

Le N

Numéro 85
du 28 août au 10 septembre 2019

Rentrée littéraire



Numéro 85

Quelques pépites dans le flux des romans de la rentrée, et notamment des romans qui affrontent sans fléchir la réalité sociale, dans la lignée de *Fief* de David Lopez, choc de la rentrée il y a deux ans.

Au croisement de l'homoérotisme et du roman social, *Querelle* est le premier roman d'un jeune Québécois, Kevin Lambert, qui enthousiasme Ulysse Baratin.

Marin Fouqué, dans 77, délivre un « uppercut » (Gabrielle Napoli), avec l'évocation d'une jeunesse dans cet espace qui n'est ni Paris ni sa banlieue, la Seine-et-Marne.

Trismus, premier roman de Matthieu Peck, décrit selon Pierre Benetti le « marasme d'une génération » dans un Paris déglingué, « visqueux et poisseux », livré aux rats.

Dans *Et l'ombre emporte ses voyageurs*, un premier roman dont Hugo Pradelle souligne le caractère verbalement inventif et le fécond « ressassement », Marin Tince célèbre le « bastringue » de la vie et le souvenir d'une rude enfance.

À sortir le 5 septembre, le roman attendu d'Edna O'Brien, lu par Linda Lê et par nombre d'entre nous, met en scène un jeune nigériane rescapée de sa séquestration par Boko Haram : le document et la fiction s'entremêlent.

Cécile Dutheil n'est guère convaincue par le nouveau roman apolitique et vertueux de Marie Darrieussecq, *La mer à l'envers*, centré sur la rencontre entre Rose, une « bourge », et Younès, un jeune migrant. Elle est plus sensible aux *Jungles rouges* du « Kampouchéa démocratique » racontées par Jean-Noël Orengo, vingt ans de terreur et des siècles de légendes.

Dans *Civilizations*, Laurent Binet, refaisant l'histoire, imagine la conquête de l'Europe par les Incas : qu'en a pensé Frédéric Werst, lui-même l'inventeur d'une civilisation et d'une langue imaginaires, celles des *Ward* ?

Olivier Rolin est, pour Norbert Czarny, « d'un autre temps », son œuvre est hantée par la nostalgie du XX^e siècle, par celle de sa prime enfance, de ses voyages, de ses amours. En témoigne le récent *Extérieur monde*.

Un univers différent : l'écrivain Didier Blonde offre, dans *Cafés, etc.* une savoureuse enquête sur les cafés de Paris, dans la littérature et au cinéma.

Deux articles feront l'objet d'une publication différée, celui de Claude Grimal sur l'Écossaise Ali Smith et celui de Santiago Artozqui sur le roman rock de Julien Decoin.

On se gardera de confondre deux écrivains homonymes qui figurent dans ce même numéro, la romancière californienne Chris Kraus, interrogée par Steven Sampson pour son livre *Dans la fureur du monde*, et Chris Kraus, le réalisateur allemand, auteur de *La fabrique des salauds*, « une saga » éprouvante « au cœur du mal ».

Nous rendons hommage dans ce numéro au psychiatre Roger Gentis qui a tant écrit avec humanité pour la défunte *Quinzaine littéraire* ; Tiphaine Samoyault revient sur *La vie la mort*, un des derniers séminaires de Jacques Derrida ; nous retrouvons enfin avec émotion la figure de Pierre Pachet dans les souvenirs sans fard de sa fille Yaël (*Le peuple de mon père*).

J. L., 28 août 2019

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 Bouyssi, 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 Rabbourdin, 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

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE FRANÇAISE

p. 4 Laurent Binet
Civilizations
par Frédéric Werst

p. 7 Didier Blonde
Cafés, etc.
par Norbert Czarny

p. 9 Marie Darrieussecq
La mer à l'envers
par Cécile Dutheil

p. 11 Julien Decoin
Platines
par Santiago Artozqui

p. 12 Patrick Deville
Amazonia
par Norbert Czarny

p. 14 Marin Fouqué
77
par Gabrielle Napoli

p. 16 Thomas Giraud
Le bruit des tuiles
par Sébastien Omont

p. 18 Kevin Lambert
Querelle
par Ulysse Baratin

p. 20 Alban Lefranc
L'homme qui brûle
par Pierre Benetti

p. 22 Jean-Noël Orengo
Les jungles rouges
par Cécile Dutheil

p. 25 Yaël Pachet
Le peuple de mon père
par Jean Lacoste

p. 27 Matthieu Peck
Trismus
par Pierre Benetti

p. 29 Olivier Rolin
Extérieur monde
par Norbert Czarny

p. 31 Alexandre Seurat
Petit frère
par Jeanne Bacharach

p. 33 Marin Tince
Et l'ombre emporte
ses voyageurs
par Hugo Pradelle

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

p. 35 Chris Kraus
Dans la fureur du monde
*propos recueillis
par Steven Sampson*

p. 40 Chris Kraus
La fabrique des salauds
par Jean-Luc Tieset

p. 43 Edna O'Brien Girl
par Linda Lê

p. 45 Ali Smith
Automne
par Claude Grimal

ESSAIS

p. 47 Martin de la Soudière
Arpenter le paysage
par Jean Lacoste

p. 49 Élisée Reclus
Du sentiment de la nature
dans les sociétés modernes
par Jean-Louis Tissier

p. 51 Paul Valéry
Août 1933.
Cahier inédit
par Georges-Arthur Goldschmidt

HISTOIRE

p. 53 David Motadel
Les musulmans et la machine
de guerre nazie
par Sonia Dayan-Herzbrun

PHILOSOPHIE

p. 56 Jacques Derrida
La vie la mort.
Séminaires (1975-1976)
par Tiphaine Samoyault

p. 58 William Hazlitt
Sentiment et raison
par Pascal Engel

ARTS

p. 62 Retour sur DAU,
d'Ilya Khrjanovski
par David Novarina

p. 66 Jean-Marc Gomis
Victor Hugo
devant l'objectif
par Arnaud Laster

CHRONIQUES

p. 68 Suspense (25)
par Claude Grimal

HOMMAGES

p. 70 Hommage
à Roger Gentis
*par Patrick Faugeras
et Michel Plon*

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](#).

Malaise dans les Civilizations

Civilizations de Laurent Binet imagine l'échec de l'expédition de Christophe Colomb et la conquête de l'Europe par les Incas. En attendant Nadeau a demandé à l'écrivain Frédéric Werst, qui dans la série des Ward (Seuil, 2011 et 2014) a inventé une civilisation et a traduit sa langue, de lire ce roman, qui pose question. L'inversion de l'histoire par la fiction est-elle réussie d'un point de vue littéraire ? À quel discours cette uchronie peut-elle mener si elle est uniquement centrée sur l'Europe ?

par Frédéric Werst

Laurent Binet
Civilizations
Grasset, 384 p., 22 €

Civilization est le nom d'un célèbre jeu vidéo de Sid Meier. Les amateurs auront fait le rapprochement. Pour les autres, disons que ce jeu de stratégie consiste à incarner et à développer une « civilisation » historique, le but étant de surpasser les civilisations concurrentes. Le roman de Laurent Binet pourrait raconter une partie de *Civilization* : dans ce jeu, rien n'empêche les Incas de vaincre les pays européens, ce qui est, en gros, le scénario choisi par l'auteur.

En plaçant son livre sous le patronage de ce jeu vidéo, Binet semble en indiquer l'intention ludique. De fait, il s'agit de jouer avec l'histoire et de rejouer l'histoire : autrement dit, le projet est « uchronique ». Le genre a lui-même une longue histoire et la question de l'Amérique en a tenté plus d'un : dans *Civilizations*, Christophe Colomb ne découvre pas le Nouveau Monde ; l'excellente *Réfutation majeure* de [Pierre Senges](#) (2004) visait à démontrer l'inexistence de ce continent.

Le roman de Binet se révèle en effet ludique, divertissant, romanesque, souvent épique. Pour peu que le lecteur ait une honnête connaissance du XVI^e siècle, il pourra s'amuser de retrouver les figures historiques de l'époque, mais jetées dans une intrigue entièrement inédite. Car c'est ici l'Inca Atahualpa qui mène le jeu, secondé de ses généraux et de son alliée, la princesse taïno Hi-guénamota.

Le talent narratif de l'auteur est évident. L'organisation du texte en chapitres assez brefs lui confère une grande vivacité. Les titres des chapitres sont souvent fonction des lieux traversés. On voyage donc de Chichen Itza (*sic*) à Cuba, de Lisbonne à Tolède, d'Alger à Wittenberg, etc. C'est plaisant.

Sa nature uchronique impliquait que *Civilizations* soit le récit d'un perpétuel déplacement. Non seulement entre les pays, mais encore entre les mots qui nommeront les choses. Dans la troisième partie du roman (de loin la plus étendue), le regard inca nous donne à voir un *monde renversé*. Tout y est déplacement : l'Europe est « le Nouveau Monde », ses habitants sont des « Levantins », les moutons deviennent de « *petits lamas blancs* », le vin s'appelle le « *breuvage noir* », les moines catholiques sont des « *tondus* », et ainsi de suite. Ce jeu de décentrement, qui n'est au fond que le vieux procédé des Persans de Montesquieu, est amusant. Binet le renouvelle en usant d'un lexique quechua, moins familier aux lecteurs que la terminologie orientaliste : partout, il est question d'*ayllus* (lignages), d'*amautas* (poètes-philosophes), de *curacas* (seigneurs), de *huacas* (fétiches, lieux sacrés), etc. Ce dépaysement linguistique contribue à la dimension aventureuse du roman.

Le texte se recommande aussi par sa polygraphie. Divers régimes d'écriture s'y succèdent : pastiche de saga islandaise ; journal de Christophe Colomb ; *Chroniques d'Atahualpa*, évidemment fictives ; poèmes ; correspondances (entre Érasme et [Thomas More](#), notamment) ; histoire de Cervantès et du Greco ; et même une parodie des « 95 thèses » de Luther. C'est aussi un

MALAISE DANS LES CIVILIZATIONS

voyage entre les genres littéraires qui nous est proposé.

Disons-le : la parodie, les réécritures et les allusions littéraires sont omniprésentes. Selon les lecteurs, c'est un parti pris qui suscitera jubilation ou saturation. Les Incas débarquent-ils au Portugal, aussitôt nous voici dans *Candide* : un tremblement de terre a ravagé tout Lisbonne. S'ensuit, sans surprise, le récit d'un autodafé. C'est toute la Renaissance qui défile sous nos yeux, mais en quelque sorte à l'envers et de travers. Veut-on une Saint-Barthélemy ? Binet fait massacrer les catholiques de Tolède par Atahualpa et ses amis. Est-il question du Louvre ? On apprend que les Aztèques ont érigé une pyramide dans la cour du palais... Le jeu de l'uchronie est infini, et l'inventivité de Binet presque inépuisable, dans ses rapprochements cocasses, ses renversements ironiques, ses contrepieds anachroniques. Parfois, la littérature et l'histoire s'entrechoquent de façon plus saugrenue : l'Inca sera finalement assassiné par un certain Lorenzo de Médicis... qui n'oubliera pas, bien sûr, de citer le *Lorenzaccio* de Musset. Les dernières paroles d'Atahualpa seront la parodie de celles du duc, même si le fameux « C'est toi, Renzo ? » devient « C'est toi, Laurent ? » – peut-être un hommage de l'auteur à... lui-même ?

Certes, le souffle parodique qui inspire ce roman s'avère parfois un peu court. Binet réécrit ainsi quelques strophes des *Lusiades* de Camoens, afin de célébrer en vers classiques le périple glorieux des Incas. Cependant, certains de ses alexandrins sont faux : « Et moi, fils d'un père, entre les dieux Auguste » (p. 178 [1]). De même, son Atahualpa paraphrase Montaigne : « il y avait parmi les habitants des hommes pleins et gorgés de toutes sortes de commodités, et leurs semblables étaient mendiants à leur porte » (p. 134), sauf que les « cannibales » qui parlent ainsi dans les *Essais* sont des Tupinambas dont la société est égalitaire et non étatique. Prêter ces mêmes réflexions à l'Inca, qui règne sur un Empire très hiérarchisé, paraît douteux, sauf à considérer qu'un Indien sud-américain en vaut bien un autre.

Au point de vue historiographique, le goût de Binet pour la réécriture et la citation masquée participe à la crédibilité de son récit. Le « Journal de Christophe Colomb » est ainsi, pour son premier tiers, composé entièrement de phrases que l'auteur a extraites mot pour mot du journal de

bord du navigateur, d'ailleurs œuvre de Las Casas.

De même, on trouvera au sujet des Incas quantité de faits qui proviennent de sources écrites remontant à la conquête. Il n'est pas jusqu'au « *man-teau en duvet de chauve-souris* » (p. 104) qui ne soit attesté, l'anecdote ayant été rapportée par Pedro Pizarro. Dans ce domaine, le roman est bien documenté.

Ailleurs, on a parfois des inadvertances. Ainsi, la devise de Charles Quint n'est pas du latin (« *le langage savant des amautas* », p. 152) mais du français, la langue natale de ce roi. D'autre part, le nom de l'Albaicín, quartier de Grenade, ne signifie pas « misérables » (p. 150) comme l'indique Binet, qui recopie l'erreur du Wikipédia français : aucun site espagnol n'évoque cette hypothèse.

Ces peccadilles peuvent conduire à de vraies méprises. Par exemple, page 158 : « *Après tout, "Allah est le plus grand" ne veut pas dire que seul Allah est grand. Leur devise même permettrait peut-être la coexistence de leur dieu unique avec des divinités secondaires.* » Seule la méconnaissance de l'islam peut inspirer cette réflexion. D'abord, *Allah akbar* n'est pas une « devise » ! Ensuite, il existe dans l'islam la *shahâda*, qui dit justement : « *Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu* »... Les morisques de Binet ne peuvent tout simplement pas penser ce qu'on leur fait penser.

Bizarrement, c'est quand il fait parler des humanistes européens que Binet sonne le plus faux. Par exemple, quand Érasme écrit à More que la venue d'Atahualpa est « *une chance pour l'Europe* » (p. 192)... On croirait une affiche électorale. Au demeurant, le mot « Europe » est anachronique : on ne l'emploie au XVI^e siècle que dans un sens cosmographique, jamais culturel ni politique. Dans le *Plaidoyer pour la paix*, quand Érasme veut dire « Europe », au sens moderne de « civilisation européenne », il dit *christiani*. De même, se peut-il que More, dans une lettre de 1534, redoute de voir la chrétienté sombrer dans l'« athéisme » (p. 187), quand ce mot n'existe pas encore [2] ?

C'est qu'il ne suffit pas de semer quelques *moult* de-ci de-là pour se mettre à penser comme un homme de la Renaissance. Les humanistes de Binet pensent et parlent en gens du XXI^e siècle. Tout comme ses Incas pensent en Européens. À peine arrivé au Portugal, Atahualpa envisage de

MALAISE DANS LES CIVILIZATIONS

« *conquérir ce Nouveau Monde* » (p. 110) : le renversement est peut-être ironique, mais qui nous assure que les Incas eussent été des conquérants ? Les peindre à notre image, n'est-ce pas, une fois de plus, les *nier* ?

De même, n'est-il pas scabreux d'imaginer Atahualpa haranguant ses troupes indiennes en leur donnant pour modèles héroïques Roland, Léonidas ou Hannibal (p. 142-143), comme si la culture inca n'avait pas ses propres héros ? Ou de voir son frère Huascar réclamer des « *peintures magiques qui donnent l'illusion de la profondeur* » (p. 179), comme si la perspective inventée par les Européens était le *nec plus ultra* de l'art universel ?

On aurait donc tort de voir dans *Civilizations* une quelconque réflexion sur le colonialisme ou la mondialisation. Malgré ses atours « humanistes », ce roman est chargé d'ethnocentrisme. On nous raconte en effet que les Incas colonisent l'Europe, certes, mais que c'est grâce au fer et aux chevaux qui leur ont jadis été apportés par... des Vikings ! Et pourquoi pas des Africains ou des Asiatiques ? Voilà d'où part toute l'histoire. Et pour aboutir à quoi ? À ceci : Cervantès et le Greco sont finalement envoyés au Mexique dont les empereurs « *recherchent peintres et gens de lettres, car peinture et écriture sont deux domaines où ces empires formidables, si puissants soient-ils, ne peuvent encore se prévaloir de leur supériorité sur nous autres du vieux monde* » (p. 376). Qu'on se rassure : la « civilisation » européenne demeure l'alpha et l'oméga. On se demande au passage quel besoin les Aztèques peuvent bien avoir d'un Cervantès qui ne connaît même pas le nahuatl...

Mais bon, Laurent Binet ne met-il pas en scène des Incas sans savoir lui-même leur langue, sans connaître intimement leur culture ? En cela aussi, son roman s'inscrit dans la grande tradition ethnocentrique : celle qui consiste, pour l'Occident, à s'appropriier les civilisations étrangères, à en annexer la pseudo-altérité, à en exploiter le « romanesque » – nonobstant les génocides bien réels que ces peuples ont subis. Mieux encore : en imaginant la conquête de l'Europe par des Incas, Binet part du postulat, historiquement discutable, que le colonialisme serait en quelque sorte un invariant de la « nature humaine », dont toute civilisation serait porteuse, et non *un fait spécifiquement occidental*.



S'aveugler sur son propre ethnocentrisme, prêter aux autres civilisations ses propres rêves coloniaux : on pourrait attendre autre chose d'un roman européen du XXI^e siècle. Mais c'est uchronique ! C'est parodique ! C'est ludique ! C'est ironique !

La momie d'Atahualpa, si elle existe, doit être morte de rire.

1. De même, en versification française, « quartier » ne rime pas avec « assemblée » (p. 167). On fait en outre la diérèse à « grandiose » ou « Assyriens » (p. 176). Un poète de la Renaissance ne penserait même pas à prendre des libertés avec ces règles
2. Nulle part Thomas More n'emploie le mot « athéisme », ni en latin, ni en anglais. Voir la concordance de ses œuvres complètes [en suivant ce lien](#).

Un roman à chaque comptoir

Le figurant, roman de Didier Blonde paru l'an dernier, commençait dans un café de Montmartre. Mais cet endroit emblématique de la ville n'était pas le personnage principal, alors que dans Cafés, etc. il joue les premiers rôles. Avec le cimetière, que fréquente souvent l'auteur qui s'y mue en détective, le café est l'autre pôle d'une existence à la poursuite du romanesque. Quant au « etc. » du titre, il ouvre toutes les portes, que je pousse à mon tour.

par Norbert Czarny

Didier Blonde

Cafés, etc

Mercure de France, 128 p., 13 €

« J'entre dans un café comme dans un roman », écrit Didier Blonde en incipit, montrant que « chaque salle a son registre » et donc son atmosphère et ses personnages. Lui, posé en « vigie », observe les allées et venues, s'attache aux figures qui se succèdent, comme on lit ou regarde un feuilleton. L'amateur de *Fantomas* n'est pas loin, mais pas seulement. Cela dit, pour qu'un café soit un roman, il faut qu'il respecte un certain nombre de règles, et « trop de bruit, de lumière, de musique, de télévision, de soliloques au téléphone » l'empêche d'entrer ou de rester. De même, parmi les espaces qu'il décrit, on sent bien que le comptoir n'est pas son préféré. Là aussi trop de. Mais il reconnaît la magie de ce lieu, dont Claude Sautet a toujours su tirer parti dans ses films : il y a le comptoir, et il y a la salle, ses recoins, ses tables isolées.

Didier Blonde énumère les espaces, de la banquette – qu'il préfère aux sièges afin, comme Al Capone, de voir entrer les consommateurs ou les personnes qu'il attend – aux toilettes, « lieu clandestin ou mal famé », dont on demande à voix basse où elles se trouvent. Le romancier s'attache aux détails. Ainsi du ticket de caisse, « la feuille volante d'un agenda du temps perdu ». Il a des accents de poète, vantant le verre d'eau : « C'est un petit miracle quotidien, à portée de main ». Il n'aime guère le thé mais il est sensible au décorum et aux petits soins dont on fait preuve dans les salons de thé. Il s'y rend avec une femme, une de celles qu'il ne nomme jamais mais qui rappellent que le café est le lieu de la

conversation, du souvenir, et des hasards. Dans la dernière partie du livre, il évoque ces passantes, présences éphémères, anonymes, ou revenues du passé, avec qui il aura un échange, ou pas.

Contrairement au thé, le café, cette « vanité », a ses faveurs : « Je m'anéantis dans sa contemplation ». Je me rappelle alors ce qu'en écrit la mère du narrateur dans *L'appât*, de David Albahari, expliquant que le marc contient l'avenir, et que « celui qui boit du café sans dépôt existe seulement au présent », oubliant, « avec ce dépôt, l'union de tous les segments du temps ». Bien que nous ne buvions guère de café turc, nous comprenons.

Évoquer les cafés, dont on trouvera la liste et les adresses en annexe, c'est inévitablement parler des écrivains et de leurs personnages, Maigret, par exemple. Il y a d'abord celles et ceux, qui, tels [Nathalie Sarraute](#), [Georges Haldas](#) ou [Bernanos](#), ont besoin de la rumeur de ce lieu pour écrire. Didier Blonde vient y prendre les idées comme elles passent. À l'improviste. Il aborde l'endroit comme « un laboratoire, le lieu du vide – où tout peut commencer ». C'est pourquoi le vers d'Aragon cité en épigraphe, parodie ou pastiche de Racine, lui convient. Il regarde, il écoute, se fait « greffier de l'éphémère ». Ce qui justifie la forme fragmentaire de ce livre, écrit par touches, présenté comme un inventaire, ou une série d'instantanés.

Au café, on a moins la notion du temps. On peut même la perdre, comme on le ressent en regardant *La prune* ou *L'absinthe* de Manet. Chantal Thomas parle du « vertige du temps pour rien ». Mais si le café est le lieu d'une vacance, d'un ennui, un lieu « pour être là », c'est aussi celui des scènes, entendues ou vues, imaginées parfois, à partir d'un rien, de bribes. Didier Blonde a per

*Didier Blonde (Paris, 2017) © Jean-Luc Bertini*

UN ROMAN À CHAQUE COMPTOIR

du beaucoup d'objets dans les cafés. Il les énumère, et raconte quelques histoires d'objets, comme ce portefeuille qui provoqua une dispute et une séparation entre les membres de Dada, en 1923. Comme la tombe, l'objet trouvé raconte une vie, par métonymie.

Didier Blonde écoute aussi, et cela donne quelques ébauches que le lecteur savoure. Il parle de la chorégraphie à laquelle se livre une serveuse, et rappelle que l'enfance de Pina Bausch, créatrice de *Café Müller*, s'est déroulée sous les tables d'un café, pendant les bombardements alliés sur l'Allemagne, et qu'elle a passé son temps à rechercher et à restituer les émotions de ce temps.

Et puisque l'on parle de scènes, n'oublions pas qu'on se sépare dans les cafés comme on s'y retrouve, que les ruptures comme les moments amoureux y sont à la fois offerts ou montrés aux autres consommateurs, et cachés. Le café est « *le lieu du crime* », écrit l'auteur, rappelant la mort de Casagemas, l'ami et le double de Picasso, ou la séquence finale de *La peau douce*, de Truffaut, inspirée d'un fait divers authentique.

Didier Blonde aime cet univers urbain et sauvage, qui hante aussi Modiano, dont il nomme les cafés si présents dans les romans. On croise chez l'auteur de *Cafés, etc.* une Domino, des Véra, Lola ou Natacha qui se reposent au comptoir du Sans Souci, en face du Tabarin, à Pigalle. C'est un monde en noir et blanc, comme celui des films de la Nouvelle Vague, et qui ne connaît pas le dialogue entre Anna Karina et Brice Parain dans *Vivre sa vie* aura la chance de le voir et de l'entendre, je l'espère. C'est plus difficile pour *La Maman et la Putain*, dont Didier Blonde cite des passages du dialogue ; mais voir ou revoir ce merveilleux film de Jean Eustache, c'est entendre les cafés.

Didier Blonde rêve d'un livre qu'il écrirait : *Le Paris-Rome, roman*. Tout s'y déroulerait dans un même café : unité de lieu et unité de temps. Ce serait « *un roman immobile, où il ne se passerait rien, que la vie, en morceaux. Une sorte de journal de bord de l'inaperçu et de l'insaisissable* ».

Avec l'ironie tendre qui le caractérise, Didier Blonde imagine pour ce roman un immense succès. On le lui souhaite. On ira boire un verre à la santé de l'auteur, dans l'un des cafés qu'il affectionne.

La Méditerranée n'est pas un roman

Marie Darrieussecq a du métier. Avec une régularité de métronome, elle livre au lecteur, au choix, un récit frôlant le fantastique, ou, au contraire, un récit réaliste, reflet de la vie quotidienne d'une femme du XX^e-XXI^e siècle et reflet de l'actualité des mois qui ont précédé l'écriture du livre. La mer à l'envers appartient à cette seconde veine. C'est l'histoire de Rose Goyenette, psychologue, mariée, qui s'offre une croisière en Méditerranée avec ses deux enfants, quand soudain un bruit inattendu la réveille en pleine nuit. Qu'est-ce ? Un canot débordant de réfugiés venus d'Afrique.

par Cécile Dutheil

Marie Darrieussecq
La mer à l'envers
P.O.L., 256 p., 18,50 €

La nuit est celle du 24 décembre. Noël, donc. Mais Noël sur un gros paquebot de croisière, comble de divertissement industriel, c'est affreux. Marie Darrieussecq le sait et le décrit parfaitement : la laideur des quatre mille passagers, leur ivresse et leurs rots, la *world food*, notre société consumériste et vaine.

Darrieussecq rime avec [Houellebecq](#). Chez l'une comme chez l'autre, rien ne vient racheter l'excès de bien-être, surtout pas une nuit de Noël. Mais la première est plus polie, plus retenue, quand le second est franchement complaisant. La première est de bon goût politique, quand le second se vautre sur les plages de l'extrême droite. Enfin, la première introduit dans ce roman, *La mer à l'envers*, une figure de rédempteur qui s'appelle Younès. Appliquée, elle rappelle qu'en arabe Younès signifie Jonas, ce que son « héroïne », Rose, découvre sur un site nommé *Magismaman*. La parabole de la baleine qui recueille Jonas jeté dans une mer furieuse est là, mais amaigrie.

Le personnage principal de *La mer à l'envers* n'est donc peut-être plus notre mère de famille qui vit une douce crise existentielle (quitter ou ne pas quitter Paris ? quitter ou ne pas quitter son mari agent immobilier ?). C'est aussi lui, Younès, ce jeune réfugié qui accroche son regard et son instinct maternel parce qu'« il ressemble à son fils », parce qu'elle sent « la force du fluide entre eux ». À partir de là, le scénario du roman est en

place : grâce au portable de son fils que Rose donne à Younès, celui-ci se rappelle à elle régulièrement, tel le tic-tac de la mauvaise conscience, et finit par avoir raison de son cœur. Entre-temps, Rose est rentrée de croisière et a emménagé dans son sud-ouest natal, si bien qu'elle traversera toute la France, guidée par son GPS, France Inter et quelques biscuits au sarrasin, pour aller sauver Younès à Calais où il a échoué.

D'une trame aussi transparente, que faire ? L'histoire est réaliste, vraisemblable et signifiante, voire aveuglante. Marie Darrieussecq est sans doute sincère, sûrement bien intentionnée, et écrivaine efficace. Elle rédige plutôt bien, vite, découpe ses phrases qui ne dépassent jamais quatre lignes, ponctue beaucoup ; elle a bien enregistré la leçon durassienne dont on entend de très lointains échos. Elle distingue méthodiquement les paragraphes, utilise un vocabulaire hyper contemporain, use et abuse d'onomatopées (des *pouf*, des *plic-plic*, des *bong*), du mot « truc », du pronom « ça » qu'on ne sait comment interpréter – sans doute est-il lié à sa connaissance de la psychanalyse et à sa plume rapide. Il y a de très jolies images, mais aussi quelques belles expressions devenues éculées : « *toute la misère du monde* », « *les hommes d'équipage* ».

Marie Darrieussecq introduit d'infimes variations de point de vue qui permettent une esquisse d'ironie. « *Rose s'énervait, son fils s'énervait aussi, tu me fais rire avec ton gauchisme de bourge – Quoi ?* » Qui parle ? Qui se moque de Rose ? Qui se rit de Marie Darrieussecq ? Elle-même ? Il est impossible de répondre. *La mer à*



Marie Darrieussecq © Charles Freger

LA MÉDITERRANÉE N'EST PAS UN ROMAN

l'envers est un roman absolument désengagé et apolitique. Il est nimbé de bienveillance mais il gênera certains lecteurs à cause de tant de vertu et si peu de questions ouvertement posées. Le dérangement est maintenu à son plus bas degré.

Younès est là, en un faux premier plan, mais l'Afrique est loin, très loin. Ni Rose ni la narratrice ne semblent la connaître, encore moins avoir envie de la connaître. L'Afrique est ce continent qui n'existe qu'au bout des connexions Internet de l'une et de l'autre, sur GoogleEarth, réduit à quelques noms géographiques vaguement effrayants. *La mer à l'envers* est un roman où l'on zoome et dézoome beaucoup. On a peur de confondre Niger et Nigéria. Le mot « Libye » fait manifestement plus peur que les autres, comme un grand trou sableux. Érythrée, Syrie, Soudan, Tchad, c'est tout un.

Le plus troublant n'est pas l'ignorance de la narratrice ou de son personnage – elle est courante en Europe. Il y a peu de chances que Marie Darrieussecq en sache aussi peu, mais on est en droit de se demander si elle déplore cette ignorance, si elle la constate, si elle la redouble ou si elle s'en moque. Que pense-t-elle ? Où est-elle ? Qui est-elle ? Il manque un point de vue, une position, une morale. Peut-être est-ce à l'image du silence embarrassé de beaucoup face à la détresse des migrants, mais on est mal à l'aise. Rien n'interdit de puiser un sujet dans l'actualité, mais il faudrait plus de fond, plus de vérité, moins de cette intelligence teintée d'opportunisme. Un roman a beau être le miroir de son temps, la littérature voudrait qu'il soit légèrement déformant.

Pour l'amour du rock

Platines, de Julien Decoin, promène entre ses pages des personnages déjantés et attachants, servis par une écriture qui se démarque dans un genre où peu d'auteurs s'illustrent : le roman rock.

par Santiago Artozqui

Julien Decoin

Platines

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 240 p., 18 €

Dans *Platines* (au pluriel), Julien Decoin joue avec le mythe de Pygmalion, qu'il transpose dans un monde à la frontière du rock et de la littérature et qu'il démultiplie par un effet de miroir. À la Platine originelle, dans laquelle on reconnaît sans peine Deborah Harry, alias Blondie, répond sa pâle copie, Mademoiselle, chanteuse dans un mauvais groupe de rock qui joue dans les PMU, tandis que le protagoniste du roman, Jean, ancien Prix Goncourt 1978 avec *Platine* (au singulier), hésite à retrouver avec cette seconde Galatée la passion qu'il a connue avec la première, passion dont il ne s'est jamais remis. L'argument, qui n'est pas sans rappeler celui d'*Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb, permet à Julien Decoin de poser les questions habituelles sur le rapport entre l'auteur et son œuvre, mais le talent dont il fait preuve dans l'agencement de ses mises en abîme, qu'il s'amuse à empiler en plusieurs strates, illustre parfaitement son propos, et souvent avec humour ; par exemple, la scène où Jean, en train de travailler à l'écriture de *Platine*, inclut trois ou quatre pages de description de Mademoiselle, puis décide de les effacer parce qu'il les trouve vulgaires — on pense à Schrödinger : elles n'y sont plus (dans *Platine*), mais elles y sont encore (dans *Platines*).

Ces jeux formels ont beau être amusants, ils ne suffiraient pas à donner sa matière à ce roman. Ce qui porte ce texte, c'est l'écriture de Julien Decoin, parce qu'elle colle à son sujet. Comme le rock, elle est simple, efficace, parfois sarcastique, parfois débonnaire, mais toujours élégante, et, même lorsqu'il décrit une scène de karaoké, sa prose rappelle plutôt le martèlement d'une rythmique des Stooges : « Marie ne pense qu'à la suite, impatiente de monter sur scène. Son cœur s'accélère, ses aisselles s'imbibent, ses joues

rougissent, elle a chaud. La chanson de Céline Dion se termine comme dans une comédie américaine avec des filles d'honneur, elles se sautent dans les bras les unes des autres, il y a une robe qui craque, une poitrine un peu lourde qui s'échappe, des rires... »

Platines, et notamment l'une des parties du roman, « Le Film », contient aussi toute une réflexion sur l'image, celle qu'on a de soi, celle du personnage public, l'icône que les médias fabriquent et que le public consomme, celle que l'œuvre suggère, celle que la postérité gardera, et surtout, celle qu'on aspire à incarner. On propose à Jean d'adapter son roman, ce qu'il accepte dans le seul espoir de revoir Platine, en espérant donner un peu de chair à l'amour largement fantasmé qu'il lui porte, et dont le récit lui a valu le Goncourt. Il va donc la filmer. Mais que verra-t-on exactement sur la pellicule ? Ce que les producteurs voudront y mettre ? Ce que Jean a en tête, qui pense que Platine se suffit à elle-même et qui se fout de l'intrigue et du reste ? La doublure en perruque qui apparaîtra de dos pendant plus de la moitié du film parce que l'emploi du temps de la star, toujours entre deux avions, ne lui permet pas d'être présente pendant tout le tournage ? Quarante ans plus tard, Jean regarde une VHS de son film, et qu'y voit-il à présent ? Peut-être que « *Platine ne doit pas sa carrière à son seul talent. Platine doit sa carrière à ce qu'elle a su inspirer aux gens qui l'ont regardée* ». À son image, donc.

Dans *Platine* et dans *Platines*, ces deux romances emboîtées comme des poupées russes, on sent filtrer l'amour que Julien Decoin éprouve pour le rock, les chanteuses blondes et la littérature. Ça fonctionne, et ça fonctionne même très bien, parce qu'il a su préserver une spontanéité de ton qui rend crédibles les personnages et les situations les plus romanesques, tout en gardant une distance amusée par rapport à son texte. C'est rock, en somme.

Père et fils

Enfant, Patrick Deville était doublement enfermé. Il l'a raconté dans Taba-Tabà, son précédent roman. À Mindin et dans le corset qui enserrait sa hanche opérée, il voyageait en lisant. Chaque livre était son « abracadabra », son tour de magie, son tapis volant. Pour écrire Amazonia, il a emprunté des bateaux et remonté des fleuves avec Pierre, son fils.

par Norbert Czarny

Patrick Deville

Amazonia

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 304 p., 19 €

L'étrange fraternité des lecteurs solitaires.

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 64 p., 9 €

Patrick Deville, on le sait, aime les paires, les parallèles, les oppositions, les hasards qui se produisent en double. Il aime aussi l'histoire, la géographie et la littérature. Dans *L'étrange fraternité des lecteurs solitaires*, cinq textes en hommage ou amitié, il reprend le propos attristé d'Edgardo Cozarinsky, cinéaste et écrivain : « Nous avons été formés pour un monde dont la littérature était le socle ». Et pour une fois, le combatif Deville semble d'accord, constatant dans un texte intitulé « Cheval & Perroquet » la « multiplication des œuvres, des livres, des objets inutiles, ceux qui ne parlent pas à la mémoire des hommes, l'abaissement de la contemplation artistique et de la lecture au rang de passe-temps quand elles sont les voies d'accès à la condition humaine, l'infantilisation de citoyens devenus les sujets d'un invisible et immatériel Burundun, enfermés dans des parcs de loisirs ou camps de divertissement, la bêtise du présent permanent et l'amnésie ».

Deville n'en reste toutefois pas à ce constat sinistre et, sachant qu'il s'adresse au lecteur idéal, « attentif et intransigeant », premier personnage auquel il pense, il raconte, il compose, il fait découvrir. Les livres cités sont là, nombreux, de Montaigne, le contemporain de Pizarro dont il dénonce les crimes, à Lévi-Strauss, en passant par son cher Jules Verne, Cendrars et Michaux. Ils nourrissent l'auteur d'*Amazonia* et remplissent la bibliothèque qu'il ne cesse d'enrichir puisqu'on doit y ajouter tous ceux qu'il fait tra-

duire par la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs qu'il dirige à Saint-Nazaire, comme l'Équatorien Edwin Madrid, les Brésiliens Antônio Dutra et Harry Laus.

« *La grande affaire est de bouger* » : Deville répond à l'injonction de Stevenson, en compagnie de son fils Pierre. L'un écrit, l'autre écrit aussi et ajoute le dessin et la photo, l'exploration des lieux quand le navire est à quai sur l'Amazone. Ils partent de Santarem, à l'est, vont jusqu'à Iquitos, en Équateur. La dernière étape, éloignée du fleuve, est pour les îles Galapagos. Les deux voyageurs ont leurs habitudes : « *Nous retrouvons nos lectures et nos carnets, dans l'isolement, le respect de notre solitude, parlions peu.* » Et pourtant, si peu loquace qu'il soit, la présence de Pierre s'impose. Les souvenirs et émotions sont là, affleurant par instants. Ainsi, dans la toute dernière page, quand le narrateur, au terme d'un portrait de son fils, évoque la « *si fragile épiphanie* » pour clore le texte comme le voyage.

Certains lecteurs ont reproché à l'écrivain d'être trop présent dans *Tabà-Tabà*, de manifester ses émotions et ses sentiments, voire de trop se montrer. Or ce « défaut » était ce qui me rendait ce roman si proche, si fraternel, et l'on retrouve cette qualité toujours pudique, comme estompée, dans *Amazonia*. C'est le roman d'une vieille promesse et, devenu père, on vit de cette promesse avant de se savoir trop âgé pour la tenir. Deville ne cache pas cette urgence.

Il est donc souvent question de pères et de fils dans *Amazonia*, de pères réels d'abord, comme celui de Cendrars, celui de Thomsen, riche héritier danois tombé dans la misère à Guayaquil ; de Raymond Maufrais, fils d'Edgar avec qui le père de Patrick était maquisard. Il y a ensuite les pères qu'on se choisit, comme Livingstone pour

PÈRE ET FILS

Stanley, et Pasteur pour Yersin, passager furtif de ce roman, encore que.

Encore que, en effet. *Amazonia* est l'histoire d'un fleuve, d'une immense réserve naturelle, conservatoire de la biodiversité et laboratoire, lieu qui suscite toutes les convoitises, provoque tous les pillages, engendre bien des folies, mais aussi des espérances.

En de brefs chapitres qui mêlent observations et lectures, Deville raconte Atahualpa dupé par Pizarro, l'or envolé vers la Castille, le fourbe Fawcett et la récolte de l'hévéa envoyée en Asie (et donc Yersin travaillant le caoutchouc pour Michelin), la toute-puissance de Manaus dont la soudaine richesse était fondée sur cet or-là, et sa chute brutale, quand le caoutchouc fait route vers l'Extrême-Orient. Puis c'est le temps du café, et les crises, les révoltes, les révolutions, les dictatures et quelques figures d'aventuriers. Parmi ces aventuriers touchés par la folie, deux se détachent parce que le cinéma nous les a fait connaître : Aguirre, le reître meurtrier et Fitzcarrald. Il fallait un autre dément pour les filmer, et c'est Werner Herzog. Son livre *La conquête de l'inutile* est un « *éloge de l'obstination, un manuel de survie qu'il convient d'ouvrir lorsque l'adversité trop forte vous amènerait à baisser les bras...* ». Patrick Deville vit plus à son aise sur « *quelque chose qui flotte* » et passe pas mal de temps à l'abri. Sur l'un des bateaux, il remarque des portraits accrochés aux cloisons : « *J'étais devant toutes les histoires et tous les personnages que je transportais.* »

Sauf quand il croise le candirus, petit poisson moins aimable encore que le piranha, notre écrivain échappe aux épreuves qu'affronte le cinéaste allemand. Mais il faut aussi compter avec ce Rondon, qui plante des poteaux télégraphiques dans la forêt, malgré tout ; il transforme le Brésil.

Le romancier raconte des vies singulières, montre ce qu'une même adresse ou un même bateau peuvent engendrer de rencontres ou de rêveries, il suit la trace des aventuriers qu'on a parfois croisés dans *Pura Vida*, *Equatoria* ou *Kampuchéa*, certains s'étant à jamais égarés dans la forêt. Il suit aussi les écrivains et les savants : Stefan Zweig est accueilli avec sa jeune épouse chez Bernanos qu'il désespère par son suicide, assimilé à un refus de combattre le nazisme. Henri Michaux est en Équateur, Cendrars a des projets, bien sûr. Il est l'auteur de ce *Moravagine*, sésame



du jeune Patrick, le livre magique, celui qui donne l'énergie vitale : « *L'optimisme est un impératif catégorique* », écrit l'ancien professeur de philosophie, qui est né, d'une certaine façon, en 1860 : contemporain de Pasteur, de Jules Verne et d'Eiffel, passionné par Humboldt et Darwin, qu'il réunit dans l'un des plus beaux chapitres du roman, « Charles & Alexandre ». Si l'on devait commencer la lecture d'*Amazonia* au hasard, je recommanderais ces pages engagées, au meilleur sens du mot. Patrick Deville n'adopte pas de position au sens étroit du terme, il plaide pour les Lumières, ou du moins pour une tradition de vérité. Écrire la vérité en montrant son parcours à travers les temps, c'est désormais le premier devoir de qui veut s'opposer au créationnisme et au « platisme », ces impostures.

Amazonia, comme tous les romans de ce cycle intitulé *Abracadabra*, est un livre foisonnant, plein de vivacité, qui nous amène soudain à Courcouronnes où passa San Martin, l'autre héros de l'Amérique latine avec Bolívar, avant qu'on ne se retrouve au calme, un 21 février, à Managua, face à l'Atlas, ou à Iquitos, pour méditer en compagnie de l'auteur. Avec la gravité et l'ironie qui ne manquent jamais dès lors qu'on lit du Deville. Avec Jean Rolin, j'ose le dire, il est l'un de nos stylistes les plus élégants. Désinvoltes tous deux, et sérieux comme il convient de l'être.

Même pas des racailles

Premier roman de Marin Fouqué, 77 est un uppercut. La brutalité nue de la vie de quelques jeunes du « sept-sept » est décrite par l'un d'entre eux qui a décidé, un matin, de ne pas monter dans le bus scolaire et d'affronter, seul cette fois-ci, ses pensées et ses souvenirs. Filtrée par son regard et sa sensibilité, la réalité prend forme, le sens se dévoile au fil de ce flux de pensée au rythme obsédant. Marin Fouqué, connu jusqu'ici pour sa poésie, son rap, ses nouvelles, mais aussi pour ses performances sur scène, taille une langue par laquelle il fait naître à lui-même son personnage.

par Gabrielle Napoli

Marin Fouqué

77

Actes Sud, 222 p., 19 €

Le « sept-sept », où est-ce ? Voilà l'une des questions qui donnent à l'écriture de Marin Fouqué son impulsion, née de la nécessité de circonscrire un territoire qui semble a priori indéfinissable et qui est pourtant invoqué comme une caractéristique essentielle des personnages évoluant sur la scène intérieure du narrateur. Le 77 est symboliquement représenté comme un espace qui ne se construit qu'en opposition, comme une nécessaire résistance à une menace démultipliée, celle des tentatives d'absorption de Paris. La peur d'être avalé et de disparaître, proférée à plusieurs reprises par le père Mandrin juché sur son tracteur, cet oracle menaçant, est un leitmotiv du récit. Il faut à tout prix « éviter que notre village devienne un repère de racailles ou pire : une extension de Paris ».

Le silence du 77 est l'autre menace d'engloutissement, plus insidieuse mais peut-être plus angoissante encore, dans ce territoire où les pylônes électriques font office de « cigales » et rendent assourdissant le silence d'une zone oubliée y compris par les coloristes. La terre grasse du 77 recouvre « mille teintes de marron », « du marron, du marron et encore du marron » dans lequel le narrateur se perd dès la première latte de shit absorbée, de bon matin, protégé par l'abribus du reste du monde informe. Ça colle, c'est gras, ça absorbe, ça s'absorbe et ça remue aussi, grâce aux milliers de vers qui habitent cette terre, qui

« l'occupent, qui l'arparent, la soulèvent et la charrient, cordons ombilicaux qui fourmillent sous la terre, longs corps gluants qui avancent dans la masse marron selon leurs propres tunnels », tout comme les mots qui, progressivement, charrient cette réalité informe et gluante pour la ciseler et faire émerger la vérité, celle de ce narrateur qui doit réparer à tout prix l'injustice d'une identité volée, « enterrer [s]on surnom dans le silence du 77 », ce surnom qui est « le salaire de [s]es larmes », l'enterrer profondément et renaître à lui-même.

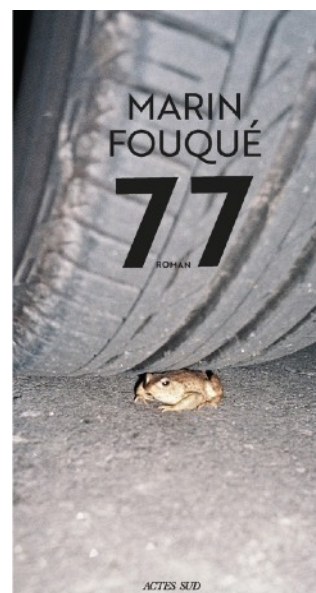
Le narrateur est tout autant acteur que spectateur, à la fois baigné de mots et visionnaire car, dit-il, « j'ai la vue. J'adore cette vue. Devant mes yeux ou sous mes paupières : le marron à perte de vue ». Il ne se contente pas d'observer, il compose et écrit l'histoire, la sienne et celle de ses compagnons d'enfance, bulle originelle que l'entrée dans la zone sombre de l'adolescence fait éclater violemment. Les souvenirs se mêlent à l'observation des voitures qui passent, leurs couleurs comme autant de paris pour un oracle de fortune donnent le coup d'envoi du récit : le matin où le récit s'ouvre surgit un convoi métallisé comme une « saccade. Trois longs râles » qui couvrent enfin le « silence du 77 ».

Les vaches du « sept-sept » sont-elles remplacées par une jeunesse qu'on aime tant qualifier de désœuvrée et qui regarde sous un abribus dégueulasse les voitures passer sur la nationale ? Lorsque tout est si vide, il ne reste plus qu'à parier sur les couleurs des voitures à venir. Où se niche le futur ? Il serait bien commode de se contenter de lire le roman de Marin Fouqué

MÊME PAS DES RACAILLES

comme un récit de la vacuité de l'existence de ces jeunes qui ne sont ni à Paris, ni vraiment en banlieue urbaine, qui ne sont même pas des racailles, malgré quelques tentatives avortées. Ici on n'est pas dans le « neuf-trois », et on n'est même pas à Melun, c'est dire. Et pourtant il ne s'agit pas, dans 77, de dénoncer cette vacuité, dont l'espace lui-même peut être emblématique. Certes, le désœuvrement est le maître mot d'une jeunesse qu'on voudrait voir perdue, et qui est sans aucun doute abandonnée, qui s'abandonne aussi à elle-même. Et les portraits que Marin Fouqué fige avec une justesse remarquable ne sont pas sans évoquer cette question fondamentale et éminemment politique de la place qu'une société accorde à sa jeunesse, à toute sa jeunesse et pas seulement à celle des élites sociales et scolaires, les deux étant encore trop souvent confondues.

Pourtant, au-delà de sa dimension politique, 77 est un roman sur le temps et ses enchevêtrements dont le rapport à l'espace rend également compte, mais pas uniquement. Marin Fouqué insiste sur le rapport que chacun de ses personnages entretient au temps, cette façon par exemple dont les plus âgés prennent le temps aux plus jeunes, « *vu qu'ils ont presque plus de temps, ils te le prennent à chaque instant. À te montrer quelle taille tu faisais quand ils t'ont vu la première fois, à insister comme eux ils se rappellent bien mais que toi t'en as aucun souvenir, ce petit pouvoir qu'ils ont sur toi à dire que t'as bien grandi, que t'es bientôt costaud, bientôt baraque, bientôt un homme* ». Le 77, c'est aussi le dernier pompiste bien porté sur le pastis, à qui les gamins viennent rendre visite, ce sont aussi tous ces vieux qui se rassemblent pour le loto dans la salle communale à côté du lavoir où « *on les aide à descendre, et [qui] se mettent à boitiller jusqu'à la petite porte d'entrée. Y entrer et embaumer l'espace de leurs odeurs de peau. Toutes et tous agglutinés. Rance. L'odeur de peau des vieux, faudrait réussir à l'isoler. Pour comprendre. Comprendre l'odeur du temps, des paquets d'années entassés* ». Les terres du 77 sont grasses et regorgent de vers et « *il en faut des vieux pour nourrir tous les vers de nos terres* ». À chacun ses marottes, les vieux c'est « *le bon Dieu* » et « *c'est un peu comme porter des Nike Requin pour nous, ça les obsède, c'est leur mode* ». Marin Fouqué a l'art de donner à voir des scènes, et certaines pages évoquent des tableaux de Jérôme Bosch, par l'attention portée aux détails rendant visible la monstruosité secrète des êtres.



La violence des rapports intimes surpasse celle des rapports sociaux, et c'est aussi de cette violence que 77 rend compte. L'arrivée de Kévin sonne le glas de l'innocence, Kévin et son « *audace capuchée* » qui décide de procéder à l'initiation du narrateur pour en faire un homme, pour gommer ce « *corps de lâche* », tailler à la serpe un bloc d'autorité virile à laquelle le narrateur ne vouera pourtant heureusement aucun culte, grâce à la lucidité acquise dans l'écriture : « *Un esprit dominant dans un corps dominant. Parce que c'était ça le fin mot de l'histoire : devenir un dominant.* » Il faut dominer tous les autres, et peut-être avant tout les femmes, « *grandir. À coups de pompes, à coups de shit, à coups de kicks et de droites dans la gueule* ». Mais le narrateur ne sera pas cet homme-là. L'alternative posée entre la « *Mignonne* » et la bête brutale est bien restrictive. Marin Fouqué invente une porte de sortie et c'est tout l'enjeu du roman. L'arrivée de Kévin matérialise la fin d'un âge d'or (pourtant loin d'être doré) mais dont la nostalgie n'est pas indépassable : les mots lui donnent une forme, dans ce récit qui est aussi un hymne à l'amitié perdue.

77 est un roman formidable sur l'écroulement du mythe originel, inséparable de ce temps qui passe, le mythe de la fusion dans l'amitié pure de l'enfance. Le trio initial, Enzo bientôt devenu le Traître, la fille Novembre au prénom presque retrouvé et le narrateur, est destiné à exploser comme si l'amitié pure de l'enfance ne pouvait survivre à la réalité. C'est uniquement dans cette solitude nue que le narrateur peut enfin prendre la parole. Il faut alors se séparer pour exister et accéder à son identité propre, par le récit. Et le narrateur ne se trompe pas d'initiation car il n'y en a qu'une qui vaille, celle de la parole qui fuse enfin.

Une utopie au Texas

Après La ballade silencieuse de Jackson C. Frank, le nouveau roman de Thomas Giraud, Le bruit des tuiles, s'attache à une autre figure de perdant magnifique. En 1855, à côté du village de Dallas, des colons français inspirés par le fouriérisme lancent une expérience de vie communautaire. L'utopie vire très vite au désastre, mais Le bruit des tuiles se concentre sur ses résonances chez deux personnages, Victor Considerant, son inspirateur, et Leroux, un modeste cultivateur.

par Sébastien Omont

Thomas Giraud

Le bruit des tuiles

La Contre Allée, 300 p., 18,50 €

Ingénieur et polytechnicien, Victor Considerant fait la promotion des théories de Fourier et s'attelle à la concrétisation de ces phalanstères où vivraient des communautés idéales. Considerant enchaîne les conférences pour défendre son projet de vie collective au Texas, où les terres sont peu chères. Il essaie de prévoir tous les détails. Il veut que ce soit sérieux, se méfie de l'enthousiasme. Après beaucoup d'hésitations, il s'arrête sur le nom de Réunion qui « *ne vibrait pas du tout [...] En revanche c'était rassurant* ». À Clermont et ailleurs, il parle calmement, choisit des mots qui « *ne doivent pas se mélanger au risque de tomber comme on tombe d'un cheval monté à plusieurs, comme ces tuiles qui tombent car mal posées sur des murs trop instables, construits trop vite* », écrit Thomas Giraud. Il ne souhaite dans un premier temps qu'un nombre limité de colons, posés, compétents, rationnels. Dans son esprit, « *Réunion est une belle architecture de papier qui fonctionne déjà à plein régime* ». Pourtant, dès le départ du Havre, la réalité lui saute à la figure : les colons sont trop nombreux, pas aussi organisés qu'il voulait, pas comme il avait prévu.

Parvenu enfin à Réunion, il s'y sent trop « *serré* », volé. Il désirerait une colonie plus vaste, immense, à l'échelle des rêves de Fourier et des siens propres. La matérialisation de ses idées ne l'intéresse plus tant que ça. Il est déçu. Surtout par les colons, « *les autres* ».

Si la naïveté et l'idéalisme du Victor Considerant historique sont relevés par ses contemporains, *Le bruit des tuiles* est bien un roman, dans lequel Thomas Giraud coupe, élague, condense, resserre : condamné par contumace pour sa participation à la journée révolutionnaire du 13 juin 1849, Victor Considerant, exilé, ne pouvait rentrer en France, il ne pouvait donc pas plus délivrer une conférence à Clermont qu'embarquer au Havre ; loin d'être un maçon insouciant montant sans plan des murs ajustés après coup, son père était professeur de rhétorique ; les colons n'ont pas traversé tout le continent depuis New York, mais ont débarqué à Houston ; en réalité, sa femme l'a accompagné et ne fut pas renvoyée sans ménagement chez elle à Besançon, etc.

Le sens de l'expérience de Réunion ne pouvait sans doute se chercher dans les seuls faits, même si le récit suit la trame générale de l'aventure historique : les difficultés avec les voisins américains, esclavagistes et peu scrupuleux, l'inexpérience des colons, le manque d'ombre et de protection contre le vent, la sécheresse en été, le gel en mai, les nuages de sauterelles, et l'incompétence générale de Considerant s'agissant des questions pratiques.

Cette tentative de société idéale sur des terres « *vaines, inutiles, stériles et pouilleuses* » prend une dimension mythique, mêlée d'ironie – sur le bateau qui traverse l'Atlantique, Considerant est surnommé « Moïse » par ses compagnons. *Le bruit des tuiles* est un roman sur l'amour des idées, sur les mots, ces mots « *devenus avec le temps des coquilles vides, puis avec le temps moins que ça, des mensonges* », sur l'adéquation des idées à la réalité, sur la capacité des mots à dire la réalité. Thomas Giraud épure, allège l'intrigue comme son écriture, pour approcher

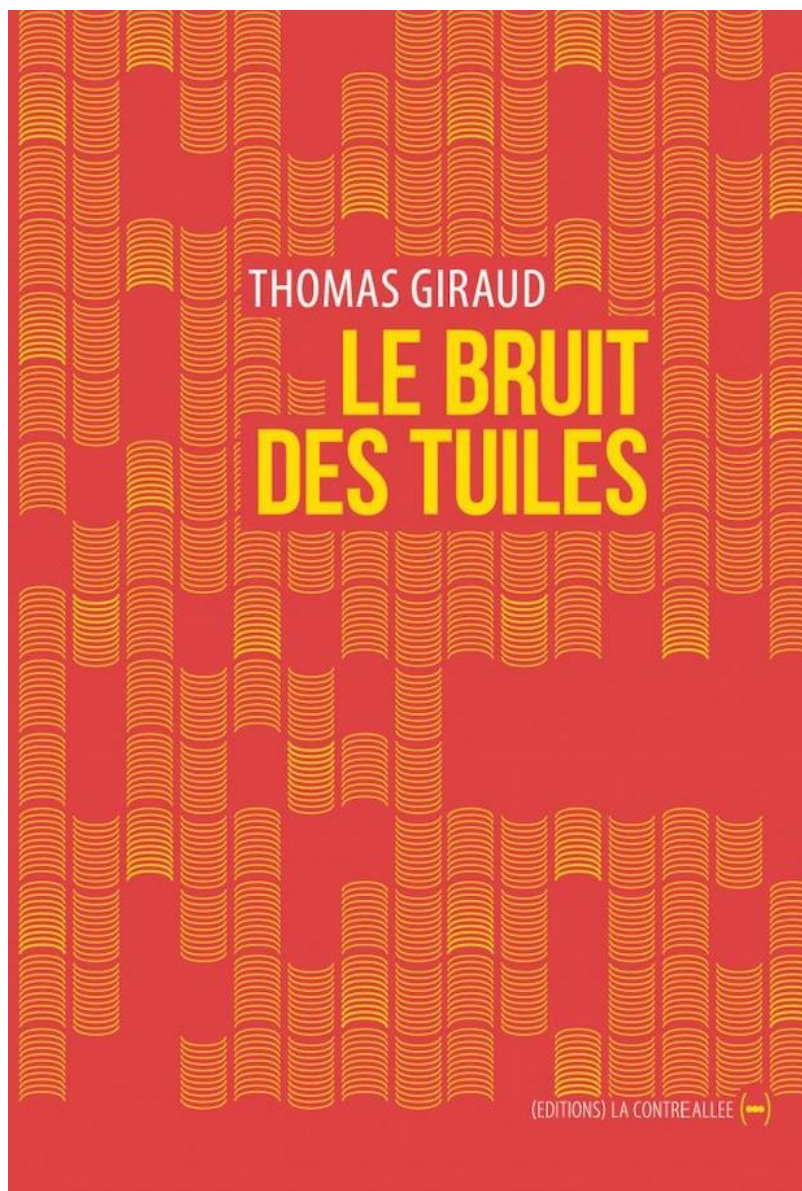
UNE UTOPIE AU TEXAS

l'essence d'un homme aussi ridicule par son action concrète – « *les idées de Considerant étaient généralement mauvaises et de toute façon on ne pouvait pas compter sur lui pour le moindre petit coup de main* », finissent par juger les colons – que grand par ce qu'il a imaginé et mis en œuvre. L'échec le laisse à la fois tragique et mesquin : il écrit un livre pour expliquer que ce n'est pas sa faute.

Le bruit des tuiles invente aussi les sociétaires ordinaires, ces figures opaques de l'Histoire sur lesquelles on ne sait rien ou pas grand-chose. Avec humour souvent, avec sensibilité toujours, le récit montre en quoi l'expérience a pu les atteindre. Quelques figures frappent. Les Loubot, contestataires feignants qui veulent montrer de quoi ils sont capables en construisant leur propre maison, c'est-à-dire de « *pas grand-chose* » : une cabane branlante. Condorcet est là pour « *prendre du bon temps* » et raconte comme une parabole l'histoire de ses parents, paysans que le passage de sauterelles transforme en couple biblique. Frick le Suisse veut être enterré avec la terre de son pays et s'inquiète : « *et nos morts, on les mettra où ?* » ; « *Celui-là* » cherche une rédemption à son passé violent.

L'intrigue se noue cependant essentiellement autour de trois personnages : Réunion, ce rectangle de terre sèche qui a porté pendant cinq ans une fragile utopie, Considerant lui-même, et Leroux, le seul de la colonie à s'y connaître vraiment en agriculture. Et qui sait donc en arrivant que rien ne poussera, mais reste pourtant et plante avec acharnement. Les deux personnages n'interagissent quasiment pas, tout se joue dans leur rapport à la colonie. L'un est l'envers de l'autre : Leroux est silencieux, compétent et n'a pas besoin de certitudes pour agir. Prenant Réunion telle qu'elle est, il y trouve ce qu'il était venu chercher : la liberté.

Leroux gagne sa liberté dans l'absence de contraintes. Il travaille dur au Texas, y vit plus pauvrement qu'en France, mais là où tout est perdu dès le début, où les mauvais choix de Considerant comme l'action collective le délestent de toute responsabilité personnelle, il n'a pas de comptes à rendre. Pas plus d'obligation de réussite que de crainte de l'échec. Il n'a plus à maintenir la ferme ancestrale. Personne ne le juge. « *Il aimait les matins ici, cette liberté sidérante d'avoir le temps et d'être le seul maître du*



moment où il se déciderait à faire quelque chose, voire ne rien faire. Regarder ou fermer les yeux. Être le seul à choisir ». Leroux reste le dernier à Réunion ; si l'expérience communautaire a vécu, elle n'a pas été vaine. Sortie de la froideur des plans de Considerant, elle a touché des hommes.

Le bruit des tuiles est un roman épuré, subtil, où le lyrisme ne fait qu'affleurer, distillant une intensité sourde – par la précision, le rythme de la langue – à la patience et à la musicalité de la nature ou de la pensée, des oiseaux, des fumées en hiver, du vent sur un plateau aride. Des rêves d'un monde meilleur et partagé. De ce qui paraît dérisoire mais se révèle précieux, suggérant que l'échec n'est dépourvu ni de sens ni de valeur, que le dépouillement peut être un moyen d'approcher la vérité, aussi bien dans l'émancipation que dans l'entreprise romanesque.

Un personnage pour le XXI^e siècle

Québécois de 27 ans, Kevin Lambert est un inconnu qui ne le restera pas longtemps. Son deuxième roman fait de l'œil aux matelots de Genet, du pied aux ragazzi de Pasolini et matche sur Grindr avec les éphèbes de Larry Clark. Mais Querelle est irréductible à ses références, tant est singulier son projet, à l'intersection de l'homo-érotisme et du roman social. Attention, Lambert « ne demande pas pardon aux poètes qu'il a pillés ». Applaudissons une écriture si excitante de jeunesse et de liberté de ton, si gonflée par le désir d'en finir avec ce monde.

par Ulysse Baratin

Kevin Lambert

Querelle

Le Nouvel Attila, 256 p., 18 €

Soit au Canada une scierie, ses propriétaires et leurs employés. Une grève éclate, des syndicalistes s'organisent et mettent en place un piquet qui va durer plus d'un an. Fresque sociale ? Oui. Sauf qu'il se trouve parmi les bloqueurs de l'usine un personnage un peu à part, le beau, le jeune et fort Querelle, cible des ardeurs de tous les adolescents de la ville et personnage principal du roman de Kevin Lambert

Querelle est un objet littéraire d'une grande rareté. D'autant que chaque ligne de compréhension est comme trop soulignée : loin d'exhiber ses lectures, l'auteur écarte le manège lettré des citations et préfère dilapider son butin en sursaturant le jeu intertextuel. Cette « fiction syndicale » correspond aussi à une tragédie, avec ses « Parodos » et « Stasimon ». En dépit de cet appel vers la théâtralité, la veine documentaire semble d'abord dominer – la ville où se déroule le roman existe bel et bien, Kevin Lambert y a séjourné. On y trouve une scierie où un conflit social a eu lieu récemment. Tout un bruissement sociopolitique local est restitué : « *C'est pas parce qu'on est pour l'égalité qu'on est "de gauche" pour autant* » ; « *T'as le sentiment qu'elles sont un peu à toi, ces machines-là, t'es pas pour les briser, c'est pour notre job qu'on fait ça* ». Une petite ethnographie se tisse, avec sa dissémination de paroles distribuée par un narrateur impersonnel. Avec habileté, ce dispositif nous met à la place des grévistes.

Pourtant, et c'est là qu'advient le roman, ce montage se voit lardé de passages érotiques d'un lyrisme si cru que le cliquètement grince et se cale. L'écriture du désir le plus radical entaille le projet de saisir le réel. Face à la tentation du surplomb et de la mise en tranches de la réalité, le thème sexuel va repositionner le texte au niveau des entrailles. Toute extériorité aux personnages en est désamorcée. Sans compter l'effet de surprise de ces disjonctions du texte ! La libido jaillit à l'improviste : « *On a généralement des réunions syndicales une idée austère ; ce sont pourtant des lieux où on bande.* » Ces incises perturbent le récit politique, et la représentation qu'on peut avoir de cette activité en voie de disparition.

Le personnage de Querelle, génial fantasme de notre époque, incarne ce grand débordement. Vous avez déjà croisé au cours de votre existence des Rastignac, des Charlus ou des Zorba ? Un jour (bientôt), vous coudoierez des Querelle. Kevin Lambert est le premier écrivain à avoir inventé un archétype qui relève intégralement du XXI^e siècle. Ouvrier déclassé, sensuel et d'une lucidité glacée, Querelle vaut comme principe actif, dénué de psychologie ou de zones d'incertitude. Sujet tout d'une pièce, sans aucune des failles, des absences et des lacunes du héros de fiction moderne, « *pas trop du genre à réfléchir* », il est bordé par deux passions : mettre le maximum de garçons dans son lit et « *botter le cul aux patrons* ».

Tout le roman tient dans le portrait physiologique et moral de cette capsule contemporaine. D'où cette composition en alternance, code morse faisant se succéder les impulsions brèves de la réitération sexuelle et celles, longues, du maintien du

UN PERSONNAGE POUR LE XXI^E SIÈCLE

piquet de grève. Aux séquences d'ouverture, d'illimitation du fantasme (*aucun* garçon ne résiste à *Querelle*) répondent les séquences de clôture de l'usine (le *lock up*). Entre les deux, la dynamique sans obstacle du désir se voit rééquilibrée par l'impuissance face à la domination sociale.

Ce rythme a quelque chose de secouant pour le lecteur. Il a la rare vertu de signaler un fait crucial : dans les romans, les ouvriers coincés entre leur patron et la police n'ont pas de sexe ; dans la littérature actuelle, le révolté est un eunuque. À l'inverse, les figures romanesques manifestant une vie sexuelle exubérante ne perturbent pas l'ordre socioéconomique. Au mieux, comme dans certains romans français récents, ces personnages « troubleront le genre ». Bref, ils demeurent des sujets libéraux. Comparé à ces bluettes à la subversion autoproclamée, *Querelle* déborde. Tout y crie contre ce compartimentage narratif qui n'est qu'un maintien de l'ordre établi. Le roman s'ouvre par une page d'une belle pornographie homosexuelle et se clôt avec ces mots des éditeurs parisiens : « *Achevé d'imprimer dans la foulée d'un 1^{er} mai jaune et rouge.* »

Alors, intersection de la libido et du désir de révolte ? Ce serait trop beau, trop optimiste, trop Mai 68. Le texte ne se limite pas à croiser ces deux polarités : il s'acharne à les frapper l'une contre l'autre pour en faire jaillir une écriture. Mais Lambert doit lui frayer un chemin. Et pour cela mettre en scène toutes les idéologies sans qu'aucune instance morale, aucune loi ne vienne jamais les sanctionner. Le texte agence et laisse circuler ces discours, jusqu'à leur épuisement. Qu'il s'agisse de la lettre ouverte d'un vieux syndicaliste ou des discours d'entrepreneurs empêtrés dans leur aveuglement, tous les langages apparaissent sous la forme de stéréotypes qui trahissent leur fonction d'escamotage du réel. En mettant en scène la disparition des grammaires politiques par leur ressassement même, *Querelle* enregistre avec exactitude notre période comme peu de textes le font.

Une fois les discours dominants balayés, les portes peuvent s'ouvrir grand : « *À peine le bruit des vagues pour enterrer le son des bouteilles cassées, des tessons de verre brisé qu'on enfouit dans le sable, pas trop creux. Demain matin, quand les touristes courront vers le large pour se réveiller dans l'eau fraîche, ils se lacéreront les*



Kevin Lambert © Valérie Lebrun

pieds. » Si tragédie il y a dans *Querelle*, c'est dans cette pulvérisation de tout langage politique jusqu'à ce que ne demeure « *plus d'autre horizon possible que celui du pire* ». L'écriture se fait bloc de violence et cogne sans effets, avec tranquillité presque, art martial où confluent refus du monde et exaspération du désir sexuel. Tout doit se noyer dans la vendetta, les syndicalistes finissant par se heurter à d'autres types tout aussi malmenés qu'eux par l'organisation sociale : « *Plus les hommes qui pâtiennent sous ses coups sont mignons, plus la brutalité de Querelle lui vient de bon cœur. Il prend plaisir à démolir pièce par pièce les architectures de muscles et de chair qui lui sautent dessus, à voir le sang qui gicle suivre sa chorégraphie.* »

Dans cette danse anthropophage, pur jeu de signes, déchiffrons une esthétisation amoralisée. Mais ce roman est aussi une puissante mise en garde face à la perte de tout langage politique commun, d'où se dégagent un sentiment d'urgence et beaucoup de beauté. *Querelle* nous appartient de part en part à nous autres lecteurs de 2019.

L'ère de la consommation

L'homme qui brûle tourne en rond, autour d'un vide : l'existence de Luc Jardie et son époque. Les gesticulations de ce roman cabotin, répétitif, ne sont pas loin de provoquer l'agacement et la lassitude. Il se fait plus pertinent à ses périphéries, dans les détails de son paysage, son atmosphère générale. Le narrateur s'agite dans une France contemporaine plongée dans le terrorisme et la crise écologique. Plutôt que l'enquête et la description, Alban Lefranc a choisi l'anticipation et l'humour.

par Pierre Benetti

Alban Lefranc
L'homme qui brûle
Rivages, 250 p., 19,90 €

Après *La guerre des pauvres* d'Éric Vuillard (Actes Sud), voici un deuxième roman français de 2019 prenant pour sujet Thomas Münzer, prédicateur protestant à l'initiative de soulèvements populaires dans l'Allemagne du XVI^e siècle. À la différence du premier, qui en faisait un énième thème pour broder une écriture de l'histoire tombant à pic sur l'actualité française des Gilets jaunes, *L'homme qui brûle* insère ce motif dans la trame d'une existence personnelle et le conglomerat foutraque de ses fantasmes. Pour Luc Jardie – nom emprunté au personnage joué par Paul Meurisse dans *L'armée des ombres* de Jean-Pierre Melville –, ce n'est qu'une figure obsessionnelle parmi tant d'autres : les stars du porno californien, une jeune femme rencontrée à la gare de Montluçon, sa mère, son colocataire, son meilleur ami d'enfance, Alain Delon dans *Le Samouraï*, du même Melville... et, donc, Thomas Münzer, sur lequel il poursuit, enfermé dans les bibliothèques parisiennes, un projet de livre n'ayant d'autre titre que « Le Projet », censé faire tenir le tout.

Ce type doucement drôle, ruminant son enfance provinciale et son complexe œdipien à gros traits, a en commun avec d'autres tristes sires du moment (ceux de [Michel Houellebecq](#), entre autres) à la fois l'occupation de son quotidien par la pornographie, un désintérêt total pour l'histoire et les liens sociaux et politiques, et la référence facile. Son récit, parfois réduit à des SMS et autres ha-

shtags, abuse de noms propres qui nous engloutissent dans un monde même plus éphémère mais accessoire, et nous font penser avec lui : « *Tout me semble raté et dérisoire, tout à coup* ». Vieil adolescent fantasque et illuminé, égaré dans son époque, Luc Jardie peut aussi faire écho au [Jean Deichel](#) de [Yannick Haenel](#), avec lequel il partage la recherche éperdue de l'aventure intérieure, le goût de l'ivresse, ou encore le compagnonnage des textes (ici, la traduction de la Bible par Henri Meschonnic). Mais quand il multiplie les commentaires de films pornos et les clins d'œil au milieu littéraire qui ne feront sourire que les *happy few* – et encore –, on ne sait plus trop où il va.

D'ailleurs, on ne sait jamais où va Luc Jardie. Le lecteur peut se prendre d'affection pour ce sympathique contemporain à la dérive, mais ce qui aurait pu compléter son charme devient souvent l'écueil du roman, qui accumule des débuts de scènes, des bribes de réflexion, des commencements d'intrigue sans prendre la peine de les poursuivre, s'affalant sur le seuil de sa propre histoire dans un « à quoi bon ? » fatigué. Dans un passage plus méditatif, quand le narrateur remarque que « *la parole confisquée* » jaillit de la bouche d'une mendiante, il affirme qu'il la traduit, sans nous offrir le fruit de son écoute.

Cette position passive de consommateur d'images, pas même observatrice, est celle qu'il adopte à la fois avec les femmes et face aux événements de son temps. Les attentats et les restrictions des libertés se succèdent, dans une vaste guerre mondiale qui vient de raser la ville de Saint-Lô. « *Je bois mon café dans le café désert. Ce matin, je n'ai encore vu aucun militaire dans les rues. Des explosions retentissent au loin, à*



Alban Lefranc © Tina Merandon

L'ÈRE DE LA CONSUMATION

Belleville ou au Père-Lachaise, des combats sporadiques. Il me semble avoir lu quelque chose à ce propos récemment. » Tout en passant les checkpoints militaires, les contrôles d'identité à puce, parmi les snipers embusqués et les ruines, Luc Jardie, qui n'a plus grand-chose à voir avec son homonyme résistant, continue son quotidien, auquel il tente mollement d'instiller un peu d'intensité. Alors même qu'il est témoin d'une arrestation, et que des militaires lui rient au nez, sa résistance à l'oppression demeure au conditionnel : « *hurler de toutes mes forces serait de mon ressort [...] qui peut espérer résister ?* ».

La guerre ne semble constituer qu'un vague décor, traité avec le même flegme indifférent que la perspective du « *désastre de tous les désastres* ». Alban Lefranc ne détaille pas cette catastrophe qui pointera son nez d'ici deux ou trois ans. Le contexte est néanmoins suffisant pour y entendre les angoisses politiques et climatiques contemporaines : *L'homme qui brûle*, c'est aussi le monde en train de se consumer. « *Nous ne vivons plus dans une époque mais dans un délai* », dit Luc Jardie, mais cette donnée n'est pas forcément une métaphore pour lui : il s'est simplement mis à calculer scrupuleusement le temps de ses trajets.

En reliant dans le même paysage romanesque les productions médiatiques, les techniques de gou-

vernement et l'épuisement des ressources, le vide éthique et le vide politique, Alban Lefranc montre la continuité d'un système produisant une aliénation confortable – car, qu'on ne s'inquiète pas trop, il y aura toujours plus dominé que ce mâle blanc en perte de repères affectifs et idéologiques. Avec un personnage qui n'a de son être propre qu'un très vague souvenir, et qui par conséquent se trouve bien mal parti pour se déplacer au-delà de l'itinéraire de son jogging, le romancier fait du monde extérieur, et *a fortiori* de la fin de ce dernier, l'objet d'une incompréhension totale, à laquelle nul n'est en mesure, pour le moment, de répondre par des actes. De notre époque, sans esprit de sérieux, il ne reprend pas le mot éculé de « crise », ni les discours apocalyptiques, ni les appels militants, dont il déjoue les pièges avec humour. On peut en effet se demander s'il est efficace, ou orthodoxe, de répondre à la violence de l'histoire par la lecture de Hermann Broch.

L'homme qui brûle se révèle dès lors plus réussi dans les marges que dans le cœur de son récit. Le seul temps que ce roman semble en mesure de raconter se présente sous la forme du compte à rebours. Alban Lefranc situe cette nouvelle représentation dans l'espace réduit de nos vies. Il le raconte à l'échelle d'un homme témoin de sa propre extinction, ne sachant que faire de sa crise.

Par le songe et l'archive

L'histoire des Jungles rouges commence et finit à Phnom Penh. Elle commence en mars 1924 et finit en 2016. Et elle est centrée autour d'un personnage fantôme, fictif, qui n'apparaît et ne disparaît jamais complètement : il se nomme Xa Prasith et deviendra le bras droit de Saloth Sâr, alias Pol Pot, grand ordonnateur du Kampuchéa démocratique. Xa Prasith est l'enfant du terrible destin du Cambodge au XX^e siècle. Vingt ans de terreur rouge et des siècles de légendes sont concentrés dans cet être étrange, tantôt terrifiant, tantôt bouleversant.

par Cécile Dutheil

Jean-Noël Orengo
Les jungles rouges
Grasset, 272 p., 19 €

Jean-Noël Orengo ne raconte pas sa vie suivant une ligne claire. *Les jungles rouges* est un récit éclaté entre Phnom Penh, Angkor, le Vietnam, Bangkok, Paris et la jungle, et pulvérisé en une série de chapitres dont l'organisation n'est pas chronologique. L'éventail spatio-temporel du roman est donc beaucoup plus large que les deux décennies horribles du Kampuchéa démocratique.

L'éventail des personnages est aussi plus étendu. *Les jungles rouges* s'ouvre avec Clara et André Malraux jeunes, voleurs de trésors, en résidence surveillée avant leur procès, et accompagnés d'un boy appelé Xa. Sous la plume d'Orengo, ils feront venir à Paris son fils, Xa Prasith, pour se faire pardonner de ne pas avoir ramené en France le père. C'est ainsi que le romancier établit la filiation, non seulement entre un père et un fils, mais entre trois personnages réels et un personnage fabriqué, avant de rendre Clara et André à l'Histoire à laquelle ils appartiennent.

Ce faisant, l'auteur met en scène une autre filiation, plus idéologique, plus politique, entre le Paris renaissant et effervescent des deux après-guerre (les années 1920 et les années 1950) et les étudiants cambodgiens avides d'indépendance. Indépendant, Orengo l'est : il ne désigne pas de coupables, ne propose pas de leçon. La question coloniale et postcoloniale n'est pas assortie de réponses, pliée et présentée dans du papier-cadeau. Elle est située, prise dans la toile des

contradictions qui font l'Histoire, distribuée entre les protagonistes du roman, certains changeants, d'autres obstinés jusqu'à la mort.

Orengo n'a pas choisi pour personnage principal Pol Pot. C'eût été plus immédiatement dramatique et plus sensationnel, quand on sait le sang que l'homme a sur les mains. L'écrivain est plus avisé et plus inventif, il suit le fil d'un alter ego imaginaire et appuie sur quelques points seulement du vrai tyran, comme son changement de patronyme. Est-ce pour asseoir son rôle de chef de guérilla qu'il abandonne le nom de Saloth Sâr ? Pas exactement : « *Changer de nom est une des traditions khmères dont il goûtait toute la modernité dans leur lutte* », explique Orengo. Un Khmer ne reçoit pas de nom lors de sa naissance mais plus tard, suivant la personnalité qu'il révèle, et après consultation de l'astrologue du village et du moine supérieur du *wat*. De Saloth Sâr à Pol Pot : la fusion entre la coutume, les croyances de l'enfance, la haine de la culture des Blancs et un marxisme très sommaire se joue là, dans ce changement de nom qui parfait le pouvoir de « *Grand Frère aîné* ».

À cette tradition onomastique, on peut juxtaposer une autre tradition khmère détournée et transformée en torture, celle des enfants-fumées, les *kun krak*. À l'origine, le rituel était réservé aux enfants mort-nés car il s'agissait « *de réaliser un talisman à partir d'un fœtus* ». Le romancier ne s'appesantit pas sur la violation de la coutume, mais, consciemment ou non, il introduit juste après un épisode qui met en scène un nouveau-né, la fille de Xa Prasith. C'est elle, Phalla, qui fera le lien entre le Kampuchéa démocratique et la France d'aujourd'hui puisqu'elle sera adoptée par un couple de chercheurs français.



Jean-Noël Orengo © J.F. Paga

PAR LE SONGE ET L'ARCHIVE

On n'en dira pas plus sur l'intrigue car l'une des qualités de ces *Jungles rouges* est d'être un récit qui aime les lecteurs, les rebondissements et les retournements. Il faut le lire jusqu'à la fin pour voir qu'il penche vers le roman d'espionnage. Le livre distille de la cruauté, peu, quelques gouttes condensées. Quatre ou cinq pages en tout dé-

crivent une violence sans limite, stupéfiante, à peine lisible, comme l'histoire des hommes en donne régulièrement l'exemple. Il y a du Bolaño chez Orengo : l'un et l'autre sont des romanciers qui ont assez de vision pour faire revivre ces poches de mal qui se déchaînent comme un feu, quels que soient la culture, le culte, la tradition, le

PAR LE SONGE ET L'ARCHIVE

lieu, le Mexique ou le Cambodge, au XX^e ou au XXI^e siècle. Orengo n'hésite pas à personnifier-référer la figure du Haut-Parleur qui résonne dans les jungles du Kampuchéa rougeoyant et rend fous les hommes. « *Il est le coryphée le scribe le poète l'orateur. Il est virtuose du double sens. Car c'est lui le maître des récits* », écrit-il.

Là, au cœur du roman, dans un chapitre intitulé « Frère numéro O » et sous-titré « Quelque part au Cambodge, 1977 », l'écrivain livre au lecteur quelques éléments d'une réflexion sur le pouvoir de la parole, sur la magie de la répétition et de l'endoctrinement, sur les forges de l'enfer. Jamais, même quand son roman se déroule en 2016, plus d'une génération après, il ne parle de « génocide » ni de « crime contre l'humanité ». Les termes juridiques n'y sont pas. Le mot « mal » y figure à peine. Son point de vue n'est pas celui du juge, ni celui du moraliste, ni même celui de l'historien. Orengo, auteur de *La fleur du capital*, est homme et romancier.

C'est un amoureux de l'Asie, où il a longtemps séjourné. Il sait, il a vu, vécu, lu, comme Jean Douchy, un des personnages des *Jungles rouges*, galeriste et collectionneur d'art asiatique (un double que l'on retrouvera dans ses prochains romans, nous a confié l'écrivain qui a inventé le pays nommé Karmastan pour désigner son Asie). Jean Douchy est fasciné par la touffeur et les femmes d'Asie. Cliché ? Non, parce que cet attrait est entièrement repris à son compte par Orengo qui a les moyens de nous emmener ailleurs qu'au petit pays de l'exotisme. Il reprend sciemment les images, les photos, les mythes de l'Extrême-Orient, conscient que nul ne peut aborder l'Asie comme un continent pur. Il est comme les parents adoptifs de Phalla : il porte en lui ce territoire « *par le songe et l'archive* ». Il prolonge un rêve ancien, nourri par les mots des écrivains qui l'ont précédé.

C'est un des grands bonheurs du roman, un coup de maître d'Orengo : l'apparition de [Marguerite Duras](#), si vraie, si fausse, si douée pour construire son propre personnage. Elle survient tard, au début de la troisième et dernière partie, chapitre « Les Roches Noires », sous-titre « Trouville-sur-Mer, juillet 1980 ». Son entrée en scène relance la machine et inaugure un volet apparemment plus proche de nous – apparemment, car les années 1980, époque où Duras écrivait pour *Libération*, semblent soudain très lointaines.

Orengo dresse un portrait grandiose de celle qui fut une adolescente sous-aimée, provinciale, rêvant de Paris et de réussite, chez qui le mépris était assez souple pour s'appliquer aux Jaunes et aux siens, les Blancs. De Marguerite Donnadiou-Duras, la coloniale, il rappelle l'impérialisme, les ambiguïtés politiques, le silence obstiné sur le destin sanglant de l'Indochine : il faut lire ces pages caressantes et féroces, pleines des impasses de l'amante. Il souligne sa prononciation si particulière, si précieuse, agaçante, sexuelle : « *sa bouche s'humectait devant les noms de lieux* ». Partagé entre l'admiration et un sourire voilé, il résume : « *elle avait su transformer tout ça [l'aventure tropicale] en esthétique minimaliste chic* ».

La remarque est d'autant plus frappante que la prose du romancier est à l'opposé, foisonnante, riche, brassant les adjectifs, les métaphores, les références érudites, les noms inconnus à l'oreille française, les acronymes de groupuscules politiques inquiétants. Pour autant, c'est une prose précise, justifiée. La phrase d'Orengo porte, elle a de l'audace, du courage, une folle intelligence. Au risque de donner des verges pour nous faire battre, ajoutons qu'elle possède une forme de virilité, de *vis* (*vires*, au pluriel), qui signifie *force* en latin. Elle fait avancer non seulement le récit, mais la connaissance de l'humain.

Jean-Noël Orengo ne craint pas d'affronter l'Histoire ni de mettre en scène les limites des démocraties occidentales et les victoires de la barbarie. Il ne console pas. Il ne maternelise pas le lecteur. L'innocence a peu de place dans son monde, dans le monde. « *Il berçait un nouveau-né.* » Nous sommes à mi-parcours des *Jungles rouges*. Phalla vient de naître, Phnom Penh a été envahi dans la nuit du 16 au 17 avril 1975 par les Khmers rouges. Xa Prasith est réfugié dans l'ambassade française avec son nourrisson. Il sait qu'il va être massacré. Il donne l'enfant à Maxime La Rochelle, chercheur de l'École française d'Extrême-Orient, et à sa femme, Marie. Ce n'est pas une nativité, à peine une scène. C'est une supplique, un réflexe de survie, un instant d'émotion cristalline. Voici la légende que propose l'écrivain : « *Le contraste qu'elle [le bébé] formait avec la tragédie autour était si évident, si intolérable, qu'une honte universelle aurait dû saisir cette ambassade, et Phnom Penh, et le Cambodge, et l'Amérique, et la terre entière, et arrêter les événements. Mais il ne se passa rien. Il n'y avait rien à attendre de l'innocence sinon sa contemplation.* »

Pierre Pachet, vivant

Comment dire l'absence ? Comment dire l'absence de Pierre Pachet, brutalement disparu le 21 juin 2016, dans son appartement de la rue Chapon ? Ce fut déjà difficile pour nous (nous : Tiphaine Samoyault et Jean Lacoste [1]) qui avons eu le privilège d'assumer avec lui, à la mort de Maurice Nadeau, la responsabilité éditoriale de La Nouvelle Quinzaine littéraire, puis, avec moins de frustrations, celle d'En attendant Nadeau. Il apportait sa caution d'écrivain, d'essayiste, sa connaissance la plus large de la littérature, son refus viscéral des tentations du totalitarisme, sa volonté de dire l'intime, l'intime de ce corps familial qui, à la fin, vous lâche... Il avait un charisme extraordinaire dans l'expression orale, cherchant ses mots pour de fulgurantes intuitions. Un intellectuel de haut rang. Mais combien plus douloureuse, naturellement, cette absence pour les proches, les enfants, en particulier sa fille Yaël Pachet qui consacre un « roman » à ce qui est le récit sans fard d'une relation fille-père, à la fois intense et parfois conflictuelle.

par Jean Lacoste

Yaël Pachet

Le peuple de mon père

Fayard, 271 p., 18 €

Yaël Pachet, dans cet essai à la fois poignant et impudique, tente de saisir au plus près cette chose terrible qu'est le deuil, le deuil d'un père, la disparition d'un intellectuel admiré, la fin d'une complicité.

L'ouvrage est qualifié assez étrangement de « roman » alors que tout dit ici sa vérité. Serait-ce parce que Pierre Pachet n'a jamais été tenté d'en écrire un, malgré son penchant pour ce qu'on pourrait appeler la littérature de pensée ? Il avait lui-même entrepris une biographie d'un genre particulier pour dire ses relations avec son père, *l'Autobiographie de mon père*, « *texte étrange* », disait-il d'emblée, pour lequel il aurait simplement « *tenu la plume* » et où il avait donné la parole à son père, avec qui, semble-t-il, les relations avaient été difficiles, tendues, et marquées notamment par un silence, un mutisme difficile à briser, voire une certaine indifférence réciproque.

Pierre Pachet, précoce lecteur de Baudelaire, a fait tôt l'expérience de l'ennui, que sa mère essayait de dissiper par de petits jeux de société, mais qui, selon le père, devait être chassé par une « *vie intérieure* ». Le fils a obéi à cette admonestation paternelle, il s'est à coup sûr donné cette « *vie intérieure* » dont il a traqué les manifestations dans la littérature et dans ces réalités mal connues que sont le sommeil, la solitude ou la peur. Yaël Pachet cite ce passage clef de *l'Autobiographie de mon père* sur l'utilité de la vie intérieure, et l'on peut penser que son livre trouve là son origine et, dans une certaine mesure, son modèle. De même que Pierre Pachet rendait finalement hommage à son père qui avait permis à sa famille de traverser les épreuves de son temps, Yaël Pachet remercie le sien de lui avoir ouvert les voies d'une vie intérieure et le goût de l'écriture. Mais avec une limite, une restriction, à laquelle fait signe le titre même de cet essai, *Le peuple de mon père*.

Le peuple de Pierre Pachet, le peuple juif, est-ce le peuple de sa fille ? Yaël Pachet consacre de belles pages à sa mère, Soizic, l'élégante épouse bretonne de Pierre, « *l'amour de sa vie* », auprès de qui il est enterré, et qui n'était pas juive. Soizic ou la part chrétienne du ménage. Pierre

PIERRE PACHET, VIVANT

Pachet, s'il admirait l'Israël des fondateurs, avait une relation assez distanciée avec son identité juive : « *il respectait les grandes célébrations, revêtait à l'occasion sa kippa, couvrait d'un geste désinvolte ses épaules avec le châle blanc frangé qu'on appelle talit, l'habit en hébreu* ». Mais il ne pouvait oublier que son père, Simkha Apatchevsky, né près de Tiraspol, en Bessarabie, avait fait ses études à Odessa, gagné la France en 1914 et obtenu la nationalité française en 1925. Il ne pouvait oublier que ce docteur en médecine avait changé son nom en Pachet et s'était abstenu de faire inscrire sa famille sur le registre des juifs sous l'Occupation et avait confié ses deux tout jeunes enfants à des institutions catholiques, tout en faisant vivre à Vichy un modeste cabinet de stomatologie. Il ne pouvait oublier que son arrière-grand-père avait été probablement massacré par un *Einsatzkommando* quelque part près de Jassy en Roumanie. D'ordinaire la mémoire se nourrit d'une part d'oubli, a besoin d'un geste d'effacement pour vivre sainement, mais cette mémoire-là est si lourde à porter qu'elle semble impossible à dire, à exprimer, à assumer. Sans doute est-ce ce que Yaël Pachet a voulu dire en évoquant le « peuple de son père » : c'est reconnaître une distance, comme s'ils étaient « *condamnés à ne jamais [se] rejoindre* ». Malgré l'intensité chaleureuse de leur relation – le souvenir de ces matins où Pierre réveillait doucement sa fille avec le chat Faustine –, malgré les lectures partagées ou conseillées, malgré les vacances bretonnes ou en Grèce, quelque chose d'indicible semble les séparer.

Il est vrai que Pierre Pachet avait tiré de l'étude des stoïciens – il avait consacré sa thèse à Cléanthe – l'idée qu'il fallait apprendre à accompagner les mouvements imposés ; il appelait « vigilance » cette conscience de soi sans complaisance, cette découverte de l'intime, sans trop s'attarder sur l'idée d'inconscient. Il s'agissait pour lui, dans les différentes expériences d'égarément qu'il avait pu connaître dans sa vie (du haschich à Berkeley jusqu'aux nuits sans sommeil de Jassy, des voyages « loin de Paris » de *La Quinzaine littéraire* au grand âge), d'interroger chaque fois l'absence. De l'affronter. Avec impudeur, jusqu'à un certain point, mais avec une exigence de vérité, qui se conforte de l'exemple des œuvres littéraires. Il se veut sensible au présent de l'absence, comme l'observe très justement sa fille, qu'il s'agisse de son père

silencieux, rationnel, qui eut sans doute, lui aussi, sa « vie intérieure », de sa famille disparue en Transnistrie, de sa mère atteinte par la démence sénile dans *Devant ma mère* et de son veuvage désemparé. Et cela est sans doute l'héritage que partage le plus volontiers Yaël Pachet, ce souci de l'écriture comme manière salvatrice de dire l'absence.

À seize ans, elle avait pleuré en lisant *Malone meurt* de Beckett sur le conseil de son père ; mais en ce jour de l'été 2016, la réalité est là de ce corps mort, de cette voix devenue silencieuse. Tout le livre converge vers cet instant irréductible, ce qui donne une page profondément émouvante et juste : « *J'ai regardé sa mâchoire, ses lèvres à peine entrouvertes, comme s'il allait soupirer, ou dire quelque chose, ou se taire, comme s'il avait mal. Comme si, dans la mort, ou entrant dans la mort, il avait fourni ce dernier effort d'attention, cette dernière impulsion qui lui tenait tant à cœur à habiter le geste, à le faire sien, à l'assumer, à accompagner le corps avec sa conscience, à ne pas se laisser mourir sans interroger cet événement dans son corps, cette fatigue, ou ce choc inédit, sans penser le geste, le faire sien.* » « *Je veux mourir furieux* », aurait-il dit à sa fille, qui, elle, sent son identité « *disloquée* ».

Assurément nous partageons cette tristesse et saluons ce beau geste d'hommage par l'écriture, ce kaddish sans retenue, cette prière des morts chuchotée au chevet d'un mort aimé. Certaines pages de ce livre d'émotion et de confidences ne pourront être vraiment comprises que par ceux, assez proches, qui n'ignorent pas certains détails de la vie de Pierre, comme telle relation de rivalité avec un certain (bien connu) Pierre M. Pour nous, si Pierre Pachet est vivant, il l'est aussi dans ses essais et dans cette somme considérable d'articles qu'il a publiés dans différentes revues, dont *En attendant Nadeau*, qui sont pour nous indissociables de son souvenir, comme ces fascinantes captations de séminaires avec Patrick Hochart, disponibles sur un site qui préserve pour nous, et pour tous, une part de sa mémoire.

1. Nous devons ce jour de juin préparer chez lui la maquette du prochain numéro de la revue avec le secrétaire de rédaction, Hugo Pradelle.

Un moraliste des marges

C'est l'errance et l'ivresse d'un jeune écrivain entre Paris et sa banlieue. C'est le marasme d'une génération qui ne sait plus quoi raconter ni se raconter, celle de Matthieu Peck, né en 1989. Son premier roman, Trismus, ne parvient pas toujours à trouver et à stabiliser sa structure romanesque, mais il fourmille de trouvailles stylistiques réjouissantes, qui transforment l'amertume, la colère, le dégoût en maximes. Plus qu'au roman, Matthieu Peck semble croire aux puissances de l'expression pour donner une forme à la vie de ceux qui espèrent être vivants.

par Pierre Benetti

Matthieu Peck

Trismus

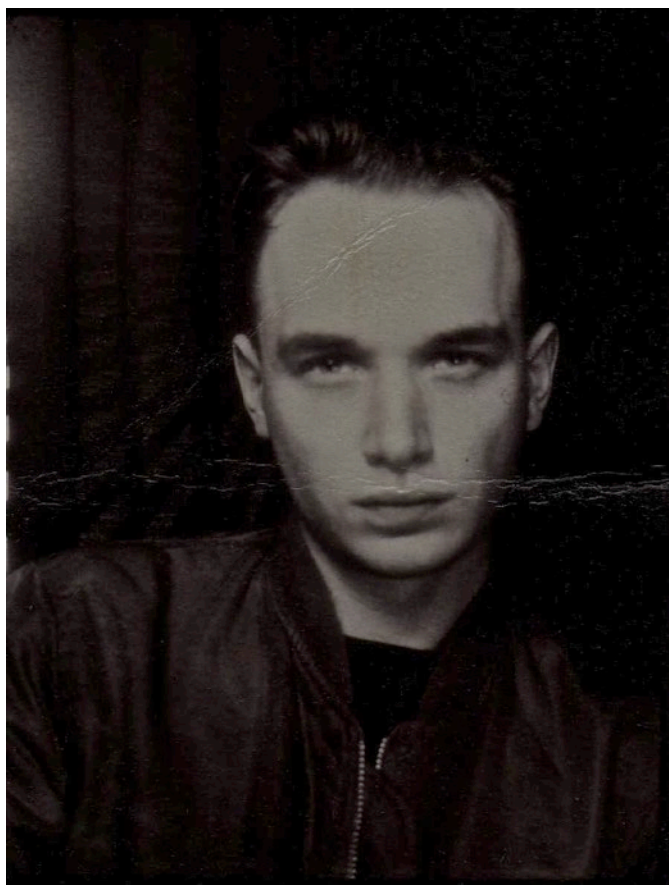
Bartillat, 272 p., 18 €

Le procédé n'est pas original, il arrive qu'il fonctionne encore ; c'est le cas cette fois-ci, tant est captivant le double littéraire de Matthieu Peck. Comme l'auteur, Léo a 30 ans, il est né à Drancy, il vit à Paris et il écrit. Il est l'écrivain d'une bande de sans-le-sou sinistres, vivant en équilibre entre les lignes de RER et les derniers bars populaires de l'est parisien. Marceau, Daïga, Joseph, Wesley, Elliott, mais plus encore Léo, passent les frontières qui séparent les périphéries actuelles des anciens faubourgs devenus quartiers à la mode – deux pôles qui, plus qu'ils ne s'attirent, se rejettent, s'ignorent, s'évitent, deux mondes, distants de quelques kilomètres, bien maintenus à distance. Les journées sont amères, engluées, passées à attendre. La seule ivresse est celle de la piquette. Rien à faire, si ce n'est se demander s'il reste « *quelque chose à vivre* » dans la ville dont les révolutions et les romans nous ont laissé croire qu'une telle possibilité était évidente. Avec une première phrase pareille, on y croit moins : « *La jeunesse est une chose qui vous abandonne aussi subitement que la beauté.* » Léo a quitté la jeunesse mais n'a rien gagné en échange. Pas de projet, pas de mémoire non plus. Seulement les observations et les nécessités du jour, la boîte de conserve à ouvrir, le logement à trouver sur Internet.

Paris racontée par Trismus n'est pas la ville qui s'exporte à l'étranger. Elle n'est pas non plus fictive. Elle est peuplée d'agents d'entretien, d'employés à la plonge, de piliers de comptoirs, de

drogués, de vendeurs de roses. De rats, aussi. Ils tiennent une place importante dans ce livre sombre, visqueux, poisseux, ils y prennent la parole, plus lucides que les habitants, leurs vieux compagnons. La ville de Trismus a des échos dans les garnis de Balzac, les estaminets de Zola, les passages de Céline. Ce Paris-là « *sent le soufre, l'allumette bon marché* », « *ce n'est pas une ville lumière, c'est une ville d'ombres, de remous, de clandestinité* ». Léo, qui se sent souvent mal, circule sans but dans une capitale qui suinte comme les pavés pris par la montée des eaux, les murs humides des chambres de bonne louées une fortune. Les rats, que l'un des personnages a pour charge d'éliminer, observent l'écroulement général. Dans *Trismus*, les bêtes n'attaquent pas les cadavres, pas besoin : les habitants de Paris y sont vivants en apparence, morts à l'intérieur.

Si la valeur d'un livre se jugeait uniquement à l'aune de sa sincérité, *Trismus* pourrait figurer en haut du panier de cette rentrée littéraire. Matthieu Peck n'a pas l'air de s'amuser, et semble ne rien écrire qui soit extérieur à son expérience du monde. Il la partage, en se lançant dans son écriture les deux pieds dedans. Le jeune auteur n'a pas peur de faire entendre les sentiments d'un énième enfant du siècle, ni de raconter ses ultimes tentatives pour s'évader de ce qu'on n'oserait plus nommer « ennui » – trop XIX^e siècle. Aussi tendu qu'une mâchoire atteinte de « trismus », contraction des muscles, précise l'exergue, qui empêche la bouche de s'ouvrir – donc de vivre –, Trismus réitère les derniers sursauts d'un espoir : rester vivant quand tout, autour, est pris par la gangrène. Il dit aussi les regrets d'une génération déjà vieille à trente ans, son désespoir facile, ses nostalgies précoces, son



Matthieu Peck © D. R.

UN MORALISTE DES MARGES

sarcasme dénué de révolte. Il émet en sourdine la détestation de son temps et, plus grand encore, le refus de ses illusions et compromissions – voir la scène dans la galerie d’art montrant une exposition sur les réfugiés. Pas étonnant qu’on retrouve ici le slogan de la revue créée par Matthieu Peck en 2018, *Faubourg* : « *La revue contre vous* ».

Il y a dans ce roman des trouvailles d’expression, des illuminations : « *Les nuits ressemblent à des consignes d’aérogare. Ça et là sont entreposés certains amours, certains caprices, des nuées de vices et d’existences inavouées. Des casiers minutieux amassent les mondanités délicates, les rêves cathodiques, les mains tendres qu’on voudrait serrer et les regrets d’avoir regretté.* » De comparaison en inversion syntaxique, Matthieu Peck utilise une palette rhétorique d’artisan consciencieux pour raconter la vie des « *orphelins de la pierre* ». Il soigne ses phrases, ses chutes, ses titres de chapitre. Mais pas l’armature de son récit, qu’il laisse flotter et dériver. Une fois passée la joie de l’étonnement premier, certaines pages retombent, en particulier quand il s’agit de soutenir la narration ou de développer des personnages. *Trismus* cède vite à une logique accumulative, où Léo se dilue dans les autres

personnages de passage. Les événements semblent peu importer. Est-ce parce que Matthieu Peck ne croit pas à son propre roman, au roman en général ? Ou parce que, parmi les références qu’il cite, la principale va plutôt du côté des moralistes Grand Siècle que de Louis Calaferte ou Raymond Chandler ?

Car, comme Bardamu dans l’entre-deux-guerre, Léo, dès qu’il le peut, tente de définir ce qu’il a sous les yeux en mimant ses auteurs classiques, avec le mince espoir de se faire une raison. Qu’une jeune écriture d’aujourd’hui se décline en maximes, voilà qui n’est pas ordinaire. C’est dans cette tradition qu’elle se fait le plus vivante. Ne trouvant pas de forme stable et sereine dans le roman, Matthieu Peck se retourne vers des formes de discours qui, en leur temps, soutenaient et diffusaient un idéal rationnel, un ordre politique pérenne, une langue qui n’en avait pas rencontré beaucoup d’autres. « *Toujours est-il qu’en lisant les moralistes il m’a fallu peu de temps pour me rendre compte que la quasi-totalité d’entre eux vivaient à la cour.* » La différence de Léo n’est pas de venir des marges. Plutôt de tenir depuis les marges un discours à prétention universelle. Mais Paris n’est plus la Ville Lumière, et les moralistes sont morts.

Portrait de l'artiste en globe terrestre

Parmi les diverses images qu'Olivier Rolin donne de lui dans Extérieur monde, on pourra retenir la photo qu'a prise de lui son ami l'écrivain Jean-Philippe Toussaint, avec sa « tête de vieil ivrogne », sa « gueule de poisson à grosses lèvres », ou l'homme à la « vieille écaille jaspée de tortue marine ». Car, dans bien des cas, on retrouvera le goût de l'écrivain pour l'eau ; et pour la mer, voire le monde.

par Norbert Czarny

Olivier Rolin
Extérieur monde
Gallimard, 304 p., 20 €

Ce livre, Olivier Rolin l'écrit comme on se jette à l'eau. C'est à la première page. Passons sur les péripéties éditoriales qui l'ont fait quitter le Seuil pour Gallimard. Il n'en dit rien ou presque dans ce livre inclassable, qui pourrait ressembler à des mémoires, ou au « Je déballe ma bibliothèque » de Walter Benjamin, auteur cher à Rolin parmi quelques autres. Le lecteur voyage autour du monde, c'est certain ; il déambule aussi dans une bibliothèque personnelle où l'on trouve Borges, Proust, Lowry, [Michaux](#) et tant d'autres.

S'il fallait n'en citer qu'un, dont il est prêt à emprunter un titre, ce serait Hugo. Il aurait bien aimé intituler ce livre « Choses vues ». Pas seulement parce qu'il aime regarder (et aussi sentir, écouter et toucher), mais parce qu'il partage avec Hugo le goût de la digression : « *Je digresse, c'est ainsi que j'avance* ». On va de paragraphe en paragraphe, de chapitre en chapitre par des associations, des liens entre les êtres, les paysages, qui doivent beaucoup à ce plaisir de la digression, du pas de côté. C'est l'esprit même de ce livre qui semble improvisé, qui ne répond pas aux règles d'efficacité aujourd'hui demandées aux écrivains pour capter l'attention du lecteur volatil. Rolin, qui a écrit des romans, des textes peu classables ou inclassables comme *Bakou*, *derniers jours* ou *Suite à l'hôtel Crystal*, mais jamais, en tout cas, le même livre deux fois de suite, est encore en marge : « *je crois aussi à ma façon moins théoricienne, moins érudite, plus intuitive, à l'obsolescence de certaines formes littéraires, et non seulement de ces formes mais de l'esprit qui les animait, [de sorte] que je re-*

jette l'idée d'écrire des "mémoires" ou des "souvenirs", que j'essaie d'inventer une façon éclatée et inversée d'écrire, partant en quelque sorte de l'extérieur (autant que je le sache le terme d'"Antimémoires" est déjà pris) ». Il n'est pas le seul à ruer dans les brancards et une vaste confrérie existe, heureusement dirais-je.

L'extérieur est le lointain. Écrivain, Rolin l'est devenu après l'aventure du gauchisme, et après avoir travaillé comme reporter, dans l'Argentine qui se remettait à peine de la dictature, en Afghanistan, au Soudan. La trace en reste, qu'il signale par une question brutale : « *Pourquoi va-t-on faire le touriste au milieu des guerres civiles ?* » Le « *désir d'être autre* », semble-t-il répondre, sans exclure « *l'envie de se donner des émotions* ». Être autre et lointain, c'est parfois synonyme : « *Ce livre est un livre sur le monde et sur l'éloignement du monde* ». Il songe à Serge, à « Bob », aux nombreux amis morts, au funérarium du Père-Lachaise dans lequel il se rend trop souvent, mais aussi à ses propres voyages, à ceux qu'il ne fera plus, l'âge venant.

On se laisse prendre. On est en Terre de feu près du détroit de Magellan où il voit une baleine, « *passant considérable* », on est aux Açores apprenant tout du fameux anticyclone au sommet du Monte das Moças. Ou à Goa, casa Menezes de Bragança, dans une demeure qui rappellerait le salon de musique filmé par Satyajit Ray. On mange le « som » (enfin, on essaie), pêché directement dans un canal-égout au cœur du Turkmenistan. On est à Beyrouth, à Magadan, où parler vous épuisait quand vous sortiez du train qui menait au Goulag. On revoit les îles Solovki, que Rolin avait racontées dans un documentaire et dans *Le météorologue*, l'un de ses plus beaux récits. Et parfois on est dans le jardin du Luxembourg, où il attend la jeune femme russe qui le rend fou, peu après qu'il a écrit *Veracruz*, livre

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN GLOBE TERRESTRE

singulier, sans fin évidente, un récit tout en clair-obscur, en ombre et en couteau.

Il faut bien parler des femmes qui, pour user d'une litote, occupent dans la vie de l'écrivain une place non négligeable. Rolin a fait de l'une d'elles, serveuse, l'héroïne de *Bar des flots noirs*. D'autres ont été héroïnes de ses textes ou de poèmes à la manière d'Apollinaire. Il avait envisagé un recueil de « Femmes imaginaires » dans lequel les silhouettes des jeunes femmes aimées ou désirées, ces passantes, ces fugitives, se seraient distinguées un instant.

Autant le dire avant que les polémiques ne se déclenchent, Rolin est d'un autre temps. Il se définit comme nostalgique et son monde est plus proche du XX^e siècle de sa prime enfance que de notre époque. Les rues résonnent encore du pas des chevaux et la France se remet doucement de l'Occupation et des ruines des bombardements. Rolin évoque Roger Vailland, dandy communiste, jamais sorti du purgatoire où il repose depuis longtemps. Benjamin, qui se mourait d'amour pour Assia Lajcis à Riga, est un autre frère de notre écrivain. Souffrir par amour le rapprocherait même d'un romantique ; faire souffrir, ou du moins embêter son monde, est aussi vrai. La jeune femme russe, qui le fait attendre au Luxembourg comme Marius n'a jamais attendu Cosette, sait qu'il est difficile à vivre. Et lors d'un voyage en Hollande, il se rend chez une ancienne amante pour se faire pardonner. On aurait deviné ce trait qu'il ne nie pas. Deux phrases pourraient lui servir de devise. L'une est de Pessoa : « *Être insatisfait c'est être homme* ». L'autre est tirée d'une nouvelle de Henry James et Rolin l'a mise au masculin : « *Sans l'incurable tendance du cœur humain à se poser des questions, j'aurais pu être suprêmement heureux* ». Son peu d'estime de soi, qu'il concède, est à peine contrebalancé par l'ironie dont il fait montre, employant la parenthèse pour retenir les élans inutiles. Ses aventures au Pérou et ce qui s'ensuit, tout cela est drôle ; Rolin n'y est pas à son avantage. Pas plus qu'il ne l'est dans la salle vide de la Red Sea University à Souakim, Soudan. Souhaitons-lui des audiences plus importantes.

Heureux, il l'a été, enfant, à Dakar, avec son frère Jean, quand tous deux pratiquaient la plongée sous-marine au lieu de se soucier des études (lui s'en est assez soucié pour apprendre le latin et le



Paquebots © Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / François Kollar © RMN – Gestion droit d'auteur François Kollar

grec, dont il parle si bien dans *Bric et broc*) et goûtaient les grains de grenade, dont il se souvient sur un marché du Kamchatka en découvrant les étals d'œufs de saumon.

Parfois, les associations sont plus immédiates qu'entre des lieux divers et distants : l'amour des œuvres les justifie. Il est près de Vancouver sur les traces de Lowry ; à Mexico ensuite, puis bien après au Danemark dans le « taudis » que prétendait habiter Céline. Sa « rencontre » avec Borges s'achève dans le salon de l'écrivain qui ressemble à la salle d'attente d'un notaire ou d'un dentiste. Sábato, romancier et témoin de la dictature Videla qu'il a analysée par le menu, suscite son admiration. Mais Olivier Rolin ne raconte pas seulement ses rencontres avec les grands. Au contraire : il aime les humbles, les anonymes, les sans-grade, dont ses carnets, qui suppléent une mémoire défaillante (c'est ce qu'il dit !), sont peuplés. Ils donnent les noms et, de Hô Chi Minh-Ville à Cuba en passant par Alexandrie, cela forme un curieux poème, comme il les aime. Les noms, les digressions, la curiosité... Olivier Rolin pourrait faire tourner des tables aussi, et faire revenir sa grand-mère, institutrice socialiste qui lui a lu et fait aimer Chateaubriand. Ça aurait de la gueule.

Culpabilité fraternelle

Après La maladroite (2015), L'administrateur provisoire (2016) et Un funambule (2018), Alexandre Seurat poursuit dans Petit frère son travail d'écriture de la culpabilité, de la responsabilité et des secrets familiaux. Il se confronte dans ce dernier récit à la mort tragique d'un petit frère.

par Jeanne Bacharach

Alexandre Seurat

Petit frère

Le Rouergue, 167 p., 17,50 €

Petit frère d'Alexandre Seurat est un tissu intime de souvenirs, de bribes de temps passés et présents, de voix entremêlées, d'apparitions et de disparitions de fragments de corps entre des rais et des éclats d'ombres et de lumières. Composé de deux livres scindés en plusieurs courts chapitres marqués par des blancs et des vides, *Petit frère* incarne par sa forme d'ensemble, sa mise en page, comme sa typographie où se succèdent jusqu'à la fin caractères italiques et romains, la fragilité et le vacillement de son sujet. Brisé, menaçant toujours de disparaître, coupant court à toute discussion prolongée, le petit frère du narrateur apparaît dans toute sa fragilité.

Comme dans *Un funambule*, le récit précédent d'Alexandre Seurat que l'on pourrait (re)lire avec *Petit frère*, l'écriture forme l'espace intime du vacillement de la parole et des corps. Chaque phrase menace toujours de s'interrompre brutalement et chaque voix de laisser place à l'épaisseur du silence qui hante les deux frères, à l'image de ce moment où le petit frère du narrateur, sous l'emprise de la colère, a saccagé la chambre d'hôtel qu'ils partagent : « *Je me revois allongé, là, figé dans mon silence. D'où venait cette paralysie sur-naturelle, cette incapacité à faire le moindre geste, à rien dire à mon frère ?* » La voix du narrateur, pudique, se mêle parfois, dans les mêmes phrases et sans ponctuation, à celle de son frère, toujours suspendue : « *Ça va, car il disait toujours Ça va, bloc de mots qu'il vous laissait dans les bras, qu'on se débrouille avec, il n'avait rien demandé. Ça va mec, impeccable.* »

Les images de chute – saisissantes – scandent le récit : celle du petit frère plongeant peu à peu

dans l'alcool, la drogue et les crises, devient peu à peu à celle du narrateur : « *j'apprends que mon frère décroche. L'image d'un alpiniste qui dévisse* ». Plus tard, rapportant un rêve dans lequel apparaît encore son petit frère, il écrit : « *Et c'est comme si, en moi, quelque chose s'était décroché* ». Si son petit frère chute au dehors, toujours « *sur le point de basculer* » dans le petit studio que ses parents lui offrent pour « *couper le cordon* », c'est peut-être avant tout en soi, au dedans de la voix et du corps du narrateur qu'il dérive et se précipite vers la mort. L'écriture présente ainsi la relation fusionnelle entre les deux frères, que pointe un jour du doigt une infirmière, mais qu'Alexandre Seurat, avec pudeur, se refuse à commenter davantage.

À travers ces phrases qui se coupent et se recoupent entre elles, ces désirs de parler et de (se) sauver impossibles à rassasier, Alexandre Seurat parvient à fuir le pathos dans lequel un tel récit aurait pu sombrer. Son écriture, comme décousue, rend visibles au contraire ces « *coutures du monde [qui] craquaient les unes après les autres* » et laisse ainsi entrevoir la perte des limites entre le narrateur et son frère, mais aussi entre nuit et jour, ou encore entre dehors et dedans alors qu'il lit les carnets laissés par son frère après sa mort : « *La nuit est piquetée de points clairs, et ma peau est criblée de trous, par lesquels le vent s'engouffre, circule et coule un froid dévorant.* » Dans l'angoisse fraternelle, la peau du narrateur se fait passoire, se laissant traverser par le passé et par les sensations les plus vives et les plus épidermiques, comme le souvenir des mains du petit frère, de « *la peau sèche de sa joue* » touchée la veille de sa disparition. Alexandre Seurat déploie un registre particulièrement riche pour décrire cette angoisse physique qui annihile les contours, qui tient et fragilise à la fois le narrateur jusqu'à la fin du récit : « *Je voudrais m'emparer de tout, c'est un malaise – comme une nausée. Ça me descend dans le ventre*



Alexandre Seurat © Tina Merandon

CULPABILITÉ FRATERNELLE

comme dans mes rêves la nuit remue, la neige quand elle afflue par la fenêtre je n'arrive jamais à l'arrêter ».

Il se joue, dans ces vacillements, ces coupures et ces basculements successifs où les limites s'estompent et où la violence éclate, la question de la place à trouver pour ces deux frères. « *Cette place qu'il prenait, il prenait toute la place* », pense-t-il le jour de son décès. Alexandre Seurat parvient à décrire un personnage à la fois fragile et fort. Les petites scènes qui se succèdent dans le premier livre de *Petit frère*, à travers lesquelles le narrateur cherche à remonter le fil pour tenter de comprendre l'origine de la dérive de son frère, laissent entrevoir un personnage complexe, qu'aucun commentaire psychologique ne vient jamais simplifier.

Alexandre Seurat pose une nouvelle fois dans *Petit frère*, après *L'administrateur provisoire* notamment, la question de la culpabilité au sein d'une famille habitée de silences. Ici, elle est celle d'un aîné vis-à-vis de son cadet alors que les parents, ce « eux » qui dans le récit forme un bloc à distance du « je » et du « il », aban-

donnent, coupables, le combat. La culpabilité du narrateur semble se réparer peu à peu dans ce récit où les mains des deux frères, souvent décrites dans leurs détails, « *précéd[ant] le manque* », se rejoignent dans l'écriture. La retranscription, voire l'incorporation, de fragments des carnets du petit frère au sein même du récit, l'entremêlement des quatre mains en somme, « *mains ruisselantes de larmes* », entre passé et présent, ouvrent un nouvel espace. Se dessine ainsi dans *Petit frère* une forme de corps pour deux particulièrement émouvante. L'un prend la place de l'autre, le grand et le petit soudain mêlés dans l'écriture, là où ce qu'ils ne pouvaient se dire au présent dialogue dans un décalage sensible de temps, de place et d'espace. Il n'est alors pas tout à fait surprenant de retrouver en exergue de chacun des deux livres de *Petit frère* l'ombre de Jacques Roubaud à travers les citations tirées des recueils *ε* et *Quelque chose noir*, de Roubaud évoquant lui aussi la place de l'absent après la disparition de son jeune frère, benjamin de la fratrie, et dont la voix résonne dans ce récit de toute sa puissance : « *Tu es sauf dans la mort tu ne verras pas/ Moisir les jours, rompre la fête illusoire / L'amour s'abriter, fléchir la mémoire/ Le silence cerner de son court compas...* »

Une contre-vie

Et l'ombre emporte ses voyageurs, premier roman de Marin Tince, est d'une ampleur considérable. Sa forme épouse la durée, les débordements, les audaces, un lyrisme parfois violent. Son excès nous place devant la littérature.

par Hugo Pradelle

Marin Tince

Et l'ombre emporte ses voyageurs

Seuil, 704 p., 23 €

Il faut le dire d'emblée, le roman de Marin Tince, sa forme, ce qu'il raconte, tout est disproportionné. Sept-cents pages pour raconter des bribes d'enfance, un monde qui meurt, une douleur d'exister... C'est un peu beaucoup, diront certains. Mais des récits, des langues, réclament un espace, une durée, pour gagner leurs proportions harmonieuses. Tant de pages pour exprimer le mal-être d'un « *animal mélancolique* », son enfance plus que modeste dans le onzième arrondissement de Paris, au 98 de la rue Jean-Pierre Timbaud, dans une arrière-arrière cour... Pour découvrir une galerie de portraits, les aïeux croquignolesques, la maison de Draveil, la bagnole qu'on y rafistole obstinément, les vacances en Bretagne dans une baraque vétuste, les morts, les errances et les disparitions d'un père raconteur d'histoires grotesques, grand buveur, la figure d'une tante qui ne vient jamais à bout de ses études de médecine, les copains du quartier, les vagabondages et les aventures minuscules de gamins à la dérive, la détestation de l'école perçue comme un « *bagne* », les gueulantes de l'institutrice, les trajets sur la ligne 75 du bus passés à prendre l'air sur la plate-forme arrière... Une vie de démerde, de pauvreté, un peu indécente, quoi !

Rien de bien original pour une enfance dans les années 1960 et 1970 située dans un arrondissement populaire d'un Paris disparu... Récit d'enfance, nostalgique, enquête familiale, autobiographie déguisée ? C'est un peu de tout ça qu'il s'agit... mais de beaucoup plus aussi ! Car ce qui compte, ce n'est pas la rétrospection angoissée, le strict récit d'enfance, une remémoration pour la touche. C'est le récit de la contre-vie d'un « *petit grouillot de l'existence* », ses « *façons de boudeur d'existence* » qui veut « *s'extirper du monde* »,

avec « *un crabe* » logé au plus profond de lui qui le fait vomir « *des boues noirâtres* ». Et pour dire cette contre-vie, il faut inventer des moyens dans la langue même, lui faire emprunter un chemin qui exprime une violence et relève du conflit.

C'est pourquoi Tince nous accable d'un flot effarant de paroles, d'une diatribe toujours prolongée, sans répit, sans pause, une sorte de développement infini du langage... Il en faut tant pour parvenir à produire des sentiments extrêmes par la langue, il faut se résoudre à un excès pour englober non pas le réel mais ce qu'il produit dans la psyché, ce qu'il conditionne dans l'être. Car Tince, et c'est là probablement la grande qualité de son livre, élabore un discours hyper réaliste, précis, plein de détails, nourri d'un folklore titi parisien assumé, de toutes sortes de figurations archétypiques, pour exprimer le va-et-vient entre le fantasme, ou le souvenir déformé, et l'analyse quasi sociologique de son environnement. On veut tout dire, il reste toujours à dire davantage... La déblatération du narrateur pourrait ne pas connaître de fin, tant l'objet en dépasse l'enjeu descriptif. Tout ce qui compte ici, c'est la moulinette de l'esprit triturant le monde physique pour le rendre dans une langue qui se déploie entre ponctualité et durée.

Le premier roman de Marin Tince déborde d'une énergie impressionnante, d'un fourmillement de détails ahurissant, d'une sorte de furie langagière. Soit on s'y fait, soit on s'y refuse. Et l'écrivain joue de cette alternative, impose un rapport au monde et à ses manifestations qui oblige à un choix de la part des lecteurs. La grande affaire de *Et l'ombre emporte ses voyageurs*, c'est le ressassement. La matière mémorielle, rejouée à l'infini, ne peut s'appréhender que dans la langue. Ce choix formel radical peut agacer. Mais on peut aussi, comme les voyageurs du titre, se laisser emporter par l'excès, et le trouver magnifique. La prose logorrhéique de Tince produit un récit très intériorisé, qui porte une conception du monde social dans lequel se démène une conscience blessée.



Marin Tince © Astrid di Crollanza

UNE CONTRE-VIE

On fait dans *Et l'ombre emporte ses voyageurs* un grand deuil. Celui des « tatouages de l'enfance », de l'unité familiale, des rapports filiaux, de la transmission, d'un monde irrémédiablement perdu et de toutes les illusions. On fait le deuil de soi-même en somme, de tout ce qui se joue entre soi et le reste de l'univers et qui n'existe plus que dans notre mémoire. Il s'y exprime une vie française exemplaire en même temps qu'une dérive intérieure. C'est un livre douloureux assurément. Tince invente une forme singulière de lyrisme et l'assume, sans renoncer à une ironie mordante. Il n'y a pas de commentaires, pas d'analyses, juste

un flot de paroles dont il faut bien se débrouiller. La démarche de Tince porte haut la littérature, en fait un moyen d'articuler l'individu et le collectif, de montrer l'inconfort d'avoir vécu dans un monde que notre époque paraît nier, l'inconfort de ne plus comprendre qui on est, de le chercher toujours. Son personnage, alter ego enfantin grotesque, pense à la fin du livre : « *J'avais cessé de lui chercher une définition à la vie, je la voulais comme une java musette ma vie à moi, semblable à des herbiers de posidonies et puis non, comme une baie de brassage ma tête, toujours. J'en reviendrais plus c'était trop tard.* » L'excès de l'existence devient l'excès même de la littérature.

Entretien avec Chris Kraus

Chris Kraus signe l'un des meilleurs livres étrangers de la rentrée. Comme son premier roman, I Love Dick, récemment adapté à la télévision, Dans la fureur du monde suit le chemin de sa vie : une histoire d'amour avec un toxicomane piégé par le système pénitentiaire américain. En attendant Nadeau a pu s'entretenir avec la romancière californienne – également cinéaste, éditrice et conservatrice d'art – lors de son passage à Paris.

propos recueillis par Steven Sampson

Chris Kraus

Dans la fureur du monde

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Alice Zeniter

Flammarion, 304 p., 20 €

Ce livre est l'histoire d'une rencontre assez improbable.

Ça se passe en 2005 et 2006, pendant la présidence Bush Jr. ; les deux personnages, Catt Dunlop et Paul Garcia, viennent de milieux opposés : tandis qu'elle fuit une expérience peut-être fantasmée, il vient de sortir de prison à Albuquerque (Nouveau-Mexique).

Quelle a été la genèse de ce roman ?

Comme dans tous mes livres, l'écriture suit plus ou moins les événements de ma vie. Il se trouve que j'ai vraiment été dans cette partie du pays en 2005 et 2006, et que j'ai vécu les mêmes expériences.

Comment avez-vous vécu les années Bush et que faisiez-vous à l'époque ?

Mon Dieu, il y avait ces nouvelles lois orwelliennes où des gens pouvaient être arrêtés sous prétexte qu'ils étaient susceptibles de commettre un crime, avant même de passer à l'acte, et les circonstances de leur interpellation ne relevaient pas de la justice. Ensuite, ils pouvaient disparaître dans le système pénitentiaire fédéral sans laisser de trace. Il me semblait que le mouvement contestataire des années 1950, 1970 et 1980, dans lequel j'avais évolué, avait disparu. Du seul fait de vivre dans cet environnement, je me sentais

collabo : j'écrivais pour des magazines culturels, donc j'étais frustrée, je voulais écrire quelque chose de plus pertinent lorsque j'ai eu connaissance de cette histoire dans le sud-ouest.

Dans la fureur du monde ne concerne pas pourtant des victimes des lois anti-terroristes, mais plutôt une autre catégorie de détenus.

C'est vrai, mais aux États-Unis il existe une guerre permanente contre les pauvres, qu'on mène à travers le système judiciaire et les amendes.

I Love Dick raconte un véritable épisode de votre vie, comme ici. Seriez-vous d'accord pour évoquer l'histoire d'amour réelle ?

Un peu, mais je n'aimerais pas qu'elle obscurcisse le livre : on est là pour parler du livre, pas de ma vie.

Que pourriez-vous me dire de votre vie ?

Qu'aimeriez-vous en savoir ?

Il me semble que votre stratégie littéraire relève de l'autofiction.

En effet, il s'agit de transcriptions d'expériences personnelles. Ce qui y relève du romanesque, c'est le traitement, le style et le montage : ce que j'inclus, ce que je rejette. Ici, il me fallait le personnage de Catt Dunlop, c'est-à-dire la figure de la personnalité culturelle à laquelle le lecteur d'une œuvre littéraire puisse s'identifier ; ce lecteur n'aurait pas lu un livre concernant seulement un petit délinquant de trente-neuf ans. Néanmoins, Catt est plutôt une parodie de personnage : le véritable héros est Paul. En 2004,

ENTRETIEN AVEC CHRIS KRAUS

je me sentais impuissante, comme si je n'avais pas de voix, j'avais peur, je suis allée à Albuquerque où j'ai rencontré le personnage de « Paul Garcia » [l'homme ayant inspiré le héros du roman]. Je me suis impliquée personnellement dans sa lutte pour s'extraire des sables mouvants du système judiciaire, donc oui, clairement, je devais écrire sur cela.

I Love Dick ainsi que ce nouveau roman mettent en scène un ménage à trois : l'héroïne raconte son aventure à son (« pas-tout-à-fait-ex-») mari français, appelé Michel ici.

Oui (rire). Pauvre Sylvère ! [Sylvère Lotringer, critique littéraire français et ancien professeur à Columbia]. Son nom change de livre en livre, mais ici il est vraiment loin dans l'arrière fond.

Et le devant de la scène ?

J'ai surtout cherché à rendre la conscience d'un prolétaire aux États-Unis, voire le manque, la différence culturelle, l'incapacité qu'avait Paul de faire des associations, de penser par phrases complexes, ce qui ne relève pas d'un manque d'intelligence. Il lui fallait tout simplement les outils pour canaliser cette intelligence, la projeter vers l'extérieur : cela pour moi était la véritable abjection, la véritable tragédie.

Il y a une phrase géniale dans votre livre, lorsque Catt dit à Paul : « Je n'arrive pas à imaginer ce que ça fait d'être intelligent et de n'avoir aucune information. »

Oui c'est vrai, les gens comme Paul ont peu d'informations. D'ailleurs c'est un phénomène de plus en plus répandu : dans mes déplacements, quand je rencontre des jeunes, il n'y en a qu'un infime pourcentage qui ont fait les meilleures écoles et possèdent des notions culturelles. Les autres : rien. Je veux dire que chez eux il n'y a aucun sentiment de continuité ni d'histoire, pas la moindre idée de comment une chose amène à une autre, juste une sorte de *cut-up* ou *bricolage* [en français]. Alors Paul est très émotif et intelligent mais il n'a rien lu, donc il ne peut rattacher son expérience à rien. C'est terrible d'être seul, en isolement permanent de cette manière. J'adore le terme « information » ; je l'ai appris de mon ami David Rattray, qui fait une apparition dans *I Love Dick* : voilà un autre lien avec la France que ce grand poète et essayiste, le premier Américain à

avoir traduit Antonin Artaud. Il a également traduit René Crevel, il a vécu pendant longtemps à Paris, ce fut un grand savant. Cette année, on va rééditer son texte *How I Became One of the Invisible* (inédit en français), l'un des premiers livres que j'ai publiés pour Semiotext(e) [Avec son ex-mari, Chris Kraus codirige cette maison d'édition]. David employait le mot « information » – qu'il a volé aux Témoins de Jéhovah, je crois – d'une manière mystique. Philip K. Dick l'utilisait aussi, pour décrire des expériences para-réelles.

Vous sortez des mots de leur contexte habituel afin de les analyser, en montrant parfois une tournure pathologique dans la société américaine, par exemple avec le terme « article ».

(Rire) En effet, « articles » (*items*) plutôt que « objets » (*things*).

À un moment dans le roman, vous citez le travail de Victor Klemperer sur le III^e Reich.

Son livre est très important, il était linguiste, il analysait la façon dont une évolution politique commence à partir d'une évolution dans les consciences, donc avec le langage : si vous contrôlez le langage, vous contrôlez la politique. J'ai observé cela aux États-Unis : l'assimilation du langage de la police, par exemple « placez les articles sur le bureau », « sortez du véhicule », ou « cet individu a spécifié » au lieu de « il a dit/elle a dit ». C'est terrible, ça banalise une sorte d'ambiance paramilitaire. À un autre moment dans le roman, Catt prétend que le fondement épistémologique de la guerre en Iraq a été établi par la vidéo porno de Paris Hilton.

Je n'ai pas compris.

Vous vous souvenez de la vidéo où elle se fait sodomiser ?

Ça me dit vaguement quelque chose.

Sa stratégie était de prétendre qu'un ex-amant contrarié aurait téléchargé la vidéo sans sa permission, ensuite l'acte deux portait sur sa honte et son déni. En tout, il y avait trois ou quatre actes où tout était faux, fabriqué par son publicitaire.

Quel rapport avec la guerre en Irak ?

Tout le monde savait qu'il n'y avait pas d'armes de destruction massive, on le voit dans ce dîner



ENTRETIEN AVEC CHRIS KRAUS

pour les journalistes où Bush a fait un petit sketch, faisant semblant de les chercher sous la table basse pendant que le public riait.

Pour revenir à vos livres, quels auteurs vous ont influencée ?

J'ai un archétype pour chacun de mes livres. Ici, mes modèles étaient Chester Himes et Patricia Highsmith, ainsi que de vieux romans policiers et noirs. En ce qui concerne Chester Himes, il y avait *Regrets sans repentir*, son autobiographie, et puis *La fin d'un primitif*. J'aime beaucoup ses romans noirs, mais aussi très profondément sa fiction littéraire, qui n'a jamais été reconnue pendant sa vie. Il est brillant, brillant.

Comment en êtes-vous venue à le choisir pour modèle ?

Je tâtonne, en cherchant le ton juste, c'est ça qui prend le plus de temps dans l'écriture : trouver le masque à travers lequel j'écirai. C'était plus difficile de trouver pour la voix de Catt parce qu'elle m'est plus proche, donc l'intrigue BDSM au début du livre a été importante afin de la propulser hors de Los Angeles, mais c'était dur à décrire. Il fallait créer une voix qui serait drôle sans être dérangeante, pour que le lecteur ne la prenne pas pour de la perversion sexuelle.

En effet, j'ai remarqué que la première trentaine de pages a été confiée à une voix par la suite abandonnée. Ce procédé s'inspire-t-il de certaines lectures ?

Pourriez-vous répéter la question : je suis mal-entendante, le problème c'est la vitesse, et non pas le volume.

(Question posée plus lentement.) Il y a trois styles dans ce roman : la voix de Paul ; et puis les deux voix de Catt, dont celle du début.

C'est absolument vrai, je suis ravie que vous l'ayez remarqué. Je considère les deux premiers chapitres comme deux colonnes qui soutiennent le reste du livre. D'abord son monde à elle, et puis le deuxième chapitre qui est son monde à lui, décrit à travers ses yeux, la façon dont il se serait souvenu de cette expérience. Le reste du livre consiste dans le processus de leur fusion, écrit dans un style très simple.

Donc, même la voix de Catt est simplifiée, alors qu'au début elle fait postmoderne.

Exactement : dans le sud-ouest, la vie devient réelle. Lorsque tu rends visite à quelqu'un en prison et que tu dois passer le détecteur à métaux, la situation est très différente de celle du premier chapitre, situation où elle vivait dans sa tête. Dans le sud-ouest, il y avait ces écueils imposants qui exigeaient une réponse pratique et concrète.

Vivez-vous encore à Los Angeles ?

Plus ou moins.

Seriez-vous tentée de vous installer au Nouveau-Mexique ?

Jamais ! (Rire)

Au Nouveau-Mexique, Catt monte une affaire immobilière. C'est rare qu'en littérature on aborde de manière concrète le sujet d'une PME.

Vous avez raison, le business est peu représenté dans la fiction littéraire ; de toute manière, le travail en général y est peu présent : les personnages n'ont pas de job, ils ont tout le temps de s'occuper de leurs problèmes personnels et de l'amour. Je n'avais pas de patrimoine familial pour me soutenir, et mon écriture n'est pas rentable, excepté *I Love Dick*. En plus, je manque des diplômes nécessaires pour un poste permanent à la fac. Dans le milieu de l'art contemporain, c'est intéressant d'observer comment certains artistes ont fondé de petites entreprises, gérées parfois comme des projets communautaires. En effet, dans ce livre, Catt veut faire de l'argent, mais ce n'est pas son but principal ; si c'était le cas, elle serait restée à Los Angeles où elle aurait acheté et revendu de l'immobilier. Mais elle avait envie d'entreprendre ce projet social (à Albuquerque), où elle récupère des immeubles abandonnés, les réhabilite et les transforme en habitations à loyer modéré. C'est une question de chiffres et de multiplicateurs, et de gestion, et en même temps ce sont les questions humaines les plus fondamentales.

Catt a un véritable talent pour faire de l'argent.

ENTRETIEN AVEC CHRIS KRAUS

Les gens dans le milieu de l'art contemporain sont souvent malins, et si cela peut servir dans un domaine pratique, pourquoi pas ?

Beaucoup de détails dans la biographie de Catt correspondent à la vôtre : elle a grandi en Nouvelle-Zélande, elle a été actrice, etc. Pourquoi lui octroyer votre propre biographie ?

Par manque d'imagination ! (Rire) Aimez-vous le travail de Mary McCarthy ?

Je connais mal.

Je l'adore, je viens de lui consacrer une communication à Oslo. Donc je l'ai relue : elle n'a rien inventé, surtout dans sa fiction.

Et les voyages que fait Catt au Mexique correspondent-ils aussi à votre vie ?

Oui, elle et son amie – quel est le nom que j'ai inventé pour la poétesse Eileen Myles ? –, elle et son amie Terry passent du temps dans une maison à Campo La Jolla à Punta Banda, qui n'est guère plus qu'un camping où des ouvriers américains à la retraite dépensent leur pension en se saoulant jusqu'à la mort. L'endroit est beau et doux, j'y entretiens une petite maison depuis 2004, où je m'installe pour écrire pendant de longues périodes. À Los Angeles, on n'est qu'à deux heures et demie de la frontière, incroyable ressource culturelle ignorée par beaucoup de monde ! Récemment, j'ai fait l'effort à Mexicali et à Tijuana de rencontrer d'autres écrivains et artistes, et j'ai organisé l'exposition Radical Localism à New York en 2012 dans un espace à Soho où on a réuni des artistes de ce côté de la frontière.

Concernant le personnage de Paul Garcia, dans la vraie vie êtes-vous avec lui ?

En fait, ce personnage est mon époux et il a obtenu un doctorat de psychologue clinicien.

Et maintenant pourriez-vous dire son nom ?

Pourquoi pas, qui le connaît en France ? Philip Valdez. Il m'a rejointe à Paris, cet été il est venu en Europe pour la première fois.

Que pense-t-il de son portrait ?

Ça ne lui pose aucun problème. Il n'a pas forcément envie qu'on l'associe à son passé, ce n'est pas du tout ce qu'il est aujourd'hui : il travaille comme psychologue et comme spécialiste des addictions. Mais il n'a pas non plus envie de nier son passé.

Pourrait-on dire alors que ce roman relève de l'« autofiction » ?

Je rejette complètement ce terme.

Pourquoi ?

« Auto » implique des mémoires, qu'on a affaire à une histoire du moi. Alors que le moi a beau être présent en tant que témoin, il ne constitue pas pour autant la narration, qui relève plutôt d'une excavation du moi, d'une vision du monde. Lorsque j'ai fondé la collection « Native Agents » pour Semiotext(e) en 1990, il s'agissait de fiction à la première personne écrite par des femmes avec ce que j'appellerai un point de vue public, et non pas privé. Il y a une énorme différence entre mémoires et fiction ; celle-ci ne dépend pas du fait que l'histoire soit inventée ou réelle, mais de l'endroit où on met l'accent.

C'est-à-dire ?

D'un côté, on insiste sur une sorte de projet de psychanalyse du moi ; de l'autre, il s'agit plutôt d'une étude du monde.

Le titre du roman en anglais, Summer of Hate, renvoie au « Summer of Love », expression désignant le célèbre été de 1967. Comment l'avez-vous trouvé ?

En 2008, quand j'écrivais le roman, c'était l'anniversaire de 68 [que Chris Kraus confond avec 67], donc toute cette ambiance était dans l'air. Alors que (presque) un demi-siècle plus tard, on était en plein été de la haine. Je n'arrivais pas à croire que personne n'ait intitulé quelque chose de cette façon. J'ai fait des recherches et appris qu'il y avait seulement un festival de « *thrash metal* » chaque été dans l'État de l'Indiana.

Les malveillantes : famille criminelle sous le Troisième Reich

Par son ampleur, par son propos qui plonge le lecteur au cœur même du mal incarné par deux frères inaugurant leur carrière dans les services de renseignement en participant aux crimes commis par la SS et ses sinistres commandos, La fabrique des salauds peut faire penser aux Bienveillantes de Jonathan Littell, le succès de librairie que l'on sait. Comparaison n'étant cependant pas raison, on imagine assez vite que ce long récit pourrait bien se métamorphoser sous la férule du réalisateur et scénariste qu'est aussi Chris Kraus en une vaste saga, une série à rebondissements où se mêleraient l'histoire d'un pays et celle d'une famille.

par Jean-Luc Tiesset

Chris Kraus

La fabrique des salauds

Trad. de l'allemand par Rose Labourie

Belfond, 894 p., 24,90 €

Signe des temps sans doute, nous sommes entrés depuis quelques années dans une époque où les enfants et surtout les petits-enfants des bourreaux traitent dans leurs livres d'une histoire familiale difficile à assumer. Ce sont en France des enfants de collaborateurs du régime de Vichy, tels Alexandre Jardin ou Marie Chaix, face à un grand-père ou un père coupable. Parce que nous avons affaire à des écrivains qui savent ce que peut l'écriture, l'inadmissible se résout dans une recherche allant bien au-delà de la simple constatation des faits qui relève des archives, du récit – ou du silence – familial : par la force de la littérature, on passe du compte rendu d'audience à la vérité littéraire.

Pour ce qui est de l'Allemagne, Sylvie Germain avait déjà imaginé dans *Magnus* (2005) ce que signifie une petite enfance passée dans une famille criminelle. En 2013, un remarquable ouvrage allemand analysait longuement les souvenirs de la période nazie tels qu'ils se conservent et se transmettent dans les familles, peu enclines à reconnaître la culpabilité d'une personne située à proximité immédiate dans leur arbre généalogique [1]. L'art et la création littéraire seraient-ils alors le juste moyen pour retrouver une vérité

dissimulée ou travestie sous des vêtements plus seyants ?

En faisant une enquête sur sa propre famille, des Allemands originaires des Pays baltes, Chris Kraus découvre lui aussi que son grand-père s'est rendu coupable de crimes sous l'uniforme SS. Mais son travail d'écrivain le conduit à creuser cette plaie familiale, tant pour risquer une réponse à l'inévitable question « comment devient-on criminel ? » que pour broser à partir de cet exemple singulier un tableau sans complaisance de l'Allemagne de l'après-guerre, beaucoup moins en rupture avec son passé qu'on ne pourrait le croire. Un projet ambitieux, celui de tendre à l'Allemagne actuelle (celle des petits-enfants, voire des arrière-petits-enfants des nazis) un miroir où ne se reflétera pas l'image qu'elle souhaite y trouver.

Comment fabrique-t-on un « salaud », pour reprendre le titre français ? Comment un être jusque-là parfaitement irréprochable est-il conduit à piétiner tout ce qu'on lui a inculqué depuis l'enfance ? Les deux frères Solm, qui font dans le roman une ascension fulgurante dans la SS et son sinistre Sicherheitsdienst ou SD fondé par Heinrich Himmler, ont pourtant eu un grand-père pasteur, mort pour sa foi. Et l'un d'eux, Hub (Hubert), se destinait lui aussi à la carrière ecclésiastique, avant de faire le premier pas vers l'impardonnable et d'y entraîner son frère Koja (Konstantin), « car devenir un bon nazi était comme devenir un bon chrétien. Les bons nazis

LES MALVEILLANTES : FAMILLE CRIMINELLE SOUS LE TROISIÈME REICH

étaient une évidence. Il n'y en avait pas d'autres, et les choses se faisaient d'elles-mêmes ». Admissible peut-être, au moins au début, pour ces Allemands nés dans l'empire tsariste, puis victimes des révolutionnaires russes, auxquels le nouveau Reich de Hitler semblait offrir une vraie maison ? Mais de là à tirer sur des femmes et des enfants juifs alignés au bord d'une fosse...

Ce long récit a un cadre, qui est tout sauf anodin. Nous sommes en 1974. Koja, le narrateur, a soixante-dix ans et se trouve enfermé dans une chambre d'hôpital en compagnie d'un hippie d'une trentaine d'années à qui il raconte son passé. Koja a une balle logée dans la tête (on n'apprendra qu'à la fin comment c'est arrivé), et le hippie une imposante fracture du crâne : deux générations, deux mondes se trouvent côte à côte, dont la rencontre n'est due qu'à un malheureux hasard. Deux vies en sursis – mais que peut faire le hippie, si ce n'est écouter Koja ? À mesure que le récit avance, il passera, à l'instar du lecteur, par toutes les réactions possibles. Un récit qui privilégie le dialogue et joue sur une multiplicité de tons, tantôt cynique, tantôt ironique, grave parfois, mais dont toute compassion est absente. L'amorce d'un scénario ?

Chris Kraus décrit dans une succession de courts chapitres les étapes de cette longue descente aux enfers qui se poursuit bien au-delà de la chute de l'Allemagne hitlérienne, mais, s'il démonte quelques rouages de cette « fabrique de salauds », le fonctionnement de la machine reste obscur. Faut-il s'en tenir au truisme selon lequel chacun, dans certaines conditions, est capable du pire, et diluer ainsi la responsabilité individuelle dans une psychologie sommaire et convenue, mais discutable ? Si en plus on devient comme Koja un salaud par amour, ou pour protéger une femme en danger dont on se sert pour le manipuler, l'explication semble un peu courte !

Venons-en à la trame historique dans laquelle se fond le parcours de nos deux « salauds » et de leur sœur d'adoption, Ev ou Eva, une enfant juive (dont l'origine est évidemment tenue secrète) qui deviendra alternativement l'amante ou l'épouse d'Hub et de Koja, dans un imbroglio sentimental délirant qui ruinera leur relation fraternelle. Et que sa naïveté et son désir de soulager la misère d'autrui conduiront, pour couronner le tout, à travailler comme médecin dans un camp de

concentration. Chris Kraus semble ici se jouer de toute vraisemblance, comme s'il voulait nous convaincre qu'on ne peut savoir, de la fiction ou de la réalité, laquelle dépasse l'autre.

Exagère-t-il aussi lorsqu'il montre comment les nazis se sont reconvertis sans trop de problèmes après la guerre, dans la mesure où les services secrets occidentaux et soviétiques ont jugé utile de tirer profit de leurs compétences et de leurs réseaux bien implantés ? Que non, le fait est connu, « guerre froide » oblige ! Il n'en alla pas autrement lors de la reconstruction d'une nouvelle Allemagne fédérale sur des bases démocratiques, avec de nombreux cadres formés sous Hitler. Ce n'est pas un scoop, mais peut-être les Allemands d'aujourd'hui ont-ils besoin de se souvenir des conditions de leur renaissance. Les agents nazis, dont nos deux protagonistes, n'eurent donc pas à changer de métier et participèrent à la création de la nouvelle officine du renseignement.

D'autres pays encore, en Amérique latine ou au Moyen-Orient, ont su profiter de l'expertise des nazis. Et pour faire bonne mesure, nos deux maîtres espions formés au cœur du SD se révélèrent aussi à l'aise (et retors) avec les services anglo-américains et russes qu'avec le Mossad israélien, agents doubles ou triples selon les besoins, et toujours capables de la même violence qu'ils exerçaient jadis sans remords envers les Juifs. Un comble sans doute, même si les services secrets ont la réputation de privilégier l'efficacité et de mettre la morale sous le tapis au nom des intérêts supérieurs de l'État.

Que la morale ne soit pas au cœur du roman est donc une évidence. En soulignant dans une interview que l'histoire est racontée du seul point de vue du personnage principal, Koja, et que toute cette reconstruction faite après coup est sujette à caution (2), l'auteur prend ses distances avec le contenu de son récit et en fait peser tout le poids sur le seul narrateur.

Où donc mettre le curseur lorsqu'il s'agit de la crédibilité d'une intrigue noyée dans les eaux troubles du renseignement international ? Peut-on admettre que la jeune Ev, qui a « travaillé » à Auschwitz parce qu'elle croyait pouvoir s'y rendre utile, poursuive après la guerre ce qu'elle croit être sa vocation humanitaire en se consacrant à la traque des anciens criminels nazis (qu'elle a pourtant côtoyés de si près) ? Peut-on admettre qu'elle entraîne son amoureux, l'ancien SS Koja,



Chris Kraus © Maurice Haas/Diogenes Verlag AG Zurich

**LES MALVEILLANTES : FAMILLE CRIMINELLE
SOUS LE TROISIÈME REICH**

dans son sillage, et que celui-ci change de nom et se fasse circoncrire afin de passer pour un véritable Juif – et de travailler pour le Mossad tout en continuant d’informer le KGB ?

Chris Kraus a fouillé durant des années les documents d’archive concernant sa famille et les événements qu’elle a traversés, il a interrogé de nombreux témoins. En mêlant habilement les éléments inventés aux faits historiques qu’il a recueillis, en faisant se côtoyer personnages réels et personnages de fiction, il offre au public une œuvre monumentale, ambitieuse, touffue, trop longue sans doute, une somme aussi pour la traductrice française qui a dû déployer tout son talent. Mais est-ce un roman ? L’auteur accumule les événements, surprend, indigné parfois et, quand la narration s’emballe, c’est aux dépens de la profondeur psychologique, voire de la cohérence des personnages. Le lecteur peut être tenté de les abandonner en chemin à leur sort invraisemblable, mais il est probable que l’envie de connaître la suite soit plus forte, comme dans les feuilletons de jadis qui s’interrompaient au moment le plus palpitant sur un implacable « suite au prochain numéro ».

Les choses aujourd’hui ne se passent plus dans la presse écrite, mais sur l’écran, il ne fait guère de doute que derrière l’écriture se cache un désir d’images, assumé ou non : on se représente sans peine ce que ce vaste panorama de l’histoire allemande vécu à travers l’expérience d’un personnage particulier, devenu un « salaud » consentant, donnerait à la télévision : une de ces séries pleines de péripéties dont le public actuel est si friand.

1. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, *Grand-père n’était pas un nazi. National-socialisme et Shoah dans la mémoire familiale*. Trad. de l’allemand par Olivier Mannoni, Gallimard, 2013.
2. « *L’histoire nous est racontée du point de vue de Kojan. Il revient sur sa vie à la première personne. Mais cela ne signifie pas que tout se soit nécessairement passé ainsi. Dans son souvenir, tout homme arrange son histoire. C’est pourquoi l’ensemble du livre est un mélange de vérité et de fiction.* » (Interview de Tomasz Kurianowicz, *Die Zeit* n° 12/2017)

Edna O'Brien, dans la noirceur

Elle s'est approchée de la noirceur, elle l'a étreinte, elle y est entrée. Elle, c'est une adolescente nigériane faisant partie des lycéennes kidnappées par Boko Haram en 2014, personnage principal de Girl d'Edna O'Brien

par Linda Lê

Edna O'Brien

Girl

Trad. de l'anglais (Irlande)

par Aude de Saint-Loup

et Pierre-Emmanuel Dauzat

Sabine Wespieser, 250 p., 21 €

Le roman d'Edna O'Brien s'ouvre sur une scène qui révèle toute l'atrocité de ce qui a eu lieu : le début n'est qu'un cri, une confession violente où la jeune fille dit en quelques mots l'effroi et la barbarie qui ont fait irruption dans sa vie depuis que des djihadistes armés sont entrés dans son école et l'ont enlevée, en même temps que ses amies de classe : « *J'étais une fille autrefois, c'est fini. Je pue. Couverte de croûtes de sang, mon pagne en lambeaux. Les entrailles, un borborygme.* » Violées, mariées de force, ces adolescentes, prisonnières dans un camp, découvrent la réalité de la sauvagerie, vivant, de plus, dans l'angoisse de tomber enceintes. Celle qui était autrefois une fille fait, presque à la façon d'une égarée, le récit de son calvaire, le seul espoir auquel elle s'accroche est de sauver l'enfant qu'elle a eue pendant sa captivité. Avec « Babby », elle va tout tenter pour s'évader. Mais il n'y aura pas de fête du retour au bercail, la flétrissure la marquera à jamais.

Edna O'Brien, qui a toujours écrit à la manière d'une guerrière usant de ses mots comme autant de moyens lui permettant de se désentraver, compose une nouvelle fois une leçon des ténèbres où l'apprentissage de la liberté et la conquête de soi à travers le refus de l'emprise de certains prédateurs disent le rejet d'une forme d'asservissement que la bonne société fait peser sur les « créatures » jugées trop affranchies.

Dans *Les petites chaises rouges*, remarquablement traduit, comme *Girl*, par Aude de Saint-Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat, Edna O'Brien

évoque avec maestria la guerre dans l'ex-Yougoslavie et met en scène un guérisseur venu du Monténégro qui exercera un terrible ascendant sur une jeune femme, jusqu'au jour où ce fascinant personnage se révélera un criminel coupable de purification ethnique. Edna O'Brien se remémore alors *Au cœur des ténèbres* et le dernier mot de Kurtz : « *L'horreur ! L'horreur !* »

C'est donc l'horreur le vrai visage de l'humanité, l'horreur mêlée à l'hypocrisie. Les livres d'Edna O'Brien exaltent les figures féminines qui luttent de toutes leurs forces pour n'être ni une *mater dolorosa* ni une prisonnière des idées reçues ni une victime toute désignée de la violence des hommes. La lecture de ses volumineux mémoires, *Fille de la campagne*, est à cet égard aussi instructive que revigorante : Edna O'Brien y parle de sa naissance dans l'ouest de l'Irlande – elle s'en souvient comme d'une terre où la pudibonderie et le rigorisme règnent en maître, au point qu'elle n'hésite pas à reprendre à son compte la fameuse affirmation de Joyce selon laquelle l'Irlande est une truie qui dévore sa portée, au point qu'elle bâtit un autre de ses livres, *Crépuscule irlandais*, autour de l'ambivalence de l'amour maternel et l'ambivalence de l'amour de la terre natale, montrant une mère souffrante qui guette, sur un lit d'hôpital, la visite de sa fille, à ses yeux impardonnable d'être une romancière et une romancière partie de la maison familiale pour vivre sa vie.

Edna O'Brien parle aussi dans ses mémoires de son passage au couvent (où les « *petites recrues pour le ciel* » apprennent à s'immuniser contre les passions et à se mortifier de toutes les façons), de ses quatre années d'études de pharmacie (« *me formant, dit-elle, à une profession qui n'était pas celle que j'avais choisie, mais j'étais convaincue qu'un jour je rencontrerais des poètes et qu'un jour je serais admise dans le monde des lettres* »). Son mariage lui donnera l'occasion, comme à la Nora d'Ibsen, de



Edna O'Brien © Murdo MacLeod

EDNA O'BRIEN, DANS LA NOIRCEUR

s'échapper de la maison de poupée. Elle commence à écrire des livres qui offusquent les siens, à tel point qu'elle sera jugée par une organisation culturelle lors d'une réunion publique. Il lui est reproché d'avoir mené une vie de péché. Edna O'Brien se délivrera de tous ces jugs. Elle continuera à écrire des romans jugés scandaleux (le mystère de l'écriture, dit-elle, est qu'elle « *sourd des afflictions, des passages à vide, quand le cœur est arraché* »). Elle continuera à narguer ceux qui l'ont clouée au pilori. Elle n'a cure du qu'en-dira-t-on, passant une nuit avec Robert Mitchum, goûtant au LSD avec Ronald Laing, séduisant Günter Grass. Elle compte aussi dans son cercle d'amis Marianne Faithfull, Roger Vadim et Jane Fonda.

Il est parfois difficile d'imaginer l'Edna O'Brien fréquentant Paul McCartney dans la peau de l'intraitable romancière écrivant *Girl*. Elle-même avoue avoir deux moi conflictuels, ce qu'elle attribue au fait d'avoir eu deux grands-mères si contraires : « *lady pour l'une, paysanne pour l'autre* ». De la même façon, l'auteur de *Girl*, qui fouille les bas instincts, met au jour la part inhumaine (ou humaine, trop humaine ?) en chaque homme, paraît être d'une intransigeance irréconciliable avec ce qui ressemblerait à un certain penchant pour la mondanité. Mais c'est se tromper sur la personnalité profonde d'Edna O'Brien, cette combattante qui se rit des tartufferies et, tout comme l'adolescente de *Girl* ou la proie du criminel de guerre dans *Les petites chaises rouges*, se révèle une résistante qui s'arc-boute contre un NON rageur dans chacun de ses livres.

La saga du Brexit

Ali Smith, romancière écossaise, a projeté « un quartet des saisons, post Brexit » dont elle a déjà publié en anglais les trois premiers volumes. Voici, traduit en français, *Automne*, le premier de la série.

par Claude Grimal

Ali Smith

Automne

Trad. de l'anglais par Laetitia Devaux

Grasset, 240 p., 19 €

Ce qu'*Automne* doit au Brexit n'est pas très clair, vers où mène sa volatile intrigue non plus, mais nous sommes [chez Ali Smith](#), c'est-à-dire dans un monde qui, sans jamais perdre de vue la réalité moderne, s'en écarte par la fantaisie ; ici, essentiellement, les rêves des personnages, le mode fantasque sur lequel sont traitées les situations de la vie quotidienne et une vision enchantée de (certains) rapports humains.

L'histoire principale du roman est celle de l'amitié entre Daniel Gluck, ancien compositeur et esthète, âgé de cent un ans en 2016 (présent du livre et année du Brexit), et Elizabeth, trente-deux ans, à qui Gluck a appris, alors qu'elle était enfant, tout ce qui peut compter dans la vie : le goût pour la littérature et les arts, l'affection... Le livre effectue des allers et retours entre l'automne 2016, au cours duquel le vieil homme s'éteint lentement dans une maison de retraite, et un passé pendant lequel Gluck et Elizabeth ont pittoresquement construit leur relation et leur vision de l'existence.

À ces deux personnages s'ajoute celui de la mère d'Elizabeth, Wendy, femme maussade peu encline à s'enthousiasmer pour l'amitié entre sa fille et un vieux monsieur, mais que la grâce d'un nouvel amour et d'une vocation tardive d'activiste (elle s'attaque aux barrières électrifiées dressées le long de la côte près de chez elle) va transformer. Car tout se transforme chez Ali Smith, dans le cas de Wendy pour le meilleur, mais souvent pour le pire, ou pour Dieu seul sait quoi. Smith signale d'entrée de jeu, dans les premières lignes, que c'est bien l'idée de transformation qui l'intéresse et que, ma foi, cette idée en a fasciné bien d'autres avant elle. « *It was the*

best of times, it was the worst of times. Again. That's the thing about things. They fall apart, always have, always will, it's in their nature. » (« C'était la meilleure des époques, c'était la pire des époques. À nouveau. Les choses sont comme ça. Elles se défont, elles se sont toujours défaites, elles se déferont toujours, c'est dans leur nature. »)

Smith nous embarque donc, ici par le biais d'allusions citationnelles, en compagnie du Dickens du *Conte des deux villes* et du Yeats de « La seconde venue ». Mais ce n'est pas tout, au fil des pages, elle nous fait voyager aussi avec le Shakespeare de *La Tempête*, le Huxley du *Meilleur des mondes*, le Keats de l'« Ode à l'automne ». C'est une croisière cependant peu prétentieuse et fort détendue, car Smith montre de la décontraction vis-à-vis de ses passagers littéraires qui pour être bien présents restent cependant discrets.

Ce petit cabotage, de fait assez savant sous ses allures foutraques, aborde ainsi les bonnes vieilles thématiques du changement, de la séparation, de l'amour, de la mort. Elles apparaissent sur le mode psychologique, saisonnier et, de manière moins assurée, sur le mode politique. Si l'humeur du Brexit est évoquée, des épisodes le précédant le sont également ; de manière un peu artificielle, sans toujours posséder une nécessité et une tonalité susceptibles de les fondre dans ce petit collage qu'est *Automne*.

Car collage, et collage revendiqué, il y a. Un quatrième personnage figurant dans le récit, une peintre pop anglaise, Pauline Boty, qui a réellement existé, est là pour le souligner (Gluck l'a connue, et Elizabeth a écrit un travail de recherche sur elle). Mais ici notre petite embarcation romanesque est près de s'échouer sur les hauts fonds didactiques féministes et littéraires (la difficile reconnaissance du travail des artistes femmes, la revendication de la juxtaposition comme technique littéraire). Une fois passé ces écueils, quelques mésaventures nous gâchent

*Ali Smith © Aliin Ferrara***LA SAGA DU BREXIT**

encore un peu le voyage comme l'encalaminage de quelques pages avec l'affaire Christine Keeler, ou la pluie précipitée de jeux de mots à la drôlerie et à la fertilité douteuses.

Smith, qui est une écrivaine fine et originale, a sans doute ici trop compté sur la spontanéité et sur la possibilité d'écrire dans l'après-coup d'une émotion politique (celle du Brexit). Son plan de navigation – si elle en avait un – s'en trouve perturbé, ce d'autant plus qu'elle n'a pas hésité à

nous mener vers des contrées visuelles ou sonores plaisantes sans doute mais disparates (émissions télé, chansons, objets des années « pop », charge contre la bureaucratie, affaire Profumo, etc.).

Mais qui sait ? Les trois futures livraisons du « quartet des saisons » inscriront peut-être l'aimable périple d'*Automne* dans le programme d'une plus vaste expédition, pour l'instant peu perceptible.

Franchir les cols

« Il n'y a plus de Pyrénées. » *Il fallait être un monarque absolu pour prétendre, par un mariage et des traités, faire disparaître cette redoutable barrière géologique entre l'Espagne et la France. Loin d'être dépourvues d'existence, loin de se résumer à un simple panorama (tel qu'il se déploie à Pau depuis le boulevard éponyme), les Pyrénées ont été et sont pour beaucoup synonyme d'épreuve, d'effort, d'endurance, qu'il s'agisse des pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle qui franchissent enfin les « ports » de la tradition, des cyclistes légendaires des grands cols (le Tourmalet, l'Aubisque...), des bergers basques passeurs en tout genre, des randonneurs qui vont de Collioure à Hendaye par le GR 10, jadis enfin des républicains espagnols cherchant refuge en France.*

par Jean Lacoste

Martin de la Soudière

Arpenter le paysage.

Poètes, géographes et montagnards

Anamosa, 383 p., 24 €

Martin de la Soudière, ethnologue de profession et géographe à ses heures, se rappelle, dans un livre un peu fourre-tout de réminiscences, de lectures et de vagabondages, attachant pour cela, les progressives étapes de sa propre conquête de la montagne pyrénéenne, depuis ses randonnées adolescentes avec ses frères, qui évoquent plutôt le Club des cinq, jusqu'aux escalades plus techniques, incursions calculées dans un monde hostile (et pas à cause des ours...).

Elles furent pour l'adolescent une véritable initiation, la révélation de Pyrénées « inaugurales », le lieu d'un rude apprentissage qui le conduisit plus tard à privilégier dans ses études d'ethnologie les terres austères de la moyenne montagne, l'Aubrac, les Causses, la Margeride, etc. Haute montagne, moyenne montagne : dans les deux cas, ce sont des « tiers-espaces » peu accueillants, dit Martin de la Soudière, des lieux à la fois proches et lointains, des « môles d'altérité » et des « môles d'adversité », qui résistent en même temps qu'ils attirent. D'un côté, les rochers, la verticalité, le vertige, la crainte de s'égarer ; de l'autre, l'isolement, les plateaux ventés, la neige en tourmente. Des paysages.

Les géographes ont bien de la chance. Ils peuvent encore, alors même qu'ils sont devenus adultes, dessiner des cartes léchées dans leurs « carnets de lieux » et librement « arpenter » la nature, pour reprendre l'expression de Martin de la Soudière. En pratiquant la « lecture » des paysages – terme significatif, révélateur d'une méthode et d'une ambition –, ils perçoivent ce que les autres, nous-mêmes ne voyons pas, et semblent avoir avec le temps un rapport presque apaisé.

Qu'est-ce qu'un paysage ? La notion est problématique, et Martin de la Soudière nous montre au moins comment « entrer en paysage », il énumère les moyens modestes (le chemin de fer en TER... ou l'âne...), les techniques (« dessiner pour mieux voir »), les connaissances (de géologie ou de botanique) qui peuvent aider à comprendre et, pourquoi pas, à aimer un lieu ingrat. Mais s'installer dans un paysage n'a rien de contemplatif, et ne peut avoir de sens que si l'on prend en compte aussi la dimension paysanne et rurale du travail qui l'a façonné, la présence de l'être humain. Raison pour laquelle Martin de la Soudière a choisi la voie (humaine) de l'ethnologie plutôt que celle de la géographie. Mais les deux approches se mêlent.

Aujourd'hui, certes, les géographes sérieux parlent plus volontiers de zones, de populations, de flux et de structures, conformément à l'artificialisation de l'espace. Leur objet a changé. Mais il est permis au profane de revenir de temps en temps à cette étymologie qui fait de la

FRANCHIR LES COLS

« géographie » une manière d'« écrire la terre », et donc une affaire d'écrivain. C'est la grande leçon de Vidal de La Blache, « *le père de la géographie de la France* », qui a couvert dans ses carnets presque toute l'étendue du pays, avec un exceptionnel talent d'écriture.

Le paradoxe est là : le paysage ne se découvre qu'au prix d'un effort continu, physique, au gré des saisons, il doit se laisser « arpenter » (autrement dit, parcourir sans cesse en revenant sur les mêmes chemins...), et c'est pourquoi les Pyrénées ont été pour l'enfant que fut Martin de la Soudière une extraordinaire médiation. Mais ce livre est aussi et d'abord une invitation à la lecture des écrivains du voyage, non ceux qui écrivent pour voyager et raconter leurs épreuves, mais ceux pour qui l'écriture est en définitive plus importante, plus précieuse que le déplacement dans l'espace. Il accorde ainsi une place éminente à Fernando Pessoa qui, à sa manière discrète, a si longtemps « arpenté » les rues de Lisbonne et pour qui « *voir, c'est avoir vu* ».

Étrange livre donc, qui commence par l'éloge de l'effort, de l'aventure, des rudes sentiers, et qui s'épanouit en guide des vrais écrivains du voyage. Ce sont des écrivains au fond sédentaires qui ont entre eux des affinités, une « *connivence* » dit l'auteur, et qui savent arpenter, déambuler et flâner, au lieu de « randonner », de courir « à rando », c'est-à-dire à toute allure. C'est Pierre Sansot qui nous apprend à aimer les lieux et les « gens de peu », c'est Philippe Jacquot parcourant l'hiver les « collines » de la Drôme ; c'est Jean Giono dans sa Provence rêvée, c'est Gilles Lapouge considérant le monde à revers, c'est André Dhôtel à la cueillette des champignons dans son « Ardenne », c'est Robert Louis Stevenson soumis aux caprices de son âne Modestine. C'est, par excellence, Julien Gracq, voyageur casanier, professoral et surréaliste, amoureux des confins, des lisières, des « *espaces prémonitoires* », qui suit les « *eaux étroites* » de l'Èvre jusqu'à Saint-Florent-le-Vieil.

Revenons aux Pyrénées, et à la difficulté de les franchir, et notamment à cette nuit de septembre 1940 qui vit le philosophe allemand Walter Benjamin – grand « flâneur » dans le « paysage urbain » des passages de Paris – tenter de franchir la frontière espagnole en traînant, dit-on, une



Martin de la Soudière

Arpenter le paysage

Poètes, géographes
et montagnards

anamosa

valise pleine de manuscrits, dans un ultime effort qu'il devinait vain pour échapper aux nazis et, redoutant d'être refoulé, se suicider à Port-Bou.

Une association de Banyuls, « Walter Benjamin sans frontières », associée à une autre de Port-Bou (appelée naturellement « *Passatges* » en catalan), perpétue la mémoire de ce geste tragique. Elle décerne chaque année en juin un prix spécial qui va cette année à l'édition des œuvres complètes de Walter Benjamin en cours chez Klincksieck ; un premier volume de *Critiques et recensions* a paru et ce prix 2019 est conçu comme une manière d'encourager une entreprise hardie d'édition.

Un tableau (politique) de la nature

« Les Alpes comme le boulevard de la liberté » : Ainsi Élisée Reclus conclut-il, à 36 ans, cet essai paru dans la Revue des Deux Mondes en 1866. Il n'est pas encore le géographe universel, libertaire et exilé qui passera à la postérité. Il s'est formé jusqu'alors par le voyage, les lectures et l'écriture. Ses voyages en Amérique font précocement de lui un familier du Nouveau Monde et la Revue l'a déjà sollicité, notamment pour des textes sur les États-Unis au moment de la guerre de Sécession. Il a pu contempler outre-Atlantique les beautés d'une nature encore intacte et dans le même temps constater la fièvre pionnière, agricole et industrielle qui les menace. De retour en Europe il est le témoin de l'essor des usines et des villes mais aussi de l'intérêt renouvelé des élites pour les montagnes et les rivages épargnés.

par Jean-Louis Tissier

Élisée Reclus

Du sentiment de la nature

dans les sociétés modernes

Préface d'Annie Le Brun

Bartillat, 120 p., 12,90 €

En ce temps précis, le sentiment de la nature n'est plus celui du romantisme fusionnel. Dans les sociétés modernes, les sciences ont précisé les faits de nature. C'est sur cet horizon positiviste que se déploient de nouvelles pratiques : le voyage, le tourisme de plein air, la documentation représentative comme la photographie. En prenant en compte cette conjoncture idéologique, Élisée Reclus, rhéteur et écrivain, expose en trois parties, émaillées de formules percutantes, ce tournant sensible et aussi politique.

Il ouvre son essai par un rappel de la longue relation des sociétés aux montagnes, qui, dans les religions, étaient les sites élus par les divinités. Ce tropisme montagnard anime les savants qui, comme Alexandre de Humboldt en Amérique, ont fait des chaînes et de leurs sommets les figures dominantes des *Tableaux de la Nature*. Élisée Reclus établit un palmarès des explorations et des ascensions menées par les membres éminents des nouveaux clubs alpins, souvent anglais, qui vont fixer une partie de l'oronymie alpestre, tel Whymper. « Ce sont bien là les hommes qu'il faut pour escalader les cimes jadis inaccessibles des Alpes, des Andes ou de l'Himalaya, et

conquérir à la géographie les solitudes encore inconnues » : Élisée Reclus, porté par cet enthousiasme ascensionnel, joint à cette glorieuse cohorte le météorologue James Glaisher qui, en septembre 1862, montera en ballon à 8 838 m. Ces figures réelles sont proches des héros de [Jules Verne](#).

Dans un second temps, Élisée Reclus analyse les dispositions des Européens à reconnaître et à décrire la beauté de la nature. S'il admire « la fougue et l'intrépidité » des Anglais, il estime les Allemands supérieurs comme interprètes de la nature, à l'école de « Goethe, le tranquille adorateur des forces cachées dans la roche et dans la plante, et, pour contemporain, Alexandre de Humboldt, l'infatigable voyageur qui, dans les deux mondes, étudia sur place les mouvements de la vie du globe ». La curiosité scientifique et le savoir produit n'éloignent pas les hommes du sentiment d'accord et de beauté avec la nature. Élisée Reclus revendique cette culture pour tous les citoyens et non les seules notabilités sociales et scientifiques. Il prône, comme il les pratique lui-même, des activités physiques dans le cadre de sociétés de gymnastique, qui forment des corps sains et initient aux « mœurs républicaines » !

Quelles sont les aptitudes des Français dans ce concert européen ? « Il faut le dire, les Français, pris en masse, ne comprennent pas toujours aussi bien que leurs voisins du nord et de l'orient les splendeurs de la grande nature [...] la nature que

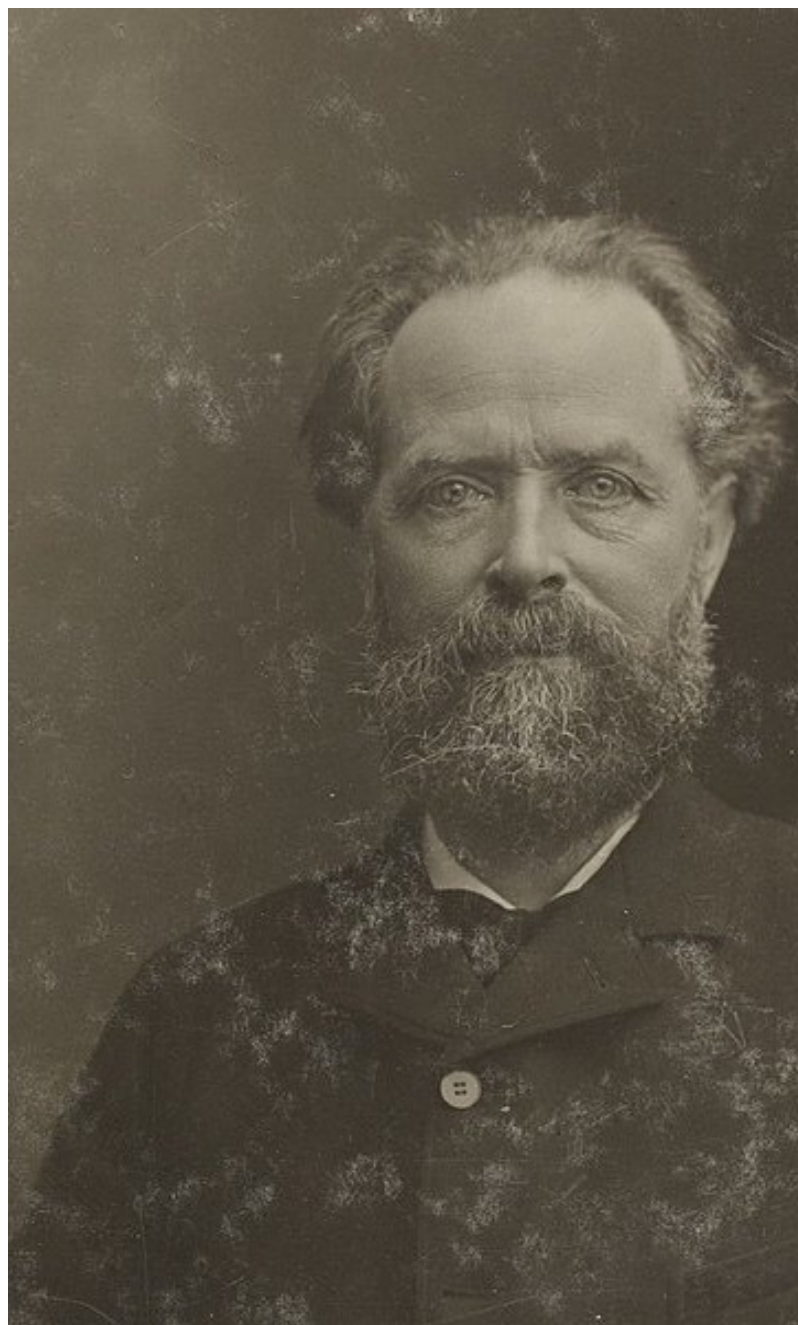
UN TABLEAU (POLITIQUE) DE LA NATURE

le Français comprend et qu'il aime le plus à regarder, c'est la campagne doucement ondulée dont les cultures alternent avec grâce jusqu'à l'horizon lointain des plaines. » Élisée Reclus dessine une préférence française pour une nature domestiquée, un paysage selon Corot, les impressionnistes, et les coteaux de Pissarro, qui était aussi de son côté politique. Élisée Reclus souligne que l'urgence dans les sociétés modernes est d'éduquer les classes populaires, les paysans, les ouvriers et les enfants des collèges. L'éducation au sentiment de la nature est une composante de l'émancipation dans les sociétés modernes.

Le dernier volet de l'essai développe la dimension politique de ce projet. Élisée Reclus constate d'abord comment la révolution des transports modifie le rapport des sociétés modernes aux territoires en développant leurs mobilités, des campagnes aux villes, des petites aux grandes villes. Il ressort de cette nouveauté que les expériences de nature, vierge ou humanisée, sont multipliées.

Mais ce mouvement se déploie dans un espace accaparé par la propriété et des milieux souillés par ces nouveaux usages. « *Puisque la nature est profanée par tant de spéculateurs précisément à cause de sa beauté, il n'est pas étonnant que dans leurs travaux d'exploitation les agriculteurs et les industriels négligent de se demander s'ils ne contribuent pas à l'enlaidissement de la terre.* » Et Élisée Reclus mentionne ces vallées, bassins et plaines d'Europe et d'Amérique – il passe en revue les deux mondes – métamorphosés par la fièvre spéculative. Il équilibre ce triste constat en évoquant ce qu'il considère comme des réussites locales qui démontrent qu'un autre aménagement est possible, qui « *respecte le charme des paysages ou même en ajoute avec art à leur beauté.* » Élisée Reclus pense que ces cas heureux se réalisent dans des conditions politiques démocratiques. Il évoque la Suisse qui est en ce temps l'une des adresses de la liberté sur le boulevard des Alpes. Elle sera son refuge quand il sera proscrit quelques années plus tard.

Cette réédition est opportune, la préface d'[Annie Le Brun](#) souligne les échos actuels qu'éveille cet essai. On y ajoutera, non par jeu d'érudition mais par souci de compréhension, qu'Élisée Reclus n'est pas la seule voix de ce temps à relever les séquelles de la révolution industrielle. Dans ces années 1860, il lit et correspond avec George Perkins Marsh (1801-1882), qui a publié en 1864



Élisée Reclus par Nadar, 1885

aux États-Unis *Man and Nature*, ouvrage pionnier pour la conscience environnementale.

L'exploration du « continent Reclus » continue : il est resitué dans les réseaux familiaux, scientifiques, politiques de son temps : Christophe Brun, *Élisée Reclus. Les grands textes, choisis et annotés* (Flammarion, coll. « Champs », 2014) ; Federico Ferretti, *Élisée Reclus. Pour une géographie nouvelle* (CTHS, 2014) ; Philippe Pelle-tier, *Élisée Reclus. Géographie et anarchie* (Les Éditions libertaires, 2009).

Notre société postmoderne trouve en Élisée Reclus actualité et vitalité !

Valéry, 1933

Comme le rappellent ses éditrices, ce cahier de Paul Valéry est resté jusqu'à ce jour inédit. Rédigé durant son séjour sur la presqu'île de Giens, il n'est, lorsqu'on le lit aujourd'hui, pas séparable du contexte politique : dès 1932, Valéry était au fait de la montée du fascisme en Europe.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Paul Valéry

Août 1933. Cahier inédit

Édition établie, présentée et annotée

**sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Piétri
et Micheline Hontebeyrie**

Gallimard, coll. « Hors série Littérature »

120 p., 17 €

1932 est l'année où Paul Valéry prononce son *Discours en l'honneur de Goethe*, à l'occasion du centenaire de la mort de ce dernier, discours en rien politique, mais qui n'en prend pas moins une signification européenne ; il y avait déjà eu auparavant *Mon Faust* et sa vision quelque peu ironique. Désormais, tout ce que notera Valéry, même s'il n'en parle que peu, est en quelque manière, de façon peut-être invisible, infléchi par cette tension d'une Europe vouée à l'effacement.

À Sanary, en septembre, il rencontre [Thomas Mann](#) et sa femme, qui n'est pas seulement bavarroise, comme l'indique une note de bas de page, mais d'origine juive, ce qui la force à l'exil. Heinrich Mann a dû fuir l'Allemagne et Thomas ne tardera pas à suivre son frère. Valéry rencontre Daladier parfaitement conscient des intentions hitlériennes, comme le signale une note de l'introduction : dès 1925, Paul Valéry avait écrit un texte important, « Une conquête méthodique », où l'entreprise germano-hitlérienne était d'avance décrite avec précision.

À cette époque, Valéry est encore assez proche de Pétain, mais il prononcera en 1941, en pleine collaboration, le discours en souvenir de Bergson, lequel, entre autres défauts (il écrivait une langue belle et précise), avait celui d'être juif. La pensée vertigineuse de ce philosophe tient une place importante dans les *Cahiers*, tout

comme celle de [Descartes](#) : deux incarnations majeures de la pensée européenne.

Au moment de sa plongée irrévocable dans la nuit nazie, on voit, à travers Paul Valéry, l'Europe au plus haut point de son esprit, au sommet de sa forme. Valéry figure très précisément ce que le national-socialisme a pour projet d'éliminer, à jamais, à savoir la liberté, celle qui va bien au-delà du politique, thème de base repris en 1939 dans un texte essentiel justement intitulé « La liberté de l'esprit ». La liberté entraîne une modification, un changement, et le but de l'artiste est la liberté, la déliaison.

Même si le politique ne figure dans ce dernier texte que de façon assez marginale et que le national-socialisme y est à peine mentionné, tout ce qu'écrit Valéry est opération de rétivité à tout consentement ; on ne peut rien lui enjoindre. Peu d'écrivains sont aussi loin de la capture : chaque instant est marqué par la vigilance de Valéry, son rejet de tout entraînement, et c'est ce qui frappe dans *Août 1933*, où toute notation est précision de visée.

C'est plus dans le dispersé que dans le continu que se manifeste la pensée de Valéry, d'où son indifférence souvent soulignée à l'égard du roman, le roman qui unifie et conduit le regard. Ce n'est pas la fixation sur un contenu qui importe, mais la durée de l'effort de l'esprit, par exemple il reproche à Flaubert son « *acharnement sur des problèmes mal posés* », en somme, une sorte d'idolâtrie, ce qui ne l'empêche pas, à l'instar de l'auteur de *Bouvard et Pécuchet*, d'établir un court registre des idées reçues ou enseignées.

Comme pour Bergson, c'est la germination, ce qui est en train d'avoir lieu qui fait la pensée de Valéry. Le langage, sans cesse, côtoie la durée, sans pouvoir la dire (c'est bien pourquoi le langage parle). Langage et durée occupent ce cahier



VALÉRY, 1933

Paul Valéry, le jour de son entrée
à l'Académie française (23 juin 1927)

comme c'est le cas pour tant d'autres. On dirait une respiration entre contraction et expansion car les idées, tout au long des *Cahiers*, se manifestent ainsi. « *Je ne suis qu'idées* », écrit-il. *Les Cahiers* sont des bancs d'essai, la mise au point progressive d'une pensée en train de se frayer son expression ; et le lecteur prend part à son éclosion, sans cesse révoquée, sans cesse renouvelée.

L'inachèvement, comme moteur de pensée, donne, malgré son apparence fragmentaire, sa cohésion particulière à l'ensemble de l'œuvre de Valéry. D'où, peut-être, l'importance des seuils comme des « *événements qui supposent potentiels* » ; ce sont des recharges de pensée, des « *décharges disruptives* », dit-il. Le potentiel est une « *notion* » clé qui se retrouve tout au long des *Cahiers*.

Le potentiel, c'est ce qui n'est pas établi une fois pour toutes ; il est de l'ordre du philosophique qui fascine et alimente Valéry, par sa voie d'expression : le langage. On peut se demander si toute son œuvre n'est pas une constante interrogation sur le langage en tant que distance, plus que moyen : « *Un certain intervalle entre la*

chose et la même fait le "Philosophe". Comme la nuance entre deux pourpres qu'il est seul à distinguer fait le teinturier ». Il ne s'agit pas de simples subtilités, mais d'indiscernable, malgré tous les efforts. Comme le note Valéry dans ce même cahier : « *Philosophie n'a jamais pu dire ni ce qu'elle était, ni ce qu'elle pouvait* » (Valéry avait d'abord écrit une seconde fois « *était* » et ajouté « *pouvait* » au-dessus). La philosophie est ce qui se dérobe à la prise ; « *la philosophie est née du désir de savoir sans expérience* », écrit-il encore, comme s'il était phénoménologue husserlien ; elle est dés-emprise. Or tout le travail philosophique de Valéry a été de tenter de la coincer.

C'est par le langage que se manifeste le philosophique qui, par lui-même, ne peut parler ; c'est une des raisons pour lesquelles la question du langage est partout présente tout au long des *Cahiers*. Août 1933, comme chacun de ces *Cahiers*, est une sorte de résumé de tous les autres, une série d'esquisses et d'intuitions inépuisables qui alimentent sans relâche la pensée de Paul Valéry, qui ne cessera jamais d'être d'avenir.

L'islam aux mains du Troisième Reich

On est à l'automne 1941. L'armée allemande engagée en Afrique du Nord progresse au Moyen-Orient. Hitler a déclenché l'opération Barbarossa qui ouvre le front de l'Est. C'est alors que les autorités de Berlin entreprennent de faire de l'islam un instrument de leur guerre. On croyait tout savoir de l'Allemagne nazie. L'historien David Motadel nous montre qu'il n'en est rien. Il a réussi, à force de recherches minutieuses, à reconstituer l'histoire de ces relations très particulières du Troisième Reich avec l'islam.

par Sonia Dayan-Herzbrun

David Motadel

Les musulmans et la machine de guerre nazie

Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann et Marie Hermann

Préface de Christian Ingrao

La Découverte, 440 p., 25 €

Les musulmans et la machine de guerre nazie, d'une extrême richesse, à la fois pédagogique et érudit, car il s'appuie sur un très grand nombre de sources éparpillées à travers l'Europe et jusqu'en Iran et aux États-Unis, éclaire d'un jour nouveau le rapport que l'« Occident » sous ses différentes figures entretient depuis le XIX^e siècle avec l'islam. L'Allemagne nazie s'est efforcée d'instrumentaliser l'islam. La Prusse avait déjà tenté de le faire avant et pendant la Première Guerre mondiale. Les États-Unis adopteront la même stratégie durant la guerre froide. L'échec sera patent à chaque fois. Comme le font tous les grands livres d'histoire, l'ouvrage de David Motadel transforme notre regard sur l'actualité.

Pour le régime nazi, c'est bien la foi musulmane qu'il s'agit de mobiliser, et pas seulement les musulmans. Les musulmans, ou plutôt les « mahométans » comme on dit alors, seront mobilisés en tant que croyants. Les orientalistes avaient popularisé l'idée que l'islam, perçu comme une essence anhistorique, constituait une « entité ontologique et intrinsèquement politique ». Cette confusion supposée du religieux et du politique faisait de l'islam, aux yeux des responsables nazis, une force politique importante, s'opposant à l'Occident qui adhérerait de

son côté à l'idée jugée décadente de la religion comme affaire privée. Cette religion aurait eu comme dogme, selon Hitler cité par Albert Speer, de « *propager la foi par l'épée et lui soumettre tous les peuples* ». L'élite nazie, à commencer par Hitler et Himmler, en parlait fréquemment comme d'une « *foi puissante, masculine, et martiale* » régie par de stricts rapports d'autorité. « *Les impératifs de l'islam auxquels les musulmans étaient supposés obéir, semblaient fournir un fondement idéal pour la légitimation du pouvoir et de l'autorité.* »

La tâche semble d'autant plus aisée qu'est en train de s'imposer, chez les musulmans comme chez les non-musulmans, l'idée d'un monde musulman, quand bien même la réalité est celle d'une diversité de pratiques religieuses dans des sociétés elles-mêmes extrêmement diverses, divisées, et prises dans des histoires jamais semblables. Cette conviction est au fondement du panislamisme, de l'illusion d'une unification politique sur la base d'une religion envisagée à la manière du catholicisme : une et hiérarchisée. Dès les débuts du XIX^e siècle, le panislamisme n'est pas considéré par les Allemands comme une menace mais comme une opportunité dans leur rivalité puis dans leurs conflits armés avec la France, la Grande-Bretagne, et la Russie (puis l'URSS). Avant même le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, les experts politiques allemands se sont intéressés de très près à toutes les formes de résistance et de révolte anticoloniales menées au nom de l'islam dans les différents empires européens. Amin Al-Husseini, nommé grand mufti de Jérusalem par les Britanniques auxquels il s'est ensuite vigoureusement opposé avant de se rallier en 1941 à l'Allemagne nazie, en est la figure la plus

L'ISLAM AUX MAINS DU TROISIÈME REICH

emblématique et sans doute la plus contestée. Les dignitaires nazis savaient aussi qu'en dépit des tentatives de bolcheviques musulmans comme Sultan Galiev de promouvoir un « islam soviétique », les musulmans, depuis les lois sur la religion promulguées en 1929, souffraient, sous Staline, « *des pires persécutions qu'ils aient jamais connues* ».

La Wehrmacht et plus encore la SS voyaient dans les musulmans persécutés ou en révolte des alliés potentiellement utiles. L'islam devenait pour leurs dirigeants le dénominateur commun permettant de mobiliser des populations entières contre les Alliés. Un bon nombre de responsables nazis vont adhérer à la thèse du panislamisme. L'officier vétéran de la SS, Emil Herrmann, responsable de l'organisation politique et militaire des troupes musulmanes de l'Est, dans un mémorandum intitulé « Mobilisation de l'islam », en appelait ainsi, en février 1944, au « *rassemblement des mahométans en Espagne, en France, en Italie, en Grèce, en Roumanie, en Bulgarie, en Albanie et en Croatie* », tous pays dans l'orbite de la SS. Gottlob Berger, haut dignitaire SS, ainsi que Himmler souhaitaient intégrer dans cet ensemble les Tatars de Crimée, les musulmans du pourtour de la Baltique, ceux d'Afrique, d'Asie du Sud et du Moyen-Orient.

Cette politique d'instrumentalisation de l'islam va être mise en œuvre à partir de l'été 1941, quand, après l'invasion de l'Union soviétique, le commandement militaire envisage de progresser depuis l'Afrique du Nord jusqu'au Moyen-Orient, avec l'intention d'établir une jonction avec les troupes allemandes venant du Caucase. La guerre européenne s'était muée en guerre mondiale et, à partir de 1942 avec la défaite à Moscou et l'entrée des Américains dans la guerre, les territoires musulmans étaient devenus des zones de combat où il fallait gagner l'adhésion des populations.

Pour y parvenir, des méthodes analogues vont être employées en Afrique du Nord, sur le front de l'Est, et dans les Balkans, mais avec un succès très inégal. L'effort de propagande est considérable. Les supports varient selon les cibles. Brochures, tracts, émissions de radios, publications en tous genres. Le ministère des Affaires étrangères fait ainsi distribuer, dans les zones de guerre d'Afrique du Nord, du sucre en morceaux enveloppé dans du papier sur lequel

on peut lire : « *avec l'aide de Dieu, la victoire de l'Allemagne est certaine* ». Radio Berlin diffuse des programmes en arabe standard qui débute par une récitation du Coran et incitent les auditeurs à la violence.

Les messages véhiculés sont autant de variations autour du même thème : la haine des juifs, qu'il s'agit d'inscrire dans un cadre religieux en défendant l'idée, jusqu'alors inconnue dans le monde musulman moderne, d'une hostilité historique entre islam et judaïsme et donc d'objectifs communs au régime nazi et aux musulmans. Accueillant en janvier 1944 un groupe de commandants militaires musulmans venus de Bosnie, Heinrich Himmler proclamait : « *Dieu – vous dites Allah, mais ce n'est qu'une différence d'appellation – a envoyé le führer pour qu'il libère l'Europe puis le monde entier des juifs* ». Allemands et musulmans étaient donc supposés avoir les mêmes ennemis : les bolcheviques, l'Angleterre, l'Amérique, « *tous menés par les juifs* ». Le présentateur arabe de Radio Berlin était plus explicite encore : « *Tuez les juifs avant qu'ils ne vous tuent* ». La propagande destinée aux soldats musulmans enrôlés dans l'armée reprit ce même discours, agrémenté de l'appel à la guerre sainte.

Parallèlement, des mesures sont prises sur les différents fronts, dans les camps de prisonniers, dans les régions occupées, pour apprendre aux soldats à respecter les sentiments religieux de la population musulmane. David Motadel en livre un compte rendu détaillé, qu'il s'agisse de la réouverture de mosquées, de la réintroduction, dans les Balkans, de l'instruction religieuse, des fêtes et des jours fériés de l'islam, ou de l'abattage rituel. Mais tout ceci doit se faire sous le contrôle de la Wehrmacht et surtout de la SS. Berlin a recours à quelques figures religieuses majeures, comme Amin Al-Husseini, Jakub Szynekiewicz – nommé grand mufti de Pologne (la Pologne englobant alors la Lituanie) – ou Mohammed Pandza. Quand des personnalités religieuses ou des imams ne paraissent pas fiables, ils sont démis de leurs fonctions.

Les occupants allemands, en créant des conseils religieux, entreprennent aussi d'institutionnaliser l'islam au service du Troisième Reich. À Kislovodsk, petite ville du nord du Caucase où naquit Soljenitsyne, l'armée allemande organisa ainsi en 1942 une grande célébration de la fin du Ramadan, de façon à marquer la rupture avec la domination soviétique et à se présenter comme

L'ISLAM AUX MAINS DU TROISIÈME REICH

la libératrice des peuples musulmans des montagnes. La ville était décorée avec des symboles musulmans. Sur la tribune d'honneur, raconte David Motadel, on avait déposé un gigantesque Coran de papier mâché, au-dessus duquel trônait un énorme aigle du Reich en bois, arborant la swastika.

Ce pragmatisme stratégique va cependant se heurter à de multiples obstacles. Le premier, le plus évident, est l'idéologie. Comment concilier, en effet, la thèse exprimée dans *Mein Kampf* d'une infériorité raciale des peuples non européens, particulièrement des Arabes et des Indiens, avec la réhabilitation de l'islam et la volonté de gagner l'appui des musulmans partout où ils se trouvaient ? En premier lieu, en abandonnant la notion de « sémite » (supposée englober les Arabes et les Juifs) et par extension celle d'antisémitisme. Début 1942, le département « Action antisémite », au sein du ministère de la Propagande, fut renommé « Action anti-juive ». Des directives allant dans le même sens se multiplieront tout au long de la guerre. Les Arabes sont désormais officiellement reconnus comme « *appartenant à une race de grande valeur* » et l'islam comme une religion compatible avec le nazisme.

Sur le terrain, les choses vont se révéler nettement plus compliquées du fait, d'abord, de la méconnaissance de l'islam et de la réalité des populations par les Allemands stupéfaits quand, en Crimée, ils sont confrontés aux nombreux Roms musulmans dont un grand nombre furent assassinés, et surtout de la proximité de certaines de ses pratiques avec celles du judaïsme. Du fait de l'ignorance que les musulmans, comme les juifs, pratiquent la circoncision, des centaines de musulmans de l'Est furent fusillés ou « *envoyés en traitement spécial* », au motif qu'ils étaient circoncis, et donc supposés être juifs. Il fallait donc trouver d'autres façons de distinguer les musulmans des juifs. Pour certaines populations turcophones du Caucase ou de la Crimée comme les Karaites, les Krymchaks et les Tats, cela paraissait indémêlable. L'abattage rituel va également poser problème. En 1933, la pratique en avait été interdite dans le cadre de la persécution des juifs et au nom de « *la loi pour la protection des animaux* ». En 1940, au cours de la bataille de France, la propagande allemande avait fait circuler « *des photographies atroces de prisonniers de guerre mu-*

sulmans se livrant au sacrifice rituel, afin de les faire apparaître comme des sauvages assoiffés de sang ». La « loi pour la protection des animaux » dut être totalement suspendue en février 1944, mais seulement pour les soldats musulmans de l'armée allemande.

Ces mesures ne vont cependant pas suffire à assurer le succès de la politique d'instrumentalisation de l'islam décidée par les responsables nazis. Les raisons de cet échec sont multiples. Dans leur campagne d'unification des musulmans sous l'égide du Troisième Reich, les Allemands ont été aveugles et sourds à toutes les revendications nationales portées par les peuples des différentes régions et n'ont pas compris que ceux qu'ils croyaient manipuler faisaient eux aussi preuve de pragmatisme et poursuivaient leurs propres objectifs. Quant aux Alliés, Union soviétique comprise, ils ne tardèrent pas à chercher eux aussi à obtenir l'appui des musulmans ou au moins leur neutralité. Ils y parvinrent d'autant plus facilement que les changements opérés dans l'idéologie nazie n'étaient pas parvenus à la troupe. Les exactions envers les populations musulmanes des zones occupées étaient nombreuses, et le racisme envers les soldats musulmans enrôlés de gré ou de force dans l'armée allemande chose courante. Ainsi, un lieutenant du Caucase en visite à Vienne avec quelques camarades racontait avoir été expulsé du tramway, « *après qu'un membre de la SS eut déclaré au conducteur qu'il ne monterait dans le wagon que lorsque les bestiaux (Viehzeug) l'auraient quitté* ».

En fin de compte, la campagne de mobilisation de l'islam menée par l'Allemagne fut aussi courte qu'improvisée. Elle peut être considérée, écrit David Motadel en conclusion de sa superbe étude, « *comme un épisode de la longue histoire de l'instrumentalisation stratégique de l'islam par les grandes puissances (non musulmanes) au cours de l'ère moderne* ». En Allemagne, comme quelques années plus tard aux États-Unis, les orientalistes et les experts y jouent un rôle majeur. David Motadel ne se pose pas en expert, mais en véritable historien qui n'hésite jamais à mettre en évidence les contradictions et les complexités d'un régime nazi trop souvent réduit à quelques idées acquises et dont on pensait que tous les aspects étaient connus. Son livre est donc aussi un apport considérable à l'histoire de l'Allemagne.

Derrida professeur

Le lancement d'une « Bibliothèque Derrida » aux éditions du Seuil, destinée à accueillir l'ensemble des séminaires donnés par le philosophe à la Sorbonne, puis à l'École normale de la rue d'Ulm et à l'EHESS (deux seulement sur six avaient déjà paru), est en soi un événement. Derrida rédigeait tous ses cours et ce sont quelque 14 000 pages qu'il a laissées. S'ouvre ainsi une entreprise de longue haleine pour ses éditeurs, sous la responsabilité de Katie Chenoweth. Mais va-t-elle transformer en profondeur l'œuvre de Derrida ? À la lecture du volume inaugural, on peut se poser la question.

par Tiphaine Samoyault

Jacques Derrida

La vie la mort. Séminaires (1975-1976)

Seuil, coll. « Bibliothèque Derrida »

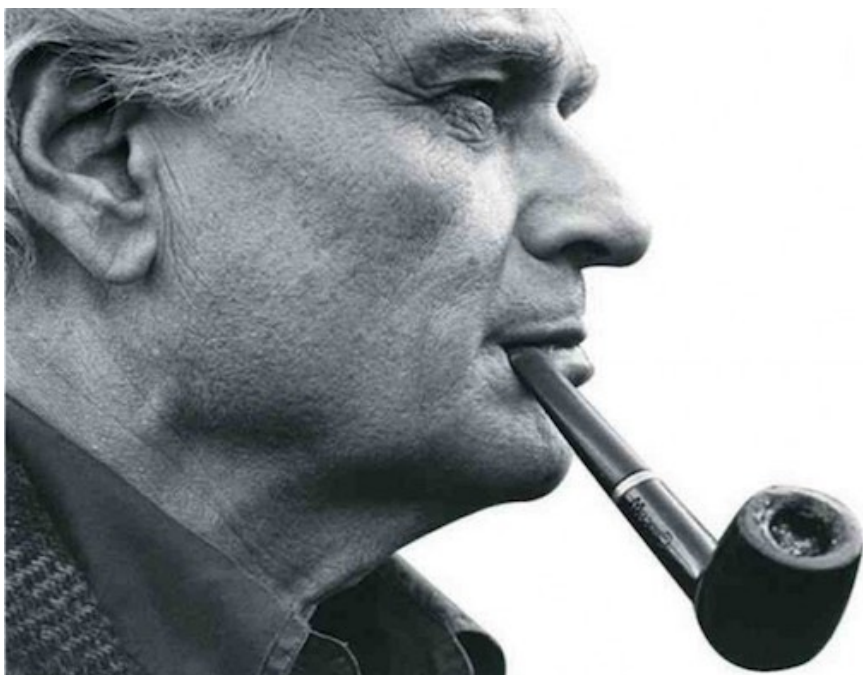
370 p., 24 €

Le séminaire de 1975-1976 n'en est pas vraiment un, puisqu'il s'agit, pour le « caïman » à l'ENS Ulm qu'est alors Derrida (dans le jargon normilien, « caïman » signifie maître-assistant), de traiter de la question d'agrégation : « La vie et la mort ». Derrida, qui vient d'inaugurer le GREPH (Groupe de recherche sur l'enseignement philosophique), est en délicatesse avec l'institution de l'agrégation et ne se prive pas de l'exprimer devant ses étudiants lors de la première séance : « *Tous les ans, depuis quelques années, [...] je m'explique sur le malaise où je suis de me régler dans ce travail, ici, sur le programme d'agrégation et sur la décision stratégique que je prends, encore une fois, tout en luttant contre l'institution agrégative, ailleurs et ici même, de négocier avec elle dans des conditions données* ». En effet, même à supposer que les agrégatifs de 1975 aient été plus émancipés vis-à-vis du concours que celles et ceux d'aujourd'hui (et on ne voit pas bien pourquoi ni comment ils l'auraient été – j'écris « ils » car il n'y avait que des garçons à Ulm à cette époque), on se demande comment ils ont pu tirer de ce cours de quoi construire une dissertation normée sur un sujet de concours !

Quoi qu'il en soit, le détournement que Derrida fait subir à la question posée, en commençant par faire sauter le « et » de la conjonction et de l'opposition, pour entrer dans une logique de la diffé-

rence, est évidemment très fort. Et pour les lectrices et les lecteurs d'aujourd'hui, la façon très pédagogique dont Derrida revient sur sa méthode et un des aspects de ce qu'il appelle son « programme » est très éclairante : « *transmission variable de variables* », neutralisation de l'opposition et de l'identification, ni le « est » de l'ontologie », ni le « et » du rapprochement, refus du schème positionnel. La vie la mort, donc. De ce point de vue, la première séance apporte beaucoup.

Ensuite, c'est un peu plus compliqué. Comme le signalent les éditrices de ce volume-ci, Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf, certaines séances ont été reprises, sans grandes modifications, de textes déjà publiés. C'est le cas de la deuxième séance, publiée dans *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Galilée, 1984). Les quatre dernières séances forment une partie du contenu de *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (Flammarion, 1980). Quant à la huitième et à une partie de la neuvième, elles ont certes été publiées, mais en anglais et en allemand et sont moins familières au lectorat français. Seules sept séances sur quatorze sont donc entièrement inédites et, à l'exception de la première et de la septième (exceptionnelle, j'y reviendrai), ce ne sont pas les plus intéressantes. Il y a de véritables tunnels, notamment dans la discussion serrée conduite avec le texte de François Jacob, *Logique du vivant* (publié en 1970), qui sert de point de départ au travail avec les étudiants. À part les réflexions sur les métaphores et sur la notion de modèle, et l'intuition qu'a alors Derrida (vérifiée depuis) que le discours biologique est en passe de



Jacques Derrida © Cahiers de l'Herne

DERRIDA PROFESSEUR

devenir le modèle de tous les autres discours, c'est un peu dépassé et pas toujours prenant. Dès qu'il fait des détours par Nietzsche, puis par Heidegger lisant (pas toujours très bien) Nietzsche, puis par Freud, c'est brillant et passionnant, mais ce sont justement les séances déjà publiées.

L'exception remarquable, c'est la septième séance. Derrida y conduit une lecture de quelques passages du *Livre du philosophe* dans lesquels Nietzsche évoque l'origine de la pulsion de vérité, venant s'opposer à la tendance générale de la vie à la dissimulation. « *Ce qui dissimule*, écrit Derrida, *c'est la vie en tant qu'elle se protège et se garde.* » En commentant le passage où Nietzsche explique que la nature a enfermé les hommes à double tour et qu'elle a jeté la clé, Derrida offre non seulement une méditation magnifique sur la clé et le jet de clé mais fait comprendre comment l'oubli de la clé est la condition de la vérité. De façon très progressive, il met sur le chemin de la distinction, fondamentale chez Nietzsche, entre les fausses vérités de la vie sociale et la vérité que l'on doit chercher dans la béance laissée par ce geste. « *Qu'il existe avant toute serrure et toute ouverture-fermeture instituée, avant toute clé donnée ou reprise, une fente – qui n'est donc ni naturelle, ni survenue (technique, instituée) –, que la possibilité de cette fente permette de voir...* ». Et la séance se termine par la citation des deux phrases de Nietzsche qui ont probablement donné l'impulsion de toute la réflexion de Derrida et de tout ce qu'il essaie de déplier dans ce cours ; ce sont deux phrases que Hei-

degger commente aussi. La première est tirée de *La volonté de puissance* : « *Notre monde tout entier est cendre d'innombrables être vivants, et si peu de chose que soit le vivant par rapport au tout, il reste que une fois déjà tout a été converti en vie et continuera de l'être ainsi.* » La seconde, dont Derrida semble penser qu'elle n'est qu'en apparence en contradiction avec la première, et qui justifie son énoncé « la vie la mort », provient du *Gai savoir* : « *Gardons-nous de dire que la mort serait opposée à la vie. Le vivant n'est qu'un genre du mort, et encore un genre très rare.* »

Le séminaire contient beaucoup d'autres moments brillants de déconstruction philosophique (touchant notamment les termes de production-reproduction). Sa lecture vaut aussi pour la temporalité particulière du cours qui donne un rythme propre à la pensée. Mais, avec Derrida, nous y sommes déjà en partie habitués, lui qui avait renoncé à la construction ordonnée et figée des livres pour maintenir, dans ses ouvrages, l'oralité et le corps dans la pensée, son mouvement in-fini. Dans cette mesure, la publication des cours bouleverse moins l'œuvre de l'auteur qu'elle ne la prolonge. La publication posthume des cours de Barthes de la même époque a transformé en profondeur le rapport à son discours et a conduit à repenser le reste de ses livres à partir de cette parole vivante. Ce ne sera sans doute pas le cas avec ceux de Derrida, mais l'entreprise n'en est pas moins pertinente, voire, pour des aspects encore inaperçus, décisive.

L'esprit de William Hazlitt

William Hazlitt (1778-1830) devrait être le saint patron des critiques littéraires. Ignoré de son vivant (mais connu, comme son contemporain Stendhal, de quelques happy few), on le tient à présent comment l'un des plus grands prosateurs de langue anglaise. Quelques-uns de ses essais ont été traduits récemment. La parution de ce recueil majeur de certains de ses plus beaux textes devrait le consacrer définitivement comme le plus classique des romantiques.

par Pascal Engel

William Hazlitt

Sentiment et raison

Trad. de l'anglais et annoté

par Julien Zanetta

Préface de Patrizia Lombardo

Presses Sorbonne Université, 278 p., 19 €

Fils d'un pasteur unitarien, William Hazlitt voulut d'abord être poète, sous l'influence de Coleridge (évoqué ici dans « Ma première rencontre avec les poètes »), puis philosophe, sous l'influence du penseur politique William Godwin, et enfin peintre. Mais il devint finalement critique d'art et de théâtre. Sa meilleure veine est dans ses essais, souvent brefs, mais substantiels, qui furent réunis de son vivant sous les titres de *The Spirit of the Age*, *The Round Table*, *Table Talk*, *The Plain Speaker* ou *Lectures on the English Poets*, et qui connurent un succès d'estime en son temps mais ne furent appréciés qu'un siècle après sa mort. Dans son essai « La déception », écrit à la fin de sa vie, Hazlitt remarque amèrement qu'« un auteur perd son temps dans des études pénibles et des recherches obscures afin d'obtenir un faible souffle de popularité ; il ne rencontre rien d'autre que vexation et déception dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent ».

Il mourut dans la misère, et aurait ri de l'hôtel luxueux qui porte son nom aujourd'hui à Soho. La gloire posthume se fit attendre (une première édition de ses œuvres parut en 1902, et une édition complète en 1930). Cela tient peut-être à la diversité de ses intérêts et de ses écrits. Virginia Woolf, qui ne l'aimait pas, disait, dans la préface à son unique roman, *Liber amoris* (traduit chez José Corti), que le grand défaut de son œuvre réside dans le fait qu'il avait toujours hésité entre

une carrière de peintre et une carrière d'écrivain. Stevenson disait pour sa part qu'il faudrait taxer toute personne qui n'a pas lu Hazlitt. (On n'a pas encore pensé à un impôt sur la fortune littéraire, mais je suggère l'idée à nos ministères, qui ne taxent que les bestsellers.) Les anthologies de ses essais restent encore difficiles à trouver en anglais, mais des éditions récentes (particulièrement celle de Duncan Wu, en 9 volumes) les ont rendus accessibles. En français, les traductions sont récentes, mais on dispose à présent de plusieurs choix d'essais : *Du plaisir de haïr* (Allia, 2005), *La solitude est sainte* (Quai Voltaire, 2014), *Le combat* (Quai Voltaire, 2016) et *Sur l'amour de la vie et autres essais* (éditions du Sandre, 2018), *Du goût et du dégoût* (Circé, 2007) et, à présent, ce volume dû à Julien Zanetta, qui contient certains de ses essais et critiques les plus célèbres en littérature et en esthétique : « Du caractères littéraire », « Du caractère de Rousseau », « Du style familial », « De l'imitation », « De l'humour et du spirituel », « Du génie et du sens commun », « Pourquoi prend-on plaisir aux objets éloignés ? », et ses essais sur les grandes pièces de Shakespeare (*Othello*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Le Roi Lear*).

Woolf n'aimait pas Hazlitt parce qu'elle trouvait qu'il passe trop aisément de la raison au sentiment, et de raisonnements abstraits à des confidences sur lui-même. Il est curieux que l'auteur des *Vagues* n'aimât pas ces mélanges, elle qui cherchait à faire coexister des voix diverses. Mais c'est précisément ce pourquoi Hazlitt est un auteur si original et si précieux aujourd'hui. Il n'écrivait pas seulement des miscellanées (genre très pratiqué outre-Manche, depuis Swift, Pope, Johnson, et poursuivi par De Quincey et Thackeray), il a un style miscellanésque. Il est essayiste et critique, mais avec imagination, pamphlétaire et polémiste mais avec un goût pour l'abstraction et

L'ESPRIT DE WILLIAM HAZLITT

les idées, capable de peindre des scènes saisissantes (comme dans *The Fight*) et de parler dans la foulée de principes esthétiques, amateur d'histoire (sa dernière œuvre est une biographie de Napoléon) et de politique, mais aussi capable d'une spéculation philosophique de haut niveau. Peu d'essais le montrent aussi bien que l'un de ses plus fameux, « *Going on a Journey* », qui commence comme une promenade rousseauiste dans la nature et se termine en méditation sur l'association des idées et l'unité du moi.

Il faut d'ailleurs lire Hazlitt comme on part en promenade, mais sans s'abandonner au paysage et à la rêverie sur soi, dans le style rousseauiste. Il a l'art de la digression, mais ses digressions sont toujours logiques. Il aimait Rousseau, comme le montre l'un des essais du présent volume, « *Sur le caractère de Rousseau* », mais il était dépourvu du trait qu'il considère comme central chez ce dernier, une attention extrême et malade à sa propre sensibilité et la tendance à transformer tout sentiment en une passion. Il est romantique, mais refuse de tout jouer sur l'air du sentiment. Il est en fait tout autant un homme des Lumières, ami de la raison, qui est pour lui « *la reine du monde moral, l'âme de l'univers, la lampe de la vie humaine, le pilier de la société, le fondement de la loi, la balise des nations, la chaîne d'or, descendue du ciel, qui lie toutes les créatures animées et intelligentes dans un seul et unique système* » (« *Illustrations of Vetus* », dans ses *Political Essays*). Son idéal n'est pas celui de l'individu romantique, tout tourné vers son moi, mais celui d'un empiriste du XVIII^e siècle et d'un admirateur des Lumières écossaises, qui met la plus haute pensée dans la recherche de ce qui est commun et de ce qui ressortit au *common sense* qu'Orwell, autre grand essayiste de la langue anglaise, appellera la *common decency*. Cela l'oppose notamment aux envolées de Wordsworth et de Coleridge, qui étaient d'ailleurs ses amis, et aux romantiques allemands comme Schlegel, qu'il moque souvent.

Sa peinture même (on a notamment de lui un célèbre autoportrait et un portrait de Charles Lamb) le porte vers les classiques comme Poussin, sur lequel il a écrit des pages admirables. Mais il était également capable de reconnaître le génie de son contemporain Turner (il dit pourtant de ses peintures qu'elles manquent de forme et sont « *des images du néant très ressemblantes* »). Sa vision morale le rapproche de moralistes français

comme La Rochefoucauld, dont il fit un pastiche savant. La clef de sa psychologie et de son esthétique est le rôle qu'il donne à l'imagination, comme faculté à la fois de reproduire le sensible et de le dépasser vers le possible. Politiquement, il était francophile, républicain, admirateur de la révolution française et de Napoléon. Il s'opposa toute sa vie aussi bien aux conservateurs comme Burke et Malthus qu'aux réformateurs utilitaristes comme Bentham. Sa philosophie, développée dans son livre de jeunesse, *An Essay on Human Action*, était inspirée de Hutcheson, de Smith et de Hume, et l'amenait à mettre la sympathie au centre des sentiments sociaux humains. Tout cela le mettait en porte-à-faux vis-à-vis de ses contemporains, et n'aurait pas fait de lui l'auteur favori des *Brexiteers*, qui lisent tous Burke.

L'esthétique de Hazlitt est d'abord classique. Comme il l'énonce dans « *Les marbres d'Elgin* » (les frises du Parthénon, aujourd'hui réclamées par la Grèce au British Museum), il estime que l'art doit imiter la nature, et non servir à épancher nos sentiments. Il pense, comme Pope, que « *True wit is nature to advantage dressed, What oft was thought, but ne'er so well express'd; Something whose truth convinced at sight we find, That gives us back the image of our mind* ». Il aime l'expression nette, rejette le style « boursoufflé » d'auteurs comme Chateaubriand, tout comme en peinture il déteste le pittoresque. Comme il l'explique dans ses essais sur le caractère littéraire (1813) et le style familial (1822), le style d'écriture doit être simple, sans pomposité ni pédanterie, mais aussi sans désir de faire peuple. Il aime jadis Coleridge et Wordsworth, mais finit par les trouver trop affectés et se brouilla avec eux. Mais Hazlitt n'est pas juste un classique égaré, car il donne un rôle très important à l'imagination. C'est dans les essais ici traduits sur « *L'humour et le spirituel* » et sur « *Le génie et le sens commun* », mais aussi dans ses superbes lectures des caractères shakespeariens, qu'on le voit le mieux. Sa théorie de l'humour a des affinités avec celle de Kant – il insiste sur l'incongruité, faculté d'imagination, sur laquelle repose le grotesque, en se détachant ainsi de la conception hobbesienne du rire comme manifestation de supériorité – mais souligne aussi que le risible, en particulier le ridicule, est « *l'épreuve du vrai* ». La satire doit sa force à la vérité, tout en devant à l'imagination. Le confirment les pages d'éloge que Hazlitt consacre à Swift, en opposition à Johnson qui détestait ce dernier. On pourrait mesurer la valeur des écrivains en fonction de la proximité ou de la distance qu'ils ont



Autoportrait de William Hazlitt (1778–1830)

L'ESPRIT DE WILLIAM HAZLITT

vis-à-vis de Swift. Il est intéressant que Hazlitt associe également l'originalité à la vérité : l'originalité n'est autre que la « *conviction puissante de la vérité* » et « *le plus fort sentiment de vérité qu'on puisse avoir* ». Un classique se doit d'honorer la vérité ; un romantique l'imagination. Hazlitt se réclame des deux.

Hazlitt est maintenant sorti de son long purgatoire, notamment avec les livres de Duncan Wu, de David Bromwich, d'Anthony Grayling, et la

formation d'une [Hazlitt society](#). Mais, grâce à ce livre, on l'espère, Hazlitt va entrer définitivement en littérature chez ces Français qu'il appréciait tant. Les notes savantes de Julien Zanetta permettent de se frayer une voie dans les allusions complexes et le contexte littéraire et philosophique de Hazlitt. L'anglais de Hazlitt est difficile, plein de dénivellations non seulement stylistiques mais grammaticales. La traduction de Julien Zanetta rend parfaitement cette écriture vigoureuse comme un verre d'alcool pris dans une auberge après une longue marche.

L'ESPRIT DE WILLIAM HAZLITT

Nul ne pouvait préfacer mieux cette traduction que Patrizia Lombardo, qui vient de disparaître, et dont c'est l'un des derniers textes. Pendant des années, elle a pratiqué Hazlitt et l'a enseigné à Genève avec Stendhal, et publié des essais fondamentaux sur les deux auteurs, dont on espère qu'ils seront bientôt réunis [1]. Patrizia Lombardo rappelle les liens et les similitudes entre les œuvres de Stendhal et de Hazlitt. Quasiment contemporains, ils se sont rencontrés à Florence et à Paris en 1824, et, bien avant, Stendhal avait lu Hazlitt dans l'*Edinburgh Review*. Tous deux aimaient la peinture et la littérature, Napoléon et la psychologie philosophique, que l'un avait apprise des Idéologues et l'autre des empiristes et des philosophes du sens commun. Tous deux vivaient au milieu d'esprits romantiques enfumés et enfumants, mais aimaient la clarté et l'ironie classique. Et tous deux furent l'objet de l'admiration de quelques *happy few* mais ne connurent pas la gloire de leur vivant. Enfin, tous deux pensaient que pour un critique d'art et de littérature « *l'impertinence de l'admiration est à peine plus tolérable que la démonstration du mépris* », comme le dit Hazlitt dans « On the Advantage of Intellectual Superiority » – où il se décrit à demi-mot lui-même, et évoque les désavantages de cette attitude. Tous deux haïssent la sottise, que Hazlitt rencontre le plus souvent sous la forme de ce qu'il appelle « l'insipide », et dont, s'il revenait parmi nous, il verrait qu'elle est la toile de fond de notre soi-disant culture.

Patrizia Lombardo éclaire particulièrement l'originalité de Hazlitt quand elle rapproche son projet de celui que Musil entreprendra un siècle plus tard : réaliser l'équilibre, peut-être l'union ou la synthèse impossible, du sentiment et de la raison, de l'intelligence et de l'imagination. Il y a de grandes similitudes entre les deux auteurs, aussi lointains soient-ils dans leurs contextes, car comme on reprocha à Hazlitt d'avoir trop cédé au cérébral quand il aurait dû donner libre cours à son sens narratif, on reprocha aussi à Musil de céder à l'essayisme là où on aurait aimé qu'il suivît sa veine romanesque. L'inachèvement de leurs essais respectifs témoigne de la difficulté de l'entreprise. Lombardo a remarquablement montré comment la théorie hazlittienne de l'imagination comme projection vers le possible fait écho à la conception musilienne de « l'homme du possible ». Elle montre aussi combien Hazlitt s'appuie, tout comme Stendhal, sur une théorie élaborée des émotions et du caractère, et combien cette

théorie ouvre la voie à une conception de la littérature comme connaissance. Pour comprendre pourquoi Hazlitt n'a pas eu avant un siècle au moins le succès qu'il aurait dû avoir, je tenterais volontiers l'explication suivante, que Benda développa jadis dans *La France byzantine* : pour le premier romantisme, auquel Stendhal et Hazlitt appartiennent pleinement, la littérature est une forme de connaissance, qui s'appuie sur l'imagination et non pas simplement sur l'observation. Elle est une connaissance modale, celle du possible. Mais elle n'est pas non plus imagination débridée : l'imagination part du réel et le renforce. C'est cette idée que le second romantisme a perdue et qui a fini par conduire à la conception que Benda appelait celle de la littérature pure, des œuvres fermées sur elles-mêmes et autoréférentielles, qui a dominé le XX^e siècle. Quand nous serons débarrassés de cet « absolu littéraire » – qui était aussi celui de la branche allemande du romantisme, nous pourrions renouer avec la littérature rationaliste, qui, comme le montre Lombardo, n'exclut en rien le sentiment.

Patrizia Lombardo était l'une des plus grandes critiques de sa génération, et l'un des plus grands professeurs de littérature de l'université de Genève, dans la tradition de cette école lémanique dont [Jean Starobinski](#) était l'un des maîtres, et où elle rayonnait avec discrétion. Ses livres sur Barthes, sur le cinéma, sur la littérature et les émotions, ses contributions nombreuses à *Critique*, dont elle était l'un des piliers, témoignent de la relation passionnée en même temps qu'érudite qu'elle avait avec la littérature, qu'elle pratiquait sans frontières disciplinaires, avec un sens profond des vrais problèmes de philosophie. Sa relation à Hazlitt n'est pas un hasard : cette alliance de passion, d'intellect, de profondeur toujours légère, cette conjugaison du goût des arts visuels et de celui de l'art littéraire, cette vigueur et cette liberté, font d'elle la sœur lointaine, et la meilleure héritière, du grand écrivain anglais.

1. Notamment « Literature, Emotions and the Possible : Hazlitt and Stendhal » in *Mind, Values, and Metaphysics: Philosophical Essays in Honor of Kevin Mulligan*, vol. 2, Springer 2014, et « Hazlitt and Stendhal Theories of Emotions », in L. Saetre, P. Lombardo and J. Zanetta, *Exploring Text and Emotions*, University of Aarhus Press, 2014.

Retour sur DAU

Reçu sévèrement par la critique française, le projet DAU d'Ilya Khrjanovski gagne à être avant tout envisagé comme une expérimentation cinématographique hors norme.

Retour sur sa genèse et sur sa réception par la critique russe, qui a dû venir à Paris pour le voir.

par David Novarina

Après son passage à Paris cet hiver et les intenses critiques qu'il a subies, que devient le « projet » *DAU* ? Sa présentation à Londres, prévue cet automne, se fera-t-elle selon un dispositif similaire ? Se poursuivra-t-il sous la forme d'une vaste plateforme internet ? La première partie du film (*Dau 1*), centrée sur les années de formation de Lev Landau, qui n'était pas montrée au Théâtre de la Ville et au Théâtre du Châtelet, sera-t-elle projetée de manière indépendante ? L'avenir du projet démesuré et controversé du cinéaste Ilya Khrjanovski reste incertain, mais il n'est peut être pas inopportun de revenir sur quelques aspects qui font l'intérêt de *DAU* comme film (bien que Khrjanovski ait voulu sortir du cinéma), et sur le décalage entre la réception par la critique française, qui a souvent parlé d'échec ou d'impoture, et la critique russe, qui a pris la chose très au sérieux.

DAU et l'histoire soviétique

DAU se présentait initialement comme un film historique, une expérience de reconstitution d'un microcosme soviétique, l'institut de recherche scientifique où travailla en Ukraine le physicien Lev Landau. Les différentes parties du film montrées cet hiver, numérotées de 2 à 14, même si elles ne suivent pas vraiment un ordre chronologique, évoquent essentiellement deux périodes, le stalinisme et les années 1960 (*Dau 13* s'achève en 1968 avec la destruction de l'institut). Khrjanovski a poussé très loin le souci du détail : coiffures, nourriture, objets, du porte-cigarette à la moindre boîte de conserve, tout contribue à ressusciter l'époque soviétique. Pour que les participants s'imprègnent pleinement de l'esprit du temps, le cinéaste a voulu que pendant le tournage, au-delà des acteurs, toute l'équipe soit habillée à la mode de l'époque.

L'institut est davantage qu'un « décor », dans la mesure où été construit un véritable bâtiment,

dans lequel les acteurs ont vécu pendant trois ans. Il impose dans tout le film son énigmatique présence : au-delà d'une simple logique de reconstitution, même s'il ressemble en partie au mausolée de Lénine, c'est un objet architectural singulier, édifice massif d'où sortent d'immenses mains sculptées qui tiennent faucille, marteau, et cerveau, aux côtés de bas-reliefs aéronautiques célébrant le culte de la science.

DAU en vient en réalité à brouiller les repères historiques. C'est net dans *Dau 13*, où le KGB, pour lutter contre le climat de relâchement de l'institut, fait appel à des activistes du Komsomol qui emploient des procédés rappelant le stalinisme, mais dont le discours eugéniste et nationaliste évoque plutôt les groupuscules néo-nazis de la Russie post-soviétique (dans la réalité, ces jeunes gens sont effectivement des néo-nazis de notre temps).

Cet épisode spectaculaire de la destruction de l'institut, où un scientifique expose une théorie sur les évolutions futures du pays, peut sans doute être perçu comme une allégorie de la chute de l'URSS. Au bout du compte, quelle vision Khrjanovski aura-t-il donnée de l'« expérience » soviétique ? Difficile de dégager un propos d'ensemble, mais à l'évidence le projet tourne autour de la question des rapports entre pouvoir totalitaire et intimité, le cinéaste montrant l'*homo sovieticus* dans des situations contrastées, passant d'une partie de *strip domino* à une réunion d'autocritique collective (*Dau 13*). La question de la liberté individuelle est clairement posée par le film. Face aux organes de la police politique, les réactions des personnages divergent : après avoir été brutalisé lors de son interrogatoire, un scientifique refuse de collaborer (*Dau 2*), alors qu'une serveuse accepte de devenir informatrice et désire même embrasser l'homme qui vient de la torturer (*Dau 12*).



RETOUR SUR DAU

Le biopic en éclats

Khrjanovski avait commencé sagement par un projet cinématographique encore conforme aux normes de la production courante, un biopic de Lev Landau, génie de la physique soviétique qui semble avoir séduit le réalisateur par le décalage entre sa stature de figure officielle et ses mœurs très libres, documentées par les mémoires de son épouse (Landau avait scellé avec elle au moment du mariage un pacte de complète liberté sexuelle). Les pratiques habituelles de tournage (scénario, répétition des scènes, etc.) ont été abandonnées à partir du moment où l'institut a été construit et où les acteurs se sont mis à y vivre, filmés pendant trois ans par une équipe de tournage tentant de se faire aussi discrète que possible.

Le centre de gravité du film s'est alors déplacé de Landau, interprété par Teodor Currentzis, chef d'orchestre adulé en Russie pour l'audace de sa direction musicale, au micrososome de l'institut entier. Tel qu'il était montré cet hiver, le projet a notamment pris la forme d'une mosaïque de treize films, souvent centrés autour d'un ou deux personnages. Montées par des équipes qui ont travaillé séparément, ces parties sont hétérogènes par leur rythme et leur style : *Dau 5* conserve encore les traits d'une intrigue assez conventionnelle et mélodramatique. On y suit sur plusieurs années le destin de la bibliothécaire de l'institut, qui perd son fiancé à la guerre, est approchée plus tard par le génial Landau, puis trouve le grand amour avec une femme ; *Dau 14* est au contraire un labyrinthe réfractaire à toute idée de temporalité linéaire, dans lequel les membres de l'institut retraversent le temps grâce à la consommation de la plante chamanique hallucinogène de l'ayahuasca ; *Dau 13*, sans doute l'un des épisodes les plus aboutis, entrelace par un montage parallèle dense l'exposé par un scientifique d'un modèle de prédiction de l'évolution historique de l'URSS, la voix off de Marina Abramović, et les agissements des activistes du « Komsomol » qui sèment insidieusement la terreur parmi les membres de l'institut.

Ces différentes lignes convergent vers la scène de destruction finale. *Dau 8*, l'épisode le plus naturaliste, quitte le monde de l'intelligentsia pour se centrer sur deux balayeurs de l'institut qui, un soir de cuite, ont entre eux un rapport sexuel dégageant en violence. Cet épisode, qui détonne

avec le climat d'ordre moral de la Russie poutinienne, n'a pas manqué d'être abondamment commenté par la critique russe, en particulier la saisissante dernière scène, dans laquelle l'un des deux hommes, assis sur la cuvette des toilettes, prie à voix haute en implorant le pardon divin pour tous les péchés de l'institut.

« Ceci n'est pas un film »

Tel est le titre que la revue de cinéma russe *Seans* a ingénieusement donné à son numéro spécial sur *DAU*. En amont lors du tournage, comme en aval pour la première à Paris, Khrjanovski a tout entrepris pour faire sortir le cinéma de ses gonds. Il a voulu remettre en cause les méthodes de tournage habituelles, en pratiquant un cinéma brut que l'on peut sans doute rapprocher de *Dogma*. Les interprètes, à une exception près, ne sont pas des acteurs professionnels, et beaucoup assument dans la fiction un métier proche du leur dans la vie. C'est le cas d'une bonne part des scientifiques de l'institut, et c'est le cas aussi du chef de la police politique, interprété par Vladimir Agipko, un ancien directeur de prison, doué d'une forte présence à l'écran et pratiquant la torture dans une scène qui a suscité une très vive indignation dans les journaux et sur les réseaux sociaux (*Dau 12*).

Ayant abandonné en cours de route tout scénario, *DAU* ne cesse d'entretenir le plus grand flou entre cinéma joué et non joué, de se situer dans un entre-deux troublant qui place le spectateur en position d'inconfort. Ce qui se voit à l'écran (le sexe, la violence) n'est généralement pas simulé, même si les participants avaient sans doute conscience de « jouer à l'URSS », et si la rhétorique du « tout est vrai » de l'équipe de *DAU* reste simplificatrice. L'interrogation du spectateur sur la perversion du dispositif de tournage est elle-même programmée par le film : *Dau 2* commence par des images décontextualisées d'expériences sur des rats de laboratoire, métaphore du tournage lui-même. Dans un autre épisode, une expérience donne à voir dans deux cages de verre une danseuse qui imite en miroir tous les gestes d'un chimpanzé, sous le regard de l'un des nombreux « invités » de marque de *DAU*, le metteur en scène Romeo Castellucci. Le monde clos de l'institut ne renvoie plus seulement à un espace historique fictif, mais au tournage lui-même : à la fin de *Dau 2*, la femme de l'un des scientifiques, prise d'une crise d'hystérie dans un appartement communautaire, demande à sortir d'« ici »... c'est-à-dire de l'espace de tournage oppressant construit par le réalisateur ?

RETOUR SUR DAU

Lors de la présentation à Paris au Théâtre de la Ville, au Théâtre du Châtelet et au Centre Pompidou, tous les moyens ont été bons pour casser le rapport d'extériorité des spectateurs au film et s'inscrire dans la veine du spectacle immersif : visas d'entrée, figures de cires à l'effigie des acteurs dans tous les espaces, buffet de salades russes de prix variable selon le caprice du réalisateur, appartement communautaire habité de « vrais gens » faisant leur lessive, musiques composées à partir de la bande-son des films avant chaque projection, cabines individuelles de visionnage des rushes, iPhones orientant le spectateur au sein du labyrinthe, entretiens intimistes avec les acteurs eux-mêmes ou des responsables religieux... Toute cette installation immersive, généralement très redondante par rapport au film, pouvait facilement irriter par son côté zoo humain ou son caractère kitsch, assumé ou non. Elle aura sans doute nui à la perception de l'intérêt de la démarche cinématographique qui reste malgré tout au cœur du projet.

Réceptions décalées

Le décalage entre la réception de *DAU* par la critique française et celle de la critique russe a été très marqué : *Le Monde* a commencé par un travail d'investigation remarquablement approfondi sur les aspects sombres du projet, qu'il s'agisse de son financement ou de la dureté des conditions de tournage ; *Libération* a caractérisé plus rapidement *DAU* de « secte du temple soviétique » ; *Le Figaro* a exprimé son indignation envers les édiles de la vie culturelle parisienne capables de soutenir un projet si calamiteux à ses yeux.

Il aura été peu question, somme toute, des films et de leurs expérimentations. Il faut dire que les conditions de visionnage n'étaient guère simples, la plupart des films refusant le sous-titrage au profit d'un *voice-over* monocorde inspiré des usages soviétiques. Privé de toute information sur les différents épisodes, le spectateur était invité à les visionner dans un ordre aléatoire. Beaucoup se seront lassés. À la fin des projections, ne restaient le plus souvent dans la salle que les spectateurs russophones.

Du côté de la critique russe, venue pour l'occasion à Paris, le film n'ayant pas été montré en Russie, *DAU* a été considéré comme un événement esthétique d'envergure. Les deux principales revues de cinéma russes lui ont consacré des numéros spé-

ciaux incluant entretiens avec les collaborateurs, articles de critiques, d'écrivains ou de philosophes. Le numéro de la revue *Isskustvo kino* comprend un entretien avec Jürgen Jürges, chef opérateur, qui après avoir collaboré avec Fassbinder, Wenders ou Haneke, a dû s'adapter aux conditions spécifiques du tournage (limitation de l'éclairage artificiel, stratagèmes pour dissimuler la caméra et l'équipe, etc.). L'entretien revient aussi sur les choix qui font la force plastique de l'image dans *DAU* : usage du 35 mm, prédominance des tons sombres, gamme de couleurs différente utilisée pour les années 1960. Dans le même numéro, le mathématicien Dmitri Kaledine écrit au nom de son personnage une histoire de l'institut, occasion de donner du contenu aux énigmatiques expériences scientifiques qui apparaissent dans les différents épisodes et outrepassent largement le champ de la physique. Le critique de cinéma Anton Doline explore par une suite de fragments quelques motifs centraux du film : l'entrée (et les poignées de portes coupantes en forme de faucille), le rat, Faust et Don Juan, les invités, le porc, la destruction, la vie après la mort, etc.

Dans la revue *Seans*, le philosophe Mikhail Iampolski propose une analyse puissante des présupposés, de la force, et des limites de la démarche du cinéaste : usage de la reconstitution historique comme moyen d'obtenir imprégnation inconsciente et automatisme des interprètes, recours dans un second temps à l'anachronisme pour s'affranchir de ce dispositif même, mise à nu dans les meilleurs épisodes d'une vérité moins psychologique qu'existentielle sur l'homme, recherche par le réalisateur des états limites comme états révélateurs, et enfin épuisement du projet, par la « normalisation de l'état limite » et la recherche exclusive d'une « intensité » que le philosophe rapproche de l'attraction foraine et du Grand-Guignol, ce qui résume bien l'esprit de l'installation immersive parisienne. Toujours dans *Seans*, l'écrivaine Tatiana Tolstoï exprime sa fascination pour l'épisode des deux balayeurs (*Dau* 8), où la verdeur du parler populaire est donnée à entendre sans filtre, d'une manière selon elle inédite à ce jour dans la culture russe.

Signalons pour terminer le témoignage plus distancié de Vladimir Sorokine, qui a participé au scénario d'un précédent film de Khrjanovski et travaillé initialement à celui de *DAU* avant de se retirer du projet. L'écrivain interpelle le cinéaste au sujet de son immense installation parisienne : « *Bravo, mais je préfère tout de même le cinéma* ».

Victor Hugo et la photographie

Dans l'avant-propos de Victor Hugo devant l'objectif, Jean-Marc Gomis retrace la genèse de son livre et déclare avoir, après sept ans de recherches, réuni « l'ensemble des occurrences liées à la photographie dans l'œuvre de l'écrivain, y compris ses Carnets », qu'il a tous relus, « mais aussi dans sa correspondance, ainsi que dans celle de son entourage (Juliette Drouet, ses éditeurs, ses amis, ses connaissances et sa famille) ».

par Arnaud Laster

Jean-Marc Gomis
Victor Hugo devant l'objectif
Préface de Sophie Fourny-Dargère
L'Harmattan, 451 p., 39 €

On suppose que Jean-Marc Gomis fait référence à ce qui a été publié de la correspondance de Hugo – et qui est très loin de l'exhaustivité visée par Jean et Sheila Gaudon, hélas disparus – et de celle de Juliette : ses 22 000 lettres à Hugo, en cours de publication sur le site www.juliette-drouet.org, dont 9 675 étaient en ligne au moment où le présent compte rendu a été rédigé, mais sensiblement moins à l'époque où Jean-Marc Gomis écrivait son livre.

La préface emprunte son titre au livre lui-même, à moins que ce ne soit le contraire. Quoiqu'il en soit, le subjectif ne tarde pas à s'exprimer : la phrase qui suit une citation de Hugo notant qu'il laisse pousser sa barbe pour voir si cela le protégera des maux de gorge : « *Il semble bien que ce soit une décision d'ordre purement esthétique afin de cacher un cou devenu bien épais* », au lieu d'être inspirée par quelque révélation de l'ouvrage – ce qui la justifierait –, semble bien émaner d'une conjecture personnelle.

La caractérisation traditionnelle, impliquée par le titre de l'Introduction générale – « Victor Hugo : un œil » –, pourrait paraître un peu réductrice, Jean-Marc Gomis le reconnaît judicieusement. Il achève cette introduction de façon originale par une citation du célèbre poème de *L'art d'être grand-père*, « *Jeanne était au pain sec...* », où il identifie « *le cabinet noir* » à celui de Hauteville House, qui servait à la fabrication des photos de Charles Hugo et Auguste Vacquerie. L'allusion

serait donc rétrospective, car le poème est daté dans le manuscrit du 21 octobre 1876, époque à laquelle Hugo ne séjourne pas à Guernesey. On l'admet d'autant mieux que Jean-Marc Gomis nous offre en guise d'illustration une photographie inédite de Jeanne, la petite-fille de Hugo.

Les quatre chapitres du livre se répartissent entre « Avant l'exil » (1827-1851), avec une introduction sur « *les débuts de la photographie* » ; « Pendant l'exil. Jersey » (1852-1855), avec une introduction sur « *l'atelier photographique de Marine Terrace* » ; « Pendant l'exil. Guernesey » (1856-1870) ; et « Après l'exil » (1870-1885). Leur contenu consiste en un relevé de toutes les occurrences de la photographie dans la correspondance et les carnets de l'écrivain. Les références des citations sont scrupuleusement fournies mais il conviendrait de préciser que les lettres consultables en ligne ne sont inédites qu'en l'absence d'une édition imprimée.

Un lecteur pointilleux pourrait prendre pour un anachronisme l'évocation de Hugo voyant passer en 1850 « *le carrosse de l'empereur* », mais la citation est exacte et ne manquent que les guillemets qui rendraient à Hugo la responsabilité de cette remarque, qui peut passer pour une anticipation audacieuse. Saluons l'esprit critique qui se manifeste à l'égard de légendes tenaces : celle d'un Hugo auteur ou metteur en scène de certaines photographies, notamment celle qui le représente sur le Rocher des Proscrits. On aurait aimé autant de distance à l'égard des propos de Pascal Brissette qualifiant de « *pour le moins forcées* » les « *performances oratoires* » de Hugo, à l'époque de la Deuxième République, et considérant l'exil comme un moyen pour lui « *de se constituer un immense capital d'infortune qu'il sut magnifiquement gérer jusqu'à sa mort* ». Et,

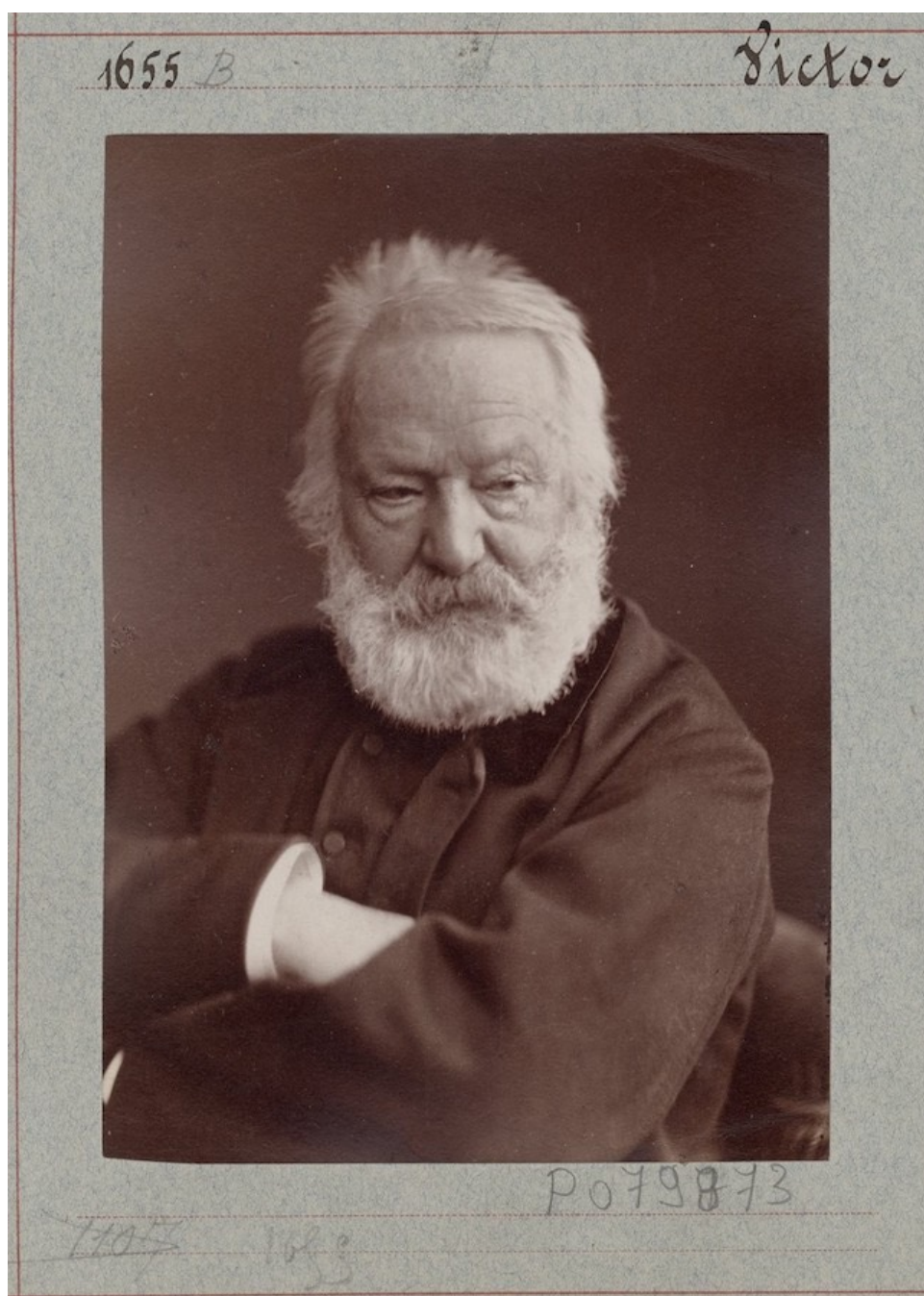
VICTOR HUGO ET LA PHOTOGRAPHIE

dans les « Repères chronologiques », on peut regretter l'utilisation récurrente, à partir de 1856, de la formule « *Victor Hugo se fait photographe par* », susceptible de conforter l'idée reçue selon laquelle Hugo « construit son image ».

La citation répétée du même billet d'une certaine Valentine Larreur avec une variante dans la date a échappé à la vigilance de l'auteur. On aurait aimé, au passage, avoir quelque lumière sur sa rédactrice. On remarque aussi une erreur de lecture dans la transcription de la légende d'une photo d'Arsène Garnier : « *blocs* » au lieu des « *aloès* » mentionnés au-dessus et à la page précédente.

On appréciera les corrections argumentées apportées à l'attribution à Pierre Petit de photos de Radouxi, et surtout à certaines datations. Débusquant à bon droit les photomontages de Pesme, Jean-Marc Gomis est peut-être trop enthousiaste à l'égard de celui d'Appert. Quoi qu'il en soit, on lui saura gré de ses « Notices sur les principaux photographes cités ». La bibliographie est substantielle. Peu de titres superflus : *Hugo et la sexualité* (dont beaucoup s'accordent aujourd'hui à reconnaître le manque de rigueur), *La Belgique industrielle...* Quelques lacunes : l'édition des *Œuvres complètes* de Hugo dans la collection « Bouquins », des albums illustrés de photographies de Hugo : celui de la Pléiade (1964) par Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, *Victor Hugo, sa vie, son œuvre* par Danièle Gasiglia (éditions Frédéric Birr, 1984), *Album d'une vie / Victor Hugo* par Florence Gentner (Chêne, 2008) ; des catalogues d'expositions, notamment *La gloire de Victor Hugo* (1985), coordonné par Pierre Georgel, qui y étudiait « les images » de Hugo.

Le livre bénéficie considérablement du prêt gracieux de photographies par la Maison Vacquerie-Musée Victor Hugo de Villequier ; plusieurs beaux portraits sont issus de cette collection : de



Victor Hugo [Atelier Nadar] © Gallica/Bnf

Hugo, de Mme Hugo, de Charles et François-Victor. Des raretés tirées par Jean-Marc Gomis de sa propre collection attirent aussi l'attention : portraits de Hugo, de Mme Hugo, de François-Victor, mais aussi de Sarah Bernhardt dans le rôle de la reine de *Ruy Blas*, d'Auguste Vacquerie, de Cécile Daubray en *Cosette*, du « sarcophage » de Hugo au Panthéon avec l'inscription « Génie et Bonté » qui aurait paru à Hugo le plus bel hommage. Bilan positif, en somme, de cette traversée d'un sujet peu traité jusqu'alors. Avec d'abondantes et précises références, un souci d'exactitude et des mises au point utiles.

Suspense (25)

Noirceurs colombiennes et nicaraguayennes

Deux visites en Amérique hispanophone par voie de polar sont possibles cet été. L'une, en Colombie, avec Santiago Gamboa, est fortement recommandée. L'autre, au Nicaragua, pour laquelle Sergio Ramirez sert de guide, convainc moins mais permet de se faire une idée sur le pays sous la présidence de Daniel Ortega.

par Claude Grimal

Santiago Gamboa

Des hommes en noir

Trad. de l'espagnol (Colombie)

par François Gaudry

Métailié, 364 p., 21 €

Sergio Ramirez

Retour à Managua

Trad. de l'espagnol (Nicaragua)

par Anne Proenza

Métailié, 368 p., 21 €

De son arbre, l'enfant a vu l'attaque à l'arme lourde du convoi de véhicules blindés, la riposte, les morts, puis l'évacuation des blessés par un hélicoptère venu d'on ne sait où. Le lendemain, il ne reste aucune trace de la tuerie sur la section de route montagneuse près de San Andres de Pisimbalá où elle s'est déroulée. Les autorités locales affirment qu'il ne s'est rien passé. On est en Colombie, avec [Santiago Gamboa](#).

Le procureur Edilson Justiñamuy de Bogotá, lui, n'en croit rien, et dépêche sur les lieux deux enquêtrices de ses amies : une journaliste qui a un petit penchant pour la bouteille et les situations risquées et son assistante, ex guerillera des FARC qui, pratique de la clandestinité oblige, a une prudence tactique très aiguisée. Les trois personnages donnent énergie et drôlerie à une intrigue bien rythmée qui a des ramifications hors de Colombie, au Brésil et en Guyane française. Le conflit sanglant du début, qui se poursuit ensuite au fil des pages, est né d'une rivalité entre églises évangélistes, un sujet rarement traité dans le roman noir.

Gamboa construit autour de ce centre dramatique original un contexte historique convaincant ; le passé et le présent de la Colombie, « terre d'orphelins », y apparaissent avec assez de subtilité. Les voyages des personnages permettent également une jolie description des jungles magnifiques du pays et un coup d'œil instructif sur ses villes (Cali n'est pas du tout comme on l'imaginait, même si on s'y fait assassiner avec la liberté que, par contre, on imaginait bien). Santiago Gamboa, qui a été journaliste, diplomate à l'Unesco, acteur dans le processus de paix entre les FARC et le gouvernement, auteur de romans « sérieux », écrit ici, avec *Des hommes en noir*, un polar plein d'intelligence qui donnera envie de lire la demi-douzaine d'autres « noirs » qu'il a déjà publiés aux éditions Métailié.

Le polar de Sergio Ramirez est très « nicaraguayen » : par sa langue qui fait entendre le parler populaire du pays, par son intrigue qui rappelle des faits divers (là-bas) connus (les accusations de viol prononcées par la belle-fille de Daniel Ortega contre lui en 1998), par son univers d'hyperboliques différences sociales, par la corruption et l'impunité de ses « élites » vieilles ou récentes. On y retrouve le sympathique personnage du précédent roman policier de Ramirez, *Il pleut sur Managua*, Dolores Morales, ancien guérillero, aujourd'hui détective privé sans licence. Moins habile que certains de ses camarades de combat, convertis au capitalisme nouveau à peine le vent de changement révolutionnaire retombé, il vivote dans la pauvreté. C'est pour cette atmosphère de délabrement politique, économique, social et moral qu'on peut lire *Retour à Managua*. L'auteur ayant lui-même lutté contre Somoza dans les années 1970, on sent que sa dérégulation et sa colère sont de première main.



Santiago Gamboa © Francesco Gattoni

SUSPENSE (25)

Ici Dolores Morales et son assistante Sofía jouent les rôles héroïques et tristement drolatiques de ceux que la politique a bafoués mais qui n'ont rien lâché sur les grands principes. C'est un peu insuffisant pour maintenir l'intérêt tout au long d'un récit assez plat qui aurait cependant pu être vivifié par deux décisions intéressantes de Ramirez : rendre la langue populaire nicaraguayenne et faire entendre une voix « fantôme » ironique.

L'espagnol prolétaire du Nicaragua, à la saveur vulgaire, n'a hélas rien, une fois traduit, de perceptiblement vif, tandis que les interventions de feu lord Dixon, enquêteur ami de Morales mort à la fin du roman précédent, ne réussissent pas à apporter le décalage ironique attendu. Relisons donc plutôt *Il pleut sur Managua*, paru en 2011 chez le même éditeur.

Roger Gentis, un psychiatre qui savait écrire

Le 1^{er} août dernier, après le long silence dans lequel il trouva bon de se tenir, Roger Gentis s'est éteint à l'âge de 91 ans, à Orléans. Psychiatre, psychanalyste, critique littéraire, écrivain, poète, il fit partie de cette génération de cliniciens qui comprit que la psychiatrie était politique d'essence, et qui de ce fait s'employa à rendre et à maintenir possible contre la maltraitance asilaire, la surdité idéologique, le pouvoir des pouvoirs, les résistances de tous ordres, mais aussi la dictature du sens et des systèmes, une clinique des psychoses non seulement respectueuse de ce mode d'être au monde mais aussi soucieuse d'un être-avec.

par Patrick Faugeras et Michel Plon

Mais encore, Roger Gentis fut invité à participer à l'aventure de *La Quinzaine littéraire* par son directeur, Maurice Nadeau, qui souhaitait ainsi ouvrir son journal, sous la pression conjuguée de l'intérêt grandissant que rencontraient les sciences humaines et de l'effervescence éditoriale qui les accompagnait, à un domaine qu'il avait jusqu'alors négligé.

Présenté par le philosophe François Châtelet, Roger Gentis fit son entrée au comité de rédaction de *La Quinzaine* sans véritablement savoir où et à quoi il s'engageait, sinon que la partie risquait d'être serrée, dans un contexte essentiellement littéraire où l'intérêt pour le monde psychiatrique est souvent marqué, pour le moins, d'un certain scepticisme. La figure d'Antonin Artaud, le « crucifié de la société »... et de la psychiatrie, reste, entre autres, à cet égard prétexte à une certaine méfiance. Ce ne fut pas vraiment le cas à *La Quinzaine*, d'autant qu'une certaine réputation de psychiatre contestataire précédait en tous lieux la présence de Roger Gentis. En effet, quelques années auparavant, Roger Gentis avait publié un pamphlet, suivi de quelques autres, dénonçant avec une certaine vigueur, voire véhémence, et dans une langue inhabituelle et peu admise dans le monde feutré des congrès et autre cénacles professionnels, la misère contemporaine de la psychiatrie, les conditions de vie pitoyables des malades, le rejet dont ils étaient l'objet, plus globalement la pauvreté et quelquefois la violence des réponses qu'une certaine psychiatrie s'ingéniait à leur apporter.

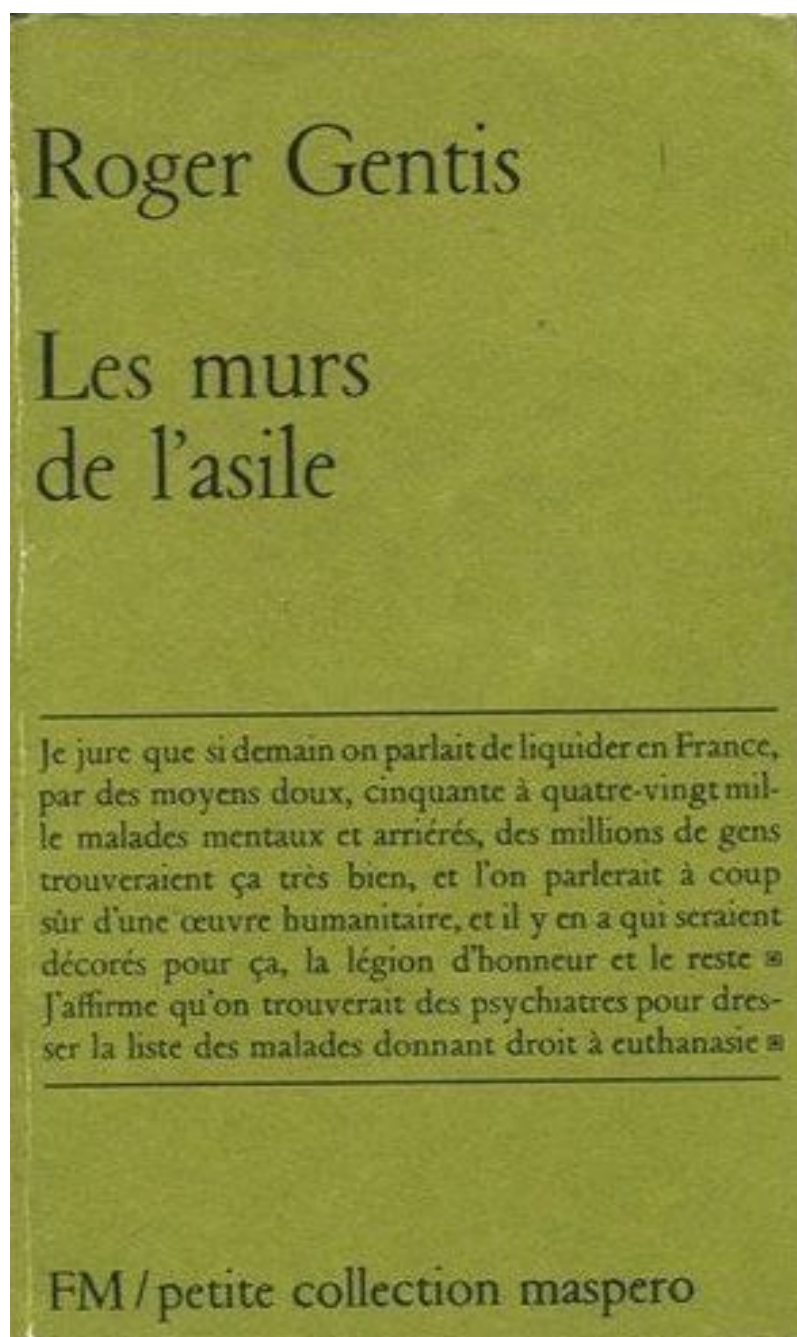
Les murs de l'asile, tel était le titre de ce texte publié par [François Maspero](#), réputé alors pour ses engagements politiques et éditoriaux et chez qui tout militant d'extrême gauche digne de ce nom venait s'approvisionner en littérature révolutionnaire. Mais ce texte, porté par la colère, intéressa rapidement un public beaucoup plus large que celui des professionnels et autres affiliés. Car non seulement ce texte interpellait la « société civile » sur son silence, son désintérêt, son ignorance, voire son mépris à l'égard de ceux que la folie avait un jour touchés, mais il montrait aussi et surtout combien sa responsabilité était engagée dans l'abandon et la maltraitance dont ils étaient victimes. Ce faisant, il avait l'outrecuidance d'affirmer que la folie était l'affaire de tous, que l'on ne pouvait se contenter d'en confier le traitement à quelques experts, sans considérer ses conditions d'émergence et son accueil. Mais, plus encore, ce texte écrit par un praticien détonnait, par son style, sur les gloses plus ou moins savantes qui encombraient le champ éditorial spécialisé.

Sa publication eut un effet de révélateur. Cependant, à moins de penser qu'une révélation n'est telle que si elle révèle ce qui se sait déjà à bas bruit, diverses voies, diverses alternatives avaient déjà brisé la pseudo unité de la psychiatrie, avaient déjà dénoncé, mis en cause, « dépassé » les conditions asilaires, avaient déjà mis en œuvre une véritable clinique des psychoses. La psychiatrie dite de secteur, conçue à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, et profondément marquée non seulement par les atrocités commises sous le régime nazi, les processus d'extermination systématique mis en œuvre – les

HOMMAGE À ROGER GENTIS

malades mentaux eurent, en Allemagne, la « primeur » de l'expérimentation des chambres à gaz –, mais aussi par l'épreuve des camps de concentration, avait déjà tissé une toile à travers la ville. Luttant contre l'enfermement asilaire, la stigmatisation de la folie, reconnaissant « l'aliéné » comme une personne, cette psychiatrie, que d'aucuns ont dite populaire, visait à soigner la folie au plus près de son lieu d'émergence et de vie. Partant d'un constat similaire, mais sur un versant moins humaniste et certainement plus clinique, se développait par ailleurs, au cours de ces mêmes années, sous l'impulsion notamment du psychiatre catalan François Tosquelles, le mouvement de psychothérapie institutionnelle qui, profitant de l'essor des sciences humaines, avançait une théorisation du traitement des psychoses en institution restant aujourd'hui encore certainement la plus avancée.

C'est avec François Tosquelles, dans le cadre de l'hôpital de Saint-Alban en Lozère, que Roger Gentis découvrit véritablement la psychiatrie, du moins dans sa version institutionnelle, à laquelle il fut toujours fidèle, ne cessant de reconnaître la dette symbolique qu'il avait contractée à l'égard de ce génial Catalan. Un historien soucieux d'une intelligence du contexte théorique et clinique de ces années-là ne pourrait se dispenser de tenter de démêler cet entrelacs de relations transférentielles qui se sont tissées autour et à partir de François Tosquelles, ne serait-ce que pour comprendre comment les intuitions de ce déroutant personnage ont trouvé à se prolonger, à se transformer ou à disparaître. Enfin, et pour continuer à sommairement dessiner l'horizon des idées et autres mouvements duquel le pamphlet de Roger Gentis se détachait, il faut aussi évoquer le mouvement antipsychiatrique, anglo-saxon notamment, dont les thèses « existentialistes » eurent un effet paradoxal : voulant éveiller l'intérêt du plus grand nombre sur la folie et sur son humanité, finalement, parce qu'elles confondaient aliénation sociale et aliénation mentale, ces thèses en arrivèrent à nier la dimension pathologique de la folie, œuvrant ainsi objectivement à une certaine maltraitance. Ce fut d'ailleurs dans une grande confusion mystico-spiritualiste que ce mouvement disparut, laissant toutefois des traces qui mirent longtemps à s'effacer, et dont la plus redoutable fut de soutenir l'idée que l'ignorance, la spontanéité, la naïveté étaient, hors de toute élaboration théorique concernant la clinique, les conditions nécessaires et suffisantes pour aborder



la folie. Mais toutes ces secousses, contestables ou pas, n'étaient en fait que des réactions à une psychiatrie qui n'avait toujours pas su jusque-là, universitairement, se dégager des modèles de classifications des entités morbides telles que la médecine les avait toujours pratiquées et n'avait pas toujours su, non plus, prendre ses distances relativement à la fonction de contrôle social qu'idéologiquement on attendait d'elle. Cela la rendait particulièrement inapte et sourde à toute véritable pratique clinique institutionnelle des psychoses.

On peut d'ailleurs se demander s'il est juste d'interpréter l'envahissement actuel de « nouvelles » techniques qui n'ont de thérapeutiques que le

HOMMAGE À ROGER GENTIS

nom, et le renforcement simultané des mesures répressives dans le champ du soin, simplement comme un retour à des pratiques que l'on croyait dépassées, ou s'il ne s'agit pas plutôt de la manifestation contemporaine d'un impensé concernant la clinique, que certains emballements idéologiques nous ont alors empêché de voir. Il faudrait aussi, dans ce contexte, si l'on avait un quelconque souci d'exhaustivité, évoquer Franco Basaglia et l'expérience italienne, souvent trop caricaturée à notre goût, mais qui néanmoins illustre bien à sa façon les ambiguïtés d'une démarche dès lors qu'on s'aventure dans la complexité du champ psychiatrique, ou bien encore les multiples expériences souvent marginales mais presque toujours « bizarres autant qu'étranges » que Mai 68 aspirait dans sa traîne.

Roger Gentis, alors psychiatre du service public à Orléans, arrive donc à *La Quinzaine littéraire* en 1975, dans ce contexte agité, et précédé d'une réputation de héraut de l'antipsychiatrie dont il aura le plus grand mal à se défaire, l'époque ayant probablement besoin de figures emblématiques ou de grands timoniers de la pensée. Le malentendu est grand car le « coup de gueule » poussé par Gentis est celui d'un praticien qui, soumis à de multiples et diverses contraintes aussi bien administratives qu'idéologiques, doit se battre constamment pour pouvoir simplement continuer à exercer une clinique digne de ce nom, cette clinique héritée entre autres de l'aventure saint-albanaise et du mouvement désaliéniste, en rien assimilable aux menées antipsychiatriques, mais aussi profondément inspirée par la psychanalyse.

De fait, Roger Gentis a toujours été, que l'on nous permette cette expression politiquement connotée mais portant aussi la marque d'une époque qui lui était chère, un compagnon de route de la psychanalyse et des psychanalystes : son esprit et sa démarche ont toujours manifesté une solidarité et même une fraternité avec ceux des psychanalystes – [Lacan](#) le tout premier – qui étaient engagés dans ce combat pour maintenir toujours aussi aiguisée l'arête subversive de la psychanalyse, pour refuser toute forme de subordination de celle-ci aux diverses dérives psychologisantes, eussent-elles revêtu les parures des courants organicistes, ou celles de ces philosophies idéalistes qui affectaient de confondre l'interprétation psychanalytique avec la démarche herméneutique. Mais la solidarité ainsi exprimée

a toujours été sélective, n'épargnant pas la critique et la prise de distance avec ceux qui lui semblaient abandonner, quelles qu'en aient été les raisons, la position analytique. Et là, car il ne faut pas hésiter à être précis, Roger Gentis pouvait être, savait être, on l'a dit, féroce, plein de mordant, usant en quelques mots d'un humour décapant. Dans ce compagnonnage, Roger Gentis s'est toujours gardé de confondre les psychanalystes dans leur histoire, aux prises avec les affres inhérentes à l'exploration de contrées inconnues et ce depuis Freud et Ferenczi – il souffre, encore inconsolable, près d'un demi-siècle plus tard, de la tournure dramatique que prit cette relation « père-fils » qui a par ailleurs tant apporté à la psychanalyse – jusqu'à Lacan et sa solitude, sans oublier, mais il y en a d'autres, Wladimir Granoff ou François Perrier, de confondre donc les psychanalystes, quelle que soit leur renommée par le biais de leurs écrits qu'il lit de très près et expose avec limpidité, et le « milieu » psychanalytique, ses tics et ses querelles subalternes qu'il sait à merveille stigmatiser. Son agacement vis-à-vis de ce que l'on peut appeler les petits marquis lacaniens dont il voit clairement le mal qu'ils font à la psychanalyse et à l'enseignement de Lacan – preuve de sa lucidité en la matière, preuve qu'il sait parfaitement faire place à ceux des lacaniens qui ont quelque chose à dire, il faut lire dans cet esprit le magnifique entretien qu'il conduit avec Philippe Julien – n'a d'égal que la manière impitoyable dont il traite ce qu'est devenue la psychanalyse aux États-Unis et ces psychothérapies les plus fantaisistes – elles étaient alors naissantes et n'ont cessé depuis de proliférer – qu'il dit être, délice d'une expression quelque peu tombée en désuétude, « à la six-quatre-deux ».

S'il est un point que Roger Gentis tient à souligner en chacune des occasions que lui offre l'actualité éditoriale, c'est bien ce qu'il en a été de la psychanalyse durant ce que Jean-Luc Evrard – hommage est rendu au passage à René Major et à ses initiatives stimulantes, le mouvement « Confrontation », la collection et la revue du même nom – avait justement appelé « les années brunes ». La Shoah n'était alors pas encore nommée comme telle et l'historiographie sur ce point comme sur d'autres n'en était qu'à ses débuts ; mais n'empêche, Roger Gentis était déjà vigilant, ardent à pointer ce qu'il en fut, à ce sujet comme à d'autres – les dictatures sud-américaines notamment – de l'inculture et de la frilosité, quand ce ne fut pas pire, des analystes. L'actualité, la nôtre, brûlante, ne conduit hélas pas à faire état d'une quelconque modification de cette

Roger Gentis

La folie Canetti

essai



MAURICE NADEAU

HOMMAGE À ROGER GENTIS

attitude, il n'est nul besoin de rappeler ici ce qui se passe dans notre pays, tout au plus peut-on parler, pour le déplorer, du silence des analystes et de leurs institutions qui semblent aujourd'hui comme hier désireux de donner une extension sans limite au terme de neutralité.

On ne saurait oublier que Roger Gentis fut non seulement, ce dont ces chroniques témoignent à l'évidence, un écrivain et un connaisseur avisé de la théorie psychanalytique mais aussi, dans le cadre qui est celui de *La Quinzaine*, un journaliste : comme tel, il avait la charge d'informer le

lectorat de ce prestigieux périodique, un lectorat exigeant, cultivé, avant tout friand, et le titre du journal l'indique bien, de littérature, de faire découvrir un domaine à l'égard duquel ledit lectorat n'est pas nécessairement et systématiquement bienveillant. Sans rien concéder à on ne sait quelle vulgarisation, en gardant à l'esprit un souci didactique et objectif, comme tel cherchant à ne sacrifier ni aux modes ni à l'ésotérisme que prisent certains psychanalystes, en respectant en même temps la rigueur, voire l'inévitable aridité de telle ou telle démarche, en cherchant à ne privilégier aucun courant sans pour autant faire preuve d'un éclectisme sans principe, Roger Gentis aura incontestablement été le premier à mettre en place et à respecter cette sorte de cahier des charges dont il pouvait conjecturer, la suite a démontré qu'il avait vu juste, qu'il serait entendu de ses lecteurs sans qu'il ait été pour cela nécessaire de le proclamer.

Mais cet engagement à *La Quinzaine* ne fut point le fait du hasard, à moins que ce soit ainsi que l'on nomme l'inconscient, car Roger Gentis va s'approcher alors au plus près de ce qui lui importe fondamentalement et ce depuis toujours : l'écriture. Et il va s'en donner à cœur joie ; comme l'un de ses auteurs de prédilection, Raymond Queneau, en bon ouvrier de la plume, il va s'essayer à tous les styles. Bousculant aussi bien les conventions littéraires que les règles grammaticales – « *Mais la femme à Plioutch a du caractère, elle refuse d'écraser* », écrit-il, par exemple, dans un style qu'il qualifie lui-même de débraillé –, il fit preuve d'une liberté de ton qui honora *La Quinzaine* et qui, de fait, transcende le genre. Ce faisant, il accueillit et poussa jusqu'au bout une pensée aux arêtes vives, baroque, imprudente quelquefois, audacieuse et tenace pourtant. Nul trait d'humour, nulle expression légère ou gouailleuse, nulle escapade non conformiste ne pouvait laisser douter que, derrière ses tours de mots, ses acrobaties et autres virevoltes sémantiques, ses engouements théoriques, ne se cachât une pensée profonde qui, de texte en texte, non pas s'affermait mais plutôt s'affranchit, à la pointe d'un style, de ce qui, telles les franges d'un rideau de sens, freinait encore son cours. Comme si la déclinaison périodique des événements éditoriaux révélait paradoxalement avec éclat l'inactualité de la pensée.