son philosémitisme et ses amis démocrates, s'en servant comme d'un blanc-seing.

Pour se protéger de qui ? Il pointe du doigt la culture de « l'inclusion », hypocrite parce que fermée aux trumpistes, une minorité (à 49 %) comme une autre. Il n'a pas tort lorsqu'il dit que Trump a conquis la présidence selon les règles (collège électoral, etc.) en vigueur. Et il a raison de s'énerver des riches libéraux qui passent leur temps à le fustiger, s'achetant une bonne conscience avec leur indignation. Le *New York Times* ne s'est jamais aussi bien vendu que depuis deux ans, et on se demande si ce permanent spectacle juridico-médiatique ne sert pas à assurer la réélection du président.

Mais le vrai problème est ailleurs. Gigolo dans l'âme, Ellis vit à la surface ; il brille lorsqu'il évoque des choses lisses : la peau de Richard Gere, les vêtements de Patrick Bateman ou les cartes de visite de l'entourage de ce dernier. Depuis 2009, n'a-t-il pas abandonné le roman pour se consacrer à la pellicule ? Ellis, comme Trump, réagit de façon épidermique, utilisant le réseau créé exprès pour des communications réduites : Twitter.

Lorsque François Busnel le pousse dans ses retranchements, cherchant lourdement à le faire s'exprimer sur Trump, le journaliste se trompe, tombant dans le piège : la politique n'intéresse pas Ellis. En critiquant le règne du politiquement correct à Hollywood, il touche à des questions sensibles. Quels critères faut-il privilégier pour juger une œuvre culturelle : sa signification sociale ou ses aspects formels ?

Ne comptez pas sur lui pour trancher : à Hollywood, milieu de miroirs, Ellis est surtout un acteur.

1. Voir mon essai *Côte est-Côte ouest : Le roman américain du XXI<sup>e</sup> siècle, de Bret Easton Ellis à Jonathan Franzen* (Léo Scheer, 2011).
2. Traduit ici par « *Génération dégonflée* », aux *Inrocks* par « *snowflake* » et dans *America* par « *pleurnicharde* ». J'aurais traduit par « *mauviette* ».

## Les filles invisibles

**Deux récits à la première personne, deux filles qui finissent par se rencontrer avant de se perdre, deux points de vue qui convergent vers l'évocation sans fard du trafic sexuel des mineures en Irlande : un livre choc d'une auteure engagée.**

par **Claude Fierobe**

**Lisa Harding**

*Abattage*

Trad. de l'anglais (Irlande)

par **Christel Gaillard-Paris**

**Joëlle Losfeld, 366 p., 22,50 €**

Engagée, Lisa Harding l'est vraiment : elle s'inspire de son action personnelle au sein de la campagne *Stop Sex Trafficking of Children and Young People*. En 2012, une invitation à lire les témoignages laissés par de jeunes victimes – Lisa Harding est actrice et dramaturge – lui donne pleinement conscience de l'ampleur de ce commerce. « *Hantée* » par ces histoires, elle choisit plus tard le moyen de la fiction « *pour donner corps à l'humanité* » de deux jeunes filles qu'elle a appelées Nico et Sammy.

Nico la Moldave, 13 ans, est vendue par son père. On lui promet le mariage, une belle vie à Londres : elle échoue dans un bordel irlandais. Sammy l'Irlandaise, à peine plus âgée, laissée à vau-l'eau par une mère alcoolique, échappe à tout contrôle en s'enfermant dans sa folie destructrice et finit par la rejoindre. Pour le pire.

La nature, où Nico passe ses premières années, est le lieu du jeu et de l'innocence, et elle deviendra celui de l'ultime refuge. Avant de quitter son village, elle embrasse un arbre, « *le tronc rassurant de ce vieil ami* », qu'elle aimerait retrouver plus tard en cet endroit inconnu et hostile où on l'a entraînée, pour en sentir la force et pour l'entendre « *chuchoter à son oreille* ». Soumise aux pires perversions sexuelles, elle grimpe en rêve sur le plus grand arbre de la forêt pour se balancer dans le vent, pour retrouver le temps de l'enfance. Sammy est une fille de Dublin animée par des pulsions violentes incontrôlables. Sa mère lui « *crache du venin à la figure* », alors vodka, sexe, « *l'estomac qui*

*bouillonne* », et désir d'être comme « *ces filles qui viennent des pays de l'Est* » : elle n'y réussira que trop bien.

Au bout du voyage, il n'y a pas de salut : « *J'ai beau faire tout ce que je peux, je ne vois pas de preux chevalier prêt à nous sauver.* » Il n'y a pas d'« *ange envoyé sur terre* » pour les arracher à leur sort. Pas de doux baiser d'un prince charmant pour les éveiller du cauchemar quotidien, mais les sévices infligés par les notables de la société irlandaise, dans des clubs cossus, de belles maisons géorgiennes ou des hôtels au décor trompeur. Les filles sont retenues prisonnières dans une maison close, sans espoir de secours, au milieu d'un no man's land qu'on devine être une de ces zones péri-urbaines indéfinissables dont Dermot Bolger avait fait le terrain de jeu macabre du vice contemporain dans *La ville des ténèbres* (trad. fr. 1992 ; *The Journey Home*, 1990). Les identités s'effacent. Un autre portable, « *et hop ! je suis une nouvelle femme avec un nouveau numéro et de nouvelles fringues* ».

Rien n'est épargné au lecteur parce que rien n'est épargné aux victimes. Il s'agit pour Lisa Harding de dire la vérité. La seule couleur de ce roman – elle tache plus qu'elle n'éclaire ces pages terribles – est celle du sang, le sang menstruel, le sang des tortures infligées à des corps frêles et sans défense, le sang qui ruisselle quand Sammy se tape la tête contre les murs jusqu'à perdre connaissance, le sang des viols répétés, le sang qui coule dans les draps déjà souillés du bordel, ou dans les draps blancs du lit d'hôpital, le sang de la fille indisciplinée, exécutée de sang-froid. Quant aux survivantes, leurs bras « *sont couverts de marques, d'hématomes, marbrés. Violets, bleus et roses* ». Pages ensanglantées pour évoquer le calvaire insoutenable des petites filles perdues.



Lisa Harding © Francesca Mantovani

### LES FILLES INVISIBLES

La faute à qui ? À l'argent qui gouverne tout, certes, à ses agents zélés qui naviguent dans les eaux troubles des réseaux, traversent les frontières avec leurs proies réduites au silence par la peur et l'ignorance. Mais, plus précisément encore, la faute aux parents indignes. Au père ivre qui vend Nico « à un homme bien » : « *une affaire qui se conclut par une vigoureuse poignée de main au cours de laquelle l'argent est discrètement échangé* ». À la mère de Sammy, « *une salope d'alcoolique [...] mentalement dérangée* », elle-même fille d'« *un salaud qui est parti quand elle n'était encore qu'une enfant* ». Lien de cause à effet, rupture des liens familiaux, déterminisme des lois sociales, destin implacable.

Comment s'étonner que reviennent comme un douloureux refrain les images du puits, celui où Nico craint sans cesse de tomber, et celle de l'eau qui purifie et où l'on peut se noyer et disparaître dans une ultime et réussie tentative d'évasion. Pour fuir l'infamie d'un monde sans repères où

se tisse la toile de la marchandisation des corps. Les filles qui ne peuvent plus servir sont jetées à l'eau, comme se jettent à l'eau celles qui n'ont plus d'espoir. Tout s'achève dans les eaux profondes de l'anéantissement. *Harvesting/ Abattage* : bêtes à l'abattoir. Peut-il en être autrement ?

*Abattage* est emporté par une double narration pleine d'empathie, fiévreuse et véhémence dans le cas de Sammy, poétique, étonnée et naïve dans celui de Nico : beau tour de force de la part d'une auteure qui vibre tour à tour à l'unisson de ses deux personnages, se met à leur place. Lisa Harding a passé des nuits sans sommeil en prenant conscience de l'ignominie qu'elle décrit. Il lui a fallu courage et obstination pour donner la parole à ces « *filles invisibles* », leur donner une voix à laquelle il est impossible de rester insensible. Un livre qui bouleverse et donne envie d'agir « *dans ce monde déloyal et dangereux* ».

## Rendez-vous avec l'effroi

***Dracula, le « prince des ténèbres », hante l'imaginaire de la peur que charrie, dès le crépuscule des Lumières, la fiction romanesque puis filmique. L'Irlandais Abraham Stoker (1847-1912) a éternisé le mort-vivant avide de sang frais dans le roman Dracula paru à Londres le 26 mai 1897. Contemporain de la genèse du freudisme, le bestseller gothique est majestueusement réactualisé par l'angliciste Alain Morvan qui en donne une traduction incisive après celle, tout aussi élégante, du Frankenstein (1818) de Mary Shelley qu'il a publié – également dans la Pléiade – en 2014.***

par Michel Porret

---

*Dracula et autres écrits vampiriques*  
Textes traduits, présentés et annotés  
par Alain Morvan  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »,  
1 078 p., 63 €

---

Depuis la nuit des temps, le mal a sa propre scène : les ténèbres. Les créatures maudites qui s'y côtoient peuplent l'imaginaire social de la peur. Parfois escortée de cauchemars, la raison y fait naufrage. Jaillis du néant, les êtres abominables — comme la sorcière au sabbat, cette « putain du Diable » — se livreraient à Satan. D'autres monstres — à l'instar du loup-garou qui tue sous la pleine lune — perpétuent la funeste malédiction de l'hybridité entre les espèces animales et humaine. Si Michelet sublime la figure pathétique de la sorcière en victime du mâle prédateur (*La sorcière*, 1862), le duo Émile Erckmann/Alexandre Chatrian agrège la lycanthropie à la « mélancolie louvière » — cette pathologie du double (*Hugues-le-loup*, 1859, 1860) sur la frontière fragile de la normalité mentale. À la même époque, elle fascine aussi Maupassant (*Le Horla*, 1886) ou Robert-Louis Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde*, 1886).

Proche de la strige grecque, cousin de la goule orientale ou de la lamie romaine, comparse de la harpie, Éros nocturne que les femmes en leurs songes apeurés n'ont pas la force de ne pas désirer, le vampire est le « prince des ténèbres ». Il y précipite celles et ceux qu'il contamine en suçant leur sang. Le baiser du vampire hideux augmente la cohorte saccadée des morts-vivants.

### Sans reflet spéculaire

Des montagnes transylvaniennes aux stations balnéaires belges, le vampire est angoissant. Son teint est cadavérique comme la charogne qu'il ingurgite. Clôturé le jour dans un cercueil, il est crayeux et verdâtre. Lorsqu'il s'abreuve de sang humain pour perpétuer sa malédiction, les joues et les lèvres de son visage bestial tournent au vermeil. Sous de sombres sourcils soudés entre eux, les yeux étincellent comme les lucioles de l'Enfer. Immaculées, les puissantes et acérées canines sortent des lèvres pour mieux percer la gorge de la victime endormie qu'il subjugué afin d'en aspirer goulument le sang effervescent. Les mains aux ongles acérés sont poilues — y compris les paumes qui s'apparentent à celles du terrifiant loup-garou. La corporéité du vampire échappe à l'harmonie de l'ordre naturel créé par Dieu : sans reflet spéculaire — comme Satan —, il ne projette nulle ombre. Pour mieux assaillir, il peut se métamorphoser en chauve-souris, en loup, en chien, voire en brouillard, en feu-follet ou en fumée : « *Je me suis glissé derrière la Chose, et L'ai frappée de mon couteau ; mais le couteau Lui est passé à travers : il n'y avait plus rien, c'était comme de l'air* » (*Dracula*, VII). Entre l'aube et le crépuscule, la lumière solaire lui est fatale, de même que l'eau vive de la rivière ou de la marée montante. Le mort-vivant craint surtout « *le crucifix, l'ail, la rose sauvage, le sorbier des oiseaux* » et tout autre symbole chrétien (*Dracula*, III). Pour l'anéantir, pour le transformer en poussière, le chasseur de vampire lui perce le cœur d'un pal durci au feu avant de le décapiter. Parfois, il l'abat d'une balle d'argent préalablement plongée dans l'eau bénite.

**RENDEZ-VOUS AVEC L'EFFROI**

Tout autour de la contamination sanguine comme affliction épidémique, le récit vampirique dramatise l'imaginaire du duel manichéen. Joute qui depuis la Chute originelle oppose les forces nocturnes du mal et celles diurnes du bien. Le lecteur du récit vampirique a bien rendez-vous avec la peur — un peu comme le savant américain John Holden qui, incrédule, rencontre le Diable dans *Rendez-vous avec la peur* (*Night of the Devil*, 1957) du cinéaste Jacques Tourneur.

***Children of the Night***

« Écoutez les — les enfants de la nuit. Quelle musique ne font-ils pas » : en son château monumental de Transylvanie, « perché à mille pieds en haut d'un véritable précipice » (*Dracula*, XXVII), le comte Dracula commande aux loups hurleurs. Amant des ténèbres, il est surtout le vampire insatiable, âgé et moustachu que Bram Stoker immortalise en 1897. Avec son haleine putride, le vampire lettré piège en son palace délabré le juvénile notaire Jonathan Harker. De Londres aux Carpates : l'hôte de Dracula a fait ce voyage éprouvant pour finaliser le contrat d'achat du manoir londonien acquis par le vampire dans les parages d'un « hôpital psychiatrique ». Le plus célèbre des morts-vivants vit dans une crypte. Il ne la quitte qu'au crépuscule.

Pourtant, depuis le port russe de Varna, Dracula gagne l'Angleterre sur le voilier russe *Déméter* avec sa cargaison de caisses d'humus dont une l'abrite. Déchaînant la tempête, il décime l'équipage puis devient un gigantesque chien lorsque le *Déméter* fait naufrage sur les côtes anglaises. Transporté sur sa couche d'humus, Dracula gagne son manoir londonien avant de vampiriser la nerveuse et pure Lucy Westenra — âgée de 19 ans, somnambule —, amie de Minna Harker (née Murray), l'épouse de Jonathan Harker. Dracula met la terreur nocturne à l'ordre du jour. Il asservit mentalement le « maniaque zoophage » Renfield, interné dans un asile psychiatrique, dévorant mouches, araignées et oiseaux.

Allié du couple Harker, le médecin et homme de loi Abraham Van Helsing (anagramme de *English*, même prénom qu'Abraham Stoker) orchestre la riposte aux attaques vampiriques avec la foi chrétienne et la modernité de la transfusion sanguine. Devant cet adversaire inflexible, superbement campé dans les longs métrages de la Hammer par

l'inoubliable gentleman victorien Peter Cushing (*Horror of Dracula*, 1958 ; *The Brides of Dracula*, 1959 ; *Dracula A.D. 72*, 1972 ; *The Satanic Rites of Dracula*, 1973), Dracula retourne en Transylvanie. Il fuit la vengeance des proches des victimes vampirisées.

**Chasse au mort-vivant**

Dracula est traqué à travers les Carpates par le couple Harker, leur ami américain Quincey Morris, Arthur Holmwood (Lord Godalming, veuf désolé de Lucy Westenra), ainsi que par les docteurs John Seward et Abraham Van Helsing. Le vampire circule dans le coffre rectangulaire sur le chariot de « Tsiganes » armés. Avant le « coucher du soleil » (6 novembre), ceints de loups crieurs, dans une rafale neigeuse, Harker et Quincey le détruisent au pied du château ancestral de la famille Dracula.

Si Morris est mortellement meurtri dans la joute finale avec la « Chose », Mina Harker en relate dans son journal l'« ultime dissolution », celle que chacun attend : « à cet instant, d'un geste large, Jonathan abattit son grand couteau, qui lança comme un éclair. J'ai poussé un cri aigu en le voyant trancher la gorge, cependant qu'au même moment le couteau de chasse de Mr. Morris s'enfonçait dans le cœur. Ce fut comme un miracle. Toujours sous nos yeux, et presque le temps d'un soupir, le corps tout entier fut réduit en poussière et devint invisible ». Exit le prince des ténèbres ! La « malédiction » du mort-vivant est jugulée par sa néantisation.

Abraham Van Helsing est au prince des ténèbres ce qu'Alain Morvan est à la littérature gothique et à l'imaginaire horrifique : un savant implacable. Un exégète redoutable ! Il brosse le tableau analytique et érudit du renouvellement de la mythologie vampirique dans le prisme folkloriste depuis l'Antiquité jusqu'à son âge d'or à l'époque victorienne après la naissance du roman gothique (Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, 1764). Avec en sus l'élégance même de Peter Cushing, adversaire flegmatique de Dracula-Christopher Lee. Chasseur de vampires littéraires après avoir retraduit et publié en 2014 *Frankenstein et autres romans gothiques* (dans la Pléiade), Alain Morvan établit un beau corpus vampirique dans cette anthologie anglo-saxonne de 9 textes dont la rigueur critique fera date.

Alain Morvan complète le matriciel *Dracula* — adapté près de cent fois au cinéma depuis *Nosferatu*



**RENDEZ-VOUS AVEC L'EFFROI**

(1922) de Murnau — avec *L'invité de Dracula* (texte autonome publié en 1914 deux ans après la mort de Bram Stoker). Il y ajoute le poème « Christabel » (1816) de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) sur la vampiressse séductrice, *Fragment* de Lord Byron (1788-1824) avec des extraits de *Thalaba le destructeur* de Robert Southey (1774-1843) et *Le Giaour* (Byron encore). Œuvre du médecin italo-anglais John William Polidori (1795-1821), *Le vampire* (1816, 1819) complète cet ensemble. Auteur d'une thèse médicale sur le somnambulisme, Polidori est le complice de Mary Shelley lorsque, durant l'apocalyptique été 1816, elle rédige à la villa Diodati (Genève) le crépusculaire *Frankenstein*, le maudit démiurge des Lumières qui tire la vie des charniers.

Apothéose érotique du vampirisme saphique, plusieurs fois décliné au cinéma depuis *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer, jusqu'à *Carmilla*, *The Lesbian Vampire* (2004) de Vice d'Amato, via *Et mourir de plaisir* (1964) de Roger Vadim ou *Lust for a Vampire* (1970) de Jimmy Sangster sous le label du gothique britannique de la Hammer, *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan le Fanu (1814-1873) enrichit le corpus vampirique d'Alain Morvan. L'ayant traduit pour la première fois en français, il donne encore à lire l'inquiétant *Sang du vampire* (1897) de la proluxe romancière victorienne Florence Marryat (1833-1899), compagne de route des médiums spirites, qui place l'héritage vampirique dans le prisme de l'occultisme.

Le lecteur avide d'imaginaire gothique et horrifique pourra encore adjoindre à cet ensemble romanesque le bref et oublié chef-d'œuvre *L'étranger des Carpathes* (*Der Fremde*) de l'Allemand Karl von Wachsmann (1787-1862). Publiée en 1844 — un demi-siècle avant *Dracula* —, cette matrice minimaliste de la fiction vampirique est traduite pour la première fois en français par Dominique Bordes et Pierre Moquet (Le Castor astral, 2013).

**La peur**

Le mal est universel : la figure atroce du vampire contaminateur incarne cette vérité ontologique. L'éternise le mythe du vampire, qui fructifie l'imaginaire romanesque au crépuscule des Lumières. Il en nargue les certitudes rationalistes. En aspirant le sang de l'autre pour créer un semblable à lui-même mais aussi pour assurer son atroce sur-

vie, le monstre génère des avatars capables d'allonger infiniment la chaîne des morts-vivants. Dans l'abomination prédatrice du sang vital.

« *Regarder en face la mort redoutée* » : ce motif central de l'imaginaire gothique et vampirique n'est-il pas fondateur du projet même de toute littérature ? suggère Alain Morvan. S'y agrégerait le « *mythe d'éternité* ». Celui que justement l'imaginaire des romans *Frankenstein* ou *Dracula* ramène au cauchemar existentiel de la créature cadavérique ou du mort-vivant fétide. La terreur comme ressort du fantastique horrifique est moins un genre littéraire en soi (« surnaturel ») qu'un avertissement moral et philosophique contre le défi faustien. *Dracula* : l'« *antidote à la laideur désespérante des mythes d'éternité* », selon Alain Morvan. En nous donnant rendez-vous avec la peur que vénère l'amateur de « littérature fantastique », *Dracula* nous assigne à notre finitude existentielle. Sans regrets d'éternité, car le prix du sang est trop élevé.

**Tout autour de Dracula :**

Exposition *Dracula, château de Saint-Maurice* (canton du Valais, Suisse, 12 avril-17 novembre 2019).

Matei Cazacu, *L'histoire de Dracula en Europe centrale et orientale*, Droz, 1996 (exégèse de la tradition littéraire sur Vlad III l'« empaleur », prince de Valachie par intermittence au milieu du XV<sup>e</sup> siècle).

Claude Fierobe (préf. Paul Brennan), *De Melmoth à Dracula : La littérature fantastique irlandaise au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Terre de brume, 2000.

Charles Grivel (dir.), *Dracula : De la mort à la vie*, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne » (68), 1997.

Alain Pozzuoli, *Guide du centenaire. Dracula (1897-1997)*, Hermé, 1996.

Cinéma : Lyndon W. Joslin, *Count Dracula Goes to the Movies: Stoker's Novel Adapted*, Mc Farland and Company, Inc., Jefferson, NC, 2017 (3<sup>e</sup> éd.).

Une convaincante bande dessinée tout onirique : Hippolyte, *Dracula, I, II*, Glénat, 2003-2004.

## Le dernier écrit de Tabucchi

***Une nouvelle inachevée d'Antonio Tabucchi paraît aux éditions Chandeigne, sept ans quasiment jour pour jour après la disparition de l'écrivain italien. Sa voix revient, reconnaissable entre toutes dans la littérature européenne. Et enfin septembre vint est publié dans une édition trilingue : la version italienne a été traduite en portugais par Maria José de Lancastre et en français par Martin Rueff, qui est également l'auteur d'une postface, capitale pour comprendre la démarche de création tabucchienne mais aussi l'entreprise éditoriale, l'une n'allant pas sans l'autre ici.***

par Gabrielle Napoli

---

**Antonio Tabucchi**  
*Et enfin septembre vint*  
 Traductions française et portugaise  
 de Martin Rueff et Maria José de Lancastre  
 Chandeigne, 96 p., 11 €

---

On peut se demander ce que serait le texte de Tabucchi sans Maria José de Lancastre et Martin Rueff qui en ont préparé l'édition et en assurent l'entière intelligibilité. La postface de Martin Rueff, qui intègre une note de Maria José de Lancastre, expose les conditions de création de la nouvelle. « Et enfin septembre vint » date de quelques mois avant la mort de l'auteur : elle a été écrite d'un seul jet et est consacrée à un souvenir raconté à l'écrivain. Alors qu'elle était étudiante à la faculté des lettres de l'université de Lisbonne dans les années 1970, Helena Abreu a participé à un voyage organisé par son professeur de linguistique portugaise, dans un petit village de la région de Trás-os-Montes, au nord-est du pays, afin d'enquêter, sur le terrain, sur certaines particularités linguistiques. Cette expédition a été marquée par le surgissement de l'innommable, de l'inarticulable, dont elle a été témoin.

Le texte de Tabucchi s'interrompt, brutalement, au moment même où l'événement, ce qui fait événement, se produit. Le noyau du souvenir d'Helena Abreu est raconté dans la postface. Ce qui fait événement, ce qui suscite l'écriture même de la nouvelle, ne se produit pas dans le texte, n'est pas articulé dans le langage tabucchien. À la place, un trou. C'est la fin du récit, brutale, dont on sait aussi qu'elle correspond à la dispari-

tion de l'auteur. Double manque qui fait de cette nouvelle un hurlement silencieux. L'événement perfore le texte et surgit à côté, dans la parole de l'autre, celle de Maria José de Lancastre, grâce à laquelle ce texte existe aujourd'hui pour nous, accompagnée de celle de Martin Rueff. Quoi de plus tabucchien que cette mise en scène de la parole, faite d'autres paroles, autour, qui plus est d'un personnage fantomatique, celui de l'écrivain disparu ? Comment ne pas penser à Pereira et ses fantômes, dans le magnifique *Pereira prétend*, errant, fantomatique, dans un Portugal pourri par Salazar ? Et à l'élaboration même du récit, né de la visite du *doutor* Pereira, un soir de septembre 1992, cet homme aux traits pas encore bien définis, « personnage en quête d'auteur » présenté par l'auteur dans une note sur le texte, genre qu'il affectionnait tant ?

Le texte de Tabucchi seul aurait la force poétique caractéristique de l'écrivain italien. Son inachèvement en fait la force, précisément parce que ce qui manque, et ce qui crie et fait retour avec force, ce qui hante, coïncide avec ce que Tabucchi avait à cœur de dire dans la nouvelle et correspond donc à l'impulsion même du geste d'écriture. On retrouve la voix de l'immense auteur de *Tristano meurt* dans la forme même de la nouvelle. Le titre même, formule inaugurale de la nouvelle qui la rythme ensuite, « Et enfin septembre vint », qu'il faudrait entendre en italien, « *E finalmente arrivò il settembre* », fait renaître la force d'évocation des rythmes et des images de l'auteur, qui en quelques lignes fait voir et sentir le Tage, une piste qui traverse l'Alentejo, les montagnes de Monchique, les plages de l'Algarve, à l'époque où il n'y avait rien ni personne,



Antonio Tabucchi © Éditions Chandeigne

### LE DERNIER ÉCRIT DE TABUCCHI

hormis « *de rares villages de pêcheurs, des cabanes de feuilles çà et là, très loin, sur ces étendues de sable, le paysan vendait melons, figues et pastèques* ». La poésie des lieux, des odeurs, de ces gens qui hantent les récits de Tabucchi, renforce encore la réflexion de l'auteur. Tout est lié, poésie des sens, langue et politique. Et la langue devient l'objet même de ce texte inachevé, cette langue qui « *appartient au ciel* », car « *le corps est une misère faite de chair, d'os et de sang, il souffre si on le touche* ». Il n'est jamais question, faut-il le préciser, d'un hymne à une langue, et une seule, mais bien d'à quel point on se fait voix lorsqu'on est écrivain, à l'image de Tristano, voix émergeant des draps trempés de fièvre et salis par la gangrène, qui s'interroge, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, sur la démocratie.

Dans *Et enfin septembre vint*, ceux qui croyaient fermement en la démocratie ont disparu, comme ce professeur de linguistique qui fait naître une « *nostalgie déchirante* », car à l'époque de Salazar, explique la voix, malgré évidemment la tra-

gédie que vit le Portugal, « *au-delà du puits dans lequel nous nous sentions enfoncés, nous étions persuadés qu'il y avait une flammèche, comme la veine d'or d'une mine cachée dans les viscères de la terre, et qu'il nous appartenait de découvrir cette veine, et qu'une fois que nous l'aurions trouvée, nous serions remontés à la surface de la terre en tenant dans nos mains une poudre d'or et que nos amis et nos parents qui nous attendaient inquiets nous auraient embrassés, pleins de reconnaissance pour le trésor que nous remontions des viscères de la terre* ». Il semble que cet espoir, vivace alors même que les morts s'accumulent, dans ces pays où les jeunes Portugais sont envoyés et se font tuer pour une « *guerre absurde* », n'a plus lieu d'être. *Et enfin septembre vint* est aussi une réflexion politique sur l'Europe d'aujourd'hui par une voix qui, malheureusement, se tait, brutalement et nous laisse un peu plus seuls. La voix de Tabucchi manque cruellement aujourd'hui, ce texte nouvellement paru est une invitation à le lire et le relire, à se souvenir de sa luminosité politique et poétique.

## La peur et l'expression

***Philippe Beck alterne régulièrement désormais la publication de livres de poésie et de livres de philosophie. La philosophie qui s'y déploie emprunte aux branches classiques de la discipline (morale, métaphysique, politique) mais lui en ajoute une, la ramification née du croisement de la politique et de la poétique. Dans La berceuse et le clairon, il travaille sur les liens entre littérature et société et sur le rôle que peut encore jouer l'écrivain pour l'existence même de la communauté.***

par Tiphaine Samoyault

---

**Philippe Beck**

*La berceuse et le clairon.*

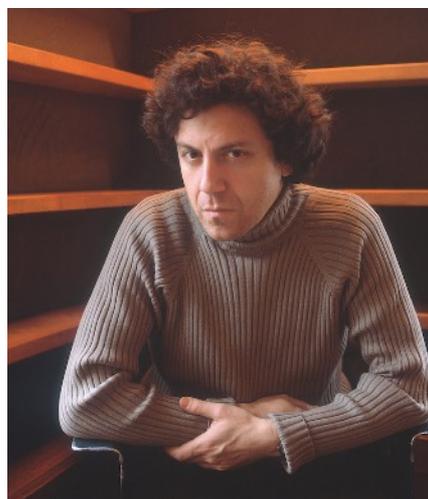
*De la foule qui écrit*

Le Bruit du temps, 496 p., 29 €

---

Si Platon chasse le poète de la cité, c'est par une mesure de salut public : son expression charmeuse risquerait de le tromper et le rythme de sa berceuse de l'endormir. Ce faisant, il fonde certes la philosophie comme science du général, mais il renonce à une chose : au risque d'une parole vraie, d'un discours authentique qui pourrait être porté par un individu particulier. La berceuse et le clairon sont les deux musiques de l'expression poétique qui d'un côté prend soin des peurs et de l'autre pousse des cris d'alarme.

Mais les choses ne sont pas si simples qu'elle puissent s'exprimer en une alternative. Ce n'est pas la berceuse ou le clairon, mais bien la berceuse *et* le clairon car dans toute expression qui cherche à se dire (clairon), il y a une élaboration, un rythme qui lui donne une forme (berceuse). Si la beauté et l'harmonie sont a priori du côté de l'envoûtement, les cuivres font aussi de la musique. C'est ainsi que se règle un rapport entre les deux, au-delà de leur opposition. Les choses ne sont pas si simples non plus car elles s'inscrivent dans une histoire, celle de sociétés qui n'accordent pas toujours la même place au poète et à sa parole pour la constitution de la communauté. Philippe Beck inscrit sa réflexion dans le fil de celles de Rousseau et du romantisme allemand qui rappellent que la parole authentique, pleine de la liaison étroite qu'elle noue entre l'humain et la nature, la parole vraie, ne peut exister que dans



Philippe Beck © Philippe Matsas/Opale/Leemage

la poésie. Ce lieu d'une métaphysique sans la métaphysique, d'une vérité qui peut être exprimée dans l'écriture est précisément ce qui fonde la politique au sens moderne, c'est-à-dire que son ciment, sa soudure, peu importe la métaphore, se situe dans l'expression.

Mais Philippe Beck part d'une situation actuelle qui le contraint à faire deux constats. Voici le premier : le désir d'écrire n'a jamais été aussi partagé ni les conditions de faire de chacun un écrivain autant réunies. Il donne des chiffres : 55 000 écrivains publiants en France aujourd'hui. « *Au sens large, il faut concevoir des centaines de milliers d'écrivains, des millions dans le monde, que ne peut accueillir le système éditorial habituel, serait-il celui de la publication en ligne.* » Il ne s'agit pas de le déplorer mais de comprendre d'où vient cette multiplication et ce désir effréné, dont Montaigne était déjà très surpris en son temps. C'est le sens du sous-titre du livre : « *de la foule qui écrit* ». Car

### LA PEUR ET L'EXPRESSION

la foule n'est pas un peuple, elle n'est pas une communauté. Ce qui l'anime, c'est la rivalité des êtres, chacun enfermé dans sa pulsion d'expression. Lui manquent une éthique interne qui pourrait régler cette rivalité, mais surtout une éthique externe, pragmatique, qui apaiserait la peur entraînant ce besoin trop particulier pour être absolument nécessaire. Au sein de cette multitude, celui ou celle qui écrit par nécessité – en poussant le cri déchirant qu'il n'émet pas pour lui mais pour l'humanité tout entière – est en exil. Comme l'était le poète au XIX<sup>e</sup> siècle. Et il faut reconnaître à Philippe Beck, parmi toutes les choses puissantes qu'il pressent et qu'il exprime, de savoir créer des communautés par delà les époques (et le poète est peut-être cela, celui qui sait la contemporanéité qu'il a avec Baudelaire, Montaigne, Coleridge, Mandelstam), et de dire des choses sur l'exil, la migration, les mouvements actuels, extrêmement fortes, parce que pas seulement adossées à des explications sociologiques ou politiques, mais à des relations au dire, au vouloir-dire, à l'impossibilité de dire.

Le deuxième constat procède du premier : la multitude résiste à faire communauté. Elle entrave son devenir politique. Pourquoi ? Parce que la multitude, agrégat d'individus désirants et en rivalité, est dans l'oubli de la communauté, donc dans l'oubli de l'expression. Elle oublie que pour écrire il faut lire, et que le poète n'est pas seulement celui qu'on prétend devenir, mais aussi celui ou celle qu'on a lus. *La berceuse et le clairon*, en cela, est aussi un livre extraordinaire sur la lecture et sa capacité à créer du commun. Parce que nous vibrons aux émotions, aux peurs du passé et à ce que certains écrivains ont fait de ces émotions et de ces peurs, nous sommes capables de former une pensée commune, qui nous rassemble et qui donne une forme communément désirée au monde dans lequel nous vivons. Les deux parties qui composent le livre, l'une de réflexion, l'autre d'études sur la pensée de l'expression, dans laquelle Beck se confronte au cuivre sensible de Thoreau, au silence de Bartleby (fabuleux chapitre, au cœur du livre, sur ce que signifie ne pas dire), à l'inventive bibliothèque qui le possède et dont il sait nous rendre ce qu'elle lui a apporté, rappellent que nous ne sommes pas faits uniquement de ce que nous faisons, mais de ce que nous lisons et que la mémoire des liens est peut-être plus politique que les pseudo-gestes d'avenir. La force persistante des œuvres de langage, des œuvres expressives, doit

continuer à nous rendre sensibles à ce que parler veut dire.

La lecture, en effet, ne cesse de nous inviter à rencontrer notre semblable. Et la poésie (ou la littérature, selon le mot que les époques ou les cultures emploient) ne cesse de nous enjoindre de prendre en charge les dangers de la communauté. « *La responsabilité de la matière phrasée est sa puissance de répondre en avant aux questions posées en elle, et de répondre de l'enregistrement de la forme qui la tient.* » Une humanité qui ne veut plus être enseignée ou raffermie par ceux-là seuls qui sont les résistants, qui sont capables de se détourner du chant des sirènes en consentant à leur démon (le démonique est le nom que donne Beck à la poésie sans sommeil, au poète constamment habité par le désir de vérité) est une humanité en péril, dispersée, individuelle, consentant à mourir.

Le risque de la littérature est un risque énorme, que nous rappelle Philippe Beck : celui de résister au chant des sirènes, de crier dans le désert, de ne jamais être entendu et de n'entendre, même lorsqu'on crie, même pas le chant affaibli des oiseaux, mais la rumeur de ce qui recouvre le cri. Ce n'est plus aujourd'hui le charme qui endort (proposé par d'autres médias), mais, encore, le rappel des liens, l'humanité en partage ou la liaison avec la nature, tout ce qui nous fait sortir de l'individuel. Parce qu'elle rappelle que notre mort est « commune », la littérature peut nous libérer de l'effroi que l'on ressent ou du sentiment de notre existence vaine.

Tout cela est dit sans arrogance, mais avec vigueur et dans une apparence d'obscurité. Apparence, car pour qui sait la lire ou l'entendre, l'écriture de Philippe Beck est parfaitement libératrice : elle n'endort en rien et elle ne claironne guère. C'est un livre qui nous accompagnera longtemps car il ne donne pas de leçons immédiates. Il fait le constat d'une détresse profonde, mais sans nommer de coupables. Il se met à l'épreuve de ce qu'il énonce, à la folie du langage qui crée des liens neufs et nécessaires. C'est au sens strict une écriture de pensée, difficile parce qu'inconnue, parfois ardue, mais animée d'une puissance d'envoûtement qui inscrit pour chacun et chacune la mémoire de la berceuse et l'alarme toujours bientôt éteinte du clairon. L'expression qui a été capable de relever tant de craintes, de se remettre de tant de guerres et de tant de tristesse, a accumulé dans les livres des trésors dont certains sont encore cachés et nous sont destinés. Les chercher nous enjoindra d'inventer des chants neufs.

## Les Langagières, dernières ?

***Les Langagières du TNP Villeurbanne se sont déployés encore cette année durant une petite quinzaine de jours, place Lazare Goujon, où se côtoient, près des rosiers grimpants, les écoliers, les retraités et les goûteurs de mots.***

par Marie Étienne

---

*Langagières*

Du 14 au 25 mai

TNP Villeurbanne

---

On se rend là en amateurs, de la langue, du spectacle, qu'on soit simple auditeur, poètes, slameurs, chanteurs, comédiens, dramaturges, puisque le lieu est un théâtre et non des moindres. National, il en a l'envergure. Populaire, il en a l'ambition. Quant à ceux qui l'animent, ils sont exceptionnels : du personnel administratif aux techniciens de plateau en passant par les comédiens attachés au théâtre, chacun est compétent, enthousiaste, connaisseur.

Je pars trop tôt pour mesurer la place que le public occupera dans les gradins des salles, des halls et de la brasserie qui accueille, elle aussi en soirée, des artistes. Jean-Pierre Siméon est aux commandes, Christian Schiaretti reçoit. Comme les années précédentes, la diversité est de rigueur, la ligne directrice de la programmation étant la langue dans ses états et ses éclats multiples. Pari accompli ? Au public de le dire. Le critique, le journaliste ou l'artiste invité ne peut pas tout entendre et tout voir, même s'il en a l'envie. « *Les langagières*, dit Christian Schiaretti auprès de qui j'exprime le regret de manquer des soirées, *reposent sur la frustration*. » Le programme est chargé, les rencontres, les lectures, les concerts se bousculent, se chevauchent. On est ici tout en se demandant si on n'aurait pas dû se retrouver ailleurs.

Par exemple, le jeudi 16 mai, si on veut écouter le poète [Abdellatif Laâbi](#) qui a sa « Carte blanche » à 20h30, on ne peut que manquer la représentation de *Tudor toute seule*, de Clémence Longy. En revanche, on peut aller sans crainte au cabaret d'Ariane Dubillard, la fille

du poète dramaturge, dans *Ma chanson de Roland* : l'horaire de 22h n'est occupé que par elle seule.

Le mardi 21 mai, si on veut découvrir les vers de la poétesse américaine Marilyn Hacker, on sera privé du poème dramatique de Jean-Pierre Siméon, *Antigone*. Avec Olivier Barbarant, qui dirigea dans la Pléiade les volumes d'Aragon, on est chanceux. Sa « Carte blanche » du 22 mai à 20h30, dans le délicieux petit amphithéâtre Jean Vilar, est sans rival. Mais si on était déjà là la semaine précédente et qu'on venait de Paris, il n'est pas évident de refaire le voyage.

Il reste donc à bien choisir dans le programme, quand on s'intéresse en particulier aux poètes contemporains, entre Edith Azam, Loïc Demey, Patrick Laupin, Frédéric Boyer, Zéno Bianu, Tahar Bekri, Charles Juliet, Linda Maria Baros et moi-même. Et à se consoler en se disant que de telles rencontres sont toujours possibles. Mais pour combien de temps ? Le TNP change de direction en 2020. Christian Schiaretti parti, et probablement avec lui son équipe, que deviendront [les Langagières](#) ? [1]

Certains se désolent que la poésie telle qu'ils l'entendent, celle qui privilégie le livre et qui est habitée par le désir du beau et la recherche formelle, côtoie le slam et le cabaret. Pourtant, le « *Cercle des poètes de la rue* », d'une qualité indéniable, et « *Tango secret* », de Luis Rigou et Céline Bishop, une vraie merveille, avaient leur place après la « Carte blanche » poétique de la première soirée.

Se réjouir de ce qui existe encore, avant que la littérature qu'on aime et qu'on défend ne prenne le chemin de l'exil intérieur et de l'anonymat, ne serait pas une mauvaise idée. Mais soyons optimistes : nous n'en sommes pas là, la littérature et la poésie ont de beaux

**Les Langagières**

du mardi 14 au samedi 25 mai 2019  
tnp-villeurbanne.com

Quinzaine autour de la langue et de son usage

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE TNP

**Que veulent être Les Langagières ?**

Une passion et une fille. Faire apr cette passion entre complices, gourmands et curieux, poètes, comédiens, gens du théâtre et de la cité, publics de tous âges, c'est l'enjeu premier. Seule obligation : accepter de ne pas savoir où donner de l'oreille et encourir le risque de l'inconnu.

**Les Langagiers**

Jean-Pierre Siméon, Christian Scharrell, Stéphane Bernard, Amélie Blanquart, Mohamed Brikat, Ewen Crovetto, Philippe Duaigne, Julien Sautier, Damien Souy, Julie Guichard, Baptiste Guitten, Kenza Laala, Clémence Longy, Maxime Masson, Cécilia Marras, Clément Motouère, Sven Narbonne, Juliette Rizeux, Aïme Rosenback, Julien Tiphaine, Louise Vignaud

- ◊ autre regard
- ◊ brigades d'action culturelle
- ◊ brigades d'intervention poétique
- ◊ cabarets poétiques
- ◊ cartes blanches
- ◊ concerts
- ◊ consultations poétiques
- ◊ esolandres
- ◊ grands cours
- ◊ insomnies poétiques
- ◊ lectures
- ◊ mets de minuit
- ◊ place aux mots
- ◊ poèmes dramatiques
- ◊ récitals
- ◊ spectacles
- ◊ vignettes.

### LES LANGAGIÈRES, DERNIÈRE?

jours devant elles, à condition qu'elles conservent leur exigeante exemplarité.

#### Deux poètes invités

#### Marilyn Hacker

« Emblématique, il y a la théière,  
qui fume sur un banc de bois  
entre deux interlocuteurs, aussi  
prêts à se déclarer la guerre  
qu'à trouver le compromis qui  
sauvera la face. Dehors, strident,  
monte le contre-champ animé  
d'une ville qui tourne au crépuscule. »

Extrait du poème « Pour Kateb Yacine »,  
traduction Jean Migrenne.  
Tresse d'ail, éditions Apic, Alger.

#### Olivier Barbarant

« Dans mon souvenir c'était plus près  
de l'entrée. Il a poussé des morts depuis,  
on a refait des rues, des carrefours. J'ai croisé  
des chats,  
des veuves et des bouquets de fleurs  
sur les tombes des vedettes.  
Je n'ai pas retrouvé la tienne ;  
Peut-être que je n'y tenais pas. »

Odes dérisoires et autres poèmes,  
Poésie Gallimard.

1. On peut aussi consulter les six émissions que Philippe Lefait a consacrées aux Langagières dans « Des mots de minuit ».

## Des tercets et des troquets

***Il ne manque pas d'audace, le poète : faire tenir un homme de notre temps dans un poème d'un autre temps... Imagine-t-on Don Quichotte en costard-cravate ? C'est à peu près ce qui arrive au « héros » de Julien Syrac, le mangeur solitaire, qui, de tercets en troquets, poursuit un rêve erratique. Comme si la forme lui permettait de mieux toucher le fond...***

par Roger-Yves Roche

---

**Julien Syrac**  
*Complainte du mangeur solitaire*  
 Gallimard, 64 p., 9,50 €

---

Il ressemble à peu près à ça, le mangeur solitaire de Syrac : une silhouette sauvage-muette tapie au fond d'un buffet-snack ; on le voit parfois dans la pénombre de la ville, à l'aube, au crépuscule ; « au pays des poubelles », il « marche grand ouvert », « sa nuit adoucie / de néons, lampadaires », en partance déjà pour un autre bistrot, la

« terre promise : poulet

frit, soda, sauce, pain ;

un angle où se couler

à côté du frigo –

comme un vieux rat de cale

au fond d'un cargo ».

Rêveur qui erre. Erreur qui rêve :

« mais, mangeur, qui va seul

ne va pas loin, la ville :

eaux mirant nos linceuls,

qu'on croirait océan

parce qu'on y dérive

sans jamais croiser d'île »

Rarement poème n'aura mobilisé, en si peu de mots et d'une seule traite, autant d'images d'un être contrasté, paradoxal presque, « nomade sédentaire », voisin de table malgré lui (« intrus partout / et partout à ta place »), écouteur muet des bruits et convives alentour, regardeur somnambule d'assiettes au long cours :

« ah, que de paysages,

mangeur, à exhumer

dans le fond d'un potage !

falaises en bifteck,

montagnes de purée,

saharas de pains secs ! »

Le mangeur solitaire n'est pas un, mais un multiple d'un, unique et universel, ou, si l'on préfère, intime et extime. Il dit je, on lui dit tu, il est nous. D'où peut-être cette impression qu'a le « héros » de se retrouver à la fois acteur et prisonnier d'une scène (une cène...) interminable :

« voisins de table, là,

lointains, muets, bavards,

selon l'humeur de dieu,

de la télé, des lois –

à la grâce des lieux ;

**DES TERCETS ET DES TROQUETS**

*rechercher chez les autres*

*des réponses à soi :*

*s'inventer des apôtres,*

*vider par le regard*

*des cœurs, des chairs, des âmes,*

*qui n'en proposent pas »*

Pour autant, la poésie de Syrac ne geint pas, ne pleurniche pas sur son sort. Le mal est plus profond. Complainte, ici, rimerait plutôt avec étreinte, comme si manger revenait à embrasser le réel tout entier, l'orgiasque et mélancolique réel :

*« mais mange, mangeur ! crois*

*que la vie te regarde*

*encor ; découvre-toi*

*le cœur, avale, abuse*

*de ces bouchées confuses,*

*tires-en de la joie ! »*

Aime-t-on, peut-on aimer le mangeur solitaire de Syrac, lui, son poème qui lui sied si bien ? Ce serait alors aimer un homme qui n'est plus un homme, trop un homme, pas assez un homme :

*« mâle infécond, lunaire »*

*résigné, congénère*

*sans descendance, amant*

*dont s'égare la trace –*

*épisode, fragment,*

*extincteur de la race ! »*

Non. Il faut se rendre à l'évidence : la faim est un poème qui se mange froid, voire glacé :

*« votre peine est mondiale,*

*mangeur des métropoles*



Julien Syrac © Francesca Mantovani

*dans le fond du bocal ! »*

Car l'homme devant le poulet est comme devant son semblable. Il est l'animal qui mange : « *chien des rues, / gueule serrée sur l'os* », « *ou pigeon, picorant / les restes émiettés* ». Il est l'animal qu'il mange : « *un poisson naufragé / dans la merde des gares* ». C'est la rançon du plaisir consumériste :

*« ô agneau ! j'ai compris*

*enfin quel est le prix*

*que l'ordre du festin*

*en pardonnant m'impose*

*de payer au destin :*

*incarner toutes choses*

*par la voix de l'étreinte ,*

*qu'en moi se recompose*

*la matière en complainte ! »*

Resterait bien l'amour, des mots qui s'accorderaient enfin aux mets : nappe blanche telle la page du même nom, champagne comme une écume inconnue, crustacés en guise d'exotique nature, et, pour finir, quelques « *bijoux sucrés* », des « *colliers de chocolat* », des « *planètes de pralines* »... Hélas ! La princesse s'en est allée comme elle était venue, sur la pointe d'un rêve. La chair est définitivement triste.

## Le nerf de la guerre

***En théorie, c'est dans les importations que réside l'intérêt du commerce international, et la seule raison d'être des exportations est de les financer ; pourquoi utiliserait-on des ressources pour produire des biens au seul bénéfice d'étrangers ? Dans cet univers, l'objectif est d'exporter aussi peu que possible, et d'importer un maximum.***

par Nick Vanston

Ali Laïdi

*Le droit, nouvelle arme de guerre économique.*

*Comment les États-Unis déstabilisent les entreprises européennes*

Actes Sud, 336 p., 22 €

Dans le monde réel, c'est exactement l'inverse. Les pays affichent fièrement leur « performance » à l'exportation. Les exportations « créent des emplois », une balance des paiements positive est un signe de robustesse, alors qu'un déficit doit être redressé par des politiques d'austérité. Les pays encouragent les exportations par tous les moyens, et découragent les importations à coup de quotas et de droits de douane. Dans les négociations commerciales, on présente la réduction des droits de douane comme une « concession » alors qu'en fait elle profite aux consommateurs. Les parties en présence sont moins des partenaires que des adversaires, et le commerce international est une guerre économique.

Ali Laïdi a beaucoup écrit sur ce thème. Son dernier livre se concentre sur la guerre économique que les États-Unis sont supposés mener contre l'Europe. L'ouvrage est dense et très documenté, avec jusqu'à trois références par page. Son argument récurrent – le texte est assez répétitif – est que le gouvernement américain utilise ses vastes pouvoirs juridiques, quelque douteux qu'en soient les fondements, pour déstabiliser les entreprises européennes tout en empochant les énormes amendes qu'il leur inflige. Laïdi distingue deux grands modes d'action à l'encontre des entreprises étrangères : poursuivre celles qui, également présentes aux États-Unis, sont suspectées d'offrir des pots-de-vin dans des pays tiers, au détriment de leurs concurrentes américaines ; ou poursuivre celles que l'on soupçonne de contourner les sanctions américaines à l'encontre

ALI LAÏDI

**LE DROIT  
NOUVELLE ARME  
DE GUERRE  
ECONOMIQUE**

COMMENT LES ÉTATS-UNIS DÉSTABILISENT  
LES ENTREPRISES EUROPÉENNES



de pays tiers comme l'Iran ou Cuba, y compris des banques. Dans le premier cas, c'est le droit commun de la concurrence qui s'applique. Dans le second, ce sont les lois Helms-Burton et d'Amato-Kennedy, toutes deux adoptées en 1996. Le problème ne se situe pas tant dans ces législations que dans leur potentielle application abusive.

Jusqu'en 2000, explique Laïdi, les tribunaux américains interprétaient la plupart du temps la réglementation en s'efforçant d'éviter toute interférence déraisonnable avec la souveraineté d'autres pays. Depuis, le ministère de la Justice américain (DOJ) a opté pour une autre approche à l'égard des entreprises qu'il estime coupables de corruption ou de violation des embargos. Plutôt que d'être assignées devant un tribunal, elles se voient offrir une chance de « coopérer », en acceptant de se soumettre à un examen très détaillé de leurs activités, en échange d'une amende réduite et d'un abandon des poursuites, puis de se

## LE NERF DE LA GUERRE

voir affecter un « surveillant en intégrité » chargé d'assurer un haut niveau d'éthique. Cela suppose d'accueillir, aux frais de l'entreprise, de fort coûteuses équipes de juristes et de comptables, qui scrutent à la loupe le détail de chaque opération durant des périodes prolongées. Les cabinets scrutateurs sont généralement américains, en partie parce que les Américains ne se fient qu'aux sociétés qu'ils connaissent bien et qui, littéralement, parlent la même langue, mais aussi parce que la France, notamment, compte relativement peu de juristes d'entreprises professionnels reconnus. Pour Laïdi, le fait qu'il s'agisse surtout de juristes américains qui accèdent ainsi aux secrets commerciaux des entreprises françaises et européennes fait courir à celles-ci le risque de fuites d'information au profit de leurs concurrentes américaines. Certes, ces cabinets sont liés par des règles de confidentialité, mais leurs employés peuvent les quitter pour aller travailler dans des entreprises industrielles ou des agences gouvernementales, emportant avec eux les connaissances ainsi acquises.

Dans la pratique, les pays, européens ou autres, ont généralement cédé, non sans protester pour certains, à la pression du DOJ. Pour des raisons diverses, notamment la crainte de se fermer le marché américain, ou de paraître cautionner la corruption ou le terrorisme. La législation états-unienne impose de très lourdes amendes pour toute pratique de corruption de la part des entreprises exerçant sur le territoire américain. On peut donc difficilement arguer que le rôle joué par les États-Unis pour extirper et punir la corruption est inacceptable, et l'auteur indique bien que les sociétés visées ne sont pas des victimes innocentes. Il n'en reste pas moins que de telles actions peuvent masquer des objectifs moins vertueux. Ainsi, selon une mission parlementaire française, les autorités américaines chercheraient à affaiblir financièrement les entreprises en question pour favoriser des prises de contrôle par des firmes américaines.

Laïdi cite l'exemple de la société française Alstom, en aucun cas un modèle d'innocence. En 2010, Patrick Kron en était le PDG depuis 7 ans. Durant cette période, Alstom avait été condamnée par le Mexique, l'Italie et la Suisse, était suspectée de corruption en Zambie, en Slovaquie et au Brésil, et faisait l'objet d'une enquête du Royaume-Uni au sujet de contrats passés en Tunisie. Kron n'aurait pas pris suffisamment au sérieux les avertissements de sa propre équipe pour laquelle la société

aurait couru à la catastrophe. Il aurait refusé une proposition de coopération de la part des États-Unis et on craignait qu'il ne fût arrêté s'il se rendait dans ce pays. Ce qu'il continua cependant à faire, avant d'annoncer subitement en 2014 la vente à General Electric de la division Énergie d'Alstom. En France, on jugea qu'il s'agissait d'une manœuvre pour éviter une grosse amende, et la perte de ce secteur industriel au profit des États-Unis souleva une tempête politique.

Les entreprises industrielles ne sont pas les seules visées par les autorités américaines. Les banques sont devenues une cible favorite, peut-être parce que « c'est là que se trouve l'argent ». En 2014, BNP s'est vu infliger une amende de 8 milliards de dollars. D'autres banques européennes ont été condamnées à payer des milliards d'euros pour avoir trafiqué le taux LIBOR ou pour avoir utilisé des contrats libellés en dollars pour financer des échanges avec des pays mis sous embargo par les seuls États-Unis.

Les arguments de Laïdi sont convaincants, et dans certains cas les motivations des États-Unis peuvent légitimement être mises en doute. Cependant, les pays européens auraient dû agir plus fermement pour enrayer les pratiques de leurs entreprises en matière de corruption. Par ailleurs, il est toujours risqué de passer outre les embargos imposés par un autre pays, surtout si ce pays est une puissance mondiale. Mais, en définitive, ces actions ont-elles renforcé la position du commerce extérieur des États-Unis, et affaibli celle de l'Union européenne ? Cette dernière affiche généralement un excédent commercial avec les États-Unis, passé au cours des dix dernières années de 50 à 150 milliards de dollars par an. Kron déclarait que la vente à General Electric de la division Énergie d'Alstom répondait à des considérations purement économiques et non au souci d'éviter une monstrueuse amende. Et, de fait, ce fut une mauvaise décision de la part de General Electric. La division, qui fabrique des turbines à vapeur pour les centrales thermiques classiques et nucléaires, est en perte de vitesse. Le prix des actions de General Electric a plongé depuis cette transaction, d'environ 26 à moins de 10 dollars, en grande partie à cause des mauvais résultats de la fameuse division Énergie. Pendant ce temps, l'action Alstom est passée de 28 à 38 dollars. En 2018, General Electric a été exclue de l'indice Dow Jones, où elle figurait depuis 1907.

**Traduction :** Sylvie Vanston

## Les formes de l'anarchisme

**La collection « Instinct de liberté » des éditions Lux continue de rééditer des textes fondateurs de l'anarchie d'hier et d'aujourd'hui. Avec *Articles politiques*, le catalogue accueille un second recueil de textes d'Errico Malatesta, qui fut l'un des plus importants militants et théoriciens anarchistes de sa génération. L'ouvrage permet de réévaluer la modernité singulière de l'auteur comme du mouvement anarchiste, tant dans ses formes politiques et littéraires que dans ses contenus théoriques.**

par Pierre Tenne

---

**Errico Malatesta**

*Articles politiques.*

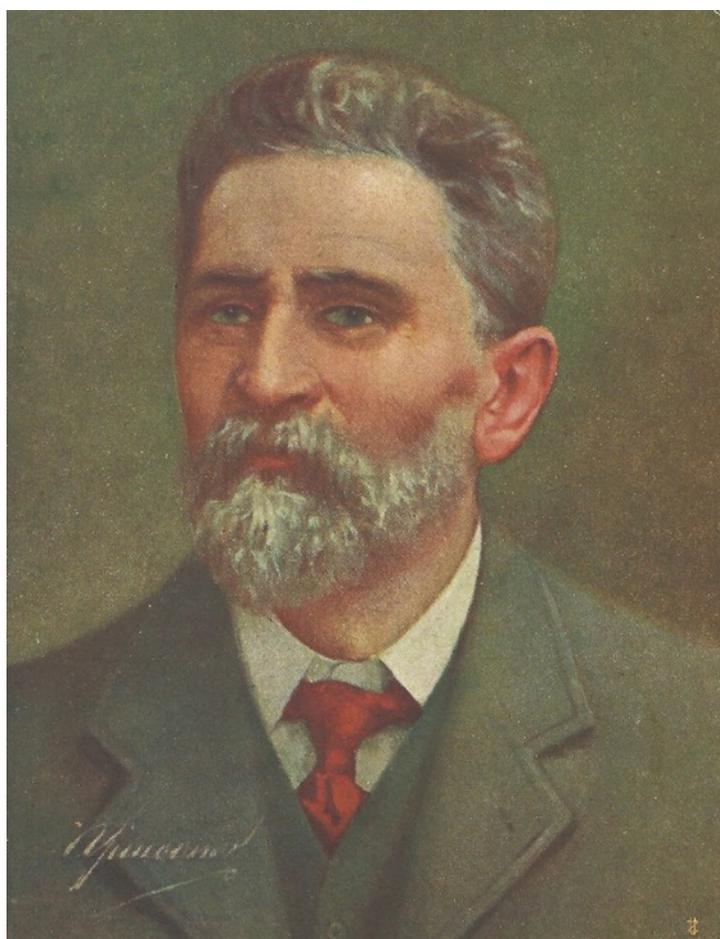
*Idées, organisation et pratique anarchistes.*

Trad. de l'italien et présenté par Frank Mintz  
Lux, coll. « Instinct de liberté », 438 p., 18 €

---

« Vous me direz : voilà, ça y est, c'est l'anarchie, c'est l'anarchisme. À quoi je vous répondrai : je ne vois pas très bien pourquoi le mot "anarchie" ou "anarchisme" serait tellement péjoratif, qu'il suffirait de l'employer pour faire fonctionner et triompher un discours critique. » Ces mots prononcés comme au passage par Michel Foucault dans un de ses cours au Collège de France (*Le gouvernement des vivants*, 1980) pourraient fournir l'épigraphe de toute lecture de Malatesta ou de ses contemporains anarchistes aujourd'hui confinés à un lectorat militant. Qui lit encore Rudolf Rocker, [Gustav Landauer](#) ou Camillo Berneri ? Tout a été fait pour dépouiller l'anarchie de sa légitimité intellectuelle comme politique : adolescents, utopistes, naïfs, lorsqu'ils ne sont pas terroristes ou tout bonnement paresseux alcooliques, les anarchistes...

Parmi ces derniers, Malatesta fut l'un des plus célèbres à se frotter de son vivant à cette entreprise de délégitimation forcenée, qui fut menée par à peu près tout ce que le champ social compte d'acteurs, dans une histoire enclose par la Commune de Paris (que manque de peu l'Italien de 18 ans) et la guerre d'Espagne (qu'il ne connaît pas, il meurt en 1932). Lois scélérates de la III<sup>e</sup> République, répression policière, propagande anti-anarchiste venue du *Figaro* comme, plus virulente s'il est possible, de la *Pravda* : Malatesta



Errico Malatesta

est en lutte contre cette image des anarchistes que sa génération a forgée avec succès, comme le révèle la *damnatio memoriae* suggérée par Foucault et qui serait encore plus valide aujourd'hui. L'une des nombreuses qualités du recueil de Frank Mintz et des éditions Lux, déjà bien connues des amateurs d'écrits libertaires, est de replacer les textes de Malatesta loin de ces critiques ni honnêtes ni captivantes, et de restituer

### LES FORMES DE L'ANARCHISME

l'actualité et la vigueur de la pensée de l'anarchiste italien, tout en donnant les moyens de mieux comprendre pourquoi les auteurs anarchistes souffrent encore d'une telle image.

Sans doute que, outre ses idées, Malatesta dérouta notre contemporain par la forme même de ses engagements : « *le meilleur livre de Malatesta, c'est sa vie* », rappelait Luigi Fabbri en une sentence qui ouvre le recueil. La biographie du militant est plus qu'éloquente : emprisonné dès ses 14 ans, auprès de Bakounine en 1872 à Saint-Imier pour les expériences jurassiennes de fédération anti-autoritaire, infatigable créateur de revues anarchistes de propagande, internationaliste qui, de Londres à Ancône et de Rio de La Plata à la Catalogne, diffusa partout, dans les usines, ses idées de chair et d'encre, sans même s'interrompre sous le fascisme qu'il décida de combattre en demeurant en Italie au péril de sa vie. Malatesta : une vie d'anarchiste aussi intransigeante que sa pensée, contraignant même Jules Huret du *Figaro*, dans un entretien savoureux avec Malatesta en 1897, à confesser franchement une part d'admiration pour celui dont il abhorre les idées. Cette vie, pourtant, Malatesta ne l'écrivit pas ou presque, ne laissant guère de place pour l'*exemplum* à la manière des saints catholiques : il ne s'agit pas d'inspirer, de faire modèle, mais bien d'appliquer des idées et des pratiques dans une forme de vie. Pour Malatesta et bien des anarchistes, le biographique est aussi objet de la pratique politique et sociale, dans une continuité elle aussi remarquée par Michel Foucault avec de nombreux courants artistiques et intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'anarchisme est le premier mouvement politique à intégrer à ce point : le dandysme, Nietzsche, [Baudelaire](#), etc., posèrent eux aussi cette question d'une éthique (et d'une esthétique) de soi qu'aucun autre mouvement politique n'a su poser sans verser dans un tropisme totalitaire. D'où, sans aucun doute, l'intérêt de Malatesta pour des thèmes bien surprenants dans ses articles, comme le rappelle cette étonnante analyse de l'amour dans le projet révolutionnaire anarchiste.

Cette question du sujet anarchiste trouble nos catégories de pensée, qui l'évacuent bien souvent du champ d'analyse intellectuel et rationnel du politique. En parallèle, nous ne savons que faire de la forme même des écrits de Malatesta mis en valeur par le présent livre. Écrits entre les années 1880 et 1933, tous les textes de l'Italien sont des

articles de journaux augmentés de quelques extraits de sa correspondance : nul livre, nulle somme, nulle synthèse érudite ou manifeste endiablé. Les formes sont courtes (une vingtaine de pages au maximum), les articles parfois non signés. Plus insaisissable encore, le genre de chaque article est entièrement déterminé par l'urgence politique du moment : dialogues pédagogiques cherchant à expliquer à un public non savant les principes anarchistes, appel à la révolte, polémique théorique ou pratique, écrits organisationnels contre les « platformistes [1] » ou à propos de la propagande par le fait [2]... Si bien que la critique de naïveté politique et de pauvreté intellectuelle peut tomber sous le sens pour des contempteurs peu scrupuleux, puisqu'elle repose sur une pratique littéraire et scripturaire elle aussi en lutte contre toute autorité. Bien avant les réflexions de Foucault (toujours lui), Barthes, [Kristeva](#), etc., sur la mort de l'auteur, avant même la rédaction par Proust des manuscrits qui donneront le *Contre Sainte-Beuve*, les anarchistes à la façon de Malatesta s'engagent à corps perdu dans une pratique de l'écrit refusant toute auctorialité en même temps que toute autorité. Malatesta l'écrivain est ainsi, d'un point de vue historique, d'une modernité éclatante qui devrait tempérer certain mépris pour le caractère fruste de quelques-uns de ses textes.

D'autant que, du point de vue théorique, l'Italien fait preuve d'une radicalité et d'une sagesse que partagent peu de contemporains de ce demi-siècle ayant connu son lot d'horreurs. Les choix éditoriaux de Frank Mintz apportent une contribution importante à un sous-débat qui a permis de reprocher à Malatesta d'avoir soutenu le « terrorisme » de la propagande par le fait : les prises de position explicites sur le sujet sont dans le recueil malgré tout bien plus nuancées, et renvoient constamment à une tentative de synthèse impossible avec la question de la violence révolutionnaire. Les textes d'action sont peut-être les plus éloquentes quant à cette violence : ceux à propos du congrès anarchiste d'Amsterdam de 1907 ou ceux revenant sur l'expérience de la semaine rouge d'Ancône de 1914 montrent chez Malatesta une volonté constante de tenir les deux fils de la révolution – avec sa nécessaire violence – et d'un pacifisme indéniable. Pour le reste, on peut redécouvrir dans ces textes toute la force de Malatesta dans l'histoire de l'anarchie : anti-marxisme qui l'éloigne de Bakounine, son maître ; condamnation radicale de l'autoritarisme qui lui fait combattre aussi bien Lénine que Mussolini,



Errico Malatesta

### LES FORMES DE L'ANARCHISME

mais aussi toute forme de parti politique ; internationalisme jamais démenti, etc.

Malatesta est l'un des théoriciens les plus clairs et les plus exigeants de l'anarchisme pour cette génération qui fait suite aux Proudhon, Bakounine et Kropotkine. Cette nouvelle sélection de ses nombreux textes, qui le rappelle avec force et efficacité, permet aussi au lecteur contemporain de rencontrer une pensée actuelle qui mériterait une meilleure presse et des lectures plus honnêtes. L'analyse que fit Malatesta, et avec lui des milliers d'anarchistes, de la démocratie parlementaire et du système électoral qui l'organise fut l'une des plus abouties dans l'histoire des critiques du vote. Certains articles de l'Italien, datés du XIX<sup>e</sup> siècle, pourraient être transposés tels quels dans notre présent, pour révéler que l'argumentaire assimilant représentation, vote et démocratie est bien vieilli. Face à cela et à bien d'autres problèmes politiques parcourant eux aussi ce long XX<sup>e</sup> siècle où nous ne sommes peut-être aujourd'hui que des tard-venus, Malatesta résonne d'outre-tombe avec toute l'histoire anarchiste qui n'accepte décidément pas l'oubli. Sans trop y croire, cette belle édition pourrait être avec Malatesta l'occasion d'enfin se dire : « *voilà, ça y est, c'est l'anarchie* ».

1. Le « **plateformisme** » est le nom souvent donné à une tendance anarchiste ayant émergé après la rédaction en 1926 d'un texte par cinq émigrés russes réunis à Paris, et intitulé **Plate-forme organisationnelle de l'union générale des anarchistes**. Parmi les rédacteurs, on trouve certains des **leaders anarchistes les plus connus de la révolution russe, dont Makhno et Archinov**.
2. Désigne la stratégie d'action politique qu'adoptent de nombreux anarchistes dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui vise à sortir de l'action légale pour propager les idées anarchistes. La stratégie comporte un répertoire important d'actions (sabotage, boycott, reprise individuelle, etc.) mais elle reste surtout connue pour les attentats qui s'en réclamaient et qui marquèrent la France des années 1880 et 1890 (assassinat du président de la République Sadi Carnot par Caserio en 1894, en particulier). Ces attentats furent la motivation principale de l'établissement par les gouvernements d'un arsenal répressif particulièrement violent de lois anti-anarchistes surnommées lois scélérates.

## Varlin aujourd'hui

***La Commune de Paris suscite un intérêt perpétué qui croît indéniablement dans les phases de désarroi politique, quand la part du rêve devient d'autant plus nécessaire que l'horizon se brouille. On ne saurait dès lors douter que son 150<sup>e</sup> anniversaire n'occasionne une abondante production éditoriale dont s'affirment déjà les prémices. Les éditions du Détour occupent là une place notable en publiant coup sur coup une réédition de L'histoire de la commune de 1871 de Lissagaray, préfacée par Jacques Rougerie dont il n'est guère utile de préciser qu'il est le connaisseur entre tous de cette histoire et son infatigable défricheur, et, de la plume de celui-là même, un ouvrage consacré à Eugène Varlin.***

par Danielle Tartakowsky

---

Jacques Rougerie

*Eugène Varlin.*

*Aux origines du mouvement ouvrier*

Éditions du Détour, 250 p., 19,90 €

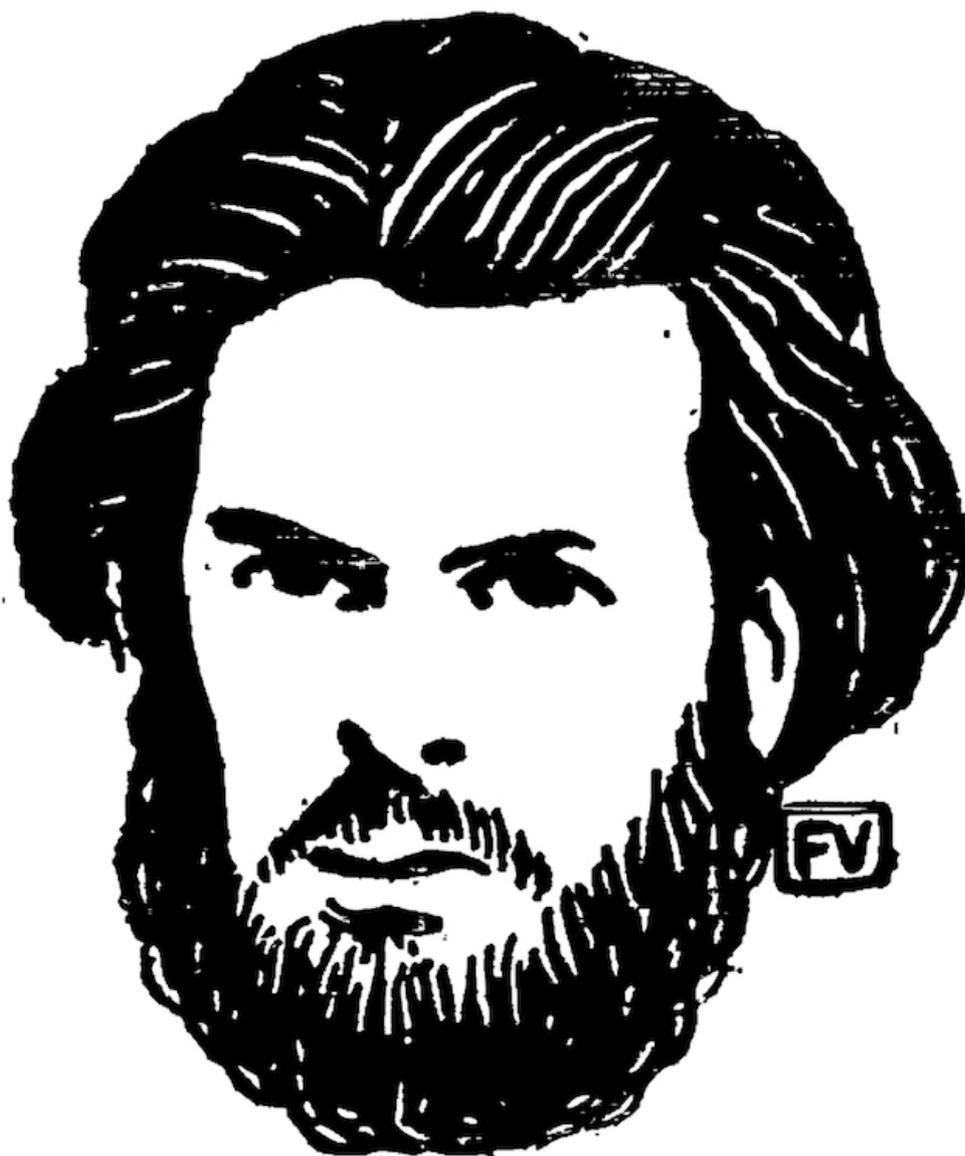
---

L'ouvrage, écrit son auteur, n'est pas une biographie *stricto sensu*. Ce d'autant moins que rares sont les documents propres à renseigner la vie privée de Varlin, précise-t-il. Il s'agit plutôt d'une relecture ordonnée et commentée de quelques-uns de ses écrits majeurs, parus dans la presse, prononcés lors des divers congrès de l'Internationale ouvrière auxquels il a pris part, ou encore d'écrits épistolaires, selon une structure éditoriale qui n'est pas sans évoquer la précieuse collection défunte (?) « Archives-Gallimard » dans laquelle Jacques Rougerie avait, du reste, publié, en 1973, *Le procès des communards*. Ces documents croisés avec des écrits d'autres protagonistes, individuels ou collectifs, pour certains en annexe (50 pages), constituent un précieux éclairage sur les sociétés ouvrières parisiennes au terme du Second Empire et sur l'Internationale, qui sont en fait le sujet principal de l'ouvrage.

Que cet ouvrage ait été suscité par la proximité du 150<sup>e</sup> anniversaire de la Commune ne saurait occulter qu'il s'inscrit dans un regain d'attention plus large pour une histoire qui doit au poids de la seconde et de la troisième Internationale et au primat des organisations politiques qui leur fut consubstantiel d'avoir été longtemps sinon mar-

ginalisée du moins réduite à peu de chose. Le retournement de cycle qui nous vaut de nous situer dans une séquence dite néolibérale et la crise des systèmes politiques et, par là, des organisations consubstantielles au cycle précédent, qui fut l'âge d'or du mouvement ouvrier, ont contribué depuis deux ou trois décennies à déplacer le regard et l'historiographie sur le premier XIX<sup>e</sup> siècle qui vit l'émergence des sociétés ouvrières et leurs combats, déployés sous l'espèce de la grève ou, en réponse à une crise inédite, lors de la Commune de Paris. Il est ainsi remarquable que le récent ouvrage de Nicolas Delalande intitulé *La lutte et l'entraide. L'âge des solidarités ouvrières* (Seuil, 2019) s'inscrive, comme en miroir, dans une profonde complémentarité avec le présent ouvrage en abordant, depuis l'Internationale, la question de la solidarité financière aux grèves et de ses modalités que Jacques Rougerie analyse ici, quant à lui, à l'échelle des sociétés ouvrières, devenues sociétés de résistance, en soulignant le primat de la solidarité déployée à cette échelle.

En 1975, Jean Bruhat publiait *Eugène Varlin, militant ouvrier, révolutionnaire et communard* [1]. Quarante ans plus tard, ce sont trois ouvrages qui, presque simultanément, sont consacrés à Varlin : l'ouvrage de Jacques Rougerie, celui de Michel Cordillot [2] et la toute récente publication de ses écrits commentés par Michèle Audin [3]. Sans doute faut-il y voir un effet des résonances entre les positions qu'il défend, au fil de ses combats, et bien des interrogations contemporaines, nées de la fin des certitudes et relatives à



*Portrait de Varlin par Félix Vallotton (1897)*

### **VARLIN AUJOURD'HUI**

la crise du politique et aux voies de l'émancipation.

Eugène Varlin appartient à une génération fidèle à l'héritage des années révolutionnaires de 1848-1851, résumé par l'exigence d'une « république démocratique et sociale », mais également consciente que l'heure est venue d'un adieu aux barricades au profit de nouvelles formes d'action, au premier rang desquelles, s'agissant de Varlin, « l'association ». Cet ouvrier relieur devient un protagoniste majeur de la création et de l'affirmation des sociétés et organisations surgies à différentes échelles dans la seconde moitié des années 1860 : Société mutuelle de crédit et de solidarité des ouvriers et ouvrières relieurs et relieuses, Fédération des chambres syndicales ouvrières, l'Internationale et sa section parisienne, Commission

des délégués ouvriers à l'exposition internationale de 1867 dont Jacques Rougerie souligne qu'elle constitue pour l'Internationale une redoutable rivale. Avec, dans ce cadre, une attention spécifique pour l'éducation, technique mais également musicale, la coopération et l'intégration des femmes travailleuses aux sociétés ouvrières témoignant de leur profonde imprégnation fouriériste.

Confronté aux vifs débats qui traversent ces organisations et parfois les opposent, s'agissant du bien-fondé de la grève et de ses fonctions, de la politique, du « collectivisme » au sens que lui confère alors l'Internationale et du mutualisme, Varlin, qui se définit comme un « communiste non autoritaire », se démarque de Proudhon dont il dénonce l'individualisme mais également de Marx avec qui le débat ne paraît cependant pas

## VARLIN AUJOURD'HUI

s'être mené aussi directement. Sa connaissance des sociétés ouvrières et son implication dans leurs combats au terme des années 1860 lui valent de tenir leur action concrète, qu'on peut qualifier de premier syndicalisme réformiste, et la grève pour des modalités de l'émancipation ouvrière qui constitue son objectif entre tous. Mais la grève ne saurait à elle seule répondre aux exigences de justice sociale. Varlin constate que presque toutes aboutissent à la constitution de chambres syndicales devenues ensuite des caisses de résistance, et il souligne l'importance de ces dernières dans la construction du processus révolutionnaire qu'il envisage. Ce processus suppose, en effet, la constitution de fédérations ouvrières qui sont la condition d'une montée en généralité par laquelle peut alors se définir le politique et qu'Eugène Varlin s'emploie à construire.

Mais les sociétés ouvrières se voient également confier un rôle majeur dans l'avenir révolutionnaire. La révolution qu'il dit prochaine ne saurait en effet s'arrêter à un simple changement d'étiquette gouvernementale : « *les travailleurs eux-mêmes doivent avoir la libre disposition, la possession de leurs instruments de travail sous la condition d'apporter à l'échange leurs produits au prix de revient* ». Devenues le creuset dans lequel se formera la société de demain, les sociétés forment ainsi « *les éléments naturels de l'édification sociale de l'avenir. Ce sont elles qui pourront facilement se transformer en associations de producteurs, ce sont elles qui pourront mettre en œuvre l'outillage social et l'organisation de la production* ». Celui qui professe et professera toujours une défiance vis-à-vis de l'État et de la politique dans l'étroite acception du terme se réclame en outre d'un gouvernement direct par le peuple, condition de la « République sociale et universelle » advenue, la représentation politique, dont il admet la nécessité, n'ayant alors d'autre mission que de « *régler les intérêts généraux de tous les hommes* ».

Dans un ouvrage intitulé *The Republican Moment*, Philip Nord montrait comment les associations constituées à diverses fins sous le Second Empire devaient à leurs pratiques d'avoir constitué le creuset des cadres et de la culture républicaine [4]. Dans telle de ses interventions, Eugène Varlin développe une théorie similaire s'agissant des sociétés ouvrières absentes du

panel étudié par Philip Nord. « *Quoique nous ayons été souvent attaqués par certains révolutionnaires qui nous reprochaient de nous occuper de questions de détail lorsque l'ensemble était à changer, nous avons la prétention d'avoir largement contribué à l'avènement de la révolution en habituant le peuple à la pratique des institutions républicaines.* » Mais il est vrai que la continuité que Philip Nord met en évidence pour les associations qu'il retient doit à l'insurrection communarde et à sa tragique issue de faire place ici à la césure, en répondant d'héritages susceptibles de résurgences, sous l'espèce du syndicalisme révolutionnaire, s'agissant de certaines des thèses de Varlin, mais avant tout d'une profonde solution de continuité tant en matière de cadres que de culture. L'ouvrage de Jacques Rougerie, qui vaut surtout pour sa retranscription des sociétés ouvrières et de l'Internationale, est plus rapide sur cette séquence durant laquelle Varlin se consacre à des tâches concrètes relatives au logement, aux finances de la Commune et à l'approvisionnement militaire, avant que d'être exécuté à Montmartre aux derniers jours de l'insurrection. La primauté, demeurée la règle, donnée aux documents sur le commentaire rend ici la lecture plus mal aisée à qui n'a pas une bonne connaissance préalable des événements.

Nous n'entendons pas suggérer que ceux qui s'interrogent aujourd'hui sur le politique trouveront là des réponses à leurs doutes et à leurs inquiétudes, s'agissant de l'émancipation sociale ou d'un devenir à la mesure de leurs rêves. Mais, en leur faisant écho à divers titres, l'ouvrage informe sur la nature d'une séquence qui nous oblige à repenser en profondeur le politique et la nature de ses acteurs.

1. **Jean Bruhat, *Eugène Varlin, militant ouvrier, révolutionnaire et communard*, Éditeurs français réunis, 1975.**
2. **Michel Cordillot, *Eugène Varlin, internationaliste et communard*, Spartacus, 2016.**
3. **Michèle Audin, *Eugène Varlin, ouvrier relieur 1839-1871*, Libertalia, 2019.**
4. **Philip Nord, *The Republican Moment. Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*, Harvard University Press, 1995.**

## Les faits moraux existent-ils ?

***Il sera, après la lecture de l'ouvrage d'une absolue clarté de François Jaquet et Hichem Naar, difficile de prétendre ne rien comprendre à cet important champ de la philosophie que représente la métaéthique. Après l'avoir définie, aussi simplement que possible, comme l'étude des questions philosophiques qui portent sur la morale sans être elles-mêmes des questions morales, les auteurs proposent une très riche introduction à l'hétérogénéité de ce qui en relève.***

par Alain Policar

---

**François Jaquet et Hichem Naar**  
*Qui peut sauver la morale ?*  
*Essai de métaéthique*  
 Ithaque, 224 p., 16 €

---

Nous nous contenterons, dans le cadre de cette recension, d'examiner les réponses apportées à la question centrale : et si la morale n'était qu'une illusion ? C'est en référence à la fameuse théorie de l'erreur, dont le plus célèbre défenseur est John Mackie (1917-1981), que sont présentés les argumentaires de ceux qui veulent sauver la morale, à savoir l'expressivisme, le subjectivisme, le naturalisme et le non-naturalisme.

Pour Mackie, le jugement moral relève du désir ou des préférences et, dès lors, les critères du vrai et du faux ne lui sont pas applicables. Il défend ainsi l'idée que le langage moral est illusoire ou trompeur. À l'instar des énoncés qui contiennent des prédicats magiques ou astrologiques, les énoncés moraux sont *tous* faux. À la revendication de vérité de ces derniers, il oppose deux ensembles d'arguments, les arguments de la *relativité* et les arguments de l'*étrangeté*. Les premiers expliquent l'absence d'accord sur les principes moraux ultimes par l'inexistence de *faits* moraux indépendants de nos préférences ou de nos croyances. Les seconds insistent sur le fait que des entités à la fois *objectives* (c'est-à-dire indépendantes de nos réactions) et *prescriptives* (capables d'orienter notre action) n'ont nul équivalent dans l'univers, d'où leur caractérisation d'*étranges*.

Bref, pour Mackie (et nombre d'autres auteurs sceptiques), l'idée d'une rationalité axiologique est sans fondement (si bien que son scepticisme

n'est pas vraiment éloigné du nihilisme : tous les énoncés moraux sont faux parce que nous n'avons aucun moyen effectif de les vérifier). D'ailleurs, la diversité morale prouverait la fragilité de nos convictions morales. Ces dernières ne peuvent être causées par la vérité car, si c'était le cas, les désaccords seraient moins fréquents. Mais, aussi persistant soit-il, le désaccord doit-il conduire à penser que nos convictions morales sont erronées ? Nous reviendrons sur l'argumentation des auteurs, nettement plus empathiques à l'égard de cette approche que nous ne le sommes.

Pour bien appréhender les théorisations des concurrents de la théorie de l'erreur, il est souhaitable d'adopter la méthode exposée dans l'ouvrage. Elle met en exergue quatre questions : les jugements moraux sont-ils des croyances ? Les faits que ces jugements prétendent représenter sont-ils objectifs ? Les faits que ces jugements prétendent représenter sont-ils non naturels ? Ces faits existent-ils ? À la première question, l'expressivisme répond négativement, tandis que les autres théorisations apportent une réponse positive. À la deuxième question, seul le subjectivisme, par définition, répond négativement. À la troisième, le naturalisme, bien entendu, s'oppose. Enfin, à la quatrième, le non-naturalisme se prononce en faveur de l'existence des faits moraux, que la théorie de l'erreur, comme nous l'avons vu, rejette.

### Des théories insuffisantes

C'est le cas de l'*expressivisme*, pour lequel les jugements moraux ne sont pas des croyances, et leur signification n'entretient aucun rapport avec leurs conditions de vérité. Pour le dire autrement, l'expressivisme est un non-cognitivism : les énoncés moraux n'ont pas la prétention de repré

### LES FAITS MORaux EXISTENT-ILS?

senter le monde. Leur signification dépend des attitudes qu'ils *expriment*. Ce qui importe est l'effet produit sur l'interlocuteur. Selon la distinction établie par Elizabeth Anscombe, il existe deux types d'états mentaux : les états *cognitifs*, dont la fonction est de s'ajuster au monde, c'est-à-dire de le décrire tel qu'il est, et les états *conatifs*, qui vont du monde vers l'esprit : c'est le monde qui doit se conformer à eux. Les expressivistes considèrent que nous devrions adapter le monde à nos désirs, ceux-ci étant des états mentaux conatifs. Pour les auteurs, l'échec de l'expressivisme signifie que le cognitivisme est vrai. Dès lors, les énoncés moraux expriment bien des croyances et prétendent représenter des faits moraux dont ils présupposent l'existence.

Deuxième famille théorique rejetée : le *subjectivisme*, pour lequel les faits moraux concernent les attitudes qu'entretiennent certains sujets à l'égard des actions sur lesquelles portent les jugements moraux. On peut distinguer deux formes de subjectivisme, l'absolutisme, selon lequel la valeur de vérité d'un jugement est indépendante du contexte, et le relativisme, selon lequel elle dépend des contextes d'énonciation. Les difficultés, insurmontées, du subjectivisme conduisent les auteurs à tenir pour acquis que les jugements moraux représentent des faits moraux objectifs. Reste à déterminer si ces faits sont naturels ou non.

### La résistance du naturalisme

Malgré des mérites reconnus, le naturalisme, selon lequel les faits moraux existent parce qu'ils appartiennent à une famille d'entités en laquelle nous avons d'excellentes raisons de croire, les faits naturels, n'est pas reconnu au titre des théories plausibles. Au sein de ce courant, il existe deux grandes familles : le naturalisme analytique et le naturalisme synthétique. La distinction fait évidemment référence à celle, canonique, entre énoncés analytiques (vrais par définition, en vertu de la seule signification des termes qui les composent et donc indépendants des faits du monde) et énoncés synthétiques (dont la vérité dépend également des choses du monde).

Le naturalisme analytique défend donc l'idée que le caractère naturel des faits moraux peut être déduit de la seule signification des termes. Cette solution n'est guère satisfaisante et rend le recours au naturalisme synthétique nécessaire. Ce-

lui-ci nie que les prédicats moraux aient des synonymes naturels. Mais il prétend qu'ils peuvent néanmoins faire l'objet d'une science empirique spécifique. L'argument principal en faveur de cette prétention varie selon que l'on défend un naturalisme synthétique réductionniste ou non réductionniste. Dans le premier cas, on considérera que les prédicats moraux et naturels, s'ils n'ont effectivement pas le même sens, ont cependant la même référence. On n'est guère éloigné ici du naturalisme analytique, à ceci près que la réduction des termes moraux aux termes naturels n'est pas *définitionnelle* mais liée à l'état des choses du monde. Cette thèse pose donc une relation d'*identité* entre faits moraux et faits naturels.

Identité que rejette le naturalisme synthétique non réductionniste : les faits moraux seraient seulement *constitués* de faits naturels (la statue est faite d'argile, mais elle n'est pas identique à l'argile : si la statue se brise, l'argile continue d'exister). Aussi le pouvoir explicatif des propriétés morales est-il indépendant de celui des propriétés naturelles qui le constituent, et ce *pouvoir explicatif* implique que les faits moraux puissent être l'objet d'une science empirique.

Les auteurs notent que cette dernière forme de naturalisme est souvent désignée sous le nom de « réalisme de Cornell », ses représentants étant, pour un grand nombre d'entre eux, professeurs dans cette université. Mais ils ne lui rendent pas justice et c'est probablement la seule réelle faiblesse de ce livre, même si le parti pris, parfaitement assumé, n'est pas étranger à la vertu pédagogique de l'ouvrage. Néanmoins, une réfutation plus convaincante du naturalisme synthétique non réductionniste n'aurait fourni que plus de force à leur conclusion en faveur d'une dispute limitée au non-naturalisme et à la théorie de l'erreur.

On considère généralement que les obligations morales ne peuvent se déduire d'affirmations non morales : puisque l'on n'observe jamais que ce qui est, nous pouvons avoir des raisons de nier la pertinence de l'observation relativement à ce qui doit être. Pourtant, Geoffrey Sayre-McCord (non cité dans l'ouvrage) conteste la portée de l'argument. Ce dernier suppose en effet que, pour mettre le devoir-être sur le même plan ontologique que l'être, il est nécessaire de réduire le premier au second. Or, il ne serait pas possible « *de réduire les assertions morales à des assertions non morales au moyen d'une définition des premières dans les termes des secondes* [1] ». Dès lors, les

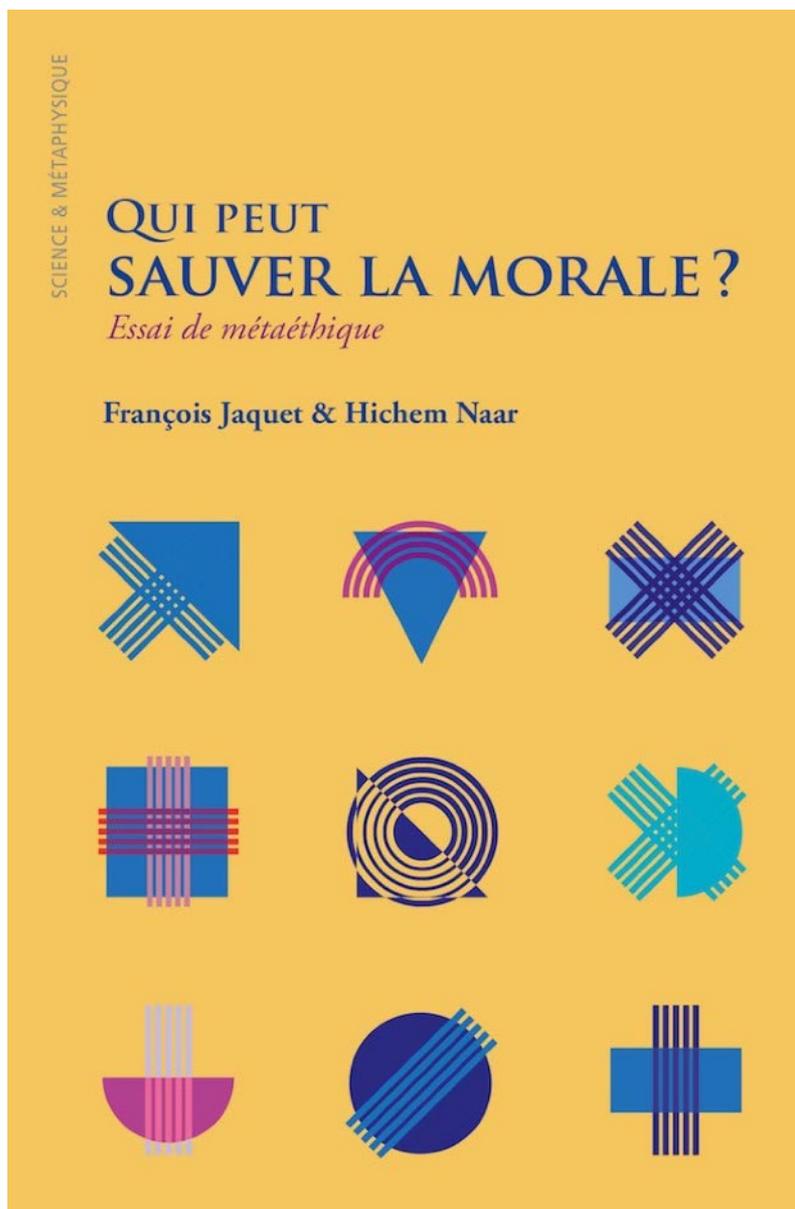
### LES FAITS MORAUX EXISTENT-ILS?

assertions morales ne sont pas fondées à dire ce qui est. Si cette conclusion était justifiée, nous devrions effectivement adopter des positions non naturalistes en métaéthique. La connaissance morale n'étant pas, dans cette perspective, une connaissance de faits naturels, on pourrait également en tirer une conclusion anti-cognitivistique. Il y aurait donc une différence ontologique profonde entre les sciences empiriques et le monde moral.

Sayre-McCord est en profond désaccord avec cette idée de divergence ontologique fondamentale. Sa stratégie consiste à affaiblir la notion d'explication scientifique afin de montrer que l'on exige sans doute trop en matière d'explication morale. Si cette stratégie est la bonne, on en déduira que les différences entre ces types d'explication sont plus de degré que de nature et qu'il est infondé d'affirmer que les jugements moraux ne possèdent aucune force explicative ni aucune référence réaliste.

Selon Sayre-McCord, il suffit que nous soyons en mesure d'établir un lien *explicatif* entre la vérité de nos croyances et nos expériences. Pour qu'une théorie soit acceptable, il ne suffit pas qu'elle ait des conséquences observables : elle doit aussi expliquer pourquoi nous faisons certaines observations. Dans le cas qui nous occupe, celui de la théorie morale, le problème est que les principes moraux et les propriétés morales paraissent justement ne jouer aucun rôle dans l'explication de nos observations, au contraire, par exemple, de l'observation d'un proton expliquée par la théorie physique. Il faut donc s'efforcer de mettre en lumière leur *force* explicative, c'est-à-dire faire intervenir la théorie morale dans nos meilleures explications des observations faites. En d'autres termes, les faits moraux doivent, pour être légitimes, expliquer des faits non moraux.

On pourra donc admettre que le recours à des faits moraux objectifs n'est pas seulement le résultat de nos pratiques linguistiques ordinaires. Et même si le rôle explicatif d'une propriété morale, comme « l'injustice d'un acte », n'a pas la même portée cosmologique que celui d'une propriété naturelle, telle que « l'humidité d'un rocher », la différence est certainement plus de degré que de nature.



### Les théories considérées comme les plus plausibles

Il va de soi que la plausibilité des théories en lice est un jugement des auteurs. Pour notre part, le débat exclut la théorie de l'erreur et se limite à l'affrontement entre naturalisme synthétique non réductionniste et non-naturalisme. Les auteurs pensent que, pour sauver les faits moraux de l'inexistence, la seule voie praticable est le non-naturalisme. Pour celui-ci, les jugements moraux attribuent aux actions des propriétés non naturelles et objectives. C'est cette existence de propriétés non naturelles et objectives qui distingue essentiellement ce courant de la théorie de l'erreur pour laquelle elles n'existent pas.

Le non-naturalisme est attrayant parce qu'il se fonde sur nos intuitions. On admet aisément que

**LES FAITS MORAUX EXISTENT-ILS?**

la connaissance morale ne s'acquiert pas empiriquement : « *On peut entendre tous les mensonges du monde ; jamais on ne percevra le caractère immoral du mensonge* ». Ensuite, nous avons bien le sentiment que les actions ont des propriétés morales. Néanmoins, et les auteurs le reconnaissent clairement, les objections sont consistantes. Le non-naturalisme nous contraint en effet à admettre que les faits moraux n'auraient pas de pouvoir explicatif, qu'ils seraient inconnaisables, qu'ils nous fourniraient des raisons de nature douteuse, qu'ils feraient l'objet d'importants désaccords et, enfin, que leur survenance sur les faits naturels serait inexplicable.

Il est vrai cependant que la plupart des choses auxquelles nous croyons n'ont pas de pouvoir explicatif : bien que n'en possédant pas, les entités morales pourraient donc exister. Quant à leur nature insaisissable, rendant la connaissance morale impossible, elle ne nous conduirait pas nécessairement au scepticisme puisqu'il existe des faits, relevant de la connaissance a priori, qui ne produisent aucun effet. Les non-naturalistes cherchent à soutenir ce point de vue, le plus souvent en adoptant une épistémologie intuitionniste, laquelle rend inutile le recours à l'expérience ou à l'observation. Nos intuitions morales ne prétendent pas à l'infailibilité, mais elles fournissent à nos croyances une justification *prima facie*. Dès l'instant où nous pouvons réviser nos jugements, l'existence de désaccords n'est pas opposable au non-naturalisme. Celui-ci doit cependant être capable de fournir des *raisons catégoriques et réelles*, d'autant que c'est le propre du non-naturalisme que d'affirmer que les faits moraux doivent nous fournir ces raisons pour exister. Il ne nous semble pas que les auteurs démontrent réellement (si j'ose dire) qu'il remplisse cette obligation (voir p. 169-172). Cette remarque vaut pour le problème de la survenance, mais Jaquet et Naar, à la différence du point précédent, en conviennent : la difficulté, écrivent-ils, est d'expliquer « *comment il pourrait y avoir des propriétés morales qui, tout en n'étant pas identiques à des propriétés naturelles, surviennent sur de telles propriétés* ».

Mais nous ne sommes pas pour autant condamnés à adopter la théorie de l'erreur, qui, en définitive, est assez mollement défendue.

Du caractère non naturel des faits moraux, la théorie de l'erreur déduit leur inexistence. Comme je l'ai rappelé au début de cette recension, les faits moraux sont pour elle des entités suspectes : ils n'ont pas de pouvoir explicatif, ils sont épistémiquement inaccessibles, ils feraient l'objet d'importants désaccords et surviendraient sur des faits auxquels ils ne sont pas réductibles. Les auteurs reconnaissent que cette approche n'est pas franchement populaire. Pourtant, ils la défendent contre les objections les plus courantes. Ainsi, et même si l'on accepte l'idée que la capacité morale a été sélectionnée par l'évolution, nos croyances morales ne sont pas pour autant justifiées. Les auteurs en tirent la conclusion suivante, à vrai dire assez fragile : « *Notre conviction que brûler un chat est injuste ne fait peut-être pas le poids face aux raisons que nous avons de croire que tous les jugements moraux sont faux* ». Dans le même esprit, Jaquet et Naar rejettent l'objection de l'incohérence. Pour ce faire, ils considèrent que le principe selon lequel une action est soit juste soit injuste ne peut être opposé aux théoriciens de l'erreur puisqu'il présuppose la vérité de certains énoncés moraux atomiques, vérité que précisément ils rejettent (selon eux, les énoncés qui contiennent des termes moraux dans des contextes non subordonnés sont uniformément faux).

Reste alors une interrogation fondamentale : si la théorie de l'erreur est vraie, que devons-nous faire de nos jugements moraux ? Les auteurs, au fond, se refusent à ne pas prendre la morale au sérieux. Nous les suivons sur ce point, ce qui, contrairement à leur parti pris, implique de limiter l'affrontement entre non-naturalisme et une approche naturaliste synthétique non réductionniste, telle celle de Sayre-McCord, qui s'efforce de concilier indépendance des valeurs et naturalisme, c'est-à-dire qui tient compte à la fois de la constitution naturelle de l'humain et de l'intentionnalité individuelle.

1. Sayre-McCord (1988), « *La théorie morale et l'absence de pouvoir explicatif* » in Ruwen Ogien (dir.), *Le réalisme moral*, PUF, 1999, p. 208.

## Tu penses, je te suis

***Dans quelle mesure les pensées que nous attribuons aux autres correspondent vraiment à ce qu'ils ont dans la tête ? C'est la question que le philosophe Mark Sainsbury, professeur à l'université d'Austin (Texas), examine dans ce livre.***

par **Thierry Laisney**

---

**Mark Sainsbury**  
*Thinking About Things*  
 Oxford University Press, 200 p., 30 €

---

Les états mentaux (croire, craindre, espérer...) ont pour propriété caractéristique d'être dirigés vers quelque chose, d'être à *propos de* quelque chose, c'est ce qu'on appelle leur *intentionnalité*. Et ces états intentionnels, nous en prêtons sans cesse à autrui : l'*intensionnalité* (avec un *s*) définit ces attributions. Alors tout change. Prenons un exemple. Dans un contexte extensionnel, je peux *salva veritate* substituer à une expression une autre expression qui a la même référence : passer de *La capitale de l'Italie compte près de trois millions d'habitants* à *Rome compte près de trois millions d'habitants*. Alors que je ne peux passer valablement de *Jean croit que la capitale de l'Italie compte près de trois millions d'habitants* à *Jean croit que Rome compte près de trois millions d'habitants* : rien ne me dit que dans l'esprit de Jean la capitale de l'Italie soit Rome. Et si Jean pense que la capitale de l'Italie est Venise, je ne peux pas, contrairement à ce que suggérerait la même substitution, imaginer qu'il croie que Venise et Rome sont une seule et même ville !

On peut attribuer à quelqu'un deux types d'attitudes, même si certains auteurs considèrent que les secondes peuvent se réduire aux premières : les attitudes *propositionnelles* (*François pense qu'Obama a été un bon président*) et les attitudes *objectuelles* (*François pense à Obama*). Dans le premier cas, François combine plusieurs concepts pour aboutir à une pensée (laquelle peut être vraie ou fausse) ; dans le second cas, il ne met en œuvre qu'un concept (un concept nominatif ici, celui d'Obama). Le *concept* (qui n'est pas, l'auteur y insiste, ce à quoi nous pensons mais ce *avec quoi* nous pensons, une représentation mentale [1]) est le terme clé de la théorie de Sainsbu-

ry (*display theory*) : nous attribuons correctement un état intentionnel à un sujet si nous présentons, nous affichons (*display*) dans notre attribution les concepts mêmes mis en œuvre par ce sujet. C'est souvent par l'intermédiaire de verbes transitifs intensionnels (*intensional transitive verbs*, ITV) que se présentent concepts et pensées. Dans ce genre de contexte, il n'est pas toujours facile de savoir si les mots ou les expressions employées se rapportent *de re* ou *de dicto* aux concepts en question. En principe, une expression utilisée *de re* est en dehors de la portée de l'ITV, même si formellement elle semble en relever. Exemple : *Voyant Peter Rabbit, Pascal a cru que c'était un lièvre*. Ici, l'usage anaphorique du pronom démonstratif exclut celui-ci du champ de l'ITV.

Tout le propos de Mark Sainsbury consiste à requalifier de psychologique ce qui est souvent vu comme logique ou sémantique. Selon la *display theory*, le matériau présenté dans une phrase intensionnelle est logiquement et sémantiquement inerte. Il faut donc être très circonspect, en particulier, à l'égard des *inférences* qu'on pourrait risquer dans un tel contexte. Pour l'auteur, les implications apparentes ne sont souvent que des raisonnements plausibles fondés sur des généralisations psychologiques. Empruntons-lui quelques-uns de ses exemples : *Brenda a peur de son frère* n'entraîne pas que Brenda ait un frère (elle l'a peut-être fantasmé). C'est une inférence raisonnable mais qui n'a pas de caractère logique. De même, *Sam veut arrêter de fumer* n'implique pas que Sam fume. Sam peut s'imaginer qu'il fume alors que ce n'est pas le cas ; ou bien (plus vraisemblable) il aimerait pouvoir se débarrasser d'une mauvaise habitude que malheureusement il n'a pas. *Delia a peur des chiens* entraînerait *Delia a peur des chiens enragés* par un raisonnement *a fortiori* ? Et si Delia croit que les chiens enragés sont inoffensifs ?

Sainsbury relève que le verbe en présence influe sur le caractère valide ou non d'une inférence.

**TU PENSES, JE TE SUIS**

Par exemple, *Bella pense à de gros chiens* entraîne *Bella pense à des chiens*. En effet, *penser à* est par nature extensionnel. Si je pense à Donald Trump, je pense par là même à l'actuel président des États-Unis, même si j'ignore que Trump occupe aujourd'hui cette fonction. En revanche, si Bella n'aime pas les gros chiens, je ne peux en déduire qu'elle n'aime pas les chiens. Si Shelley veut des chaussures rouges, je ne peux en déduire qu'elle veut des chaussures (tout court). Comparez : *Shelley n'aime pas les chaussures rouges*, donc *Shelley n'aime pas les chaussures*. (Il est vrai qu'en français ces inférences sont rendues formellement moins proches par le jeu des articles – défini ou indéfini.)

Sainsbury remet en cause un autre point, la prétendue non-spécificité de certaines phrases intensionnelles. Il revient souvent sur cet exemple donné par Quine : *John veut un voilier* (*John wants a sloop*). Sainsbury montre que la thèse de l'ambiguïté (celle de Quine) ne rend pas compte de toutes les hypothèses envisageables : John a porté son désir sur un voilier bien déterminé, en mettant en œuvre le concept de voilier ; John a le même désir mais sans avoir le concept ; John n'a pas de voilier spécifique en vue mais le concept lui est présent ; il n'a ni l'un ni l'autre. Etc. Une remarque très intéressante de Sainsbury est qu'il ne faut pas confondre l'ambiguïté avec le fait qu'une phrase peut être vraie de diverses manières. Dire que *John veut un voilier* est ambigu revient à dire qu'on peut prêter à cette phrase deux significations différentes. Or, cette phrase ne dit pas que John veut un voilier spécifique ; elle ne dit pas non plus que John ne veut aucun voilier en particulier. Elle est neutre de ce point de vue, et inviter à l'interprétation n'est pas la même chose que signifier.

La grammaire ne permet pas toujours à elle seule de démêler ce que pense le sujet de ce que pense celui qui lui attribue un état intentionnel déterminé. Par un système d'exposants et de crochets, Sainsbury propose une méthode qui, certes difficile à appliquer dans la pratique ordinaire du langage, n'en permet pas moins une analyse très précise des phénomènes mentaux en présence. Prenons son exemple : *Sally a reconnu un ami de Bill*. Il y a plusieurs façons pour cette phrase d'être vraie. S désignant le « sujet » (c'est-à-dire Sally, en l'occurrence), nous pouvons avoir (entre autres) :

- 1) Sally a reconnu [un ami de Bill]<sup>S+</sup> : Sally a effectivement exercé ce concept.
- 2) Sally a reconnu [un ami de Bill]<sup>S-</sup> : Le concept ne figure pas dans l'acte mental de Sally.
- 3) Sally a reconnu [un ami de Bill]<sup>S</sup> : Neutre. Vrai si l'une des deux possibilités précédentes est vérifiée.
- 4) Sally a reconnu [un ami de]<sup>S+</sup> [Bill]<sup>S-</sup> : Sally a reconnu un ami du professeur Smith (elle ne sait pas que ce dernier se prénomme Bill).
- 5) Sally a reconnu un [ami]<sup>S-</sup> de [Bill]<sup>S+</sup> : Sally n'a pas vu dans celui qu'elle a reconnu un ami de Bill, même si elle sait qu'il existe une certaine proximité entre les deux hommes.

À l'exposant S du sujet peuvent s'ajouter celui du monde (M) et celui du destinataire (D). En reprenant l'exemple classique de Frege, supposons qu'un locuteur sache qu'un auditeur n'a pas le concept *Phosphorus* mais possède le concept *Hesperus* ; l'attitude qu'il attribue à une tierce personne (Julie) pourra, dans le cas où celle-ci a, quant à elle, mis en œuvre le concept *Phosphorus*, se présenter ainsi :

Julie croit que [Hespérus]<sup>S-, M+, D+</sup> [est visible]<sup>S+</sup>

Pour revenir à John et son voilier, si John a en vue un bateau que lui et le monde définissent également comme un voilier, cela donne :

John veut [un voilier]<sup>S+, M+</sup>

Notons que ce procédé pourrait être appliqué aux énoncés extensionnels : *Œdipe a tué [son père]<sup>S-</sup>* ; *Œdipe a épousé [sa mère]<sup>S-</sup>*. Le langage pourrait rendre ainsi cette dernière phrase : *Œdipe a épousé celle qui, sans qu'il le sût, se trouvait être sa mère*.

Nous n'avons pas encore abordé une question essentielle dans un livre où les licornes et Pégase se disputent la vedette : celle de l'existence. Sainsbury évoque ce qu'il appelle « l'énigme de Prior [2] », dont ce qui suit pourrait être une illustration :

- a) Penser à Obama est relationnel (met en relation un sujet avec l'objet intentionnel Obama).
- b) Penser à Pégase ne l'est pas (il n'y a pas d'objet).

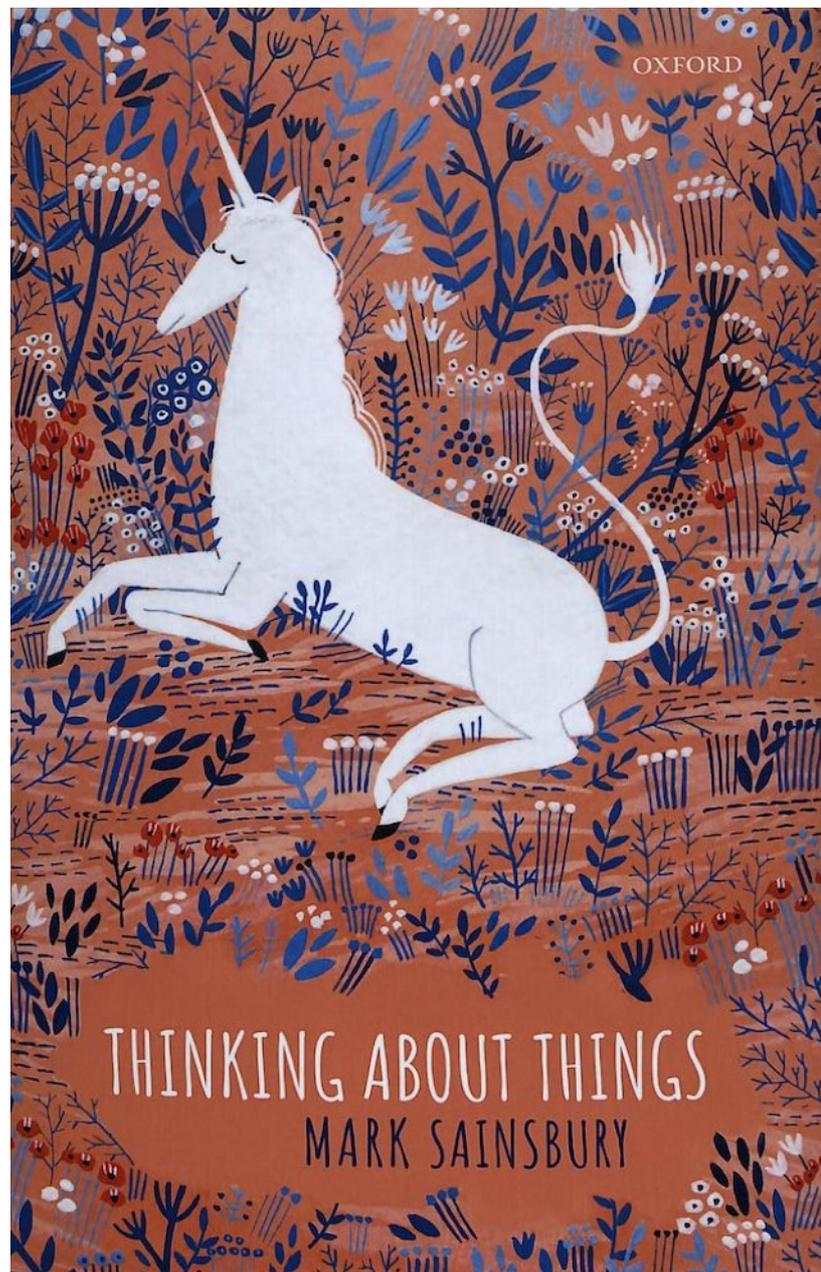
**TU PENSES, JE TE SUIS**

c) Ce sont pourtant des états mentaux de même nature.

Où se situe le problème ? À l'exemple de Meinong, on peut estimer qu'il n'y a pas de problème : penser à Pégase est tout aussi relationnel que penser à Obama ; il y a simplement des objets dont on peut dire qu'il n'y a pas de tels objets. Cette affirmation, beaucoup la jugent inacceptable. Selon Russell, par exemple, les logiciens ne doivent pas davantage admettre l'existence des licornes que les zoologues. De la même façon, si Ursula pense à une licorne, Sainsbury en déduit qu'il y a *quelque chose* à quoi pense Ursula mais certainement pas qu'il y a une licorne à laquelle pense Ursula. Pour lui, l'erreur de Meinong prouve que ce n'est pas la notion d'objet qui est essentielle pour expliquer la nature de l'intentionnalité : il y a beaucoup de choses qui ne sont pas des objets, et les concepts « feront le job ».

Sainsbury défend une conception *originaliste* des concepts. Pour décrire adéquatement les concepts qu'une personne met en œuvre, nous ne pouvons pas recourir uniquement aux notions extensionnelles : nous devons individuer les concepts en fonction de la représentation mentale qu'ils ont d'abord constituée pour chaque sujet. Pour cela, Sainsbury distingue la référence au sens intensionnel et la référence\* (avec un astérisque) au sens extensionnel ; c'est la première qui lui importe. Penser à des choses a pour source immédiate l'exercice des concepts figurant dans notre répertoire plutôt que les entités du monde [3]. C'est ainsi que nous pouvons penser à des choses qui n'existent pas sans pour autant prétendre qu'il y a des choses non existantes auxquelles nous pensons.

Mark Sainsbury, dans cet ouvrage, a envisagé les quatre difficultés que peut présenter (chacun en présente au moins une) un énoncé intensionnel : l'existence, la substitution, l'inférence, la non-spécificité. Il s'est appliqué, en séparant le psychologique du sémantique, à pointer une tendance permanente, celle qui consiste à ramener ce que pense quelqu'un à un point de vue plus objectif. Sainsbury souligne que nous sommes parfois plus enclins à montrer comment un sujet est relié au monde qu'à préciser le caractère conceptuel intrinsèque de ses états mentaux. C'est pourquoi il n'est probablement pas illégi-



time de voir dans son entreprise une défense de la subjectivité et de la fidélité à la pensée d'autrui.

1. Pour Sainsbury, les concepts sont les mots de la pensée, c'est-à-dire qu'ils sont à la pensée ce que les mots sont au langage.
2. Arthur Prior (1914-1969), philosophe et logicien, auteur de *Objects of Thought*.
3. Une position qu'il serait intéressant de rapporter à « l'argument du langage privé » de Wittgenstein et à l'externalisme de Putnam (« les significations ne sont pas dans la tête »).

## Les ciseaux de Voltaire

***C'était un matin de l'an 1770 (ou fin 1769 ?), clair mais frais de par une bise jurassienne. Voltaire dégustait le chocolat chaud conseillé pour les divers maux dont il faisait part à l'Europe éclairée et à ses débiteurs en rentes viagères. Le Malin lui insuffla alors une idée.***

par Jean Goldzink

**Voltaire**

*Questions sur l'Encyclopédie*

Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1 728 p., 34 €

En effet, puisque l'*Encyclopédie* venait enfin de s'achever, n'était-il pas temps de corriger et de réécrire à soi tout seul ce monstre *éclectique* ? L'immortel édenté avala son chocolat et se mit au travail. Si des centaines de collaborateurs avaient mis vingt ans autour de Diderot et d'Alembert, il était raisonnable de penser que l'affaire encyclopédique de Ferney pourrait se boucler très vite. De fait, 9 volumes parurent entre 1770 et 1772, complétés jusqu'à la dernière édition distincte de 1775. Le texte le plus long de Voltaire a ensuite disparu durant 250 ans sous son titre et sa forme propres, par la faute des éditions posthumes, et donc d'abord de... Condorcet.

De là l'exceptionnel intérêt des *Questions sur l'Encyclopédie* (QE), soit l'édition de 1 650 pages époustouflantes dans la collection « Bouquins », apte à faire advenir un second *Dictionnaire philosophique*, cette fois portatif grâce aux progrès de la colle éditoriale.

**Petits comptes entre « frères »**

L'académicien Émile Faguet, pour faire souffrir des générations de lycéens à la plume baveuse, a imaginé [Monsieur de Voltaire](#) comme un « chaos d'idées claires ». C'est oublier son goût des synthèses : *Lettres philosophiques*, 1734 ; *Le siècle de Louis XIV*, 1751 ; *Essai sur les mœurs*, 1756 ; *Dictionnaire philosophique portatif*, 1764... QE est son dernier panorama, en 440 articles. On peut s'étonner qu'une seule tête de 76 ans entasse tant de connaissances, et puisse les distribuer à la demande en tranches aussi fines, et denses, et goûteuses. Elles portent pour l'essentiel sur ce qu'on appelait les Belles-Lettres (philosophie et morale, histoire, théologie et religion, droit,

mœurs, politique, économie, grammaire et rhétorique, fictions littéraires, poétique), mais s'aventurent aussi dans les sciences naturelles.

Les trois artisans de ce magnifique collier à 440 perles sont des orfèvres. Leur « Introduction » (p. VII-XXXVII) est aussi savante que fine. Il faut cependant que j'exhale une plainte, c'est de droit ou de tradition. Certes, ils nous proposent un précieux, un indispensable « Classement thématique des articles » (Arts et Lettres ; Critique biblique ; Droit et Justice ; Économie ; Histoire ; Histoire de l'Église ; Langue ; Mœurs ; Philosophie ; Politique ; Religion et Superstition ; Sciences naturelles – p. XXXIII-XXXVII). Mais n'y aurait-il pas eu moyen d'y ajouter un ou plusieurs tableaux chiffrés (nombre d'entrées, de pages, de thèmes, etc.) ?

On me rétorquera que je cède à la pulsion peu écologique du *toujours plus*, ou que c'est la part du travail qui revient au lecteur, réclamée par Voltaire à hauteur de la moitié. Je réfute ce dernier point, car M. de V. voulait former des « philosophes », pas des glossateurs, même informatisés.

**Éloge et critiques de l'Encyclopédie**

Les éditeurs le soulignent, Voltaire veut à la fois louer et corriger l'entreprise encyclopédique, se présenter comme *douteur et non docteur* (p. 3). Mais la nécessaire solidarité philosophique ne saurait impliquer la démission de l'esprit critique. Poser des questions n'exclut pas de fournir des réponses, ni de pallier les failles de l'énorme monument. Au total, nous dit-on, 70 articles répondent explicitement au *Dictionnaire des arts et des sciences*, auquel Voltaire avait fourni 45 contributions.

Celui-ci pourrait donc n'être que la cause occasionnelle de cet immense tour d'horizon, qui s'accorde si mal avec l'image traditionnelle du

### LES CISEAUX DE VOLTAIRE

seigneur de Ferney, conçu comme l'homme ricanant des Contes et des Opuscules, l'antichrétien enragé, l'antijuif obsessionnel, quoique chantre et militant de la tolérance. Les questions semblent s'adresser à tous les « philosophes », et donc d'abord à leur roi exilé, M. de V., si souvent accusé d'ignorance et de tromperie par ses adversaires cléricaux.

#### Qu'est-ce que philosopher ?

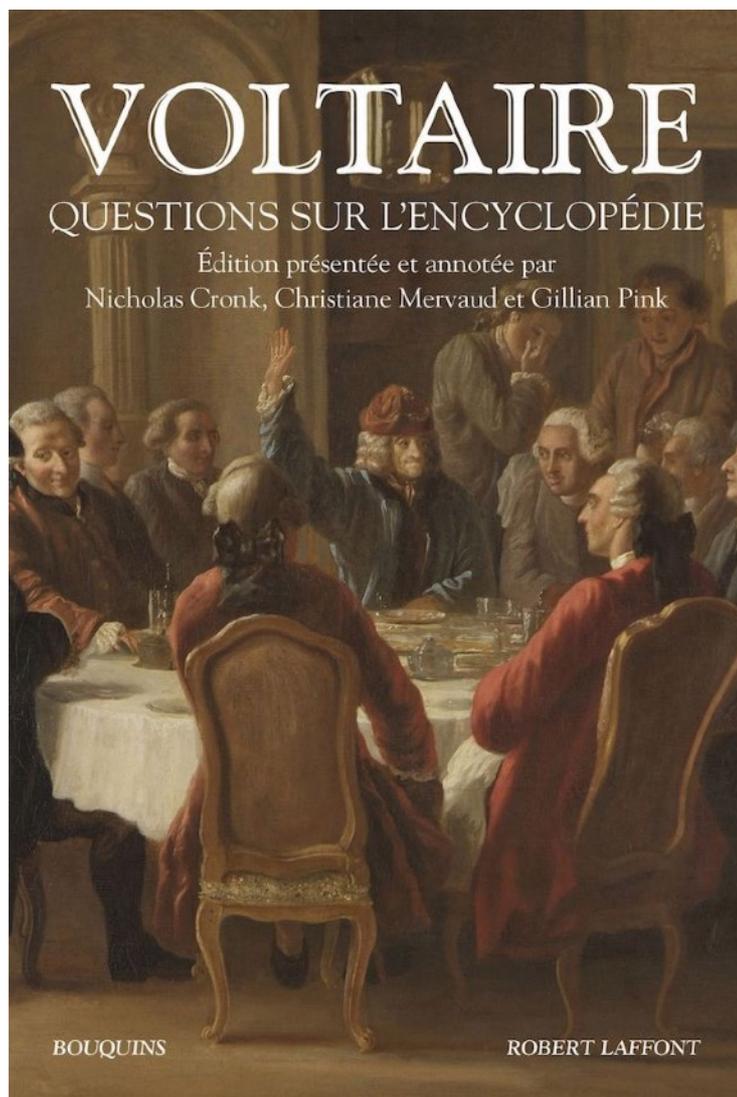
Les courageux éditeurs distinguent, on l'a vu, histoire générale et histoire ecclésiastique. Soit. Mais peut-on réellement séparer, par exemple, la philosophie au sens des Lumières de la religion, et en fait des autres thèmes énumérés ? Si cette « philosophie » dite *éclairée* a reçu un label historique (*Enlightenment*, *Aufklärung*, *Illuminismo*), c'est bien parce qu'elle embrasse tous les thèmes utilement classés, mais voués à devenir trompeurs malgré eux si l'on se risque à les prendre au pied de la lettre.

L'unité qui fait des QE une œuvre, et même un chef-d'œuvre, ne tient pas seulement à son unique auteur (ses tics, humeurs, passions, sa verve, sa virtuosité, son goût des vers semés en pleine terre encyclopédique), à la rapidité de sa rédaction, à l'insertion de morceaux antérieurs, etc. Elle a partie liée, tout autant, avec la nouvelle définition de la philosophie, comme point de vue critique sur les faits dits historiques, témoignages, croyances, textes, dogmes, pseudo-connaissances, superstitions, idées convenues, mœurs consacrées, délits et peines édictées, haines sanctifiées – bref, sur tous les *préjugés*.

Ce point de convergence décisif n'efface cependant pas les divisions internes du camp philosophique. Voltaire reste inflexiblement fidèle à ses options déistes, entendons non matérialistes, non athées. Les QE se battent par conséquent sur plusieurs fronts. Contre les ennemis en soutane de la « philosophie », cela va sans dire, et aussi contre des égarements intestins surgis à Paris, depuis vingt ans, dans son dos et surtout aux dépens de l'ordre social, qui exige du calme. Or l'imagination, superstitieuse ou matérialiste-athée, manque de sang-froid.

#### L'adieu au lecteur

Comment se quitter après 440 rencontres et Zo-roastre ? Puisque les dictionnaires ne se posent



jamais cette question pourtant polie, il revenait aux QE de la traiter enfin. Avec un peu de retard, en 1775. Voici comment on procède en l'an de grâce 1775 :

« Rétractation nécessaire d'un des auteurs des *Questions sur l'Encyclopédie* »

« *Ma première rétractation est sur les ciseaux avec lesquels j'avais coupé plusieurs têtes de colimaçons. [...] La nature est admirable partout ; et ce qu'on appelle la nature, n'est autre chose qu'un art peu connu. Tout est art, tout est industrie, depuis le zodiaque jusqu'à mes colimaçons. C'est une idée hardie de dire que la nature est art, mais cette idée est très vraie. Philosophes, voyez ce qui en résulte.*

*Ma seconde rétractation est pour l'article "Justice".* » (p. 1 652)

Mon unique conclusion ne souffre aucune rétractation : à lire ou plutôt à égrener d'urgence !

## Restes en mémoire

***Les restes, les vestiges et les déchets constituent désormais un matériau de choix pour les sciences sociales, ayant donné lieu depuis une dizaine d'années à une production considérable d'articles, d'ouvrages et d'expositions. Cela est dû principalement à une prise de conscience de plus en plus forte de la problématique environnementale ainsi qu'à une interrogation plus spécifique, notamment chez les anthropologues et les sociologues, sur ce qui subsiste, matériellement ou non, du passé.***

par **Thierry Bonnot**

---

**Octave Debary**

*De la poubelle au musée.*

*Une anthropologie des restes*

Préface de **Philippe Descola**

Créaphis, 174 p., 12 €

---

La mémoire – ou plutôt les mémoires – est devenue un champ d'étude à part entière. Les restes sont ce qui donne prise au travail mémoriel, ils sont aussi, d'un autre point de vue, ce qui assombrit les perspectives d'une humanité submergée par ses déchets. Le livre d'Octave Debary, de petit format, assez court mais au propos dense, s'inscrit dans cette sorte d'engouement renouvelé pour cette thématique sans pour autant qu'on puisse le taxer d'opportunisme, l'auteur creusant ce sillon depuis plus de vingt ans. Cet ouvrage est d'ailleurs un retour sur ce parcours de recherche entamé à la fin des années 1990, puisqu'il s'agit de la publication d'une habilitation à diriger des recherches (HDR) soutenue en 2015 sous le même titre (en inversant seulement les termes [1]).

C'est en partie ce qui explique que les nombreuses parutions intervenues depuis lors n'y soient pas mentionnées et que peu de références bibliographiques soient postérieures à 2015. Ainsi Octave Debary ne mentionne-t-il ni le volumineux numéro double de la revue *Techniques et Culture* de 2016 [2], pourtant pleinement dans le sujet, ni l'ouvrage de Baptiste Monsaingeon, *Homo détritius*, critique de la société du déchet (2017) [3], qui semble incontournable sur ce thème. Ces deux absences, loin d'être les seules, s'expliquent par une question de calendrier ;

d'autres se justifient par des choix théoriques, du moins peut-on le supposer.

Le titre de l'introduction, « L'art d'accommoder les restes », fut aussi celui donné au livre tiré par Octave Debary de sa thèse sur Le Creusot et son écomusée [4]. Il revient sur ce travail dans son nouvel ouvrage, non pas sur le fond mais par le biais d'une réflexion sur le recyclage des déchets. L'originalité du cheminement suivi avec constance par Debary tient pour beaucoup à cette articulation entre le tri des poubelles, mis en place au Creusot et ailleurs à la fin des années 1990, désormais généralisé en France et en Europe, et le tri des objets destinés à cristalliser la mémoire collective : l'hypothèse est que ces deux opérations de sélection peuvent se penser symétriquement, et les travaux successifs de l'auteur tendent à en démontrer la validité. « *En prétendant combattre l'oubli, la posture patrimoniale et muséale repose sur cette gestion des restes.* »

Le patrimoine est par définition un choix effectué parmi des objets, des monuments, des œuvres, pour leur éviter la destruction et les recycler en transformant ce qui était usuel en quasi-sacré. L'opération de tri des déchets ménagers ne relève pas fondamentalement d'une autre logique, puisqu'il s'agit de choisir entre ce que l'on détruit et ce que l'on recycle ; ne manque ici que l'avènement symbolique, mais il peut venir des artistes contemporains. C'est parmi ces derniers qu'Octave Debary a trouvé l'un de ses terrains de prédilection. Le second volet de son dossier d'HDR était un ouvrage consacré à l'artiste Jochen Gerz [5], et nous croisons au fil des pages de *De la poubelle au musée* les noms de Christian Boltanski et [Sophie Calle](#), ainsi que de plusieurs



### ***RESTES EN MÉMOIRE***

photographes avec qui il a travaillé, de même que des metteurs en scène de théâtre.

Par les références invoquées et l'analyse proposée, l'anthropologie mise en œuvre ici fraie plus volontiers avec la philosophie et l'art qu'avec

l'histoire, la technologie culturelle ou l'archéologie. Cette dernière, pourtant, a beaucoup à nous apprendre sur les restes, en quelque sorte son « fonds de commerce ». À cet égard, le beau travail de Laurent Olivier est un repère épistémologique de premier ordre [6], de même que de nombreux autres textes mettant en perspective le rapport des sciences humaines à la matérialité du passé (voir

**RESTES EN MÉMOIRE**

les travaux de Jean-Paul Demoule, Sophie de Beaune ou Ian Hodder). L'ethnographie des vidégreniers menée par Octave Debary (chapitre 2, « Les marchés de la mémoire ») aurait pu en tirer profit, mais sa perspective se veut moins archéologique qu'onirique : « *L'objet d'occasion, l'objet qui a une histoire, qui a traversé l'histoire, nous place dans cette situation proche du rêve* », écrit-il en invoquant Gaston Bachelard [7].

L'épilogue du livre, assimilant l'anthropologie à une flânerie, s'inscrit dans la même veine, celle d'une discipline située au carrefour de la philosophie, de la sociologie de l'art et d'une forme d'écriture poétique, avec un style affirmé, mêlant des phrases courtes, parfois hermétiques sans être sentencieuses, aux formules les plus ambitieuses sur les grandes notions que sont la mémoire, l'oubli, l'objet, le temps... Une écriture qui évite heureusement le plus souvent les questions grandiloquentes dont on sait bien qu'elles n'appellent aucune réponse.

Le projet d'Octave Debary est délibérément modeste quant à son périmètre, proposant une anthropologie des restes, ce qui implique que d'autres sont pertinentes et déjà productives sur ce thème. Cette modestie contraste avec la préface élogieuse, sinon dithyrambique, de Philippe Descola vantant une « œuvre » éminemment singulière, investissant le « *champ toujours un peu marginal de notre discipline que l'on appelle l'ethnologie du proche* » – champ marginal, vraiment ? – et un domaine « *hors du commun* », dont on a dit qu'il est pourtant très fréquenté. *De la poubelle au musée* est un bilan d'étape en forme de proposition, une anthropologie parmi d'autres possibles, une série de comptes rendus d'enquêtes sur des concepts et des idées davantage qu'une étude au ras du sol de l'interaction sociale.

Car s'il revendique la pratique d'une anthropologie qu'il a « *toujours vécue comme une suite de rencontres* », Debary n'expose qu'allusivement ses rencontres concrètes, sur le terrain, avec des personnes, s'attardant plutôt sur ses rencontres avec des œuvres et des expositions. L'anthropologue dialogue ici avec des artistes ; mais rencontre-t-il d'autres acteurs des mondes qu'il étudie ? En tout cas, il n'en fait pas état, mais là encore le format et la nature du livre peuvent être invoqués : c'est une rétrospective censée donner une vision d'ensemble d'un parcours de recherche, pas un compte rendu de terrain ethnographique. Le pro-

pos se situe à un plan très théorique, loin du terrain, en dehors de quelques descriptions de situations comme la visite du Mémorial de Berlin aux victimes du nazisme (chapitre 4).

L'anthropologie est plurielle, c'est peut-être ce qui fait sa force, ce qui lui donne un supplément d'âme par rapport aux autres sciences sociales, cette capacité à s'emparer d'un vaste ensemble d'objets, variés et multiples, à traiter ou tenter de traiter de questions majeures posées à l'homme en société. La nature de ce livre (sa destination initiale : un dossier d'habilitation) l'empêche d'approfondir les questions épistémologiques, les problèmes de l'enquête, des méthodes, des porosités disciplinaires. Des choix forts président au projet d'Octave Debary, sans pour autant que ces choix soient ici explicités, comme si l'anthropologie allait de soi, alors que sur la question des restes, des objets et du patrimoine, il existe bien d'autres façons d'être anthropologue. Debary ne prétend pas le contraire, sans y faire allusion, en publiant un texte représentatif d'une certaine forme d'anthropologie, qui ne se veut pas exclusive et que l'on aurait tort d'identifier à l'ensemble de la discipline.

1. **Habilitation à diriger des recherches en anthropologie, université Lyon 2, *Anthropologie des restes. De la poubelle au musée*, octobre 2015.**
2. ***Techniques et Culture*, « Réparer le monde. Excès, reste et innovation », n° 65-66, 2016, sous la direction de Frédéric Joulian, Yann-Philippe Tastevin et Jamie Furniss.**
3. **Baptiste Monsaingeon, *Homo détritrus. Critique de la société du déchet*, Seuil, coll. « Anthropocène », 2017.**
4. **Octave Debary, *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, CTHS, 2002.**
5. **Octave Debary, *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, Créaphis, 2017.**
6. **Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Seuil, 2008.**
7. **Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Puf, 2011 [1957].**

## Francis Bacon, l'amour de la vue

***Dans une sélection d'entretiens, Francis Bacon, à qui de nombreux écrivains ont consacré des textes (Michel Leiris, Milan Kundera, Gilles Deleuze), dialogue avec une quinzaine d'interlocuteurs, dont Michael Peppiatt, Jean Clair, Marguerite Duras et Madeleine Chapsal. C'est un livre dense, d'une nervosité inégale. La parole du peintre britannique qui rêve de « restituer le sujet dans le système nerveux » est écorchée mais en retrait, et les critiques ont parfois l'esprit laborieux, quand ils ne sont pas franchement vulgaires. Dans ces joutes et l'âpreté des réponses de Bacon émerge un portrait nouveau et gouailleur de l'artiste.***

par Sixtine de Thé

---

Francis Bacon

*Conversations*

Préface de Yannick Haenel

Photographies de Marc Trivier

L'Atelier contemporain, 208 p., 20 €

---

« *C'est un instinct, une intuition, qui vous pousse à peindre la chair comme si elle se répandait hors du corps, ou comme si elle était l'ombre du corps, parce qu'on peut aussi la voir comme ça* », dit Francis Bacon à Madeleine Chapsal en 1977. Lire les *Conversations* que le peintre accorda entre 1964 et 1992 à des journalistes, des conservateurs et des écrivains, c'est déjouer attentes et préjugés biographiques pour tenter de s'approprier un visible que l'on pourrait, soudain, « *aussi voir comme ça* ». On pourrait, comme lui, s'efforcer de voir la chair comme une flaque autour du corps. Comme son ombre, son autre. Car c'est dans cette rupture que se joue toute la tragédie d'un regard qui traque ce qui peut faire image et tente de le clouer sur la toile comme sur une table de dissection. Chez cet autodidacte revendiqué, venu à la peinture sur le tard, le visible se scinde mais devient sa propre preuve : pas de chair sans corps, pas d'ombre sans soleil, pas de vie sans la mort. Bacon le répète, obstiné. Ces *Conversations* commandent dès lors une épreuve de regard plus qu'elles ne proposent le récit galvaudé d'une vie d'artiste.

Mais certains journalistes s'y essaient quand même. On réalise alors combien l'œuvre de Bacon a fait longtemps l'objet d'un malentendu : décon-

certés face à une peinture qu'ils jugent expressionniste et trop cruelle, ils persistent à vouloir en discerner l'origine dans la vie psychique de l'artiste. Une œuvre aussi sadique ne peut être que l'œuvre d'un artiste ayant des comptes à rendre avec l'espèce humaine : « *On vous dit méchant et très cultivé. Est-ce vrai ?* » ; « *le vice vous intéressait ?* » ; ou encore : « *les déformations de vos personnages sont-elles liées à des problèmes sexuels ?* »... Cet entretien mené par un journaliste de *L'Express* en 1971, s'il semble plutôt mal parti, sera en fait truculent. L'artiste se prête à l'exercice avec un flegme incisif, plein d'esprit dans ses réponses laconiques, élémentaires. On le saisit vite, le bavardage l'intéresse peu et la critique ne le concerne que de loin. Il dit souvent que son œuvre n'a été que peu comprise. Tant pis. Et s'il est impossible de parler de peinture, il ne lui reste à partager que la nécessité et le désir fou des images, celles de son regard d'écorché et d'une histoire de l'art complètement absorbée, qu'il dit circuler sans cesse dans sa tête et qui adviennent, parfois, sur la toile.

Les entretiens que Francis Bacon avait accordés à David Sylvester en 1987 – livre classique dont la série de présents entretiens constitue le pendant idéal – s'intitulaient *The Brutality of Fact* dans leur version originale, traduits en français par Michel Leiris sous le titre, plus affable, de *L'art de l'impossible* (éditions Albert Skira, 1976). N'est-ce pas là que se situerait l'œuvre de l'artiste (autant que l'ambition d'y imposer une parole), précisément entre le brutal et l'impossible ?

**FRANÇOIS BACON, L'AMOUR DE LA VUE**

Dans l'immédiat après-guerre, à l'époque où Bacon commençait sa carrière de peintre, l'abstraction, notamment américaine, régnait en maître et la peinture figurative était presque considérée comme une hérésie. Ses figures déformées, héritées du Picasso de la fin des années 1920, qu'il découvrit à Paris avec admiration et qui le décida à devenir peintre à son tour, ne sont pas exactement réalistes – encore que ce point soit sujet à caution. Lui-même dit pourtant se considérer comme un peintre figuratif, loin d'un expressionnisme qu'il récuse et d'une peinture illustrative qu'il cherche à fuir. Quelle réalité figure-t-il ? Il la nomme image, déjà, comme si le visible se constituait dans le cadre que le regard lui impose. Le corps humain, le visage ? Des dictionnaires, dit-il. « *Je regarde beaucoup les gens avant de les peindre, et souvent j'ai des photos d'eux que je consulte quand j'ai oublié un de leurs traits, comme on consulte un dictionnaire.* »

Au fil des entretiens, on l'entend rêver à une grammaire nerveuse qui lui permettrait d'enregistrer la réalité : une sorte de sténographie du visible. À Henri-François Debaillex, qui lui demande ce qu'il entend par « image » dans *Libération* en 1977, Bacon répond : « *On pourrait employer le terme déclencher. Voilà, déclencher la réalité ; ce qui est très difficile. Il faut faire toutes sortes de transformations pour y arriver, mais c'est ce qui m'intéresse. [...] J'aime les difficultés, et toucher la réalité par la figuration est certainement ce qu'il y a de plus dur. Vous me parliez tout à l'heure de la chute, du vertige, mais ne sommes-nous pas dans cette situation ?* ».

Passionné par les photographies de Muybridge et par des cinéastes comme Buñuel ou Eisenstein, Francis Bacon recherche donc pour la peinture un nouveau type de prise de vue. C'est un des leitmotivs de ces entretiens : comment rester un artiste figuratif à une époque où les techniques de la photographie et le cinéma monopolisent le domaine de l'enregistrable ? Dans le domaine photographique, pourtant, ses goûts le portent plutôt vers des images au rendu brouillé et fluide, en mouvement, vers la chronophotographie ou la photographie spirite (notamment l'ouvrage *Phenomena of Materialisation* d'Albert von Schrenck-Notzing). Toute son enquête picturale se formule dans cette recherche du foyer de l'image, au cœur même de l'intranquillité des corps : « *dissoudre les formes me permet de mieux atteindre la réalité dans ses profondeurs* », « *pour ouvrir, débloquent les sou-*

*papes de sensations que nous éprouvons à propos de tout ce qui n'est pas seulement à la surface, mais à l'intérieur de chaque chose* ». Cette quête est infime (il la compare avec des figures qui pourraient surgir de leur propre chair), mais il sait l'exprimer avec une clarté tranchante.

Inlassablement, il expose sa technique aux critiques : seul l'accident peut déterminer le devenir d'une toile, à condition d'en préserver la vitalité. On l'attraperait presque comme une maladie ; l'espace de la toile se confronte à son destin somatique. Dans sa préface au livre d'entretiens entre Bacon et David Sylvester, Michel Leiris soulignait que le peintre « *laissait ses tableaux survivre à l'aventure de leur propre production* », comme aux jeux de hasard qui le passionnaient tant. En parlant avec l'artiste des derniers autoportraits de Rembrandt, que Bacon admire, Jean Clair a cette phrase lumineuse : « *On a l'impression que Rembrandt s'est surpris lui-même et qu'il a voulu ressaisir cet instant où il ne s'est pas reconnu.* »

« *Je ne dessine pas. Je commence à faire toutes sortes de taches. J'attends ce que j'appelle "l'accident" : la tache à partir de laquelle va partir le tableau. La tache c'est l'accident. Mais si on tient à l'accident, si on croit qu'on comprend l'accident, on va encore faire de l'illustration, car la tache ressemble toujours à quelque chose. On ne peut pas comprendre l'accident. Si on pouvait le comprendre, on comprendrait aussi la façon avec laquelle on va agir. Or cette façon avec laquelle on va agir, c'est l'imprévu, on ne peut jamais la comprendre : "It's basically the technical imagination" : l'imagination technique. J'ai beaucoup cherché comment appeler cette façon imprévisible avec laquelle on va agir ; je n'ai jamais trouvé que ces mots-là : imagination technique.* »

L'intérêt de ce recueil de conversations, qui inclut aussi bien des entretiens de journalistes ballots que ce dialogue magistral entre Francis Bacon et Marguerite Duras paru dans *La Quinzaine littéraire* en 1971, est précisément ce déploiement inégal d'imagination technique dans le domaine de la parole. Celle de Bacon est là, intacte, nerveuse, malgré la maladresse de certains interlocuteurs. Elle se déploie comme une énigme reformulée au gré d'entretiens glanés sur presque trente ans de carrière. Autour de cette peinture aphone – on ne peut jamais parler qu'« autour » de la peinture, martèle-t-il – fourmille un appétit puissant. Celui de goûter à la saveur tragique et sensuelle de la vue, dans une prise de risque absolue.

## Les pianos du cinéma

***J'ai connu Philippe Roger (homonyme du directeur de la revue Critique) durant ma jeunesse lyonnaise, je lui savais une compétence musicologique avérée et une connaissance très grande de l'histoire du cinéma, résultat d'une cinéphilie qu'on pourrait qualifier d'outrancière si l'association des deux mots n'était pas un pléonasmе, mais je constate, à la lecture de son dernier ouvrage, L'attrait du piano, qui est probablement son chef-d'œuvre, que l'association des deux a produit un résultat magnifique.***

par Hervé Joubert-Laurencin

**Philippe Roger**

*L'attrait du piano*

Yellow Now

coll. « Côté cinéma / Motifs », 112 p., 12 €

Philippe Roger enseigne aujourd'hui le cinéma à l'université Lumière Lyon 2 mais il fut critique opératique, d'où sa compétence en musique, indiscutable dans son nouveau livre où elle se révèle un outil indispensable – compétence rare chez les historiens du cinéma (de même que chez les musicologues, la connaissance des films). Il a édité dans sa vie, depuis sa place de Lyon qu'il n'a jamais abandonnée, des livres importants dans le champ des écrits sur le cinéma, comme, entre autres, le dernier ouvrage que Serge Daney réussit à publier de son vivant ou les textes que le grand cinéaste Jean-Claude Guiguet avait écrits, notamment lorsqu'il était critique de cinéma à la NRF. Avec l'éloignement historique, on pourrait penser que ces deux grands noms n'auraient eu aucun problème pour reprendre en livre leurs admirables critiques et que tous les grands éditeurs étaient sur leurs talons, mais il n'en était rien, la France étant ce qu'elle est : il fallait en 1991 et 1992 s'appeler Philippe Roger, convaincre un petit éditeur non spécialisé dans le domaine (Aléas), entretenir des relations d'admiration et de connivence avec les auteurs et faire sérieusement le travail d'édition pour parvenir à publier respectivement *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, (ne pas oublier la virgule finale qui fait partie du titre, nous disait Daney) et *Lueur secrète*.

Philippe Roger publie cette année son propre travail chez l'éditeur belge Yellow Now, bien connu

pour ses livres de qualité sur le cinéma, dans la collection « Motifs » – qui devrait s'appeler « L'attrait du cinéma » –, inventée et dirigée par Dominique Païni, dans laquelle ont déjà paru : *L'attrait de l'ombre*, *L'attrait de la lumière*, *L'attrait de la ruine* et dix autres. Le piano devient le treizième attrait du cinéma, probablement le meilleur et il vaut la peine de dire pourquoi.

De fait, le choix des films retenus – et des auteurs qui en sont indissociables car la vision de Philippe Roger est celle d'une politique des auteurs (ce qui, en l'occurrence, porte ses fruits, car le film, ou même l'extrait, est systématiquement et finement remis dans l'ordre plus vaste d'une œuvre, d'une esthétique et d'une conception du monde) – est riche, impeccable, excitant. Chaque ensemble film-auteur-vision du monde-musique-piano constitue un chapitre titré à l'aide d'un trait d'union : après le prologue « piano-cinéma » avec Oliveira et Grémillon, « piano-miroir et piano-horloge » pour Max Ophuls, « piano-boîte à musique » pour Jean Renoir, « piano-moteur » pour Grémillon à nouveau (l'un des cinéastes de prédilection de Philippe Roger), « piano-cœur » pour Lubitsch, « piano-rêve » pour Dreyer et Buñuel, « piano-radio » pour Borzage, « piano-pensée pour Sirk, « piano-outil » pour Hitchcock, « piano-sentiment » pour McCarey, « piano-démon » pour Robert Wiene, Karl Freund, John Brahm, Robert Florey et Edmond T. Gréville, à savoir cinq des avatars filmiques du roman policier fantastique de Maurice Renard *Les mains d'Orlac* (1920 : un pianiste accidenté se voit pourvu des mains d'un assassin guillotiné), « piano-porte-voix » pour Roy Rowland (*Les 5 000 doigts du Docteur T.*), Nicholas Ray (pour les piano et guitare anti-maccarthystes de *Johnny Guitare*), Jean-Claude Guiguet

### LES PIANOS DU CINÉMA

(dont la citation du précédent dans son premier film *Les belles manières*, de 1977, si discrète et si évidente une fois donnée, ne pouvait être vue et entendue qu'à travers le piano), Bresson (la scène de piano de *L'argent*), Pasolini (la pianiste muette de *Salò*), et Godard (Paul Gégauff au piano dans une cour de ferme dans *Week-end*), « piano-ange » avec Jacques Demy, enfin un épilogue « piano-âme » avec Todd Haynes mais aussi trois documentaires fort rares, de Pere Portabella, Peter Sülyi et Philippe Roger lui-même, dont la description fait littéralement rêver, et qu'on désire voir aussitôt. Le dernier, à peine cité au passage, est un film de l'auteur du livre, *Le récital de Besançon* (2010), « qui entend faire revivre le pianiste Dinu Lipatti ». Celui qui conclut le livre, du Hongrois Péter Sülyi est, dit l'auteur, « une résurrection à la *Ordet* », consistant à filmer un couple de musicologues hongrois lisant sur les lèvres et les mains de Béla Bartók qui joue lui-même du piano sur une petite bobine de film 8 millimètres amateur muette. La description de cette remise en vie est une sorte d'apothéose qui clôt véritablement, malgré ou en vertu de sa concision, un grand livre sur le cinéma et la musique.

Loin de former un stérile jeu de mots, chaque titre de chapitre est justifié et argumenté, mais surtout inventé d'après une forme singulière constituée au sein d'un film particulier, d'une séquence ou d'une œuvre. La répétition du piano-trait d'union ou piano-titre à tous les chapitres n'est jamais ennuyeuse parce qu'elle s'accompagne d'une continue variation à la fois sur le fond, toujours nouveau, et sur la forme (rôle du piano, type d'analyse). Cela produit véritablement un effet musical qui convient à merveille à la forme de l'essai court, si possible brillant, réclamé par la collection de Païni et sa centaine de pages richement illustrée d'autant de reproductions de photogrammes.

« Au même titre que celui d'Oliveira, le piano de Grémillon est cinéma », conclut l'introduction, l'incipit plutôt, de l'essai de Philippe Roger, que son auteur nous dit né de l'émerveillement, d'une part de « l'écoute d'un Pleyela », d'autre part de deux opus 58 tels qu'offerts par Oliveira à l'oreille de son spectateur tardif et posthume. Le premier parlant de Grémillon, *Tour au large* (1927), film aujourd'hui disparu, voit son existence prolongée par sa seule musique enregistrée sur les rouleaux d'un piano mécanique, dont Philippe Roger décrit le miracle presque incompré-

hensible et pourtant réel d'une « *partition musicale autant symphonique que chambriste* ». Oliveira fait entendre le *Largo* de la *Troisième Sonate en si mineur opus 58* de Chopin dans son dernier film *L'étrange affaire Angélica*, 2010, et les bribes d'un puzzle sonore pianistique savamment tiré de l'*Andante con moto* du *Quatrième Concerto pour piano et orchestre en sol majeur opus 58* de Beethoven dans *Visite ou Mémoires et Confessions*, son film-essai au futur antérieur : réalisé en 1982 et projeté seulement en 2016, selon le vœu de son auteur qui l'avait réservé par testament à ses spectateurs posthumes – et aura vécu cent six ans.

Après ces pianos d'outre-tombe, surgissent de toute l'histoire du cinéma : un autre piano mécanique, celui de *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir au moment de la fête, dont les touches s'enfoncent toutes seules pour faire entendre la *Danse macabre* lorsque trois fantômes et un squelette font leur entrée ; le noir instrument qui provoque l'évanouissement de Gertrud dans le film homonyme de Dreyer (1964), lorsqu'elle chante un lied de Schumann (du cycle *Les amours du poète : Dichterliebe*, opus 48, « Ich grolle nicht »), mais en danois afin que le public comprenne les paroles qui visent son amant misérable au piano ; la composition originale dodécaphonique d'Ennio Morricone au moment fatal du « Cercle du sang », des récits de tortures et de meurtres dans le *Salò* ou *Les 120 journées de Sodome* de Pasolini (1975) jouée au piano par « la virtuose » sans nom, que le poète italien a ajoutée (ainsi que le piano) aux narratrices de Sade ; les couvercles à reflet des pianos de Douglas Sirk ; la main maudite qui se déplace toute seule dans le film bien nommé de Robert Florey *La bête aux cinq doigts* (1946), apport scénaristique de Luis Buñuel apprend-on ; d'autres encore, moins macabres mais non moins dramatiques : il semble qu'un irrépressible sérieux, au cinéma comme au concert, s'attache à l'instrument.

Les idées qui émergent de cette mise en relation de la forme piano, de l'objet piano, de la symbolique et de l'esthétique du piano vont bien au-delà d'une étude thématique et produisent de singuliers effets de connaissance, jusque, par exemple, ces définitions déduites de la somme des analyses, définitions parfaitement inattendues et nouvelles car miraculeusement communes au piano et au cinéma : « *objet mnésique* », « *projecteur, boîte noire projetant des images sonores* », « *machine à créer des durées* ».

## De boue et de sang

***Sous le titre Électre/Oreste, le grand metteur en scène européen Ivo van Hove fait entrer deux pièces d'Euripide au répertoire de la Comédie-Française, salle Richelieu. Il choisit une actualisation qui dit s'inspirer de processus de radicalisation contemporains.***

**par Monique Le Roux**

**Euripide**

***Électre/Oreste***

**Mise en scène d'Ivo van Hove**

**Salle Richelieu**

**en alternance jusqu'au 3 juillet**

**Théâtre antique d'Épidaure**

**les 26 et 27 juillet 2019**

Le metteur en scène flamand Ivo van Hove est cette saison doublement à l'affiche de la salle Richelieu. Il présente son spectacle [Les damnés](#), d'après Luchino Visconti, créé au Festival d'Avignon 2016, programmé jusqu'au 2 juin, comme le premier volet d'un diptyque dont *Électre/Oreste* serait le second. Il s'en explique dans le programme : « Dans *Les Damnés*, on trouve deux jeunes hommes, d'abord des personnages totalement apolitiques qui vont devenir des fascistes pour des raisons purement personnelles. À aucun moment ils ne croient à l'idéologie nazie. Ce processus de radicalisation est le problème central de la mise en scène d'*Électre/Oreste*. La fin des *Damnés* est le point de départ d'*Électre/Oreste*. » Van Hove trouve les pièces d'Euripide « d'une brutalité et d'un réalisme presque contemporains », traits que l'adaptation accentue : « *Électre* et *Oreste* montrent comment, dans la tête des personnages, le salut n'est accessible qu'en choisissant le chemin de la violence radicale. Réunir ces deux textes en une seule pièce, c'est accélérer ce processus, animé par une rage et une férocité extrêmes, et montrer comment s'opère la radicalisation. »

Cette entrée au répertoire ne permet pas de découvrir pleinement les deux pièces d'Euripide, moins connues que celles d'Eschyle et de Sophocle, une autre histoire des Atrides. *Électre* se déroule devant la maison d'un pauvre fermier, le laboureur mycénien qui reçut en mariage la fille

d'Agamemnon et de Clytemnestre mais préserva sa virginité. Après la vengeance exercée contre leur mère et son amant Égisthe, le frère et la sœur doivent se séparer : Oreste fuit à Athènes les Érinyes et *Électre* épouse Pylade. *Oreste* se situe à Argos, devant le palais d'Agamemnon ; *Électre* veille son frère, prostré depuis l'accomplissement du matricide, cinq jours plus tôt. Tous deux sont condamnés à mort par les citoyens d'Argos ; ils risquent la lapidation. Oreste se déchaîne, après le refus de leur oncle Ménélas d'intercéder en leur faveur, tuant son épouse Hélène, prenant en otage sa fille Hermione, projetant d'incendier le palais. Seul Apollon vient mettre un terme à cette folie dévastatrice ; il annonce la transformation d'Hélène, dans les cieux, en divinité protectrice des marins, marie *Électre* avec Pylade, Hermione avec Oreste, purifié et absous.

À partir de la traduction, et de l'édition, de Marie Delcourt-Curvers, dans la Pléiade (Gallimard, 1962), reprise pour la création du spectacle (« Folio Théâtre », 2019), Ivo van Hove a élaboré une version scénique, avec son dramaturge attiré, Bart van den Eynde. Il a supprimé le prologue d'*Électre*, rappel pourtant éclairant de la situation, et l'exodos, incompatible avec l'enchaînement immédiat des deux textes. Il a procédé à de nombreuses coupes, en particulier dans les passages choraux, ce qui conduit à une représentation d'environ deux heures. Il maintient l'apparition finale d'Apollon, mais il en réduit à néant le discours par la mise en scène : Gaël Kamilindi, vêtu d'une tunique dorée translucide, semble un personnage d'opéra bouffe. Surtout, le spectacle se termine sur l'image figée du trio, *Électre*, *Oreste*, Pylade, toujours en proie à la même fureur destructrice, dans les fumées de l'incendie. Jusqu'au bout, il s'en tient à l'interprétation univoque et contestable de la radicalisation imposée au spectateur dans le programme : l'assimilation des deux protagonistes et de leur compagnon à un groupuscule terroriste.

**DE BOUE ET DE SANG**

D'entrée, le plateau, recouvert d'une épaisse boue sombre, annonce un inexorable engluement. Jan Versweyveld, inséparable partenaire d'Ivo van Hove pour la scénographie et les lumières, a conçu un seul dispositif : la même boîte noire percée d'une porte correspond à la maison du pauvre fermier et au palais d'Argos. Au début d'*Oreste*, le matricide gît sur un lit à l'entrée, veillé par sa sœur ; en fait, il est enterré dans la boue, à peine visible. Une sorte de passerelle en pente, côté cour, permet l'entrée sur l'aire de jeu, où les interprètes semblent vite pris au piège de la surface visqueuse. À l'arrière-plan, deux espaces accueillent les quatre percussionnistes du trio Xenakis qui scandent toute la représentation par la musique originale d'Eric Sleichim, indissociable du travail avec le chœur du chorégraphe Wim Van dekeybus.

Très vite, la boue macule les visages et les corps, certains vêtements. An D'Huys, collaboratrice régulière d'Ivo van Hove et d'Anne Teresa De Keersmaeker, explique son choix de costumes modernes, bleus roi pour le monde des puissants, intemporels, très ternes pour le monde « *des parias, des exclus* ». Électre apparaît à son frère comme « *une esclave dont la tête rasée porte une charge d'eau* ». Suliane Brahim, cheveux très courts, bras et jambes nus, en short et maillot, correspond bien à cette description. Elle semble appartenir au même monde que les membres du chœur, emmenés par le coryphée Claude Mathieu : grandes sociétaires et jeunes recrues de l'Académie de la Comédie-Française, indistinctement dépeignées, comme en une masse grise informe. Oreste et Pylade, qui viennent de la cour de Strophios, portent d'abord une tenue bleue, tout comme plus tard Ménélas et Tyndare en costume-cravate, uniforme des hommes de pouvoir. Et, qu'elle incarne Clytemnestre ou Hélène, Elsa Lepoivre fait son entrée, superbe, vêtue presque de la même robe du soir bleue, ornée d'un collier différent. Cette opposition binaire apparaît très représentative d'une manière de surligner l'actualisation des enjeux.

À la boue se mêle le sang des victimes, qui rejaillit sur les meurtriers et même sur de simples témoins. Par exemple, la mort d'Hélène est attestée moins par le récit de l'esclave phrygien, très raccourci, que par son visage ruisselant d'hémoglobine. Au fil du spectacle

s'impose l'expression « bain de sang », évocatrice de récents massacres, associés à la radicalisation. La formule désormais rituelle, « certaines scènes peuvent heurter la sensibilité des spectateurs », se justifie de ce fait, même si les plus violentes tournent parfois au Grand-Guignol. Ainsi, Électre émascule Égisthe et mord ses attributs virils, avant de les jeter au loin. Il est toujours intéressant de voir les spectacles de la Comédie-Française au cinéma ; ce le sera plus encore de découvrir *Électre/Oreste* filmé, de comparer l'impact de cette violence à la scène et sur l'écran (diffusion en direct dans 300 salles en France le 23 mai, reprises les 16, 17 et 18 juin).

Les comédiens sont mis à rude épreuve par ce bain de boue et de sang, peut-être aussi par l'exigence d'un jeu paroxystique en continu, souligné par l'utilisation de micros. Cette pratique, privilégiée par Ivo van Hove, s'avère superflue salle Richelieu pour les membres de la troupe et uniformise en particulier l'interprétation de Suliane Brahim (Électre), Christophe Montenez (Oreste) et parfois de Loïc Corbery (Pylade). Les rôles de Ménélas et de Tyndare permettent à Denis Podalydès et à Didier Sandre plus de nuances. Surtout, ceux de Clytemnestre et d'Hélène donnent une nouvelle fois à Elsa Lepoivre l'occasion de déployer pleinement son art, comme le personnage de la baronne Sophie von Essenbeck dans *Les damnés*. Ivo van Hove travaille souvent avec les mêmes acteurs à l'International Theater d'Amsterdam qu'il dirige. Il a en partie reconstitué la distribution de son premier spectacle avec les comédiens du Français. Mais, règle de troupe oblige, Éric Génovèse, inoubliable SS von Aschenbach, fait juste une apparition, son rôle ayant pâti des coupes du texte comme celui de Benjamin Lavernhe, le laboureur époux d'Électre.

Le spectacle connaît une réception critique contrastée, mais un très grand succès public : hommage à la performance des comédiens, à un artiste de renom international. Ivo van Hove va mettre en scène cet été, au Festival d'Aix-en-Provence, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, et la saison prochaine, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *La ménagerie de verre* de Tennessee Williams, avec Isabelle Huppert.

## En direct des Imaginales

***En bordure de la Moselle, on arpente un parc arcadien jusqu'à la pénombre de pavillons bariolés, entre cirques clandestins et cabarets oniriques, où des auteurs affalés dans des fauteuils moirés parlent de livres étranges. Les 18<sup>e</sup> Imaginales, festival des mondes imaginaires, se tiennent à Épinal. En attendant Nadeau était sur place.***

par Sébastien Omont

### Première partie

*« Certaines oppressions que vivent les éphémères que nous sommes... »*

À la table ronde « Pas d'imaginaires... sans vampires, loups-garous ou zombies », on s'interroge sur ce que ces créatures peuvent signifier dans la fantasy d'aujourd'hui. On commence par un beau chiasme de Mark Henwick, auteur britannique né en Afrique : « *On peut sortir le garçon de l'Afrique, mais on ne peut pas sortir l'Afrique du garçon* ». Il ajoute à propos de sa série *Amber Farrell* : « *Appeler mes monstres Athanates plutôt que vampires me permettait de créer un univers complètement nouveau. Et de dire : les vampires sont morts, les Athanates ne le sont pas* ».

Karim Berrouka : « *Des zombies qui pendant 400 pages courent après des personnages, on s'en lasse rapidement* ». Dans son roman *Le club des punks contre l'apocalypse zombie*, les zombies ne sont que « *des faire-valoir* ». Des punks évidemment, qui, dans un Paris en ruine, essaient de reconstruire un monde meilleur.

Catherine Dufour, pour *Entends la nuit* – Baudelaire : « *Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche* » –, a voulu revenir aux origines du folklore : « *Trolls, goules, vampires, lutins, elfes ont tous la même source : nos ancêtres, le peuple des morts. Les morts qui hantent les murs que nous habitons. J'ai voulu faire l'histoire de l'interaction de la pierre et de la chair. Des morts qu'on honore en même temps qu'on essaie de les empêcher de revenir. Des créatures qui rassurent, les dieux mânes des Romains, et d'autres qui angoissent, les larves et les lémures, les esprits mécontents de ceux qui sont mal morts, les suicidés, etc. Sous les maisons latines, on creusait un trou, avec une porte pour les morts. Et on disait que s'ils prenaient la porte d'ivoire, ils se réincar-*

*naient. S'ils prenaient la porte de corne, c'étaient plutôt des esprits, ils revenaient dans les rêves.*

*Dans Entends la nuit, mon héroïne découvre que les lémures sont partout sur les murs. Face au plus grand réseau social du monde, elle se demande : « Comment je vais faire pipi tranquille ? ». Elle se douche dans le noir, etc. Mais les lémures, existant depuis très longtemps et ayant la fibre capitaliste, sont devenus très riches. Ils sont combattus par la Sainte Inquisition, elle aussi très riche. Les monstres ne sont qu'un prétexte à une réflexion sociale. Ils sont l'allégorie de certaines oppressions que vivent les éphémères que nous sommes ».*

*« Tu dépeces un raton-laveur, soit. Tu le décapites, OK.*

*Mais pourquoi le mettre sur une balance ? »*

En réfléchissant sur « Des récits « intellos »... ou simplement intelligents ? », autre table ronde des Imaginales, Sabrina Calvo raconte comment, entendant à la radio qu'un raton-laveur dépecé et décapité avait été trouvé dans un parc de Montréal, posé sur une balance, celui-ci lui a donné envie d'écrire *Toxoplasma*. Même si son « *livre n'a pas grand chose à voir avec ce raton-laveur* ». Elle en profite pour expliquer que Montréal, où elle s'est installée, est « *une ville rétro* » où on trouvait encore des magnétoscopes et des VHS il n'y a pas si longtemps. Elle a donc vu mourir deux fois les années 80, une fois en France, puis au Canada, ce qui a été difficile car elle a été élevée à coups de séries Z dans un vidéoclub. « *Ce qui m'intéresse quand j'écris un roman, dit-elle, c'est le naturalisme du quotidien. Me mettre en jeu, même si mes livres ne sont pas autobiographiques. Comment créer une fine ligne entre rituel et ennui ? Comment faire basculer le quotidien dans l'infini ?* »

### EN DIRECT DES IMAGINALES

Jacques Barbéri convient que, dans *L'Enfer des masques*, il mêle Hitchcock, les contes de fées et les films de série B. Et que le père y déteste sa fille, mais il refuse d'en dire plus pour ne pas révéler l'intrigue.

Sara Doke réécrit des contes comme *Blanche-Neige* et *Le petit chaperon rouge* car « *les contes apprennent la soumission aux filles* ». Le besoin d'un petit chaperon rouge *badass* se faisait donc urgent.

Katia Lanero Zamora dans *Les ombres d'Esver* traite aussi de la maltraitance familiale. Belge, elle ajoute que l'atmosphère liégeoise, remplie de murs de briques et de lierre, est propice à l'écriture de romans fantastiques. Sara Doke confirme que le goût pour l'imaginaire caractérise la belgitude. Puis elle remarque : « *On s'est trompé de thème. On n'arrête pas de parler d'enfance, de contes, de famille, de nos origines personnelles...* »

Sabrina Calvo souligne qu'on dit d'un roman récent que c'est « *plus que de la science-fiction* ». Que dès qu'on dépasse les thèmes habituels de la SF, c'est comme si ça posait problème. Que des boucliers se lèvent. Quand des écrivains de science-fiction s'emparent de l'intime, de la transformation sociale, ils sont taxés d'« *intellos* ».

**« Prouver que l'origine aryenne était déjà prédominante à la Préhistoire »**

Aguiché par « *Le Triomphe des ténèbres aux sources de l'ésotérisme nazi* », on cède, et, honneux, on entre dans le Magic Mirrors Deluxe.

Jacques Ravenne, qui a utilisé toutes ses connaissances amassées pour en faire une trilogie, nous y apprend que Rudolf Hess s'entourait d'une cour d'astrologues peu efficaces. Et surtout que les nazis, mélangeant hyperrationalisme et irrationalisme, s'intéressaient à l'ésotérisme ou à l'anthropologie toujours dans des buts pratiques. Un Institut universitaire avait ainsi été fondé pour prouver que l'origine aryenne était déjà prédominante à la Préhistoire. Des missions ont été envoyées au Tibet retrouver les origines de la race aryenne, aux Canaries chercher l'Atlantide, au château de Caen, deux jours avant le débarquement étudier, un mur viking, à Carnac, Lascaux, Altamira, Montségur.

Les nazis avaient rassemblé une bibliothèque de 13 000 volumes sur la sorcellerie, essentiellement pour prouver que l'Église catholique les avait précédé dans la voie du génocide en exterminant les sorcières.

En 1944, ils transportent un radar au Pôle Nord vérifier si la Terre n'était pas englobée dans une sphère plus grande. Ils prévoyaient alors de faire rebondir des rayons sur sa paroi pour détruire New York ou San Francisco. Préfiguration des lasers et théorie délirante intriqués.

Ces croyances n'étaient pas qu'absurdes. Elles étaient dangereuses. Quand l'armée allemande a atteint le Caucase et y a découvert une religion hétérodoxe, ils ont envoyé les anthropologues qui avaient mesuré les crânes des Tibétains décider si c'étaient de vrais juifs et s'ils devaient donc être déportés.

### Les Amis des Lévrieriers

Quand on sort du Magic Mirrors Deluxe, clignant des yeux sous le ciel radieux comme un cultiste sortant des ombres colorées d'une église païenne, une meute de lévriers surgit. Heureusement, au bout de leurs laisses, il y a quelques braves gens tout droit sortis de Gargantua. Il s'agit de la société des Amis des Lévrieriers, « *participant à la reconstitution historique* » (menée par le [pôle Histoire et Imaginaire](#) des Imaginales). Le soleil tape, la foule commence à envahir le parc. Les tentes blanches s'étendent à perte de vue comme une foire médiévale. Des soldats napoléoniens croisent des vikings (le thème cette année est l'Europe du Nord).

Une jeune fille en noir a improvisé une conférence sauvage. Elle parle d'écologie à une elfe et à un jeune colosse torse nu au dos impressionnant. Il est pourtant le seul à être assis sur une chaise. Tous les autres assistants sont dans l'herbe.

**« Il était écrivain, il écrivait »**

Le Magic Mirrors Idolize est plein pour écouter S. T. Joshi présenter *Je suis Providence*, sa biographie d'H. P. Lovecraft en 1300 pages. Il ne semble pas trop rassuré quand un spectateur du premier rang le scrute avec trop d'intensité. Sans doute craint-il d'avoir affaire à un de ses « *forcés de Lovecraft* » qui pourrait le saouler de questions ou de réfutations. Qu'il se rassure.



### EN DIRECT DES IMAGINALES

S. T. Joshi prévient d'emblée que la vie de l'écrivain de Providence n'est pas palpitante : « *il était écrivain, il écrivait* ». Pourtant le chapiteau l'écoute la résumer dans un silence recueilli. Le spécialiste américain juge justement que *Les montagnes hallucinées* est l'apogée de l'œuvre de Lovecraft, un récit inspiré des explorations polaires, mais surtout une nouvelle façon de concevoir le conte d'horreur : se fonder sur les connaissances scientifiques contemporaines et les fusionner avec le surnaturel. « *Le récit est factuel, puis bascule de plus en plus dans l'étrange* ». À cet instant, une des toiles du chapiteau s'entrouvre sur les eaux miroitantes de la Moselle qui coule juste derrière, comme une fenêtre découvrirait un autre monde dans « *La Musique d'Erich Zann* ». Un peu plus tard, les rayons du soleil atteindront les vitres colorés ceignant la coupole du pavillon, et un sac d'un spectateur du premier rang sera baigné d'une lumière parfaitement verte.

Comment expliquer la *Lovecraftmania* ? S. T. Joshi répond que Michel Houellebecq a écrit un petit livre sur lequel il a des réserves mais où il dit quelque chose d'intéressant. Contrairement à la plupart des écrivains, Lovecraft a totalement ignoré deux sujets : le sexe et l'argent, ce qui rend ses livres intemporels, car on n'a pas besoin de connaître son environnement socio-culturel. Et son œuvre permettait une « *endless expansion* ». Avant de mourir prématurément, l'écrivain n'en avait parcouru que les premiers pas, créant de fait le « *premier univers partagé* ».

Quels sont les projets de S. T. Joshi ? Éditer la correspondance de Lovecraft, intégrale et anno-

tée, quatre ou cinq millions de mots, vingt-cinq volumes, répond-il avec un sourire gourmand.

« *Avoir des cailloux dans ses poches était suffisant pour qu'une femme se fasse arrêter* »

« *Tout est plus cool quand on met des nains, des elfes et des orcs* » affirme Clément Bouhélier qui, dans son roman de fantasy *Olangar*, a voulu « *étudier ce qui se serait passé si Louis XVI avait joué le jeu de la révolution* ».

Dans *Nos altermondes*, Nicolas Debandt imagine que 99,9 % de la population pollinise. « *Ça se pratique déjà en Chine* », prévient-il. Il se demande aussi ce qui fait que des gens trouvent moins dangereux d'aller s'exposer aux armes de la police ou de l'armée, comme pendant les Printemps Arabes, que de rester dans la situation où ils se trouvent.

Vic James, romancière anglaise, autrice des *Puissants*, rappelle que les suffragettes anglaises, pour obtenir le droit de vote, avaient dû recourir à des actions violentes : allumer des incendies, affronter la police... Au début du XX<sup>e</sup> siècle avoir des cailloux dans ses poches était suffisant pour qu'une femme se fasse arrêter, emprisonner, voire torturer.

On y revient en France.

Dans *Les révoltés de Bohem* d'Estelle Faye, une jeune ravaudeuse, dont les seuls loisirs sont de se scarifier et de rêver à des golems de glaise, va prendre la tête de la révolte, « *parce qu'il n'y a personne d'autre* » : il ne faut pas attendre les héros pour agir.

## Deuxième partie

Fin de journée placée sous le signe de la fin du monde qui se profile, des villes idéales et du joyeux bordel efficace des éditions La Volte, qui développent collectivement une science-fiction travaillant les idées, le langage et les angles morts où s'embusquer pour inventer le futur.

*« Je pose les limites  
et elles sont aussitôt explosées »*

Mathias Echenay explique « Les éditions La Volte, comment ça marche ? » en une petite heure de discussion chaleureuse et décousue par de nombreuses interventions de la salle, notamment des auteurs voltés. La maison d'édition a été créée en 2004 pour publier *La horde du contrevent* d'Alain Damasio. Le nom vient de son roman précédent, *La zone du dehors*. La référence, lors de cette création, était un peu la collection Présence du futur des années 1990, qui accueillait beaucoup d'auteurs francophones s'attachant autant à l'histoire qu'aux idées et à la forme. Pendant dix ans, Mathias Echenay a évité le mot « science-fiction », parce que, « dès qu'on le prononce, on se prend des murs : les regards se voilent, les cerveaux se ferment », mais depuis cinq ans il assume. La Volte publie de la littérature qu'on peut définir en trois termes : les « *interstices* » d'une littérature qui creuse dans les coins pas explorés, le « *langage* » comme principe actif, et les « *idées* » d'une science-fiction politique, qui porte une vision critique de la société, mais pas seulement.

Avec *La zone du dehors* (dans une autre maison d'édition) et *La horde du contrevent*, Mathias Echenay a « fait des choses dont personne ne voulait ». Les textes de science-fiction de Doris Lessing édités par La Volte, dont, malgré son Prix Nobel de Littérature, certains n'avaient jamais été traduits, sont d'autres livres dont personne ne voulait. En quinze ans, la maison d'édition a publié 70 livres.

La Volte fonctionne de manière artisanale, tout en évitant le bricolage, dans une structure souple, évolutive, adaptable – d'ailleurs, Mathias Echenay dit tout le temps « on » bien plus que « je ».

Alain Damasio, Stéphane Beauverger, Léo Henry, Sabrina Calvo ont collaboré autour du jeu vidéo. Le collectif Zanzibar est un groupement d'écrivains voltés inexactement défini : certains participants ne veulent pas être cités, d'autres

usent de faux noms, des morts et des auteurs qui n'en font pas partie sont inclus. « Courant hétérodoxe », mouvement fluctuant, ils se retrouvent dans la volonté d'utiliser la science-fiction – en insistant sur l'aspect « fiction » – pour casser les mythes qu'on nous impose : le transhumanisme ou l'omniprésence des GAFAM. « *Ils s'aliementent les uns les autres* ».

« *Je pose les limites et elles sont aussitôt explosées* » assure Mathias Echenay, personnage flaubertien étendu dans son fauteuil Louis-Philippe. « *Je dis qu'on ne fera jamais un truc, comme les recueils de nouvelles, et on en fait plein, voilà comment fonctionne le collectif éditorial La Volte* ». « *Tartuffe !* » proteste Sabrina Calvo depuis la salle.

Mathias Echenay avoue ne pas lire les manuscrits qu'on lui envoie : « *On avait un truc partagé sur Asana, mais j'ai perdu les codes* ». « *Feignant !* » crie la salle (du côté de Sabrina Calvo). Du temps où La Volte recevait des manuscrits papier, un jour ils furent étalés dans le jardin de l'éditeur et, quand son chat s'arrêtait sur un manuscrit, il était lu. Sinon, non.

La sortie des *Furtifs* a été l'occasion pour le groupe de réfléchir à ses valeurs. C'est la raison pour laquelle La Volte a récemment quitté les réseaux sociaux des GAFAM, mais on peut la retrouver sur [Mastodon](#).

Mathias Echenay pose quelques principes forts : il peut suggérer des choses sur les manuscrits, mais la décision finale appartient à l'auteur. Alain Damasio a ainsi réécrit la fin des *Furtifs* cinq jours avant l'impression. Et il est persuadé que les livres qu'« on » publie sont importants.

*« Les êtres humains sont comme des lapins  
qui courent vers le bord de la falaise »*

«Après l'apocalypse, vivre encore ? » À cette question, Stéphane Servant en ajoute une autre : qu'est-ce qui fait qu'on reste ensemble quand tout s'est effondré ? Il rejoint un point de vue largement partagé pendant ces deux jours d'Imaginales : « *les sociétés occidentales capitalistes pouvoient à tous nos besoins pourvu qu'on baisse la tête, même si on sait qu'il y a le mur au bout* ».

Une jeune femme se met à parler dans une langue très bizarre. Son voisin traduit : « *Les êtres humains sont comme des lapins qui courent vers le*

**EN DIRECT DES IMAGINALES**

*bord de la falaise, et qui continuent à courir alors qu'ils sont déjà au-dessus du vide* ». Elle enfonce le clou : « *On vit une époque maudite* ». On comprend qu'elle est islandaise et qu'elle s'appelle Hildur Knútsdóttir.

Le personnage principal sans nom de Camille Leboulanger se réveille dans la boue : « *Le premier chapitre s'appelle "La Boue"* ».

Jean-Pierre Andrevon rappelle que s'interroger sur les successeurs de l'humanité est un des plus vieux thèmes de la SF, mais qu'il faudrait des millions d'années pour que l'Homme se transforme en autre chose. « *Seuls les insectes resteront sans doute* ».

Camille Leboulanger : « *Je ne me suis pas posé la question [de nos successeurs], parce que ce n'est pas la question. On ne peut plus jouer à se faire peur. Il faudrait que la planète supporte encore la vie* ».

Le mot de la fin est laissé à Hildur Knútsdóttir. Son voisin traduit : « *Merci d'être venus nous écouter* ».

**« Oh là là, ça rigole pas ! »**

Cri du cœur d'un spectateur devant une démonstration de combat médiéval – il y en a de nombreux autour des chapiteaux des Imaginales. Parfois, on entend des cris – Deux chevaliers en armure se tapent dessus avec des haches, sans doute émoussées mais pourtant bien en métal. Le combat est réaliste : au bout de quelques minutes, les combattants sont rouges et essouffés. Celui qui a laissé tomber sa hache ne peut pas la ramasser. Ils se finissent à coups de gantelets.

**« Quand on vous pose la question brut de fonderie, on ne sait pas »**

Les participants à « D'hier ou de demain » : villes imaginaires sont invités à décrire leur cité idéale. Pierre Bordage la voit végétale, comme a pu l'imaginer Luc Schuiten, sans transports en commun, où on pourrait se déplacer à pied, avec des tours à la Le Corbusier. Mais il se reprend un peu plus tard : « *En fait, je n'aime pas les tours de Le Corbusier. Je préfère une ville horizontale* ».



© Sébastien Omont

Nicolas Deboutot souligne que le projet que l'architecte avait fait pour Saint-Dié, pas loin d'Épinal, est fascinant mais aussi inquiétant.

Venise est la ville préférée d'Armel Gaume, également illustrateur. Il en aime les pavages, les textures, les strates, l'aspect de palimpseste, le manque de rationalité – il n'y a que quatre ponts sur le Grand Canal – qui oblige aux détours. Après *L'Homme qui voulut être roi*, il prépare un livre sur Lovecraft à la rentrée, où il dessinera « *un cadre pour une histoire née dans la tête de quelqu'un d'autre* ».

Avec une intensité étonnante, Laurent Gapaillard, illustrateur dont l'exposition « Au Pays des sept nervures » est visible à la Bibliothèque multimédia intercommunale et sur le site des Imaginales, estime que la ville idéale est un mélange de vie pratique et d'imaginaire. « *Quand on vous pose la question brut de fonderie, on ne sait pas. C'est quand Notre-Dame brûle qu'on se rend compte que c'est un fantasme urbain, un symbole. C'est dans la perte qu'on prend conscience de l'idéal* ». Pour lui, la ville est « *un accélérateur de possibilités* », une accumulation de « *stratifications extraordinaires* », de « *bouillonnements* », une « *brainstormville* ».

« *La ville étant antinaturelle par excellence* », Laurent Gapaillard a voulu imaginer des cités naturelles inspirées de formes biologiques ou géologiques, des villes islamiques où des minarets jaillissent de géodes.

Ses proliférations foisonnantes en noir et blanc dessinent des agglomérations étranges, quasi englobées par des feuilles gigantesques, ou immenses et autorépliquées, des villes-mondes qui seraient des êtres vivants, capables de s'étendre naturellement. Des rêves sauvages et vertigineux, aussi.

## Troisième partie

### « Ça rend sauvage, l'écriture »

Concert d'Alain Damasio et de Yan Péchin, au Magic Mirrors Salon Perdu. Ils jouent les morceaux composés à partir de textes des *Furtifs* à l'occasion de la sortie du roman. Damasio commence par une citation de Marguerite Duras : « *Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant d'écrire, avant de le faire, on n'écrirait jamais* ».

On a déjà entendu le même concert, à Arras, lors du Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale, mais dans un lieu complètement différent, une salle sombre. Ici, à la lumière d'un dimanche matin, dans l'espace du Salon Perdu, les morceaux doux peinent un peu à s'envoler, mais les pièces plus dures claquent. Le plancher tremble. Ovation finale. Alain Damasio cite une nouvelle fois Duras : « *Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. C'est une drôle de chose, oui.* ». « On a beau écrire de la littérature de genre, on lit aussi de la littérature blanche », dit-il, puisque c'est là qu'on est : pendant ces Imaginales, on a bien senti que la question de la reconnaissance de la science-fiction comme littérature à part entière se pose très fort. La barrière est prête à céder.

S'ensuit un entretien avec Stéphanie Nicot. Alain Damasio explique que les *Furtifs* de son roman sont nés d'un fantasme d'échapper à la société de contrôle, à la trace, à la traque, au sillage numérique qu'on laisse derrière soi. Or, la science-fiction a « cette capacité à incarner les idées bizarres ».

Le personnage de « proferrante », Sahar, pourchassée par les milices commerciales, vient de la marchandisation générale poussée à bout. La réforme Blanquer actuelle anticipe la privatisation de l'Éducation nationale : « Beaucoup de métiers actuels ne demandant pas de formation particulière, je suis persuadé que l'État arrêtera de former tout le monde, et qu'il faudra payer pour être éduqué ».

Dans *Les Furtifs*, les grandes entreprises rachètent les villes les plus prestigieuses. Alain Damasio pense que le capitalisme a vocation à ne gérer que les champs et les zones les plus rentables de la société. « On le voit déjà avec le *namming* des stades. À Marseille, dans mon quartier, il y a trois ou quatre rues privatisées, je suis obligé de faire des U quand je me déplace ».

Sahar est inspirée de sa compagne, une enseignante passionnée et très militante. En fonction des succès ou des défaites essuyées dans les luttes, elle connaît des hauts et des bas. Malgré la grâce, cela donne un tempérament très tempétueux. Ça tombe bien, Alain Damasio voulait un personnage féminin qui soit loin des clichés de la douceur et du côté rêveur, support du désir.

Les *Furtifs* devant être pour lui la plus haute incarnation du vivant, il s'est inspiré de ses filles, de leur vitalité. Stéphanie Nicot évoque le roman d'Ayerdahl, *Transparence*, dont l'héroïne ressemble aux *Furtifs*. Alain Damasio connaissait le livre. « Pendant longtemps, j'ai été transparent. J'étais inconnu. C'était formidable : un écrivain a besoin d'être furtif pour pouvoir observer, s'imprégner comme une éponge ».

La polyphonie des *Furtifs* est un enjeu narratif : exprimer le réel à travers plusieurs voix. « Une histoire de groupe, un imaginaire de gauche ».

Pour chaque personnage, Damasio a défini des phonèmes, des couleurs, des dominantes. « *On fait un boulot de comédiens, d'athlètes affectifs, comme disait Artaud. Il faut entrer dans le système émotionnel du personnage : c'est le plus épuisant et le plus fascinant dans le travail d'écrivain. Je n'hésite pas à recourir aussi à la typographie : comme Sahar a fait le deuil de sa fille pour survivre, qu'elle s'est amputée de ses souvenirs, j'ai enlevé le point des j et effacé à moitié la barre des f. Lorca au contraire, qui garde des photos de sa fille partout, a des points surnuméraires dans ses passages* ».

Les leçons d'Antoine Volodine, de Ray Bradbury, sont qu'un univers narratif n'existe que si on arrive à en transmettre des sensations. *Ubik* de Philip K. Dick est d'une extraordinaire sensualité, alors qu'on évolue dans un monde morbide. Dans un de ses livres, Volodine décrit une cave avec des camaïeux, des multicouches de noir, et juste un juke-box, à peine visible. C'est merveilleux. Comment faire croire aux *Furtifs* si l'ancrage sensoriel – en l'occurrence le son – n'est pas là ? Les

**EN DIRECT DES IMAGINALES**

notions de « *pétulance de l'air* », la capacité à entendre la moindre réverbération, la moindre respiration, sont fondamentales pour les percevoir. « *Ces êtres invisibles, présents depuis toujours sont tellement peu crédibles que je me suis senti obligé de faire porter l'incrédulité par un personnage, Sahar. Et un autre personnage, Lorca, la convainc. En même temps que le lecteur, en une mise en abyme* ».

À la question de l'engagement politique et du rapport à la violence, Alain Damasio répond : « *On essaie d'appeler violents des gens qui mettent le feu au Fouquet's ou qui détruisent un abribus, mais on se refuse à appeler par leur nom les violences institutionnelles, contre les chômeurs, contre les migrants. Une certaine violence peut être nécessaire quand les protestations pacifiques ne sont pas entendues, réprimées à coups de gaz, d'armes qui éborgnent et arrachent des mains* ».

Dans un recueil collectif tout juste paru au Diable Vauvert, *Gilets jaunes, pour un nouvel horizon social*, Alain Damasio développe deux nuances de jaune : la nécessité de retrouver des liens et l'action directe. « *Les gens comme Bernard Arnault, avec leur milliards d'euros, les députés godillots LREM qui votent des lois liberticides et régressives, ne sont pas des pacifistes. Ils nous chient dessus. Ces gens-là, il faut aller les chercher – vous l'interprétez comme vous voulez – Il faut faire bouger les rapports de force* ».

**« Un mélange de civilisation raffinée  
et de rites brutaux »**

Les participants à la table ronde *Récits mythologiques... en terres celtes !* sont d'accord : les auteurs grecs et romains ont calomnié des Celtes qu'ils comprenaient mal et, souvent, méprisaient. Confrontés aux incursions guerrières des Celtes, horrifiés par leur coutume de couper les têtes des vaincus, ils ont négligé leurs niveaux d'artisanat très compliqués, le fait que la plupart des véhicules utilisés par Rome venaient de la technologie gauloise, comme les casques et les armures des légionnaires de César.

Les Celtes entretenaient des réseaux commerciaux très étendus avec les autres peuples, les frontières n'étaient pas fermées, leurs élites parlaient latin, et leurs États, au moment de la



© Sébastien Omont

conquête, se transformaient en républiques, avec des magistrats élus.

Jean-Philippe Jaworski souligne combien les lacunes de la connaissance laissent le champ libre à l'imagination. Pour sa série de romans *Rois du monde*, il est parti de trois noms cités par Tite-Live : le roi biturige Ambigat et ses deux neveux, Bellovèse et Sacrovèse. Comme le roi Arthur, ce sont des personnages semi-historiques, mentionnés seulement une fois. « *Un sujet et une page blanche, c'était parfait. Comme l'a dit Julien Gracq – qui est mon dieu –, quand on a le sujet, on a tout* ».

La recherche sur les Gaulois évolue très rapidement. On a pu connaître leur nourriture grâce à l'analyse biologique de débris de poteries d'argile qui, comme elles étaient poreuses, ont retenu des particules de ce qu'elles contenaient.

Nathalie Dau souligne qu'« *alors que les Romains historicisaient leurs mythes, les Celtes rêvaient et mythifiaient leur histoire* ». Dans *Le Chaudron brisé*, elle reprend un mythe fixé par écrit dans *Le Livre de Taliesin* au XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle. Mais les moines, qui ne comprenaient plus le mythe qu'ils transcrivaient, en ont diabolisé la figure féminine. Ceridwen, de « *blanche inspiration* », a été traduite par les chrétiens en « *sorcière bossue* ». Elle pourrait être le modèle de la fée Carabosse. Derrière la vision patriarcale et chrétienne, Nathalie Dau a cherché l'esprit païen, la poésie et la philosophie originels.

Place des femmes, connaissances historiques, catastrophe écologique, luttes pour les libertés, liens collectifs, Duras, Gracq, Volodine... Les Imaginales montrent que les littératures de l'imaginaire ont leur place dans la littérature générale.