

Le N

Numéro 97
du 12 au 25 février 2020

Y aura-t-il une fin aux inégalités ?



Numéro 97

Ulysse Baratin a lu pour *En attendant Nadeau* l'énorme livre de Thomas Piketty, *Capital et idéologie*, qui se présente à la fois comme une histoire mondiale des inégalités économiques et comme un programme pour réduire celles-ci, fondé notamment sur une rigoureuse progressivité fiscale et un plan de redistribution novateur. Cette somme n'aura sans doute pas le succès mondial sidérant de *Capital au XXI^e siècle*, mais on peut néanmoins souhaiter qu'elle ait un réel impact.

Siri Hustvedt et Jean-Christophe Bailly ont en commun d'opérer une fusion des genres, entre écriture et théorie, essai et roman pour la première, essai et poésie pour le second. Leurs géographies et leurs références sont éloignées mais ils donnent tous deux accès à l'intimité des œuvres et des vies par le biais de l'imaginaire, de la mémoire, du désir, et des manières souples — Siri Hustvedt dirait féminines — de penser.

La science-fiction chinoise, de Liu Cixin, dont les livres sont suivis avec régularité et passion par

Sébastien Omont, et de Ken Liu, permet-elle d'envisager un avenir plus serein pour la Chine que celui qui s'énonce dans l'actualité ? Pas sûr, même si les conflits et les effondrements y sont atténués par des personnages conciliants, par une délicatesse de ton et une grande élégance narrative.

Guère moyen en revanche de sauver le personnage exécrable du dernier roman d'Yves Laplace, le sinistre antisémite Georges Montandon, sauf à considérer comme l'auteur que l'écriture, sans réparer, ouvre un espace critique de résistance et de réflexion. C'est ce qu'a toujours proposé Ursula K. Le Guin dont les essais viennent d'être traduits, un intérêt passionné pour le rapport à autrui et un rejet des préjugés, une inventivité généreuse et un refus de la facilité, en réfléchissant en particulier au statut de la femme qui écrit dans l'histoire.

Avant de retrouver, au cours de la quinzaine, Marie Cosnay, Johann Chapoutot, Georges Perec et Kostis Maloûtas, écoutons pour nous apaiser les voix des oiseaux. Les poètes qui les entendent et dialoguent avec eux donnent des ailes, et donnent de l'essor à l'existence et à la pensée.

T. S., 12 février 2020

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 Bouysy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

À la Une : Paris (2016) © Jean-Luc Bertini

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Correction

Thierry Laisney

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE

p. 4 Philippe Artières

Le dossier sauvage
par *Pierre Benetti*

p. 6 Jean-Christophe Bailly

L'imagement
par *Marie Étienne*

p. 8 Luc Baptiste

Le village et enfin, Autre part
et La vie belle
par *Jean-Paul Champseix*

p. 10 Marie Cosnay

If
par *Ulysse Baratin*

p. 12 Yves Laplace

L'exécrable
par *Norbert Czarny*

p. 14 Georges Perec

Entretiens, conférences,
textes rares, inédits
par *Jean-Pierre Salgas*

p. 16 Alain Veinstein

À n'en plus finir
par *Maurice Mourier*

p. 18 Shelby Foote

L'amour en saison sèche
et September September
par *Claude Grimal*

p. 20 Marlen Haushofer

Une poignée de vies
par *Linda Lê*

p. 21 Siri Hustvedt

Souvenirs de l'avenir
propos recueillis
par *Steven Sampson*

p. 27 Daniel Kehlmann

Le roman de Tyll Ulespègle
par *Jean-Luc Tiesset*

p. 30 Kostis Maloufas

Une fois (et peut-être une autre)
par *Feya Dervitsiotis*

IDÉES

p. 32 Emmanuel Bouju

Épimodernes
par *Tiphaine Samoyault*

**p. 34 André Breton
et Paul Éluard**

Correspondance 1919-1938

**André Breton
et Simone Debout**

Correspondance 1958-1966
par *Alain Joubert*

p. 39 Ursula K. Le Guin

Danser au bord du monde.
Paroles, femmes, territoires
par *Sophie Ehrsam*

p. 39 Serge Moscovici

Mon après-guerre à Paris
par *Steven Sampson*

p. 43 Johann Chapoutot

Libres d'obéir. Le management
du nazisme à aujourd'hui
par *Maurice Mourier*

p. 45 Wim Decock

Le marché du mérite.
Penser le droit et l'économie
avec Léonard Lessius
par *Nick Vanston*

p. 48 Pierre Charbonnier

Abondance et liberté
Jean-Pierre Devroey

La nature et le roi
par *Pierre Tenne*

p. 51 Thomas Piketty

Capital et idéologie
par *Ulysse Baratin*

ARTS

**p. 54 Marguerite Bordat
et Pierre Meunier**

Sécurilif
par *Pauline Hachette*

**p. 56 Nicolas Struve,
d'après Anton Tchekhov
et Lika Mizinova**

Correspondance avec La Mouette
Daniel Besnehard
Passagères
par *Monique Le Roux*

CHRONIQUES

p. 59 Esquif Poésie (3)

Poésie et les oiseaux
par *Marie Étienne*

p. 61 Hypermondes (9)

Science-fiction à la chinoise
par *Adrien Cauchie*

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

Foucault, l'archive et la ZAD

Exécuteur testamentaire de Michel Foucault, Daniel Defert remet à l'historien Philippe Artières des coupures de presse et des fiches de lecture sur des hommes des bois, à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle. Le philosophe aurait lui-même composé ce Dossier sauvage. Après des années de compagnonnage avec son œuvre, Philippe Artières accomplit par la fiction du montage littéraire certaines intuitions de Foucault, introduisant un peu d'imaginaire dans l'écriture de l'histoire.

par Pierre Benetti

Philippe Artières
Le dossier sauvage
 Verticales, 168 p., 16,50 €

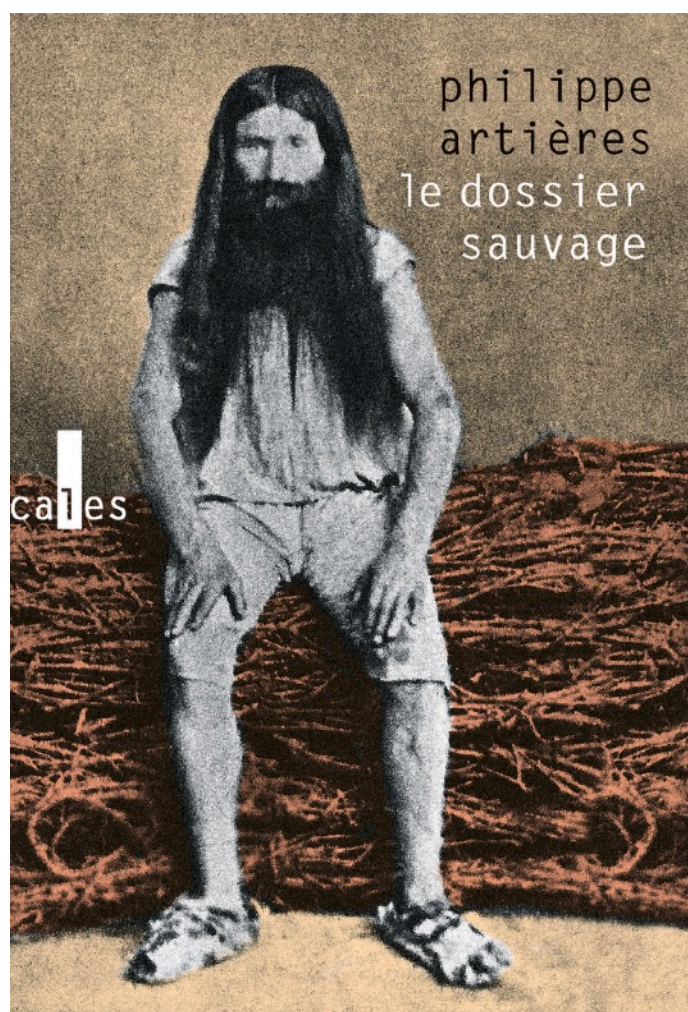
Avec Dominique Kalifa, Philippe Artières s'était déjà prêté au montage d'archives dans *Vidal, le tueur de femmes* (Perrin, 2001). Pour *Vie et mort de Paul Gény* (Seuil, 2013), il avait enquêté sur son aïeul, un philosophe jésuite assassiné à Rome dans l'entre-deux-guerres. À la fois collage expérimental, récit de recherche en jeu de piste et hommage à un autre ancêtre, *Le dossier sauvage* se situe au croisement de ces démarches d'écriture. Par le biais d'une structure légère de roman policier ou d'espionnage – un « *document secret* » est bien remis au narrateur-chercheur, mais il a peu d'incidence sur l'avenir immédiat –, il questionne la manière dont, comme des doubles, la fiction et l'histoire se produisent. Et cela, moins à partir de faits passés que dans la pratique de l'enquête, et plus spécifiquement dans celle de l'archive et de sa mise en forme.

Pour entendre les échos de ce livre dans le temps ouvert aux quatre vents des idées, il convient de revenir au moment où Michel Foucault, à la fin des années 1970, prépare une anthologie après son dépouillement des archives de l'enfermement de l'Hôpital général et de la Bastille, dans la perspective d'*Histoire de la folie*. L'anthologie devient collection, « Les vies parallèles » aux éditions Gallimard, où est publié *Herculine Barbin dite Alexina B.* D'autres manuscrits nourriront le livre co-écrit avec Arlette Farge sur les lettres de cachet, *Le désordre des familles*. L'anthologie ne paraîtra que sous cette forme éclatée, à laquelle participe le texte de 1977 sur « la vie des hommes infâmes », prévu en préface. Fou-

cault y disait vouloir rassembler « *en une sorte d'herbier* » des « *vies singulières devenues, par je ne sais quels hasards, d'étranges poèmes* » : vies de pendus et de fous, auxquelles, en archivant leur passage entre ses filets, l'administration royale donnait « *cette pure existence verbale qui fait de ces malheureux ou de ces scélérats des êtres quasi fictifs* ». On le voit, la littérature déjà n'était pas loin.

« *Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être toujours dû, rester, c'est la rencontre avec le pouvoir* », écrivait encore Foucault. Chez Artières, c'est l'inverse qui se passe... ou presque. Quelques hommes, retirés des centres du monde « civilisé » – au moment même où l'on commence à les relier par le train –, tentent de fuir tout contact avec leurs semblables, et de surcroît avec les instances qui organisent leur vie sociale ; mais cette rupture de ban excite l'intérêt d'un nouveau pouvoir en pleine croissance, qui s'appelle la presse. La trace infime de ces nouveaux infâmes n'est plus conservée dans les registres carcéraux, mais dans les entrefilets des journaux – ce que présentait Foucault dans sa préface.

« *Sauvages, c'est-à-dire rétives à l'histoire* », écrit cette fois Artières, les vies dans la forêt sont aussi scandaleuses que celles passées au cachot un siècle auparavant, elles engendrent un désordre, un dérangement que s'empressent de dénoncer leurs commentateurs. Mais leur écho vient aussi vers nous. Difficile en effet de ne pas y entendre les luttes d'aujourd'hui nées de ces ruptures avec un monde qui a seulement changé d'échelle. À partir des thèses de Theodore Kaczynski, dont il retrace le passionnant parcours, *Le dossier sauvage* appelle à penser les idéaux de décroissance et de déconnexion dans



FOUCAULT, L'ARCHIVE ET LA ZAD

l'organisation concrète de la vie, par « *des techniques de soi pour échapper au contrôle de la technologie moderne* ». Un nouveau siècle est passé, et le pouvoir a de nouveau changé de visage.

Mais même si Philippe Artières termine son livre en invoquant [les ZAD](#), la figure de Foucault en précurseur de l'écologie radicale n'est pas celle qui l'emporte dans *Le dossier sauvage*, lequel poursuit une seconde intuition du philosophe, et semble s'intéresser plutôt aux rapports de l'histoire et de la littérature : la possibilité à venir d'un « *usage fictif des matériaux* ». En dépit de l'aspect parfois seulement esquissé de certaines pistes, le maintien d'un espace d'indécision entre le vrai et le faux, l'original et l'apocryphe, laisse le lecteur se faire agréablement surprendre par une intrigue – Artières à la recherche de Foucault, Foucault à la recherche des ermites – née du disparate, de fragments qui n'avaient pas d'existence propre avant de résonner ensemble grâce au geste habile du monteur. Ce narrateur, qui a quelque chose du collectionneur ou du fan,

voudrait que Foucault (qui lui-même rêvait d'un « *livre de convention et de jeu, le livre d'une petite manie qui s'est donné son système* ») ait rassemblé ce dossier ; c'est chose faite par un roman dans lequel le document nourrit l'imaginaire. Pas simplement par une rêverie sur les ruines, mais en proposant un mode d'interprétation du passé où l'imaginaire a lui aussi le droit d'enquêter.

On en profite pour signaler l'édition, par le même Philippe Artières, d'un petit volume intitulé *Foucault & Cie* (Éditions de la Sorbonne, 144 p., 5 €), catalogue non exhaustif des appels politiques signés par Michel Foucault entre 1967 et 1984. Non exhaustif, parce que la liste est énorme et que certains textes sont déjà présents dans les *Dits et écrits*, ainsi que dans certains volumes de Gilles Deleuze. On y voit un Foucault internationaliste et collectif, alerte, attentif aux combats de son temps, signant pour donner du poids à des revendications sous les projecteurs comme inaudibles. La guerre du Vietnam, la répression au Congo, en Égypte, en Turquie, en Iran, en Italie, les prisons... tout y passe – mais pas encore la protection des forêts et la défense des hommes qui y vivent.

Le monde s'arrête dans l'image

Qui se souvient du beau roman d'André Hardellet, à propos duquel Breton écrivait : « Vous abordez là les seules terres vraiment lointaines qui m'intéressent » ? Son titre : Le seuil du jardin. Son sujet : un peintre essaie de reproduire un rêve récurrent dans lequel il se tient sur le seuil d'un jardin, d'un monde qui attend, intact, d'être exploré. « Au fond, une porte, semblable à la première, s'ouvrirait sur un second jardin, suggérant l'idée d'un labyrinthe prolongé jusqu'à l'horizon ». « Un monde. Un monde à part du monde. Un monde en plus », écrit Jean-Christophe Bailly comme en écho dans le premier chapitre de L'imagement, chapitre auquel il donne pour titre « Le travail du seuil ».

par Marie Étienne

Jean-Christophe Bailly

L'imagement

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 256 p., 20 €

Mais si l'on veut pénétrer dans ce domaine neuf, poursuit Jean-Christophe Bailly, il faut soi-même être capable de se débarrasser de ce qui nous empêche de voir, d'entendre et d'écouter, être capable donc de penser vraiment, hors des balises, des habitudes, il faut « *perdre ses mots, ses phrases, son temps et son tempo, puis, par un effort, les retrouver, se reprendre* », effectuer sur soi tout un travail dont la formulation, comme il le note lui-même, rappelle celle de Freud sur le travail du deuil. Puisqu'il s'agit de faire le deuil de ce que l'on était.

Mais pour que soit possible une telle mutation, il faut auparavant que celui qui regarde ait ressenti un choc, ait éprouvé que le tableau (et ajoutons le livre, la sculpture, la musique) est différent des autres, qu'il ne ressemble à aucun autre et qu'il promet, bien que statique et plat sur le plan matériel, un voyage infini. « *Nous sommes devant quelque chose qui s'échappe mais qui, tout autant, se tient dans une fixité* », quelque chose qui renvoie à une réalité tout la fois absente et présente à travers elle. C'est ainsi que, selon Plin l'Ancien, la jeune fille d'un potier de Corinthe, Dibutade, entoure d'un trait léger le visage de l'amant qui s'en va, « *projeté sur le mur par la lumière d'une lanterne* » afin de le garder, de conserver sa trace en dépit de l'absence. Invenant, par là même, le dessin, la peinture.

Si le langage « *stimule des images dont il est la légende* », l'image, elle, est une île, elle est seule, contrairement au signe, élément parmi d'autres à l'intérieur d'un code. L'image « *est un suspens. Le monde s'arrête dans l'image, l'image est du monde arrêté* ». À tel point qu'elle paraît, sublimée par Bailly, une sorte d'étoile dans le ballet du ciel, une partie d'une cosmogonie qui « *dérive immobile dans le temps* ». Ou bien, tout aussi imposante et grandiose, un rappel du sacré dont « *la crucifixion est l'apothéose* ». Une image réussie, apte à produire un choc et à nous introduire dans le jardin originel, serait donc en même temps une montée vers l'extase et une déposition, un dépôt, le fragment d'un tout insaisissable, sinon, un peu, par ce fragment.

Si je m'attarde tant sur ce premier chapitre, c'est parce que sa richesse n'en finit pas de ricocher et de se propager, de nous induire au mouvement et de nous pousser à élargir, autant que faire se peut, notre capacité de penser et de voir ; mais il n'a pas, à l'origine, été conçu pour introduire *L'imagement*, dont les treize chapitres organisés en trois parties, issus de conférences, d'articles, de préfaces, ont été rédigés entre 2002 et 2008.

Je ne chercherai pas à les visiter tous, préférant susciter le désir du lecteur et lui laisser le bonheur de la surprise. Les sujets abordés sont nombreux, peintures, dessins, photographies, mêlés, entrelacés à une histoire de l'art abordée par à-coups, par fragments, par hasard, à l'occasion, et sans la tentation de l'exhaustivité, du surplomb scientifique ; plutôt celle du promeneur qui invente son chemin.

LE MONDE S'ARRÊTE DANS L'IMAGE

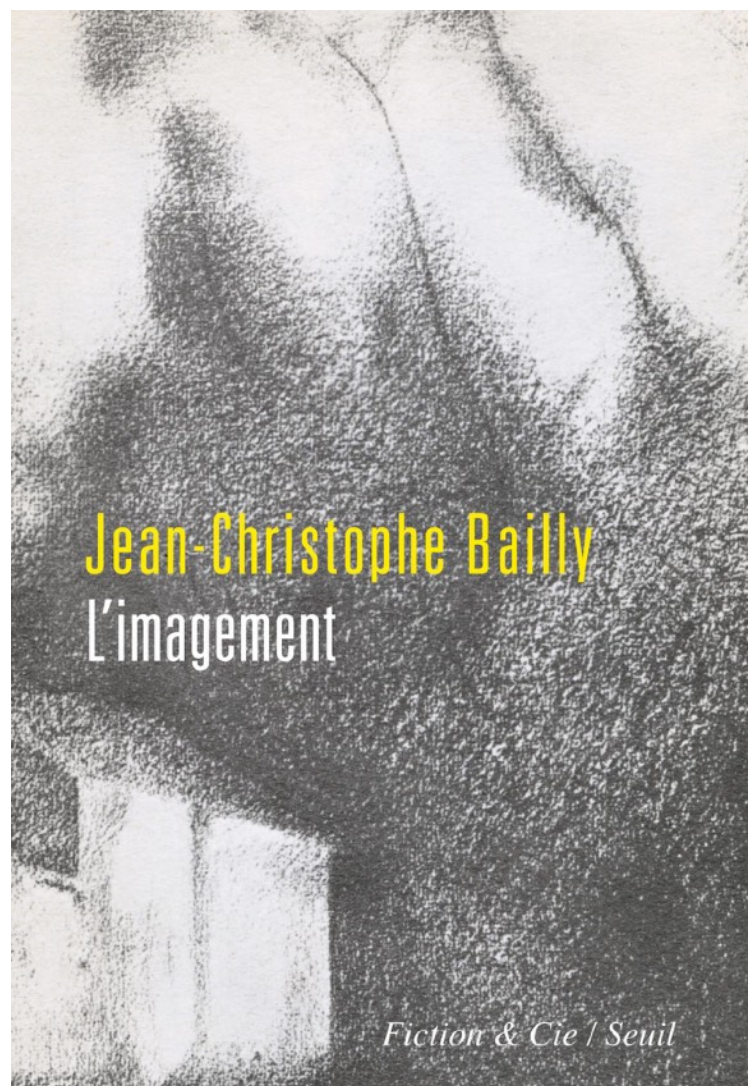
Une remarque au passage : autant les titres des chapitres sont en accord avec le style habituel de l'auteur qui semble suivre son plaisir, ne s'obliger à rien, bien qu'il soit précis et méthodique (« La ville au fond du tableau et la maison dans la nuit » ou « Qu'elle est petite, la marge, la margelle du puits où pourtant l'on n'est pas tombé »), autant le titre général, « L'imagement », néologisme pour désigner « *les processus qui conduisent aux images et les chemins qu'elles suivent* », possède, me semble-t-il, un charme moindre.

Choisissons deux chapitres, l'un dans la partie II, « Le brouillon général », et l'autre dans la partie III, « L'image, la paroi et l'accès », ce qui nous permettra d'avancer davantage dans le foisonnement organisé de ce livre inclassable, comme l'est, à vrai dire, l'œuvre entière de Jean-Christophe Bailly qui préfère, pour atteindre son but, ignorer les longueurs du discours rationnel et accueillir les intuitions d'une pensée en mouvement proche de la poésie.

Dans « Vers le brouillon général », Bailly pose pour principe qu'à un temps où les artistes ont cru pouvoir créer des œuvres impérissables, qui désobéiraient, exceptionnellement, à la loi du vivant, c'est-à-dire jusqu'au XIX^e siècle, en a succédé un autre qui a ouvert « *le champ d'une destitution du régime de l'œuvre et de sa forme ultra, le chef-d'œuvre* ».

Dès lors, les œuvres deviendront « *un horizon que le chemin ne rejoint jamais* ». C'est dire que « *le chemin vers l'œuvre supprime l'œuvre* ». Ce que des artistes comme Cézanne, Giacometti ou Pollock (c'est Bailly qui les cite) ont vécu dans le désespoir. Et ce que d'autres, au contraire, apprennent à vivre en redevenant apprenti, en redevenant celui qui ne sait pas et qui redécouvre, dans l'émerveillement, la possibilité de sa liberté et de son renouvellement. Un processus que Bailly nomme « le brouillon général », expression qu'il emprunte à Novalis : « *la vision d'un champ infini et sans bords, une sorte de friche immense* ».

« L'image, la paroi et l'accès » n'aborde pas exactement la question de ce qui est montré dans la peinture occidentale, même et surtout quand ses sujets sont religieux, commandés par l'église : des gorges découvertes, des corps qui s'abandonnent à des corps qui agressent. Bailly



s'y intéresse plutôt au désir qui la motive et la parcourt — ou non. Il estime en effet qu'on peut distinguer les tableaux « *qui semblent demeurer inertes* » et les autres, auxquels, seuls, il s'attache.

Après avoir noté l'importance des regards dirigés vers l'objet du désir amoureux, il va jusqu'à envisager que le voyeur dans le tableau et le voyeur hors du tableau ne sont autres que le peintre et que, par conséquent, l'éros et la peinture ne sont pas dissociables. Et ce d'autant moins que le désir reste en suspens, et que « *le regardeur refait l'expérience d'Actéon, voyant dans ce qu'il voit ce qui lui échappe, ce qui lui échappera toujours* ».

C'est donc, n'en doutons pas, pour l'acteur du tableau comme pour son créateur, d'une quête qu'il s'agit, une quête qui dépasse, et de loin, le simple apaisement du désir amoureux ou de l'achèvement de l'objet artistique. Un au-delà de la peinture, de l'art en général, que peu de livres, me semble-t-il, ont entrepris d'analyser avec autant de profondeur, de somptuosité et d'élégance virtuose.

Écrire avec un œil de photographe

Les éditions Bleu autour font une offensive Luc Baptiste en publiant trois ouvrages qui montrent la palette des talents de cet auteur. Sous un titre sibyllin, Le village et enfin, l'auteur décrit l'ambiance triste et pesante qui nimba son enfance du côté de Moulins dans l'Allier. Il commence, et cela ne nous étonnera pas car il est lui-même photographe, par l'évocation d'un cliché de Raymond Depardon où l'on voit « une femme dure et triste », « une femme de la campagne », comme elles se désignent elles-mêmes. Elle est de dos et porte en elle « la fatalité et la défaite ». Baptiste précise : « J'ai croisé sur mon chemin d'enfance tant de ces femmes ». Le ton est donné.

par Jean-Paul Champseix

Luc Baptiste
Le village et enfin
Bleu autour, 88 p., 12 €

Autre part
Photographies
Bleu autour, 125 p., 18 €

La vie belle
Bleu autour, 120 p., 12 €

Avec un verbe d'une netteté redoutable, l'auteur se souvient de l'ambiance : voisins qui s'entredéchiraient, alcoolisme, « *dureté d'un village et de ses gens* » et ennui, naturellement. Une usine fabriquant du plastique, à côté du village, donne du travail pour un temps car elle va fermer. Baptiste brosse le portrait d'une vie obscure qui, sans lui, serait tombée dans le néant : Émile, l'ouvrier toujours en retard, hébété d'alcool, pêcheur du dimanche en mobylette. Devenu chômeur, il commente, dans un bar, la circulation de la Nationale 7. Pas de misérabilisme dans la narration, une logique sèche, le mot juste sur fond d'un constat sans appel : « *Je n'ai pas vu le bonheur dans le village ; je n'ai pas rencontré quelque chose qui fût une promesse de bonheur* ». Le dernier chapitre, correspondant sans doute au « et enfin », transporte le lecteur, sans crier gare, dans le Xinjiang... Pourtant, le dépaysement est singulièrement absent, tant la misère, l'indifférence et l'ennui sont les choses du monde les mieux partagées !

Le rapport entre photographie et écriture ne manque pas d'intérêt. L'album de photographies *Autre part* est sombre. Pas de visage, pas d'anecdote, « *ni illustrations ni témoignages* ». Il s'agit d'un regard qui, fugacement, fige un instant privilégié : « *Je photographie un enchantement, même s'il arrive qu'il n'y ait rien d'enchanteur dans ce que je vois ; je veux dire une clarté soudaine, une évidence* ».

De fait, des correspondances s'imposent et rien n'empêche sur une double page de créer une continuité entre un mur extérieur de la Cité interdite, le long d'un bassin, et un paysage de la Nouvelle-Calédonie. De même, sous un certain angle, une rue de Damas n'est guère différente d'un quartier pauvre d'Anvers. Nombre de photographies sont de vastes étendues, des paysages déserts de Jordanie, de Brighton, du Maroc, du puy de Sancy ou de Van. Ils ne sont pas clos car des chemins, des pistes ou des routes mènent au-delà. Le ciel est cependant souvent lourd. Il n'est pas surprenant que Baptiste affirme que ces photographies « *sont des contemplations* ». Une indéniable tristesse sourd de ses images que les voitures de New York ne viennent pas égayer, pas plus que les façades reflétées des immeubles qui perdent leur stricte géométrie. C'est peut-être pourquoi Baptiste confie : « *J'aime que mes photographies fassent silence* ». Elles n'appellent, en effet, aucun commentaire mais une sorte de recueillement. Nous ne pouvons pas nous insérer facilement dans ces images, c'est peut-être pourquoi l'album s'intitule *Autre part*.



Amman (2019) © Luc Baptiste

ÉCRIRE AVEC UN ŒIL DE PHOTOGRAPHE

Le dernier recueil, *La vie belle*, propose des instantanés de la mémoire qui retrouve des bribes d'histoire dans lesquels le regard est pour beaucoup. L'auteur confirme : « *Nous ne savons rien des mémoires, mais les duretés ou les dissimulations des regards, l'avilissement des traits, les façons vilaines de se garder debout et d'avancer parlent comme des histoires. Les visages et les corps, plus que les paysages, m'affectent. Dans ma tâche de professeur, je fais face au miracle des regards* ». L'intérêt de l'ouvrage est lié à un même regard qui embrasse une singulière diversité de lieux. Dans son village d'enfance, Baptiste n'a pas lu pour rien les navigateurs Le Toumelin et Moitessier. Le détail est fondamental et « révélateur » comme pour la photographie ; le sous-titre de l'ouvrage est « Images ». Se succèdent une scène dans un TER où une voix venue dont ne sait où proclame : « *Dans vingt ans on sera tous morts* » ; dans une rue du village de Roussillon, une femme âgée explique à tous les passants qu'elle va se marier ; sur la grand-place de Montpellier, un homme à mobylette demande frénétiquement la route de Nîmes au milieu d'une foule.

Ces moments fugaces sont vécus et se fixent dans la mémoire comme des photographies. Ils sont

aussi suscités par des combats de coqs à Bali, par des locomotives admirées en Chine et à la petite gare de Lapalisse, par la neige du mont Aigoual ou celle du pic Bogda, en Chine, pays où les ruées pour accéder aux autobus sont inoubliables ! Plus insolite est l'homme qui, à Xian, se penche au milieu du trottoir crasseux pour boire : « *Dans son face-à-face avec la flaque, il reste un homme sans visage. Peut-être l'ai-je entrevu, son visage, mais c'est sa position que je regardais* ». Il n'est toutefois pas toujours nécessaire de s'éloigner beaucoup. L'auteur se dit ému, autour de chez lui, par les friches, « *ces territoires abandonnés qu'ont modelés depuis des siècles les gens de peu* » car elles sont porteuses « *d'histoires perdues* ».

L'auteur dit que ses images « *n'ont rien à défendre* ». À voir, car il affirme tout de même : « *La photographie est une protestation* » face au temps qui passe, et ses récits semblent pleins d'une indignation retenue face à une condition humaine désolée. L'attention que porte Baptiste aux gens, en particulier à ceux que l'on ne regarde guère, est tout à fait aiguë et si dénuée de pathos qu'elle en devient communicative. Il ne fait donc pas que partager son regard, qu'il s'agisse de photographies ou de textes.

Algérie évanouie

L'an passé, Marie Cosnay racontait dans Les Enfants de l'aurore (Fayard) l'histoire de jeunes migrants nommés Rhésos, Achille et Memnon, partant vers Troie. Avec If, texte entre la France et l'Algérie, elle poursuit l'exploration de personnages entre deux rives. Son texte, entre fiction et documentaire, prend la forme d'une enquête à la poursuite d'un homme disparu.

par Ulysse Baratin

Marie Cosnay

If

L'Ogre, 200 p., 17 €

Une narratrice décrit sa recherche du père d'un homme qu'elle a rencontré : « *Je chercherai partout son moment d'été 1962, partout je chercherai son père, père au cœur de l'Histoire disparu des histoires.* » Soit un personnage, Mohamed Bellahouel, aux identités si multiples qu'il finit par se dissoudre en un fantôme perdu dans les interstices de l'Histoire. Gendarme musulman en Algérie dès 1944, officiant d'un côté de la Méditerranée puis de l'autre, il s'évanouit dans la nature dans les années 1960, laissant derrière lui une famille, même si « *disparaître n'est pas chose aisée* », écrit Marie Cosnay.

Il faut malgré tout tenter de le saisir, et pour cela lui donner un minimum de chair, textuelle s'entend. On le devine à demi-mot, Marie Cosnay doit avoir de puissants motifs personnels pour entreprendre un tel livre. Des adresses au disparu comme la discrète présence de la figure de l'enquêtrice le disent assez. Il n'entre pourtant aucune effusion dans ce texte aussi rétif à l'interprétation qu'est mystérieux son personnage.

Tout commence par une évocation du château d'If, poteau indicateur de la littérature d'aventure la plus immédiatement séduisante. Mais l'if est aussi cet arbre aux feuilles vénéneuses et aux fausses baies rouges, utilisé comme ornement dans les parcs. Et les cimetières. Si l'on ajoute le sens anglais et ses ouvertures infinies, une certaine image se dessine déjà de cet objet à la fois exaspérant et excitant.

Exaspérant car, dans *If*, Marie Cosnay ne veut rien résoudre. Tout y est mise en scène d'un

grand tâtonnement à l'aveugle. Il arrive par moments de se perdre ou d'être excédé par ce phrasé en culs-de-sac stoppé net par le couperet, mimant les ruptures de l'Histoire. Heurté, mais jamais affecté, ce style est au contraire la tentative très honnête de dire un mur : le passé qui se dérobe, face auquel la langue ne va rien sauver ni rien éclaircir, seulement se faire aveu de l'impossibilité de déplier toute l'Histoire. La langue de l'écrivaine achoppe, se complique ou s'embourbe, non sans écho avec le très récent *Idiotie* de Pierre Guyotat. Sans comparer ces deux ouvrages, on ne peut que constater que, sous la plume d'écrivains français, l'Algérie de la fin des années 1950-1960 peut se refuser à la trame classique du roman historique.

Devant la confusion de l'Histoire, fallait-il répondre en miroir par un texte volontairement complexe, voire compliqué ? Il n'est pas certain que le chaos devienne plus intelligible par la grâce d'une écriture chaotique. Néanmoins, ce doute peut être levé si le lecteur accepte de se situer au degré d'effacement de l'enquêtrice elle-même. Il s'agit bien de reconstituer une histoire familiale, mais la chronologie s'embrouille et se révèle mouvante. Plus la narratrice suit ses membres pris entre plusieurs allégeances ou aucune, plus devient évidente la difficulté de situer l'identité de ses personnages. Cette recherche, qui avait tout pour être romanesque, s'y refuse. De Dumas, à la fois omniprésent mais en contrepoint, Cosnay retient le motif de Dantès, mais rejette la trame aventureuse. La fiction affleure sans cesse, seulement pour être mise à distance par un dispositif. Enquête, montage et agencements de bouts de textes, parfois froidement documentaires, parfois poétiques, se substituent au récit d'aventure. À la rigueur, l'ensemble a l'aspect d'une épopée en haïkus. Du roman d'aventures, on ne voit que les ombres, thèmes et



Aéroport d'Alger (2003) © Jean-Luc Bertini

ALGÉRIE ÉVANOUIE

références restés là comme virtualités. Cette matière aurait pu éclore en saga familiale mais demeure clouée au sol par l'Histoire.

Celle-ci interdit le déploiement de la fiction en étendant une opacité sur tous les personnages. Sans origines fixes, ils circulent entre les identités dans un labyrinthe qui pourrait être une prison, comme le suggère le plan du château d'If en couverture. Le travail d'identification de l'enquêtrice évoque les relations franco-algériennes, les années 1950-1960, des secrets de famille... Des miettes de passé s'agrègent et dessinent tout, sauf le personnage lui-même. « Personnage » serait trop dire, tant Mohamed Bellahouel se montre pareil au sucre se diluant au fond d'un café plus on tente de le saisir.

On parlait aussi d'excitation. Peut-être vient-elle de cette trame mince où s'accrochent tant de genres, le documentaire et la fiction, l'essai et le carnet de voyage dans cet Alger contemporain où la narratrice recherche des indices. Mais *If* ne se laisse pas définir. De ce tissu fait de gens aux provenances multiples, de l'Espagne à l'Italie, d'Annaba à Bayonne, naît un dédale privé de centre de gravité, espace à la fois saturé et vide, en d'autres mots un texte méditerranéen. Et beau.

Le paradoxe ouvert par ce livre qui recueille des traces et des ombres, mais pas leur source, n'est donc qu'apparent. « *Si je ne vois rien de l'homme, je vois autour de l'homme des images. Images flottantes autour d'une silhouette absente et d'un nom évidé.* » Le lecteur restera sur sa faim s'il souhaitait comprendre qui est au juste Mohamed Bellahouel et le pourquoi de son évanouissement. Le même lecteur pourra s'agacer de cette obsession, et de ses palinodies revenant toujours à la même énigme : pourquoi cet homme a-t-il choisi de disparaître ? Il ne s'agit pas de combler l'absence du disparu. L'autrice n'érige pas un tombeau mais un réseau. Car les « images » demeurent. Elles ont leur force et passent sous nos yeux, épaves charriées par cette enquête-errance qui remontent par à-coups soudains : bribes de vies de harkis ici, fragments de propos de pieds-noirs là, discours politiques tamponnés selon un rythme régulier, ou fuites soudaines vers le plus loin de l'histoire de la colonisation. Le minotaure s'est envolé mais, au détour de son jeu de piste, l'enquêtrice rencontre un pays et son peuple, ce « *volcan immergé* » de l'Algérie du Hirak et de février 2019. Le secret familial n'a rien perdu, mais l'Histoire s'ouvre de nouveau.

Quand l'amalgame fait sens

« Une voix forcenée, dérangée et dérangeante, désarçonnée et désarçonnante, armée et désarmante, en tout cas titubante et divagatrice ou divagante, passe par le filtre d'une autre figure » : c'est par ces mots que, lors de la parution de *L'original*, Yves Laplace définissait son narrateur. Il l'écrivait en 2004, cela reste vrai en 2020 avec *L'exécrable*, une vie possible de George Montandon.

par Norbert Czarny

Yves Laplace
L'exécrable
Fayard, 352 p., 19 €

Pour qui ignore qui est Montandon, la couverture du récit donne une indication : il est à l'origine de l'exposition « Le Juif et la France », qui s'est tenue au palais Berlitz en septembre 1941. Outre les salles d'exposition censées expliquer à quoi on reconnaît le Juif (la majuscule qui essentialise est de son fait, comme l'explique Yves Laplace dans les sources précises qu'il donne à la fin du livre), on doit à Montandon l'idée de la statue : la mère modèle brandit l'enfant ; tous deux devaient remplacer la figure honnie placée au-dessous d'eux.

Montandon était médecin, anthropologue et ethnologue. D'abord fasciné par le bolchevisme, il avait voyagé en Sibérie, y avait rencontré son épouse et photographié les Aïnous. Il était né à proximité de Genève, la ville natale d'Yves Laplace mais aussi d'Oltremare, chef fasciste de l'entre-deux-guerres dont l'écrivain racontait l'histoire dans *Plaine des héros*. Voilà qui rassemble, même si d'autres attaches existent : « *Nos vies sont tramées d'incidents sans liens les uns avec les autres, et cette parfaite absence de liens forme la matière de nos livres* ». Le lien est solide, unissant la plupart des fictions et des récits d'Yves Laplace. En voltairien convaincu, l'écrivain est adepte du combat contre l'infâme et ici l'exécrable, et il ne rend pas aisément les armes.

Exécrable, Montandon l'est, on l'a deviné, pour l'ensemble de son œuvre et en particulier pour cette exposition parisienne qui, malgré ses 200 000 visiteurs, a été un relatif échec : on

racolait dans les écoles, l'entrée était gratuite, mais bon. Échec double puisque le vrai responsable n'a pas été Montandon mais ce Paul Sézille évoqué par Jean Echenoz dans *Vie de Gérard Fulmard* : son antisémitisme le poussait à demander qu'on débaptise la rue Erlanger, la rue Meyerbeer ou la rue Halévy. Montandon, lui, qui prenait des photos, constituait des fiches et mesurait et pesait les crânes, avait trouvé un moyen radical d'identifier les belles femmes juives ou plutôt de les rendre facilement reconnaissables : il suffisait de leur couper le nez. La question du visage, du dévisagement si l'on ose dire, était l'une de ses obsessions. Il s'est trouvé des scientifiques pour admirer sa collection de photos de « négroïdes » et autres « asiates », et pour juger son classement pertinent.

Montandon, marié et père de deux jeunes femmes, avait quelque chose de ces époux ou pères excessifs, débordant d'amour pour ses « femmes ». Quand des résistants sont venus l'abattre en août 1944 à Clamart, il se faisait encore livrer des produits de luxe pour satisfaire ces trois personnes. Les versions concernant sa mort divergent. Pour certains, après avoir tiré sur des résistants, il aurait succombé à ses blessures. Pour d'autres, il aurait fui en Allemagne et y serait mort d'un cancer fin août. L'un de ses grands amis, Céline, dresse son portrait et relate cette période dans *Féerie pour une autre fois*. Le même Céline ne manquait pas d'idées, nous y reviendrons ; le brouet est bien indigeste.

Voilà donc l'exécrable qui obsède, épuise ou accable l'auteur. Il n'est pas le seul et la forme du récit comme les « rencontres » qu'il décrit méritent qu'on s'y arrête. Laplace est un architecte méticuleux. Chaque partie de son livre porte le titre d'un « acte de parole » et, de « prédiction » à « méditation », il cerne et décrit l'abomination

QUAND L'AMALGAME FAIT SENS

comme son ancêtre de Ferney-Voltaire le faisait des ignominies d'un siècle qu'on appelle des Lumières, parfois avec des nuances de mépris. Aimer l'intelligence, l'ironie, la verve et le combat contre tous les obscurantismes n'est pas toujours « tendance ». Passons.

Le récit d'Yves Laplace mêle donc plusieurs formes de haines, la principale étant le fanatisme antisémite qui, s'il ne coupe plus de nez, pratique le crime. La première partie du livre est en ce sens un tourbillon dans lequel on est pris, entre Montandon, les terroristes comme Merah (mort comme lui en tirant d'une pièce fermée sur ses assaillants) et Coulibaly, mais aussi la famille de l'auteur et Marguerite Duras. On peut s'en étonner, ou se sentir étourdi. Une cohérence apparaît, qui tient sans doute au mot « amalgame », pris à la lettre : « *L'amalgame est un mot issu de l'arabe : amal al-djama. Et du latin alchimiste : amalgama. Ce trouble étymologique porte en lui le conflit de civilisations auquel on l'impute ou qu'on lui impute, selon l'orientation choisie. L'amalgame désigne la fusion et l'impossibilité de la fusion.* »

Le raisonnement d'Yves Laplace l'amène à prendre le mot à l'inverse de la fameuse expression « pas d'amalgame ! » qui, en général, conduit à en faire. Il met le fer dans la plaie et montre la fascination qui peut naître entre bourreau et victime, prenant l'exemple de celle qu'on lit dans la figure du gestapiste dans *La douleur* de Marguerite Duras. L'ambiguïté du rapport était bien mise en relief dans son film par Emmanuel Finkiel, qui avait choisi Benoît Magimel, éminemment séduisant, pour incarner ce personnage. Mais cette équivoque peut revêtir des dimensions plus violentes. Le travail de l'écrivain, cette quête obstinée de l'exécrable qui le jette à un moment dans la dépression, l'amènerait même à abandonner l'écriture. Laplace montre ce qui unit les figures de l'avant-guerre et les terroristes contemporains. On lira dans les sources des extraits effrayants de la correspondance de Céline avec Marie Canavaggia. Le pamphlétaire trouve que Hitler a trouvé la « bonne solution » en faisant « *survir à l'improvisiste dans les réunions habituelles, dans les bistrot, des équipes de mitrailleuses et par salves, indistinctement, tuer tous les occupants* ». Le tueur de Halle ou ceux qui ont sévi aux États-Unis n'ont pas lu la correspondance de Céline mais leur fanatisme les a éclairés, si l'on ose employer ce beau verbe.

Dans ce récit profus, tourbillonnant, bien dans la manière de son auteur qui mêle sinon les voix du moins les échos venus de partout, Marguerite Duras fait figure de repère. Certes, elle a été cette Marguerite Donnadiou qui attribuait un quota de papier aux éditeurs sous l'Occupation. Mais elle est aussi et surtout la résistante du réseau Morland, puis cette écrivaine incroyable, moitié initiatrice moitié pythie qui semblait annoncer l'improbable mais ne se trompait pas sur son temps et sur ce qui suivrait : « *L'actuelle pensée "incorrecte" (ou pas) stipule qu'elle s'est alors trompée sur presque tout. Déplacez le curseur d'un souffle. Je vous défie de lui donner tort sur rien.* »

Repère, seulement ? Non. Elle est à l'origine de la vocation d'Yves Laplace. *Lahore*, son deuxième roman, adopte le point de vue du *Vice-Consul*. La marraine du jeune Yves, Nadine, ressemble à Anne-Marie Stretter et en a toutes les fragilités. *L'exécrable* commence par un accident lors duquel elle traverse une baie vitrée et se blesse gravement. Cette traversée de la vitre, sinon du miroir, n'est-elle pas une métaphore à l'œuvre dans l'ensemble du récit ? Bien des êtres la font, amis de jeunesse à Genève, tel Mathieu, le proche compagnon devenu fou, ou Clara, détruite par les addictions dans les années 1970. Yves Laplace, le « *petit page* », échappe à cette destinée en écrivant, en rassemblant des fiches, des notes, en collectionnant, comme il le racontait si bien dans *La réfutation*, l'un de ses plus beaux romans.

Écrire, quand ce n'est pas mettre un nœud au mouchoir, nœud qui devient le livre, ce pourrait donc être cela, traverser les vitres au risque de se couper. Yves Laplace, qui parle ici d'un personnage né à quelques pas du Grand ou du Petit-Sac, ce Saconnex de son enfance, convoque Cendrars, qui partageait avec Montandon le goût du Nord, de la Russie et de la Sibérie, et dont le héros, Moravagine, a quelque chose d'effrayant, et de fascinant. Les êtres, les lieux, les questions que l'on se pose, que l'on pose comme autant de provocations nécessaires, c'est l'objet de ce récit : « *Affronter Montandon revient à écrire le livre des noms, des visages, des lieux et des nombres. Du plus proche au plus lointain. Mais qui est ton prochain, face à l'exécrable ? Un fils ? Un frère ? Un cousin ? Un ami ? Une marraine ? Un étranger ? Un Juif ?* » Je ne sais s'il y a une réponse. Sans doute beaucoup. Un livre qui ne laisse pas tranquille.

Georges Perec : faire son temps

Les éditions Joseph K publient des Entretiens, conférences, textes rares, inédits de Georges Perec, gigantesque volume qui nous fait voir la progression de son œuvre et donne à penser son héritage contemporain.

par Jean-Pierre Salgas

Georges Perec

Entretiens, conférences, textes rares, inédits

Textes réunis, présentés et annotés

**par Mireille Ribière, avec la participation
de Dominique Bertelli**

Joseph K, 1 104 p., 39 €

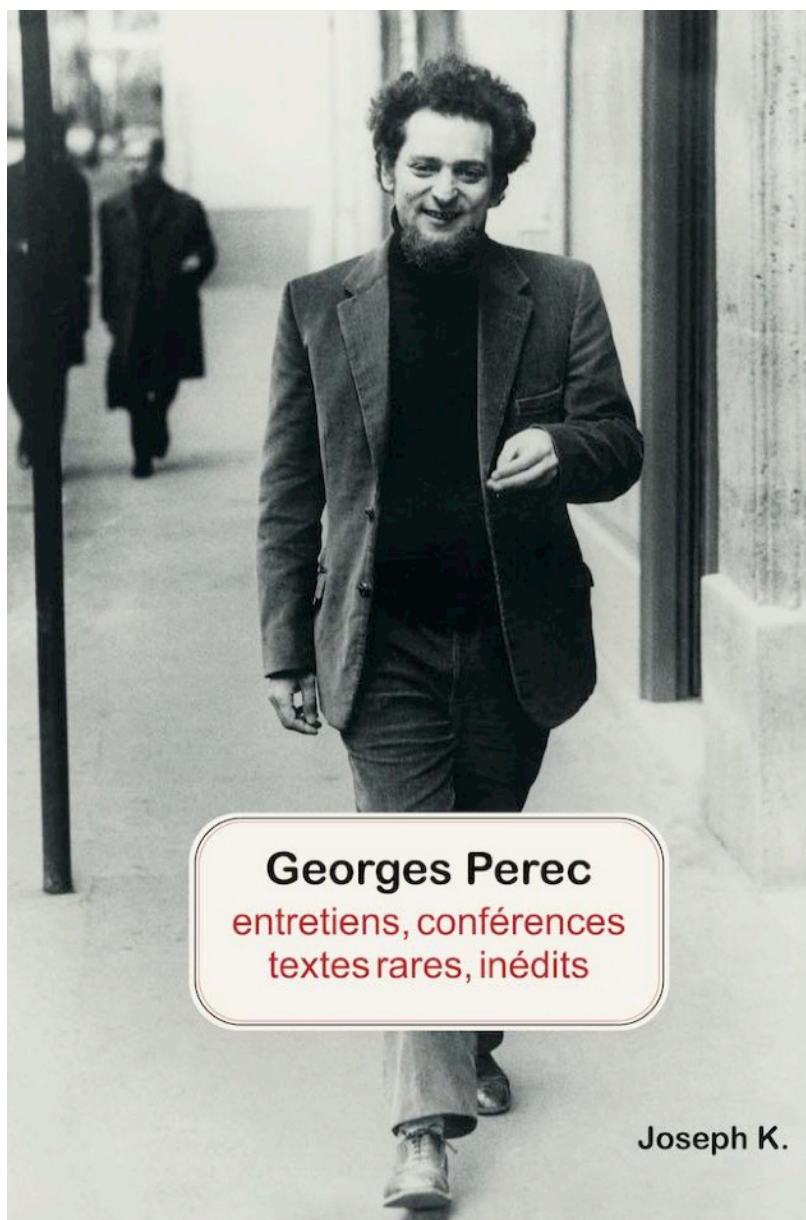
Faire son temps : tel est le titre ambivalent de la rétrospective Christian Boltanski qui se tient jusqu'au 16 mars au Centre Georges-Pompidou. Aux antipodes de toute chronologie, l'artiste y rebat les cartes de son œuvre. En exergue du catalogue, Georges Perec. De mille façons, le parallèle est évident entre la vie possible de *L'homme qui dort*, en fait impossible (lire W), et la « vie impossible » de *L'homme qui tousse* devenue possible (lire *La cache* de son neveu Christophe). Parmi les intersections nombreuses entre les deux œuvres, on peut rappeler *Ce dont ils se souviennent* en 1990 dans la revue *Fig* de Jean Daive.

Bien plus qu'une réédition de celui de 2003, cet énorme volume permet justement de penser comment Georges Perec a lui aussi « fait son temps ». De faire le lien entre les deux, voire les trois Perec : le Perec *anthume*, de 1965 à 1982, qui connut deux fois la gloire avec *Les choses* (prix Renaudot 1965) et *La vie mode d'emploi* (prix Médicis 1978) ; et le Perec *posthume*, de 1983 à 2017, véritable « contemporain capital posthume » à qui se réfèrent écrivains et artistes de plus en plus hors de France. Et qu'a accompagné la collection de Maurice Olender, « *La Librairie du XX^e siècle* », de *Penser/Classer* à L.G. *Une aventure des années soixante*.

Pour qu'advienne celui-là, il fallut que se croisent l'Histoire avec un grand H (*Shoah* sort en 1985) et « l'évolution littéraire » française (autour de 1983, le devenir classique du Nouveau Roman, Goncourt et Nobel, les métamorphoses de Philippe Sollers de l'abstrait *Paradis* au figuratif

Femmes et la mutation des voies alternatives qu'incarnaient Pascal Quignard, Renaud Camus et Jean Echenoz). Il accompagne aujourd'hui un troisième Perec : le « classique », entré dans la Pléiade en 2017.

Dans les années qui suivirent la disparition prématurée de Perec, s'opposaient parfois violemment deux traditions critiques. Ici la biographie à l'américaine (David Bellos), là l'autobiotope de Bernard Magné et ses ancrages (le cerveau) et la psychanalyse de Claude Burgelin (l'inconscient). Entre les deux, la théorie littéraire, de l'autobiographie à l'intertextualité. Aujourd'hui, elles cessent d'être perçues contradictoirement dans ce presque troisième tome de la Pléiade, parfois distant de celle-ci et de ses choix. Il contient deux livres en un, sept cents puis trois cents pages, avec entretiens, conférences, discussions, tables rondes, questionnaires, comptes rendus, billets d'humeur, préfaces et postfaces, dont soixante-dix textes absents de l'édition de 2003. Surtout, à la différence de travaux organisés selon les « quatre champs » énumérés dans les célèbres *Notes sur ce que je cherche*, ce qui fait l'intérêt de ce tome est un parcours de l'œuvre année après année, grâce à un appareil critique magnifique centré sur la réception, et la non-réception. Ni *La disparition* ni W, qui aujourd'hui sont les sommets de l'œuvre travaillant la mémoire de la langue et la nouvelle autobiographie, ne sont vraiment lus en temps réel. On trouve dans ce livre un inédit politique, « L'opinion publique française et la guerre d'Algérie », paru en septembre 1957 dans la revue yougoslave *Pregled* : « *il y a aujourd'hui des Français qui ne sont pas trop fiers d'être français. Il n'est peut-être pas inutile que l'un d'entre eux essaie de le dire* ». Également deux entretiens majeurs avec Jean Liberman dans la *Presse Nouvelle Hebdo*, héritière de la *Naïe Presse* yiddish. À l'époque des *Choses*, l'orphelin enfant caché fait part de son attachement au communisme et de son peu de gout pour Israël. À l'époque d'*Ellis Island*, le juif écrivain théorise sa différence avec Robert Bober.



GEORGES PEREC : FAIRE SON TEMPS

On peut aussi y lire en continu l'évolution de la pensée perecquienne du roman, des notes de lecture d'avant *La Ligne Générale* (neuf dans la NRF, trois dans *Les Lettres Nouvelles*) et de sa passion pour Henri Thomas, une longue étude de John Perkins, dans les conférences de Warwick et de Venise, une vraie Théorie d'ensemble, qui s'épanouit dans *La chose*, un inédit de 1967 sur le free jazz mais pas seulement – on y entend, à l'heure de sa cooptation à l'Oulipo, l'influence de *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco.

Autre manuscrit de jeunesse, sa *Défense de Klee* en 1959. À suivre aussi tout au long du livre, le malentendu avec Roland Barthes qui semble affaire de socialité autant que de théorie, et la douleur de Perec. En 1966 et 1967, à la suite des *Choses*, il accepte une commande d'Arts-Loisirs

pour des Mythologies à la manière de Barthes. Les seize articles sont peu convaincants... À signaler encore les papiers de *Cause commune*, ainsi que, complémentaires du récent livre de Jean-Jacques Thomas et éclairant sur son rapport à l'art contemporain, *30 banalités idiosyncratiques sur la ville de New York*, un inédit absolu. Enfin, un texte sur Richard Foreman, « Ô images vous suffisez à mon bonheur », paru dans *La Quinzaine littéraire* en 1973.

À son enseigne kafkaïenne, Joseph K., déjà éditeur perecquien (un livre d'hommage à Bernard Magné, le catalogue de l'exposition sur l'art contemporain de Perec en 2008), nous offre là une extraordinaire biographie de l'œuvre. Qui montre à quel point le second Perec, posthume, a fabriqué le premier, anthume : loin d'avoir « fait son temps » de 1965 à 1982, il a, sans le savoir, *fait son temps* : le nôtre.

Dans la chambre noire

Ces dernières années, Alain Veinstein semblait avoir un peu délaissé l'écriture pour la peinture, son autre (et antérieure) passion. Mais le voici de retour avec À n'en plus finir, un livre qui, de bout en bout, est un accomplissement, ou plutôt même un éblouissement, bien que la lumière qui en émane, rarement colorée, convoque surtout les teintes les plus sombres : rouge du sang versé, violet.

par Maurice Mourier

Alain Veinstein
À n'en plus finir
 Seuil, 233 p., 18 €

C'est que cette lumière tirant vers la nuit naît dans la chambre noire d'une obsession majeure chez Alain Veinstein, celle de la mort omniprésente, de la terre où s'abîme le corps emmaillotté dans les bandelettes de souvenirs récurrents (le père disparu, la mère peu aimée, peut-être peu aimante, les amours plus rêvées qu'accomplies, ou qui n'ont plus de vitalité immédiate).

L'admirable suite de dix-huit poèmes qui porte comme sous-titre « Après minuit » pourrait ainsi, en première lecture, être assimilée à un thrène dont le héros malgré lui est un enfant « *claquemuré dans la tombe, / seul à jamais* » car dans l'incapacité de construire, sur quelques miettes de bonheur volées, un roman familial heureux. Une enfance vouée à l'effroi essentiel, celui d'être au monde, relayé par l'effroi conjoncturel dû au contexte de guerre. L'enfance est d'ailleurs le thème central d'*À n'en plus finir*.

Cela implique-t-il que le fond, sans conteste noir, de ce recueil où l'individu pourchassé, menacé, hanté par des images de terre remuée, d'ensevelissement, mais aussi d'échec, de ruine des espérances, d'occasions manquées, s'offre chargé d'une tristesse si incurable qu'elle exerce sur le lecteur une influence déprimante ? Non, et ce paradoxe apparent tient au contraste entre la noirceur thématique de la plus grande partie des évocations du marasme intérieur et l'énergie de l'écriture née d'une personnalité jamais en repos, qui oppose à l'effondrement qui s'avance, et cela en toute expérience négative actuelle, en toute réminiscence de blessures psychiques remontant

du passé, l'efficace d'un verbe dont la seule capacité à exister contre le malheur vaut exorcisme.

Chez Michaux, autre poète affronté à l'innommable, la lutte pour une portion, même infime, d'aise et de quiétude provisoire s'accompagne de violence destructrice. Lui veut « écarteler » ce monde invivable. Rien de tel à la base de la procédure d'exorcisme pratiquée chez Veinstein. Sans doute parce que la peur originelle et acquise y prédomine et empêche de transmuter la malédiction d'être en un explosif brisant. Mais surtout, malgré un sentiment de solitude qui rend inutile tout effort continu pour cisailler les barbelés de la prison mentale, l'artiste souffrant qui fait entendre dans ces pages sa plainte profuse ne perd pas totalement l'espoir de toucher quelque frère d'élection et, en fait, écrit pour quelqu'un.

Rien de plus éclairant à cet égard que la confidence d'auteur qui figure à la fin du livre dans une de ses séquences les plus opaques, « Un noir plus sombre que la nuit » : « *Je manœuvre au vent. Recueille les mots au petit bonheur comme des naufragés. J'en choisis deux ou trois que j'avance à pleine voix de la même façon que le pianiste joue quelques notes pour lancer l'orchestre. Pas d'autre ambition, au fond, que de faire corps avec une poignée de mots qui vont droit au cœur. C'est aussi simple que ça [...] Je parle pour me taire sans me replier entièrement sur moi-même* ».

Cette poésie – car, mesurée grâce au seul retour à la ligne, sans lyrisme revendiqué ni recherche rythmique, ou même disposée en paragraphes, la prose de Veinstein tend toujours à la poésie – se désigne donc explicitement comme destinée à d'autres affligés et même comme guérisseuse (« *mots qui vont droit au cœur* »). Elle est autarcique – le monde extérieur à l'esprit tourmenté du



Alain Veinstein (2020) © Jean-Luc Bertini

DANS LA CHAMBRE NOIRE

poète y a peu de place – mais non pas égoïste et, venue du cœur, va à la rencontre d'autres cœurs. Ce qu'elle réussit comme en se jouant, parce qu'elle refuse tout élitisme, toute recherche stylistique excessive, et n'utilise qu'une vocabulaire simple, les mots et les tournures de tous les jours.

Mais si le choix des mots, notamment dans les poèmes en vers libres, semble obéir à une loi de lisibilité immédiate, comme si la langue du poète pouvait s'accommoder du tout venant de la conversation ordinaire, et par là traduire en somme les sentiments et les affects du commun des mortels – ce qui est très loin d'être le cas –, toute la complexité rhétorique du discours à soi-même, du continuel ressassement intérieur, du monologue sans voix ni cri émis à travers l'espace de communication banal, se réfugie dans la disposition strophique, élaborée et savante.

Tantôt le texte descend sur la page d'une seule coulée (dans « Elle, dernier jour »), comme si la hâte d'échapper au mal qui court (« *je n'entends même plus les battements de mon cœur* ») serrait à la gorge le fugitif. Tantôt, par exemple dans le magnifique « Un silence de mort », la distribution des vers en strophes varie en fonction des poussées de l'angoisse, de l'afflux des souvenirs vrais

ou faux, des pauses que doit se ménager l'indicible pour enfin venir au jour : un distique, un huitain, quatorze vers qui ne composent pas un sonnet mais le rappellent, enfin un septain de « conclusion », auquel l'impair confère le pouvoir de nier toute « clôture » définitive, bien que ce dernier mot, suivi d'un point final, paraisse enfermer la méditation sur la mort du père derrière la porte métallique d'une sorte de tombeau.

Ce n'est ainsi pas grâce à son élocution apparemment si aisée à comprendre que la poésie de Veinstein touche la sensibilité de chacun et, sans être aucunement émotive (rien de mièvre ici ou de forcé), se révèle si émotionnelle. Ce qui bouleverse dans chacun de ces textes, assez maîtrisés par leur auteur pour ne susciter en nous qu'une réaction d'empathie quasi fraternelle, c'est la proximité non factice qu'ils établissent d'emblée entre le petit garçon éternel, éternellement condamné à mort, qui les traverse comme ce fantôme pathétique photographié les bras en l'air dans un terrible cliché du ghetto de Varsovie (personnage de victime innocente constamment présent en filigrane du livre), et l'idée même d'enfance, de notre enfance à nous qui l'avons vécue si fragile et si menacée, dans son combat permanent et finalement perdu contre l'adversité.

Le Sud sans bruit ni fureur

L'amour en saison sèche et September September, deux romans de Shelby Foote (1916-2005), reparaissent quelques décennies après leurs premières traductions, datant respectivement de 1953 et 1978, alors qu'ici en France leur auteur est assez oublié.

par Claude Grimal

Shelby Foote

L'amour en saison sèche

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Hervé Belkiri-Delhuen

Traduction révisée par Paul Carmignani

Rue d'Ulm, 320 p., 20 €

Shelby Foote

September September

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Jane Fillion

Traduction révisée par Marie-Caroline Aubert

Gallimard, coll. « Série noire », 448 p., 19 €

Aux États-Unis, le sort de Shelby Foote est un peu différent. Après un début très honorable dans les années 1950 en tant que romancier du Sud, il disparut des librairies pour, quelques décennies plus tard, regagner la faveur du public comme romancier d'Histoire. En effet, sa présence à la télévision publique américaine en 1990 dans une série documentaire sur la guerre de Sécession fit revenir vers lui des milliers de lecteurs qui s'arrachèrent ses trois gros volumes consacrés au sujet (*The Civil War : A Narrative*) et ses livres antérieurs. Il retrouva ainsi la renommée grâce à la fois à son talent d'écrivain et à l'image de gentleman sudiste à l'ancienne qu'il avait su médiatiquement projeter.

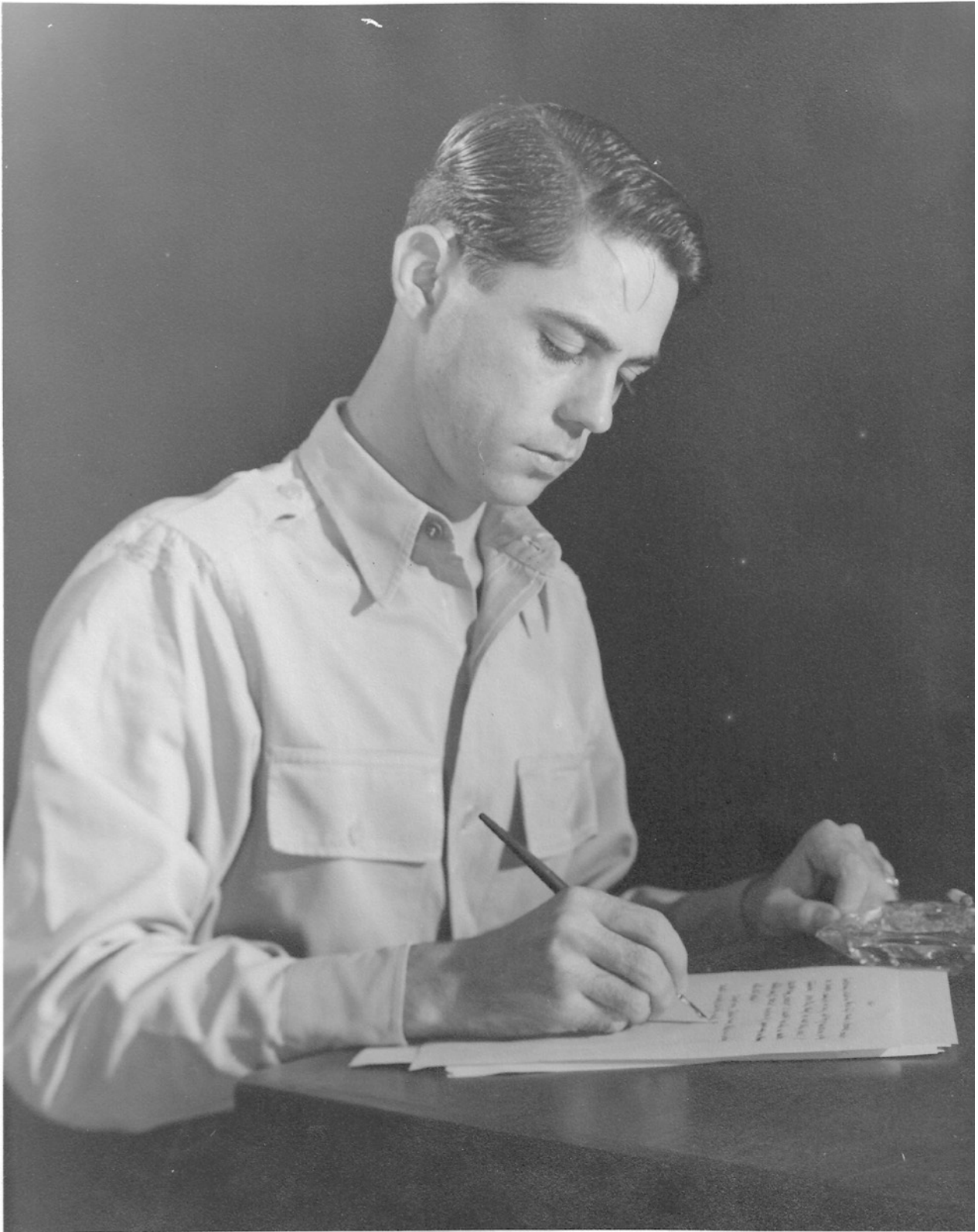
Ses romans ont cependant, comme lui, leur petit côté à l'ancienne : les sujets sont typiquement « bien de la région », ses trames narratives d'un réalisme un peu morne même si celui-ci est relevé par une pointe de causticité et des techniques de narration vaguement modernes (celle des différents points de vue narratifs dans *September September*, par exemple).

L'amour en saison sèche, le plus réussi des deux livres, reprend un vieux thème, celui de la dispa-

rition d'un ordre ancien face à la modernité. Se déroulant essentiellement pendant la Grande Dépression dans la petite ville imaginaire de Bristol, Mississippi, il fait s'affronter deux riches familles, les Barcroft et les Carruthers, et complique encore leurs conflits économiques et érotiques avec un nouvel élément de disruption, l'arrivée d'un jeune homme de l'Ohio plein d'ambition qui va trouver la fille du major Barcroft à son goût, surtout « vue de dot ».

Tout se termine mal, bien sûr, mais mal non pas de manière tragique ou apocalyptique, mais médiocrement mal, en accord avec le cours longuet et délétère de l'histoire racontée par Foote. Cela se lit assez bien pour qui évacue de sa mémoire le souvenir de [Faulkner](#) dont les œuvres opèrent avec le même type de matériaux, et pour qui aurait plus de curiosité sociologique ou historique que littéraire. En effet, la peinture de la décadence, de l'illusion d'une classe sociale sur son aristocratique passé, celle des passions négatives (brutalité, avarice, goût du pouvoir, luxure...) que réalise Foote, sont moins bien servies par l'approche scrupuleuse de l'auteur, a-t-on le sentiment, qu'elles auraient pu l'être par une visée plus hyperbolique, portée par le mouvement de l'épique, du tragique ou du satirique.

September September, le dernier roman de Foote, souffre des mêmes défauts que *L'amour en saison sèche*, bien que cette fois-ci l'auteur ait choisi une trame de roman noir (Gallimard fait d'ailleurs reparaître le livre dans sa collection historique). Le sujet est ici du domaine du sensationnel : le kidnapping (réel) d'un enfant à Memphis, en 1957, à l'époque où les tensions des événements de Little Rock, Arkansas, se propageaient partout dans le Sud. Ainsi donc, trois pieds nickelés blancs en quête d'argent facile enlèvent un enfant noir, fils d'une famille riche. Là aussi tout ira mal, et encore une fois de manière lente et sans éclat. Les monologues biographiques faits par chacun des trois kidnappeurs,



Shelby Foote vers 1950 © Franke Keating

LE SUD SANS BRUIT NI FUREUR

leurs interactions désordonnées, l'angoisse stéréotypée de la famille du bambin, l'action foireuse et foirée, se déploient avec léthargie, malgré la diligence de l'auteur.

Sans doute la quête de « vérité » que Foote a toujours dit poursuivre « *de la même manière qu'un*

historien » ne porte-t-elle pas ici ses fruits les plus éclatants. On en vient à regretter qu'il n'y ait pas plus de bruit et de fureur dans le Sud de Shelby Foote ou même, à défaut, plus de fleurs de magnolias.

Marlen Haushofer ou la scène humaine

La traductrice et éditrice Jacqueline Chambon offre au lecteur francophone la possibilité de lire Une poignée de vies, de la romancière autrichienne Marlen Haushofer (1920-1970).

par Linda Lê

Marlen Haushofer

Une poignée de vies

Trad. de l'allemand (Autriche)

par Jacqueline Chambon

Jacqueline Chambon, 186 p., 19 €

À propos de *Portrait de femme*, Henry James disait que « la littérature d'imagination habite une maison qui n'a pas une seule fenêtre, mais des millions, ou plutôt un nombre incalculable de fenêtres possibles ; chacune d'elles a été percée ou pourra encore être percée dans sa vaste façade suivant le besoin de voir de chaque individu et suivant la pression exercée par sa volonté ». Et d'ajouter que ces ouvertures donnent toutes sur une scène humaine. La maison de la création bâtie par Marlen Haushofer a des fenêtres qui donnent toutes sur une « poignée de vies ».

Pourtant, son œuvre la plus fameuse décrit une femme qui, avec son chien et sa vache, lutte méthodiquement pour ne pas aller à la dérive dans un paysage d'après apocalypse. Entre *Robinson Crusé* et *La route* de Cormac McCarthy, *Le mur invisible* est le roman de la survie, le journal d'une héroïque rescapée, qu'un mur invisible sépare de tout, et qui écrit pour ne pas perdre la raison.

Dans *Une poignée de vies*, traduit avec une grande finesse par Jacqueline Chambon, c'est sur des scènes humaines que donnent les fenêtres de la littérature de Haushofer. Ce n'est plus une atmosphère de fin du monde, mais un univers où vie et mort se mêlent, faisant penser à une de ces histoires de fantômes de Henry James. La survie est une nouvelle fois au centre d'un roman de Marlen Haushofer, mais dans ces pages le passé et l'enfance sont revisités parfois de façon presque fantastique, de telle sorte que les pistes sont brouillées et que les époques sont évoquées avec autant de précision que de nostalgie clairvoyante.

Quand une femme donnée pour morte joue les revenantes, comme dans *Une poignée de vies*, publié

en 1955, et tourne son regard vers le passé, elle chamboule les repères mais pour mieux tirer les leçons de ce qu'elle a vécu et réviser ses points de vue : « *L'enfance n'est pas douce et idyllique, mais le rude champ de bataille de combats amers sous le masque de joues roses, d'yeux ronds et de lèvres innocentes. Et ces combats étaient si mortels que la plupart des gens cherchaient à les oublier à tout prix et préféraient croire qu'après des années de jeux superficiels et de larmes vite essuyées on entrait alors dans la vraie vie.* » Cette réflexion est celle de Betty, qui retourne dans la maison qu'elle a habitée jadis, sans que personne ne sache qui elle est. Des photos retrouvées ressuscitent des souvenirs : elle découvre soudain que c'est « une poignée de vies » qu'elle tient entre ses mains.

Elle se rappelle les trois amies, Margot, Käthe, elle-même, pensionnaires d'un couvent, et les sentiments complexes qui les liaient. Ambivalence, colère, chagrin : Margot était douée et pleine de vie, Käthe serviable et généreuse, Betty un peu double, fascinée par Heinrich von Kleist, surtout par sa *Petite Catherine de Heilbronn* (ou l'amour absolu), et hantée par l'idée de mourir un jour, à tel point qu'elle se représente comme un corps en décomposition, exhalant une puanteur infernale.

Tout destinait Betty à devenir « *une gentille femme amicale un peu distraite* » dont l'existence serait rythmée par des promenades avec son enfant, des lectures de romans et des visites : « *Une de ces femmes dont la volonté est brisée et qui ne sont plus tout à fait réelles* ». Au lieu de quoi elle tente l'échappée belle, se délestant d'un poids et fuyant tout ce qui jusque-là l'avait entravée.

Betty la prisonnière – de sa vie conjugale, de sa propre image et d'une certaine idée qu'elle se fait de la femme – se transfigure. Ce qui est passionnant dans le roman, c'est la manière dont une femme, prise dans des rets destructeurs, parvient à se défaire de liens qui auraient pu l'annihiler. Mais ce portrait de femme est aussi le portrait d'une amitié équivoque. Finalement, cette *Poignée de vies* tient en un mot : ambiguïté. La captive ne s'affranchit qu'en jouant de toutes les ambiguïtés.

Entretien avec Siri Hustvedt

Souvenirs de l'avenir, de Siri Hustvedt, raconte les débuts new-yorkais d'une jeune romancière à la fin des années 1970, vus à travers ses souvenirs. Pour l'auteure originaire du Midwest, aujourd'hui résidente à Brooklyn avec son mari, Paul Auster, imagination = mémoire. Venue à Paris pour présenter son roman, elle a accordé un entretien à EaN.

propos recueillis par Steven Sampson

Siri Hustvedt

Souvenirs de l'avenir

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christine Le Bœuf

Actes Sud, 333 p., 22,80 €

Quelle a été la genèse de ce texte ?

Je travaillais sur un autre roman ; il était inerte, un échec. Lors d'une dernière tentative pour le sauver, j'ai eu l'idée que la narratrice entende la voix d'une voisine à travers le mur. Tout s'est mis en place : le sinistre texte désincarné écrit par la voisine ; le roman à l'intérieur du roman, une sorte de polar à la Sherlock Holmes avec un duo comique ; et la perspective du présent, vue par une narratrice âgée. Chacun de ces éléments représente un morceau du temps : le passé vécu dans le présent comme souvenir ; la reconstruction imaginée du passé, celle-ci faisant aussi partie de la mémoire. Parce que, sans la mémoire, on ne peut imaginer l'avenir.

Comme dans Tout ce que j'aimais, l'évènement déclencheur est la découverte des documents : en l'occurrence, l'ancien journal new-yorkais de la narratrice.

Mon intérêt pour les lettres, les notes et les messages remonte loin, et vient de mon amour pour les romans du XVIII^e et du XIX^e siècle, dans lesquels la découverte de lettres parfois compromettantes est importante.

« S.H. », la narratrice, se remémore sa jeunesse new-yorkaise à la fin des années 1970. S'agit-il d'un Bildungsroman nostalgique ?

On peut le considérer comme un *Bildungsroman*, mais non conventionnel, à cause des commentaires de la vieille narratrice. Je ne suis pas nos-

talgique du Manhattan de 1978. Manhattan était plus moche et plus violent qu'aujourd'hui ; pour une étudiante pauvre, c'était difficile. Tout est résumé par cette phrase du roman : « *L'argent y reste dominant.* » C'était aussi vrai en 1978 qu'aujourd'hui, avec cette différence : à cause d'une crise financière et le départ d'un million d'habitants, il était possible de trouver un appartement bon marché. La scène artistique – aujourd'hui disparue – était alors vivante.

S.H. vit dans un grand appartement à Brooklyn – quartier fétichisé en France –, comme vous et votre mari, Paul Auster. Êtes-vous consciente qu'on vous voit parfois comme ambassadrice de la « marque » Brooklyn ?

Nous y vivons depuis 1981. À l'époque ce n'était pas chic, et moins cher que Manhattan. Votre question me fait marrer : je me sens marginale par rapport à la culture générale.

Fraîchement arrivée à New York, la narratrice acquiert le surnom « Minnesota », d'après son État d'origine. Elle se lie d'amitié avec Whitney, New-Yorkaise sophistiquée. Incarnent-elles la différence entre le Midwest et New York ?

Au début, Minnesota, jusque-là séquestrée dans une petite ville, voit en Whitney l'incarnation du glamour cosmopolite. Au fur et à mesure de leur amitié, elle percevra la souffrance de Whitney, pourtant son objet d'amour central.

Ici, comme dans certains de vos romans précédents, le père de l'héroïne est médecin dans le Minnesota rural, où il soigne des maladies parfois sévères. Partagez-vous avec lui un intérêt pour la pathologie ?

J'ai publié un livre intitulé *Les mirages de la certitude* dans lequel j'examine le dualisme entre soma et psyché par rapport aux fondements

ENTRETIEN AVEC SIRI HUSTVEDT

néocartésiens de la neuroscience computationnelle contemporaine. Moi, je suis plutôt moniste et organiciste. Je crois que le dénigrement du corps dans la culture occidentale est lié à la misogynie. En considérant le cerveau et la raison – associés à la masculinité – comme une substance immatérielle, on réduit le corps à un objet naturel et abruti et donc féminin, d'où notre dégoût pour celui-ci. Dans mon enfance, le médecin d'une petite ville, toujours un homme, était perçu comme un demi-dieu, investi d'une magie paternelle. Enfant, Minnesota assiste à une scène de résurrection miraculeuse, empruntée à un incident que j'ai découvert dans d'obscurs mémoires médicaux et ensuite embelli (je collectionne ces mémoires, ainsi que ceux des patients psychiatriques).

Siri Hustvedt serait-elle un médecin frustré ? La fiction a-t-elle une fonction psychothérapeutique ?

Pendant quatre ans, j'ai été professeur d'écriture pour des patients confinés à la Payne Whitney Clinic. J'ai publié des articles dans des journaux psychiatriques et neurologiques sur ce sujet. Actuellement, je prépare une communication pour l'Association allemande de psychiatrie que je donnerai à Berlin. Ces invitations, ainsi que mon embauche par Cornell, ont suivi la publication de *La femme qui tremble*. J'en suis venue à considérer l'écriture comme thérapeutique, en particulier pour des patients psychiatriques. Maintenant je collabore avec des savants et des scientifiques travaillant sur cette question : comment la lecture et l'écriture peuvent-elles produire des changements physiologiques ? On a constaté des améliorations au niveau du foie et du système immunitaire.

Telle Nicole Krauss, aussi de Brooklyn, vous jouez avec des éléments de votre vie : ici, comme dans Les yeux bandés, l'héroïne vit sur la 109^e rue. Comme vous à l'époque ? Cet aspect « méta », que signifie-t-il ?

Oui, j'y ai vécu. L'espace est réel, ainsi que mes souvenirs de cet appartement, pas complètement fiables à cause du brouillard de la mémoire – je n'ai aucun souvenir du frigo. Ce roman est un commentaire ironique sur la mémoire et les mémoires, le caractère fluctuant et fictionnel du souvenir. Je me moque des « mémoires » qui prétendent raconter « la vraie histoire » d'une vie à travers des pages de dialogues et des descriptions détaillées des visages et des vêtements dont seul un savant se souviendrait.

Tel Bachelard, votre privilégiez la configuration spatiale. La femme qui tremble contient cette phrase : « Les lieux favorisent les souvenirs explicites. » Chez vous, c'est lié à la figure du voisin – fou, bruyant, criminel, érotique – habitant à côté ou au-dessus. Ici il s'agit de Lucy Brite.

Les lieux sont fondamentaux pour le souvenir autobiographique. *La poétique de l'espace* m'a marquée quand j'étais étudiante, mais je m'intéresse davantage aux systèmes artificiels de la mémoire. Frances Yates, que j'ai lue au début de la vingtaine, est très importante pour moi. Je me demande pourquoi mes personnages habitent si près les uns des autres. Peut-être s'agit-il d'une géographie rêvée : on ouvre une porte et on tombe sur de l'intime. La proximité permet aussi l'écoute clandestine et les observations à l'improviste. Sur la 109^e rue, il y avait un couple dont j'avais peur, ils se disputaient beaucoup, mais j'ignore d'où vient Lucy.

Lucy est une sorcière. Avez-vous été influencée par Rosemary's Baby ou par Les sorcières d'Eastwick ?

J'ai fait des recherches sur la Wicca des années 1970, en Californie et dans l'État de New York. C'est un méli-mélo d'idées païennes filtrées à travers des textes du XIX^e siècle, du féminisme, et de diverses formes de psychothérapie. J'ai ajouté des éléments plus sérieux – la gestation et la naissance –, largement évincées de la philosophie occidentale, qui traite partout des étapes de la mort. L'horreur des origines fait partie de notre héritage : « *Nous naissons entre les excréments et l'urine* », pour citer Tertullien, je crois [« *Inter faeces et urinam nascimur* », saint Augustin, ndlr]. Ce qui est intéressant dans les films et le roman que vous évoquez, c'est qu'ils sont infusés d'une peur et d'une haine des femmes qui passaient à l'époque. Je ne dis pas que la littérature devrait être purifiée de la haine ; celle-ci fait partie de la vie. C'est juste qu'on devrait la remarquer. Mes sorcières sont folles, fonctionnent comme des figures de *deus ex machina*, et sont dépositaires d'une certaine sagesse.

S.H. se considère comme plus quichottesque que bovaryenne. Vous aussi ?

Il y a quelques années, j'ai relu *Madame Bovary*. C'est un livre brillant mais cruel, dont le fondement médical est une conception de l'hystérie féminine qui était déjà un cliché à l'époque. En tant que lectrice, Minnesota cherche un héros



ENTRETIEN AVEC SIRI HUSTVEDT

pour modèle plutôt qu'une victime féminine tuée par son auteur. La vieille narratrice a choisi le personnage de Cervantès ; même si elle songe à l'amour, elle languit après l'aventure (voir le premier paragraphe).

Minnesota écrit un roman autour de deux héros : Ian Feathers (IF) et Isadora Simon (IS). Avez-vous écrit un roman à vingt-deux ans ? Ces acronymes désignent-ils une disposition fondamentale de chaque sexe ?

Non, j'ai inventé ce petit roman pour le grand. Il se passe dans une version fictive de la ville natale de Minnesota. « IF » – Sherlock Holmes [dont les initiales sont celles de Siri Hustvedt] –, logicien brillant, est écarté par l'héroïne, « IS » – Watson –, écrivain et biologiste. Je ne crois pas à une différence entre les sensibilités masculine et féminine. Cette « dichotomie » d'origine culturelle a été intégrée dans nos corps, dans notre matérialité. Mais la mémoire, le langage et les sentiments ne sont pas des attributs flottants, associés à une chose mystérieuse qu'on appelle le « mental » : ils trouvent leur origine dans les processus du cerveau et du corps. Minnesota n'arrive pas à écrire son roman, elle s'égare, donc elle se met à écrire sa propre vie comme si c'était un roman, avec un commentaire ajouté par la vieille narratrice. Minnesota s'exprime en « romancier » [terme utilisé dans le roman de Siri Hustvedt, ndlr], en expérimentant des styles variés. Son roman est son autoportrait en tant qu'adolescente. Tandis que le livre que vous, le lecteur, tenez dans vos mains serait la « clé » de cette histoire (de détective).

À la fin du roman, vous révélez la présence d'un « personnage caché » du XXI^e siècle, une « doctoresse » à qui la narratrice racontera « des secrets derrière la porte close d'une chambre ». La psychanalyse a-t-elle nourri ce roman ?

Très astucieux de votre part ! Ce printemps, je mettrai fin à une psychanalyse qui aura duré plus de dix ans. Cette expérience m'a libérée, et si je ne l'avais pas faite ce livre n'existerait pas.

Chez vous, il y a des « frontières instables » entre certaines figures récurrentes : les fantômes, les femmes tremblantes, les épileptiques, les sujets des fugues dissociatives, les sorcières. Tous vivent dans un autre état de conscience.

C'est vrai, je suis obsédée par des frontières de tout genre – que ce soient les cadres conceptuels ou les lignes de démarcation entre les espèces. On se mêle, on se chevauche : c'est le flou, à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur. La maladie, en particulier la pathologie neurologique, remet en question notre conception du self. Des migraines, des convulsions inexplicables, la synesthésie tactile (je les ai tous eues) sont autant d'avenues pour explorer des frontières diverses : corps/cerveau ; vous/moi ; dehors/dedans ; objet/sujet. Je n'ai tremblé que quatre fois, mais ce fut le symptôme idéal pour l'autoanalyse.

Autre frontière floue ici : la paternité des œuvres d'art. Concernant la baronne Elsa von Freytag-Loringhoven, croyez-vous qu'elle a vraiment créé Fontaine, le célèbre ready-made en forme d'urinoir attribué à Marcel Duchamp ?

Je l'ai rencontrée dans *Le bois de la nuit*, de Djuna Barnes. Elle paraît aussi dans un *canto* de Pound. Je savais qu'elle faisait partie du cercle Dada à New York et qu'elle avait publié dans *The Little Review*. Mais c'est quand j'ai lu la biographie d'Irene Gammel (2002) qu'elle a pris vie pour moi, et que l'histoire de l'urinoir est devenue importante pour moi comme exemple d'une artiste dont l'œuvre et l'héritage avaient été balayés. Je suis convaincue qu'elle était l'auteure de l'urinoir. Les recherches ne viennent pas de moi : elles ont été faites par Gammel, Glyn Thompson et Julian Spalding. À mes yeux, c'est irréfutable. C'est par excellence une affaire pour Sherlock Holmes !

Le critique du Guardian prétend que le thème central ici est le pouvoir masculin. Pour moi, c'est la mémoire. Y a-t-il un rapport entre les deux ?

Le livre est « surdéterminé », comme on dit en psychanalyse. Les thèmes sont enchevêtrés : une intrigue se fonde dans une autre. Des souvenirs douloureux – l'incident traumatisant pile au centre du roman en plus de multiples incidents antérieurs, tous tournant autour de l'hostilité et la condescendance masculine – sont réinventés selon la perspective plus large de la vieille narratrice. La figure de la baronne est celle du couteau : elle était artistiquement et sexuellement agressive. Elle a choqué ses cohortes Dada, ces « révolutionnaires » censés découper l'art et ses dogmes. Le couteau et la clé sont les deux images en mouvement perpétuel dans ce roman. Le

ENTRETIEN AVEC SIRI HUSTVEDT

couteau, symbole de la rage refoulée de la jeune femme (S.H.), représente ce qu'elle ne peut dire ni ressentir. Elle aura besoin d'une clé pour aller au-delà de son passé, ce dernier s'articulant, en effet, autour de l'abus et du pouvoir masculins. Le livre qu'elle écrit la vieille narratrice est une tentative pour recadrer ce passé pesant.

La mémoire et l'imagination sont une seule faculté selon S.H., idée exprimée aussi dans La femme qui tremble, où vous écrivez que la notion du temps nous est transmise par le langage. On dirait une sorte de $E = mc^2$ littéraire.

Cette idée a un long pedigree. Vico a avancé le même argument dans *La science nouvelle* (troisième édition, 1744), texte fondamental pour moi : *memoria, fantasia* et *ignegno* font également partie de la « mémoire ». Pour William James, celle-ci n'est pas fixe, elle ne cesse de bouger. Quant à Freud, sa notion de *Nachträglichkeit* implique que la mémoire est altérée par le présent. La recherche des neuroscientifiques sur la reconsolidation des souvenirs témoigne du pouvoir transformateur du matériel remémoré. Ma contribution réside dans la proposition selon laquelle les images mentales de la mémoire et celles de l'imagination sont du même « genre ». Je crois également que ces images se rapprochent de celles des rêves et des hallucinations. Tout cela doit être distingué de la perception immédiate. Le temps, qu'on a mal compris, arrive peut-être à travers le langage. Si seulement on pouvait interviewer les bébés ! « Avant » et « après » puisent leurs racines en tout état de cause dans les séquences de l'enfance : l'allaitement et le bercement (Daniel Stern), même si le temps se précise postérieurement. Celui-ci peut se perdre, comme ici, où la mère vacille entre passé immédiat et futur anticipé.

En écrivant par le biais de souvenirs, avez-vous illustré la thèse de Kant, citée dans Élégie pour un Américain : « Nous ne faisons pas l'expérience du monde. Nous faisons l'expérience de ce que nous attendons du monde. »

En effet, je suis kantienne dans la mesure où je ne crois pas qu'on ait accès à « *das Ding an sich* ». L'attente est un aspect profond de la perception. Elle sert de base à certains chercheurs (Karl Friston) dans leurs modèles du fonctionnement du cerveau. Cela dit, je crois que la réalité réussit à pénétrer notre attente, et qu'on s'adapte à la nouveauté, aspect nécessaire de la survie. Je ne suis

pas solipsiste mais plutôt sceptique concernant la validité des paradigmes qui prétendent découvrir la connaissance absolue. Je préfère utiliser diverses épistémologies dont chacune fournirait une réponse partielle à une question précise, prenant pour mot d'ordre la phrase du statisticien George Box : « *Tous les modèles sont faux, mais certains sont utiles.* »

Kierkegaard est mentionné dans plusieurs de vos livres.

Il me rend folle, mais je l'adore. *Un monde flamboyant* est explicitement kierkegaardien : sa structure ; les couches d'ironie ; les personnages poétiques et les masques ; sa haine de « la foule » ; l'idée que le lecteur ne doit dépendre que de lui-même. Dans *Souvenirs*, il paraît de manière cachée (tel l'analyste) : Kierkegaard est *Le mystérieux gentilhomme boiteux* ou *MGB*. C'est lui dans le dessin, créé à partir des souvenirs des caricatures que j'ai vues à Copenhague. La boiterie fait référence à son handicap – peut-être l'épilepsie – qu'il n'a jamais nommé.

Seriez-vous plus philosophe que romancière ? En mélangeant essai et fiction, cherchez-vous à subvertir des formes littéraires patriarcales ?

Oui. En vieillissant, je m'intéresse davantage à la philosophie. L'année dernière, j'ai donné une communication dans un colloque à Paris sur la philosophie et la médecine, avec pour sous-titre : « Platon, Placebo, Placenta ». La philosophie peut revêtir diverses formes, dont le roman, ce dernier étant l'idéal pour un débat. D'ailleurs, *Ou bien... ou bien* se lit à la fois comme un roman habillé en philosophie et comme de la philo habillée en roman. Les obsessions restent les mêmes dans tous mes livres. Quant à la subversion, dans *Souvenirs*, le défilé de « grands hommes » est à taille humaine, afin d'exposer l'absurdité de la littérature et de la vie.

S.H. sort avec un intellectuel new-yorkais avant de se rendre compte de sa rigidité cérébrale. Selon elle : « La pensée occidentale a été une fuite devant des ambiguïtés mêlées. » La maternité et la frontière poreuse entre mère et enfant qu'elle induit apprennent-elles aux mères à accepter l'ambiguïté, dont celle d'une narration non linéaire ?

C'est une question profonde. L'ambiguïté est mon thème. Bien évidemment, l'autonomie est une idée importante élaborée par les Lumières,

ENTRETIEN AVEC SIRI HUSTVEDT

avec ses avantages et ses défauts, notamment sa représentation extrême du « *self-made man* », né de personne et ne dépendant de personne. Toutes les femmes ne deviennent pas mères, mais l'expérience de la grossesse implique un brouillage de la frontière entre soi et l'autre, un mouvement vers la pluralité, ce qui, dans mon cas, a modifié ma vision du monde. Je me demande toujours si l'expérience de la gestation et de l'accouchement est à l'origine de diverses expressions de l'ambiguïté. *De la souillure* de Mary Douglas m'inspire depuis longtemps.

Comme *Percival Everett* et *Yiyun Li*, vous êtes fascinée par Alice au pays des merveilles. Ici, la chienne de Lucy s'appelle Alice, introduite ainsi : « Alice ! Alice ! Couchée ! Couchée » (« Alice! Alice! Down! Down! »).

Enfant, qu'est-ce que j'ai adoré ce livre ! Je l'aime encore. J'ai appris beaucoup plus tard que l'auteur souffrait de migraines. Si je l'avais su à l'époque, mon expérience de lecture aurait été encore plus profonde.

À l'instar de *Lewis Carroll*, vos dessins paraissent à côté de votre texte !

Je dessine depuis l'enfance, et j'ai écrit sur l'art visuel (*Les mystères du rectangle : Vivre, penser, regarder ; Les mirages de la certitude*). Je songeais aux dessins des livres de mon enfance, de Dickens jusqu'à Sherlock Holmes.

Votre thèse de doctorat portait sur les métaphores de la fragmentation et l'emploi des pronoms chez Dickens. Tout cela a-t-il influencé vos romans ?

Pendant ma thèse, j'ai commencé à m'intéresser à l'aphasie. Pour les gens atteints de cette maladie, le premier pronom à sauter est celui à la première personne. Quant à Dickens, il vit en moi depuis longtemps ; son style comique, brillant et plein d'entrain a influencé le langage de l'histoire Ian/Isadora.

Vous donnez des cours à la faculté de psychiatrie à la Weill Medical School de l'université de Cornell. Y a-t-il un rapport avec votre fiction ?

Dans mon séminaire avec les psychiatres, j'ai découvert que mes lectures m'ont donné plus de connaissances qu'en ont la plupart de mes étu-

dants concernant l'histoire de leur discipline, les recherches en neuroscience psychiatrique ou la philosophie du self. On prend des textes littéraires pour aborder la psychiatrie. Tout cela a sans doute influé sur ma fiction.

Le placenta est évoqué de façon poétique dans ce roman, pour réparer l'absence globale des scènes d'accouchement dans la littérature.

Actuellement, je fais des recherches pour un livre sur le placenta, où j'interrogerai cette lacune d'un point de vue philosophique, tout en examinant ce qu'on sait de la biologie et du fonctionnement de cet organe.

Le premier livre achevé par S.H. a été signé par Elena Bergthaler. Est-ce un autre exemple de l'appropriation artistique, comme avec la baronne ?

Ça fait des années qu'on attribue mon travail à mon mari, ou qu'on dit qu'il m'a tout appris. Souvent on évoque sa supposée expertise sur un sujet qui ne l'intéresse pas, si ce n'est qu'il m'a emprunté son commentaire (par exemple sur Lacan, Bakhtine). Quant à lui, il se demande pourquoi, après m'avoir cité dans un entretien, l'attribution ne paraît pas une fois l'article publié. L'enjeu, c'est l'appropriation de mon travail afin de préserver les structures de pouvoir. Il s'agit de la très répandue violence symbolique : écraser l'influence de Lee Krasner sur Jackson Pollock ; attribuer des livres et des idées à Sartre qui viennent en fait de Simone de Beauvoir ; et puis l'histoire de Duchamp et de la baronne. Ce n'est pas uniquement la question du pouvoir masculin : Elena, femme riche, est cavalière dans son attitude envers Minnesota, qu'elle traite comme une simple dactylographe. Minnesota se sent effacée ; c'est encore une question de pouvoir.

On est frappé dans ce roman par l'agglomération des significations. Un détail : à un certain moment, vous évoquez *Chris Kraus*, puis, plus tard dans un autre contexte, vous écrivez « They love Dick ». Cela suggère une trame souterraine.

Vous avez mis le doigt sur le cœur du livre. Le couteau, la clé, la répétition des phrases : il y en a beaucoup. Ensemble ils constituent le rythme du livre, présent dès le premier paragraphe : un mètre, un rythme qui s'appuie sur une répétition, alors qu'avec chaque nouvelle répétition la signification se modifie.

Un saltimbanque dans la tourmente

Avec Moi et Kaminski et Les arpenteurs du monde, Daniel Kehlmann s'est fait un nom dans la littérature contemporaine de langue allemande. En ressuscitant cette fois le personnage de Till l'Espiègle, il nous offre une variante de la célèbre légende populaire ; mais en donnant pour cadre à son histoire la guerre de Trente Ans, il nous propose une incursion dans le roman historique et recrée par la fiction l'atmosphère de cet interminable conflit qui mit l'Europe à feu et à sang, sur fond de religion et de chasse aux sorcières.

par Jean-Luc Tiesset

Daniel Kehlmann

Le roman de Tyll Ulespiègle

Trad. de l'allemand par Juliette Aubert

Actes Sud, 416 p., 23 €

Même si ses exploits ne furent relatés par écrit qu'en 1510, c'est au XIV^e siècle que le personnage connu sous le nom de Till Eulenspiegel aurait vécu dans le nord de l'Allemagne. Héros récurrent du panthéon populaire, il fut adopté sans peine et rapidement par la langue française qui en profita pour s'enrichir d'un nouvel adjectif : Eulenspiegel se transforma en Till « l'espiègle », et son caractère facétieux et primesautier devint alors son attribut essentiel, reléguant la chouette (*Eule*) et le miroir (*Spiegel*) qui lui servaient d'emblèmes au magasin des accessoires.

Till, farceur adroit et spirituel, a fait son chemin, inspirant entre autres le compositeur Richard Strauss. Bien avant Daniel Kehlmann, la traduction française du Belge Charles De Coster (*La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* a été publié pour la première fois en 1867) lui fit faire un saut dans l'Histoire, au temps des Pays-Bas espagnols. En multipliant les pieds de nez à l'occupant, Till accédait au statut de héros vengeur et incarnait l'esprit de la Flandre rebelle. Un film de 1956, qui fut d'ailleurs loin de faire l'unanimité, réinterpréta selon les enjeux de l'époque ce personnage de résistant frondeur, et [lui prêta les traits de Gérard Philipe](#).

Till ou Tyll, devenu dans la traduction française du roman de Daniel Kehlmann « Tyll Ules-

piègle », comme pour souligner sa double hérédité, est donc de ces personnages qui jouissent d'une longévité exceptionnelle ou connaissent plusieurs vies. On le voit à la fin de la *Légende* de Charles De Coster ressortir de la terre de Flandre où on l'a enseveli, et reprendre la route « en chantant sa sixième chanson » – mais, précise l'auteur, « nul ne sait où il chanta la dernière ». Le voilà donc arraché à la mort, prêt pour de nouvelles aventures, et Daniel Kehlmann littéralement et littérairement légitimé à le propulser en pleine guerre de Trente Ans.

Tyll est ici en partie conforme à sa légende : il exécute les tours qu'on lui connaît, provoque une émeute autour d'un amas de chaussures, vide un hôpital en terrorisant les malades ou fait parler un âne. Mais là n'est apparemment pas l'essentiel dans ce récit qui lui prête des pouvoirs hors du commun, peut-être surnaturels. Seul maître de ses décisions, Tyll surgit où et quand il le veut, comme le ferait un diable, et, lorsqu'il finit par chanter en effet sa fameuse chanson, les mots en sont obscurs, car « *c'était sans doute une langue qu'il avait inventée* ». Pourtant, tous autour de lui semblent le comprendre.

Son père mort, Tyll devient saltimbanque, rejoint ce « *peuple itinérant* » qui a rompu toute attache, abandonné toute protection, mais gagné sa liberté : et quand le maître mot est lâché, le héros de Daniel Kehlmann, tout à coup, nous semble plus proche, comme s'il avait encore franchi quelques siècles. Sa compagne, Nele, ni sœur ni épouse (« *C'est bien mon frère, mais je ne suis pas sa sœur* »), parcourt avec lui le pays. Acrobates et funambules, ils dansent sur les places publiques, mais Tyll danse « *comme si son corps n'avait aucun poids* », à défaut de pouvoir voler : échappant à

UN SALTIMBANQUE DANS LA TOURMENTE

la pesanteur du monde, sa danse traduit cette liberté qu'il ne cesse de revendiquer sous l'habit du Fou.

La guerre de Trente Ans vécue par Tyll passe pour la première des grandes boucheries européennes. L'enjeu de ce long conflit qui laissa l'Europe exsangue fut au moins autant politique que religieux, l'affrontement entre catholiques et protestants recouvrant les ambitions hégémoniques qui se heurtaient les unes aux autres, chacun des protagonistes cherchant à accroître son pouvoir et ses territoires ou, pour les moins puissants, à se faire une place au soleil dans cet imbroglio général. Les traités de Westphalie qui y mirent fin en 1648, après cinq années de dure négociation que le roman évoque aussi, passent cependant pour avoir inauguré une nouvelle ère en matière de diplomatie et de droit.

Car tous les monarques grands et petits que l'on rencontre ici (et pas toujours en majesté) y ont participé, à l'exception du roi d'Angleterre et du tsar de Russie qui restèrent en coulisse. Des millions de morts, des villes assiégées, saccagées, réduites en cendres, un déchaînement inédit d'atrocités, et, pour couronner le tout, des épidémies (la peste) et des meutes de loups qui se repaissent des morts, des faibles, des malades et des blessés exposés à tous les dangers. C'est cela que Tyll, façon Kehlmann, traverse et décrit, faisant humer au lecteur la puanteur qui se dégage des décombres comme des gigantesques camps militaires où s'entassaient les mercenaires et leurs familles. Et les armées ne sont guère moins dangereuses dans leurs quartiers d'hiver que lorsqu'elles sont en campagne !

Au milieu du désastre, en marge du conflit religieux, les pratiques occultes prospèrent, car les gens ne savent littéralement plus à quel saint se vouer comme il est dit dès la première page. Partout on traque sorcières et adeptes de la magie noire pour les conduire au bûcher : le docteur Oswald Tesimond, personnage historiquement attesté, mêlé en Angleterre à la conspiration des Poudres, voyage en compagnie du docteur Athanasius Kircher, un savant important de l'époque. Daniel Kehlmann les dépeint en jésuites quelque peu fatigués et désabusés, mais sans pitié, acharnés à faire avouer le moindre suspect en le soumettant aux pires sévices, car « *aucun procès ne peut se terminer sans aveux* » et « *sans la torture, personne n'avouerait jamais rien !* ». Un

exemple parmi beaucoup d'autres de l'humour et du regard sarcastique de l'auteur. Cela n'empêche nullement les deux compères d'œuvrer au rayonnement de la science et de la connaissance, pourvu que le peuple soit tenu à l'écart : non sans malice, Kehlmann dénonce au passage ce souci de confisquer au profit d'une élite un savoir censé pervertir le peuple, car « *un livre est une possibilité [...] il est toujours prêt à parler* ».

Avec *Tyll Ulespiègle*, Daniel Kehlmann nous plonge donc dans une Allemagne devenue champ de bataille généralisé, dans un XVII^e siècle qui, malgré les drames et les horreurs, est à plus d'un titre fondateur de ce que deviendront les pays européens. En composant cette fresque historique où l'imagination de l'écrivain se met au service de la vérité (« *Tout cela est vrai, dit-il, même les choses inventées* »), l'auteur s'inscrit dans une tradition qu'il revendique et renouvelle à la fois : outre le *Simplicissimus* de Grimmelshausen, le lecteur peut légitimement songer aux spectres de [William Shakespeare](#), à ses rois déchus, trahis, abandonnés. Mais aussi au *Wallenstein* de Döblin, à la *Mère Courage* de Brecht. Plus près de nous, on croit même distinguer entre les lignes l'ombre tutélaire d'Umberto Eco. Comme pour ce dernier en tout cas, la narration se prête à merveille à une adaptation pour l'écran : ce fut déjà le cas pour *Moi et Kaminski* et pour *Les arpenteurs du monde*, et, s'il faut en croire la quatrième de couverture, Tyll sera à son tour, médias modernes obligeant, le héros d'une série Netflix !

Une autre chose ne pouvait que séduire l'écrivain Daniel Kehlmann tandis qu'il balayait l'histoire de ce temps : assister à la naissance – au forceps – de la langue allemande. Si la traduction de la Bible par Luther, un siècle auparavant, est considérée comme un élément fondateur, l'allemand « moderne », encore balbutiant, est alors bien loin de pouvoir rivaliser avec le français ou l'anglais comme langue de culture. Les paroles que Kehlmann place dans la bouche du jésuite Kircher, pourtant né en Allemagne, donnent une idée de sa réputation : « *Mais l'allemand n'a aucun avenir. Premièrement, parce que c'est une langue hideuse, épaisse et malpropre, un idiome pour les gens incultes qui ne se baignent jamais* ». Même constat pour la reine Elizabeth, la fille du roi d'Angleterre Jacques I^{er} qui erre par les terres dévastées pour faire valoir les droits de son époux Frédéric, le « roi d'un hiver » qui n'occupait le trône de Prague que le temps de déclencher le conflit. Elle se languit sans cesse de Londres et de son théâtre alors plus que florissant : « *Dans*



UN SALTIMBANQUE DANS LA TOURMENTE

Daniel Kehlmann © Sven Paustian

les contrées allemandes, on ne connaissait pas le vrai théâtre, des comédiens pitoyables se déplaçaient sous la pluie en criant, sautillant, pétant et se tapant dessus. Sans doute était-ce dû à la grossièreté de la langue ».

Et pourtant, petite lueur dans la noirceur de l'époque, ce siècle baroque voit poindre une jeune littérature écrite dans cette nouvelle langue qui s'épanouira plus d'un siècle après avec Klopstock, Schiller ou Goethe. Un personnage, Wolkenstein, se réfère ici à cette poésie naissante, dont le Silésien Martin Opitz fut l'un des précurseurs et théoriciens : « *C'est un poète allemand qui l'a écrit. Ce genre de choses existe mainte-*

nant. Des poètes allemands ! Il s'appelle Paul Fleming. »

Le roman de Tyll Ulespiègle est donc une œuvre étonnante, riche, écrite d'une plume alerte et dans une tonalité épique haute en couleur que le français de la traductrice restitue au mieux. La guerre de Trente Ans est sans doute un sujet grave, qui n'engendre pas a priori le rire, mais Daniel Kehlmann, avec son humour tendre ou cruel, trouve une nouvelle manière. Louvoyant entre la réalité historique et son propre imaginaire, il donne vie et chair à ces femmes et à ces hommes empêtrés dans un quotidien effroyable où germent pourtant déjà des temps nouveaux.

Une crise de littérature

Premier roman de Kostis Maloûtas, paru en Grèce en 2015, Une fois (et peut-être une autre) s'attaque à l'idée même d'originalité et peint une fresque sombre du monde littéraire. À contre-courant de ses contemporains qui puisent leur matériau dans les crises économique et culturelle que traverse le pays, tels Christos Oikonomou, Yannis Tsirbas, Rhea Galanaki ou encore Yannis Makridakis, Kostis Maloûtas écrit sur une autre crise, celle de la littérature.

par Feyá Dervitsiotis

Kostis Maloûtas

Une fois (et peut-être une autre)

Trad. du grec par Nicolas Pallier

Éditions Do, 135 p., 16 €

Tautologique, en cercle clos, le monde littéraire se résume ici à six hommes qui découvrent leur double : un Uruguayen et un Allemand ont écrit le même roman, avec le même titre, *Une fois (et peut-être une autre)*, leurs recenseurs respectifs en ont fait la même analyse, et leurs éditeurs se sont associés pour faire fructifier ce hasard. Ensemble, ils décident de rédiger un texte retraçant point par point l'in vraisemblable histoire, avant de constater qu'un septième personnage l'a déjà imaginé et écrit : c'est le livre que nous avons entre les mains.

Maloûtas fait mine de ne pas s'étonner que deux écrivains qui s'ignorent, séparés par la langue et un océan, aient écrit un roman mot pour mot identique. Il attribue cette coïncidence à l'imprévisibilité de la vie et, en creux, à la fâcheuse tendance qu'ont les écrivains de ressasser les mêmes thèmes universels. L'originalité, puissant totem à l'origine des cultes littéraires, ne tiendrait qu'à un simple agencement de mots, à une nouvelle façon de dire le même.

Comme pour démonter cette mécanique, le coup d'envoi d'*Une fois (et peut-être une autre)* est le résumé entrecoupé d'analyses stylistiques de ce roman double, véritable prouesse métalittéraire s'étalant sur une cinquantaine de pages. Ce désossement d'un texte fictif est l'occasion pour Maloûtas de révéler l'artisanat qui sous-tend tout roman, dès lors réduit à une tentative risible de créer une œuvre originale. Rien n'y fait, les ef-

forts des deux écrivains pour se distinguer des autres (récit diffracté, personnage principal sans importance, présent indéterminé, ville impersonnelle) aboutissent à une redondance. L'un d'eux, dépit, se retranche dans une entreprise à la Boulevard et Pécuchet consistant à répertorier des noms pour obtenir un texte qui « *le démarquerait de tout autre écrivain ou être humain* », sacrifiant au passage la littérature.

Le procès d'une écriture vaine s'accompagne de celui de ses satellites, du lecteur à l'éditeur en passant par le critique, chacun tour à tour mis en garde contre certains travers où l'on se reconnaît avec gêne, comme si nous étions devenus l'objet d'étude de l'écrivain. Ainsi, nous sommes piqués au vif par l'image d'un lecteur infantilisé et ravi de découvrir dans le livre une « *vignette carrée, de celles que l'on trouve dans les cahiers de jeux pour enfants* ». Nous sommes prévenus contre la tendance du critique à remâcher et produire une « *nouvelle narration de la même histoire* ». Enfin, l'édition est présentée comme une machine spéculative qui, par des « *produits dérivés* » et des tournées internationales, capitalise sur l'anecdote qui entoure le texte. Tandis que ce dernier tombe aux oubliettes.

Le monde littéraire vu par Maloûtas ne serait qu'un ballon de baudruche constitué de dialogues montés en spirale et d'hommes se jetant sur un texte comme sur un bout de viande. D'où un état des lieux d'une littérature qui encourage la stérilité plutôt que la création. Pourquoi écrire, sous prétexte d'originalité, un mauvais texte si l'on ne veut pas enclencher l'engrenage sans fin des mauvais lecteurs, critiques, éditeurs ?

Le salut doit venir de l'extérieur. Une femme, qui n'est même pas une lectrice, déclare le roman



Kostis Maloútas © Stelios Maragakakis

UNE CRISE DE LITTÉRATURE

mauvais : « *Pourquoi n'avez-vous pas dit ce que vous vouliez dire de manière simple ? Pourquoi ne pas avoir imaginé une histoire simple et linéaire qui raconte sans détours ce que vous aviez envie de dire ? Pourquoi nous infliger vos aspirations ridicules, tout ce qui vous fait espérer que votre œuvre est à la hauteur de celles que vous admirez ?* » À travers ces questions programmatiques, plaidoyer en faveur d'une littérature substantielle, Maloútas laisse entrevoir de nouveaux horizons narratifs, plus libres, loin des vanités humaines, et déjà présents dans ses mises en abîme pyramidales où l'on rencontre un livre dans un livre dans un livre, où la fin renvoie au commencement, comme si le tout s'auto-engendrait. Où le réel et l'écriture sont engagés dans une course-poursuite vers l'imprévisible création.

La traduction de Nicolas Pallier, qui véhicule bien la nature aseptisée et complexe du style de Maloútas, ne rend toutefois pas pleinement compte de la poésie qui en émane paradoxalement dans le texte grec. Ses déambulations vertigineuses et ininterrompues, de la pensée d'un

personnage à la narration d'un conte baroque puis à des dialogues prosaïques, donnent l'impression en français d'une structure purement cérébrale tandis que la langue de Maloútas nous transporte dans un torrent joycien.

Une fois (et peut-être une autre) tente de se faire oublier, visible seulement dans les interstices des dénonciations qu'il émet, nous jugeant d'abord comme pour devancer toute critique à son égard. Passé inaperçu en Grèce, ce premier roman se targue aussi de contenir sa propre prophétie, où il est question d'entrée de jeu d'un autre premier roman accueilli par une réception « *tiède* ». Ces préventions libèrent Maloútas de son destin d'écrivain, lui permettant de mettre en scène la complexité de sa propre écriture comme un geste désintéressé et de revendiquer une forme d'art pour l'art dans l'Athènes de 2015. Au lendemain de la parution française du livre, les Editions Do (qui ont hésité à s'appeler les Editions de l'Imposture) ont publié (*x*) fois, traduction du roman posthume de Samouïl Ascott, écrivain irlandais qui aurait disparu en 2013. Les deux romans sont identiques.

Après le postmoderne

Des célèbres Leçons américaines d'Italo Calvino, Emmanuel Bouju reprend la situation (des conférences aux États-Unis) et la proposition (des réflexions à partir de six qualités). Il n'en retient heureusement pas la fin (l'inachèvement du livre et la mort de l'auteur), et propose un essai optimiste sur la littérature contemporaine, qui choisit en outre un mode de diffusion très ouvert : gratuit et en ligne. Dans l'état actuel de l'édition des essais littéraires, c'est sans doute sage si l'on veut être lu.

par Tiphaine Samoyault

Emmanuel Bouju

Épimodernes.

*Nouvelles « Leçons américaines »
sur l'actualité du roman*

**Codicille éditeur : à lire en ligne
ou à télécharger gratuitement
sur le [site de Codicille](#)**

Calvino avait sous-titré son livre de 1984 « Six propositions pour le nouveau millénaire ». Face au constat d'un éloignement de la littérature dans le champ social et culturel, il y défendait ses valeurs comme autant de qualités concrètes : la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité, la multiplicité. La dernière, intitulée « Consistency » en anglais, qu'on pourrait traduire par « régularité » ou par « fiabilité », il n'a pas eu le temps de l'écrire, pas plus qu'il n'a eu le temps de prononcer ces conférences qui sont restées pour beaucoup comme un programme plus que comme un testament. Emmanuel Bouju, à qui l'on doit de nombreuses contributions – sous forme de livres, d'articles ou de volumes collectifs – sur les liens entre littérature et histoire, reprend le principe de son modèle et une part de son ambition. Une part seulement, car, alors que Calvino puisait ses exemples dans toute la tradition, Bouju propose une réflexion sur ce qu'on a coutume d'appeler « l'extrême contemporain ».

L'originalité de cet essai brillant, souvent drôle, recourant à tous les types d'images (photographies, dessins, cartes, photogrammes de films, peintures, lettrines...), est bien de nommer cette littérature contemporaine : l'épimodernisme, après le postmodernisme, serait ainsi un rapport singulier au moderne, accordant toujours, comme la période antérieure, une certaine place à la mélancolie ironique et au scepticisme, tout en ayant

dépassé son sentiment d'épuisement. Emmanuel Bouju articule ainsi les valeurs de cette époque sur le préfixe « épi », en retenant les différents sens de la préposition grecque de contact avec une surface, avec des valeurs distinctes d'origine, d'extension, de durée, d'autorité et de finalité. La littérature présente (les exemples concernent surtout la littérature européenne), loin d'être vouée à une mort annoncée, donnerait des signes d'une singulière vitalité en se faisant « *de la douleur fantôme du passé une expérience puissante de pensée potentielle* », en relevant un certain nombre de défis, celui de la compression du présent, celui de l'accélération de l'histoire et celui, peut-être encore aigu, des formes à donner à l'avenir et à la promesse.

Les six qualités retenues, qui sont aussi six valeurs de la littérature actuelle, sont la Superficialité, le Secret, l'Énergie, l'Accélération, le Crédit et l'Esprit de suite. Chacune d'elles prolonge une valeur mise au jour par Calvino et définit une caractéristique de l'épimodernisme. La première, qui fait apparaître en surface ce qui était caché, en donne la structure. L'œuvre d'Enrique Vila-Matas, qui a pu apparaître à certains comme le paragon du postmodernisme, dans la transformation qu'elle fait subir aux auteurs qu'elle parasite, assure un déplacement salutaire permettant à la littérature de rester une voie de déchiffrement du monde. Mais la réflexion sur la Superficialité se poursuit sur l'imaginaire d'une lignée romanesque dérivée de la lettre K, évidemment celle de [Kafka](#) et de ses personnages (que l'on pourrait d'ailleurs prolonger par le beau livre de Marie José Mondzain, *K comme Kolonie*, paru ce mois-ci aux éditions de La Fabrique). La méditation littéraire sur le K ou le Ka ouvre une façon alternative de faire de la critique, à l'œil et à l'oreille, pour mettre au jour la puissance politique de certaines fictions contemporaines.

EMMANUEL BOUJU

ÉPIMODERNES

Nouvelles
« leçons américaines »
sur l'actualité du roman

 Codicille
ÉDITEUR

APRÈS LE POSTMODERNE

Des autres qualités, on retiendra que le Secret porte sur la « *vérité sans usage de la littérature* », selon la formule de Philippe Forest au centre de ce chapitre ; que l'Énergie permet d'explorer les nouvelles formes d'autorité assumées par les auteurs français contemporains (Toussaint, Carrère, Chevillard) et magnifiquement mises en scène dans 2666 de Roberto Bolaño, dont Emmanuel Bouju offre ici une analyse vigoureuse et originale autour de l'idée d'autorité posthume. Au centre du livre, sa lecture est peut-être l'allégorie de son propre livre et de la place où s'installe son auteur dans l'héritage de Calvino. La vertu d'Accélération réfléchit aux nouvelles prises en charge de l'histoire par la littérature, dans « *l'incarnation imaginaire du témoin* » ou « *la fiction d'énonciation des voix tuées* ». Prolongeant l'Exactitude de Calvino, le Crédit poursuit aussi la réflexion sur l'autorité en se demandant, avec Elfriede Jelinek, Leonardo Sciascia, Walter Siti,

Florence Aubenas et Svetlana Alexievitch, comment on « *s'autorise la littérature* ». Enfin l'Esprit de suite nous laisse en compagnie de Pierre Senges et d'Olivier Cadiot sur un terrain d'expérimentation plus autonome mais susceptible de partage, de circulation, de cohésion.

Emmanuel Bouju choisit pour la littérature une voie largement ouverte à la jubilation. On pourrait lui reprocher son optimisme, sa façon un peu ostentatoire de la tourner vers le possible et de lui faire « crédit ». Mais c'est aussi la force de son livre que la révolution qu'il opère dans le contemporain en faisant sortir la littérature du ressassement mélancolique et de la spéculativité postmoderne. En inscrivant les auteurs qu'il convoque dans des générations « *frappées non plus tant par "l'absence de souvenirs" que par la souveraineté vivifiante de la décision d'écriture* », il observe avec eux des puissances cognitives et des puissances de jeu, et il renoue avec l'exercice d'une critique constructive, donc politique.

L'amitié, ses trahisons, ses bonheurs

Deux correspondances d'André Breton paraissent en même temps. L'une raconte vingt ans de relation avec Paul Éluard et l'histoire du surréalisme. L'autre éclaire son amitié avec Simone Debout et sa redécouverte de Charles Fourier.

par Alain Joubert

André Breton et Paul Éluard
Correspondance 1919-1938
 Présentée et éditée par Étienne-Alain Hubert
 Gallimard, 464 p., 32 €

André Breton et Simone Debout
Correspondance 1958-1966.
 Suivi de *Mémoire. D'André Breton à Charles Fourier : la révolution passionnelle et de Rétrospections*
 Édition établie, annotée et présentée par Florent Perrier, avec le concours d'Agnès Chekroum
 Claire Paulhan, 288 p., 35 €

Comment rendre compte de la correspondance entre André Breton et Paul Éluard mieux – « autrement » serait plus juste – que ne l'a fait Étienne-Alain Hubert dans son introduction à ce volume ? « Mieux » est impossible en effet, tant le décryptage empathique opéré dès les premières pages par celui qui est certainement, aujourd'hui, le meilleur connaisseur du surréalisme parmi les historiens du Mouvement m'oblige à épouser au plus près les moments de cette introduction, à la paraphraser en quelque sorte, le lecteur est prévenu ! À une nuance près, cependant, sur laquelle je reviendrai plus tard.

Pour commencer, deux citations d'Étienne-Alain Hubert qui donnent le la : « *Se plonger dans ces échanges, c'est prendre la mesure de l'aventure d'une amitié créatrice, d'une ferveur partagée intensément entre deux êtres qui, passé deux ou trois ans d'estime mutuelle, vont instaurer entre eux une complicité véritablement "fraternelle", selon l'adjectif employé plusieurs fois par Breton* » ; et, plus loin : « *Le lecteur, le chercheur, l'amateur au sens vrai pourront mesurer qu'Éluard aura été aux côtés de Breton une personnalité majeure du mouvement, non seulement grâce à l'admirable épanouissement proprement*

surréaliste qui rayonne dans son œuvre de poète jusque dans les années 1937-1938, mais aussi par ses participations ardentes et ses apports propres aux orientations majeures ». On verra que, plus tard, les choses vont se gêner, comment et pourquoi ; mais n'anticipons pas.

Paul Éluard publie, en 1917, un recueil de poèmes intitulé *Devoir et inquiétude* qu'il adresse à Breton. En février 1919, Jean Paulhan lui écrit : « *Je voudrais que vous connaissiez Breton* », ajoutant qu'il le verrait bien participer à la revue *Littérature* alors en préparation. Le 4 mars 1919, Breton prend contact avec Éluard, mentionne l'intervention de Paulhan dont il a connaissance, et lui propose de lui adresser quelques poèmes aux fins de publication dans ce numéro 1 de *Littérature* qui paraîtra tardivement, fin mars semble-t-il. Le contact est pris, le rapprochement amical est en route, une grande complicité s'installe dès lors entre les deux hommes, mais n'oublions pas que Breton est encore médecin auxiliaire au camp d'aviation d'Orly et qu'il ne sera démobilisé que le 19 septembre 1919 !

Les échanges vont se multiplier, Paul Éluard rejoindra rapidement les dadaïstes, participera activement aux manifestations organisées par ces trublions multipliant les scandales, et il faudra attendre août 1923 pour voir les deux épistoliers passer au tutoiement ; l'affectivité joue désormais son rôle, les lettres échangées le prouvent, de même que les « pneumatiques » aujourd'hui disparus, remplacés par ces « mails » qui ne laissent aucune trace...

Mais si l'on peut suivre ainsi un dialogue régulier entre les deux hommes, c'est aussi « grâce » à la tuberculose tenace dont souffre Éluard, ce qui lui vaut de longs et tristes séjours en sanatorium, ou à l'hôtel dans cette Suisse où il s'ennuie copieusement. Cette correspondance est devenue « *une exigence vitale pour l'un comme pour l'autre* », et les confidences intimes abondent comme cela

L'AMITIÉ, SES TRAHISONS, SES BONHEURS

ne peut se produire qu'entre deux vrais amis. Des rencontres amoureuses aux difficultés financières, tout se dit, rien n'est occulté, l'affection l'emporte.

En janvier 1921, Breton adresse à Éluard un texte le concernant, destiné à une anthologie qui ne se fera pas ; à cette occasion, Hubert note ceci : « *On relève la force avec laquelle Breton signale dans la poésie d'Éluard un souci de dépouillement qui en fait une "poésie de l'abstraction". Avec une insistance égale, le futur auteur de l'essai "Les Mots sans rides" exalte le pouvoir qu'Éluard sait mystérieusement conférer au mot indépendamment de la signification* ». On ne saurait mieux dire, en l'occurrence.

Les soirées consacrées aux sommeils hypnotiques de l'année 1922 sont évoquées, comme les prodigieux « jeux de mots » de Desnos qui en résultent ; petit à petit, par glissements successifs et ruptures plus brutales, le dadaïsme cède la place au surréalisme, lequel l'a pourtant précédé historiquement puisque *Les champs magnétiques* de Breton et Soupault marquent l'origine, en 1919, de l'écriture automatique, la clé même de ce mouvement ; Dada n'aura été qu'une parenthèse, dans le sillage de [Jacques Vaché](#) et de Cravan.

Les surréalistes ont, toutefois, gardé le goût du scandale, mais d'un scandale « à contenu » ; ainsi, dans une lettre du 5 juillet 1925, Breton raconte-t-il à Éluard (alors à Bagnères-de-Luchon) la soirée du banquet Saint-Pol-Roux, à La Closerie des Lilas ; le poète symboliste était hautement apprécié de Breton et des surréalistes, mais, comme ils venaient de prendre violemment position contre la guerre du Maroc et avaient ridiculisé Paul Claudel en se désolidarisant de « *tout ce qui est français, en paroles et en actions* », lorsque Rachilde tient à l'égard de l'Allemagne des propos d'un nationalisme agressif que Breton prend pour des insultes à l'égard de Max Ernst, présent dans la salle, un pugilat général s'ensuit, au cours duquel Michel Leiris sera particulièrement malmené. Dans sa lettre, Breton fait part à Éluard de sa déception quant au comportement de Saint-Pol-Roux qui « *au plus fort de la bagarre n'avait pas d'autre idée que de trouver son chapeau pour partir* ». Le Grand Poète n'était pas à la hauteur !

On notera qu'au fil du temps l'amitié entre les deux hommes se teintera d'une certaine tendresse, Breton commençant ses lettres par « *Mon cher petit* », tandis qu'Éluard termine les siennes par des « *Ton ami pour toujours* » ; on verra pourtant que les aléas de la vie, et les exigences qui sont les leurs, vont leur tendre à l'avenir quelques pièges.

Un premier accrochage se produira à la suite de la participation de Max Ernst et de Miró aux Ballets russes de Serge Diaghilev pour la première de *Roméo et Juliette* le 26 mai 1926, au théâtre Sarah Bernhardt, les deux artistes se partageant la création des décors et des costumes. Breton, Aragon et quelques autres surréalistes firent grand tapage lors de la représentation et lancèrent au public un tract qui dénonçait cette façon de « *pactiser avec les puissances de l'argent* ». Si Éluard, absent de Paris pour raisons de santé, regrette lui aussi la chose, il déclare néanmoins par lettre à Breton que « non, non et non, *je ne l'aurais pas signée* » (cette protestation), une simple désolidarisation lui paraissant suffisante, en lieu et place de cette « accusation ». Affaire classée.

Et puis les épisodes de la vie et du groupe, et des amis, se succèdent, que l'on suivra au fil des lettres : la rencontre amoureuse de Breton et Suzanne Musard, la « découverte » par Éluard des *Maximes* de Novalis – où l'on trouve le célèbre « *L'eau est une flamme mouillée* » – dont Breton captera le message, l'intérêt manifesté par Breton pour l'astrologie, et le « thème » d'Éluard établi par ses soins, le grand pessimisme de Breton lors de la crise des années 1930 au sein du surréalisme alors que plusieurs amis le quittent avec fracas – « *il est tard et je me trouve seul. Ce soir et dans la vie [...] Je n'ai peut-être rien aimé que l'amour* » –, la visite d'une étrange inconnue, « *sans doute la femme la plus intelligente et la plus émouvante que personnellement j'ai rencontrée* », qui se jette à son cou et qui, en le quittant, lui dira : « *J'ai ce que je donne* », les avatars du passage par le PCF, et le reniement du surréalisme par Aragon de retour d'un voyage à Kharkov, les réticences d'Éluard à mener une activité politique, lui qui deviendra un peu plus tard un fervent stalinien aux côtés d'Aragon, lequel, à cet instant, déclenche cependant sa fureur, l'apparition de Dalí et de son délirant questionnaire, les conflits avec l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) sous domination moscoutaire, la revue *Minotaure*, le voyage à Prague de Breton et Éluard, en mars 1935, auprès

L'AMITIÉ, SES TRAHISONS, SES BONHEURS

des surréalistes tchécoslovaques Nezval, Teige, Toyen, et l'écrivain journaliste Kalandra, sur lequel nous allons revenir, bien d'autres encore.

Nouvel accrochage en mars 1936 : Éluard annonce à Breton qu'il ne veut plus avoir d'activité commune avec Benjamin Péret ; nous ne saurons pas quel est le motif de ce rejet, mais Breton, touché au plus profond, reportera encore davantage sur Péret l'amitié totale, la véritable affection qu'il avait pour Éluard, amitié qui ne prendra fin qu'avec le décès du plus grand poète surréaliste (1959).

Mais les choses vont s'aggraver rapidement entre les deux hommes. Dans une lettre du 8 avril 1936, Éluard écrit : « *Tout cesse entre nous. Des discussions comme celle de ce soir et d'autres qui n'ont jamais lieu que devant des tiers sont une horreur à laquelle je préfère tout sacrifier* ». Allusion est faite à une réunion entre les surréalistes et le groupe « Contre attaque », constitué autour de Georges Bataille avec d'anciens surréalistes (Leiris, Queneau, Baron). Hubert note : « *Ce jour-là, Éluard a eu le sentiment d'être rabaisé en public par Breton qui, de son côté, n'a pas supporté d'être ouvertement critiqué par lui, comme il va le lui écrire le 9 avril* ». Voici : « *Cette discussion c'est toi qui l'as rouverte en remettant en cause une décision unanime que nous avions prise et en annulant l'engagement que tu avais signé* ». Le 10 avril, Éluard confirme son « retrait » : « *tout ira mieux sans moi. J'en suis définitivement assuré* », entérinant ainsi une rupture quasi définitive. L'exposition de Londres verra néanmoins les deux ex-amis participer à son organisation en juin 1936, chacun évitant soigneusement de côtoyer l'autre.

Et puis le fossé politique s'agrandit rapidement ; en octobre 1936, Breton porte le fer : « *J'ai lu avec stupeur ton nom en bas d'un texte où les intellectuels groupés autour de la Maison de la Culture "expriment leur gratitude à l'URSS" (leur gratitude !) qui a "sauvegardé les principes indestructibles" (sic) de la justice, de la dignité. Le procès de Moscou est en effet un modèle du genre ! Je ne me console pas de l'idée que tu penses cela, d'accord avec Aragon, Baby, Sadoul, Unik, Desnos et autres* ». Toujours plus fier de son aveuglement, Éluard répond : « *Je ne me rangerai pas parmi tous ceux [...] qui crient actuellement contre le communisme [...] et tentent de nous faire croire qu'il n'y a pas de dif-*

férence entre l'Allemagne ou l'Italie et l'URSS ». Sur ce dernier point, l'Histoire a tranché !

Quelques échanges épistolaires verront encore le jour en 1937 et 1938, comme cette lettre d'Éluard du 12 octobre 1938, où il déclare : « *Je te demande donc de retirer mon nom du comité de rédaction de "Minotaure", qui aura été ainsi le dernier témoignage de notre entente* ». Le lendemain, Breton confirme : « *je me suis trouvé devant ce dilemme : ou bien m'éloigner de toi, ou bien devoir renoncer à m'exprimer sur ce qui constitue, avec le fascisme, la principale honte de ce temps [...] Il y allait pour moi de la signification même du surréalisme et de ma vie* ». Dont acte.

« *C'est l'Histoire qui aura brisé [l'amitié] d'André Breton et de Paul Éluard* » ; par cette phrase, Étienne-Alain Hubert termine sa remarquable introduction. Toutefois, qu'il me soit permis de revenir sur un fait, le plus grave peut-être, dont il ne nous livre que la première moitié. Lors de leur voyage en Tchécoslovaquie durant les années 1930, Éluard et Breton avaient rencontré, auprès des surréalistes, Zavis Kalandra, écrivain, militant et journaliste, avec qui ils avaient eu les échanges les plus amicaux, basés sur la confiance. Or, en juin 1950, un procès indigne est intenté à Kalandra et quelques autres, lesquels après avoir été torturés sans interruption pendant trois jours et trois nuits, s'étaient livrés à des « *aveux spontanés* », accusés qu'ils étaient d'être « *des criminels aigris* » et autres « *chiens sanguinaires* », on connaît la chanson ! Dans une « Lettre ouverte à Éluard », publiée dans le journal *Combat* du 13 juin, Breton écrit : « *Comment, en ton for intérieur, peux-tu supporter pareille dégradation de l'homme en la personne de celui qui se montra ton ami ?* » Et c'est là, cher Étienne-Alain Hubert, que vous semblez ignorer quelle fut la réponse d'Éluard, le 19 juin, dans les colonnes du journal communiste *Action*. Tenez-vous bien, c'est la monstruosité même qui est ici à l'œuvre ; voici : « *J'ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence, pour m'occuper des coupables qui clament leur culpabilité* ». Kalandra fut exécuté.

Ainsi, après avoir trahi son amitié avec Breton, trahi le surréalisme auquel il avait tant donné, et réciproquement, Éluard accomplissait-il enfin la trahison suprême, la trahison absolue, la trahison de lui-même. Les histoires d'amitié finissent-elles toujours mal ? Rien n'est moins sûr ! Mais passons maintenant du domaine de la trahison à celui du « bonheur » de la rencontre.



André Breton à la galerie « L'Etoile scellée » (1956).
Photo Pablo Volta, reproduite dans Gérard Legrand,
André Breton en son temps, *Le Soleil noir*, 1976

L'AMITIÉ, SES TRAHISONS, SES BONHEURS

À commencer par celle de Breton avec les œuvres complètes de Charles Fourier, à New York, en 1945. La lecture passionnée de l'utopiste va avoir, sur sa pensée, une influence décisive passant par un certain nombre d'interrogations sur la vraie valeur du matérialisme dialectique marxiste au regard de la théorie de l'attraction passionnelle vers l'Harmonie Universelle comme source de la vie sociale. De retour en France, Breton publiera aussitôt, en 1947, son *Ode à Charles Fourier*, long et magnifique poème entrecoupé de réflexions théoriques ; dans le même mouvement, aux deux mots d'ordre, transformer le monde (Marx) et changer la vie (Rimbaud), il ajoutera un audacieux objectif pour le surréalisme : *refaire de toutes pièces l'enten-*

dement humain, directement issu de l'influence du génial phalanstérien.

Ailleurs, dans la période allant de 1939 à 1945, une jeune femme se livre à une intense activité de résistance à l'occupation et à la propagande nazie. Parmi ses camarades de combat, elle rencontre un homme dont le nom clandestin est Debout. Lorsque, plus tard, ils se marieront, Simone Devouassoux adoptera ce pseudonyme pour signer ses travaux. Belle histoire, non ? Et ce n'est pas tout : « *Un ami historien, Fernand Rude, me donna un beau jour des années 50 la Théorie des quatre mouvements* », raconte Simone Debout au début de son « Mémoire ». Elle ajoute : « *Cela*

L'AMITIÉ, SES TRAHISONS, SES BONHEURS

t'intéressera sans doute", dit-il. Or ce fut un tel enchantement, le retour au pays d'enfance, au pays des fées, un retour du sensible affectif qui rendait présent et à venir ce qui n'était plus qu'absence, les grandes espérances révolutionnaires, despotiquement piégées derrière un mur, un rideau de fer ». Puis Simone Debout dévore livres et manuscrits de Fourier et, bien sûr, l'Ode de Breton. « *Doublement enchantée, je trouvais tout simple alors de dire à Breton mon désir de le connaître. Et lui, tout simple, de m'accueillir rue Fontaine et de me guider dans le grand atelier où, malgré les hautes verrières, on avançait comme dans la sente ombrée d'une forêt* ». Ce sera le début d'une correspondance où l'estime et l'amitié feront cortège à la lucidité.

La première des lettres ici réunies est de Breton, en date du 30 juillet 1958. Il évoque une thèse sur Fourier que lui aurait remise Simone Debout lors de sa visite et lui demande l'autorisation d'en publier un extrait dans le n° 5 de la revue *Le Surréalisme, même*. Cette thèse restera inédite et inachevée, mais une partie importante en sera finalement publiée comme prévu dans le n° 5, seulement au printemps 1959, sous le titre « La Psychosociologie de Fourier ». Comme Breton s'inquiétait de ce qu'elle pouvait penser de la revue *Le 14 juillet*, lancée par les surréalistes et nombre d'intellectuels de gauche pour alerter les esprits sur la prise de pouvoir par de Gaulle, suite au coup d'État d'Alger, Simone Debout lui répond, le 29 septembre, avec franchise ; après avoir passé en revue les différents textes et approuvé la plupart d'entre eux, elle n'hésite pas à émettre la réserve suivante : « *je n'apprécie guère l'article leader de D. Mascolo et J. Schuster parce qu'il sacrifie à l'inflation verbale imprécise, dénoncée en d'autres pages* ». Un bel exemple de lucidité n'ayant pas peur des mots ! Comme lorsqu'elle ajoute dans la même lettre : « *La gauche a été vaincue sans bataille. Même si, comme je le pense, de Gaulle ne représente pas un fascisme – voilà qui est certain et nouveau : le socialisme ne vit plus vraiment en France [...] La fraîcheur de Fourier alors et encore me paraît irremplaçable – et ses critiques, sa rage créatrices* ».

Dès lors, les lettres vont se succéder, toutes plus chaleureuses, amicales et riches en informations sur les découvertes opérées par Simone Debout. Exemple, ce 4 août 1962, où elle déclare : « *J'ai eu le temps de réunir, je crois, tous ou presque tous les inédits : Le Nouveau monde amoureux et une*

bonne part des textes cosmogoniques inconnus ». Breton connaissait l'existence de ces textes car Pierre Naville, dans une lettre de juillet 1946, l'avait informé qu'à la bibliothèque de l'École normale supérieure se trouvaient « *des manuscrits érotiques et obscènes de Fourier, du plus haut intérêt, Fourier y apparaissant comme une sorte de continuateur éthéré de Sade* » ; Breton avait eu le désir de les publier, comme en témoigne une note dans son *Anthologie de l'humour noir*, mais les cahiers correspondants auraient disparu au cours des transferts clandestins dus à la guerre. C'est donc à Simone Debout que, par un singulier *hasard objectif*, revint la chance de les publier, sachant que ces textes auraient été délibérément soustraits à l'œuvre de Fourier par le cercle de ses disciples, et par pudibonderie, selon diverses hypothèses.

La qualité de leurs échanges se reflète, par exemple, dans ces quelques lignes de Breton qui, évoquant le « *grave sourire* » de Simone Debout, écrit : « *Il me fait penser au seul soleil que j'aime, celui – très pâle – des matins d'hiver, quand il avait eu tout le temps de se faire oublier et qu'il n'existe encore, si l'on peut dire, qu'à l'état de promesse. Il glisse en ce moment sur mon cœur et je n'aspire à rien tant qu'à vous en retourner, au plus haut point propice, le rayon* ».

Dans son « Mémoire », Simone Debout décrypte, fragment par fragment, l'Ode à Charles Fourier, et fait ressortir, plus loin, cette vérité fouriériste qui serait : *Il faut partir des passions pour construire la société, non l'inverse*. Elle précise : « *les passions étant mouvements intérieurs, tendus vers l'extérieur, doivent jouer entre elles et avec les passions des autres et les mouvements de la nature ou du monde humain* ». Aussi, en 1965, quand les surréalistes organisèrent une exposition internationale de combat contre la société spectaculaire de consommation, l'appelèrent-ils, à la suggestion de Breton, *L'Écart absolu*, en hommage à Charles Fourier pour qui c'était un principe actif.

Et puis Simone Debout cite l'ultime éloge de Breton à Fourier, à la fin de son Ode : « *ton tact suprême dans la démesure / Au grand scandale des uns sous l'œil à peine moins sévère des autres soulevant son poids d'ailes ta liberté* ». Ce qu'elle commente ainsi : « *Une liberté commune et singulière dont le développement progressif crée un foisonnement de désirs et de satisfactions si bien joints, accordés, harmonisés qu'ils seraient invincibles, et le mouvement révolutionnaire continu et pacifique* ». Car il s'agit de réenchanter le monde.

Ursula K. Le Guin, toujours un peu plus loin

Depuis sa mort il y a deux ans, Ursula K. Le Guin est citée comme une influence indéniable par de nombreux écrivains. Il est bon de redécouvrir cette auteure, y compris pour ses essais, désormais disponibles en français au sein de Danser au bord du monde.

par Sophie Ehram

Ursula K. Le Guin

Danser au bord du monde.

Paroles, femmes, territoires

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Hélène Collon

Préface de Patricia Farazzi

L'Éclat, 288 p., 22 €

Ursula K. Le Guin, contemporaine de Philip K. Dick, laisse une œuvre abondante et variée : poèmes, nouvelles, romans, essais. Sa fiction explore des mondes imaginaires, planètes ou archipels. Influencée entre autres par Andersen et Tolkien, elle inspira à son tour des auteurs comme Neil Gaiman, David Mitchell ou Jeanne-A Debats. Son dernier roman, *Lavinia* (écrit en 2008, traduit en français aux éditions de L'Atalante en 2011), explore un autre type de terrain, une page laissée blanche dans une œuvre de fiction : ce que l'épouse d'Énée, qui fait l'objet d'une ligne dans l'*Énéide* de [Virgile](#), pourrait avoir à dire.

Ursula K. Le Guin fait partie de ces écrivains qui invitent au partage : lisant, elle donne envie de lire, réfléchissant, elle fait réfléchir, et écrivant, elle suscite l'écriture. Des romans comme *La main gauche de la nuit* ou *Les dépossédés* font réfléchir, même des décennies après leur rédaction. Comme a pu l'expliquer Jeanne-A Debats, Ursula K. Le Guin touche autant au politique qu'au poétique. De même qu'elle cherche toujours à aller au-delà des oppositions binaires (masculin/féminin, jour/nuit, temps linéaire/temps cyclique), il est vain de séparer chez elle le fond et la forme : sa fiction est philosophique et sa non-fiction très bien écrite.

Fut-elle influencée par ses parents anthropologues ? Probablement, mais ni plus ni moins que par ses premières lectures. Elle manifeste en tout cas un intérêt passionné pour le rapport à autrui et un rejet des préjugés, une inventivité somp-

tueuse et un refus de la facilité. Dans l'univers de Terremer, il faut connaître le vrai nom des choses pour être magicien, ce qui en dit long sur la puissance du langage. Elle a été l'une des premières à célébrer, dès les années 1980, des auteures comme [Joy Harjo](#).

Quelle place pour une femme dans l'univers souvent perçu comme masculin des littératures de l'imaginaire ? Ursula K. Le Guin peut-elle être considérée comme féministe ? Oui et non. Elle a écrit des textes forts et courageux sur l'avortement, la ménopause et sur la place des femmes en général. Mais Le Guin n'a jamais aimé les étiquettes ou les cases à cocher. Une fois encore, il s'agit de faire cohabiter le masculin et le féminin et non de les opposer. Pour autant, elle reconnaît qu'elle a pu, au début de sa carrière surtout, adopter une posture d'homme, à la manière de bien d'autres femmes (d'alors et d'aujourd'hui), au point qu'il a fallu attendre son ultime roman pour que le personnage principal soit une femme.

Sur l'écriture, sur les femmes mais aussi sur des questions de territoires, de ceux pris de force aux Amérindiens à ceux dont l'exploration nourrit l'imaginaire, on lira avec profit *Danser au bord du monde* avec *Le langage de la nuit* [1]. Non seulement elle articule fréquemment plusieurs thématiques (*Danser au bord du monde* évoque ainsi l'écriture et les femmes, les femmes et les territoires, l'écriture et les territoires), mais elle le fait dans une langue précise et vivante, une langue de conteuse qui sait manier l'humour comme le tragique. « Danser au bord du monde », expression empruntée à un chant amérindien, c'est ce qu'elle n'a cessé de faire : en menant de front vie de famille et vie d'écrivain, et surtout en écrivant comme on danse, c'est-à-dire en donnant l'illusion que la grâce vient sans effort.

Ceux qui souhaitent réfléchir au travail de l'écrivain et surtout s'y essayer sont invités à ouvrir *Conduire sa barque* [2], guide sur l'écriture



Ursula K. Le Guin © Rod Searcey

**URSULA K. LE GUIN,
TOUJOURS UN PEU PLUS LOIN**

narrative qu'Ursula K. Le Guin a écrit puis remanié : « *Le livre a été repensé dans ses moindres détails afin d'être rendu plus clair, plus précis, et plus utile aux écrivains du vingt-et-unième siècle.* » Cette réécriture n'est pas un cas isolé ; l'auteure de *Terremer* a fait sien le précepte de Boileau « *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage* » dans l'élaboration de récits, et dirigé des ateliers d'écriture, mais de manière plus large elle n'a pas hésité à revenir après plusieurs années sur certaines prises de position ou à nuancer ses propos, sans se départir d'une touche d'humour : « *Il paraît injuste et injustifié de réviser drastiquement un texte ancien, comme pour chercher à l'oblitérer, à cacher les étapes d'un cheminement personnel. Pourtant, rien de plus féministe que de révéler ses revirements, l'essence du changement, ou de rappeler qu'un esprit qui ne change pas d'avis est comme un coquillage qui ne veut pas s'ouvrir. Je reproduis donc ici le texte dans son intégralité, mais avec des commentaires en italique et entre crochets. À compter de ce jour, je prie et j'implore toute personne désireuse de citer cet essai de tenir compte de ces réexamens, ou au moins de les mentionner. Et j'espère sincèrement ne pas avoir à réajouter de ré-réexamens en cas de réimpression en 1997, car je suis un peu lasse de me flageller [3].* »

Danser au bord du monde comprend beaucoup de textes qui résonnent encore aujourd'hui, du statut de la femme qui écrit dans l'histoire de la littérature (miroir du récent *Why Women Read Fiction* [4] sur les femmes et la lecture) à l'éloge des voyages lents et d'une vision humaine des paysages et des territoires. La « Petite Femme Ourse » (Ursula), comme elle s'auto-désigne dans *La femme sans réponses*, continue à briller dans la nuit.

1. Ursula K. Le Guin, *Le langage de la nuit. Essais sur la science-fiction et la fantasy*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Francis Guévremont, Aux Forges de Vulcain, 2016, 156 p., 12 €.
2. Ursula K. Le Guin, *Conduire sa barque. L'écriture, ses écueils, ses hauts-fonds : un guide de navigation littéraire à l'usage des auteurs du XXI^e siècle*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Bertrand Augier, Antigone 14, 2019, 195 p., 16 €.
3. L'identité de genre est-elle une nécessité ? (Revisited) 1976/1987 in *Danser au bord du monde : Paroles, femmes, territoires*.
4. *Why Women Read Fiction: The Stories of Our Lives*, Helen Taylor, Oxford University Press.

Une vie et une pensée nomades

Mon après-guerre à Paris, second volet des mémoires du psychosociologue Serge Moscovici (1925-2014), paraît cinq ans après la mort de l'auteur, de façon inattendue. Il s'agit d'un témoignage très riche, couvrant la Roumanie d'Antonescu et le Quartier latin des années 1940 et 1950, quand les conditions matérielles difficiles vécues par l'auteur et sa bande n'entravaient pas la fécondité de leurs travaux.

par Steven Sampson

Serge Moscovici

Mon après-guerre à Paris

Texte établi, annoté et préfacé

par Alexandra Laignel-Lavastine

Grasset, 384 p., 22 €

En méditant sur ce texte, je songe encore à [Philip Roth](#), à son recueil *Parlons travail*, où le romancier américain part en Europe de l'Est pour dialoguer avec ses homologues de l'autre côté du rideau de fer. Comme je l'ai montré dans ma thèse, on décèle une note de jalousie chez l'intervieweur – si obscène que cela puisse paraître – à l'égard de ses pairs, des intellectuels juifs ayant vécu l'horreur. Né aux États-Unis comme Roth, je partage sa fascination pour la description du quotidien sous des régimes totalitaires, transmise par des Juifs pour lesquels la judéité n'était pas simplement une construction abstraite, hélas !

La lecture de Serge Moscovici éveille dans mon esprit ce même sentiment d'envie, comme si sa connaissance du pire lui avait procuré une compréhension plus profonde de l'Homme et des mécanismes sociaux. L'auteur explique ainsi sa différence : « Nous, les réfugiés ashkénazes, ne souffrions pas seulement du manque, comme tous les sans-patrie. Nous venions de découvrir que nous étions les derniers Juifs d'Europe. Les derniers représentants d'un monde qui n'était plus et vers lequel il n'y avait pas de retour possible. Il existait encore des restes [...] mais plus de peuple juif [...] Que les intellectuels français ne soient pas davantage blessés par l'immensité de cette horreur me torturait [...] En détruisant les Juifs avec la complicité des nations, [Hitler] venait de détruire les derniers vrais Européens de ce siècle, et la civilisation européenne avec eux ».

Oui, Serge Moscovici a eu le privilège – à quel prix ! – de connaître la *Mitteleuropa* de l'avant-

guerre ; il peut donc légitimement évoquer notre « peuple », celui des Ashkénazes, à distinguer de la judéité maghrébine. Peuple dont la destruction correspond à celle de la « civilisation européenne », laquelle n'a aucun rapport avec l'Euro Disney du XXI^e siècle.

Ce qu'avait vécu Moscovici lui permettait un discours presque inaudible aujourd'hui. D'abord, son réquisitoire contre certaines nations européennes, coresponsables de la Shoah, alors que la tendance contemporaine la met sur le seul compte des nazis. Avec le soin d'un historien, en mêlant ses propres expériences, il relate les pogroms roumains de 1941 – 10 000 Juifs tués à Kichinev et 70 000 à Bogdanovka, entre autres – ainsi que la tragédie de la Transnistrie où les troupes roumaines ont exterminé 150 000 Juifs entre 1941 et 1944, des massacres largement négligés par l'Histoire.

Sur un autre plan, il se montre assez dur à l'égard du milieu germanopratin des années 1940 : « *Les Français éprouvaient par ailleurs le besoin d'effacer leur désertion et leur collaboration. L'existentialisme est un humanisme de Sartre était paru en 1946, tout le monde s'extasiait, mais pas un mot sur Auschwitz ni sur la mise au tombeau du peuple juif... En revanche, Sartre était capable d'affirmer que "nous n'avions jamais été aussi libres que sous l'Occupation"...* »

On comprend que Moscovici ne se sent à l'aise qu'au sein de sa bande de « métèques » : Isac Chiva (futur bras droit de Lévi-Strauss) et Paul Celan, inconnus et vivant dans un dénuement extrême. Ses pages sur Celan figurent parmi les plus belles : ami intime du poète germanophone, il dresse le portrait d'un homme très susceptible et effrayé par son propre génie. Originaire de Czernowitz, où il s'est caché pendant la rafle, Celan a vu ses parents déportés – ils seront

UNE VIE ET UNE PENSÉE NOMADES

assassinés plus tard. Celan semble porter sur ses épaules « *et le malheur du monde et sa rédemption* ». Moscovici le considère comme un poète russe s'exprimant en allemand. Ignoré à Paris au début des années 1950, Celan était connu en Allemagne, où il se rendait régulièrement, comme « *un soldat exécute une mission* ».

Moscovici mélange avec brio l'intime, la théorie et l'Histoire, aussi bien dans la description de son entourage que dans son autoportrait. Celui-ci prend forme dès 1942, quand l'auteur, menacé par une déportation, se promet, au cas où il survivrait, de devenir un « *homme d'étude* ». Le voilà donc à la Sorbonne en 1949 où, en assistant aux cours du psychiatre et psychanalyste Daniel Lagache sur la psychologie de la vie sociale, il se passionne pour les groupes et les phénomènes sociaux envisagés sous l'angle psychique.

La psychologie existait à peine comme discipline, ayant perdu tout attrait scientifique. Mais l'auteur est attiré par l'idée nouvelle qu'on puisse expliquer le comportement des masses. Dans les cours de Lagache, il découvre les dimensions subjectives de la vie sociale, et décide de consacrer sa thèse à la diffusion de la psychanalyse.

Si Lagache devient son « père », c'est Alexandre Koyré qui sera son « maître ». À l'époque, la psychologie sociale se résumait à une extrapolation faite à partir de l'individuel, une simple « *science de paramètres* ». Mais Moscovici la voit autrement : déjà en Roumanie, il s'est pris de passion pour les sciences et leur rapport à la nature. Ayant grandi à l'est de l'Europe, il voit la nature comme une révolte contre cette culture « mortifère ». Comment les nazis avaient-ils réussi à utiliser la « science » pour faire adhérer les foules à leur doctrine, en y intégrant la biologie, l'anthropologie et la médecine ? Sa réponse : seule l'éthique – plus tard on parlera de « sciences humaines » – pouvait percer ce voile mystificateur. Au lieu de considérer la psychologie sociale comme la sous-branche d'une autre discipline, Moscovici la conçoit comme « *métissée* » de par son ambition même : élucider des phénomènes sociaux-psychiques, dont les croyances, sans les réduire à de « purs » mécanismes individuels ou collectifs. Ce « *nomadisme disciplinaire* » l'amènera à se concentrer sur le « sens commun », qu'on ne trouvait alors dans aucun dictionnaire des notions courantes en sciences humaines.



Serge Moscovici © Archives familiales/D.R.

Enfin, cette passion pour la nature aboutira à une nouvelle théorie. Lorsqu'en 1968 il publie *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Moscovici récuse l'idée que le progrès coïncide avec un éloignement progressif de l'état de nature, en démontrant qu'on ne quitte jamais ce dernier : « *C'est l'homme qui fait la nature. Elle n'est pas un environnement, elle est "une relation à..."* ».

De même pour le rapport entre le vécu d'un homme et son développement intellectuel, si bien montré ici. Loués soient Pierre et Denis Moscovici pour avoir rassemblé divers fichiers découverts dans l'appartement de leur père après sa mort, ainsi qu'Alexandra Laignel-Lavastine pour son fin travail d'établissement du texte. Elle est aussi l'auteure de la préface expliquant le rayonnement international de l'œuvre de Serge Moscovici, notamment dans le domaine de l'écologie.

Les formules nazies du management

Ce petit livre de Johann Chapoutot, d'une rigueur intellectuelle exemplaire, d'une écriture sobre et d'autant plus mordante, devrait faire l'objet d'une lecture et d'une étude obligatoires dans toutes les écoles considérées aujourd'hui – fort légèrement – comme « grandes » : ENA, HEC, officines commerciales et managériales diverses. À partir du cas examiné en détail du haut dignitaire SS Reinhard Höhn, un des brillants théoriciens du nazisme, et d'autres criminels de guerre moins distingués mais presque aussi chanceux, Libres d'obéir revient sur les principes d'organisation du « Reich de mille ans » et sur leur avenir après 1945.

par Maurice Mourier

Johann Chapoutot

Libres d'obéir.

Le management du nazisme à aujourd'hui

Gallimard, 163 p., 16 €

D'abord, il convient de se débarrasser définitivement du mythe d'une loi nazie imposée par la terreur à une population dans l'ensemble réfractaire à ses aspects inhumains et plutôt soumise au pouvoir qu'adhérant d'enthousiasme à ses méthodes. Outre l'accession au pouvoir dans un cadre de démocratie représentative du parfait leader populiste Hitler, jamais le soutien national n'a manqué au régime, même dans les tout derniers mois, quand Berlin s'écroulait sous les bombes. C'est donc bien que l'idéologie *volkisch* a bénéficié non d'une acceptation du bout des lèvres, mais d'une véritable ferveur populaire.

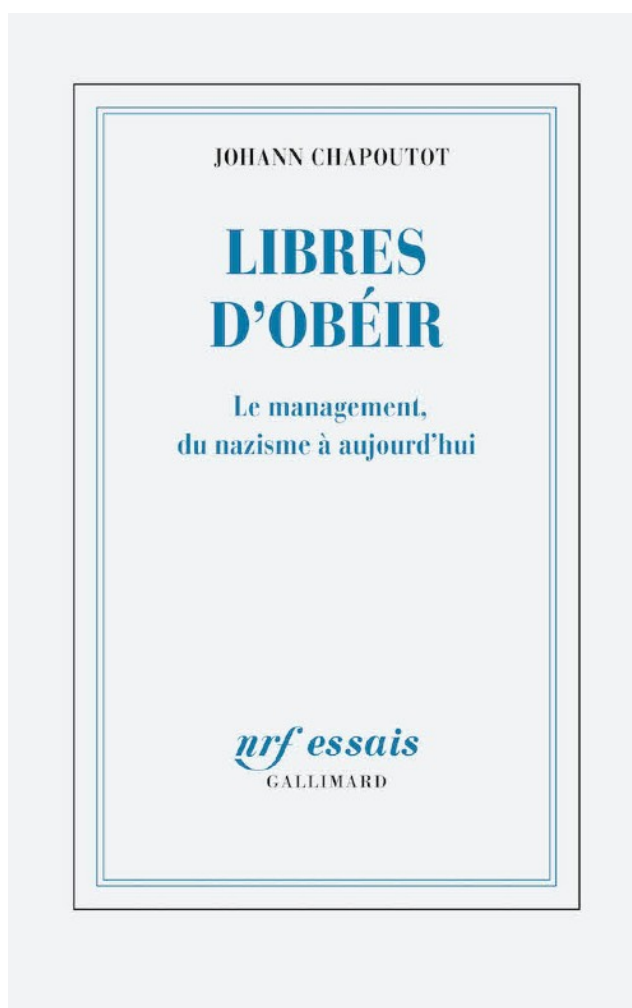
L'administration de l'État joue dans cette adhésion un rôle essentiel. Non qu'elle soit sans défauts. Elle ne fonctionnerait peut-être pas beaucoup mieux que le système explicitement démocratique (et bancal) de la république de Weimar si ses soubassements politiques correspondaient moins à des aspirations à l'autonomie célébrée (et simultanément dévoyée) par des managers idéologues comme Höhn.

Car le formidable paradoxe du totalitarisme nazi, c'est qu'il s'appuie sur la « libération » des individus par le travail librement accepté et le bonheur de servir. Dans la morale poussive des démocrates, le travail est au fond considéré comme

un moindre mal. On n'en fait pas une valeur suprême inculquée depuis l'enfance, et surtout on ne l'assimile pas à l'unique voie permettant l'épanouissement personnel et, au bout du compte, la joie de vivre. En revanche, pour le jeune hitlérien, érigé en modèle notamment par le cinéma, et pour la jeune hitlérienne, future mère de soldats, une propagande subtile forge la conviction que le travail au bénéfice de la communauté est un acte libre, qui permet de développer la force, physique avant tout, mais aussi intellectuelle, dont l'exercice sans entraves procure exaltation et sentiment enivrant de puissance : *mens sana in corpore sano*, idéal athlétique sublimé par les images de Leni Riefenstahl et devenu le credo de tout un peuple.

En somme, l'organisation nazie favorise absolument l'initiative individuelle, à l'unique condition que les subalternes, laissés libres de parvenir par les moyens de leur choix à accomplir au mieux les tâches qui leur ont été assignées, aient l'impression de les avoir déterminées et perdent la conscience de leur entière subordination aux donneurs d'ordres qui n'attendent de leurs subordonnés que des résultats, indépendamment de la façon dont ils ont été obtenus. Une telle logique de l'entrepreneuriat s'applique à la fois aux usines Krupp et à Auschwitz. D'un côté il s'agit de produire des armes, de l'autre des exterminations. Pour les individus qui constituent les rouages du système, seule compte l'exécution des instructions données, et le travail c'est la liberté.

Que cette conception du management soit un piège, que ce piège, tout de même, n'ait pu être



LES FORMULES NAZIES DU MANAGEMENT

armé que grâce à la vocation de l'homme ordinaire pour la servitude volontaire admirablement épinglée par La Boétie, c'est là un fait qui ne rend guère optimiste pour l'avenir de l'idéologie managériale sous quelque culture que ce soit. Et en effet le pessimisme en ces matières est d'autant plus justifié que la suite de la carrière de Reinhard Höhn et de quelques autres assassins nazis en gants blancs s'est effectuée sans encombre après 1945 à l'occasion de la construction de la République fédérale.

Non seulement Höhn n'a pas été inquiété pour ses fonctions ultimes de général de la SS, mais il a prospéré, fondé un institut formant les managers de l'Allemagne nouvelle, qui a fourni à partir de 1954 les cadres du « miracle allemand », exercé ainsi une influence européenne jusqu'en 1972 (où la seconde génération des penseurs allemands de l'après-guerre a commencé enfin à fouiller sérieusement dans les poubelles de l'Histoire), continué à écrire des livres à succès après sa relative mise à l'écart, enfin est mort dans son lit en 2000.

Mais le plus intéressant de la réflexion magistrale de Johann Chapoutot sur la nature profonde du management hitlérien vient à la fin de son livre : *in cauda venenum*. Car il n'a aucun mal à montrer que, antisémitisme mis à part (occulté après 1945, exhibant de nouveau ses dents pourries en ce délicieux début du XXI^e siècle), l'enseignement du management aujourd'hui, dans nos sociétés « libérales », obéit aux mêmes monstrueuses injonctions qu'à l'époque du national-socialisme. Liberté d'entreprendre, avenir enchanteur de l'initiative privée soigneusement encadrée par l'intérêt financier des multinationales, joie du travail en *open space* où l'on œuvre en groupe dans la fraternité et la bonne humeur (en se surveillant du coin de l'œil), valorisation des tâches répétitives dûment individualisées, si enrichissantes (sauf en ce qui concerne les picaillons), obsolescence programmée des syndicats qui embrigadent les travailleurs alors que l'entreprise moderne n'a pour but que l'autonomie de la personne : rien n'a vraiment changé depuis « *Arbeit macht frei* », sauf que le capitalisme, dans ses effrayantes mutations contemporaines, semble cette fois-ci en marche vers le triomphe définitif de l'esclavage librement consenti. On n'arrête pas le progrès.

Dieu et le juste prix

Dans Le marché du mérite, livre érudit et très documenté, Wim Decock nous apprend ou nous rappelle qu'une approche analytique rigoureuse et purement économique des marchés existait déjà il y a quatre siècles, avant d'être délaissée au profit d'argumentaires théoriques diversement orientés. Reprenant tour à tour chacun des grands chapitres de la pensée du jésuite Léonard Lessius et de certains de ses contemporains, il en détaille les fondements juridiques, théologiques ou éthiques, ainsi que les conclusions, parfois surprenantes.

par Nick Vanston

Wim Decock

Le marché du mérite.

Penser le droit et l'économie

avec Léonard Lessius

Zones sensibles, 248 p., 19 €

Le contenu du livre de Wim Decock, professeur d'histoire du droit aux universités de Louvain et de Liège, ne sera peut-être pas une révélation pour des spécialistes des traités savants de l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles – dont l'auteur du présent article ne fait pas partie. En revanche, ce pourrait être une découverte inattendue et étonnante pour nombre d'économistes professionnels d'aujourd'hui, qui retrouveront dans la réflexion révolutionnaire menée par Léonard Lessius sur une organisation économique appropriée de la société des échos familiers, bien que vieux de plusieurs siècles.

Presque tout est déjà dit dans les écrits du jésuite belge, éminent juriste et conseiller de l'archiduc Albert d'Autriche, Léonard Lessius (1554-1623) et de quelques-uns de ses contemporains : la supériorité des marchés concurrentiels bien informés pour la détermination du « juste prix », fondée sur l'interaction de l'offre et de la demande ; les informations privilégiées et les délits d'initiés ; la justification des prêts avec intérêt ; la préférence pour les liquidités ; les coûts d'opportunité ; le caractère sacré d'un contrat librement consenti ; les lettres obligataires à haut risque ; les ancêtres des *subprimes* ; l'éthique en matière d'assurances ; la tolérance à l'égard de certains monopoles mais la condamnation universelle des cartels ; l'inégalité des revenus ; les investissements éthiques. Et, finalement, les raisons pour

lesquelles travailler dur et sans relâche fait de l'homme d'affaires un citoyen modèle et un modèle de réussite. Il n'y manque que des références à la croissance économique et à la dimension macro-économique, inventions des XIX^e et XX^e siècles.

Dans le monde précapitaliste de Lessius, les fortunes se faisaient et se défaisaient non par le biais d'usines et d'exploitations minières, mais par celui des échanges, à l'intérieur des pays mais surtout entre pays. Les navires étaient le seul moyen pratique de transporter de lourdes cargaisons (selon le célèbre historien et économiste Angus Maddison, une galère vénitienne du XVI^e siècle pouvait transporter jusqu'à 280 tonnes de marchandises). Mais les navires peuvent couler, ou être attaqués par des pirates. D'où la double nécessité de financer le commerce et d'en assurer les risques. On se tournait pour ce faire vers des centres financiers tels que la Bourse d'Anvers, ouverte aux marchands du monde entier, « *indépendamment de leur nation, langue ou ville d'appartenance* ». Pendant la plus grande partie de sa vie, Lessius a enseigné au collège jésuite de Louvain, mais il ressort clairement de ses écrits, et notamment de son grand œuvre, *Sur la justice, le droit et les autres vertus cardinales* (1605), qu'il tirait une large part de son inspiration de l'observation des opérations de la Bourse d'Anvers.

Au fil des pages, Lessius réaffirme sa conviction que tout point sur lequel s'accordent des professionnels intelligents et expérimentés doit être considéré comme correct, qu'il s'agisse d'une opinion juridique ou de la valeur d'une cargaison ; une opinion divergente ne sera pas tant erronée que dépourvue de pertinence. Étant

DIEU ET LE JUSTE PRIX

donné que, pour un homme d'affaires, il existe toujours des possibilités d'investissements potentiellement profitables, l'argent qu'il détient aujourd'hui a plus de valeur que la promesse d'en récupérer demain ; par conséquent, il est normal et justifiable de rémunérer un emprunt, même en l'absence de risque. La perte de liquidité présente un coût d'opportunité qu'il convient de compenser, nonobstant les lois contre l'usure inspirées par la religion. Le taux de l'escompte sur les lettres de change reflète à la fois la durée à courir avant l'échéance et le risque de non-paiement ou de règlement partiel.

Mais que se passe-t-il si notre homme d'affaires sait que, en fait, le risque est inférieur à l'évaluation du marché ? Lessius est catégorique : l'intéressé peut et doit bénéficier de ce supplément d'information. Bien qu'il n'aille pas jusqu'à affirmer que « la cupidité, c'est bien », Lessius n'en est pas loin. Il cite un cas d'école bien connu depuis l'Antiquité, à propos d'un marchand d'Alexandrie qui débarque avec une cargaison de blé sur une île de Rhodes dévastée par la famine. Il pourrait vendre sa cargaison au prix fort. Il sait aussi que d'autres bateaux vont bientôt arriver et que les prix vont baisser. Est-il moralement tenu de divulguer cette information et d'accepter un prix inférieur pour son blé ? La plupart des anciens philosophes étaient de cet avis. Pour Ambroise, se taire revient à voler ; pour Thomas d'Aquin, si révéler la vérité n'est pas nécessaire, c'est néanmoins un acte vertueux. Lessius balaye ces scrupules éthiques, considérant que des informations privilégiées sont un actif dans lequel un homme d'affaires intelligent investit et dont il est fondé à tirer profit, même si cela implique un mensonge.

De même, les spéculateurs achètent lorsqu'ils estiment que les prix sont sous-évalués, et vendent lorsqu'ils pensent le contraire. Ce faisant, ils limitent aussi bien les surplus que les pénuries, pour le plus grand bien de la société, et surtout d'eux-mêmes. Aux yeux de Lessius, il est clair que le prix du marché reflète autant le savoir que l'ignorance de la majorité des intervenants du marché. Le véritable « juste prix » n'existe que dans l'esprit de Dieu : les simples mortels ont le droit de tirer avantage des informations qui viennent à leurs oreilles, y compris à leurs seules oreilles, et même quand il s'agit d'acheter ou de vendre des assurances. La situation est plus délicate si un marchand veut assurer une cargaison

dont il pense qu'elle est peut-être déjà perdue. Cependant, Lessius considère qu'il peut légitimement le faire. En revanche, un assureur ne peut légitimement faire payer une prime d'assurance pour une cargaison dont il sait qu'elle est déjà arrivée à bon port. Enfin, Lessius condamne la pratique consistant à acheter à bas prix des reconnaissances de dettes à des individus appauvris, acculés à la vente.

Lessius examine également le cas d'une information dont vient à disposer un homme d'affaires et qui deviendra bientôt publique, par exemple un prochain changement de réglementation, ou de prix fixé par la loi. Serait-il admissible qu'il en profite ? La plupart des personnes faisant autorité disent non, Lessius dit oui, à moins que « l'homme d'affaires » en question ne soit un employé du gouvernement. Dans ce cas uniquement, il serait coupable de délit d'initié. Les tribunaux d'aujourd'hui condamnent pour leur part toutes les formes de délits d'initiés.

La question des monopoles est complexe. Les prix du marché ne peuvent être « justes » que s'il y a suffisamment de concurrence. Il y a toutefois des « monopoles naturels », dont un exemple classique est celui du pont érigé au seul endroit où la rivière peut être franchie. La position habituelle est que les tarifs pratiqués par ces monopoles doivent être réglementés à un niveau qui assure au propriétaire un revenu suffisant pour entretenir son actif. Mais que penser d'un monopole créé par quelqu'un qui rachète tous les stocks ou qui évince tous ses concurrents ? Quasiment tous les commentateurs anciens et modernes condamnent de telles pratiques. Lessius est plus ambivalent, soutenant que, si le monopoleur a acquis sa position dominante de façon légale, alors il ne devrait pas être condamné. Ce qui manque dans l'analyse de Lessius (ici et ailleurs) est la prise en compte de la réputation, ainsi que de la dynamique économique. En effet, un homme d'affaires qui a acquis une réputation de prédateur finira par se voir rejeté. Par ailleurs, un opérateur qui achète tous les stocks pour faire monter les prix les verra ensuite baisser quand il vendra. Toutefois, Lessius, comme Adam Smith, condamne tous les cartels, qu'il assimile à des conspirations contre le public.

Enfin, qu'en est-il de l'économie du salut ? À l'époque de Lessius, le débat opposait catholiques et protestants. Les catholiques croyaient que, bien que Dieu ne puisse être contraint par les lois humaines, Il est contraint par sa propre



Léonard Lessius

DIEU ET LE JUSTE PRIX

justice. Si les hommes accomplissent des travaux charitables ou donnent de l'argent aux bonnes œuvres (ou même investissent dans les monts-de-piété), ils peuvent raisonnablement espérer un traitement favorable au moment de leur mort. Les réformateurs pensaient pour leur part que l'homme est sauvé par la grâce seule, et que les bonnes œuvres n'entrent pas en ligne de compte. Poussées à l'extrême, l'une et l'autre interprétations aboutissent à des conclusions inconfortables. Soit l'homme d'affaires prospère peut acheter sa place pour le paradis – ce n'est pas exactement ce qu'enseigne Jésus – soit il est inutile de se démenier dans cette vie, puisque la vie

éternelle est prédestinée – ce n'est pas exactement non plus l'éthique du travail chez les protestants. Certains des contemporains de Lessius, comme le jésuite Francisco Suárez, ont argumenté énergiquement en faveur de la nature contractuelle de la relation entre Dieu et l'homme. Lessius était plus circonspect, avec le sentiment que cette relation ne peut être ni purement économique, ni purement une question de grâce divine. « Dieu laisse tout à notre liberté, pour que nous consentions, et pour que nous nous résolvions au travail nous-même, par notre liberté, qui est corroborée par sa grâce. »

Traduit de l'anglais par Sylvie Vanston

La pensée sous la pression écologique

Face à la catastrophe écologique, il est de coutume de souligner le consensus des scientifiques. Si c'est le cas pour les sciences expérimentales, les sciences sociales et humaines ne connaissent guère une telle concorde, malgré le dynamisme actuel des ouvrages consacrés à l'étude de la nature et du politique. Deux parutions récentes, les livres de Pierre Charbonnier et de Jean-Pierre Devroey, permettent de questionner les mouvements intellectuels actuels sous la pression d'une planète qui explose dans une apathie politique et idéologique appelant à une vigilance redoublée pour le travail de la pensée.

par Pierre Tenne

Pierre Charbonnier

Abondance et liberté.

*Une histoire environnementale
des idées politiques*

La Découverte, 464 p., 24 €

Jean-Pierre Devroey

La nature et le roi.

*Environnement, pouvoir et société
à l'âge de Charlemagne (740-820)*

Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité »
592 p., 25 €

Tout cela semble évident : la nature, l'environnement, l'écosystème planétaire, sont massivement détruits par les activités humaines. Le consensus scientifique et intellectuel est désormais acquis sur les causes et conséquences probables de cette catastrophe inédite de l'histoire humaine. Les conflits politiques et économiques demeurent, entre climato-scepticisme, attentisme devant les chimères d'un capitalisme vert et radicalisation plurielle des discours écologistes. Et des intellectuels s'emparent de la nature ou de l'environnement pour les repenser selon les urgences nouvelles de notre temps. Patatras. À lire dans leur diversité les auteurs qui s'attellent à ce chantier, l'évidence s'éteint rapidement. Ils montrent que les liens entre la nature et l'activité humaine sont loin d'être uniformes dans les pensées issues des sciences sociales et humaines – au contraire des sciences expérimentales.

Tout d'abord, que pense-t-on ? Dans *Abondance et liberté*, le philosophe Pierre Charbonnier met en œuvre une « histoire environnementale des idées politiques » dans laquelle « l'environnement est moins un objet qu'un point de vue : l'analyste écologique démontre sa polyvalence en prenant pour objet potentiellement n'importe quelle doctrine sociale et en reconstruisant sa pertinence ». L'environnement devient alors le vecteur d'une archéologie des discours suivant une logique de variations conceptuelles où l'on croise également les notions de nature ou de terre, ramassées dans leur fonction d'analyste écologique. Ces variations indiquent un lieu intellectuel de saisie de l'environnement dans ses rapports avec les activités humaines : « il faut reconnaître qu'à partir du moment où l'on sort du passé immédiat, le lieu épistémique qui apparaît au croisement du naturel et du social est principalement investi par des philosophes, des économistes ou des sociologues ».

La « bonne histoire » que retrace Pierre Charbonnier cherche ainsi le naturel dans les textes savants des penseurs de la société depuis la Renaissance, tout en s'opposant aux histoires antérieures fondées sur « le pari d'un séparatisme intellectuel » entre les pensées de l'environnement et celles du politique. Pari inverse mais fécond, *Abondance et liberté* ouvre l'objet environnemental à une histoire renouvelée, repolitisée, héritière et corollaire de l'histoire de la question sociale. Pari et point de vue riches de potentialités, mais dont la polyvalence implique également une variabilité de ce qui est pensé sous le terme de naturel, au risque d'un certain

LA PENSÉE SOUS LA PRESSION ÉCOLOGIQUE

flou et d'une forme d'indétermination. En un mot, Pierre Charbonnier entend dénicher le naturel et l'environnemental là où l'avait caché une longue histoire des idées politiques occidentales.

L'historien Jean-Pierre Devroey, spécialiste de la période carolingienne, procède à rebours de cette intuition philosophique. Dans *La nature et le roi*, il entend spécifier au maximum cette « nature » dont il propose l'histoire pour montrer avec force détails les points de rencontre entre le politique et le naturel dans le contexte du haut Moyen Âge. Au lieu d'affirmer une jonction longtemps tue entre naturel et politique, comme le fait Charbonnier dans une autre discipline et avec d'autres méthodes, il cherche à la situer dans le concret des sources à sa disposition. D'où un recours aussi virtuose que savant à des sciences annexes, encore confidentielles dans le travail historique : dendrologie (science de la reconnaissance des arbres) et climatologie sont, parmi d'autres, confrontées à un vaste corpus d'annales carolingiennes et byzantines. L'interdisciplinarité permet d'élaborer une nouvelle saisie des sociétés alto-médiévales, en même temps qu'une nouvelle lecture des sources, sans besoin de passer par une herméneutique ou une généalogie de rupture avec des pensées antérieures.

Cette rupture que revendique en effet Pierre Charbonnier avec son « histoire environnementale des idées politiques » paraît d'abord liée à son sujet même. Logiquement, cette histoire des idées ne s'intéresse pas à une autre histoire des sciences en dehors des rappels en introduction et en conclusion de certaines données effarantes de l'urgence climatique et écologique actuelle. Cette rupture nécessaire selon le philosophe pour remodeler nos imaginaires politiques s'inscrit, cela dit, dans une jeune tradition et dans des références qui permettent également de différencier la nature qu'il analyse de celle qu'étudie Jean-Pierre Devroey.

Pierre Charbonnier s'inscrit ainsi explicitement dans les pas de Bruno Latour et de Naomi Klein, qui chacun de son côté ont orienté leurs travaux à partir de l'hypothèse d'une centralité de la cause climatique dans l'intelligibilité des sociétés et politiques mondialisées du XXI^e siècle : « *l'exacerbation des conservatismes politiques, la consolidation des alliances entre les forces du*

marché et le nativisme identitaire, et le débouché électoral qu'ils trouvent auprès des populations à la recherche de protection contre des offenses qui viennent pourtant en bonne partie de la logique marchande, doivent se comprendre dans le contexte de la crise climatique ». Par bien des aspects, *Abondance et liberté* peut se lire comme la volonté d'offrir à ces récentes hypothèses l'histoire des idées qu'elles nécessitent, liant les pensées de Grotius, Locke, Tocqueville, Marx, Polanyi et Marcuse en suivant un « analyseur écologique » qui permet de les interroger à nouveau.

Les analyses de Pierre Charbonnier s'inscrivent dans un chantier juvénile mis en branle par certains intellectuels de façon encore peu perceptible dans leur ensemble, dans lequel les thèmes et objets d'étude foisonnent sans que le profane puisse aisément y trouver son chemin : la critique postcoloniale y côtoie certaines références féministes des *science studies* (Donna Haraway), dans une histoire qui se mêle à l'anthropologie de la modernité de Latour ou de Descola. La force première d'*Abondance et liberté* est d'ailleurs de proposer un point de vue qui lie ensemble ces domaines en les innervant d'une force politique nouvelle, en lutte explicite contre tout fatalisme et toute eschatologie face à l'effondrement du vivant. Le recours à Philippe Descola, dont le *Par-delà nature et culture* fait visiblement déjà office de classique, constitue un point de convergence avec le travail de Jean-Pierre Devroey, tout en illustrant à quel point les deux auteurs évoluent dans des perspectives presque opposées. L'historien va puiser dans le travail de Descola une analyse anthropologique du rôle du berger et du pastoral pour contredire un célèbre passage de Foucault sur la question du pouvoir pastoral, afin de relire les sources carolingiennes d'un regard expurgé de ces héritages intellectuels.

L'usage des références intellectuelles se fait minutieux, méticuleux, mais tout aussi foisonnant (Piaget, Weber, Le Roy Ladurie, Amartya Sen...) et produit finalement mais sans le revendiquer une généalogie intellectuelle aussi radicalement critique de notre pensée du politique que de notre pensée du naturel. Si les références et leurs usages diffèrent largement entre les deux ouvrages, la principale surprise à les lire successivement est dans la présentation du problème du naturel par l'historien et par le philosophe. Si Pierre Charbonnier arpente son histoire des idées dans une logique de rupture,

LA PENSÉE SOUS LA PRESSION ÉCOLOGIQUE

Jean-Pierre Devroey rappelle à juste titre qu'il s'inscrit dans la lignée d'une histoire du climat désormais sexagénaire, réactivée par la conscience aiguë de la crise climatique actuelle. Sa connaissance des mentalités et des sociétés carolingiennes inscrit son enquête dans un temps plus long encore, en affirmant la possibilité de trouver dans le haut Moyen Âge des exemples permettant de penser notre présent tout en fournissant, à son tour, l'ambition d'écrire une « éco-histoire » qui soit elle aussi une « *histoire environnementale [qui] devrait donc idéalement s'approprier la diversité des paysages, dans une approche comparatiste à laquelle les spécialistes de la géographie humaine sont depuis longtemps accoutumés* ».

Jean-Pierre Devroey détaille plus précisément encore l'interdisciplinarité qu'il appelle de ses vœux et qu'il réalise dans *La nature et le roi* : « *je tente aujourd'hui d'écrire quelques chapitres d'une éco-histoire du système social carolingien. Une approche des sociétés du passé devrait inclure les environnements physiques et biologiques, les formations sociales et les institutions comme des variables indépendantes de plein droit en fonction des interactions multiples entre les facteurs naturels, le complexe technologique/social et la capacité écologique d'une région* ». À elles seules, références et démarches disciplinaires pourraient expliquer que ces deux histoires environnementales soient si divergentes. Mais, plus profondément, elles caractérisent deux approches du naturel et de l'environnemental dont la compatibilité, sans doute souhaitable, n'a pas encore été élaborée. À la lumière de l'histoire environnementale carolingienne, l'entreprise de Pierre Charbonnier se lit d'autant plus comme une pensée cherchant avant tout à politiser le naturel en le greffant sur des traditions intellectuelles préexistantes (question sociale, autonomie, conquête des libertés, etc.) dont il montre, de manière lumineuse, les refoulements et les fétiches quant à l'« abondance » matérielle qui les a fondées. Mais il est très significatif qu'il écarte de son spectre historique la longue période antérieure à la Renaissance, où Jean-Pierre Devroey trouve pourtant matière à une enquête sans doute inédite de précision et de vertiges théoriques pour ce qui concerne son propre sujet.

Pour rendre raison de ces divergences frappantes entre deux livres aux visées si proches, il

s'agit moins d'en appeler aux logiques disciplinaires et aux points de vue qu'aux fonctions mêmes de la pensée et du travail intellectuel, dont les auteurs ont des conceptions et des usages à bien des égards opposés. En conclusion, Jean-Pierre Devroey se félicite d'avoir fait émerger de son analyse de « *la nature du roi* » la possibilité d'interroger « *la nature des humains* » : la question des rapports des sociétés et de la nature devient ainsi la conclusion d'un travail déjà fort impressionnant, et non une hypothèse de travail. Pierre Charbonnier en appelle quant à lui à nouveau à la nécessité d'ajustements face à l'urgence écologique : « *la transformation de nos idées politiques doit être d'une magnitude au moins égale à celle de la transformation géo-écologique que constitue le changement climatique* ».

Cet appel à une transformation de nos idées politiques pose question de la part d'un intellectuel, dans la mesure où il présuppose bien un manque d'autonomie radical de la pensée, qui devient à le lire dirigée par des impératifs exogènes – en l'occurrence la catastrophe écologique. N'y a-t-il pas là un piège pour la pensée abandonnant ses propres impératifs à une nature aux définitions variables ? Piège d'autant plus contradictoire qu'*Abondance et liberté* souhaite et réussit une repolitisation intellectuelle de l'écologie. La comparaison avec le travail de Jean-Pierre Devroey devient éclairante du point de vue, cette fois, d'une éthique et d'une discipline intellectuelles complexes à déterminer : l'historien fait la preuve que l'on peut penser le politique et le naturel sans rien capituler d'une autonomie du travail réflexif, construite sur de nombreux siècles. Cette preuve, il va de soi, n'invalide aucunement la nécessité et la profondeur du travail de Pierre Charbonnier.

Éthique et discipline intellectuelles paraissent bien être les enjeux premiers pour qui veut aujourd'hui (re)penser la nature. L'invitation ambivalente de Pierre Charbonnier à une transformation de grande ampleur de nos idées le rappelle avec force : ce domaine intellectuel est aujourd'hui, lui aussi, sous pression. Sous la pression d'une planète dézinguée, sous la pression d'un débat public où peuvent régner le climato-scepticisme ou l'irresponsabilité politique, sous la pression même de certaines habitudes universitaires ou intellectuelles qui font peser sur la pensée comme un trop-plein d'évidences.

Y aura-t-il une fin aux inégalités ?

Histoire mondiale des inégalités économiques et de leurs justifications, Capital et idéologie de Thomas Piketty s'impose comme un ouvrage de référence. Au-delà de cet aspect descriptif, l'économiste jette les bases d'un programme fiscal et social. Ces « éléments pour un socialisme participatif du XXI^e siècle » bousculent quelques certitudes, déconcertent parfois et stimulent sans cesse.

par Ulysse Baratin

Thomas Piketty
Capital et idéologie
Seuil, 1 232 p., 25 €

Ce livre a une utilité sociale proportionnelle à son volume : une édition abrégée s'impose. Cela dit, le style est fluide, une pédagogie acharnée l'anime et le propos frappe par son amplitude comme par sa clarté. Ouvrage d'économie, il s'appuie sur l'histoire, la sociologie et les sciences politiques. À ce décentrement disciplinaire revendiqué répond un souci symétrique d'utiliser des travaux de recherche extra-occidentaux, notamment indiens. Par la variété géographique des sources mobilisées comme des aires analysées, Piketty s'adresse à un public mondial, et pas nécessairement économiste.

Qu'il se penche sur la société d'ordres européenne, les sociétés esclavagistes du XIX^e siècle ou coloniales du XX^e, Piketty associe description statistique et analyse des discours, en particulier juridiques, au fondement des régimes de propriété. Chaque rationalité spécifique est ainsi restituée dans son dynamisme. L'essentiel repose sur les rapprochement d'aires et d'époques hétérogènes. En ressort l'inlassable justification, par coercition ou par des procédés discursifs, de l'inégalité économique et de son corollaire politique. Cette fresque relativise autant qu'elle fait apparaître d'accablantes permanences. Pourtant, l'ensemble est structuré par une pensée de l'Histoire qui « insiste sur l'importance des logiques événementielles », sur les « bifurcations » et autres « expérimentations historiques concrètes ».

De même, sont balayées les conceptions selon lesquelles certaines sociétés seraient plus « naturellement » favorables à l'égalité que d'autres. À

cet égard, il y a un passage lumineux sur la Suède, pays « sophistiqué dans l'organisation de son inégalité » jusqu'au XX^e siècle. À ceux qui détecteraient chez Piketty une trop grande focalisation sur les idées, l'auteur rappelle que « ce sont uniquement des mobilisations populaires particulièrement efficaces, des stratégies politiques spécifiques, et des institutions sociales et fiscales bien précises qui ont permis que la Suède change de trajectoire ». De la même façon, une longue étude de l'Inde fait ressortir l'ingéniosité institutionnelle et les solutions pratiques imaginées pour tenter de défaire les inégalités statutaires comme économiques.

Au sein de ce panorama, la place principale est occupée par l'idéologie dite « néo-propiétaire », dominante aujourd'hui selon Piketty. À l'image des idéologies antérieures, elle a une fonction justificatrice, par la stabilité sociale et l'émancipation individuelle. L'auteur la définit comme une forme exacerbée du « propriétaire » du XIX^e siècle, compris comme « idéologie politique plaçant au cœur de son projet la protection absolue du droit de propriété privée (conçu en principe comme un droit universel, c'est-à-dire indépendant des inégalités statutaires anciennes) ». Il en souligne trois conséquences : l'amplification des inégalités économiques, l'injustice fiscale et l'inefficacité économique. L'effet de concentration patrimoniale est maintenant connu : aux États-Unis et en Europe, les 10 % les plus riches possédaient 90 % du total des propriétés privées en 1900-1910, 55 % dans les années 1980, 75 % aujourd'hui. Quant à l'injustice fiscale, elle se manifeste par une régressivité des taux d'imposition : « En France, le taux global de prélèvements obligatoires est actuellement d'environ 45-50 % au niveau des 50 % les plus pauvres, avant de monter autour de 50-55 % au sein des 40 % suivants, puis de redescendre vers 45 % parmi les 1 % les plus riches. » Vous avez dit [Gilet jaune](#) ?

Y AURA-T-IL UNE FIN AUX INÉGALITÉS ?

Enfin, Piketty rappelle avec insistance que la phase d'expansion économique de la seconde partie du XX^e siècle coïncida avec une haute pression fiscale sur les possédants. Entre 1932 et 1980, le taux applicable aux plus hauts revenus fut en moyenne de 81 % aux États-Unis, avec un taux de 75 % applicable aux plus hautes successions. De cela, Piketty déduit qu'une forte progressivité fiscale « *n'est clairement pas un obstacle à une croissance rapide de la productivité, pour peu que les taux d'imposition les plus importants s'appliquent à des niveaux de revenus et de patrimoines suffisamment élevés* ». Pour rappel, depuis l'instauration des politiques reaganiennes de réduction des impôts sur les revenus supérieurs, la croissance des États-Unis a été divisée par 2. Tout le problème du néo-propriétarisme est qu'il s'accompagne de troubles sociaux de plus en plus évidents sans pour autant permettre l'émancipation individuelle, la richesse demeurant de plus en plus aux mains des mêmes. À discours libéral, réalité féodale. Le tout emballé dans des arguments économiques que les faits invalident.

Face à cette situation, *Capital et idéologie* présente un ensemble de propositions institutionnelles afin de « *dépasser le système capitaliste actuel et de dessiner les contours d'un nouveau socialisme participatif pour le XXI^e siècle* ». Tout est dans le mot « *actuel* » dans cette phrase qui peut prêter à confusion. Piketty recherche « *une norme de justice acceptable par tous* » et pense donc plus une sortie hors du néo-propriétarisme que du capitalisme. Alors que tant d'essayistes évoquent les « *modes de vie* », la position de Piketty pourra surprendre : il s'agit tout bonnement de se demander quel programme une force de gauche parvenue au pouvoir pourrait appliquer !

Qu'un intellectuel de l'envergure de Piketty prenne au sérieux cette éventualité signale, peut-être, un changement d'atmosphère. Il a beaucoup été question de « *révolution* » ces dernières années. Et après ? L'économiste esquisse des pistes. Elles peuvent sembler en deçà des suggestions maximalistes invitant à vivre « *sans* », dans des « cabanes », ou qui trouvent tellement passés de mode les programmes électoraux. Mais, à tout prendre, puisque Piketty a le mérite de s'interroger sur la faisabilité technique de ce qu'il avance, la moindre des politesses est de le prendre au sérieux.

Retenons que la clef de voûte de l'architecture institutionnelle avancée repose sur une rigou-

reuse progressivité fiscale. Dans les barèmes proposés, le taux de l'impôt sur les successions passe, par exemple, de 5 % si l'on possède un patrimoine 0,5 fois supérieur au patrimoine moyen à un taux de 90 % si le patrimoine est 10 000 fois supérieur au patrimoine moyen. Entre ces deux taux, un dégradé existe. Cela vaut aussi pour l'impôt sur le revenu et pour un autre impôt, annuel et portant sur la propriété. Parallèlement, les taxes indirectes, dont la TVA, seraient supprimées car proportionnelles et de ce fait injustes. Il ne s'agit donc pas tant d'augmenter la pression fiscale que de la redistribuer au plus près des revenus et du capital de chacun. En tant que telles, ces mesures ne visent pas à abolir la propriété mais à rebattre les cartes de manière si énergique et si régulière qu'elle en deviendrait « *temporaire* ». Perspective séduisante car elle satisfait deux passions antagonistes : la propriété privée reste intacte dans les faits, mais une égalité matérielle plus complète est rendue possible.

Ce volet fiscal s'articule à un plan de redistribution à la fois classique (financement de l'État social et mesures écologiques) et novateur : le financement d'un revenu de base et, surtout, d'une « *dotation en capital* » substantielle versée par l'État à chaque individu de 25 ans afin « *d'acquiescer un logement ou de financer un projet de création d'entreprise* ». Cette proposition est à la fois cruciale, imaginative et révélatrice. À une fiscalité plus juste répond une allocation plus juste des ressources, chaque citoyen se retrouvant avec, en quelque sorte, le même héritage pour commencer sa vie active.

Piketty ne prend malheureusement pas en compte les inégalités socio-éducatives. L'égalité reste formelle. Plus troublant encore, cette mesure s'inscrit à fond dans l'idéologie auto-entrepreneuriale. Si la compétition capitaliste y apparaît plus juste (et donc justifiée), il ne s'agit jamais que d'une énième lutte de tous contre tous, mais sous la forme hybride d'un peuple encouragé à se faire petits entrepreneurs. N'aurait-on pas affaire à une nouvelle menée néolibérale de fluidification du marché par l'État ? Ici, un doute plane sur la possibilité de soustraire certaines activités au marché. Sans s'attarder sur des points notionnels, le socialisme peut quand même être envisagé comme abolition « *de la domination de l'argent sur l'agir* » (Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun*, La Découverte, 2014). Maintenir et même renforcer les logiques de marché est-il compatible avec ce projet ?



Paris (2016) © Jean-Luc Bertini

Y AURA-T-IL UNE FIN AUX INÉGALITÉS ?

Ce point aurait pu être éclairci si Piketty avait précisé sa position par rapport à l'État et à la communalisation des entreprises ou des services publics, mais il écarte les nationalisations et ne fait pas état des expérimentations coopératives. À la place nous est proposée l'inusable « cogestion », soit l'administration des entreprises par les salariés et les cadres dirigeants. Alors que l'époque impose pourtant une reprise en main collective et concertée de l'appareil productif pour des motifs tant stratégiques qu'environnementaux, on ne voit pas à quelle politique industrielle cohérente cela conduirait. D'autant que rien ne dit qu'une entreprise cogérée serait mécaniquement à l'avantage des populations.

Mais surtout, tant qu'à démocratiser la gestion des entreprises, pourquoi ne pas élargir leur gouvernance en incluant citoyens et usagers des services ? Voire leur propriété. Là, le pragmatisme Piketty cesse soudain d'analyser l'existant, qui n'est pourtant pas si mince. Songeons à la muni-

cipalisation citoyenne de l'eau à Naples, aux coopératives basques, etc. Aussi (surtout ?), cette réappropriation de l'outil de travail par les travailleurs pourrait-elle s'appliquer aux services publics ? Mystère. Qu'une partie consacrée au renouvellement de la propriété s'en tienne à faire resurgir une mesure si ancienne que la cogestion, cela ne peut qu'interroger. Sur ce point comme sur d'autres, *Capital et idéologie* mélange une puissante imagination technique et socialisante avec un libéralisme sous-jacent.

Ces réserves, réelles, n'enlèvent rien à la qualité de ce livre et à son absence de dogmatisme. La foi dans le savoir et sa divulgation font honneur à l'auteur. Celui-ci, dit-on, a changé et aurait révisé ses positions. On l'a en effet connu plus respectueux de la propriété privée, et il le reconnaît lui-même avec honnêteté et simplicité. Cette probité intellectuelle n'est pas la moindre des raisons qui rendent ce livre incontournable.

Le marché de la peur

Dans Sécurilif, pièce aux forts accents burlesques, le duo Meunier-Bordat met en scène la surenchère fatale du principe de sécurité.

par Pauline Hachette

Sécurilif

Projet de Marguerite Bordat et Pierre Meunier

Texte de Pierre Meunier

**En tournée à Loos-en-Gohelle,
Culture Commune, scène nationale
du bassin minier du Pas-de-Calais**

Sur scène, l'entreprise Sécurilif, experte en solutions de sécurisation et procédés de réassurance de tout acabit, est venue nous offrir une soirée pour présenter ses innombrables *peace makers* et solutions de protection, sous le chapeau de cette irritante devise empruntée à l'air du temps : il n'y a pas de problèmes, que des solutions. Deux femmes et un homme (Suzanne da Cruz, Valérie Schwarcz et Bastien Crinon) font donc alterner, dans une succession de tableaux de nos peurs, discours de VRP et démonstrations en acte pour nous convaincre de leur capacité à limiter le risque et à outiller notre cohabitation avec l'angoisse. La peur de l'agression et celle de l'accident de la route, celle de la rencontre avec l'autre sous la figure d'un exilé ou d'un potentiel partenaire amoureux, toutes nos craintes se voient dotées de remèdes matériels sur un fond sonore incessant, entre ritournelle de téléachat, musique entraînante et sirène stridente. Une langue commerciale creuse et stéréotypée en émerge par endroits, poétique parfois à force d'absurdité, mais aussi figée qu'elle laisse l'individu intranquille. L'espace auditif saturé, comme l'espace scénique qui se remplit jusqu'à éclater en un champ de décombres, font en effet une démonstration inverse au discours : le puits de la peur ne peut être comblé. Une fois lancée, la machine à voir du risque ne s'arrête plus et la course pour le contenir est sans issue, sinon celle d'une solitude terrifiante.

Il est difficile de ne pas partager le constat d'où part la pièce: la peur est omniprésente dans notre société et elle est aussi facile à allumer qu'un incendie dans un sous-bois broussailleux. Le monde politique et marchand ne cesse de souffler avec cynisme sur les braises de ces craintes que l'on

attente à notre intégrité, que nos corps vulnérables soient blessés, nos propriétés menacées, notre fin hâtée. La plateforme d'appels de Sécurilif, jouée par les comédiens le soir de « Before la catastrophe #2 », et offrant aux appelants des réponses à leurs inquiétudes les plus variées, le soulignait plus encore : tout peut tourner à l'angoisse, du bonheur qui risque de prendre fin au bouton d'appel du bus grouillant d'invisibles bactéries. D'autant plus que notre petit moi trouve dans ce réservoir infini de phobies possibles des traits narcissiques qu'il aime à cultiver pour se distinguer. Au « et si » ascendant qui ouvre les possibles a donc fait place un « et si » inquiet qui se duplique en séries vertigineuses et nous assure que nous n'aurons jamais fini de nous prémunir. Pierre Meunier a évoqué lui-même les circonstances qui l'avaient conduit à l'écriture de cette pièce : « *l'expérience mouvementée* » du spectacle *Buffet à vif* (2014) dans un contexte de prolifération des normes de sécurité et les dialogues et ateliers qui s'en sont suivis dans différents cadres.

Si la critique d'une société qui surstimule la « conscience du risque » est aisée, il est moins facile de rendre compte de notre consentement, largement inconscient, au rognement continu de notre espace vital qui en résulte. Telles les grenouilles dans la marmite, nous cuisons doucement dans l'augmentation progressive des craintes jusqu'à ce que l'individu potentiellement récalcitrant que nous sommes ne soit plus capable d'un geste. Et c'est l'une des forces de la pièce que de montrer non seulement l'empire de ce conditionnel anxieux sur nos vies, mais aussi la loi de l'effort inverse qui le double: plus on cherche la sécurité, plus on trouve de raisons d'avoir peur ; plus on cherche à immobiliser un monde dont la loi est le branle perpétuel, plus on le sent nous échapper.

Le Bubble-man proposé par Sécurilif, vrai cocon censé nous protéger de toute agression, isole ainsi en même temps qu'il paralyse. Les grilles qui s'érigent sur scène autour des individus les mènent à un enfermement auquel l'assureur devenu vendeur de poignées de portail ne peut remédier. Non seulement notre peur trouve constamment de

LE MARCHÉ DE LA PEUR

nouveaux objets, mais elle les produit. Elle construit la division et attise le petit sadisme ordinaire de l'autre que l'on voit sur scène s'escrimer avec zèle et de tous ses outils contre des protections vouées à l'échec. Le cercle vicieux qui s'emballe sous nos yeux semble alors nous souffler lui-même une issue : la vulnérabilité serait peut-être la meilleure des défenses.

Et c'est dans la mise en scène de cet être fragile et malhabile que le spectacle est peut-être le plus fort. Dès l'ouverture, les corps maladroits des danseuses en tutus et talons qui montent, à la façon de Buster Keaton, à l'assaut d'un échafaudage en déséquilibre en cumulant les inconsciences nous tiennent en alerte en même temps qu'ils nous touchent. Plus tard, dans un très beau tableau, ce sont trois corps réduits à leurs gilets jaunes fluorescents qui s'agitent dans l'obscurité du plateau, en un ballet incessant et saccadé sur un bord de route délimité par quelques triangles de sécurité rouges. Ces corps signalétiques, tantôt fluides, tantôt automatisés, sont bientôt aussi codifiés qu'illisible alors que la panique les gagne sous l'œil d'un petit chevreuil qui assiste en fond de scène en spectateur perplexe à cette chorégraphie fluorescente du désastre. Les mesures de prévention du suraccident s'éloignent et la pantomime s'autonomise dans une ambiguïté dont le sens reste suspendu et l'image persistante une fois la lumière revenue

L'autre corps vulnérable, c'est le nôtre, alors que, plongés dans le noir et le silence pendant un temps un peu trop « long » entre deux scènes, nous sommes rendus conscients de notre immobilité contrainte, de la promiscuité partagée avec notre voisin, ce corps nu sous ses vêtements comme nous le murmure la voix off qui s'élève au bout d'un moment. Meunier excelle dans son écriture à faire surgir en mots une sensation ou une idée restée inaperçue, à l'état flottant. Et à susciter le rire en même temps que la réflexion dans le moment même de ce surgissement. « *Quand donc va-t-il se passer quelque chose ?* », demande la voix qui nous tire de cette gênante attente, en mettant des mots sur la petite angoisse qui a gagné le public rappelé à son absence de maîtrise. « *Quelque chose se passera-t-il à nouveau ?* » Si la dramatisation offre une possible dérision devant nos hyperboles cachées, elle reconduit aussi, indirectement, à une question plus profonde au cœur de la démonstration farcesque de *Sécurilif* : à la pensée de l'événement comme risque, Meunier et Bordat substituent celle, benjamienne, du caractère tra-

gique du non-événement : « *La catastrophe, c'est que les choses continuent comme avant* ».

C'est pourquoi, une fois dénoncé l'empire de la peur, la question du remède se pose. Notre époque aime à la nommer, un peu pompeusement peut-être, « courage ». Meunier et Bordat ont préféré, avec bonheur nous semble-t-il, « l'audace ». Plus modeste dans ses ambitions peut-être, plus joyeuse aussi dans son caractère impromptu et vital, plus proche de l'univers circassien et burlesque de La Belle Meunière, l'audace appelle à se lancer, à faire le saut. Elle joue avec l'accident, va de pair avec l'improvisation. Elle reconduit aussi plus facilement à l'autre question qui attend derrière le renoncement à nos peurs : qu'est-ce qui nous donne envie de liberté ? Vraiment envie.

La joie de l'exploration qui caractérise le travail de Meunier depuis ses débuts, et celle du duo Meunier-Bordat dorénavant, est à cette question une réponse des plus sûres. Dans nombre de leurs spectacles, elle est passée par la rencontre avec la matière, ses états et caractères, ses transformations, ses points de rupture, son étrangeté et la familiarité, voire les sympathies que nous développons à l'égard de telle ou telle de ses formes, les mécanismes et les forces qui la mettent en branle. De leur dialogue avec les pierres (le jubilatoire *Au milieu du désordre* fréquemment repris), la vase, un meuble réduit en petit bois (*Buffet à vif*), ou l'air (*L'homme de plein vent*, repris à partir de février) surgissent des interrogations vitales sur le drôle tragique de notre condition réglée par la pesanteur et sur nos touchantes tentatives pour y échapper. La rencontre avec ce qui résiste et ce qui cède enclenche dans ces pièces un processus de métaphorisation naturelle, aussi profond que joyeux.

Dans *Sécurilif*, le propos est plus démonstratif et inquiet, plus politique si l'on veut, et les deux soirées organisées à la Maison des Métallos avec Marie José Mondzain et Frédéric Gros le soulignent. L'état suspensif du questionnement cède la place aux questions que l'on soulève, et la matière habituellement invitée sur le plateau se fait matérialité, dotée de significations moins équivoques : grilles métalliques, brumes de l'ignorance ou barbelé agressif. On n'y regarde pas les poulies et crochets comme on contemple fascinés les ressorts qui mettent en action les pierres d'*Au milieu du désordre*. Pour qui est avant tout sensible dans cet univers à la liberté de l'exploration et à la jubilation de l'étonnement toujours renouvelé et si magnifiquement incarné par Meunier sur scène, la voie peut y sembler plus étroite. Elle n'en suscite pas moins un appel au plaisir d'oser éminemment libérateur.

La Mouette : Lika/Nina

Actuellement, sur deux petites scènes parisiennes, deux spectacles font entendre les mêmes mots de La Mouette d'Anton Tchekhov : Correspondance avec La Mouette de Nicolas Struve aux Déchargeurs, Passagères de Daniel Besnehard, mise en scène de Tatiana Spivakova, au Lucernaire.

par Monique Le Roux

Correspondance avec La Mouette
D'après Anton Tchekhov et Lika Mizinova
Mise en scène de Nicolas Struve
Théâtre Les Déchargeurs
Jusqu'au 29 février

Daniel Besnehard
Passagères
Mise en scène de Tatiana Spivakova
Théâtre du Lucernaire
Jusqu'au 22 mars

À l'Odéon, la rentrée théâtrale de la nouvelle année avait été marquée par l'inauguration de la manifestation « Saisons russes 2020 », avec une magnifique mise en scène d'*Oncle Vania* de Tchekhov par le directeur de la maison. Mais le spectacle, créé à Moscou par le Théâtre des Nations, surtitré en français d'après la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan, n'a été programmé que le temps d'une décade. Stéphane Braunschweig renouvelait, grâce à la vitalité des comédiens russes, son approche d'un auteur dont il avait déjà monté trois pièces. Dans le programme, il rappelait *La Mouette*, mise en scène en 2001, et écrivait à propos des personnages : « *C'est l'art qui donne sens à leur vie, et finalement, comme Nina au dernier acte, nous découvrons que c'est la vie qui donne sens à l'art.* »

Aux Déchargeurs, le spectacle de Nicolas Struve est encadré par deux extraits de *La Mouette*. Il commence par l'échange, sur le sort de Nina, entre le médecin Dorn et le jeune écrivain Treplev. Celui qui n'a jamais cessé d'aimer l'interprète de sa première pièce parle d'« échec » aussi bien de la « *vie personnelle* » que du parcours théâtral. Mais il se souvient aussi des lettres qu'elle lui a adressées : « *intelligentes, chaleureuses, intéressantes* ». La représentation se ter-

mine avec la fameuse évocation du passé par Nina, revenue clandestinement de l'autre côté du lac, et sa reprise du texte de Treplev : « *C'était bien, avant Kostia ! Vous vous rappelez ? quelle vie lumineuse, chaude, heureuse, pure, quels sentiments, – des sentiments semblables à des fleurs tendres, gracieuses... Vous vous rappelez ?* » (traduction d'Antoine Vitez).

« *Elle a eu un enfant. L'enfant est mort. Trigorine a cessé de l'aimer et est revenu à ses anciennes affections, comme il fallait s'y attendre.* » Tchekhov a emprunté certains épisodes de la liaison entre son ami, l'écrivain Potapenko, et Lika Mizinova, l'abandon de la jeune femme enceinte par l'homme marié, à ceci près que la petite fille, âgée de moins de deux ans, est morte un mois après la première de *La Mouette*, cruelle coïncidence de l'art et de la vie. Surtout, il s'est inspiré pour le personnage de Nina de Lika, avec qui il a lui-même entretenu une longue relation amoureuse. À propos de la mise en scène de la pièce par Antoine Vitez, Marie Étienne a été la première à s'intéresser à Lika pour elle-même, avec une véritable empathie (*En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984*, Hermann, 2017). La traduction toute récente de la grande biographie de Ronald Rayfield (Louison Editions, 2019) fait mieux comprendre la place de cette relation, contemporaine d'autres amours. La traduction et l'annotation de la correspondance par Nadine Dubourvieux (*Vivre mes rêves. Lettres d'une vie*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2016) avaient déjà permis de situer le rôle de Lika parmi d'autres femmes dans la vie de Tchekhov, de découvrir en note certaines de ses lettres.

En 2003, Peter Brook avait consacré un spectacle à la correspondance entre Tchekhov et l'actrice Olga Knipper, son épouse lors des dernières années de sa vie. Mais il créait une pièce américaine, *Ta main dans la mienne*, de Carol

LA MOUETTE : NINA/LIKA

Rocamora, avec Natasha Parry et Michel Piccoli. Nicolas Struve, familier du monde russe, a pour la première fois donné une place égale aux lettres de Lika et à celles d'Anton, qu'il a retraduites, adaptées et mises en scène. Il a donné comme sous-titre au spectacle : « C'est avec plaisir que je vous ébouillanterais ». Cette phrase au début de la correspondance donne le ton de ce que Roger Grenier dans son très beau livre, *Regardez la neige qui tombe*, appelle un « duel épistolaire ». La jeune femme se montre capable de répondre sur le même ton que son correspondant, elle est souvent très drôle et aussi inventive que lui. Elle ne laisse pas transparaître sa longue dépendance et ne fait aucune allusion, dans les lettres choisies, à sa petite fille. Tchekhov, lui, la rassure par des déclarations paradoxalement enflammées et des manifestations de jalousie à l'égard de rivaux réels ou imaginaires. Souvent les échanges portent sur des projets de retrouvailles différées ou annulées : « *Je vous attends et rêve de votre venue comme le Bédouin habitant du désert a des rêves d'eau.* » Et l'absence de calendrier donne l'illusion d'une continuité de la relation de 1889 à 1890.

Après le premier extrait de *La Mouette*, le spectacle commence pourtant par les dates des premières lettres, écrites avec une éponge mouillée, qui sert aussi à dessiner un cœur percé d'une flèche : « *Ceci est ma signature* » (Tchekhov). Le plus souvent, les deux interprètes se tiennent de part et d'autre de l'espace scénique, jonché de feuilles dispersées en ouverture comme des brouillons de *La Mouette*. Ils reviennent régulièrement s'asseoir sur leur chaise. Mais progressivement les corps entrent en jeu, pallient les frustrations de l'éloignement, exacerbent la violence du désir, se livrent à une véritable chorégraphie (de Sophie Mayer). Lika trouve en Stéphanie Schwartzbrod une magnifique incarnation, pleine d'énergie et de vitalité, qui irradie d'une sorte de lumière intérieure. David Gouhier semble parfois comme en retrait, conforme à la position de Tchekhov dans la relation et à sa situation de malade, rappelée brièvement par une quinte de toux : « *Lika, ce n'est pas toi que j'aime avec tant d'ardeur ! Ce que j'aime en toi, ce sont mes souffrances passées et ma jeunesse perdue.* »

Au Lucernaire, le même extrait de *La Mouette*, la dernière scène de Nina, sert de signe de reconnaissance pour les deux femmes indissociables du monde du théâtre dans *Passagères*. En 1984,

Daniel Besnehard a écrit la pièce pour deux de ses « muses », Denise Bonal et Catherine Gandois, « *une rêverie sur le Théâtre russe et un hommage aux actrices* ». Il se réjouit qu'une nouvelle version de la pièce, la troisième, donne la possibilité à Catherine Gandois de reprendre le rôle de Denise Bonal et de passer le relais à sa fille, Sarah Jane Sauvegrain, comme interprète de la jeune femme. Il a accepté que Tatiana Spivakova, née en Russie, arrivée en Europe dans les années Eltsine, réduise le texte et ajoute des extraits, traduits par elle, de *Requiem* d'Anna Akhmatova. Lui, qui a surtout écrit ses pièces à partir du quotidien de la Normandie, sa région natale, avait choisi de situer *Passagères* dans les années 1934-1936, à l'époque des purges stalinienne, sur un brise-glace marchand, réquisitionné par l'armée soviétique, équipé de quelques cabines pour des passagers.

Kathia est une jeune ouvrière qui quitte son île dans le grand Nord pour prendre des cours de théâtre au Conservatoire de Moscou et y retourne pendant les vacances. Comme Nina, elle est prête à tout sacrifier pour devenir comédienne, comme Nina, elle va être quittée par l'homme qu'elle aime. Anna est femme de ménage sur le bateau, « *égarée de l'ancien monde* », considérée comme un « *parasite social* ». Mais à l'écoute de l'extrait de *La Mouette* choisi par Kathia, de préférence à la scène de Gorki conseillée par son professeur, elle le répète et prétend l'avoir retenu, se présentant comme une ancienne habilleuse d'un petit théâtre de province. Elle finit par avouer son nom de scène, son passé de grande actrice, en particulier dans le rôle de Nina, dont Kathia a retrouvé une photo. Elle signe « *Ta mouette* » les lettres à son mari, prisonnier politique dans un camp en Sibérie, lettres qu'elle ne peut lui envoyer, La pièce obéit à une dramaturgie traditionnelle, au rythme de trois traversées, comme trois actes : difficile rapprochement de deux femmes en apparence très éloignées, entente et amicale complicité sous la surveillance d'un quartier-maître, révélation d'une péripétie porteuse d'un dénouement tragique. Mais la qualité de l'écriture explique, fait rare en France, qu'une pièce soit reprise trente-six ans après sa création.

Tatiana Spivakova a aussi assuré la mise en scène. Ancienne élève du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle travaille avec deux interprètes ayant eu la même formation qu'elle, Catherine Gandois du temps d'Antoine Vitez, Sarah Jane Sauvegrain du temps de Nada



LA MOUETTE : NINA/LIKA

Strancar. La première impressionne par la force de son intériorité, la seconde s'affirme avec une juvénile exubérance, jusqu'à la métamorphose finale. Grâce à la scénographie de Salma Bordes et à la création sonore de Malo Thouément, le petit plateau du « paradis » au Lucernaire se transforme en coursive inconfortable, où fait régulièrement irruption le quartier-maître Vincent Bramoullé. Il semblerait comme battu par les vents, qu'il représente *L'oubli* ou *L'étoile rouge* : le changement de plaque, à l'alphabet cyrillique,

Passagères, Théâtre du Lucernaire © Arthur Farache Sauvegrain

témoigne d'un souci du détail qui contribue à l'atmosphère de ce « *huis clos soviético-poétique* ». Quelques extraits de *Requiem* sont murmurés en russe, tandis que d'autres remplacent les lettres écrites au mari. Si Khatia évoque Nina, Anna peut bien reprendre les paroles de celle qui écrivait : « *Dans les terribles années de la tyrannie de Iejov, j'ai passé dix-sept mois à faire la queue devant la prison de Leningrad* » (traduction de Jean-Louis Backès, coll. « Poésie Gallimard », 2007) et dédiait le cycle à toutes les femmes, compagnes de ses attentes.

Esquif Poésie (3)

Les oiseaux de *Po&sie*

Parler des oiseaux ou parler oiseau ? Écrire sur les oiseaux ou écrire oiseau ?

par Marie Étienne

Po&sie, n° 167-168

Belin, 272 p., 30 €

Dans son avant-dernier numéro, « Des oiseaux », la revue *Po&sie* se livre à un audacieux exercice : aborder un sujet très présent dans la littérature tout en bannissant la « pohaisie », mot emprunté à Jacques Demarcq, au profit de l'humour et du savoir, en associant dans l'aventure des poètes aussi divers que Sylvie Nève, Eugenio Montale ou l'inclassable Violaine Lochu et des chercheurs sensibles tels que Tiphaine Garnier, Hervé Joubert-Laurencin et Brenno Boccadoro... pour n'en citer que quelques-uns. Mais tous sont passionnants.

La revue a toujours su avec superbe marier pensée et écriture. C'est un lieu, sans conteste, où l'on pense avec style. Paternité oblige, puisque Michel Deguy est à la manœuvre depuis déjà plus de quarante ans, et que, si l'on en croit Hegel, « la poésie est la plus grande rivale de la philosophie ».

Je me souviens d'avoir écrit mon tout premier article en 1977 sur le numéro 1 de la revue qui consacrait Charles Racine, alors très peu connu en France, publiait Charles Olson en bilingue et proposait à des poètes contemporains de s'exprimer sur le « et » intérieur à la poésie. Depuis, même sporadiquement, la revue m'accompagne et m'ouvre à de nouveaux poètes, à des théoriciens que je serre dans mes gloses, que j'entrouvre dans mon gosier ou mes greniers divers. Les lecteurs passionnés sont-ils des pies voleuses ?

Le titre, « Des oiseaux », modifie légèrement celui d'Aristophane, le « les » devenant « des », autrement dit : à propos de ; ou bien ne conservant que des oiseaux parmi d'autres, choisis par les auteurs qui contribuent au numéro.

Dans la célèbre comédie qu'évoque Martin Rueff au cours de son long texte introductif, deux citoyens d'Athènes sont exilés pour dissidence. Ils s'efforcent alors de rallier les oiseaux qui savent vivre en société égalitaire. Là où la comédie devient terrible, c'est qu'une fois les oiseaux convaincus et le pouvoir gagné, « le héros comique, victime des abus de pouvoir, abusera du pouvoir. Devenu roi, il pourra dire : l'État, c'est moi, et planter des piquets dans le ciel ». Aristophane écrit une pièce politique intemporelle, dans laquelle l'imagination et le verbe sont les maîtres, car « les discours donnent des ailes » et « font prendre l'essor à la pensée ».

Portés par les oiseaux, les auteurs du numéro sont en verve et célèbrent « la rencontre entre le poème et l'oiseau », comme l'écrit Marielle Macé. Pour elle, il ne s'agit pas seulement d'échange mais de saisissement. Il y a, dans l'attention et l'amour portés aux oiseaux « une clarté de sens... tournant dans la morsure ». Les humains, en perte de vitesse, en chute vertigineuse, en quête désespérée, auraient besoin d'être enseignés, guidés, sauvés par les oiseaux. Mais pour cela il leur faudrait se dépêcher... de les sauver. « C'est peut-être parce qu'il pleut tant d'oiseaux sur les poèmes et les pensées aujourd'hui : leur chant s'éteint, on s'entend sur fond de dépeuplement. »

Le numéro est parcouru par les dessins d'oiseaux de Daniel Schlier (leur mise en page est remarquable), qui ont la précision des photographies et la suavité un peu flottante de l'aquarelle. Ils accompagnent les proses et les poèmes avec la légèreté des estampes japonaises, tantôt en y mettant un point final, tantôt en les interrompant, comme dans les pages de Jacques Demarcq.

La revue fait la part belle à ce poète qui déclare se poser en traducteur d'oiseaux, qu'il observe, qu'il écoute, auxquels il rend visite dans divers coins du monde. Racontant son passage au



Arizona © Jean-Luc Bertini

ESQUIF POÉSIE (3)

Djoudj, près de Saint-Louis du Sénégal, il nous régale de noms d'oiseaux ; s'amuse de citations et de néologismes ; traite les pélicans de « *stars mastars du parc* » ou de beatniks ; établit une complicité avec Dominique Meens et Fabienne Raphoz ; lit le vol des oiseaux à la manière d'une partition de John Cage ; dialogue avec les dessins, les oiseaux interrompant le texte, devenant des signes de ponctuation, s'y introduisant effrontément jusqu'à échanger leur statut avec les mots qui, de leur côté, agrandis, espacés, séparés par des pattes, semblent se mettre à jacasser, s'organiser en formation et prendre leur envol.

« *Si la parole n'a pas commencé par le chant, il est sûr au moins qu'on chante partout où l'on parle* », écrivait joliment Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*. Il est sûr aussi que le numéro de *Po&sie* parle bien du chant des oiseaux. Sylvain Pinon rappelle que saint François d'Assise demandait « *un décret officiel défendant à tout homme de capturer les sœurs alouettes ou de leur faire quelque mal* » ; ou cite Olivier Messiaen décrivant le chant nuptial de l'alouette mâle qui, « *dans sa joie délirante, essayait sans y parvenir de percer un plafond dans le bleu du ciel* ».

S'intéresser aux oiseaux quand on est chercheur ou poète, c'est se souvenir que le mot contient

toutes les voyelles de l'alphabet, c'est-à-dire les lettres les plus aptes à exprimer les sentiments : « *Les sons de la plus haute douleur sont de nature purement vocalique* » (Ernst Jünger).

C'est se placer à l'intersection du théâtre, de la musique, du chant, de la poésie, de la recherche et de l'architecture, comme le soutenait Démocrite. C'est tenter d'instaurer une porosité entre le monde de la nature et celui de la culture. C'est se préoccuper d'écologie et admirer les oiseaux qui, marchant au pif du besoin ou de la peur, pour reprendre une formule de Jacques Demarcq, ne cherchent pas à asservir qui ou quoi que ce soit. C'est « *prêter l'oreille aux phrases du paysage* » (ainsi que l'écrit [Marielle Macé](#) à propos de Dominique Meens) ou, comme Florence Delay, aux souvenirs d'enfance, de chansons ou de théâtre.

C'est réfléchir à la diversité des langues et à ce que pourrait être une langue pure. C'est enfin imaginer, par métaphore, une société humaine harmonieuse et parfaite, capable de déployer gratuitement la beauté, de pratiquer « *la dépense... comme une sorte de frisson intégré* » ([Jean-Christophe Bailly](#)).

Puisque, selon Nietzsche, « *il y a maintes espèces d'aurores* ».

Hypermondes (9)

Science-fiction à la chinoise

Les nouvelles de Jardins de Poussière et le deuxième tome de la saga de fantasy La dynastie Dent de Lion confirment que Ken Liu est un écrivain majeur des littératures de l'imaginaire. La clarté et l'élégance de l'écriture se mettent au service d'une poésie douce-amère, des trouvailles de l'imagination et de la richesse des idées. Comme de subtiles rides à la surface d'un lac aux eaux calmes trahissent le bouillonnement des profondeurs. En quelques mois, de Liu Cixin, viennent également de paraître le roman Boule de foudre et la novella Terre errante, matrice de la trilogie Le problème à trois corps. Si Liu Cixin est chinois et Ken Liu américain, leurs livres montrent à quel point aujourd'hui la science-fiction se lève aussi à l'est.

par Sébastien Omont

Ken Liu

Jardins de Poussière

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Pierre-Paul Durastanti

Le Béal', 540 p., 24,90 €

La grâce des rois.

La dynastie des Dents-de-Lion 1

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Élodie Coello

Fleuve éditions,

coll. « Outrefleuve », 848 p., 24,90 €

Le goût de la victoire.

La dynastie des Dents-de-Lion 2

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Élodie Coello

Fleuve éditions,

coll. « Outrefleuve », 688 p., 22,90 €

Liu Cixin

Boule de foudre

Trad. du chinois par Nicolas Giovanetti

Actes Sud, coll. « Exofictions », 448 p., 23 €

Terre errante

Trad. du chinois par Gwennaël Gaffric

Actes Sud, coll. « Exofictions », 80 p., 9 €

Les vingt-cinq nouvelles de *Jardins de Poussière*, de Ken Liu sont autant de bonheurs de lecture qui combinent chacune plusieurs thèmes traditionnels

de la SF, tout en les renouvelant grâce à la transposition dans la civilisation chinoise. Cela crée une façon légèrement différente d'envisager les choses, un accent porté sur d'autres points. La famille dans sa dimension verticale – les rapports entre parents et enfants – est ainsi au centre de beaucoup d'histoires. « Rester » expose la possibilité de se faire numériser sous l'angle du conflit entre générations. À la tension entre enfant numérisée et parent « ancien », « Ailleurs, très loin de là, de vastes troupeaux de rennes » ajoute l'éloignement spatial comme contrainte professionnelle : l'intériorité numérique contre l'extériorité sidérale, la cellule familiale contre la vocation de découvrir, d'explorer. Mais c'est le père qui reste et la mère qui part. « Sept anniversaires » articule ces motifs à l'extinction écologique, en les déployant à l'échelle du cosmos, 800 000 ans dans l'avenir.

Cette question du futur est reposée en termes écologiques dans « Dolly, la poupée jolie » ou « Messages du berceau : L'ermite – Quarante-huit heures dans la mer du Massachussets ». La dernière nouvelle du recueil, « Printemps cosmique », réfléchit à la fin de l'univers dans 6,7 milliards d'années. Là encore, Ken Liu entrelace les thèmes : « Messages du berceau... » traite aussi de la tendance de l'Occident à s'imposer brutalement aux autres cultures. Ce qu'on retrouve dans « Empathie byzantine », à travers *blockchains*, cryptomonnaie et manipulation des images. Réfugiés et massacres hantent ces deux

HYPERMONDES (9)

nouvelles, et « Empathie byzantine » se conclut comme la novella *L'homme qui mit fin à l'histoire*, parue en 2016, dans son pessimisme sur la possibilité d'une véritable compassion envers les victimes de l'Histoire. « Nœuds » est une superbe nouvelle qui met en parallèle l'exploitation des savoirs traditionnels par l'Occident et l'asservissement des agriculteurs du tiers-monde grâce aux difficultés climatiques et aux OGM.

La question du rapport au passé, de sa compréhension et de sa valeur, est au cœur du « Fardeau » et de « Jours fantômes », la nouvelle centrale du recueil, qui aborde également la fin des civilisations et le pillage archéologique de la Chine. Ken Liu mobilise les motifs habituels de la SF pour traiter de sujets graves dans un esprit toujours humaniste, représentant des conflits bien plus feutrés que dans la science-fiction d'inspiration occidentale, des conflits atténués par des personnages toujours soucieux de trouver un accord. Les nouvelles se terminent souvent sur une note d'espoir, contenue dans le titre de la dernière, « Printemps cosmique », et exprimée dans la première, « Le Jardin de Poussière », par le miracle que la lumière, l'énergie nécessaire à l'exploration spatiale, naît de la beauté, de l'art. L'humour accompagne souvent l'espoir ; à propos des relations sino-américaines dans « Sauver la face » ou de l'adaptation de la technologie aux besoins dans « Moments privilégiés ».

Le lien entre SF et culture chinoise resplendit dans les nouvelles rétrofuturistes du recueil, merveilles d'élégance narrative et de délicatesse. « La fille cachée » ajoute au sens propre une dimension supplémentaire aux combats de ninjas. « Bonne chasse » reprend le motif du démon femme-renard pour, en passant par le *steampunk*, en tirer une méditation mélancolique sur la modernité. « Nul ne possède les cieux » décrit la fièvre de savoir, la soif créatrice d'un jeune ingénieur qui invente le dirigeable dans un monde médiéval imaginaire. C'est l'occasion d'opposer science, religion et pouvoir.

Cette dernière nouvelle se situe dans l'univers de Dara, cadre du cycle de fantasy *La dynastie des Dents-de-Lion*. Deux volumes ont été traduits en 2018 et 2019, le troisième, *Le Mur des tempêtes*, a paru le 3 février. Là encore, Ken Liu investit un genre de manière très personnelle. Le récit suit de nombreux personnages engagés dans les luttes de pouvoir, les guerres et les révolutions agitant les

sept royaumes de Dara. Cela rappelle évidemment *Le Trône de fer*, mais, si un contexte réaliste est également traversé de quelques éléments surnaturels, s'il y a presque autant de morts et de trahisons, *La dynastie des Dents-de-Lion* mobilise un imaginaire radicalement différent pour créer un résultat original. Des écoles philosophiques s'opposent, les rapports entre maîtres et élèves, l'équilibre entre tradition et modernité, le choix des formes d'écriture, jouent un rôle essentiel. L'inventivité technique primitive – cerfs-volants, montgolfières, dirigeables, sous-marins ou lance-flammes – remplace la magie et les feux grégeois. Les dieux existent mais ils aiment débattre et savent faire preuve de relativisme.

Le ton aussi est inhabituel : la narration, simple et claire, préfère la litote à l'hyperbole et à l'accumulation. Au début de chaque tome, le récit prend le temps de s'attarder sur ce qui peut apparaître comme des digressions, avant d'accélérer jusqu'à une furie épique. Dans la SF comme dans la fantasy, par la forme brève ou la saga au long cours, Ken Liu traite de questions graves avec un humanisme et une inventivité qui permettent, situation rare, de considérer avec confiance l'avenir aussi bien que le passé.

Liu Cixin est l'auteur de SF chinois le plus connu. *Space opera* apocalyptique, la longue nouvelle *Terre errante* témoigne de sa capacité à manier les enjeux cosmiques. À l'origine publiée en l'an 2000, elle pose les fondations de ce qui sera plus tard la trilogie du *Problème à trois corps*. Menacée de destruction par l'évolution de son soleil, l'humanité planifie son émigration vers une autre étoile. Ne pouvant construire de vaisseaux assez rapides, elle va partir avec la planète elle-même. *Terre errante*, adaptée au cinéma sous le titre *Wandering Earth* en 2019, raconte le début de ce voyage, ses prouesses technologiques, ses bouleversements telluriques et sociaux, et surtout le sentiment d'angoisse lié à la menace d'anéantissement. Comme *Le problème à trois corps*, comme certaines nouvelles de *Jardins de Poussière*, cette novella arrive à exprimer en même temps effondrement et créativité, sentiment de la perte et espoir.

Quelques mois plus tôt était paru en français *Boule de foudre*, roman de 2001, dans lequel on retrouve la physique contemporaine comme moteur narratif. Mais la portée du livre – contre la guerre, l'esprit de vengeance et le militarisme – reste moindre que celle de *Terre errante* ou du *Problème à trois corps*.



Terre errante de Liu Cixin © China Film Group Corporation/Alibaba Pictures

HYPERMONDES (9)

Témoignant d'un genre en pleine expansion en Chine, notamment via la lecture en ligne, Ken Liu comme Liu Cixin apportent un souffle nouveau à la science-fiction. La culture chinoise infuse complètement les textes du premier, mais elle se retrouve aussi chez Liu Cixin avec certaines thématiques : la famille, mais surtout des

foules rageuses et des exécutions massives et injustifiées rappelant la révolution culturelle. Et ils prouvent tous deux que la science-fiction, loin de n'être que divertissement ou évasion, permet de poser sérieusement des questions politiques, en particulier la question de l'avenir.