

A photograph of a red carpet leading to a doorway in a dark hallway. The carpet is a vibrant red and leads from the bottom of the frame towards a brightly lit doorway in the center. The walls and ceiling are dark, creating a dramatic, high-contrast scene. The overall mood is one of anticipation and mystery.

EN

Numéro 104
du 6 au 19 mai 2020

Ardente patience

Numéro 104**Ardente patience**

Voici donc venue l'heure, tant attendue et probablement décevante, d'un « déconfinement » qui, selon toute apparence, sera très « progressif » et, comme la guerre, s'apparentera à un art tout d'exécution.

Première conséquence mélancolique pour les lecteurs d'*EaN* : dimanche 10 mai, la médiéviste Nathalie Koble mettra un terme à son addictif *Décamérez !*, qui, en 55 épisodes, aura fait revivre dans un langage contemporain les histoires souvent cruelles de Boccace, illustrées par des enluminures d'une rare élégance. Ce fut une belle manière de sortir de sa chambre en restant confiné.

Reste acquise la périodicité mise en place au début du confinement, à savoir, comme dans un journal, une Une nouvelle chaque jour, avec au moins un livre recensé. Ce dispositif exigeant nous attire de nouveaux lecteurs et en fidélise d'autres.

Ce qui demeure aussi, c'est la diversité assumée des articles proposés pour éclairer « ce qui nous arrive », ainsi, dans ce numéro 104, de la Trappe évoquée par Chateaubriand dans sa *Vie de Rancé* à l'expérience urbaine du Berlin d'aujourd'hui.

Maintenant espérons, comme dit Rimbaud, qu'« à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes ».

J. L., 6 mai 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 Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, 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 Roubardin, 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 : © Jean-Luc Bertini

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](#).

6 MAI**p. 4 Montaigne**

Essais
par *Pierre Tenne*

p. 7 Liliane Giraudon

le travail de la viande
par *Pierre Benetti*

p. 9 Hanna Krall

Les vies de Maria
par *Jean-Yves Potel*

p. 11 Jens Bisky

Berlin. Biographie
einer großen Stadt
et Geboren am 13. August
par *Sonia Combe*

p. 14 Thierry Bouchard

La fin de Bartleby
par *Maurice Mourier*

p. 16 Chateaubriand

Les vies de Rancé
par *Jean-Louis Tissier*

p. 19 Eva Illouz

La fin de l'amour.
Enquête sur un désarroi
contemporain
par *Léo Gazier Barraco*

p. 21 Faire face, faire fi

par *Roger-Yves Roche*

p. 24 André Tubeuf

Les années Louis-le-Grand
par *Jean Lacoste*

7 MAI**p. 26 Les jours
des morts-vivants**

par *Nicolas Vieillescazes*

8 MAI**p. 30 Eugenio Corti**

Le cheval rouge
par *Feya Dervitsiotis*

9 MAI**p. 32 Alain Policar**

Cosmopolitisme ou barbarie
par *Jean Lacoste*

p. 34 Lionel Ruffel

Trompe-la-mort
par *Pierre Benetti*

10 MAI**p. 36 Philippe Ariès**

Pages retrouvées
par *Richard Figuié*

11 MAI**p. 38 Charlotte
Perkins Gilman**

La séquestrée
par *Marc Porée*

12 MAI**p. 40 Chawki Amari**

L'âne mort
par *Claire Paulian*

13 MAI**p. 42 Lucie Baratte**

Le chien noir
par *Gabrielle Napoli*

p. 43 Evan Ratliff

Disparaître dans la nature
par *Benjamin Tainturier*

p. 45 Hypermondes (10)

par *Sébastien Omont*

p. 48 Christian Merlin

Pierre Boulez
Bruno Monsaingeon
Les bémols de Staline
Conversations avec
Guennadi Rojdestvensky
par *Marc Lebiez*

p. 51 Jean Delumeau

La peur en Occident
par *Maïté Bouyssy*

p. 53 Max Picard

Le monde du silence
par *Édith de la Héronnière*

p. 56 Michèle Finck

Sur un piano de paille
par *Alain Roussel*

14 MAI**p. 58 Stefan Merrill Block**

Le noir entre les étoiles
propos recueillis
par *Steven Sampson*

15 MAI**p. 63 Hannah Arendt**

La liberté d'être libre

Theodor W. Adorno

Le nouvel extrémisme de droite
par *Paul Bernard-Nouraud*

16 MAI**p. 66 Suspense (31)**

par *Claude Grimal*

17 MAI**p. 67 Siegfried Kracauer**

De Caligari à Hitler

Olivier Agard

Les écrits de Kracauer
sur la propagande
par *Jean-Paul Champseix*

18 MAI**p. 70 Patrick Leigh Fermor**

Roumeli.

Voyages en Grèce du Nord

par *Ulysse Baratin*

20 MAI**p. 72 Jehan Mayoux**

La rivière Aa

Yves Elléouët

Dans un pays
de lointaine mémoire
par *Alain Joubert*

Secrétaire de rédaction
Pierre Benetti

Édition
Raphaël Czarny

Correction
Thierry Laisney

Contact
info@en-attendant-nadeau.fr

Le lent travail de la pensée

Une des réactions les plus consensuelles face au confinement a été, de la part de nombreux intellectuels, de déclarer une urgence à penser l'événement qui a pu faire consensus. Sans remettre en question cette urgence, elle paraît cependant interroger la nature même du travail de la pensée. À partir de la pensée des guerres de Religion dans les Essais de Montaigne, d'autres rapports intellectuels à l'événement pourraient être envisagés à côté de cette perspective réactive et immédiate.

par Pierre Tenne

Montaigne

Essais

Nouvelle édition de l'exemplaire de Bordeaux
par Emmanuel Naya,

Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête
Gallimard, coll. « Folio Classique »

3 vol., 720 p., 832 p., et 672 p., 8,50 €, 9,10 €
et 8 €

(édition publiée en 2009)

L'urgence de penser ce qui arrive a marqué les premières prises de parole face à la pandémie et aux mesures qu'elle a occasionnées. Après plusieurs semaines de confinement en France, d'autres temporalités commencent à émerger, constituant un défi paradoxal : l'inédit absolu de cet événement de longue durée en fait un événement « total » au sens des « *total institutions* » d'Erving Goffman, caractérisées par leur fermeture au monde et la limitation des rapports sociaux ; il oblige et incite à penser, mais au moyen de certaines catégories frappées de péremption face à cette situation. Ce qui se joue, au point de vue intellectuel, n'est pas seulement la formulation nécessaire d'une pensée *ad hoc*, mais la question d'un certain rapport de la pensée et de son temps face à l'événement et son rythme. Cet enjeu permet de relire d'un œil neuf Montaigne, qui fit également face, avec les guerres de Religion, à un événement totalisant et de long terme, et inventa de nouvelles formes et de nouveaux contenus à la pensée moderne – avec toutes les réserves qu'on mettra dans cette comparaison problématique.

Le maire de Bordeaux fut un responsable politique en prise avec les guerres, notamment dans sa Guyenne tiraillée entre catholiques et protestants, partisans des Valois et de Navarre : person-

nage public, fin connaisseur de la situation militaire et politique, valorisant la guerre comme sujet le plus estimable pour les « *bons historiens* », Montaigne avait toutes les raisons de faire office de témoin privilégié des troubles dont il fut le contemporain. Pourtant, les *Essais* choisissent consciencieusement d'adopter un autre rapport aux événements de la période, à travers une forme bâtarde d'abstinence. Montaigne évoque parfois les guerres, soit en subvertissant les effets d'annonce des titres de chapitre (« De la bataille de Dreux », I, 45, qui traite en réalité plus des batailles antiques et de la prudence), soit dans les interstices d'essais consacrés à l'exercitation, la gloire ou l'expérience.

Ainsi donc, Montaigne ne commente pas l'événement majeur de son temps. Les débats savants actuels peuvent nuancer ce constat. Jean Balsamo rappelle que les *Essais* ne sont pas des mémoires, et que les éditions successives de l'ouvrage voient s'ajouter des références plus explicites aux guerres de Religion (« *le bien public requiert qu'on trahisse et qu'on mente et qu'on massacre* », ajouté en 1588) [1]. Qu'elles soient présentes « en filigrane » ou plus substantiellement dans les *Essais*, les guerres n'en constituent ni la matière, ni l'objet, ni le sujet. Toutefois, on les y retrouve régulièrement, si ce n'est fréquemment : cette présence diffuse témoigne d'un premier rapport intellectuel à l'événement, dont l'écrasante dimension dépasse entièrement les possibilités de pensée de l'auteur. L'événement s'impose dans le livre, dans la pensée, malgré certaines velléités de Montaigne de traiter explicitement d'autre chose. Arrière-plan de son présent et de son passé proche, fonds commun pour ses lecteurs et lui-même qui en partagent l'expérience, les guerres de Religion ne peuvent être tues par un auteur constitué par elles, à travers elles.

LE LENT TRAVAIL DE LA PENSÉE

Lorsque Montaigne affirme une éthique personnelle fondée sur le refus de vivre dans l'inquiétude et sur la volonté de vivre libre face au risque et à la Providence, il évoque l'absence de fortification de son manoir aquitain, d'autant plus paradoxale en temps de guerre (II, 15, « Que notre désir s'accroît par la malaisance »). Lorsqu'il traite de la liberté de conscience (II, 19), il conclut sur l'édit de Beaulieu de 1576, par lequel les protestants obtiennent des libertés inédites depuis la Saint-Barthélemy. Quand il critique la vaine gloire des capitaines, c'est entre autres pour en appeler aux faits d'armes anonymes dont les batailles de son temps sont remplies (II, 17).

D'une certaine manière, lire Montaigne permet de constater la vanité de l'urgence à penser l'événement dont l'évidence fait si peu débat ; comme si on pouvait ne pas penser, ne pas être pensé par un événement en nous si invasif. Comme si proclamer cette urgence à penser faisait pendant aux discours politiques martiaux face au virus, cherchant à donner une impression de contrôle là où l'inconnu, l'imprévisible et l'impensable pourraient appeler d'autres ressorts de l'action, fût-elle intellectuelle. « État de guerre » ou « état d'urgence » peuvent aussi être des abdications.

Pourtant, Montaigne pense l'événement malgré lui, mais aussi volontairement. La fameuse suspension sceptique du jugement à l'œuvre dans les *Essais* n'est pas un retrait du monde. Dans le rapport qu'elle induit de la pensée à l'événement des guerres de Religion, elle autorise justement une échappatoire à toute urgence de l'activité réflexive et littéraire. L'essai sur l'exercitation (II, 6), matrice du célèbre chapitre sur l'expérience du livre III, propose à ce titre un enseignement profond sur ce qu'offre une pensée de l'événement déliée de toute urgence. Montaigne y raconte pour commencer une fameuse chute de cheval qu'il subit en raison des « troubles » liés aux guerres de Religion, et la convalescence qui s'ensuivit, dont il fait la matière de son enquête. « *Ce conte d'un événement si léger, est assez vain, n'était l'instruction que j'en ai tirée pour moi : car à la vérité pour s'approprier à la mort, je trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner.* »

L'expérience vécue des guerres fournit ainsi la matière « légère » au cœur des *Essais*, la pensée du sujet écrivain et écrit, qui est soi-même « *la matière de [s]on livre* ». Le chapitre se conclut

sur l'affirmation d'une conscience et d'un corps privé rompant avec les stimuli ordinaires de l'action politique et guerrière, pour mettre en œuvre une éthique personnelle et intellectuelle du sujet. L'événement collectif – les guerres de Religion – vécu intimement par l'auteur se trouve mobilisé dans une entreprise intellectuelle autre, qui peut *in fine* se lire comme l'invention d'une nouvelle subjectivité.

Montaigne fait valoir une singularité forte par rapport à ses contemporains, dont la plupart défendent une pensée politique réactive à l'événement des guerres de Religion : Jean Bodin produit au même moment une théorie politique renouvelée dans *Les six livres de la République* (1576), les monarchomaques poursuivent leur entreprise de critique de la souveraineté monarchique en lien avec les divisions confessionnelles, le pouvoir royal entame le long chemin de la théorisation absolutiste ; tout cela dans un mouvement qu'Olivier Christin a qualifié d'autonomisation de la raison politique, qui ne fut pas qu'affaire livresque [2]. Montaigne invente autre chose, qui a trait à la liberté du sujet et de l'individu, comme le lui permet sa position de suspens par rapport à l'événement dont il fut le contemporain, avant d'en être aussi le témoin. Pour le dire autrement, Montaigne participe à l'invention d'un des outils intellectuels et politiques les plus radicaux, sur le long terme de l'histoire moderne occidentale, pour s'opposer aux pratiques et théories politiques justement mises en œuvre à partir des guerres de Religion.

Bien sûr, cette proposition ne saurait se résumer à une relation suspendue à l'événement, d'autant qu'elle reste à démontrer. Mais les *Essais* invitent aussi à considérer que, si urgence de penser il y a, elle ne peut se barricader dans la frénésie d'un temps qu'imposeraient les événements majeurs. Le recours humaniste de Montaigne aux citations antiques prouve assez que la vie intellectuelle possède d'innombrables outils pour inscrire une pensée dans son temps aussi bien que dans une histoire longue, mais qu'il importe peut-être de dégager les conditions de possibilité de ce présent. Dans l'éthique intellectuelle dessinée par les *Essais*, gît la vigilance consistant à ne pas décréter a priori une temporalité de la pensée qui ne soit que pure réaction à l'événement, à conserver l'affirmation libre d'un temps du travail intellectuel qui a toujours pour mission de penser ce qui arrive dans un rythme qu'il définit de façon autonome. Être soi-même la matière de son livre, en somme.



« Le massacre de la Saint-Barthélemy », par François Dubois (vers 1572-1584)

LE LENT TRAVAIL DE LA PENSÉE

Cette éthique extrapolée plus que restituée de Montaigne paraît amère, elle semble imposer un aveu d'impuissance. Proclamer l'urgence vise aussi à conjurer cet aveu et cette parenthèse où l'essentiel ne peut être pensé – Montaigne se refusait à faire œuvre d'historien, considérant que le bon historien ne pouvait être que celui qui possédait une vision panoptique des événements, et non un témoin borné par ses connaissances incomplètes. D'une certaine manière, le confinement souhaite faire de chacun.e d'entre nous un Bartleby qui « préfère ne pas » sortir dans la rue, voir ses proches, assouvir ses désirs; qui refuse ou accepte d'aller travailler, poursuit ou non ses engagements. Le confiné idéal est celui qui de lui-même préfère ne pas, sans obliger le législateur à des lois trop contraignantes et à une répression

trop ferme. Suspension étrangement imposée du désir et de l'agir qui se télescope brutalement avec la suspension du jugement évoquée chez Montaigne : si l'une agite l'effroi d'un monde caractérisé par une liberté elle aussi suspendue, l'autre paraît un ressort fécond pour penser et agir avec et contre l'événement, dans l'espoir d'y trouver, non pas une urgence, mais les idées à inventer pour vivre dans un monde que l'on découvre inconnu.

1. Jean Balsamo, « Des "Essais" pour comprendre les guerres civiles », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2010.
2. Olivier Christin, *La paix de religion. L'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle*, Seuil, 1997.

Les mains d'œuvre

le travail de la viande (sans majuscule) est le premier livre de Liliane Giraudon depuis la mort de son éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, qui l'a publiée à partir de *Je marche ou je m'endors* (1982). Ce recueil est composé d'une réécriture d'un conte des Grimm, d'une autre de l'Orestie, de « papiers collés », d'adresses à Pierre Reverdy et à Vsevolod Meyerhold, d'un montage à partir de textes d'Hélène Bessette, et d'une réflexion sur « l'activité du poème ». Avec, pour « fil rouge », les mains, qui commettent des crimes, composent des textes.

par Pierre Benetti

Liliane Giraudon
le travail de la viande
 P.O.L, 160 p., 16 €

Chaque partie, peut-être chaque phrase de ce livre d'une grande cohérence thématique et stylistique, est composée à partir de ce que Liliane Giraudon appelle des « prélèvements ». Cette technique de montage rappelle une phrase citée de Meyerhold, à propos des « *stockages minutieusement médités* » nécessaires pour produire la moindre ligne. L'activité de la « voleuse de talent » se veut opération de pillage dans les textes, assumée, réfléchie avec humour. Elle prélève aussi des mots dans la réalité sociale (en particulier à Marseille, sa ville), dans l'actualité (les violences policières). Ces gestes font œuvre de récupération. Ils accommodent les restes, comme en ferraille, en cuisine. Pour penser en même temps ce qui a lieu dans l'écriture, ils supposent une lente fréquentation des œuvres, la conscience forte de leur histoire, reliées à l'écoute attentive du dehors.

Une telle démarche suggère aussi un refus des académismes souvent dissimulés derrière la « nouveauté ». Il est sensible dans la charge amusée de Liliane Giraudon contre les critiques, l'université, mais aussi les « *poètes / enquêteurs sociaux / rêvant d'étreinte / avec le grand capital (et + si affinités)* ». Un sens comique identique, provocateur, est sensible dans son jeu sur le verbe « démonter », qui met en parallèle la violence des hommes sur les femmes et son propre travail de « démontage » des horlogeries textuelles, des histoires, des flux de conscience (« *mon amour à moi / c'est le langage* »).

Liliane Giraudon n'y va pas de main morte, donc. Elle n'a pas non plus froid aux yeux. En dépit de la métaphore usitée de la chair des mots (qu'elle se passe d'employer, bien heureusement !), le premier « *travail de la viande* » n'est pas l'écriture, mais le meurtre ; il n'a pas lieu au calme, mais dans la violence politique et sociale du monde ; il n'a pas lieu dans la tête, mais sur les corps. La « *vieille histoire de la souffrance* », « *les césures dans l'histoire, autant de meurtres en direct* », Liliane Giraudon les regarde en face, sans complaisance, tout en faisant un détour par les Grimm racontant la torture et la mise à mort d'une jeune fille vendue par son père au diable. Le vieux fonds du conte renoue avec « *le même degré dans la criminalité* », évoqué plus loin : « *plus ça change plus c'est la même chose [...] c'est toujours la même question qui se pose / peu importe le nouveau statut / de l'action criminelle* ».

De même que le « *travail de la viande* » n'est pas d'abord celui du poème, s'il y a un vrai « pillage », c'est celui qui accompagne le meurtre. Dans son texte adressé à Pierre Reverdy, qu'elle a beaucoup lu, Liliane Giraudon rappelle l'implication de son amie Coco Chanel dans la collaboration avec l'Allemagne nazie, relevant avec une sèche ironie le titre du texte qu'il lui a dédié en 1949, alors que Coco Chanel se cachait en Suisse : *Main d'œuvre*. C'est ne pas oublier que, pendant que l'œuvre se composait dans l'abbaye de Solesmes, travaillait une autre main-d'œuvre, enfermée, contrainte, épuisée, dans les camps, les usines, et que tous les complices l'y avaient emmenée.

Liliane Giraudon retient la destruction « *des sujets / parce qu'on les a traités / comme des*



Liliane Giraudon

© Marc Antoine Serra/P.O.L

LES MAINS D'ŒUVRE

choses ». Contre le « déni de crime » relié au « déni de révolution » à travers la figure de Meyerhold assassiné par la police de Staline, elle relève et prend dans sa main toutes les mains coupées. Ce sont souvent des mains de femmes : celles de *La jeune fille sans mains* des frères Grimm, coupées comme l'hymen d'une autre jeune fille dans l'*Orestie* revisitée ; les mains des couturières de Coco Chanel qui ferma leurs ateliers après leur grève ; les mains de l'épouse de Reverdy cousant ses recueils « à la main »... On coupe et on soigne, on tue et on joue, aux « jeux d'osselets » et aux « marionnettes » comme Meyerhold, on efface et on inscrit... on fait tout et son contraire avec les mains, motif par définition réversible, qui oblige à penser les antagonismes.

Face à ces « mares de sang », peut-être pourrait-on « ne pas sortir du lit », « cesser de prélever monter / lettres et mots des phrases / qui n'en sont pas » ? Pourquoi se lever, poursuivre ce second « travail de la viande », celui des « écrivains du couteau » (Velimir Khlebnikov dans une lettre) ? La réponse a quelque chose à voir avec notre liaison aux temps qui nous ont précédés. Liliane Giraudon observe un « changement de temps / qui n'a rien à voir / avec la grammaire ». Mais lequel, parmi tous ceux auxquels le moment présent nous convoque ? Passe un « *Oreste pesticide* ». Liliane Giraudon, qui pourtant intitule son livre *le travail*

de la viande en plein mouvement vegan, renouerait-elle avec une sorte de vulgate écologiste ?

La nature n'est pas qu'affaire de présent : elle nous relie aussi aux morts. Les arbres, plus longévus que les humains, en ont vu passer, beaucoup. Ils nourrissent nos ancêtres : « on coupe les arbres plus personne / n'alimente les morts ». Dès lors, pour les nourrir, et parce que les nourrir c'est nous nourrir, reste le travail de la mémoire – viande plus subtile... La mémoire n'est pas tournée vers le passé : « se souvenir c'est changer l'autrefois en maintenant », c'est « changer le présent », même si « légèrer n'est pas incarner ». Liliane Giraudon soulève cette force, une autre sorte de « connexion ».

Et la mémoire n'est pas, non plus, forcément une activité cérébrale. Elle a ses gestes, un artisanat, un savoir-faire. Elle s'entretient. Un des deux exergues du *travail de la viande* est « prélevé » à Harun Farocki : « Les paveurs au travail lancent haut un pavé puis l'attrapent, chaque pierre est différente mais ils comprennent au vol où elle doit se poser ». L'écriture de Liliane Giraudon, si elle trouve de nombreuses accointances avec l'activité des bouchers, des couturières, pratique aussi l'art des paveurs, qui construisent des chemins.

La mémoire est dans les objets

« Maria est un service de porcelaine blanche », pas une femme aux vies multiples. L'incipit du dernier livre de Hanna Krall, *Les vies de Maria, place immédiatement le lecteur face à cet objet* « créé il y a cent ans », qui a eu plusieurs propriétaires et une vie mouvementée. Il fournit à la journaliste polonaise autant de bribes d'événements, de traces, de personnages, à partir desquels elle rapporte des histoires et transmet une mémoire juive de la Shoah. Telle est sa manière : proximité et spontanéité, souligne sa traductrice, Margot Carlier, qui la rend très bien.

par Jean-Yves Potel

Hanna Krall

Les vies de Maria

Trad. du polonais par Margot Carlier

Noir sur Blanc, 160 p., 18 €

Hanna Krall se nourrit de témoignages reçus ou trouvés dans des archives, et de sa propre expérience d'enfant cachée, en Pologne, sous l'occupation allemande. Dans un de ses premiers ouvrages, *La sous-locataire* (Autrement, 1995), elle s'était mise en scène elle-même en « petite fille juive » aux longs cheveux noirs et au regard sombre. Dans celui-ci, l'enfant revient au premier chapitre, au point que l'on se demande si ce n'est pas elle. La scène a été utilisée dans *Le Décalogue* (1988), un film de Krzysztof Kieślowski (huitième chapitre : « Tu ne mentiras pas »). Une petite fille juive est conduite à une grande table couverte d'une nappe blanche, face à un couple de bons catholiques qui doit la parrainer lors de son baptême à l'église ; c'est la guerre, ça peut la sauver des nazis. Au dernier moment, ils refusent car ils ne veulent pas mentir devant Dieu. L'enfant doit fuir avec l'homme qui l'avait amenée, elle disparaît, on suppose qu'elle sera cachée dans un grand appartement, en double clandestin d'une petite blonde, qu'elle deviendra ainsi la sous-locataire.

Bien après la guerre, une journaliste – la jeune fille, en fait – retrouve la trace du « parrain », un certain JS, déjà décédé. C'était un résistant communiste lorsqu'il a croisé la petite fille, puis il a été un officier de la Sécurité publique (police politique) chargé de superviser, en 1945, les transferts de populations allemandes des territoires « recouverts » à l'ouest de la Pologne, et d'assurer le repeuplement de la zone par des Polonais rapa-

triés de l'Est perdu ; « *il expulsait les premiers et surveillait les seconds* ». Un jour, une Allemande échangea avec la femme de JS « *un morceau de lard et de pain pour la route* » contre ce service de porcelaine blanche qu'est Maria. On comprend alors l'enchaînement : JS connaissait un artiste peintre, un comte allemand, dont la fille s'était liée avec une jeune femme responsable du chantier de rénovation de la toiture du manoir du comte ; laquelle jeune femme avait été l'amie de Milena Jesenská, la journaliste pragoise aimée de Franz Kafka. Elles organisaient ensemble le passage de Juifs et de socialistes entre la Bohême et la Pologne en 1938-1939, dans « *une Aero blanche cabriolet, avec une capote noire et des ailes marron* » que conduisait le jeune frère du comte, dont était amoureuse la fille de Milena... etc. Autant d'éléments, de vies et de morts, d'indices, de détails, qui s'imbriquent en fragments numérotés et divisés en cinq parties.

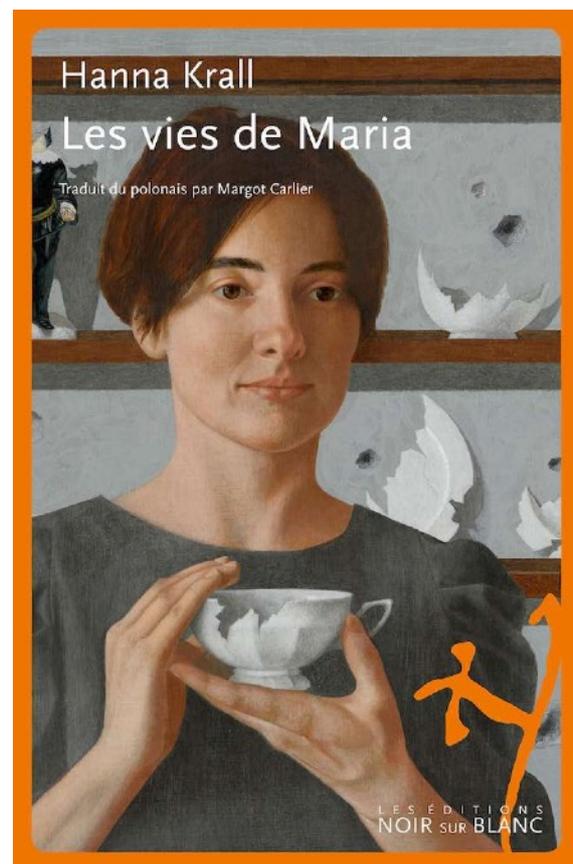
D'abord trois parties, publiées en 2011, qui suscitent des réactions de lecteurs, la découverte d'autres liens, et la rédaction de deux chapitres complémentaires. L'histoire de JS et de sa femme encadre le devenir du service de porcelaine : après avoir été lié à des procès de liquidation d'opposants au sein de l'appareil communiste, JS, mêlé à des affaires de corruption, meurt lors de son procès, avant de connaître le verdict. Sa femme, celle qui avait refusé d'être marraine au baptême de la « *petite juive* », finit par faire estimer le service de porcelaine par des antiquaires, et le vendre. « *Il y a eu largement de quoi payer un monument funéraire. Pour elle et son mari.* »

Hanna Krall se laisse porter par le fil de cette histoire qui la concerne directement, elle le noue avec beaucoup d'autres fils et forme un écheveau indémêlable de voix et de destinées, qui dessine

LA MÉMOIRE EST DANS LES OBJETS

une figure expressive du sort des Juifs en Pologne occupée, et après la libération par l'Armée rouge. Les scènes se succèdent, accablantes. Il y a les rafles ordinaires. Par exemple, le 7 mai, 3 000 Juifs sont rassemblés sur la place d'Osmolice, un gros bourg. Il faut payer une rançon, un chapeau circule : « *Les gens y jetaient des montres, des alliances, des bagues et de l'argent. Les Allemands prirent le chapeau, puis ordonnèrent aux Juifs d'aller sur la route de l'Est.* » Un détail résume à lui seul l'hyper-violence du moment. « *Le vent arracha la casquette de la tête d'un Juif et l'envoya dans un jardin, entre des pommes de terre. L'homme s'arrêta et fit demi-tour. Un Allemand lui tira dessus. Le Juif courut un moment encore, se baissa, ramassa sa casquette... On le retrouva le lendemain, étendu dans un fossé, sa casquette sur la tête, mais sans chaussures. C'était une casquette misérable, tandis que les chaussures, elles, étaient de bonne qualité.* »

On croise des héros, des personnes courageuses, des victimes ordinaires. Certains ont résisté et sauvé des voisins juifs, peu s'en sortent. Le monde que se remémorent les rescapés est peuplé de traîtres et de mouchards, beaucoup de mouchards, des lâches, c'est la toute-puissance de la peur. Des souvenirs inaltérables traînent dans la tête de vieilles personnes qui radotent dans une maison de retraite : « *Qui a mouchardé ? Certainement pas nos voisins. Peut-être le mari de celle de gauche... il ne me plaisait pas ce type.* » Parfois, un mot suffit pour inscrire à jamais un souvenir. « *Un jour, le fils d'Esther-Elżbieta s'était bagarré avec un camarade. En passant à côté de la caserne, celui-ci cria : "Jude ! Monsieur l'Allemand, c'est un juif, lui !" Le soldat allemand s'arrêta, les dévisagea et repartit dans la direction opposée. Peut-être avait-il cru à une plaisanterie. Cet après-midi-là, il n'avait visiblement pas envie de tuer.* » Le souvenir de ce bref instant s'est installé dans la tête des garçons, chacun a entretenu sa haine ; pourtant, détail essentiel, ce fait est à l'origine d'un comportement étrange, presque un rituel : « *Le fils d'Esther-Elżbieta ne joua plus avec ce garçon, mais il continua à le saluer le premier. Sa mère lui répétait toujours : N'oublie pas que tu dois te montrer poli. Il disait donc : Salut ! Le copain lui répondait : Salut ! Pas un mot de plus. Aujourd'hui, la guerre est finie. Ils habitent la même petite ville. Ils se croisent parfois dans la rue, de plus en plus voûtés, les cheveux blanchis. Salut ! dit le fils d'Esther-Elżbieta, toujours le premier, curieusement. Salut ! lui répond son copain. Et pas un mot de plus.* »



Au sortir de la guerre, l'autodestruction et la violence ont continué de saper la société. Le « nouveau monde » communiste a voulu tout enterrer. En vain. Il y eut l'expérience des prisons, les tortures, des assassinats de résistants, et de Juifs encore. Hanna Krall raconte comment, en juin 1945, s'étaient retrouvés dans un village six Juifs rescapés, « *très bien accueillis. Tout le monde partit dormir* ». Ils étaient heureux de goûter enfin la liberté. « *Ils furent réveillés par un grand vacarme, des inconnus se trouvaient dans la maison. Des hommes armés leur ordonnèrent de sortir dans la rue. [...] Trois personnes ont survécu. La femme qui a fait semblant d'être morte, l'homme qui s'est enfui et la jeune fille du village. Trois personnes ont été tuées : la femme enceinte, le garçon âgé de vingt ans et la jeune fille de Varsovie, qui avait survécu à Majdanek et à Auschwitz. Qui ne connaissait pas le village et n'en avait même jamais entendu parler.* »

Le style d'Hanna Krall est direct, parfois dru. Ses récits restituent ce qui subsiste dans les têtes, un monde de blessures et d'incompréhensions. Sans fioritures, simplement. Au plus près de ce que révèlent les traces et les détails qu'elle a recueillis. Hannah Krall reconstitue un temps que l'on a voulu effacer, en retrouvant les voix des victimes, avec une délicatesse, une réserve, une fidélité que ce livre exprime magnifiquement.

La Grande Berlin

Berlin n'est pas seulement une destination prisée depuis trente ans. C'est aussi une ville qui fascine et inspire. On compte d'ailleurs plusieurs ouvrages de très bons spécialistes français qui lui sont consacrés : Berlin de Cyril Buffet, Sociologie de Berlin de Pascale Laborier et Denis Bocquet, Berlin, métropole culturelle de Boris Grésillon, Berlin chantiers de Régine Robin... Mais voici la biographie de la ville, près de mille pages écrites comme d'un seul jet. Un exploit, réalisé par le journaliste Jens Bisky. Un plaisir de lecture aussi, hélas seulement pour les germanophones, qui peuvent aussi relire l'autobiographie de l'auteur, né un certain 13 août.

par Sonia Combe

Jens Bisky

Berlin. Biographie einer großen Stadt
[Berlin. Biographie d'une grande ville]
Rowohlt, 975 p., 38 €

Jens Bisky

Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich
[Né le 13 août. Le socialisme et moi]
Rowohlt, 252 p., 10,40 €

Commençons par présenter l'auteur, né non pas le 13 août 1961, date de l'érection du Mur, mais cinq ans plus tard, et non pas à Berlin, mais à Leipzig. Journaliste comme son père, Lothar Bisky, auteur d'un célèbre *The show must go on*, Jens est issu d'une de ces familles « normales » de l'Allemagne de l'Est dont on oublie un peu l'existence : des parents n'appartenant ni à l'aristocratie des anti-fascistes, pères fondateurs de la République démocratique allemande, ni à la nomenclature communiste. Des citoyens en accord avec le régime pour ce qu'il avait de positif à leurs yeux (régime fondé en opposition à l'Allemagne nazie, promesses d'égalité des chances, mise en place d'une politique sociale, etc.). Une famille aussi où on a le « goût du travail », ce qui expliquerait peut-être les cinq ans de réclusion pour écrire pareille somme. Près de mille pages, donc, 1 595 notes de bas de page et 500 titres dans la bibliographie. Des livres lus par l'auteur, qui plus est, ce qui revient à la lecture de 100 livres par an...

Jens Bisky a quinze ans lorsque sa famille part s'installer à Berlin-Est. Elle reçoit un apparte-

ment dans le quartier le plus ingrat, Marzahn, une mer de *Plattenbauten* (les HLM locaux) qui s'étend à perte de vue et où, dit-il, « même les fleurs ont l'air triste ». Il éprouve la nostalgie de Leipzig, déteste Berlin. Quarante ans plus tard, il écrit l'ouvrage le plus érudit qui soit sur Berlin, des origines à nos jours – ou presque.

Berlin est une capitale tardive. Capitale officielle de la Prusse, elle ne devint celle de l'Allemagne qu'après l'unification des *länder* par le chancelier Bismarck, en 1861, ravissant ainsi la première place à Potsdam. Elle résulte de la réunification de villages le long de la Spree. « Au début était la Spree. À dix kilomètres de son estuaire dans la Havel [...] il y a environ 800 ans, surgirent deux villes : Berlin et Cölln. » Les douze districts qui occupent aujourd'hui une superficie de 90 000 ha (près de 10 fois celle de Paris) correspondent à peu près au nombre de villages progressivement réunis, Neukölln l'ayant été seulement en 1920. Ce conglomérat a pour effet la présence dans Berlin de terrains vagues (*Brachlandschaften*) qui séparaient les villages et marquent encore sa topographie, narguant (de moins en moins) les promoteurs. D'un quartier à l'autre, il vous arrive à Berlin de traverser une forêt de pins, un immense entrepôt de ferraille, un parc plus ou moins bien entretenu – ainsi le célèbre Tiergarten. Ces espaces verts donnent à la ville la physionomie aérée que lui envient tant de villes confinées. Avouons aussi que sa destruction presque totale à la fin de la Seconde Guerre mondiale, puis sa division, avec, en son cœur, sa « bande de la mort » (*Todestriebe*) minée et dominée par les miradors pour empêcher la fuite de citoyens de l'Est, ont pu l'aider à conserver cet

LA GRANDE BERLIN

aspect. D'autant qu'avec seulement 3,6 millions d'habitants, Berlin donne encore le sentiment de flotter dans des habits trop grands.

Autre caractéristique : Berlin d'hier comme d'aujourd'hui est une ville de « nouveaux venus ». Les principaux et les premiers furent les Huguenots et les Juifs. En réponse à la révocation de l'édit de Nantes par Louis XIV (1685), Frédéric-Guillaume I^{er} signa dix jours plus tard l'édit de Potsdam qui invitait les protestants français à rejoindre la Prusse. Plus de 20 000 le firent. À la fin du XVII^e siècle, les Huguenots installés à Berlin sont 5 500 sur les 22 000 habitants que compte alors la ville. On leur doit d'ailleurs une forte empreinte du français sur l'idiome local : un jour où je ne savais dire comment un propos était « déplacé », quelqu'un me souffla « *deplaziert* », tout simplement.

Les Juifs, quant à eux, vinrent de Vienne après que Léopold I^{er}, de la dynastie des Habsbourg, leur eut donné l'ordre de quitter l'Autriche au plus tard à la Pentecôte de l'an 1671. Après des négociations en monnaie sonnante et trébuchante, le roi de Prusse accepta d'accueillir les familles les plus riches. L'historien Ludwig Geiger voit en eux les fondateurs de la communauté juive. Ils ne furent autorisés qu'en 1712 à poser la première pierre d'une synagogue, laquelle fut totalement détruite pendant la Seconde Guerre mondiale.

Enjambons les siècles, extrêmement bien documentés par Jens Bisky, et retrouvons la partie contemporaine, le Berlin de la guerre froide, grouillante d'espions de toute obédience, si excitante pour qui pouvait aller à sa guise dans les deux parties de la ville. Ces quarante années ont inspiré quantité de romanciers (John Le Carré, bien sûr) et de réalisateurs de films qu'on peut revoir sans se lasser. Donnons à ce sujet la palme à Billy Wilder, Juif berlinois qui revint sous l'uniforme américain, avec *La scandaleuse de Berlin*, incarnée par Marlene Dietrich, revenue elle aussi pour l'occasion sur les lieux du crime (*A Foreign Affair*, 1948), et *One, Two, Three* (1961), avec son célèbre « *Sitzen machen !* ». Mais on n'oubliera pas bien sûr les films plus anciens, ceux d'avant la catastrophe allemande, lorsque Berlin signifiait modernité et créativité artistique, avec notamment, ces deux références qui ont, à juste titre, la préférence de Bisky, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walther Ruttmann, 1927) et *Menschen am Sonntag* (1929).

On y voit notamment le Berlin industriel qui formera les bataillons du mouvement ouvrier le mieux organisé d'Europe, dont on n'aurait jamais pu imaginer alors la destruction à venir dans les camps de concentration et sur les champs de bataille.

Originaire de l'est de Berlin, Jens Bisky pose sur la ville divisée un regard presque détaché, dépourvu d'arrière-pensées anti-communistes ou anti-Ouest, selon le cas. Non pas qu'il idéaliserait le Berlin de sa jeunesse (il ne mobilise d'ailleurs jamais sa propre mémoire dans son livre), mais il excelle dans un *digest* des événements essentiels survenus dans les deux îlots berlinois : un Berlin-Ouest enclavé et un Berlin-Est vitrine du reste de la RDA. On reconnaît le style fluide qui caractérise son écriture dans la *Süddeutsche Zeitung*, mais aussi l'art et la pratique du « feuilleton » allemand qui n'a pas d'équivalent en français, des essais auxquels la presse quotidienne sait faire une place.

Aujourd'hui, Berlin est « *une ville pauvre mais sexy* », comme avait pu le dire l'ancien maire, Klaus Wowereit, et comme on peut encore la caractériser. Berlin n'est pas une belle ville, comment pourrait-elle l'être, elle qui fut reconstruite de bric et de broc ? Pourtant, visuellement, les effets positifs de la réunification ont sans doute été la rénovation des barres de béton (*Plattenbauten*) qui avaient donné sa légendaire couleur grise à la ville. « Sexy », en raison de la vitalité de sa vie culturelle à laquelle contribuent, nichés dans tout espace vert qui a réussi à se faire une place, des projets alternatifs de toutes sortes. Son côté chaotique et inachevé, bohème et volontairement négligé, évoquerait Brooklyn et certainement pas Paris, ville-musée : les clichés contiennent parfois une part de vérité !

Berlin est une ville perpétuellement en chantier. Où est donc passée la fameuse efficacité allemande ? Encore un cliché sans doute – mais que dire d'une ville qui n'arrive pas à achever un projet d'aéroport digne d'une capitale depuis près de dix ans et où la magnifique allée des Tilleuls (Unter der Linden), que la RDA avait si bien su entretenir, n'est depuis cinq ans qu'immense blessure à ciel ouvert étendue de l'Opéra (dont le jardin a été sacrifié) à la porte de Brandebourg ? La ville a dépensé beaucoup d'argent pour effacer les traces de la RDA, ainsi le célèbre [Palast der Republik](#), lieu de la Chambre du peuple, dont la destruction a coûté des millions. Berlin en a aussi, il est vrai, exhumé d'autres, ainsi celles qui rappellent les crimes du III^e Reich.



Berlin (2005) © Jean-Luc Bertini

LA GRANDE BERLIN

Ville « pauvre », Berlin est aujourd'hui le refuge d'autres « nouveaux venus », Turcs, ex-Soviétiques, Iraniens, Syriens. Le melting pot ne fonctionne pas comme jadis, mais il fonctionne mieux qu'en France, semble-t-il. À Berlin, on devient très berlinois. Rien n'est plus étranger à Jens Bisky qu'une nostalgie de bon ton. Comme sa ville, il va de l'avant. Berlin regorge toujours de projets plus audacieux les uns que les autres, sans que cela déchaîne les passions tristes des esprits conservateurs (qui, de toute façon, vivent ailleurs, à Munich ou au bord du Rhin). Ainsi le

dernier en date, qui me réjouit particulièrement : le projet de plage aménagée au bord de la Spree, au pied de l'île des musées (Museumsinsel), le plus bel endroit sans doute de Berlin, qui ne compte pas beaucoup de beaux endroits. Bien sûr, cela n'est pas pour bientôt et on peut même douter de sa faisabilité. Mais en attendant, on peut toujours, c'est l'affaire de quelques stations de métro ou de tramway, aller se baigner à l'ouest à Schlachtensee, à l'est à Weissensee. Il y a aussi Wannsee, bien sûr, mais on préférera les autres lacs, nombreux et moins chargés d'histoire.

Littérature sans fin

De temps à autre, il vous arrive un bonheur inattendu : celui de lire un livre entièrement satisfaisant, entièrement gratifiant, auquel on adhère aussitôt avec la certitude de sa qualité. La fin de Bartleby de Thierry Bouchard entre dans cette catégorie d'objets rares. Un homme raconte la vie de lecteur de son ami, écrivain portant le nom du personnage de Melville, à l'approche de sa disparition.

par Maurice Mourier

Thierry Bouchard
La fin de Bartleby
Fario, 147 p., 16 €

Ce n'est pas un poème, encore que son écriture, tout à fait singulière avec ses propositions principales, ou ses mots de statut différent (adjectifs, verbes) qui donnent sens à la phrase, rejetés à la fin de celle-ci, relève autant et parfois plus de la poésie que de la prose. Ce n'est pas un conte moral, et pourtant le personnage dont le texte évoque la fin, créature de fiction extraite d'une œuvre de fiction, la nouvelle Bartleby d'Herman Melville (1856), par l'exemplarité de son destin choisi, semble porteur d'un idéal de vie – lire, écrire – d'une haute exigence. Ce n'est pas non plus, ou pas tout à fait, une sorte de profession de foi déguisée du narrateur, en quête d'une définition de l'art littéraire, qui trouverait auprès de son ami mourant, un écrivain célèbre du nom de Bartleby, de solides raisons de se conforter dans ses propres convictions de réfractaire.

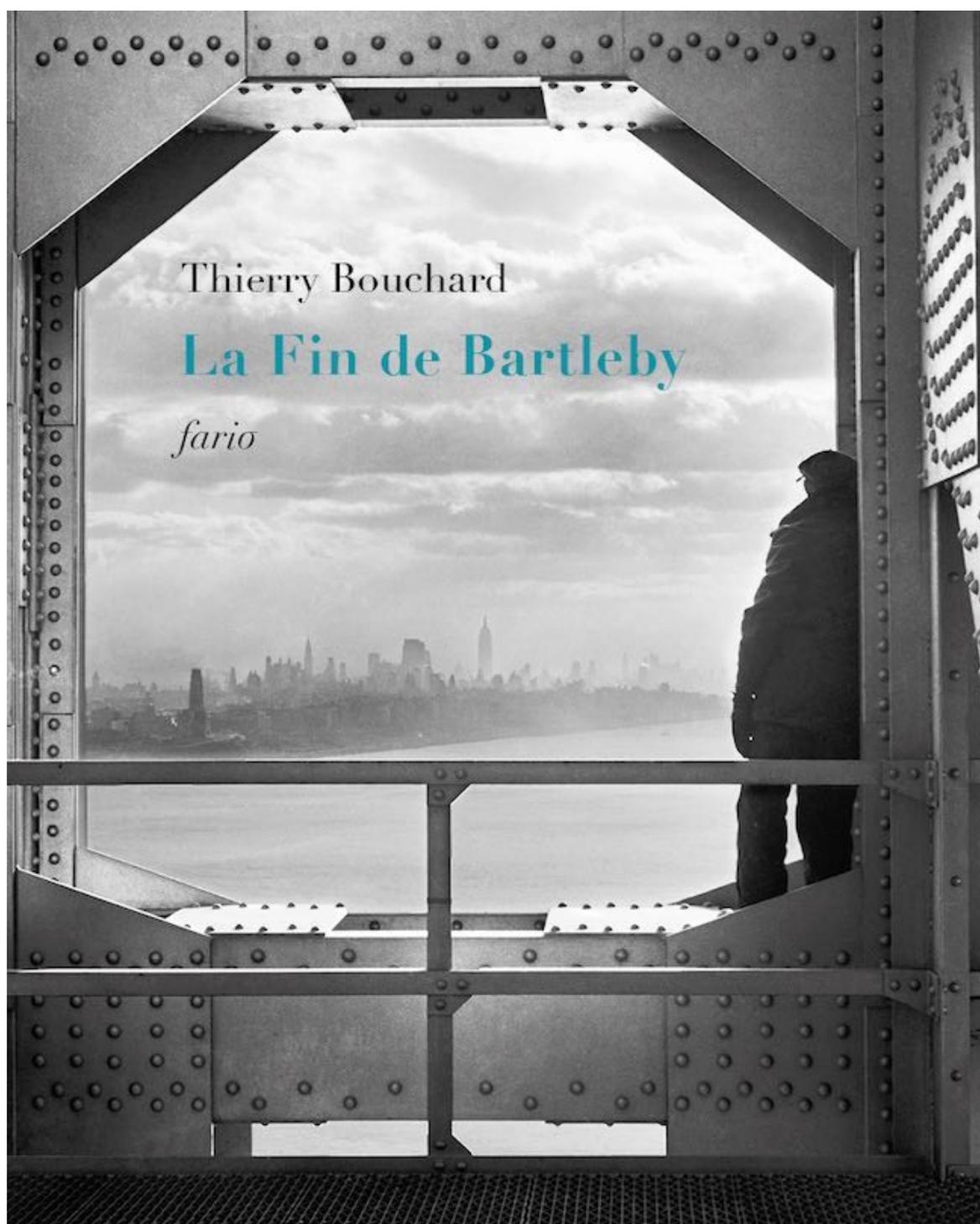
Réfractaire en effet, le « copiste » de Melville l'est à tout engagement qui l'obligerait à sortir de sa « zone de confort », à la fois minuscule (ses besoins, ses appétits, ses ambitions sociales sont basiques) et défendue avec une force inébranlable grâce à ce mantra : « *I would prefer not to* », si malaisé à traduire (« Je préférerais ne pas ») signifiant une énergique fin de non-recevoir ou, en plus atténué, « J'aimerais mieux pas », qui laisse ouverte la porte à des accommodements.

Réfractaire, le narrateur de Thierry Bouchard ne se soucie pas de l'être en toute circonstance, ou face à toute tentation – ce qui est le cas du Bartleby de [Melville](#), marqué, malgré qu'il en ait peut-être, par un fond d'ascétisme protestant –, ou du moins, s'il s'en soucie, son récit n'en porte aucune trace.

La question de la littérature retient ce Bartleby tout entier, ce qu'il refuse, et l'absence de brutalité du ton qu'il emploie ne fait que renforcer le mur de ce refus. C'est ce qui se donne aujourd'hui pour une vie d'écrivain, alors qu'elle accepte toutes les contraintes extérieures s'imposant à qui veut parvenir à la notoriété ; ce qui se donne aujourd'hui pour une œuvre, alors que la plupart des livres, directement en prise avec l'air du temps, l'anecdote documentaire, les problèmes de société, s'interdisent absolument cette recherche toujours inachevée de l'émotion personnelle et des moyens de l'exprimer « *dans les anneaux nécessaires d'un beau style* », comme dit Proust, anneaux qui n'ont rien à voir avec les modes du moment.

Allant plus loin, le narrateur de Thierry Bouchard fait sienne la formule de Gracq « en lisant en écrivain » et privilégie, pour chacune de ces activités rigoureusement enchâssées, l'indispensable retrait du coin du feu, de la bibliothèque, de la table de travail, de la solitude, toutes attitudes mentales et postures physiques inséparables d'un choix obstiné de l'autarcie qui ne peut que bannir la morne convivialité dont le monde connecté a fait son totem tout en gloussant Google Google.

Quand le Bartleby de Bouchard, non celui de Melville, exemplaire mais qui vivait (sur le papier) il y a près de deux siècles, voit venir sa fin, il songe à entreprendre la recension de sa bibliothèque idéale, à la manière du Faustroll de Jarry, et dresse une liste de 99 titres indispensables à sa respiration intime. C'est cette liste, faite uniquement de quasi-contemporains (mais les classiques sont ajoutés en note), qui clôt l'histoire du héros de la double fiction, celle de 1856 ressuscitée en 2020. Elle ne comporte que bien peu d'écrivains vivants et parmi eux encore moins de français, ce qui témoigne peut-être d'un certain recul à l'égard de la production actuelle, mais il peut s'agir aussi de déontologie.



LITTÉRATURE SANS FIN

Cette liste, naturellement, est très personnelle mais surtout très éclectique et c'est ce que nous attendions d'un texte qui doit être lu comme un éloge de la liberté de penser et d'écrire. Je m'en voudrais d'avoir donné à croire que c'est un travail austère, une approche théorique de ce que la littérature doit essayer d'être si elle ne veut pas trahir sa vocation d'objet d'art dispensant la plus pure – parce que la moins ligotée à des dogmes, à des figures obligées – de toutes les jubilations. La critique simplifie, durcit, ossifie ce qui est le plai-

sir de la lecture et par là trop souvent le fait disparaître.

La fin de Bartleby est tout en notions maniées avec délicatesse, tout en notations familières, en rapides crayons de paysages ou d'intérieurs où se reconnaît l'admiration de l'auteur pour la justesse de trait de Léon-Paul Fargue, un des poètes de la liste. Rien de froid mais rien de facile non plus. Ce n'est pas parce qu'on se sent d'accord à 100 % avec la pensée esthétique d'un artiste qu'il est interdit de dire aussi : bon sang ! c'est de la belle ouvrage !

Les vies de Rancé

Parvenu au grand âge, Chateaubriand se lance à la poursuite de Rancé, qui a fondé un haut lieu de confinement, La Trappe. La Vie de Rancé n'est pas minuscule, deux grands lecteurs parmi tant d'autres, Roland Barthes et Julien Gracq, ont reconnu qu'au-delà d'outre-tombe Chateaubriand avait par ce récit ouvert un horizon d'écriture.

par Jean-Louis Tissier

François-René de Chateaubriand
***Vie de Rancé* (paru en 1844)**

Chateaubriand répondait à une sollicitation pressante de son confesseur, l'abbé Seguin, mort en 1843. L'auteur du *Génie du christianisme* était l'obligé du saint homme qui avait traversé les Lumières, échappé à la Révolution, recueilli et pardonné les péchés du séducteur. On devine que la vieillesse « *voyageuse de nuit* » sera à l'ordre du jour.

La réforme des cisterciens opérée par Rancé est un rappel à l'ordre. Il estime que la fondation de Bernard, cinq siècles plus tôt, se trouve atteinte par le relâchement. S'activant entre le pape Alexandre VII et Louis le Grand, Rancé obtient le droit de remettre trois tours à l'écrou dans une clairière de la forêt de Soligny. Versailles, Rome et Soligny : l'abbé s'agite dans ce triangle pour construire à son sommet du Perche son laboratoire d'épreuves avant un viatique impatientement attendu.

La *Vie de Rancé* est une œuvre courte et composite. Chateaubriand procède, ouvertement ou non, par le remploi de textes antérieurs : récits édifiants de la vie de Rancé, témoignages de la vie sociale et culturelle de la Fronde et des années qui suivent. Il sollicite aussi ses souvenirs et des épisodes des *Mémoires d'outre-tombe*. François-René, perclus de rhumatismes, est confiné à Paris, dans sa chambre-scriptorium au 112 rue du Bac. Ses visiteurs évoquent la présence de nombreux volumes : ouvrages du Réformateur, auteurs du Grand Siècle (Talleyrand des Réaux, Mme de Sévigné, Bossuet) sont à la portée des mains déformées de l'Enchanteur.

Pour rehausser l'esprit de réforme, la *Vie* s'ouvre sur les délices de l'âge libertin. Chateaubriand fait un tableau d'une « première vie » de Rancé, de la société dans laquelle le jeune abbé a brillé.

Ninon de Lenclos, identité singulière pour une figure si peu prisonnière, reste une séductrice. Il dessine une géographie des hôtels qui comptent, dresse une anamnèse enchantée de ce monde que Rancé quitte pour le désert.

La « *mort imprévue* » de Mme de Montbazon met fin à leur « *liaison* », et provoque chez Rancé sa « *séparation du monde* ». Chateaubriand reprend les textes qui ont glosé sur le vrai motif de ce changement de vie. Un « *cold case* » dont Saint-Simon serait l'initiateur : Rancé, ayant rendu une dernière visite à sa maîtresse, aurait constaté que le corps était mutilé, avec sa tête « *décollée* »... et il l'aurait emportée ! Chateaubriand reprend l'enquête, n'écarte pas l'hypothèse suivante : « *Il ne serait pas impossible qu'après le décès de Madame de Montbazon, Rancé eût obtenu la relique qu'il avait adorée. Marguerite de Valois et la Duchesse de Nevers firent embaumer les têtes de Coconnas et de La Môle, leurs amants décapités* ».

Parmi les auteurs représentés dans le cabinet de Chateaubriand, il y avait quelques contemporains. Ainsi une référence à George Sand vient compléter celle à Ninon de Lenclos. Stendhal, décédé pendant la rédaction de la *Vie*, avait, dans *Le Rouge et le Noir*, longuement rappelé la généalogie de Mathilde de La Mole. À l'extrême fin du roman, Mathilde « *avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au front* ». Hommage discret de l'aîné, survivant, à son cadet ?

« *Je me résolus de me retirer dans un lieu où je pusse être inconnu au reste des hommes* », aurait confié, après cette épreuve, Rancé à l'un de ses proches. Son ami Bossuet lui adresse ses oraisons pour la Reine d'Angleterre et Madame Henriette, avec ce message : « *comme deux têtes de mort assez touchantes* ». Chateaubriand salue cette « *sorte de plaisanterie formidable* ». La tête de Mme de

LES VIES DE RANCÉ

Montbazou serait-elle la relique cachée de la Réforme dite de la Stricte Observance ? Dans sa « deuxième vie », à côté de la relique, Rancé renforce les prescriptions qui, dans le retrait, cloisonnent les frères, les isolent les uns des autres. La Trappe n'est pas une contre-société, elle est une non-société, des individus fantômes s'y croisent. L'auteur rapporte : « *On a une aventure contée par Maupeou, de deux frères épris de la même femme et qui après s'être battus vécurent plusieurs années à La Trappe sans se reconnaître* ».

Rancé laisse peu d'espoir à ceux qui sollicitent son soutien. Il menait ses frères sévèrement mais avait lui-même des visites. Leur rang les dispensait de pitance et de silence, Mme de Guise, Mme de Lamballe, le duc de Penthièvre... et son ami de collège, donc, Bossuet, qui « *se leva sur La Trappe comme un soleil sur une forêt sauvage. L'aigle de Meaux se transporta huit fois à cette aire* ». Et vint le duc de Saint-Simon, accompagné du peintre Hyacinthe Rigaud, comme un *parazzo*, pour amorcer le portrait d'un ascète en bure et non d'un prince, en soie, velours et dentelles. De Versailles à La Trappe, la carte des Cassini mesure un trajet de 34 lieues : à 164 km de la cour et de son Soleil.

« *À mon âge on n'a plus que les impuissances de la vie* » : par ce livre, Chateaubriand médite une dernière fois sur la vieillesse. En 1965, dans sa préface éblouissante, Roland Barthes relève : « *C'est cette langueur d'être vieux, étendue tout au long des Mémoires, qui est ici condensée sous la figure d'un solitaire, Rancé ; car celui qui abandonne volontairement le monde peut se confondre sans peine avec celui que le monde abandonne : le rêve, sans lequel il n'y aurait pas d'écriture, abolit toute distinction entre les voix active et passive : l'abandonneur et l'abandonné ne sont ici qu'un même homme, Chateaubriand peut être Rancé.* »

La Trappe est le piège du grand âge, comme les hôtels parisiens avaient été les tremplins du bel âge. Barthes reprend l'évocation que Chateaubriand fait du tableau de Nicolas Poussin *Le Déluge*. Chateaubriand remarque que Rancé et Poussin étaient à Rome en même temps, en 1665, sans se rencontrer, une génération les séparait et surtout des urgences différentes. C'est l'auteur qui les rapproche par ce tableau, considéré comme le dernier de Poussin, affecté d'un tremblement de la main pour peindre ce sujet de fin d'un monde.

« *Ce tableau rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard : admirable tremblement du temps ! Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre : c'est leur âme qui s'envole* ». On comprend ce que suggère Chateaubriand à demi-mot.

Rancé est un homme pressé d'en finir, toutes les restrictions qu'il s'inflige à lui-même et qu'il inflige aux autres forcent au vieillissement, rapprochent de la mort. « *Le mieux que nous puissions faire, quand nous voyons mourir les autres, est de nous persuader, qu'ils ont fait un pas qu'il nous faut faire dans peu, qu'ils ont ouvert une porte qu'ils n'ont point refermée.* » Chateaubriand retient la perspective d'une outre-porte et, en même temps, savoure l'écriture. « *Cette langue du XVII^e siècle mettait à la disposition de l'écrivain, sans effort et sans recherche, la force, la précision et la clarté, en laissant à l'écrivain la liberté du tour et le caractère de son génie* ». Avancé en âge, Chateaubriand, pour lui-même, procède à une réforme libératrice de son écriture.

« *Lu ces jours-ci la Vie de Rancé de Chateaubriand, livre étonnant, abruptement griffonné, je veux dire tracé de l'ongle négligent, fabuleux, du griffon, du monstre au coup de patte d'éclair qu'est l'écrivain-né* », écrit Gracq dans *Un beau ténébreux*. L'écriture du livre, publié aux éditions José Corti en 1945, a été commencée dans la captivité de Louis Poirier. Devenu Gracq, il en achève la rédaction dans les derniers mois de l'Occupation. Il prendra le relais de son personnage pour conclure son texte sur Chateaubriand, *Le Grand Paon* (1960), par l'étude du style de cette œuvre : « *La langue de la Vie de Rancé enfonce vers l'avenir une pointe plus mystérieuse : ses messages en morse, saccadés, déphasés, qui coupent la narration tout à trac comme s'ils étaient captés d'une autre planète, bégayent déjà des nouvelles de la contrée où va s'éveiller Rimbaud* ».

La première de couverture de l'édition 10/18 de la *Vie de Rancé*, préfacée par Barthes, reproduit le tableau de Rigaud. Elle nous annonce un texte sévère, plus dans la pénombre que dans les illuminations. Mais dès l'Avertissement, on est intrigué par un clin d'œil venant après une citation de Tacite : « *Je ne serai lu de personne, excepté peut-être de quelques arrière-petites-nièces habituées aux contes de leur vieil oncle* ». Il sera lu par un neveu « hypocritique », Sainte-Beuve, qui célèbre courtoisement le livre dans la *Revue des Deux Mondes* puis l'éreinte anonymement dans la *Revue Suisse* la même année, en 1844.

LES VIES DE RANCÉ

Ce dernier avis fera jurisprudence jusqu'au XX^e siècle : « *Ce livre que l'on concevait si simple et si austère, est devenu par manque de sérieux, par négligence, un véritable bric-à-brac ; l'auteur jette tout, brouille tout et vide ses armoires* ». L'auteur de *Port-Royal* attendait sans doute un « La Trappe » de même facture. Le vieil oncle rompt avec le style des *Mémoires* ; écrivain né, il invente pour les générations à venir. Albert Thibaudet observe, sans esquisser d'analyse : « *ce qu'on appelle la question Rancé est une simple question de style* ». On est en 1921, c'est par cette originalité d'écriture que la *Vie de Rancé* va, littérairement, ressusciter.

Comme l'écrit Gracq, des formulations singulières viennent animer le texte de la *Vie*. Certaines règlent un compte avec des mémorialistes, Rancé est loin, c'est Retz qui est à portée de griffe: « *En l'exhumant de ses Mémoires on a trouvé un mort enterré vivant qui s'était dévoré dans son cercueil* ». Ou Saint-Simon : « *Il avait un tour à lui ; il écrivait à la diable pour l'éternité* ». Surgit le Cardinal dans la procession en bure : « *Il faut être Richelieu pour ne pas s'amoindrir en dansant une sarabande, castagnettes aux doigts et en pantalon de velours vert* ». Les arrière-petites-nièces y reconnaîtront une scène de BD ! Plus méditatif et suspensif : « *On aimerait avoir un recueil des derniers mots prononcés par les personnes célèbres ; ils feraient le vocabulaire de cette région énigmatique des sphinx par qui en Égypte l'on communique du monde au désert* ».

Gracq, en plaçant dans *Préférences* son texte sur Rimbaud (« Un centenaire intimidant ») juste après celui sur Chateaubriand, nous met sur la piste. Moins celle d'une contrée que d'une saison et de sa prose oraculaire. Rimbaud rédige *Une saison en enfer* confiné à Roche, dans les Ardennes. « *Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante ; gardien des aromates sacrés, confesseur, martyr* ». La note érudite renvoie à saint Bernard, modèle de Rancé !

Le lieutenant Poirier/Gracq avait été breveté en transmission, il maîtrisait le morse ; Roland Barthes est expert de la rhétorique et de ses figures : il trouve dans la *Vie de Rancé* un gisement d'anacoluthes, sa préface nous invite à repérer ces pépites. « *L'anacoluthie introduit en effet une poésie de la distance [...] à la fois brisure de la construction et envol d'un sens nouveau.* » Barthes nous signale cette anacoluthie qu'il quali-



Armand-Jean Le Bouthellier de Rancé
(vers 1700) © Gallica/BnF

fié de « stupéfiante » : « *Il vit à Saragosse un prêtre qui se promenait seul parce qu'il avait enterré son paroissien pestiféré. À Valence les orangers formaient les palissades des grands chemins, Retz respirait l'air qu'avait respiré Vannozia* ». Chateaubriand réunit ici Retz et l'Espagne, « *sans prendre la moindre peine de les lier* », ce qui est juste. Nous ajouterons que la peste et les orangers sont un couple singulier dans ce Levant valencien. Et Vannezia ? Elle fut la mère des enfants d'Alexandre VI pape, né Borja à Valence... « *L'anacoluthie oblige à chercher le sens, elle le fait frissonner sans l'arrêter* », explique Barthes. La traque de l'anacoluthie est l'un des plaisirs du texte.

L'abbé Seguin, l'initiateur de cette hagiographie, est mort avant son achèvement. Aurait-il donné son imprimatur à cette *Vie* ? Elle lui aurait sans doute paru trop mêlée à celle de l'auteur, plutôt une égographie. C'est la critique que lui ont faite (ou s'agissait-il d'un péché ?) les lecteurs en soutane. Chateaubriand venait d'achever les *Mémoires* ; non par regret mais par lucidité, il pensait ne pas être allé à l'essentiel, l'œuvre de l'âge qui n'est pas la sainteté mais la vieillesse. Un texte court, adjoint, outre-volumes, aux *Mémoires*. Un codicille. Du pur Chateaubriand pour le XXI^e siècle.

L'amour marchandise

La difficulté d'aimer, de pouvoir dire si l'on aime ou non, est caractéristique de notre modernité émotionnelle : c'est la thèse du livre d'Eva Illouz, La fin de l'amour, dans lequel elle ne s'intéresse, non pas à la fin de l'amour dans nos sociétés capitalistes, mais plutôt à l'incertitude palpable qui entoure chaque rencontre, chaque couple. Selon elle, il est difficile de commencer une histoire qui dure, tout comme il serait quasi impossible d'en maintenir une.

par Léo Gazier Barraco

Eva Illouz

La fin de l'amour.

Enquête sur un désarroi contemporain

Trad. de l'anglais par Sophie Renaut

Seuil, coll. « La couleur des idées »

416 p., 22,90 €

Depuis maintenant une vingtaine d'années, Eva Illouz s'efforce de détricoter les fils qui entremêlent l'amour romantique et le capitalisme. Sa thèse, publiée en 1997, non traduite en français, *Consuming the Romantic Utopia : Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, a été suivie par *Les sentiments du capitalisme* en 2006, et *Pourquoi l'amour fait mal* en 2012. Comme l'indique le sous-titre de ce nouveau livre, *Enquête sur un désarroi contemporain*, son sujet est l'incertitude affective provoquée par l'idéal de liberté sexuelle et émotionnelle. Nous ne savons plus si celui ou celle que l'on vient de rencontrer nous plaît vraiment, on ne sait pas ce qu'il ou elle pense. La structure sociologique de la cour amoureuse, qui facilitait la prise de décision affective, s'est diluée dans la psychologie, dans l'évanescence des émotions.

Pour le dire autrement, la certitude émotionnelle s'évanouit dans le vague des sentiments, l'amour à lui seul n'est pas en mesure de créer un cadre normatif. Nous voulions être libre de choisir notre partenaire, nous le sommes. C'est maintenant le champ des possibles et la sexualisation de nos modes de vie qui nous assomment. À noter que la narrativité des histoires amoureuses est elle aussi chamboulée, le sexe devenant le préambule aux possibles histoires sentimentales, sans oublier qu'il est en également souvent la fin. La sociologue israélienne ne s'intéresse qu'aux

couples hétérosexuels, dans la mesure où [les normes de genre y sont cristallisées](#).

Dans son introduction, Eva Illouz annonce une sociologie du choix négatif, une étude des non-relations. Elle y expose l'idée d'une négativité propre aux relations amoureuses modernes. Une sociabilité négative qu'elle définit comme « *l'expression des idéologies contemporaines de la liberté, des technologies du choix et du capitalisme de consommation avancé* ». Mais, à trop vouloir jouer le jeu de l'inversion théorique et conceptuelle, elle perd de vue la substance inédite des relations amoureuses contemporaines, qui est plus qu'une simple négation. Néanmoins, l'intérêt du livre réside dans les analyses, parfois provocantes, parfois brillantes, qu'elle propose des conséquences affectives de la liberté sexuelle et émotionnelle, ainsi que du capitalisme visuel qui dévalorise les femmes.

Commençons par la conception libertarienne du soi. Celle-ci a pour conséquence le fait que chaque personne puisse jouir librement de ses sentiments et de son corps. Or, le désir libéré des contraintes normatives et des structures rituelles obstrue le choix affectif ! En effet, la normalisation du plaisir autocentré crée un vide normatif. Les cadres sociologiques assurant le bon déroulement des rencontres amoureuses et des mariages se sont transformés en incertitudes psychologiques. Et c'est ici que la sociologue entre en jeu, pour répondre à « *la nécessité d'une analyse non psychologique de la vie intérieure* ». Cependant, l'auteur le précise, il n'est pas question de justifier les nombreux défauts du système passé, dont elle retrace rapidement l'histoire, mais au contraire de rendre intelligibles les conséquences négatives de cette recherche à tout prix de la liberté.

L'AMOUR MARCHANDISE

Afin de comprendre la structure amoureuse du non-amour, elle prolonge la notion durkheimienne d'anomie pour qualifier l'instabilité des liens sociaux contemporains, en partie provoquée par leur abondance. Instabilité qui se transforme en incertitude quand elle s'immisce dans la vie affective. Ajoutons à cela l'idéologie du choix individuel, les principes de compétition et d'accumulation, et on obtient le choix amoureux d'aujourd'hui, résultat de l'institutionnalisation de l'autonomie, par laquelle on exerce sa subjectivité.

Le corps est devenu une unité hédoniste ; la sexualité, la pratique de la liberté. Cet idéal, Eva Illouz l'étudie à travers la pratique du sexe sans lendemain (*casual sex*), qui peut alors s'interpréter comme une revendication politique et morale, une manière d'exprimer notre liberté individuelle, à travers des rencontres éphémères facilitées par les applications. La sociologue attribue plusieurs conséquences à la normalisation, voire la valorisation, de ces pratiques : le partenaire est dé-singularisé, voire presque anonymisé (« *Je sais même pas comment elle s'appelait* »), le corps devient une pure matérialité. Les individus visent l'accumulation, jusqu'à parvenir à une forme abstraite que Simmel étudia à propos de la monnaie. Les individus sont alors interchangeables comme une pièce : la monnaie d'échange se convertit en plaisir orgasmique. Une transaction réussie est celle qui ne suscite aucune attente chez l'autre partenaire. Se réclamant dans cette partie d'une approche interactionniste, le livre interroge avec Erving Goffman la notion d'embarras ou de fausse note dans ce type de relation. La définition de la situation étant incertaine, « garder la face » y semble primordial.

Néanmoins, femmes et hommes ne sont pas des clients égaux dans ce type de transactions. « L'aventure d'un soir » est conçue pour l'orgasme masculin et n'encourage pas la réciprocité. De plus, l'idéal de détachement inhérent à une telle pratique convoque l'idée d'un pouvoir ancré dans le masculin. L'auteur révèle la dimension féministe à l'origine d'une telle pratique. Les femmes pouvant dès lors mieux se consacrer à leur carrière, elles évitent toute domination masculine au sein du couple hétérosexuel classique. Néanmoins, des études prouvent que le *casual sex* diminue l'estime de soi des femmes largement plus que celle des hommes, qui n'auraient pas de « regrets sexuels ». On aboutit alors à une sexualisa-

tion généralisée où le corps devient la principale source de connaissance interpersonnelle.

L'autre aspect majeur de la démonstration d'Eva Illouz réside dans son analyse du capitalisme scopique, à l'origine de la dévaluation des femmes, transformées en marchandises. Trois processus aboutissent à l'incertitude ontologique des individus : la valorisation, l'évaluation et la dévaluation. La valorisation est celle du corps, devenu une surface incrustée de signes sexuels. Le look devient un auto-investissement dans le marché économique et sexuel. Et, comme dans tout marché, il y a des producteurs de valeurs et des consommateurs : les femmes et les hommes. L'acte percepteur de la reconnaissance est modifié par l'évaluation. L'évaluation visuelle propre aux nouvelles rencontres a pour particularité d'être rapide, unilatérale et binaire. Tinder formalise parfaitement ces tendances : on *swipe* à droite ou à gauche, puis on *re-swipe* à droite ou à gauche. L'évaluation quasi instantanée privilégie les variables conventionnelles d'attractivité, et se rapproche des canons de beauté. En découle un processus de *benchmarking* qui suppose encore une norme implicite et oriente l'utilisateur vers la *match*, ou non.

La rencontre elle-même devient un entretien d'évaluation. Les acteurs évaluent leur compatibilité. Les potentiels amoureux sont avant tout des consommateurs, par le simple fait de se proposer un cinéma, un restaurant ou de boire un verre. Mais essentiellement parce que les goûts, les activités culturelles, les vêtements, autrement dit les pratiques de consommation, n'ont jamais eu autant d'importance dans nos choix amoureux. En d'autres mots, le corps, la personnalité et les goûts sont l'objet d'une évaluation constante.

Qui dit évaluation en situation d'abondance dit souvent dévaluation, et plus particulièrement objectivation quand il s'agit d'hommes évaluant des femmes. Classer provoque un sentiment de pouvoir, d'autant plus quand on contrôle l'appareil idéologico-visuel-économique qui définit les normes de la beauté...

Pour finir, revenons à la notion de liberté. La liberté de commencer une relation, précise Eva Illouz, implique en contrepartie la liberté de s'en défaire. Cette défection toujours possible modifie assurément nos relations, et n'engage que très rarement des pénalités. Recevoir des explications devient alors un luxe. L'estime de soi dégringole. Mais n'y a-t-il qu'Eva Illouz pour décrire nos amours ?

Faire face, faire fi

« Qu'est-ce que j'peux faire, j'sais pas quoi faire... », se plaignait Anna Karina dans *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard (1965). Elle n'avait pas encore tout lu. Ni tout vu ! Entre les injonctions (restez chez vous, sortez le moins possible, respectez la distanciation sociale...) et les recommandations (lisez *La peste*, faites du sport, cuisinez maison, lavez-vous les mains...) liées au confinement, on étouffe. Mais il existe peut-être des formes d'occupation plus inspirées, ou inspirantes, piochées dans telle ou telle lecture ou réminiscence de lecture. Lesquelles croisent parfois les injonctions et/ou recommandations visées plus haut. Ou les élèvent. Ou les évitent.

par Roger-Yves Roche

Par où commencer ? Ranger. Vider. Trier. Des livres, des vêtements, des lettres, des boîtes de conserve. Tout ce qui vous tombera sous la main. Ceux qui possèdent une bibliothèque, ou plusieurs, se délecteront des conseils que donne Perec dans ses « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », mettront de l'ordre dans leurs volumes, en essayant de ne pas se démettre un poignet, réfléchiront à toutes sortes de classements, en profiteront pour dépoussiérer les rayons. Et pendant qu'ils y sont, ils tenteront de mettre chaque livre de [Perec](#) à sa place, dans lesdits rayons.

Si point, ou trop de livres le lecteur a, ses vêtements feront l'affaire. On les triera façon Jane Sautière dans son *Dressing*, c'est-à-dire qu'on se les remémorera : « *Ouvrir un livre comme on ouvre une armoire. Mieux : ouvrir une armoire comme on ouvre un livre. Écrire un vêtement perdu, oublié, le faire sortir de ce placard trop obscur, regarder ce qu'il a été dans son ordinaire et son extraordinaire, s'il en a eu un.* »

Dans tous les cas de rangement, se souvenir, comme le rappelle Fernand Cambon dans *Deuils*, que vider, c'est trier, c'est-à-dire prendre le temps de regarder, peser, comparer avant de décider de jeter. Sans avoir pu remettre la main sur le livre, il est aussi question de ceci et de cela dans *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* de Lydia Flem.

Une fois que le lecteur en aura fini avec ses vêtements, ou ses livres, il pourrait lui prendre quelque envie de départ. Dans ce cas, suivre à la lettre les recommandations de Pessoa :

« À la veille de ne jamais partir
du moins n'est-il besoin de faire sa valise
ou de jeter des plans sur le papier,
avec tout le cortège involontaire des oublis
pour le départ encore disponible du lendemain.
Le seul travail, c'est de ne rien faire
à la veille de ne jamais partir. »

Et puisque l'on parle de ne rien faire, jeter un œil au livre éponyme ou presque de Thomas Baumgartner paru il y a peu. On y apprend à réhabiter sa tanière, « *prendre la fantaisie par la main* » (cette main-là, on a le droit), regarder les nuages...

Ne rien faire rime souvent, dans la tête du confiné, ou du dépressif (c'est parfois le même...), avec ne rien savoir faire. Mais ne vous laissez pas faire. Commencez : de peindre, de dessiner, de chanter, de jouer d'un instrument. Il faut un début à tout et c'est souvent le début qui compte. Fabio Viscogliosi ne dit pas autre chose dans sa petite suite fragmentaire au titre qui va comme un gant à la situation (*Je suis pour tout ce qui aide à traverser la nuit*) : « *En toutes circonstances, l'esprit de débutant est salutaire. "Je n'ai jamais aspiré à autre chose qu'à être un peintre d'enseignes", disait le grand dessinateur Alfred Kubin dans un soupir de soulagement. Qu'entendait-il par là, lui à qui le monde apparaissait semblable à un labyrinthe ? Ses meilleurs dessins*

FAIRE FACE, FAIRE FI

furent réalisés sur papier, de petits formats dont la fragilité grandit l'impact. Des monstres minuscules, grattés à la plume et rehaussés de lavis. De modestes bricoles, finalement. Une volonté réduite à sa plus simple expression. »

Faire du sport, de la gymnastique, autrement dit : bouger son C.. Serait-ce la forme inversée, et pudique, de faire l'amour (avec soi ?!) ? Il existe une variante métaphysique pêchée chez un poète de haute volée (Ghérasim Luca). À vos tatamis !

« *Debout*

Les angoisses jointes

Vide tombant en souplesse

De chaque côté de la mort

Sautiller en légèreté sur les frissons

à la façon d'une balle qui rebondit

Laisser les angoisses souples

Ne pas se raidir

Toutes les idées décontractées »

Faut-il encore regarder la TV ? Entendre compter et recompter les morts, par pays, par âge, par sexe. Ou bien se précipiter sur la première fiction venue. Qu'importe le grain de l'image, pourvu qu'on ferme les yeux ! Quoi qu'il en soit, lire ou relire, avant d'allumer le poste, le corrosif *J'habite dans la télévision* de Chloé Delaume ou les *Télé-Notes* de Perros, qui nous raconte, à sa manière, sa « *marmelade d'images* ».

Il est une autre vue sans doute plus salubre, et praticable, en ces temps de confinement : la fenêtre. On peut s'y rendre à toute heure du jour et de la nuit, observer, attendre, observer. Quoi ? Rien, ou des chevaux qui reviendront bien un jour ou l'autre. Kafka n'en doutait pas une seconde : « *Quiconque vit abandonné et voudrait cependant, çà et là, lier quelque relation, quiconque, en face des changements que lui imposent les heures, les saisons, le métier ou toutes autres circonstances, veut trouver un bras, un bras quelconque auquel se tenir – celui-là ne pourra se passer longtemps d'une fenêtre sur rue. Et même s'il en est au point de ne plus rien chercher, même s'il n'est plus*

qu'un vieil homme recru de fatigue qui s'appuie à sa fenêtre et promène ses yeux entre le public et le ciel, la tête un peu rejetée en arrière, sans plus rien vouloir, les chevaux l'entraîneront cependant dans leur cortège de voitures et de bruit, pour le replonger enfin dans le concert des hommes. »

Pontalis, qui aimait de même les fenêtres, conseillait de les laisser ouvertes, tandis qu'il insistait « *pour que les portes, elles, soient fermées* » : « *Ma "topique" subjective, ajoutait-il, est à la fois celle des fenêtres ouvertes et de la chambre à soi. »*

Ce qui nous ramène inmanquablement à des questions d'espace, de quotidien, et donc à Perec. Avec qui, ou plutôt grâce à qui, l'on est désormais autorisé à regarder ses murs, scruter son papier peint, interroger ses petites cuillers...

... il est vrai qu'apprendre à habiter son espace ne va pas de soi. Perec, toujours lui, en a rendu compte dans *Espèces d'espaces*, son livre le plus construit et le plus fragile, qui explore jusque dans les moindres recoins tout le cadre de notre vie.

Irma Pelatan s'est-elle souvenue de Perec quand, au dixième chapitre de *L'odeur de Chlore*, admirable petit récit intime et pudique, elle évoque le bassin de vingt-cinq mètres de long dans lequel elle travaillait, enfant, l'art du virage : « *Mais c'était si dur au début, en dos surtout, on se cognait toujours à la limite.* » Et dire que nous n'avons, pour l'heure, que nos baignoires...

Se laver ou ne pas se laver, *that is the question* ! Ou alors, tout de gob, suivre les conseils de Grand-Papa Boltanski dans *La cache* : « *Dans un monde propre, il faut être sale répétait-il. Les bactéries nous protègent.* » *La cache* est un livre merveilleux qui, s'il parle d'enfermement, ne s'épuise jamais à tourner en rond. Comme, d'ailleurs, ses habitants de l'hôtel particulier de la rue de Grenelle. Véritable leçon de vie confinée s'il en est.

Au fond, il n'est peut-être d'autre espace que le livre, et singulièrement le livre à soi, de soi. Écrire son journal, rien que son journal, voilà peut-être l'occupation des occupations. Ici, pas de livre inspirant ; on ne s'inspire pas d'un journal : on fait face et on fait fi. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes s'énerve qu'un éditeur ait jugé bon de supprimer toutes les notes insignifiantes du *Journal* d'Amiel, et particulièrement celles au sujet du temps qu'il fait. Notez tout, notez (le) rien, mais notez donc.

FAIRE FACE, FAIRE FI

Ou bien mettez-vous de l'autre côté du temps, regardez-le passer, peut-être comme les chevaux tout à l'heure à la fenêtre. Qui revient. Qui ne reviendra pas. *Les années* d'Annie Ernaux vous aidera à passer le cap du millénaire dernier : il n'est guère d'autre livre qui donne à ce point à entendre le temps qui passe et ne revient pas.

Sinon, pour contrer la mélancolie, vous pouvez toujours bricoler, soupirer, jardiner, vous énerver, rêver. Ou alors, comble du raffinement, lire le début de la *Recherche* et vous endormir avec.

Ou encore boire du thé, des tisanes, en prenant soin de suivre le conseil de Michaux : « *Ne désespérez jamais : faites infuser davantage.* »

Pleurer, rire, pleurer de rire. L'humour juif est un excellent adjuvant, sinon l'adjuvant par excellence. Adam Biro lui a consacré un très beau dictionnaire amoureux. Emportez-le partout chez vous.

Parler enfin à son chat, ou l'écouter parler. N'est-ce pas ce qu'a réussi à faire Béatrix Beck dans une sorte de récit intérieur, *L'enfant chat*. Méfiez-vous tout de même, c'est dangereux :

« – *Veux une robe, dit-elle en posant la patte sur ma jupe de crêpe de Chine lilas qu'il me faudrait sacrifier à son profit.*

– *Tu as déjà de la fourrure, très, très angora, tu n'as pas besoin de vêtements.*

– *Si*

– *Les gens se moqueront de toi.*

– *Grifferai.* »

Se consoler derechef, avec Michaux : « *Tout virus est prodigue.* »

Sinon, faire la cuisine, quantité d'écrivains ont écrit des livres de recettes (Alice Toklas, Dumas père, pour ne citer qu'elle et lui). Attention toutefois à ne pas écrire en même temps que vous faites cuire du riz (conseil de Marguerite Duras).

Sinon, si on n'sait toujours pas quoi faire, on peut toujours lire, ou relire des livres, ceux-ci, ou d'autres. Reprendre au début ou continuer jusqu'à la fin. Du confinement.

Par ordre d'entrée :

« *Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres* », dans Georges Perec, *Penser/Classer*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »

Dressing, Jane Sautière, Verticales

Deuils, Fernand Cambon, Circé

Comment j'ai vidé la maison de mes parents, Lydia Flem, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »

« *À la veille de ne jamais partir* » dans Fernando Pessoa, *Poésie d'Alvaro de Campos*, traduit par Armand Guibert, Gallimard

Ne rien faire, Thomas Baumgartner, Kero

Je suis pour tout ce qui aide à traverser la nuit, Fabio Viscogliosi, Stock, coll. « La Forêt »

« *Quart d'heure de culture métaphysique* » dans Ghérasim Luca, *Héros-Limite*, Poésie/Gallimard

J'habite dans la télévision, Chloé Delaume, Verticales

« *Télé-Notes* » dans Georges Perros, *L'Occupation et autres textes*, Joseph K.

« *La fenêtre sur rue* » traduction Claude David, dans Kafka, *Œuvres complètes II*, Gallimard/La Pléiade

Fenêtres, J.-B. Pontalis, Folio-Gallimard

L'infra-ordinaire, Georges Perec, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »

Espèces d'espaces, Georges Perec, Galilée

L'odeur de Chlore, Irma Pelatan, La contre allée

La cache, Christophe Boltanski, Stock

Le plaisir du texte, Roland Barthes, Points-Seuil

Les années, Annie Ernaux, Gallimard

Tranches de savoir, dans Henri Michaux, *Face aux verrous*, Poésie/Gallimard

Dictionnaire amoureux de l'humour juif, Adam Biro, Plon

L'enfant chat, Béatrix Beck, Grasset, coll. « Les cahiers rouges »

Et alii

Les grandes amitiés

Le choc a dû être rude. En octobre 1946, le jeune André Tubeuf quitte Beyrouth pour Paris, après une flatteuse scolarité chez les jésuites de Saint-Louis-des-Français. Né à Smyrne en 1930 (il n'a donc que seize ans), il doit entrer en hypokhâgne à Louis-le-Grand, dans l'austère bâtiment du 123, rue Saint-Jacques. Il ne sait pas trop ce qui l'attend, ses vêtements légers paraissent exotiques, et il n'imagine sans doute pas qu'il va passer quatre ans dans cet univers si particulier, avant d'être admis à l'École normale supérieure. Qui plus est, il sera interne dans ce « bahut » grisâtre, vivant ainsi en partie dans une forme de confinement accepté et assumé.

par Jean Lacoste

André Tubeuf

Les années Louis-le-Grand

Actes Sud, 206 p., 19,50 €

Un confinement qui interroge. Qu'est-ce qui peut inciter des jeunes gens à peu près normaux à « sacrifier » – le terme est d'André Tubeuf – deux, trois, quatre années d'intense travail et de frustrations diverses pour un concours très sélectif, et à « intégrer » une école qui apporte des facilités matérielles non négligeables, un statut de fonctionnaire et une sorte de titre à vie... mais pas de diplôme ni de poste ?

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler cette particularité du système éducatif français et de ses subtils mécanismes méritocratiques : on peut suivre après le bac des études de lettres, d'histoire, etc. à l'université, mais on entre à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm en passant un concours spécifique qui se prépare en deux ans dans des lycées – c'est la continuation du secondaire, avec les exigences de l'université ! La première année de cette préparation (pour les littéraires, à base d'histoire, de philosophie, de lettres, etc. mais surtout de latin et de grec à haute dose à l'époque d'André Tubeuf) est dite dans le jargon des initiés « hypokhâgne » et la deuxième année, l'année du concours (ce « *puits diabolique* »), la « khâgne ». C'est alors que les choses sérieuses commencent. Si vous entrez à l'École du premier coup, vous intégrez en carré, bravo ; si vous entrez à la deuxième tentative, vous êtes cube, c'est plutôt la règle ; à la troi-

sième, « bica », ouf ! André Tubeuf entrera en « bica », mais ses débuts ont été douloureux, et il décrit de façon très juste et très charmante le désarroi de ce « *galopin* » qui doit s'adapter à des codes et des usages que l'entre-soi des garçons rend d'autant plus rigoureux.

Autant que l'on puisse se fier à sa propre mémoire de la khâgne d'Henri-IV, André Tubeuf vise admirablement juste quand il évoque certains aspects de cette vie étrange, l'opposition entre les Parisiens, les externes, bien habillés, bien nourris, et les internes de province en blouse grise, nourris d'une « graille » assez rustique ; le goût du canular ; le bizutage sans malice, mais remarquablement stupide, et le sifflement d'admiration (« pschtt... ») ; les hiérarchies absurdes entre disciplines et les réputations faites et défaites sans raison apparente ; l'utilité stratégique du « petit latin », aussi indispensable que les gammes pour un pianiste.

Ce n'est pas que le jeune interne vive lui-même en reclus. Il a à Paris des tantes et des cousines qui l'accueillent avec bienveillance, et un frère, en « taupe », futur polytechnicien qui le surveille de près. Mais le jeune homme « sort » beaucoup, il fréquente assidûment les cinémas des alentours et applaudit au théâtre Louis Jouvet, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Marie Bell... Il nourrit ainsi sa culture contemporaine, ce qui va enrichir la manière dont il aborde les matières proprement scolaires, sans qu'il s'en rende compte, et lui conférer une certaine originalité, progressivement reconnue par les professeurs. Peu à peu, le jeune Éliacin va se prendre au jeu

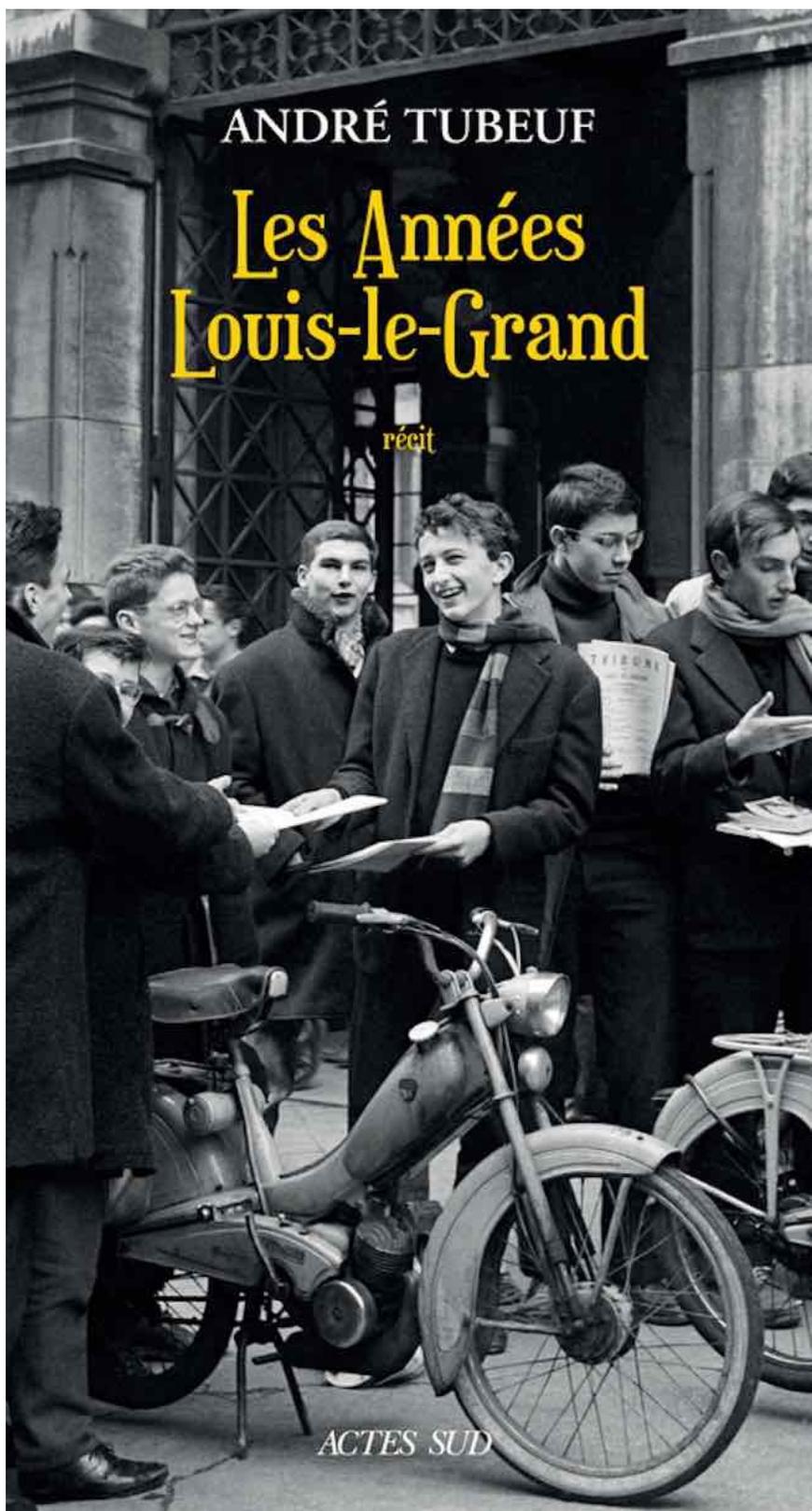
LES GRANDES AMITIÉS

du concours, sans se laisser trop emporter par l'esprit de compétition, il découvre ses talents, dont celui, assez utile, de faire croire qu'il en sait bien plus qu'il ne dit. Il devient une vedette, promise au succès, comme Dominique Fernandez ou Gérard Granel.

Reste un obstacle. Deux en fait. Le Grèce et la passion amoureuse. Pour réussir au concours, le grec est une nécessité et André Tubeuf, s'il a eu dans l'enfance une nourrice grecque, ne sait pas même en lire les caractères. Faut-il croire le récit de son apprentissage accéléré du grec, et de sa maîtrise ultime de Platon et d'Homère ? Pourquoi mettre en doute la réalité de cet apprentissage ? D'autant plus que se mêle à ce récit édifiant (« tu peux si tu veux ») celui, touchant, des premiers émois amoureux pour un jeune garçon, Jacques, « un "bica" longiligne au visage semé de taches de son ». Relation chaste, platonique, et pourtant intense, dont André Tubeuf décrit fort bien les tourments et les petites joies. Cette passion véritablement amoureuse, dont les deux garçons devinent qu'elle n'a rien à voir avec la simple amitié et la camaraderie ordinaire, va directement influencer sur le destin des deux, car si « Bobby » (le surnom de Tubeuf) va réussir le concours, son ami, contre toute attente, va échouer, et André ne peut pas repousser l'idée que c'est à cause de cette discrète et troublante passion, à cause de lui, que Jacques, le soutien de famille, a échoué.

Si le succès au concours rend rétrospectivement assez heureuses dans le souvenir ces années de travail et de (relatif) confinement – atténué pour les provinciaux par la découverte concomitante de la vie culturelle à Paris –, on ne peut pas nier que ce système de formation laisse intacts les mécanismes de reproduction sociale (et aujourd'hui bien plus que dans les années ici évoquées) et bien souvent fracasse des vies, pour une épreuve ratée, un jury sévère, une insomnie. Et la brusque liberté acquise en cas de succès à l'ENS n'est pas non plus sans péril, comme de se plonger directement dans la préparation de l'agrégation.

Il n'empêche. Quelles que soient les critiques que l'on puisse adresser à un système de sélection qui n'a pas la violence de l'établissement décrit par Hermann Hesse dans *L'ornière*, et quelles que soient les vertus de l'incontestable habitude de



travail ainsi acquise, reste quelque chose d'indéfinissable, d'irréductible, une qualité d'amitié qu'André Tubeuf a su saisir dans ce livre précieux, avec cette sensibilité qu'il a mise par la suite à profit dans ses nombreux ouvrages consacrés à la musique. Avec lui vous vous prenez à songer sans mélancolie à l'atmosphère stimulante de ces classes baroques.

Les jours des morts-vivants

Comme toute situation nouvelle, la présente pandémie et ses conséquences évoquent un imaginaire constitué : en l'occurrence, celui des récits apocalyptiques, dont le sous-genre « zombie » est le plus populaire. Et si, au-delà de l'analogie, nous pouvions en faire un analyseur de l'actualité ? Les films de George Romero (1940-2017) montrent que la rupture de monde se situe bien moins dans l'évidence aveuglante de la contrainte sanitaire que, devant nous, dans une organisation sociale à réinventer.

par Nicolas Vieillescazes

George A. Romero

La nuit des morts-vivants

Filmedia (réalisé en 1968)

Ces jours-ci, la vie a des airs de [film d'horreur](#). Les images de villes désertes qui circulent dans les médias et que l'on regarde depuis nos foyers confinés ; quelques semaines plus tôt, l'apparition d'un danger, d'abord lointain, puis, tournoyant comme un orage, plus proche, puis là, chez nous ; dans le même temps, toutes les phases allant de la minimisation – « une petite grippe » – au déni – « le président Macron et sa femme au théâtre » – et à la fanfaronnade – « on se fait la bise ! » –, comme si quelque essence nationale devait nous garantir une immunité biologique.

Et d'un seul coup d'un seul, la panique, l'état d'urgence – « *nous sommes en guerre* » –, les écoles et commerces fermés, les administrations désorientées, la police et l'armée dans les rues, l'exode urbain, la quasi-mise en suspens du Parlement, l'injonction de rester chez soi (mais d'aller travailler), l'explosion des cas et des décès, les moyens exceptionnels déployés par un exécutif pris de court mais par-dessus tout soucieux de donner une illusion de maîtrise, qui a changé quasi quotidiennement de version en matière de prévention (masque ou pas masque ?) mais qui, constamment à l'écoute des scientifiques, a su prendre très tôt des mesures sanitaires indispensables : le 49.3 et la dérégulation du droit du travail.

N'oublions pas, comme dans tout bon film apocalyptique, la large palette des réactions : partisans du solutionnisme technologique, plus *government-friendly* que *user-friendly*, millénaristes en

tout genre, écrivains bourgeois épandant leurs méditations depuis leur bunker de campagne, fraction écologiste de l'intellectualité d'ambiance, trop heureuse d'entonner l'air inusable du « tout doit changer », les uns et les autres cherchant à s'assurer une bonne place dans le désormais fameux monde d'après. On redoute la rentrée littéraire presque autant que la deuxième vague épidémique. Un jour peut-être, un Defoe racontera les égoïstes et les inconscients, les escrocs, petits ou grands, les néolibéraux en PLS, les complotistes et les je-sais-tout, les philosophes et les illuminés, les charlatans et les vendeurs de remèdes miracles, la cacophonie politique et la débâcle financière, la vanité intacte et l'injustice souveraine, l'inébranlable bêtise et la ruée sur le papier toilette, et l'humour invincible et le courage, et la solidarité et la protestation qui ne s'éteint pas, et la mort, omniprésente, qui ramène chacun d'entre nous à sa condition biologique mais frappe d'abord celles et ceux qui assurent la reproduction matérielle de la société, sans oublier – comment l'oublier ? – la peur, qui étreint tout le monde et bouleverse la figure du monde. Les paranoïaques ayant eux-mêmes des ennemis, ce foutu virus est là et bien là, qui se répand à une allure folle, vous oblige à planifier la moindre sortie comme une campagne militaire et transforme tout être humain en possible porteur, y compris vos plus proches, chez qui vous recherchez, du coin de l'œil, la déclaration de symptômes, exactement comme vous craignez vous-même d'être devenu une bombe à retardement.

Parce que nous avons déjà vécu tout cela dans la fiction, la situation s'accompagne d'un effet d'*anagnorisis* et, simultanément, d'un sentiment d'irréalité. Depuis deux mois, le monde connu, d'ordinaire si régulier, si fidèle à lui-même,

LES JOURS DES MORTS-VIVANTS

jusque dans l'abomination, semble s'être dissous dans le cauchemar, dont il imite aussi la consistance. Il est presque comique que cette pandémie soit survenue à un moment où l'on s'était largement lassé des histoires d'apocalypse zombie, forme paradigmatique de l'horreur dans la culture contemporaine. Si paradigmatique qu'elle avait franchi les frontières de la sous-culture et des marchés secondaires pour devenir *mainstream* : par exemple, quand Hollywood adaptait *World War Z*, le roman de Max Brooks, *The Walking Dead* était une des séries les plus suivies au monde et *Game of Thrones*, autre série populaire, avait elle aussi ses zombies. Une vie ne suffirait pas à énumérer l'intégralité des films, séries, romans, bandes dessinées, jeux vidéo, manuels de survie, festivals dédiés à cette figure au cours des deux dernières décennies. Ici ou là, on avait même vu des *zombie walks* dont les participants défilaient dans les rues déguisés en morts-vivants. À croire que le XXI^e siècle serait zombie ou ne serait pas.

On ne tentera pas d'élucider la signification sociale de cet engouement – ce genre d'explication étant toujours hasardeux – mais de saisir la structure idéologique propre à la rubrique « zombie » du métagenre apocalyptique pour en faire un outil d'interprétation de notre actualité. Cette approche semble d'autant plus indiquée que, de l'après-guerre à nos jours, ce type de fiction a servi de véhicule aux angoisses du moment : communisme, émergence de nouveaux sujets politiques (femmes, non-blancs, LGBTQI), déclin de la famille bourgeoise, disparition des valeurs traditionnelles, jeunesse rebelle, lumpenprolétariat urbain, destruction de la planète, etc. Il a, en conséquence, mobilisé une multitude d'adversaires, appartenant à diverses catégories (sub-)génériques : vampires, esprits, démons, créatures surnaturelles, animaux gigantesques, « nature » déchaînée, extraterrestres, enfants maléfiques, terroristes. Mais, quel que soit le genre – ou la combinaison de genres – dans lequel il se décline, il s'organise autour du motif de la rupture de monde, causée par l'apparition d'un adversaire surnuméraire, car extérieur à la situation de départ, et total, car porteur de la virtualité d'un monde radicalement autre – et, du point de vue des personnages auxquels nous sommes censés nous identifier, tout sauf désirable : un monstre, en somme. Ainsi a-t-on pu dire que ce type de fiction mettait aux prises le normal et le monstrueux [1]. C'est exact, mais partiel, et l'on gagnera à revenir en deçà de ces catégories pour s'intéresser au processus de valorisation qui les informe.

En effet, puisque la situation standard implique un antagonisme absolu, qui ne peut se résoudre que par l'élimination ou l'assujettissement d'une des parties, elle repose sur un schéma triplement idéologique : 1/ un monde, ou une possibilité actualisée de monde, est présenté comme le monde ; 2/ l'altérité ou la transformation est par essence haïssable ; 3/ ce qu'il s'agit de sauver, c'est le monde existant et sa configuration propre. Mieux vaut imaginer la fin du monde que sa transformation ! Tel est le point de dissension au sein du métagenre apocalyptique.

À ce schéma de restauration, de type réactif, sinon réactionnaire, les tenants d'un cinéma transgressif opposent une aspiration au renversement – Jess Franco, par exemple, dans *La comtesse perverse* (1974). Néanmoins, cela ne modifie pas la structure du « eux contre nous » : on se contente d'inverser les valeurs, de donner des connotations positives à ce qui est d'ordinaire présenté comme négatif. Mais le renversement fait aussi apparaître l'extériorité, voire l'arbitraire, du schéma de valorisation/dévalorisation par rapport à l'action *stricto sensu* ; ce schéma dépend d'un sujet ayant intérêt à conserver le monde existant ou, au contraire, à le détruire. Le schéma d'action, purement factuel, a pour double un schéma de valorisation, par essence idéologique parce qu'il engage des goûts et des dégoûts, des préférences ou des principes particuliers. La disjonction fait/valeur, lorsqu'elle apparaît en tant que telle, oblige à interroger la nature de la valeur, c'est-à-dire à diviser le « nous » qui s'imposait au départ comme évidence (par exemple sous l'aspect d'une simple défense biologique de l'espèce : « Nous sommes en guerre ! Toutes et tous unis contre *x* ! »). La question devient donc : pourquoi faudrait-il sauver ce monde ?

C'est ici que l'on peut faire intervenir les films de zombies de George Romero [2], qui illustrent une troisième possibilité. Le zombie, tel qu'il le réinvente dans *Night of the Living Dead*, est une figure intéressante précisément parce qu'elle ne l'est pas : un cadavre ressuscité et réduit à deux fonctions, marcher et manger de la chair humaine. Sa morsure transforme inéluctablement en zombies les personnes infectées. On est loin de la fascination associée au vampire (ou à son équivalent « naturel », le tueur en série), qui ruse, calcule, planifie dans le but de posséder le monde. Littéralement, les zombies n'ont, comme les virus, ni conscience ni volonté (du moins au départ) mais sont de pures créatures d'instinct ; physiquement faibles et dénués de toute habileté

LES JOURS DES MORTS-VIVANTS

– occasion de scènes dignes de Buster Keaton –, leur force réside exclusivement dans leur nombre, dans leur pur être de masse, qui leur permet de submerger les humains.

Ce zombie réinventé représente donc aussi une variation sarcastique sur la toute-puissance attribuée aux figures d'adversaire depuis Ann Radcliffe et Eugène Sue. Dans les films de zombies des années 1930-1940, le personnage invincible, c'était le méchant qui transformait des individus en de telles créatures : par exemple, le Murder Legendre de *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), qui s'approprie le « vaudou » pour réduire à un nouvel esclavage la population haïtienne et qui – scandale suprême ! – entreprend d'en faire de même avec une jeune femme blanche de la bonne société [3].

Au zombie produit de l'action d'un manipulateur, Romero oppose le zombie inexplicable ou résultat d'une contre-praxis (dans *Night*, le rayonnement d'une sonde envoyée dans l'espace) et, surtout, le zombie en tant que figure de la réification ou de l'anti-praxis collective, à une époque où l'on commence à s'inquiéter de la société de consommation et de l'homogénéisation nouvelle qu'elle implique : avant de devenir petits capitaux à valoriser avec le néolibéralisme et les réseaux sociaux, les individus occidentaux se sont découverts marchandises, êtres substituables, sériels et génériques. Perec en a livré le récit paradigmatique dans *Les choses*. Il n'est pas étonnant que la majeure partie de *Dawn of the Dead* se déroule dans un centre commercial où le petit groupe que nous suivons a trouvé refuge. Le film joue sur le parallélisme entre les zombies errant dans les allées du gigantesque *mall* et les personnages bien vivants, ivres de disposer de tous ces objets à leur guise, enfin délivrés du pouvoir d'achat et de la relation monétaire. Variation consumériste sur le Pays de Cocagne, mais ayant aussi pour fond l'évaporation de la socialité qui justifiait la consommation : à quoi bon se faire beau ou belle, à quoi bon porter de beaux vêtements, quand il n'y a plus d'yeux humains pour le voir, quand le monde où cela constituait une marque de distinction et un critère de reconnaissance a disparu ? Et que vaut désormais une demande en mariage ? Nos survivants ont alors l'air d'explorateurs perdus dans les ruines d'une lointaine civilisation qui, il y a si peu de temps, était pourtant la leur.

Quant au zombie-masse, il devient donc le type de l'anti-praxis collective, peut-être la seule forme de communauté imaginable dans ce qu'on appelait naguère la postmodernité. Une figure de la répétition éternelle, de la perpétuation sans fin de l'acquis ou de l'existant, qui attire dans son orbite les personnages humains. Ainsi des soldats de *Day*, qui respectent à la lettre la discipline militaire malgré la disparition manifeste de l'institution qui la soutenait. L'institution, qui relève du mécanique incorporé ou du pratico-inerte, possède une telle force d'inertie qu'elle continuera de fonctionner en l'absence du monde dont elle assurait la reproduction, tant qu'il restera des individus façonnés à son moule. Même lorsque son référent a disparu, elle persiste en tant que puissance de normalisation. N'avons-nous pas vu, au début de la présente pandémie, des bureaucrates-automates s'écrier « continuité pédagogique ! » quand tout, dans la situation, signalait la discontinuité, comme Charlot serrait des boulons... sans boulons ? Un zombie peut en cacher un autre, et celui de Romero est bien moins retour du refoulé que résistance du « monde d'avant », sous la forme d'habitudes et de conduites réifiées.

La répétition instinctuelle se dédouble : biologique pour les zombies, institutionnelle chez les humains. De film en film, Romero cherche la possibilité d'un écart. Chez les zombies, d'abord : on partage le bonheur de « Bub » lorsqu'il écoute l'« Hymne à la joie », réapprend à se servir d'une arme à feu ou regarde ses congénères démembrer des militaires (*Day*) ; ou la rage de cet ex-garagiste qui, rompant soudain avec les gestes de son métier – routine qu'il a conservée jusque dans la mort –, rassemble ses « camarades » pour prendre d'assaut la citadelle où vit recluse la population riche survivante (*Land*). Du côté des humains, on retrouve les thèmes anti-institutionnels des années 1960. La famille de *Night*, avec le père autoritaire, la mère soumise à son mari et la petite fille contaminée, qui finira par dévorer ses parents ; la milice, la police et l'armée, sexistes, racistes et revanchardes à souhait (*Night*, *Dawn* et *Day*) [4] ; sans oublier, types non institutionnels mais bien institués, les égoïstes qui ferment la porte au nez aux autres survivants, qui pensent s'en tirer en volant le seul véhicule disponible (*Night*). Comment en finir ? Comment en finir avec tout cela ?

Plus qu'un écart, il y a une ligne de fuite utopique dans ces films, avec l'ébauche d'un collectif égalitaire, fondé sur la coopération, où les personnages noirs et féminins tiennent le premier

LES JOURS DES MORTS-VIVANTS

rôle (Ben, Fran, Sarah...). Mais, contrairement à la norme hollywoodienne, il implique une neutralisation de l'héroïsme individuel : les personnages principaux meurent les uns après les autres (héritage de *Psycho*) et ceux qui jouent les héros finissent mal (Roger dans *Dawn*). Aucun individu, pas même une *final girl*, ne viendra sauver la communauté. Soit, dans *Night*, parce que Ben, dernier survivant de la maison, seul personnage réellement positif aussi, se fait abattre par la milice ; soit, dans les films suivants, parce que le groupe constitue, comme dans certains westerns, le véritable personnage.

On peut en tirer au moins un enseignement général, en parfaite opposition avec le discours invariablement tenu par les classes dirigeantes : même en situation de pandémie, d'apocalypse zombie, d'effondrement total, il n'y a de « nous » que divisé. Cela suppose toutefois de savoir distinguer les contraintes et les principes. Les zombies, par exemple, ne sont pas un adversaire pour les humains, mais une contrainte de la situation – une urgence sanitaire, en quelque sorte. Toute affirmation du contraire relèverait, sciemment ou non, de la mystification idéologique et pourrait être mise au service d'intérêts particuliers. On peut imaginer qu'un pouvoir faible, affaibli davantage par la contrainte nouvelle, invoque la préservation de la vie humaine pour prendre des mesures politiques mais se faisant passer pour techniques, qui entraîneraient une réduction des libertés ou une aggravation des inégalités sociales. Après l'apparente disparition de l'exécutif politique, de la classe possédante et même de toute économie, *Day* envisage une alternative dont chaque branche est haïssable, gouvernement militaire ou régime d'experts. En tout cas, la frontière ou l'antagonisme ne se situe pas entre « eux et nous », zombies et humains, mais au sein de « nous, humains » – ou, si l'on préfère, « terrestres » –, ensemble divisé car traversé d'inégalités, de rapports d'oppression que la situation nouvelle n'atténue pas, bien au contraire : persistance de l'institué. Le cauchemar serait le retour du monde d'avant, comme à la fin de *Night*. Ce « nous »-là doit mourir.

La force de la dystopie réside par conséquent dans sa méthode, qu'on peut qualifier de nihilisme stratégique. En faisant éprouver l'interruption de l'existant, voire sa négation absolue, elle incite à repenser l'organisation sociale dans sa totalité, à examiner les principes ou les systèmes



« *Day of the Dead* » de George Romero (1985)

de valeur qui la régissent et à imaginer, dans une situation où il ne reste peut-être qu'une poignée d'êtres humains, peut-être condamnés à mourir, l'hypothèse d'une véritable rupture de monde et d'un collectif réellement émancipé. « *Nous ne reviendrons pas à la normale, car c'est la normale qui était le problème* » : ce slogan, apparu au Chili à l'automne dernier, puis repris à Hong Kong et ailleurs, semble en être le meilleur résumé.

1. Le théoricien freudo-marxiste Robin Wood a brillamment illustré cette thèse. Voir le petit livre qu'il a dirigé avec Andrew Britton, *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto, Festival of Festivals, 1979 ; et son ouvrage le plus ambitieux, *Hollywood from Vietnam to Reagan... And Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003.
2. Cette production se divise en deux trilogies : *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Living Dead* (1978), *Day of the Living Dead* (1985) ; *Land of the Dead* (2005), *Diaries of the Dead* (2007), *Survival of the Dead* (2009). On peut ajouter à cette liste, car il repose sur un principe équivalent, *The Crazies* (1973), dans lequel un virus suscite des pulsions meurtrières chez les personnes infectées.
3. Sur le zombie avant Romero, voir François Angelier, « À leurs corps défendant... », in Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des zombies. L'Amérique selon George Romero*, Ellipses, 2015.
4. Robin Wood parle très justement de « masculinité hystérique » à propos de *Day*.

Une fresque réactionnaire

Sortie en 1996 aux éditions de L'Âge d'Homme, la traduction du Cheval rouge d'Eugenio Corti (1921-2014) par Françoise Lantieri reparait aux éditions Noir sur Blanc. On peut s'interroger sur la signification de la réédition de ce gigantesque roman de guerre, paru en Italie en 1983. S'il a pu être considéré comme un « Guerre et Paix transalpin », c'est la foi catholique et non le génie littéraire qui porte ce livre réactionnaire, tombeau pour une société chrétienne disparue.

par Feya Dervitsiotis

Eugenio Corti

Le cheval rouge

Trad. de l'italien par Françoise Lantieri

Noir sur Blanc, 1 416 p., 32 €

Le cheval rouge est un panorama italien de la Seconde Guerre mondiale, de la campagne de Russie à la libération de l'Italie, en passant par la Tunisie, la Grèce et la Pologne. Publié en 1983, ce roman fleuve autobiographique épouse le temps de la guerre, c'est un livre au long cours, à l'ampleur suffisante pour accommoder les mouvements d'armées entières. Eugenio Corti, fervent catholique lombard, doit sa vocation d'écrivain à son expérience sur le front russe, où il avait demandé à être affecté.

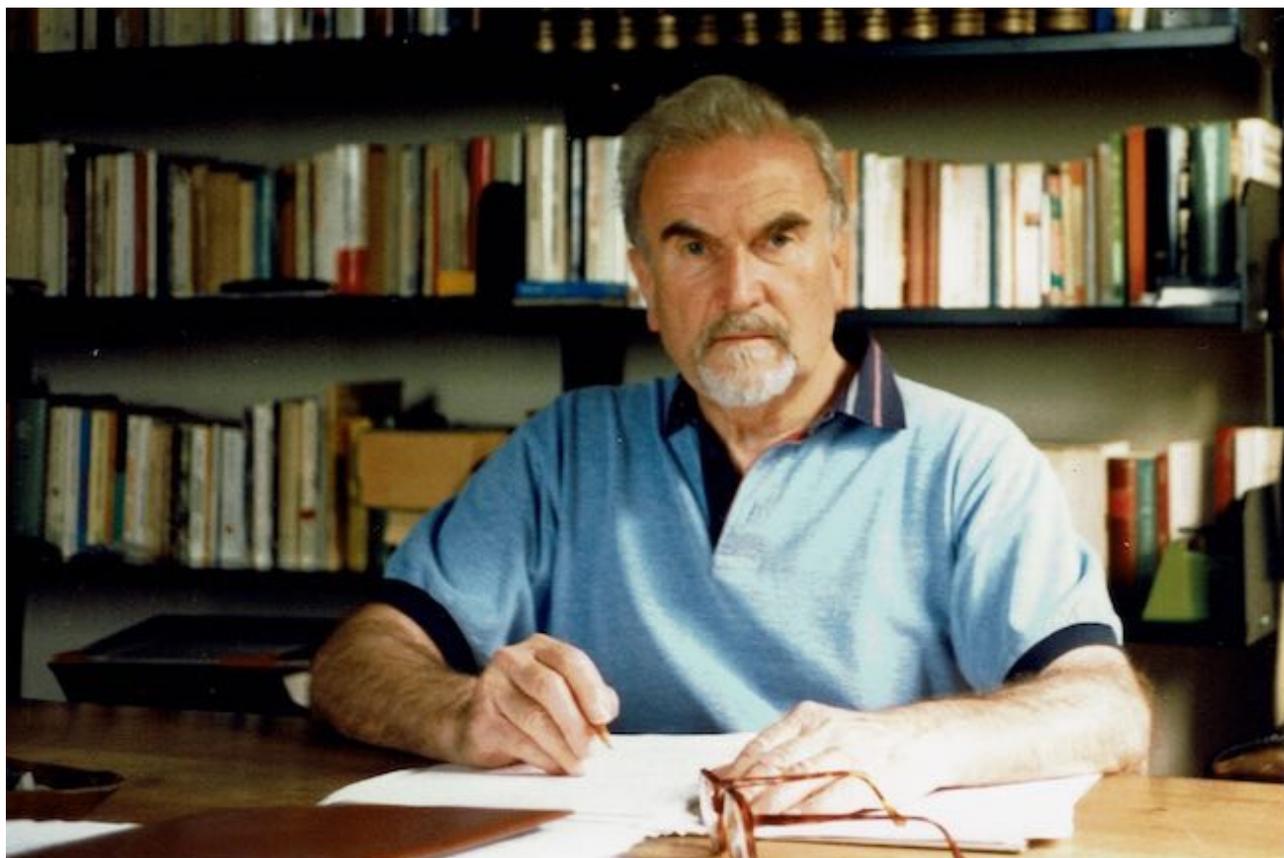
Le cauchemar de la campagne de Russie et les camps soviétiques sont le centre de gravité du roman, véritable descente en enfer. À Krinovaïa, 30 000 prisonniers terrassés par la faim recourent au cannibalisme pour survivre quelques heures de plus. Incantation par le verbe, l'écriture devient vision, comme celle de ces centaines d'hommes assis en rangées, morts et vivants entrelacés, attendant le pain qui ne vient pas. Le témoignage historique fait l'intérêt principal du *Cheval rouge*. Mais, pour Corti, il s'agirait plutôt du lien qu'il établit entre les massacres et la progressive déchristianisation des peuples européens, faisant de l'Europe athée une « immense Krinovaïa ».

Les titres des trois parties (« Le Cheval rouge », « Le Cheval livide », « L'Arbre de vie »), empruntés à l'Apocalypse de Jean, évoquent d'emblée les liens inextricables entre violence, guerre et christianisme, dont le roman entier est la démonstration. Le cavalier du premier Cheval bannit « la paix de la

terre pour faire s'entretuer les hommes », celui du second a « pour nom la Mort », tandis que l'Arbre ne poussera que sur un terreau propice au christianisme. Guerre et religion se servent l'une de l'autre, la foi façonnant des soldats dociles et la guerre éveillant des convictions religieuses dans leur esprit. Les trois personnages masculins, Ambrogio, Michele et Manno, développent au combat la vertu guerrière nécessaire pour mener croisade contre une société italienne déchristianisée.

La dernière partie, qui nous mène jusqu'aux années 1970, traduit précisément cette neurasthénie. Eugenio Corti situe son idéal de société chrétienne dans le village fictif de Nomana. On y trouve un patriarcat tricéphale où le prêtre, le chef d'entreprise et, étonnamment, l'écrivain sont respectés par tous. C'est dans le corps des femmes que se trouve la frontière entre le christianisme et le Mal. Le sexe n'apparaît qu'à deux ou trois reprises, comme métaphore de la barbarie : des images pornographiques sont assimilées à des « lambeaux d'entrailles », la seule expression du désir de Michele pour sa femme est la vision de son viol par des communistes. Les intrigues amoureuses suivent un même schéma expéditif et orienté téléologiquement vers le mariage, au sein duquel les femmes deviennent les secrétaires de leurs maris. Ces derniers sont occupés à conjuguer civilisation industrielle et christianisme, considérant tout ouvrier qui se plaint d'être exploité comme « non charitable ». Nos héros se battent des décennies durant pour empêcher que les communistes viennent menacer ce microcosme, perspective qui réveille en eux des traumatismes de guerre.

Eugenio Corti s'exprime vraisemblablement à travers Michele, l'écrivain qui entreprend de refonder la littérature face à une culture athée. Le « gros livre » auquel il travaille a tout du *Cheval*



Eugenio Corti © D. R.

UNE FRESQUE RÉACTIONNAIRE

rouge : il désire y entremêler « *l'historiographie catholique* », les « *enquêtes laïques* » de Marx, un témoignage et une trame romanesque, tout cela pour exposer le processus de déchristianisation. D'où des parenthèses historico-religieuses indigestes qui se répètent *ad nauseam*, expliquant que le communisme antichrétien serait plus « *dangereux pour l'humanité* » que le nazisme, ou décrétant la possession par le diable de l'homme destructeur. Michele estime qu'il est la victime d'un complot mené par « *les rouges et les laïcs* », il n'est pas jusqu'aux journaux catholiques qui ne lui fassent mauvaise presse, alors que, selon lui, tout catholique digne de ce nom se doit d'apprécier ses écrits. Ainsi, seul le témoignage du croisé doit faire foi, réduisant toute littérature à une entreprise douteuse. Eugenio Corti s'interroge : l'écriture de Joyce et de Proust ne serait-elle pas une nouveauté « *dans le sens de Krinovaïa* » ?

Les sempiternelles critiques du *Cheval rouge*, texte foncièrement idéologique, se retournent aisément contre lui. Ses commentaires sur l'incompatibilité entre les commandes d'État stalinienne et l'art valent tout autant pour son écriture, soumise à un carcan religieux qui l'empêche d'aller jusqu'au bout du récit de guerre. Comme mû par la pudeur de dire les corps, Eugenio Corti puise

dans l'arsenal de la symbolique chrétienne et détourne le regard : les hommes tombent tués par des coups métaphoriques, les blessures sont uniquement christiques (des « *trous* » aux bras, aux mains, à la poitrine), et tout le monde meurt en martyr.

Les personnages sont tous affreusement bons, à quelques rares exceptions près, telle la figure surprenante de Praga, bourreau artiste de la torture, un méchant comme on en voit dans les contes. Le temps de quelques pages, les thèses d'Eugenio Corti cèdent le pas au roman d'aventures. La littérature se fraye un chemin par ce biais, comme dans ces images isolées, si brèves qu'elles échappent sans doute à leur auteur : des roches noires contre un coucher de soleil rouge sang, un hôpital sur le lac Majeur, de la poussière de ruines.

Le cheval rouge s'enfoncé progressivement dans l'amertume. Le référendum sur le divorce de 1974 est vécu comme une bataille décisive contre la déchristianisation, les prêtres sont trop permissifs, les homosexuels porteurs de la « *corruption originelle* »... La nature elle-même est infectée par les crimes des hommes, les branches d'un arbre ressemblent à « *des osselets* », les tournesols à « *de petits squelettes* ». L'Arbre de vie ne poussera pas tant que les croisés n'auront pas trouvé leur Graal.

Réinventer le cosmopolitisme

Céline, dans les premières pages de Voyage au bout de la nuit : « Le français est langue royale, il n’y a que foutus baragouins tout autour. » C’est pousser jusqu’à l’absurde un sentiment assez naturel, l’attachement à sa langue maternelle et, au-delà, à de supposées racines culturelles, à son identité. Comment, non pas les nier, mais les surmonter par une nouvelle définition du cosmopolitisme, propre au citoyen, non plus d’une seule cité, d’une seule culture, mais du monde ? Tel est l’enjeu de l’essai d’Alain Policar, *Cosmopolitisme ou barbarie*.

par Jean Lacoste

Alain Policar

Cosmopolitisme ou barbarie

Éditions Rue d’Ulm (Presses

de l’École normale supérieure), 72 p., 10 €

Les barbares, bien sûr, ce sont toujours ceux qui, comme dit Céline, parlent un « foutu baragouin » par opposition au « français langue royale ». Pour les Grecs, c’étaient ceux qui ne maîtrisaient pas le grec... Caractéristique de ce refus viscéral de l’autre propre au racisme, et de ce toujours consolant sentiment de supériorité.

Comment le combattre ? Alain Policar, dans cet essai dense et éclairant, d’une actualité manifeste, opère un singulier renversement des perspectives et appelle à une conversion du regard et de l’ouïe, du rapport entre l’intérieur et l’extérieur, puisque, selon lui, les barbares d’aujourd’hui ne sont pas ceux que l’on croit : ils ne sont pas à l’extérieur, aux frontières, prêts à submerger le *limes* européen, comme les Goths ou les Vandales de jadis, ou les Mexicains de M. Trump, mais sont en nous, chez nous, dans nos têtes, avec la « vague du populisme prédateur » en Europe (et aux États-Unis...).

Paradoxe : c’est le fantasme occidental de la horde, fantasme endogène, qui relèverait de la pensée barbare, qui se manifesterait par la barbarie des propos et parfois des actes. La défaillance des élites et la singulière amnésie des peuples font que les « barbares » d’aujourd’hui tournent le dos aux meilleures traditions des Lumières, et font de celui que les Latins appelaient *hospes*, l’hôte, un ennemi (*hostis*), en renonçant à l’hospitalité pour l’hostilité.

Si Alain Policar a ainsi recours à cette forte formule de la « barbarie », à cette brutale alternative sans moyen terme – dans laquelle on peut deviner le souvenir de « Socialisme ou barbarie » de Claude Lefort et Cornelius Castoriadis, et, plus lointainement, de Rosa Luxemburg –, c’est que, pour lui, il ne s’agit plus de faire aujourd’hui un constat, mais un diagnostic. Des barrières intellectuelles et morales tombent, on assiste à une globalisation de la haine et il est urgent de trouver un « *ultime rempart* », pour sauver cet esprit d’hospitalité si subtilement analysé par Derrida et Levinas.

Ce rempart contre la « *folie identitaire* » peut-il être ce cosmopolitisme qu’Alain Policar veut retrouver, réactiver et consolider ? Il se demande comment devenir soi-même un cosmopolite », c’est-à-dire non plus citoyen d’une seule cité, mais citoyen du monde. Ce qui est intéressant, c’est que, tout en dévoilant la richesse de la vieille notion de cosmopolitisme, héritée du stoïcisme et de Kant, Alain Policar ne dissimule pas l’extrême difficulté de la tâche. Il mesure les forces en présence. Face aux passions nourries de la crainte et de la misère, face au sentiment spontané d’appartenance – à un pays, à un État, à une région, à une culture, à une religion –, il est difficile de faire du cosmopolitisme autre chose qu’une notion juridique ou, au mieux, un « *principe directeur* » éloigné des réalités. Alain Policar s’y emploie pourtant, et, comme Angela Merkel a pu le dire : « *Wir schaffen es* », « on peut y arriver ».

C’est une richesse et en même temps une faiblesse : la « *force émancipatrice* » du cosmopolitisme se manifeste de différentes manières, à différents étages. Il y a la pure et simple humanité d’un Montaigne : « *j’estime tous les hommes mes*

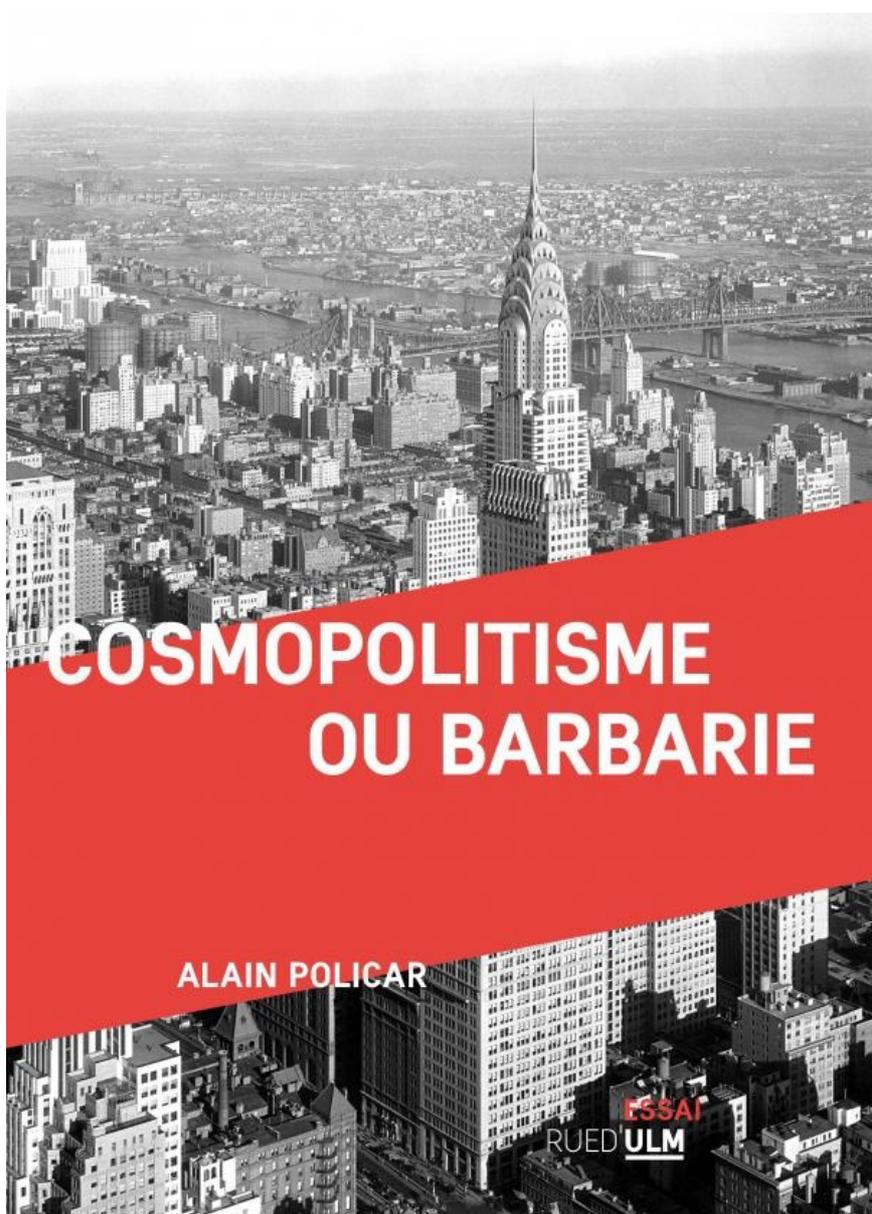
RÉINVENTER LE COSMOPOLITISME

compatriotes, et embrasse un Polonais comme un Français », un cosmopolitisme nourri de pensée stoïcienne, mais peut-être s'agit-il d'une tradition humaniste et gasconne qui manque un peu de pertinence de nos jours.

Quant au cosmopolitisme argumenté qui se fonde sur la rationalité économique et l'intérêt bien compris, Alain Policar a l'honnêteté d'observer d'emblée qu'il ne parvient plus à convaincre et qu'il se voit même rejeté en raison des dégâts de la « mondialisation » libérale. Quant à l'internationalisme de gauche, il a, selon lui, bien perdu de ses couleurs.

Alain Policar introduit en revanche une notion assez originale et qui donne à penser en asseyant sa version forte du cosmopolitisme sur rien de moins que la notion de nature humaine. Cela peut surprendre. La nature humaine est une notion que l'anthropologie a plutôt abandonnée en insistant sur les différences plus que sur « *l'unité de l'homme* » (pour reprendre la référence à un fameux [colloque de Royaumont](#) en 1972), mais cette « nature humaine » que l'on retrouve chez tous les êtres humains est plutôt une même situation dans laquelle chacun se trouve jeté, un sort que nous avons en partage, une commune vulnérabilité. Après tout, si les langues sont diverses et innombrables, elles sont toutes l'expression chez l'être humain d'une même capacité langagière et d'« *universaux cognitifs* ». Il ne s'agit pas de poser une essence de l'être humain qui serait intangible, mais de reconnaître une compétence partagée. On se souvient du *Marchand de Venise* : « *ne sommes-nous pas sujets aux mêmes maladies, guéris par les mêmes remèdes ?* » Ces migrants que l'on redoute et dont on ne comprend pas le « baragouin » ont ceci d'humain qu'ils parlent, eux aussi, et disent ce qu'ils éprouvent et ont vécu. Une communication s'établit, une conversation naît, qu'on le veuille ou non, parce que nous partageons un même monde (fini), comme l'observe le philosophe ghanéen Kwame Anthony Appiah, qui parle de « *cosmopolitisme enraciné* ».

Il appartient certes aux juristes de traduire dans les textes cette reconnaissance des droits liés à l'appartenance à la condition humaine, et non à une « cité » particulière. En même temps, Alain Policar prend soin de préciser que cette voie juri-



COSMOPOLITISME OU BARBARIE

ALAIN POLICAR

FSSA
RUED ULM

dique ne peut exprimer qu'une tendance naturelle, « *processuelle* » ; c'est une orientation, un « *idéal régulateur* » kantien, proche de l'utopie. Il nous invite certes à « *relativiser nos allégeances* », à dépasser nos chers sentiments d'appartenance locale, mais ne semble pas croire qu'on puisse se débarrasser de cet « enracinement » (pour reprendre le terme de Simone Weil). « *Il n'existe nulle incompatibilité entre fidélités singulières et appartenance à l'espèce humaine.* »

C'est la littérature, toutefois, qui peut donner de la présence et de la chair à cette exigence du droit et de la morale, de la tradition et de la simple humanité. Ainsi Patrick Chamoiseau, parlant de ses « *frères migrants* » : « *clandestins bannis expulsés expurgés exilés désolés voyageurs tapageurs réfugiés rapatriés [...] dessalés ou noyés [...] demandeurs d'une autre cartographie de nos humanités* », passants, comme nous.

L'imaginaire du virus

S'il est un livre sorti trop tôt ou arrivé en avance (il y a un an exactement), c'est bien celui-ci, Trompe-la-mort ; mais les livres prennent leur temps, et reviennent au bon moment. Mêlant une expérience d'écriture avec des étudiants de Saint-Denis à une lecture des Mille et Une Nuits, du Décaméron et du Comité invisible, Lionel Ruffel observe la circulation des virus narratifs : une autre contagion a lieu, celle des récits. Appelée « poésie », « belles-lettres » ou « littérature », elle ne se réduit pas à l'objet livre.

par Pierre Benetti

Lionel Ruffel
Trompe-la-mort
 Verdier, 128 p., 13,50 €

Trompe-la-mort prend la forme d'une visite commentée d'une ancienne imprimerie des Lilas, en Seine-Saint-Denis, où se sont déroulées certaines séances du master de création littéraire de l'université Paris 8. Une ruine de l'imprimé, donc, pour accueillir une formation qui donne lieu à des livres : comme leurs enseignants (outre Lionel Ruffel, [Pierre Bayard](#), [Vincent Message](#), [Olivia Rosenthal](#)...), des étudiants écrivent et publient ([Aliona Gloukhova](#), [David Lopez](#), [Sven Hansen-Løve](#), [Anne Pauly](#)...). Et un espace universitaire, fondé sur l'égalité entre créateurs, en dépit des décisions politiques prises pour réduire, détruire les moyens de l'université – autant qu'à l'hôpital.

Si l'atelier d'écriture est une expérience collective – les images incluses du tableau à associations d'idées le montrent bien –, force est de constater que cette expérience prend difficilement une existence différente du produit auquel nous sommes habitués – et peu importe qu'il se trouve dans nos bibliothèques murales ou numériques : un livre, signé par une personne, publié par un éditeur, classé dans un genre, fixé dans une langue. Ces outils d'administration et de domestication se modifient selon les stratégies et les jeux des uns et des autres, mais, globalement, on ne peut pas dire que le XXI^e siècle ait inventé, pour le moment, une nouvelle configuration matérielle pour ses écrits. *Trompe-la-mort* est donc paradoxal, puisque l'unité et l'identité imposées par cet « *objet-fétiche du capitalisme* » qu'est le livre sont justement tout ce que, en bon connais-

seur des textes d'[Antoine Volodine](#), semble refuser Lionel Ruffel – qui signe lui aussi le sien.

On suit avec plaisir ce récit-essai vif, efficace, décousu, mené au pas de course. Si « *le temps presse* », si « *nous n'avons plus le temps* », c'est qu'il n'est pas besoin de croire en l'Apocalypse pour sentir et savoir que le monde se consume à petit feu ; comme le disait Samuel Beckett dans un texte pour la radio rédigé devant les décombres de Saint-Lô bombardée, « *le mot "provisoire" n'a plus aucun sens dans notre univers devenu provisoire* ». L'idée n'est pas neuve, donc ; surtout, elle éclot au cours de certains événements historiques.

L'une des caractéristiques de celui que nous vivons est peut-être de cristalliser tous les sens du mot « virus ». Au même moment, nous sommes témoins d'un virus biologique avec la pandémie, d'un virus communicationnel avec ses discours, d'un virus politique avec l'accélération de l'administration des vies par les technologies numériques. Il existe de surcroît un autre genre de virus, l'histoire littéraire en retrace l'évolution sur plusieurs siècles ; celui-là est plutôt un antidote, un contre-fétiche. C'est pour « *tromper la mort et les fins du monde* », dit Lionel Ruffel, que les narrations se créent, se propagent, mutent, se rallument quand on les croyait mortes, dragons dormant d'un œil. Les virus narratifs ont cela de commun avec les virus biologiques qu'ils s'adaptent au milieu et au temps, qu'ils ignorent les frontières et les lois. Ils peuvent « *toucher tout le monde* ».

C'est à la fois un mythe dans lequel se complaisent ceux qui ne voient pas que la littérature est aussi un produit culturel, et une réalité sensible des expériences de lecture : la fixation de



© Jean-Luc Bertini

L'IMAGINAIRE DU VIRUS

l'écrit et du statut de l'auteur, la mise sur le marché du produit de son travail, que Lionel Ruffel relie au « Qu'est-ce qu'un livre ? » de Kant, n'ont pas empêché la perpétuation d'une tradition ancienne, pour laquelle un texte littéraire est une « matière », anonyme, orale, collective, à l'origine et à l'identité indéterminées, le support d'une copie, l'objet d'une reprise, d'une traduction. Prodigeux phénomène de la lecture et de l'écoute, selon une logique de circulation qui nous révèle nos propres facultés à devenir autre, à sentir l'étranger, l'animal ou l'enfant en nous.

Dans nos colonnes, Nathalie Koble, qui fréquente la « matière » de Bretagne, a montré que celle de [Boccace](#) peut être modelée par nos mains. De même, l'élaboration théorique de Lionel Ruffel autour de l'idée de virus trouve sa force en partant de l'expérience des textes, en montrant que « si la littérature s'est propagée, c'est parce qu'elle est parvenue à faire muter la matière ». Comme le *Décameron*, les *Mille et Une Nuits* nous font passer par une culture très ancienne, étrangère, pour rejoindre la texture du présent exprimée, il y a plus de dix ans, par *L'insurrection qui vient* (La Fabrique, 2007). Ce sont des textes-mutants, des histoires-métamorphoses, organiques, malléables, hospitalières.

Lire ce livre au moment où les librairies et les bibliothèques sont fermées aide à comprendre

que, si la circulation des livres est interrompue, celle des récits, plus certaine, plus espérante, ne l'est pas, ou pas autant. Les histoires nous aident à « tenir » – un verbe particulièrement utilisé depuis le début du confinement, comme en temps de guerre – en raison du « *grand secours de la littérature* » dont parle Kafka dans son *Journal*, mais aussi parce qu'elles contiennent, dit aussi Kafka quelques jours plus tôt (on est en 1914), « *cette foule, en moi, tout au fond, à peine visible* ».

Car certes nous tenons, mais nous tenons aussi à – à faire communauté, à des valeurs. Est-ce là le « *scénario pour repeupler le monde, en commençant par le peupler d'histoires* » qu'évoque Lionel Ruffel, « *les conditions d'une énonciation collective qui manquent* » dont parlent Deleuze et Guattari, justement à propos de Kafka ? Encore faut-il savoir quelles histoires sont susceptibles de devenir virales ; toutes ne le sont pas, l'histoire littéraire le montre. La puissance de certains textes, leur empreinte sur nous, proviennent de leur capacité d'accueil : ils intègrent nos conditions d'existence aux leurs tout en assumant leur différence, ils déplacent notre époque en l'intégrant à une histoire longue qu'elle ne connaît pas encore. « *Comprendre est la maladie dont la narration est l'antidote* », écrit Lionel Ruffel. Ce moment où l'on comprend peu est dès lors, peut-être plus qu'un autre, un moment de récits. Les puissances conjuratoires de la littérature nous demandent quelles matières à lire nous laisserons à l'avenir.

L'historien du dimanche en lecteur

Un sociologue des milieux des praticiens des sciences sociales, Bertrand Müller, a pu écrire que la plupart des livres du grand historien Lucien Febvre ont été rédigés comme des comptes rendus, exercice qui occupa dans la vie du savant une place très importante. C'est la signature de l'œuvre d'un éminent lecteur. Philippe Ariès est l'auteur d'une œuvre de facture très différente, ce qui ne l'a pas empêché d'être également un lecteur aigu, comme le montrent ces Pages retrouvées.

par Richard Figuiier

Philippe Ariès
Pages retrouvées
 Édition établie et préfacée
 par Guillaume Gros
 Cerf, 304 p., 24 €

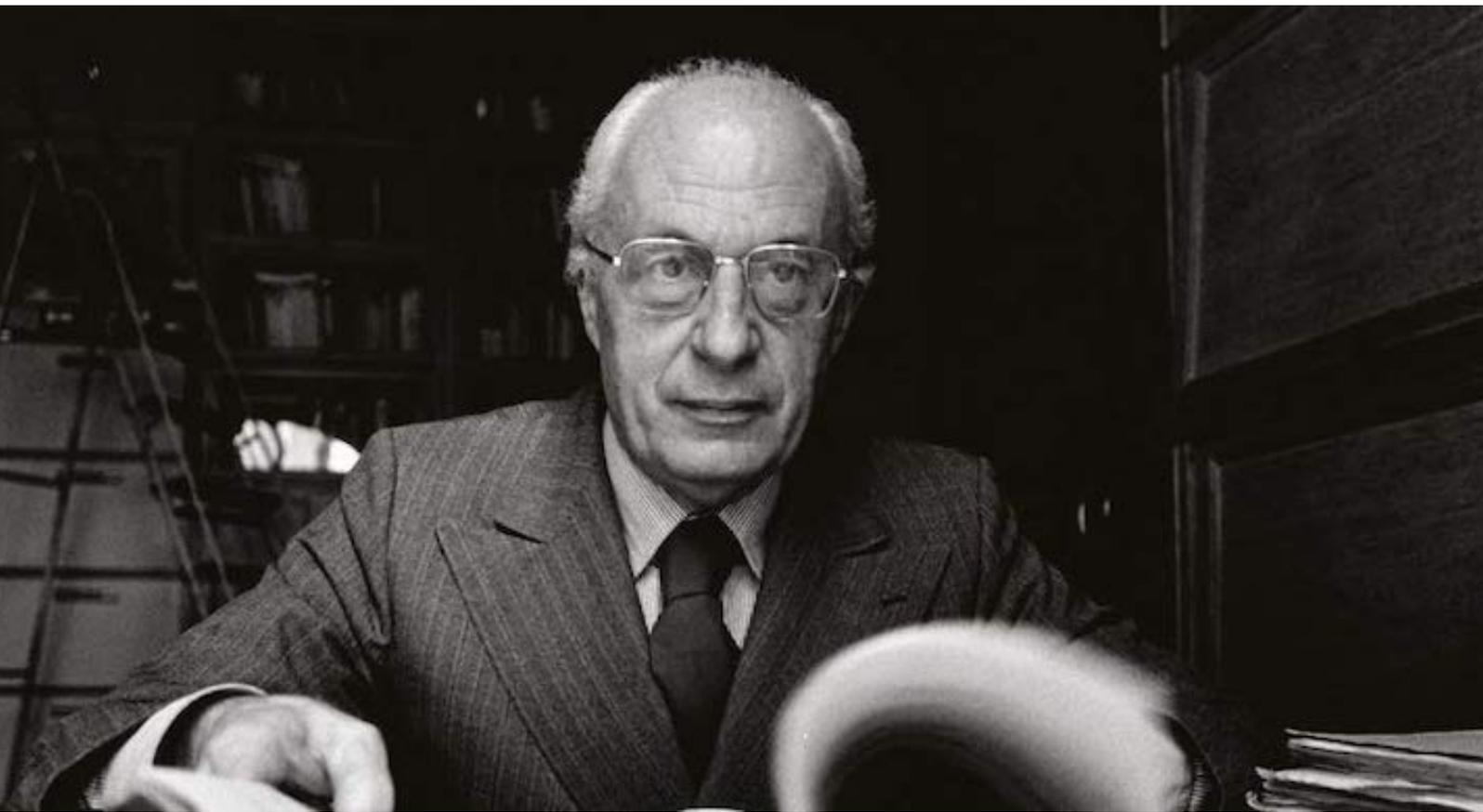
Ce lien entre écriture et lectures – souvent, c'est du moins flagrant chez Ariès, très éloignées du domaine patenté de compétences – a sans doute été essentiel au déploiement d'une inventivité historiographique inégalée commune aux deux historiens, celui de l'EHESS et celui du « dimanche » (selon le titre du livre d'entretiens publié aux éditions du Seuil en 1980, *Un historien du dimanche* ». On plaint les jeunes chercheurs qui se lamentent de ne pas avoir le temps de lire gratuitement et l'on s'inquiète pour le développement de leur imagination scientifique.

Les éditions du Seuil nous avaient donné deux recueils de textes de Philippe Ariès, l'un, constitué par Roger Chartier, *Essais de mémoire, 1943-1984*, paru en 1993, et l'autre, présenté par Jeanine Verdès-Leroux, *Le présent quotidien, 1955-1966*, paru en 1997. Aujourd'hui, plus de trente-cinq ans après la disparition de l'historien, en 1984, les éditions du Cerf prennent le relais des éditions du Seuil, infidèles à un auteur qui a pourtant joué en leur sein un rôle capital. On doit ce retour d'intérêt à Philippe Ariès – suspect aux yeux de certains à cause de sa jeunesse maurrasienne, de son royalisme inadmissible, de son travail dans un organisme fondé sous Vichy ; et pourtant élu en 1978 directeur d'études à l'EHESS, temple des sciences sociales, et pourtant salué par Michel Foucault – à un historien de Toulouse, Guillaume Gros, auteur d'une thèse sur

Ariès et d'un inventaire en cours de ses archives déposées aux Archives nationales.

Comme pour les deux précédents recueils, il s'agit d'articles parus dans des revues liées aux milieux conservateurs : *J'ai lu*, *La Table Ronde* et *La Revue française de l'Élite* entre la fin des années 1940 et les années 1970. Le volume a une large amplitude et rassemble recensions d'ouvrages, essentiellement, et textes de conférences ou d'articles. Au-delà de la dispersion apparente des sujets, ce qui frappe, dans le contexte actuel de discussion infinie sur le statut de la discipline historique et plus largement des sciences sociales, c'est le sens inouï de ce qu'est l'humain dans toutes ses dimensions. Conservateur, Ariès « *répugne [cependant] au conformisme des sectes ou des mandarinats* », se déclare « *libre chercheur, un peu anarchique sur les bords* » et entend s'adresser « *à ceux-là qui cherchent avec obstination, simplicité, bonne foi et indépendance [...] une petite place entre les blocs d'idéologie ou de satisfaction qui se partagent [la] société intellectuelle* ». Très conscient des origines intellectuelles et culturelles du conservatisme maurrasien, l'auteur de *L'Homme devant la mort* se réclame davantage, à la fin, d'une sorte d'anarchisme de bon aloi visant à ne pas être dupe, à mesurer à chaque bouleversement, chaque tournant, chaque transformation, ce qui est gagné et ce qui est perdu.

Paradoxalement, chez cet apôtre d'une histoire sur le temps long, ce qui est craint n'est autre que la perte de « *la particularité vécue dans son irréductible complexité* », que peut atteindre une histoire bien comprise. Tout se passe comme si la pratique des sciences sociales avait permis une distanciation par rapport à son milieu d'origine,



Philippe Ariès

L'HISTORIEN DU DIMANCHE EN LECTEUR

découvrant les présupposés inconscients du groupe, en même temps que le renforcement d'un sentiment d'opposition à une modernité trop sûre d'elle-même et « hostile au temps », comme en témoignent les beaux textes sur la famille datant de 1956 et 1972. L'historien, classé à juste titre comme conservateur, n'ignore rien, dès les années 1940, des thèmes qui sont aujourd'hui les plus discutés, de l'histoire « connectée » aux rapports entre littérature et histoire, en passant par les relations de celle-ci avec la sociologie. Sur ce dernier point, il reproche à l'auteur d'un ouvrage sur la bourgeoisie de se laisser « emporter par le flux des dates et des événements [...] [sans] insister systématiquement sur les connexions de familles et d'intérêt ».

Pionnier d'une histoire dite des « mentalités », née dans le sillage de l'école des Annales, avant que cette histoire ne devienne à son tour objet de critiques, Philippe Ariès ne cesse, à travers les recensions qu'il donne aux revues, de distiller des considérations épistémologiques qui tentent de circonscrire le champ de ce type d'écriture de l'histoire. Il faut s'arrêter, en particulier, non sur un article suscité par la lecture de *La Méditerranée* de Braudel, mais sur celui issu d'une lecture du livre de Louis Chevalier, *La formation de la*

population parisienne au XIX^e siècle, qui énonce de manière éloquente les principes méthodologiques de ce régime d'écriture.

Selon Ariès, le livre de Chevalier, malgré ses limites, « signifie qu'il existe une histoire des phénomènes qui ne sont pas des faits, enfermés dans des petits plans d'espaces et de petites tranches de temps ». Leur étude est complexe parce qu'ils n'apparaissent pas directement dans les documents et que « le mouvement doit être retrouvé par-dessous le vernis des événements politico-économiques ». Comment dire de manière plus claire la responsabilité de l'historien dans le choix de ses objets et de ses objectifs, qu'il ne trouvera pas « directement » dans sa documentation ? D'où, pour finir, ce bel éloge du détail : « C'est en effet dans le détail le plus particulier, et non dans une moyenne trop loin de la fraîcheur vivante, qu'apparaissent les caractères distinctifs d'une civilisation : un trait de mœurs n'est pas, si menu qu'il soit, le découpage artificiel d'un spécialiste qui décante ses observations pour en retenir seulement la matière de sa spécialité. Mais ce petit détail, s'il est aigu et précis, révèle à lui seul toute la couleur du monde à l'endroit et au moment où il a été noté. C'est pourquoi l'histoire des civilisations demeure une science du particulier ».

Confinée en jaune

The Yellow Wallpaper, nouvelle de Charlotte Perkins Gilman, est un classique de la littérature féministe. Son titre français, La séquestrée, plus que le titre américain, enfonce le clou et met les points sur les i. L'enfermement y est affirmé haut et fort, d'une manière qu'on ne saurait dire excessive, tant la surveillance de tous les instants mise en place par la société des hommes, des médecins tout particulièrement, loin de la guérir, précipite la narratrice dans la folie. Mais le « papier peint jaune » qui tapisse les murs de sa prison dorée, et qu'elle cherche compulsivement à arracher, vaut vraiment le détour.

par Marc Porée

Charlotte Perkins Gilman

La séquestrée

Trad. de l'anglais par Diane de Margerie

Phébus, coll. « Libretto », 112 p., 6,70 €

Parue en 1892, la nouvelle de Charlotte Perkins Gilman comporte une forte dimension autobiographique. À la suite d'une « cure de repos » qui lui avait été prescrite par le docteur Weir Mitchell, l'écrivaine se retrouva plongée dans les parages de la folie. Bien décidée à attirer l'attention de ses contemporains sur le pouvoir abusif d'une médecine placée entre les mains d'hommes incompetents et cherchant à « hystériser » coûte que coûte la femme, elle transmet un exemplaire de sa nouvelle au praticien, pour le plaisir de la provocation, mais aussi, de son propre aveu, afin de faire œuvre de « propagande » contre lui.

Mais la nouvelle est bien plus que la vengeance d'une femme condamnée au repos forcé. Elle brasse large, en convoquant le souvenir de plus d'une « Prisonnière » de fiction (on pense ici bien sûr à Proust). Remonte d'abord à la surface la Pamela du roman de Samuel Richardson, *Pamela ou la Vertu récompensée* (1740), épistolière infatigable que son maître a enfermée dans sa propriété du Lincolnshire, et placée sous la coupe réglée de l'ignoble Mrs Jewkes, pour chercher, mais en vain, à venir à bout de sa résistance. Vient ensuite le spectre de la « Folle dans le grenier » (*The Madwoman in the Attic*) pour citer le monument (aujourd'hui contesté) de la critique féministe que signent, en 1979, Sandra Gilbert et Susan Gubar. La « folle », c'est Bertha Manson, la première épouse démente de Rochester, que

des années de séquestration dans le grenier de Thornfield Hall ont transformée en bête sauvage. De fait, le couple Jane Eyre-Bertha Manson, dans le roman de Charlotte Brontë, n'est pas sans évoquer le couple que forment Jane, l'héroïne de Gilman, réduite à ramper comme une bête, et son double hallucinatoire, la femme cherchant à s'évader de la prison que constitue le papier peint aux motifs d'un jaune maladif et pestilentiel. Entre les deux, il y a place pour un rappel des héroïnes de romans gothiques anglais, dont Annie Le Brun évoque l'innocence livrée en pâture à leurs sinistres bourreaux dans *Les châteaux de la subversion* (Gallimard, 1982).

Dans chacun de ces cas, cliniques à en croire la médecine, un confinement cristallise les tensions. Dans la nouvelle, l'enfermement dans la « demeure ancestrale » est parti pour durer trois mois. Relevant d'une dépression *post partum*, la narratrice est placée au repos par son époux, médecin de son état. Elle a ordre de ne rien faire, on lui retire la garde de son enfant, elle n'a pas droit d'écrire, ce qu'elle fait pourtant en cachette, car cela la « soulage ». On l'a reléguée au troisième et dernier étage de la bâtisse, une pièce vaste et aérée, mais avec des barreaux aux fenêtres et un grand lit victorien crucifié à même le plancher, image d'une sexualité conjugale toute de « devoir » et de soumission.

Désœuvrée, la narratrice en vient à fixer son attention sur le papier peint jaune dont elle finit par se persuader qu'il grouille de créatures monstrueuses dotées d'yeux globuleux qui l'épient à toute heure du jour. Le Panopticon de Jeremy Bentham repris par Michel Foucault n'est pas loin. Les trois dernières semaines, la montée aux

CONFINÉE EN JAUNE

extrêmes s'accélère, culminant le jour où le bail locatif expire. C'est alors en toute hâte que la narratrice doit finir de déchirer par pans entiers le papier peint qui, pense-t-elle, contribue à l'emprisonner. Et la nouvelle de se conclure sur une formidable ambiguïté. S'est-elle *in extremis* libérée de ses tortionnaires, a-t-elle trouvé dans l'imaginaire les forces qui lui manquaient... ou la rage qui fait qu'elle se rebelle ne marque-t-elle pas plutôt le stade le plus avancé, et bientôt irréversible, de sa folie furieuse ?

Les signes pointent dans les deux directions à la fois, de sorte que l'incertitude, qui est constitutivement la marque du fantastique, règne en maître, pour le plus grand profit des lecteurs. John ne s'évanouit-il pas au moment de lui porter secours, manifestation ironique s'il en est d'un renversement des rôles et des codes culturels selon lesquels la perte de connaissance serait l'affaire du sexe « faible » ? Inversement, le mouvement que laisse entrevoir la dernière phrase de la nouvelle préfigure une réputation qui n'en finit pas de tourner à la fois sur elle-même et autour de la *nursery-cage*. On n'en sort pas. Ou alors, « en dépit » de tout, elle s'en sortira à la force du poignet, par le pouvoir de l'écriture et des traces laissées sur le papier (blanc, celui-là), lesquelles sont comme la bave qui suinte le long des murs.

Raison de plus pour revenir à la matérialité des signes dans le texte de Gilman. Pas plus de deux ou trois phrases par paragraphe. Peu de paragraphes, à dire vrai, mais plutôt des entrées de journal, elliptiques, brèves, crispées, nerveuses, précipitamment interrompues par l'arrivée de John ou de Jenny, l'inquiétante garde-malade. Notations disjointes, saccadées, avortées – confinées à proprement parler, car comme tenues en laisse ou en bride. Le fragment y a droit de cité, et seules les évocations du papier peint et de son motif à la fois grotesque, baroque et décadent (on pense à la fortune du *Yellow Book* fin de siècle) donnent lieu à amplification cauchemardesque. Alors s'épanouissent mille fleurs (du mal ?) obscènes et convulsées. Alors s'envisage l'arrachement à la nursery infantilante et aux idéologies du conditionnement, alors sonne l'heure de la délivrance violente et sans pitié. Viendra-t-il enfin, le temps du déconfinement, à comprendre, avec [Marie-José Mondzain](#), comme « *décolonisation de l'imaginaire* » patriarcal, misogyne et dominateur ?



Charlotte Perkins Gilman et sa fille, Katherine Beecher Stetson (vers 1897)

Des milliers de lectrices se sont reconnues dans le personnage mais davantage encore dans la situation imaginées par Gilman. Le féminisme et ses « générations » successives en firent un classique du genre, car concentrant en un seul lieu l'assujettissement auquel se trouve exposée l'épouse en butte à la double tyrannie du patriarcat et de l'ordre médical. Dans les années 1960, Sylvia Plath transposera dans son roman *La cloche de détresse* (1963) le traumatisme effroyable subi à la suite du traitement à base d'électrochocs prescrit par le docteur Kenneth Tillotson : sous le couvert de la fiction, mais elle y reviendra dans sa poésie, elle parlera de « *torture moyenâgeuse et barbare* ». Quant à la photographe américaine Francesca Woodman, elle mettra à son tour en scène, dans les années 1970, des images en noir et blanc représentant des jeunes femmes déambulant, telles des fantômes égarés, dans une enfilade de pièces plus délabrées les unes que les autres. Aux murs, entre deux voiles vaporeux, comment passer à côté de ce détail sordide, le papier peint se décolle ou moisit, comme un champignon vénéneux (voir la série des *House*, reprise dans l'ouvrage *From Space*, 1975-1976). Quand confinement rime avec empoisonnement... Plus près de nous, Siri Hutsvedt revient dans *La femme qui tremble. Une histoire de mes nerfs* (Actes Sud, 2010) sur ces troubles nerveux qui servent souvent aux hommes pour stigmatiser les femmes, mais c'est de manière éclairée, à la lumière des dernières avancées en matière de neurosciences, qu'elle s'y emploie, en hommage, qui sait, à Charlotte Perkins Gilman...

Peau d'âne

Figure, sinon de la résurrection pascalle, du moins de la métamorphose initiatique, et ce au moins depuis Apulée – né en Algérie et dont L'Âne d'or s'entend dans le titre –, l'âne est au cœur du roman de Chawki Amari, initialement paru en 2014 en Algérie aux éditions Barzakh. Chez Amari, l'animal est mort, il n'est pas sûr qu'il s'en relève, et cette mort provoque la fuite hors d'Alger de trois personnages – une femme, deux hommes, trio bien connu.

par Claire Paulian

Chawki Amari

L'âne mort

Éditions de l'Observatoire, 176 p., 18 €

La mort de l'âne les mène également, entre plaisanteries apparentes et désespoir intérieur, à spéculer : un âne mort pèse-t-il plus lourd qu'un âne vivant ? Au fil des pages, le roman analyse avec une ironie douce-amère les impasses de la société algérienne avant la révolte du *Hirak*, en 2019, mais il s'interroge aussi, quoique entre les lignes, sur la lourdeur et la prégnance de fantasmes mortifères, qui ont bien d'autres cibles que l'âne.

Dans l'équipée du trio, un peu pieds nickelés, tout se grippe, comme dans leur vie. En témoigne la voiture dans laquelle ils quittent la capitale – emportant dans le coffre le cadavre de l'équidé, tendrement chéri par son propriétaire, fonctionnaire de police influent. Il faut fuir, et vite, car le fonctionnaire est en détresse, l'âne est recherché. Las ! le break a besoin d'une heure de refroidissement toutes les deux heures.

Autant d'occasions de discuter, de chercher des solutions : le roman relève alors les blocages désespérants de la société algérienne, les imbroglios judicario-administratifs qui compliquent la vie, rétrogradent l'envie de réussir au registre de projets toujours plus loufoques. Mais il donne libre cours aussi aux jeux de mots, aux réparties amicales, aux raisonnements mi-érudits, mi-absurdes, à la soif de parole. Ainsi une amie du trio, Amel 4G, tire-t-elle son surnom de la volubilité avec laquelle elle communique le tout-venant de ses idées : importer de l'argent fabriqué en Chine, créer des robinets à sable pour le béton.

Pourtant, et c'est aussi la beauté pessimiste et inquiète de ce roman, l'humour, la drôlerie, le sens de l'anecdote rocambolesque, ne suffisent pas à réparer le monde, ni à faire deuil des espérances entravées. Au fil des pages, à mesure que la narration se concentre sur le désarroi intérieur de chacun des personnages, sur leurs difficultés à se déprendre du poids mort, non seulement de l'âne mais des rêves anciens, elle laisse aussi délibérément voir le caractère répétitif, compulsif des bons mots, des spéculations extravagantes, qui n'allègent rien, et se lisent aussi comme des réponses systématiques au vertige.

L'échappée du trio les a entraînés sur les hauteurs du Djurdjura en Kabylie. Là, certes, aucune régénération traditionaliste ne les attend. Ils y trouvent cependant, attirés comme une aiguille par son pôle, tout un matériel fantasmagorique en la figure d'un libraire, grand érudit (c'est lui qui rappelle, entre autres références, qu'Apulée – Afulay, de son nom berbère – était né en Algérie) et héritier de Kateb Yacine – mais psychopathe. Alors, à la faveur de la montagne, de l'isolement, et d'une aura mythologico-littéraire, le roman de Chawki Amari, qui a définitivement quitté les rives du picaresque, oscille entre rêve, fantasme et réalité, et joue de différentes versions narratives.

À la fin, deux individus, tirant un âne vivant mais banal, désormais dé-mythologisé, redescendent à pied vers la plaine algéroise. Ailleurs, une montgolfière, dite nuptiale, s'envole. « Que la terre te soit légère », disait-on aux morts en latin, du temps d'Afulay-Apulée, peut-être par culpabilité. C'est bien ce vacillement moral face à la mort de l'autre qu'analyse à sa façon Chawki Amari. Cependant, « l'autre » n'est pas « tout un chacun » et les autres ne meurent pas tous de la même façon. Ici, la mort a quitté l'âne et changé de proie,

**PEAU D'ÂNE**

mais aussi de registre. À la question précédemment citée, « un âne mort pèse-t-il plus lourd qu'un âne vivant ? », le roman invite donc à ajouter une question moins spéculative, sans l'assu-

Région de Tamanrasset, Algérie (2003) © Jean-Luc Bertini

mer clairement, mais en laissant toute sa violence se déployer, hors fantasme, et hors mythologie littéraire : combien pèse le meurtre d'une femme ? Et les mots pour le dire ?

Émancipation magique

Le premier roman de Lucie Baratte, Le chien noir, publié aux toutes jeunes et dynamiques éditions du Typhon, se présente sous la forme d'un conte dans lequel on se laissera facilement entraîner, renouant peut-être ainsi, au fond de notre chambre, avec les plaisirs secrets des frayeurs enfantines, parfois jouissives. Mais Le chien noir dépasse largement le conte de l'enfance, et nous plonge sans pitié dans l'univers des fantasmes les plus secrets et les plus noirs.

par Gabrielle Napoli

Lucie Baratte

Le chien noir

Éditions du Typhon, 184 p., 17 €

Le chien noir conte les aventures d'une jeune princesse, la plus ou moins bien nommée Eugénie, la bien née donc, dans un pays lointain, à une époque indéterminée, une princesse qui grandit sous la coupe d'un père dominateur, cruel et autoritaire à qui elle espère échapper le jour où elle épousera, contrainte évidemment, un homme mystérieux, viril et bien plus âgé qu'elle, Barbiche. Cet homme grand, fort et tatoué (un serpent qui s'anime au gré des violences de Barbiche est visible en haut de son torse) l'emmène sur son île mystérieuse, dans un château somptueux aux innombrables pièces, avec pour toute compagnie Lanterne, valet grotesque et impossible à cerner.

Il lui faudra d'abord traverser forêts, orage et mer, auprès de l'insondable Barbiche. Au cours de ce périple aux accents magiques, Eugénie recueille, dans une tourmente abominable et contre l'avis de son seigneur et maître, autrement dit son époux, un chien couvert de sang, au poil emmêlé aussi noir que la barbe de Barbiche, et qui deviendra un compagnon fidèle mais mystérieux. Ce « chien noir », dont on se doute rapidement qu'il est tout aussi maléfique que les autres personnages du conte, recèle pourtant en lui cette part de lumière qui conduit Eugénie à s'abandonner à sa mystérieuse compagnie, trouvant en lui une douceur qui lui a été refusée depuis son plus jeune âge.

Le chien noir est alors le compagnon de l'initiation aux multiples formes que va suivre Eugénie

au fil du conte, lorsque Barbiche décide de s'absenter pour plusieurs mois, confiant à « Sweet Sixteen » une mystérieuse clé ouvrant la seule pièce totalement interdite du château. Débarrassée d'un époux violeur et sanguinaire, Eugénie est livrée à ses angoisses, ses désirs et ses fantasmes. C'est sans doute seulement en les affrontant qu'Eugénie sera en mesure de s'émanciper complètement, dans un dénouement fait d'ombre et de lumière. La chute, profonde et terrifiante, est le prélude à une vie nouvelle. Il fallait d'abord pouvoir laisser « *son âme à vif, exposée aux courants d'air mordants de l'existence* ».

Lucie Baratte écrit un conte gothique saisissant, sans jamais se départir d'une légère ironie, salvatrice. Son sens de la description dans une langue classique et ample laisse évoluer le lecteur dans des décors terrifiants et grotesques, et Bosch n'est jamais très loin. Mais c'est aussi l'imaginaire d'[Angela Carter](#) qui nous saisit parfois, tout autant dans les images que dans les motifs, Angela Carter à qui d'ailleurs Lucie Baratte rend hommage comme étant celle qui « *sut transformer le conte en substance féminine magique* », tout comme elle rend hommage à la conteuse Mme d'Aulnoy.

Il faut lire *Le chien noir* d'une seule traite pour mesurer l'enchevêtrement des motifs et des références, mais surtout pour se laisser aller aux charmes du conte. Hormis quelques pages pour nous quasiment insoutenables, il est bon de se laisser aller aux peurs ancestrales, d'être partie prenante de l'inconscient collectif et, espérons-le, de nous purger de nos hantises. Pour ceux qui n'en auront pas eu assez, des prolongement sonores et visuels en ligne. Mais il est nécessaire, pour cela, d'être initié, autrement dit d'aller au bout du conte.

Chasse à l'homme dans les datas

Le 14 août 2009, le reporter Evan Ratliff provoque les lecteurs du magazine américain Wired : il va disparaître pendant un mois pour recommencer sa vie et met au défi quiconque tentera de le retrouver. Cinq mille dollars sont en jeu. Commence alors un bras de fer, raconté dans Disparaître dans la nature, entre le grand mythe américain de la liberté et l'utopie de l'intelligence collective portée par le web.

par Benjamin Tainturier

Evan Ratliff

Disparaître dans la nature

Trad. de l'anglais par Charles Bonnot

Marchialy, 130 p., 17 €

D'aucuns estiment que la célébrité accorde des privilèges ; en va-t-il de même de l'anonymat ? Nous autres, dont rien n'est vraiment publiquement su, mais dont tout est enregistré, nous vivons tous plus ou moins entre la gloire et l'inconnu. Si l'effort qu'il faut déployer pour se rendre célèbre est immense, peut-être l'effort l'est-il tout autant pour qui voudrait disparaître « dans la nature ». Le livre d'Evan Ratliff, cependant, n'est ni une élégie pleurant une vie privée perdue, ni un réquisitoire contre le grand dispositif de surveillance numérique et ses responsables. L'auteur endosse plutôt la posture du journaliste gonzo pour révéler que nous ne sommes plus seuls, que nous cohabitons toujours, désormais, avec nos données numériques.

À tout dispositif expérimental, ses biais et artefacts. On reprocherait un peu trop vite et trop facilement à Ratliff le fait que certaines manigances des internautes qui le pistent viennent fausser l'entreprise : « *Mon mail, que Wired avait rendu public, débordait de messages. La plupart étaient des tentatives plus ou moins subtiles de me faire révéler où je me trouvais en m'incitant soit à répondre, soit à visiter un site conçu pour capter mon adresse IP, laquelle me relierait à une localisation physique* ». Les vertus du livre sont ailleurs car, une fois ces ruses neutralisées, commence le récit d'une poursuite effrénée entre la Louisiane, l'Utah et la Californie, la chasse d'une figure presque spectrale, diffractée à l'infini vers des registres d'opérations bancaires, des bases de données clients, des articles sur les réseaux sociaux.

Yves Citton, décrivant ce que le numérique fait à nos vies dans *Médiarchie* (Seuil, 2017), rappelle l'étymologie du terme « implication » : être plié dans. À ce titre, l'expérience dans laquelle Ratliff joue le rôle de cobaye doit être considérée comme un dépliement, destiné à faire voir dans quel mode d'existence le numérique nous implique. Tout est question ici du renversement de la perspective : les médias numériques ne forment plus des intermédiaires de communication dans un monde humain ; au contraire, nous occupons les interstices d'un monde numérique bâti par des nouvelles technologies désormais parfaitement « ubiquitaires » selon Olivier Tesquet, (*À la trace. Enquête sur les nouveaux territoires de la surveillance*. Premier Parallèle, 2020). Cet espace, à la topographie fort complexe, nous le marquons presque irrémédiablement aux moindres faits et gestes. Un passage résume l'immense variabilité des données que nous créons et qui donnent autant d'opportunités de nous suivre à la trace : « *Les chasseurs ont exhumé des photos de Ratliff sur sa page Flickr et rédigé des lignes de code pour extraire des informations sur l'appareil photo utilisé et chercher d'autres photos prises avec celui-ci* ».

Ce travail des données se veut absolument indolore, car l'objectif ultime des nouvelles technologies est de se faire oublier. N'était-ce pas Eric Schmidt, alors président de Google, qui prophétisait au Forum économique mondial de Davos, en janvier 2015, qu'Internet, à force d'être partout, allait disparaître ? Que nous ne sentirions même plus sa présence et son effet ? Entre Ratliff et ses poursuivants, tout le défi tient donc à la fugacité des indices numériques : Ratliff parviendra-t-il à tous les éliminer, si divers et infinitésimaux soient-ils ? Dans quels limbes faudra-t-il qu'ils investiguent ?

Se déprenre du monde numérique consiste à désapprendre des habitudes et une gestuelle de



© Jean-Luc Bertini

CHASSE À L'HOMME DANS LES DATAS

routine. L'apparition d'un objet technique, d'une application web, d'un réseau social, parce qu'elle fait advenir de nouvelles fonctionnalités, configure progressivement des comportements et des normes. Il est par exemple d'usage de ne pas utiliser de faux nom sur Facebook, d'avoir un nombre d'amis important ou de publier un certain type de contenu. Selon un lexique bien connu des sociologues des organisations, ces règles induites par les applications numériques banalisent un espace de conduites possibles mais aussi des zones d'incertitude, des angles morts par lesquels il est possible de contourner les règles ou de jouer avec elles. L'immense architecture régulatrice du web transforme la fugue de Ratliff en un jeu du chat et de la souris où les participants rivalisent d'ingéniosité. En témoigne par exemple le choix du pseudonyme de Ratliff, Gatz, patronyme que le personnage de Francis Scott Fitzgerald abandonne pour devenir Gatsby. Le choix de cette couverture procède d'un calcul simple : « *le nombre colossal d'analyses de Gatsby le Magnifique disponibles en ligne [le] rendait pratiquement introuvable sur Google* ».

S'il s'amuse ainsi à piéger l'algorithme Page-Rank de Google, qui prescrit l'ordre de priorité d'apparition des différents résultats après une requête sur le moteur de recherche, Ratliff tombe

sur plus malin que lui : la foule d'enquêteurs, qui travaillent de concert. L'ouvrage illustre à merveille le potentiel formidable que recèle l'intelligence collective et qui se déploie sur tout le territoire américain pour retrouver Ratliff. Davantage que ses données, ce sont ses habitudes numériques et ses gestes routiniers qui trahiront le fugitif.

Le dernier temps du livre dépasse la réflexion sur le nouveau mode d'existence auquel nous accoutume le numérique. « *Et si je laissais tout tomber, si je me délestais du poids de ma vie pour devenir quelqu'un d'autre ?* » : impossible de savoir quelle proportion des 200 000 Américains portés disparus en 2007 s'étaient décidés à sauter le pas tourmentés par ce questionnement. Les deux tiers, estime l'auteur.

Si, ainsi que le révèle l'expérience de Ratliff, on ne peut pas disparaître, c'est qu'il n'y a plus d'irréversible. Alors il faut sérieusement s'interroger. Que valent tous nos droits – le droit de se réunir et de circuler, notamment – sans leur principe matriciel, sans cette liberté des libertés qui garantit l'oubli quand le pardon ne suffit plus ? Le livre se clôt sur cet abîme, toujours ouvert et qui, plus de dix ans après l'expérience de Ratliff, n'en finit pas de nous étourdir.

Hypermondes (10)

Interrogations fantastiques

Trois livres récemment parus prouvent, chacun à sa manière, que le fantastique reste un genre bien vivant. On peut lire pour la première fois en français les nouvelles de Sturkeyville, ville inventée par le trop rare Bob Leman. Parallèlement, Adorée Floupette renaît à travers quatre enquêtes dans le Paris fin de siècle, où l'on croise Mallarmé, Rachilde, Alfred Jarry ou Jane Avril. Edgardo Franzosini, quant à lui, livre une courte et ironique biographie de Bela Lugosi, dont la vie romanesque finit par se fondre dans sa plus célèbre interprétation : le comte Dracula. Trois résurrections, trois livres interrogeant l'humain et ses limites, tout en faisant résonner l'imaginaire avec notre monde réel.

par Sébastien Omont

Bob Leman

Bienvenue à Sturkeyville

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Nathalie Serval

Scylla, 208 p., 20 €

Adorée Floupette

Les affaires du club de la rue de Rome

La Volte, 384 p., 19 €

Edgardo Franzosini

Bela Lugosi

Trad. de l'italien par Thierry Gillybœuf

La Baconnière, 128 p., 14 €

Les six nouvelles de *Bienvenue à Sturkeyville* ont pour cadre une petite ville américaine typique, qui peut rappeler la Jefferson de Faulkner ou la Maycomb de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*. Sturkeyville, bourgade de montagne, est une cité industrielle des Appalaches du Nord, sombre, au bord de la décrépitude, entre *Délivrance* et les localités antiques et corrompues de Lovecraft. Les héros de Bob Leman sont souvent des solitaires aspirant désespérément à la normalité, luttant avec courage pour préserver leur humanité compromise.

D'autres formes de vie – ver, vampire, créature lacustre, « *Très-Grand* », spectre, maison trop bienveillante... – s'insinuent, souvent à travers le

cercle familial. « *Masses informes* », êtres bestiaux et dégénérés, « *tubes blafards et visqueux qui se traînaient sur le sol* » s'imposent petit à petit, leur seule existence menaçant la raison de qui ne peut supporter sa parenté avec elles. « Les Créatures du lac » et « Odila » pourraient s'insérer dans le corpus lovecraftien, à ceci près qu'au lieu d'être cosmique, produite par un extérieur terrifiant, l'horreur y naît de l'humanité elle-même. D'autant plus déstabilisante qu'il s'en faut de très peu pour que le monstre se confonde avec nous, pour que nous soyons lui. Ainsi, le vampire n'est pas le résultat d'une malédiction ou d'une contamination, mais une espèce persécutée, aussi répugnante que proche de l'Homme.

Par son style, Leman favorise l'infusion de l'horreur dans le quotidien. À l'opposé de l'emphase de Lovecraft, il décrit avec simplicité la vie tranquille d'une bourgade provinciale, peu à peu submergée par la dégradation, la régression. On peut alors leur trouver des causes, même si elles ne sont jamais affirmées, seulement suggérées : Sturkeyville appartient à quelques familles contrôlant les terres et la banque, le charbon, la fonderie ou l'aciérie, toutes richesses liées au sol et au sous-sol. Or, dans *Bienvenue à Sturkeyville*, le mal apparaît naître des lieux, venir et retourner aux profondeurs : le monstre larvaire rampe, fouit, s'enterre, plonge, descend. Ses victimes – Dick, l'oncle Caleb, Webster – sont souvent de riches oisifs, incapables et inutiles.

HYPERMONDES (10)

La régression, ne serait-ce pas alors l'accaparement du capital, concentré entre des mains qui le dilapident ? Quoi qu'il en soit, la fortune des Scoggins, les banquiers, est directement construite sur l'horreur. Dans « Loob », la nouvelle la plus impressionnante du recueil, Henry Dappling a beau diriger son usine et la ville avec une main de fer et un mélange de paternalisme et d'isolationnisme typiquement *wasp*, il ne travaille que le matin, consacrant ses après-midis à des promenades sur son domaine de 10 000 hectares. Si le narrateur pleure une réalité dont sa propre ligne temporelle cauchemardesque aurait divergé et dans laquelle il serait l'arrière-arrière-petit-fils fortuné d'Henry Dappling, le déroulement des événements qui le conduit à faire le ménage au Top Hat Bar and Grill, au sein d'une ville en déshérence, paraît bien plus logique ; plus satisfaisant dans sa perfection de boucle – en anglais : *loop* – et historiquement plus pertinent comme conséquence d'un modèle économique obsolète. Sous leur simplicité apparente, les nouvelles de Bob Leman se révèlent donc bien plus subtiles qu'il n'y paraît. En tout cas, elles distillent parfaitement le doute, l'inconfort et le questionnement qui font le fantastique.

À la fin du XIX^e siècle, Adorée Floupette publia *Les Déliquescences, poèmes décadents*, œuvre dans laquelle certains virent une parodie et une imposture littéraire. Dans la préface aux *Affaires du club de la rue de Rome*, Léo Henry explique comment il a retrouvé par hasard ses notes préparatoires à une « *saga d'aventures surnaturelles* ». Avec Raphaël Eymery, Iuvan et Johnny Tchekhova, il a décidé de rédiger quatre de ces histoires mort-nées.

Le premier intérêt des *Affaires du club de la rue de Rome* est de donner chair à des figures artistiques du Paris de 1891, regroupées autour de M*** – lequel se dévoile rapidement comme le Mallarmé des mardis – pour combattre le mal. « L'Étrange Chorée du Pierrot blême » nous plonge dans les music-halls et les bals, où dansent la Goulue, Valentin le Désossé, Fregoli, et surtout Jane Avril, héroïne complexe de ce récit à l'atmosphère particulièrement réussie. Le Moulin Rouge, Le Chat Noir revivent ; comme le XIII^e arrondissement, zone intermédiaire entre ville et campagne, quartier populaire propice aux faits divers, entre « *noces ardentes de la Bièvre* » et « *étrangleurs des Gobelins* ». « L'Étrange Chorée du Pierrot blême », à l'instar des autres

nouvelles, fait la part belle aux femmes, danseuses de Nini Patte-en-l'air ou pétroleuses de la Commune, dont Eulalie Papavoine, de retour de dix ans de baigne à l'île des Pins.

Le décadentisme irrigue les images sordides de « L'Effroyable Affaire des souffreuses » : l'absinthe et le corps malade échangent leur descriptions : « *l'absinthe – verte, émeraude, opaline comme l'intérieur morveux d'une vieille déesse ou d'une aïeule qu'on vient d'ouvrir du sexe à la gorge* ». C'est le quartier Mouffetard, « *fétide et froid* », qui se tient au centre d'une action où interviennent plusieurs écrivains anglais, et, comme la nouvelle précédente et la suivante, cette histoire se termine sous terre. « Les Plaies du ciel », qui se déroule principalement à l'air libre et qui sort de Paris, est d'ailleurs le moins convaincant des quatre textes. L'intrigue y souffre d'improbables grincements, mais on y suit un intéressant Octave Mirbeau, hésitant anarchiste, et la nouvelle, comme les autres, franchit les limites de l'humain. Les consciences sont engourdies, les cadavres animés, les volontés captives.

« Coquillages et crustacés », par son écriture elliptique, son mystère préservé, son folklore russe et juif, crée un fantastique enthousiasmant. Les protagonistes en sont Gustave Moreau et deux personnalités moins connues de la peinture, Berthe Weill, première femme à ouvrir une galerie à Paris, et Maria Iakountchikova, jeune peintre morte précocement. Ici, elles mènent avec Moreau une enquête aquatique qui les conduit, entre carnaval et ravissement, à un combat souterrain opposant fées vertes et « *ondins putrides* », « *rusalki* » et « *bannik, bolotnik et vodyanoy* ». Mais c'est surtout la féminité qui se trouve au cœur du récit : les jeunesses de Berthe et de Maria contre l'obscurité d'une Lilith noire, qui étouffe, à la fois poulpe, serpent et Léviathan. Bien qu'inégales, les nouvelles des *Affaires du club de la rue de Rome* représentent de façon frappante l'époque et la vision des décadents et des symbolistes, leur ébullition comme leurs outrances. Une époque qui correspond peut-être aux derniers feux du surnaturel en art.

Bela Lugosi d'Edgardo Franzosini nous transporte dans une période à peine ultérieure. Béla Blasko, né en 1882, monte sur scène en 1902. À partir de 1912, il joue de grands rôles au Théâtre National Hongrois : Roméo, Hamlet, Macbeth. Deux ans plus tard, l'Histoire change de tempo. Béla Blasko ne se laisse pas distancer : il devient commissaire aux Activités artistiques de la



« Bienvenue à Sturkeyville » © Arnaud S. Maniak

HYPERMONDES (10)

République des Conseils. Aurait-il lu chez [Karl Marx](#) que « *le capital est du travail mort, qui, semblable au vampire, ne s'anime qu'en suçant le travail vivant, et sa vie est d'autant plus allègre qu'il en pompe davantage* » ? se demande l'auteur. Les communistes sont écrasés et Béla Blasko s'exile. Il prendra le pseudonyme de Bela Lugosi, émigrera aux États-Unis pour finir par immortaliser sur pellicule le comte Dracula. La légende dit qu'à sa mort Peter Lorre, M le

maudit à l'écran, aurait voulu lui planter un pieu dans le cœur.

Dans ce petit livre érudit, drôle et superbement écrit, Edgardo Franzosini sonde les premiers temps du cinéma, examine la figure du vampire, et se demande ce qui pousse un homme à devenir son personnage, à vouloir se croire plus qu'humain. Peut-être la nostalgie d'un changement écrasé dans l'œuf en 1919, l'envie d'une « métamorphose », d'une vraie transformation.

Deux musiciens

Voici que paraissent chez le même éditeur deux livres consacrés à deux musiciens nés et morts à peu d'années d'intervalle, Pierre Boulez (1925-2016) et Guennadi Rojdestvensky (1931-2018). Or on est sur deux planètes différentes, même si le chef russe est loin d'avoir été fermé à la musique du XX^e siècle. Sur des sujets aussi peu éloignés, on ne peut imaginer de concevoir des livres plus différents. Leurs personnalités, bien sûr, mais aussi l'art que tous deux pratiquent.

par Marc Lebiez

Christian Merlin
Pierre Boulez
Fayard, 628 p., 35 €

Bruno Monsaingeon
Les bémols de Staline.
Conversations avec Guennadi Rojdestvensky
Fayard, 348 p., 24 €

Aucun de ces deux livres ne se donne comme un essai musicologique. Il s'agit, dans les deux cas, de présenter une importante personnalité du monde musical sous un jour positif. Le biographe Christian Merlin ne feint pas d'ignorer la virulence des controverses que Boulez n'a cessé de susciter, tant par la radicalité de ses prises de position, pour ne pas dire sa violence verbale, que par son rôle institutionnel. Tandis que certains dénonçaient l'homme de pouvoir, d'autres – ou les mêmes – s'en prenaient au musicien. Quand on disait apprécier la manière du chef d'orchestre, on proclamait exécrer le compositeur, ou l'inverse, à moins que l'on n'ait tout détesté en lui – ce qui aurait été bien dommage. Les opinions étaient forcément tranchées et peu nombreux ceux qui osaient tout prendre. Merlin ne cache pas sa sympathie pour le personnage, sans s'interdire de relever ce que tel propos ou tel comportement peut avoir d'excessif. Cela confère sa force à son livre.

Écrivant sur une personnalité beaucoup moins clivante, Bruno Monsaingeon n'est pas confronté à ce genre de problème. Il se présente comme un ami personnel de Rojdestvensky, à qui il donne la parole. *Les bémols de Staline* est bâti sur un gros ensemble d'entretiens en tête à tête, dans lesquels Monsaingeon s'efface au profit d'un chef d'or-

chestre dont la parole chaleureuse ne manque pas de nous apparaître sous un jour sympathique. Comme celle du livre consacré à Boulez, la forme retenue par l'auteur est sans doute la plus adéquate à son objet. D'un côté, un créateur assoiffé de modernité, voire d'avant-gardisme ; de l'autre, un chef d'orchestre qui ne se soucie que de servir au mieux la musique existante et est fier d'avoir dirigé à peu près tous les compositeurs de toute époque – hormis l'opéra et, bien sûr, « *l'avant-garde extrême* » des Maderna, Stockhausen et Boulez, mais néanmoins certaines pièces de Berio.

Des « conversations avec Rojdestvensky », on retiendra surtout sa description de la vie musicale dans l'Union soviétique finissante. Nous apprenons beaucoup sur les contraintes matérielles dont un privilégié du régime devait s'accommoder. Non que Rojdestvensky eût la moindre sympathie pour celui-ci : il est fier de pouvoir dire qu'il n'a jamais cédé aux pressions pour adhérer au Parti. Il ne se prétend pas non plus un opposant : ce qui lui importait était d'exercer son métier dans les meilleures conditions possibles. Moyennant quoi, il lui fallait bien accepter de menus compromis afin de sauver l'essentiel. Il n'y a donc pas lieu de sourire de le voir si fier de sa « *discographie proliférante [qui] fait de lui le chef le plus enregistré de tous les temps et compte à l'heure actuelle plus de 800 titres !* ». C'est grâce à elle qu'il était un bon produit d'exportation et n'eut jamais, par conséquent, à se confronter à pire que la lourde bêtise de bureaucrates incultes. Ceux-ci ressemblaient ainsi à leur grand chef : Staline lui demanda un jour, à lui le tout jeune chef qui dirigeait l'orchestre du Bolchoï à guère plus de vingt ans, d'ajouter partout des bémols dans une pièce qu'il devait donner en deuxième partie d'un concert. Il fallut prolonger

DEUX MUSICIENS

l'entracte, le temps de corriger les partitions. Quelque temps auparavant, un autre Joseph avait eu cette remarque non moins profonde : « *Trop de notes, mon cher Mozart, trop de notes !* »

Les compromis que Rojdestvensky raconte avoir faits consistaient surtout dans l'acceptation de jouer à l'Ouest les pièces prétentieuses et creuses composées par tel ou tel de ces bureaucrates dont la lâcheté se manifestait dans la façon de pointer le doigt vers le plafond pour rappeler son devoir de faire avec les exigences des « organes » supérieurs. En revanche, il ne dit pas grand-chose de sa conception de la musique, laquelle se déduit plutôt de la liste des compositeurs dont il fait l'éloge : Prokofiev, Chostakovitch, Schnittke. Eux ont subi des tracasseries parce qu'ils étaient compositeurs et ne pouvaient se plier à des directives aussi absurdes que d'écrire de la musique qui ne soit pas formaliste. Stravinsky, qui vivait à l'Ouest, n'avait pas ce problème, ni Rojdestvensky parce qu'il était chef d'orchestre et que le pire qui pouvait lui arriver professionnellement était d'avoir à faire jouer de médiocres interprètes ou de devoir chasser d'excellents violonistes qui avaient le tort d'être juifs. Dans de telles circonstances, l'efficacité commandait de jouer serré – mais il était possible d'éviter le pire.

Quoique Boulez appartienne à la même génération, tout oppose ces deux musiciens, même s'il leur est arrivé de diriger les mêmes œuvres, celles de Berg par exemple. L'un est exclusivement chef d'orchestre, l'autre est un compositeur qui s'est mis à la direction, d'abord pour servir ses propres compositions. Le Soviétique évoque avec le sourire les multiples compromis auxquels il dut consentir, tout en laissant entendre que ce n'était somme toute pas si grave. Nul n'ignore que la notion même de compromis était étrangère à Boulez – ce qui lui fut beaucoup reproché.

On n'imagine pas qu'un livre sur Boulez puisse consister en une suite d'entretiens. Le choix de Christian Merlin apparaît judicieux. Son ouvrage de 600 pages fait se succéder six grandes parties correspondant à des tranches chronologiques, elles-mêmes divisées en rubriques thématiques

Pierre BOULEZ



**Christian
Merlin**

Fayard

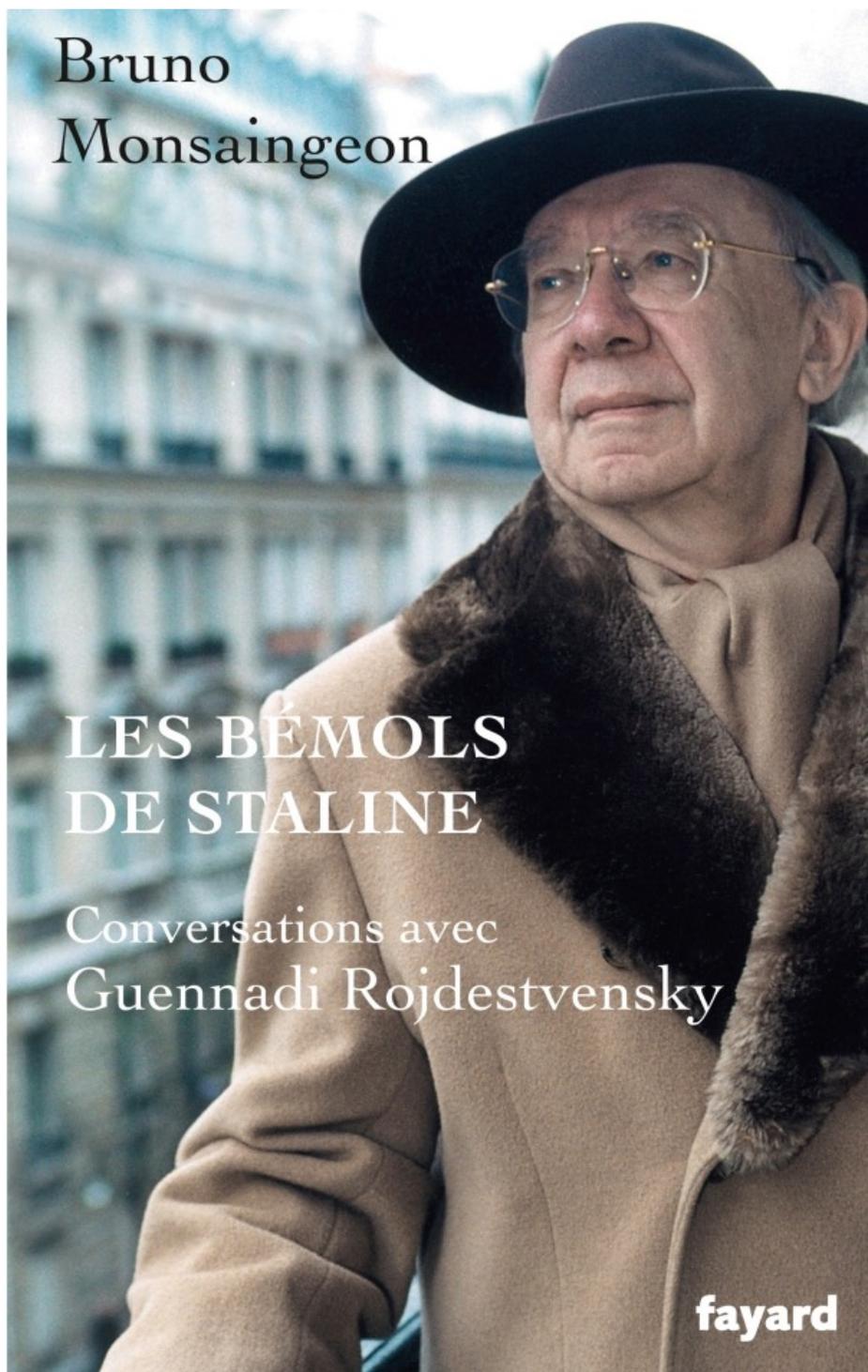
consacrées, en ordre variable, au « fondateur », au « compositeur », au « chef », au « penseur ». On pourrait ainsi lire d'un coup tous les chapitres consacrés à l'un de ces thèmes et seulement à celui-là, cela aurait quelque chose de boulézien. Les chapitres concernés au compositeur – et donc à ses œuvres – n'ont pas la technicité de l'*Essai sur Wagner* d'Adorno, presque incompréhensible pour qui n'a pas suivi les cours du Conservatoire. On est plutôt devant des descriptions comparables à celles qui figurent sur les programmes de l'Ensemble intercontemporain, celles que l'on présente à un mélomane qui n'est pas censé détenir un savoir technique, pour lui exposer les intentions du compositeur.

DEUX MUSICIENS

Tout en respectant la pudeur d'un homme qui ne se livrait guère, Christian Merlin a dessiné l'image d'un créateur en recherche constante, qui ne cesse de remettre sur le métier une œuvre, quitte à l'abandonner si elle ne le satisfait pas. La violence verbale de Boulez, qui ne s'interdisait pas le maniement de l'insulte, lui a suscité des inimitiés d'autant plus vives qu'il occupait une position de pouvoir. Nous découvrons aussi que les conflits publics pouvaient ne pas dégénérer en hostilité personnelle, avec Xenakis par exemple. Avec la distance du temps, nous percevons autrement ces comportements cassants, de façon atténuée, et surtout comme le corollaire d'une infatigable exigence envers soi-même. Ce bourreau de travail ne s'arrête jamais, parce qu'il est perpétuellement insatisfait.

Suivre un ordre chronologique n'aurait pas été judicieux à propos de tout compositeur. Ça l'est pour Boulez dans la mesure où ses œuvres s'engendrent les unes les autres, se développent, se reprennent. Encore fallait-il retenir pour unité des moments de plusieurs années auxquels il était possible de donner une caractérisation d'ensemble, comme « le combattant », « le souverain » ou « la vache sacrée ». Il n'y aurait guère eu de sens à exposer qu'à telle date le compositeur a publié telle œuvre, car l'écriture d'une pièce d'une dizaine de minutes pouvait s'étendre sur quelques années, pour aboutir parfois à un échec, qui lui-même se trouverait dépassé quelques années plus tard. Cette chronologie par blocs vaut aussi par les contemporanéités qu'elle fait percevoir. Tout auditeur de Boulez a rencontré ses références à René Char, à Mallarmé, au *work in progress* joycien ; il n'avait pas forcément à l'esprit que *Structures II* était contemporain de l'essor du Nouveau Roman. Or, de telles concomitances sont significatives, s'agissant d'un musicien aussi sensible à la littérature, à la différence d'un Xenakis dont l'imaginaire est plutôt visuel.

Au total, on se trouve devant une sorte d'encyclopédie boulézienne destinée à occuper une belle place dans une bibliothèque musicale. On la



consultera à l'occasion d'un concert ou de l'écoute d'un disque, pour se remémorer dans quelles circonstances intellectuelles telle pièce a été composée, quel problème elle devait résoudre. Quant au livre de Bruno Monsaingeon, il en dit long sur l'Union soviétique ainsi que sur la manière dont un chef d'orchestre célèbre peut concevoir son métier, ses relations avec les instrumentistes, la fonction des répétitions, qui doivent préparer le concert, non le tuer. Entre les deux, il n'y a pas d'écart de qualité mais des manières différentes de considérer la musique. À chacun ses préférences !

Le chef-d'œuvre de Jean Delumeau

Relire La peur en Occident de Jean Delumeau peut se penser comme un hommage à un historien discret, mort à 96 ans en janvier dernier, peu de temps avant que ses thématiques soient reliées à l'actualité la plus présente. Son chef-d'œuvre excède l'« histoire des mentalités religieuses », intitulé de sa chaire au Collège de France.

par Maïté Bouissy

Jean Delumeau

La peur en Occident.

Une cité assiégée (XIV^e-XVIII^e siècles)

Hachette, coll. « Pluriel », 608 p., 10,20 €

(publié en 1978 au Seuil : réédité en 2011)

Jean Delumeau garda en universitaire le positivisme de l'érudition, et en catholique la volonté de comprendre une église saisie par Vatican II, ce qui défrisait souvent les cercles catholiques, sur lesquels il avait une grande influence. Le public moins soucieux d'orthodoxie et d'évolution des formes liturgiques et théologiques, moins encore de la catéchèse présente ou passée, garde surtout le souvenir de *La peur en Occident*. Ce livre de plus de 600 pages s'impose par l'ampleur du chantier et la variété de ses objets : les peurs – la peur de la peste, fondamentale ; la peur de l'écrasement par de nouvelles fiscalités qui entraînent l'émeute au XVII^e siècle, comme la peur de la famine qui engendre les révoltes, surtout quand il ne s'agit plus que de disettes ; et partout la peur, peur de la nuit, peur de la mer, peur des Ottomans, peur au sein de la communauté, celle des hérétiques et des sorcières, le tout renforcé par le Grand Schisme (1378-1418), quand la papauté d'Avignon devient concurrente de Rome. Tout un faisceau de craintes qui dépasse l'horizon rationnel.

La crainte des révoltes conjuratoires fait l'objet d'une approche intéressante qui ne nie pas l'héroïsme des refus et ne le cantonne pas dans l'absurdité de la violence ; l'élite, les élites civiles et plus encore religieuses, mettent en forme des terreurs où bien souvent la prédication ordonne le pire. On tonne en chaire, et on ne prêche plus le Purgatoire, apparu au XII^e siècle selon Jacques Le Goff, mais l'Enfer. Toujours soucieux de préciser les auteurs qu'il utilise, Jean Delumeau aborde l'hypothèse lancée par Hugh Trevor-Ro-

per, qui n'a pas sorti que des balourdises telles que l'authentification de Mémoires de Hitler, mais a travaillé sur la notion de crise et a lié pour partie l'intrusion du néoplatonisme dans la pensée de la Renaissance à une irrationalité latente pire que celle qui anime les successeurs de Thomas d'Aquin, tels les Inquisiteurs qui se bornent à ne pas voir le réel.

Les élites voulaient-elles se rassurer ou tenir le grand nombre en lisière ? On ne sait trop la morale de l'histoire de Jean Delumeau, mais ce découpage d'époques, qui suppose acquis le politique en ses contradictions, est problématique en histoire des mentalités et finit par s'effacer en étant ramené à quelque constante noyée dans l'empirisme d'un structuralisme fataliste. Quand la peur en appelle à Satan-Belzébuth, la constitution de boucs émissaires désigne le Juif, le protestant, la femme, la sorcière. C'est là que les statistiques rigoureusement données nous font penser à ce qui est en première ligne, d'abord pour des raisons quantitatives, les femmes, les sorcières qui ne sont pas des marginales mais s'attaquent à des personnages d'une grandeur supérieure à la leur (pour adopter le vocabulaire de Luc Boltanski qui creusait les « cités » et le fonctionnement des « grandeurs » en ces presque mêmes années).

La lecture de *La peur en Occident* reste des plus stimulantes, d'autant que Delumeau sépare les faits établis d'avec ses essais d'interprétation jusqu'à donner le goût de recroiser ses propres apports. On aimerait reprendre cas par cas, chronologiquement, ce qui nuance la constitution des crises et que pareille échelle gomme. On en retient, aujourd'hui, chapitre par chapitre, l'intérêt de l'érudition scrupuleuse ; par-delà le thème d'ensemble, les suggestions nous font méditer, et comme par malice les propos qui structurent l'ensemble s'en trouvent tordus ; sous la houlette de Delumeau lui-même, on se met à pondérer ce

**LE CHEF-D'ŒUVRE
DE JEAN DELUMEAU**

qui est écrit. On imagine, sans verser dans l'anachronisme délibéré, d'autres agencements des possibles au service de cette peur polymorphe.

Alors on ne peut que saluer une œuvre qui donne envie de voir comment se structurent anthropologiquement les crises. Le plus convaincant, cela reste les émeutes reprises des travaux de Yves-Marie Bercé. On subodore le jeu complexe des éléments métaculturels qui ici se renforcent, ailleurs se neutralisent et exigent des reprises d'analyses ou des extensions, voire contestent la notion de peur et d'exutoire. Oui, il y a le boucher (le sang), l'aubergiste (le vin) et la parole – non pas le « meneur » des polices de tous les temps –, la parole du curé qui n'est pas le gyrovague ou quelque *pícaro* sans foi ni loi, mais celui qui fait lien, nomme les choses, invoque une économie des valeurs, renvoie « en même temps » des mots aux situations – les médias, dirait-on aujourd'hui. Mais là, on sent les réticences de l'universitaire qui s'en tient à ses audaces conscientes et répugne à verser dans l'inconnu des hypothèses qui perturbent les convenances épistémologiques. C'est dommage, et cela interroge la postérité de Jean Delumeau, car il est difficile d'embrasser aussi large, de garder et de faire vivre ce niveau d'information-là pour s'en tenir malgré tout, ou nécessairement vu la focale choisie, à une contextualisation évanescence.

On sait qu'il n'est d'histoire que contemporaine, et si, dès l'introduction, Delumeau avertit que son aventure est difficile, si on n'a aucun mal à lui reconnaître son ampleur remarquable et remarquable dès la sortie du livre, il n'en reste pas moins que postuler la cassure « de classe » et la situation post-Vatican II avec ce qu'elle implique de culpabilité étouffée un peu le texte. En marche vers une histoire par objet, la valeur du texte est narrative, surtout évocatrice de prolongements possibles, elle renvoie pour Emmanuel Todd à l'inquiétude d'une fin du monde atomique mais nullement marquée de pandémie.

Oui, il y avait la peste, les impôts, les musulmans natifs en Espagne et les Ottomans aux portes, les famines et les disettes... mais chaque crise,

Jean Delumeau

La Peur en Occident



Plurriel

émeute ou drame révèle des constantes qui semblent dépasser le cadre que s'est donné Delumeau. Là se situe peut-être l'apogée et la limite d'une histoire des mentalités arrimée aux textes et aux idées des clercs de tous les temps. D'ailleurs, dès 1984, l'objet « petit » de la *microstoria* de [Carlo Ginzburg](#) gagna du terrain sans que les études de cas, souvent magnifiques, apportent autant que ce que Jean Delumeau a soulevé avec son regard du lointain, et cela dans chacun de ses chapitres. C'est cela une grande œuvre : même dans son incomplétude, sa productivité reste stimulante et englobante.

Une ardente contemplation

Avec le confinement général, le ralentissement brutal de l'activité économique, dans des rues désertées, les habitants des villes ont redécouvert le silence. Passer la porte du livre de Max Picard paru en 1954 et réédité il y a quelques mois, Le monde du silence, c'est entrer dans un paysage poétique et philosophique où chaque phrase est une contemplation, chaque paragraphe une méditation sur la présence du silence dans le moindre aspect de notre existence – une présence trop souvent occultée, certes, mais que l'auteur s'attache à rendre sensible et perceptible en des pages magnifiques.

par Édith de la Héronnière

Max Picard

Le monde du silence

Trad. de l'allemand par Jean-Jacques Anstett

Avant-propos de Carlo Ossola

Préface de Gabriel Marcel

Notice et apparat critique de Jean-Luc Egger

La Baconnière, 288 p., 20 €

« *C'est un livre de notre présent, pour nos jours et nos cœurs : exigeant et recueilli, fruit de l'essentiel ; c'est un silence de plénitude qui est offert à ceux qui cheminent dans cette vallée de larmes et qui nous rassasie.* » On ne peut mieux décrire le fluide bienfaisant que ce livre instille dans l'esprit du lecteur qu'en citant ces lignes de Carlo Ossola dans son avant-propos. *Le monde du silence* a été publié à Zurich en 1948, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, après que la barbarie nazie eut étendu son manteau de folie et de crime sur l'Europe. Max Picard, Suisse allemand, de confession juive par sa mère, se convertit au catholicisme, et revint à la fin de sa vie au judaïsme. Il fut un fervent opposant à Hitler. Il était né en 1888, à Schopfheim dans le Bade-Wurtemberg. Médecin, écrivain et philosophe, il vécut une grande partie de sa vie dans le Tessin, non loin de Lugano, où on l'appelait « le sage de Neggio ». Gabriel Marcel, qui l'a bien connu, voyait en lui « *une illustration indubitable de ce que peut être l'existence philosophique* ». Il écrit à son sujet : « *Je ne crois pas avoir jamais rencontré personne qui m'ait paru non seulement plus authentique, mais plus affamé d'authenticité.* » De leur amitié est née une importante correspondance (publiée par L'Harmattan en 2006), commencée en 1947 et qui s'est poursuivie jusqu'à la mort de Max Picard, en 1965.

Il n'est pas anodin de noter aussi que le livre est dédié à Ernst Wiechert, autre opposant à Hitler, auteur de l'admirable *Missa sine nomine* (Calmann-Lévy, 2013) – roman de ce que Malraux, évoquant l'esprit franciscain, appelait « *la métamorphose [...] du drame universel en tendresse* ». Max Picard et Ernst Wiechert furent de grands amis. À l'époque où il fut écrit, *Le monde du silence* indiquait un chemin permettant à l'homme, non seulement de se relever de l'abjection dans laquelle un peuple fut entraîné, mais aussi de renaître des cendres que celle-ci laissa sur son chemin.

Tout autre est notre présent, et pourtant le livre demeure étonnamment actuel. Mais de quel silence s'agit-il ? Le livre a son cours rythmé et architecturé autour d'une assertion première qui l'irrigue tout entier : « *le silence fait partie de la structure fondamentale de l'homme* ». Il est, en effet, pour l'auteur, chez qui les références à Goethe sont fréquentes, un *Urphänomen*, un phénomène originaire, une donnée première : « *sans utilité, sans commencement ni fin, il est la substance même de l'existence* ». Une note à propos du titre allemand du livre, *Die Welt des Schweigens*, précise utilement le sens du mot *Schweigen*, car il existe en allemand deux mots pour le silence : *Schweigen*, le silence produit par le fait de « se taire », et *Stille*, qui désigne le silence des choses. Et, écrit Jean-Luc Egger, le rédacteur des notes du livre : « *la présence de Schweigen plutôt que Stille, aussi bien dans le titre que dans la suite du propos, n'est pas un fait secondaire ; elle manifeste l'orientation prise par la pensée de Picard, où le silence apparaît à la fois antérieur, opposé, mais aussi connaturel à la parole. La parole est en effet "l'autre face" du silence* ».

UNE ARDENTE CONTEMPLATION

À partir de cette assertion première, les chapitres partent en rayons centrifuges, déployant l'éventail des rapports du silence à tous les champs de l'expérience humaine : connaissance, histoire, image, amour, nature, poésie, art, maladie, mort, foi ; chaque section développant une variation nouvelle sur le thème du silence, ce qui confère à ce livre une structure musicale. De la trentaine de chapitres, il faudrait, pour bien faire, rendre compte pas à pas, presque ligne après ligne. Et d'abord les chapitres concernant la parole, laquelle, pour Max Picard, ne fait qu'un avec le silence : « *Lorsque la parole n'est plus liée au silence, elle ne peut plus se régénérer, elle perd de sa substance.* » Elle a son antagonisme profond dans ce que Picard appelle « la rumeur », parole vidée de son essence silencieuse et qui « *fait même oublier qu'il y eut jamais un silence* », parce qu'elle a la capacité d'engendrer à l'infini d'autres rumeurs et de rendre tous les éléments et les événements indifférenciés les uns par rapport aux autres, cette discontinuité ouvrant la porte à la dictature : « *L'homme attend que quelque chose vienne déchirer cette rumeur d'un bruit perçant ; il est las de la monotonie de ce bourdonnement [...] Le cri du dictateur, son mot d'ordre, voilà ce qu'attend la rumeur* ». Dans un autre ouvrage, consacré à Hitler, *L'homme du néant* (La Baconnière/Seuil, 1963), Max Picard a montré comment l'irruption d'un tel dictateur a été rendue possible par ce phénomène de discontinuité.

Ce que l'auteur appelle « la substance silencieuse » de l'homme, à laquelle il se réfère en continu, est cet espace qui, en nous si souvent, sous l'effet de phénomènes hostiles, se réduit comme peau de chagrin, au point de faire du silence « *le lieu où le bruit n'a pas pénétré* ». Mais on comprend bien que ce silence, loin d'être seulement absence de bruit, concerne tous les champs de la vie humaine. L'auteur ne manque pas, d'ailleurs, de relever l'ambivalence du silence, son aspect chthonien, démoniaque, par exemple dans la nature : « *Le silence de la nature [...] rend heureux, car il fait pressentir le grand silence qui était avant la parole et de qui tout naît. Mais il est en même temps accablant, car il replace l'homme en présence de l'état où il n'avait pas encore la parole, où il n'était pas encore homme : il est comme une menace que la parole ne lui soit à nouveau enlevée et ne retourne dans ce silence* ».

Un très beau chapitre traite du moi et du silence : « *Un homme en qui la substance silencieuse est*

active porte sur soi le silence dans chacun de ses mouvements [...] il apporte le silence dans le monde ». Plus loin, l'auteur évoque l'humour capable d'absorber les contradictions par sa substance silencieuse et qui aide l'homme à mieux supporter ce qui lui est hostile. De belles pages traitent de l'importance de l'apprentissage des langues anciennes : « *Dans les langues anciennes, la parole n'est que l'interruption du silence. Chaque parole est bordée de silence.* » Grâce à elles, dit-il, l'homme peut découvrir un monde « *sans utilité* », « *il entre ainsi en contact avec quelque chose qui dépasse l'utile* » ce qui l'amène à étendre les frontières de son propre monde à ce qui lui est étranger, et par là augmente son être. La question du temps parcourt tout le livre, qu'il s'agisse des saisons, qui viennent et repartent en silence, ou de l'oubli et du pardon : « *Oublier et pardonner deviennent plus facile à l'esprit si, dans le temps, il rencontre le silence ; le silence rappelle à l'esprit l'éternité qui est le grand silence et le grand pardon.* »

La poésie est dans chaque mot et dans chaque pensée de ce livre, comme l'a fait remarquer Emmanuel Levinas dans son livre *Noms propres* (Fata Morgana, 1976) : « *L'analyse philosophique de Picard est une analyse poétique. Sa lecture des visages et du monde n'est pas toujours conceptuellement justifiable [...] Elle est poétiquement certaine* ». Dans le chapitre consacré à la poésie, sont convoqués Hölderlin, Lao Tseu, Sophocle, [Shakespeare](#) et Goethe : « *la grande poésie est mosaïque sertie dans le silence. [...] Elle est comme un vol au-dessus du silence, elle tournoie au-dessus de lui* ». Quant aux arts, ils ont bien sûr leur place dans l'ouvrage : « *Se promener entre les colonnes grecques, c'est se promener dans un silence lumineux. Silence et lumière sont un ici.* » De même, les statues grecques, « *vases de silence* » : « *Il semble qu'elles ne se taisent qu'aussi longtemps que l'homme est devant elles et qu'elles se mettent à parler dès qu'elles sont seules, leurs paroles vont aux dieux, aux hommes leur silence* » ; mais aussi les pyramides égyptiennes, les portes et les peintures chinoises, les cathédrales « *bâties autour du silence* », les tableaux des maîtres anciens, en particulier Piero della Francesca et ses visages d'où « *le silence ruisselle* ».

Particulièrement attachant, le chapitre sur le visage humain que Max Picard considère comme « *la frontière extrême entre le silence et la parole* ». Certes, le visage est apparence, mais



© Jean-Luc Bertini

UNE ARDENTE CONTEMPLATION

« *c'est par la parole seulement que l'homme choisit ou non d'être simple apparence* ». C'est la parole qui le rend maître de son image. Et l'auteur d'associer visage et paysage, un thème qui lui est cher et qu'il a traité dans un autre ouvrage, *Le visage humain* (Buchet-Chastel, 1962). « *Si le silence est absent d'un visage, le visage perd toute trace de paysage au vrai sens du mot ; il est citadinisé.* »

Souvent revient chez lui l'opposition entre « aujourd'hui » et « autrefois » – un autrefois lointain, que l'auteur situe, dans un chapitre consacré au paysan, à une époque où la paysannerie détenait la sagesse du monde. Mais, plus largement, de la pensée de Max Picard se dégage un « autrefois » qui serait en chacun de nous, latent, telle une dimension spirituelle occultée, mais toujours là, un « autrefois » intérieur dont il nous incombe de rendre vive la présence.

Quant à l'« aujourd'hui » de ce livre, celui de 1948, il ne semble pas fondamentalement différent de celui du XXI^e siècle. Il est probable, en effet, que notre « substance silencieuse » se soit terriblement réduite ; la situation actuelle nous en fait, sans aucun doute, prendre conscience (lire à ce propos le chapitre sur la radio) ; mais cette substance n'est pas pour autant perdue. Max Picard n'appartient pas à ces écrivains du déclin qui prolifèrent de nos jours. Il n'est ni pessimiste ni optimiste à ce sujet. Il se contente de se poser la question au sujet du silence : « *Peut-être n'est-il pas mort ; il sommeille peut-être seulement, il se repose seulement.* » La merveille de ce « peut-être » et de ce « seulement » laisse à penser, au terme de cette lecture, que le silence dont il est ici question s'apparente à l'espace en nous réservé au sacré, que certains, dont fut Max Picard, appellent Dieu ; le sacré dont la présence, comme le silence, effleure de sa baguette magique tous les aspects de la vie pour peu qu'on lui porte attention.

Variations de la caresse et du cri

Il y a dans les écrits de Michèle Finck, qui publie le recueil Sur un piano de paille, une sensibilité qui n'appartient qu'à elle et qu'on peut qualifier, même si le mot est galvaudé, de singulière. Cela tient sans doute à la musique, qui l'habite autant que la poésie.

par Alain Roussel

Michèle Finck
Sur un piano de paille
 Arfuyen, 201 p., 16,50 €

De cette alliance de deux arts majeurs dans le creuset de son être – mais cette poète s'intéresse à tous les arts, aime à les mettre en relation – elle attend tout, sens de la vie et guérison de toutes ces plaies secrètes qui viennent de l'enfance et d'ailleurs. Son nouveau livre, *Sur un piano de paille*, adopte une division en chapitres basée sur les *Variations Goldberg* de Bach, qui comprennent une aria, trente variations et le retour de l'aria. Il est significatif que certains textes fassent penser à des partitions dont les notes sont remplacées par des mots.

Dès les premières pages, la vie et la mort sont intimement liées : l'agonie du père, qui est aussi à sa manière une leçon de vie, réveille la mémoire, renvoie soudain à l'enfance. Le souvenir que Michèle Finck évoque nous livre les « mots de passe » de son écrit : « *kasser* », « *karesser* ». Ce sont les vocables que prononça jadis son père, alors qu'elle était une petite fille, l'un pour désigner la jambe dans le plâtre de la femme incon nue assise à côté d'elle dans la voiture, sur la banquette arrière, objet de terreur, l'autre pour expliquer, d'une voix douce et geste à l'appui, que jouer du piano c'est caresser. L'enfant comprend alors que si « *kasser* » est rupture et s'apparente à la mort, « *karesser* » c'est la vie. On peut ainsi apprivoiser la souffrance propre à toute existence humaine par la caresse, comme cette main du père qui effleure les touches du piano de paille : être sauvée en quelque sorte par la musique. Mais il y a aussi le cri qui rôde alentour, le cri d'un monde qui peut être joie mais qui est souvent blessure, épreuve, et ce cri c'est essentiellement dans la peinture, la sculpture, le cinéma, que Michèle Finck le traque. Elle accompagne chacune des *Variations Goldberg* – il est

souhaitable de les écouter en lisant le livre – d'une évocation de la caresse suivie de celle d'un cri.

Il est important de souligner qu'il s'agit avant tout d'une œuvre poétique. C'est en elle que la caresse et le cri se côtoient en un étrange compagnonnage. Ils se font écho et viennent résonner dans l'écriture qui les emporte de variation en variation. Dans le cheminement du livre, chapitre après chapitre, la caresse s'avance en premier. Elle fait appel à la mémoire et ravive des souvenirs, le père, l'enfance, l'amant disparu... Les poèmes qu'elle inspire sont d'une grande intensité émotionnelle et l'on vibre à leur lecture. En voici un extrait :

« N'être plus qu'un peu de papier buvard sans auteur

Imprégné par l'encre transparente du cosmos.

Être à jamais celle qui murmure

(La mer a une rumeur de piano de paille)

Des histoires anonymes de caresses

Sur le fil barbelé entre naissance et mort.

Racontée par qui joue à chat perché avec la mort

La vie est une histoire de caresses entre somnambules.

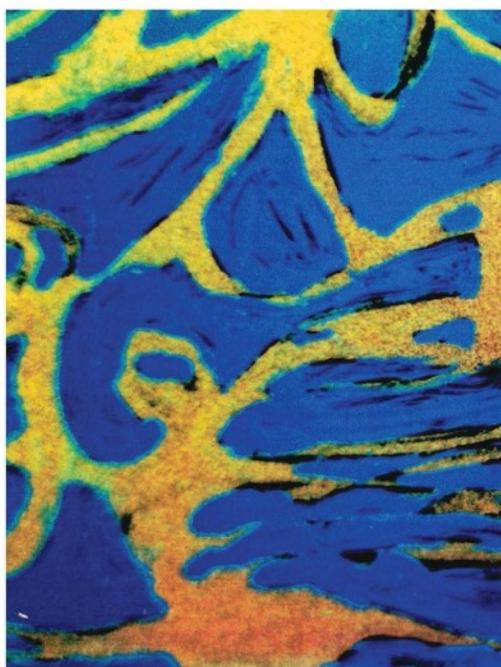
Et c'est soudain la nuit. »

Les textes consacrés à la caresse sont aussi de belles évocations des interprètes des *Variations Goldberg*, tels Glenn Gould, Murray Perahia ou Wanda Landowska, ou de poètes, cet « Yves » dont on peut penser qu'il s'agit d'[Yves Bonnefoy](#) à qui Michèle Finck a consacré une thèse en Sor

Michèle Finck

Sur un piano de paille

Variations Goldberg avec cri



Arfuyen

VARIATIONS DE LA CARESSE ET DU CRI

bonne – elle rendra aussi hommage à Georg Trakl, mais dans *Cri 2*, « Mineur de la mémoire ».

Le cri suit la caresse, en mots syncopés dans des phrases découpées à la scie, pour des descriptions à la fois précises et très suggestives, du célèbre tableau de Munch, des sculptures de Rodin et de Marino Marini, toutes deux intitulées *Le Cri*, ou encore du film d'Antonioni qui porte le même titre, et de *Cris et chuchotements* de Bergman. Mais c'est aussi dans cet espace de l'écriture ouvert par le cri que Michèle Finck

exprime son angoisse d'être au monde – insomnie, mort, solitude.

Tout le livre est ainsi rythmé par la caresse et le cri. En même temps qu'un cheminement personnel dans l'écriture et dans la vie, c'est une interrogation sur la condition humaine, sur ce mal d'exister et ce besoin d'être aimé qui nous concernent tous. Comme la musique, la poésie peut adoucir le cours du temps, mais elle peut aussi crier, libérer la langue et le sens de leur carcan (le plâtre) avec le burin des mots. L'opus s'ouvre et se ferme sur la mort. La vague vient, s'en va et revient. Quel poète, à l'instar de Michèle Finck, n'a jamais rêvé d'un poème écrit par la mer ?

Entretien avec Stefan Merrill Block

Stefan Merrill Block signe son troisième roman, *Le noir entre les étoiles*, sur l'interminable coma de l'une des victimes d'une fusillade dans un lycée au Texas, drame né du conflit entre les communautés blanche et mexicaine, et dont les séquelles hantent encore les survivants, dix ans après. EaN a pu rencontrer l'auteur, résident de Brooklyn de passage à Paris, peu avant le confinement.

propos recueillis par Steven Sampson

Stefan Merrill Block

Le noir entre les étoiles

Trad. de l'américain par Marina Boraso

Albin Michel, 448 p., 22,90 €

Parfois, un interlocuteur impressionne. Ce fut le cas avec Stefan Merrill Block, partisan éloquent d'un courant littéraire opposé aux goûts de votre serviteur, celui du « *storytelling* » – dogme des écoles d'écriture créative (« *creative writing* ») –, où seuls importent les éléments du récit, au détriment de recherches esthétiques. Mais Merrill Block fait exception à la règle : il met dans ses textes une certaine poésie, qui lui sert dans l'exploration des limites : celles séparant la vie et la mort, la mémoire et l'oubli, et les nations voisines que sont les États-Unis et le Mexique. L'adolescence marque une autre limite, cet âge où le désir franchit enfin une frontière invisible pour atteindre son objet. Alors, que se passerait-il si ce passage n'avait pas lieu, laissant l'éros éternellement figé ? Si, comme dans le poème de John Keats, « Ode sur une urne grecque », l'ardeur restait toujours sur le point de se réaliser ?

Le noir entre les étoiles se situe dans cet espace-là, celui du coma d'un jeune homme fixé sur un premier béguin. Dans cet entretien, Stefan Merrill Block évoque son parcours scientifique, ses inspirations littéraires – exclusivement contemporaines, américanité oblige ! –, les points forts du *storytelling*, et, bien entendu, le Texas, zone frontalière par excellence.

Il semble qu'une thématique médicale traverse vos livres, depuis *Histoire de l'oubli* (Albin Michel, 2009).

Plus précisément, il s'agit de neurologie : mon premier roman traite de la maladie d'Alzheimer,

le deuxième aussi, ainsi que du trouble bipolaire. Dans *Le noir entre les étoiles*, il est question du syndrome d'enfermement. Et puis, dans mon prochain roman, j'écris autour de l'autisme. Enfant, j'ai été scolarisé à domicile, ma grand-mère s'est installée chez nous, elle a sombré dans la maladie d'Alzheimer, donc à dix ans je suis devenu soignant à temps partiel. Je cherchais toujours à suivre ses processus mentaux, nous étions très proches. Plus tard, à la fac, j'ai étudié la littérature et la psychologie. J'ai travaillé dans des cliniques sur la démence et sur divers troubles neurologiques, j'ai adoré la recherche, même s'il me manquait la patience nécessaire pour devenir un scientifique. Les passions du début de l'âge adulte vous marquent à vie.

Quels livres vous ont marqué à l'époque ?

C'était juste avant la remise en cause – justifiée – du canon littéraire patriarcal, donc il s'agissait des grands écrivains blancs et masculins qu'on trouvait sur les étagères des librairies, dont [Jonathan Franzen](#), Michael Chabon, [Jeffrey Eugenides](#) et Richard Ford. Ainsi que [Michael Cunningham](#), pour son roman *Les heures*. Je pense souvent à eux, sans doute à cause du biais culturel, mais aussi parce qu'ils me ressemblent, étant du sexe masculin, blancs, et américains. Ils sont extraordinaires.

À part la ressemblance sociologique, qu'est-ce qui vous plaît chez eux ?

Leur côté expansif et imaginatif, le fait qu'ils dépassent de loin leur propre expérience subjective. Aujourd'hui, en Amérique, la fiction se partage entre deux courants dominants : d'un côté, une sorte de *storytelling* fabuleux, mythique et magique, souvent mis au service d'un dogme, tel le révisionnisme féministe ; et de l'autre, l'auto-fiction. Je lis des romans des deux écoles et j'y

ENTRETIEN AVEC STEFAN MERRILL BLOCK

prends du plaisir. Mais le roman d'autrefois me manque : grand, polyphonique et panoramique.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé, [Andrew Ridker](#) a formulé le même regret.

Vraiment ? C'est drôle !

Quelles sont les grandes figures de ces deux courants ?

Dans le premier, j'aime bien Carmen Maria Machado, Kelly Link, [George Saunders](#) et Karen Russell. À mon avis, la redécouverte de l'un mes auteurs préférés, Joy Williams, est au cœur de ce mouvement.

Et pour l'autre école ?

Quant à l'autofiction, j'ai du mal avec Knausgård, que je trouve lourd et nombriliste. J'aime parfois Rachel Cusk – on ressent une sorte de cri refoulé, une douleur muette –, mais elle aussi a quelque chose de prétentieux. Le refus propre au storytelling me paraît élitiste : ce qu'attend le lecteur, c'est une histoire. C'est le contrat évoqué par Franzen dans son essai : le romancier doit divertir le lecteur, déployer tous les moyens de son art, ce qui manque chez Rachel Cusk. Mon préféré dans ce camp est [Ben Lerner](#). Dans son dernier roman, *The Topeka School*, il m'a conquis en mélangeant l'essai et l'autofiction, pour faire un livre plus expansif. Et il embrasse d'autres perspectives, créant un objet plus conforme à l'archétype du roman tel que je le conçois. J'aime bien Maggie Nelson. Il me semble que le courant autofictionnel est en train de tourner, d'occuper l'espace entre fiction et essai, comme le premier roman de Ben Lerner, *Au départ d'Atocha*. J'ai été énervé lorsque Rachel Cusk, dans ses articles polémiques, s'est plainte de la fausseté du storytelling : c'est justement ça qui me pousse à lire et à écrire.

Pour revenir à vous, d'où vient votre penchant scientifique ?

À Yale, j'ai été dans une clinique consacrée aux enfants, où j'ai étudié le développement de la cognition. À la Washington University, je me suis trouvé dans un autre laboratoire où il était question de la mémoire et de la démence. J'ai aussi étudié la douleur dans une clinique du Colorado. Dans ce travail, je considérais le cerveau comme un pro-

cessus biologique, et pas seulement comme le siège de la personnalité. Il me semble que les auteurs de fiction puisent très rarement dans les sciences naturelles, préférant l'histoire, la sociologie, la philosophie : les sciences dures ne sont toujours pas un outil pour comprendre et représenter leurs personnages. Cette ouverture m'excite.

Richard Powers le fait.

Oui, *La chambre aux échos* a été un livre formateur pour moi. Et sa manière d'intégrer la science dans *L'arbre-monde* était époustouflante. *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides, m'a aussi énormément influencé : la génétique y est au cœur de l'expérience du héros.

Tout cela me fait peur : je me méfie du réductionnisme scientifique aux États-Unis. Surtout dans la pratique américaine de la psychanalyse.

Si la neurologie m'intéresse, c'est précisément parce que moi aussi j'ai peur du réductionnisme neurologique, de cette proposition selon laquelle on n'est qu'une constellation d'impulsions neurologiques, idée qui nuirait à la notion de personnage telle qu'elle a évolué dans l'histoire de la littérature. Cette question me tarabuste.

Quelle question ?

Y a-t-il quelque chose qui transcende notre neurologie ? Le romancier ne pourra jamais localiser parfaitement la ligne de fracture entre, d'un côté, une vision mécaniste du cerveau, et, de l'autre, l'expérience tactile qu'il doit décrire, minute après minute, lorsqu'il habite la conscience d'un personnage. Cette tension me fascine. De même pour le conflit, dans le domaine de la psychothérapie, entre les partisans de la *talking cure* et ceux qui prescrivent des médicaments. Mon père est psychologue, on le consulte pour des douleurs chroniques, il voit ses patients deux ou trois fois, et il les traite avec des médicaments.

Il exerce dans le Texas, où vous avez grandi. Pourquoi y avoir situé ce roman ?

J'ai quitté le Texas à dix-huit ans. Je venais de Plano, une petite ville qui, comme son nom l'indique, est simple (« plain ») et uniforme. À trente ans, j'ai obtenu une bourse de l'université du Texas : on vous donne les clés d'un ranch et vous vivez seul pendant six mois sur cent hectares. Donc, après dix ans à Brooklyn, je me suis retrouvé dans une région sauvage, cela a fait re-

ENTRETIEN AVEC STEFAN MERRILL BLOCK

monter en moi les odeurs, les livres et les accents de mon enfance. Je me suis intéressé à mon État d'origine, du point de vue d'un étranger, et avec le recul j'ai été rempli de nostalgie pour une époque révolue.

C'est dans ce ranch que vous avez commencé ce livre ?

J'ai lu des livres sur l'histoire du Texas, ainsi que mes auteurs préférés de cet État. En passant du temps dans ma ville natale, je me remémorais mes années au lycée public : il y avait eu une terrible vague de suicides et de morts par overdose. Dix-huit ou dix-neuf gosses sont morts, dont quelques amis. Plano a été nommée la « capitale du suicide en Amérique ». Cette vague s'est arrêtée lorsque la conseillère psychologique du lycée s'est suicidée. Donc, je réfléchissais sur cet héritage et je me suis retrouvé en « conversation » avec des amis que j'avais perdus à quinze ou seize ans.

Que dit-on aux morts ?

J'ai connu l'âge adulte, ce que, figés dans le temps, eux ne pouvaient pas comprendre. Ils me hantaient : ils auraient toujours quinze ou seize ans. Alors que Plano s'était transformée, devenant une excroissance de la métropole de Dallas. Les rues sont méconnaissables. Pourtant, pour ces gosses-là, c'est encore 1997 ou 1998. Quand un tel drame a lieu, on dit qu'on s'en souviendra toujours, on érige des mémoriaux, mais l'oubli ne tarde pas à s'instaurer. Mais il demeurerait des énigmes que je voulais examiner, tout en voyant comment la tragédie avait transformé les gens. À cette époque, j'ai pris connaissance du cas d'un patient en Belgique, un certain Rom Houben, depuis longtemps piégé dans son corps après un accident. Sous le scanner cérébral, on a vu que son cerveau ne s'était pas rétréci, qu'il avait l'air éveillé et réactif. On s'est pressé de trouver des moyens pour communiquer avec le patient. En lisant un livre sur son cas, j'ai pu envisager la possibilité d'échanger avec des disparus, d'avoir un dialogue avec un être emprisonné par le temps.

Cela fait penser au poème de Keats, « Ode sur une urne grecque ».

C'est drôle : quand j'avais dix-sept ou dix-huit ans, j'ai peint des vers de poésie sur les murs de

ma chambre, dont certains vers de ce poème. Keats est un personnage qui a l'air figé dans le temps.

Je pense aussi à L'envers du temps, de Wallace Stegner, où le héros retourne à Salt Lake City, sa ville natale, après une absence de quarante-cinq ans.

Il faut absolument que je le lise, je suis un grand admirateur de Stegner.

Peut-on considérer votre roman comme une élégie à l'adolescence, une ode à l'amour que ressent le héros, Oliver Loving, pour sa camarade de classe, Rebekkah Sterling ?

« Élégie à l'adolescence », c'est exactement cela. Quand je me remémore la fille qui a inspiré Rebekkah Sterling, dont j'étais tellement fou, l'intensité et les détails sont si vifs, contrairement aux souvenirs que j'ai d'une femme dont j'ai été fou quand j'avais vingt-cinq ans. C'est comme une naissance, ce qu'on découvre à ce moment-là restera toujours intense.

Aux États-Unis, votre roman s'appelle Oliver Loving, d'après son héros comateux, toujours aimant (« loving »).

Au Texas, appeler un roman *Oliver Loving*, c'est l'équivalent ici d'un titre comme *Charles de Gaulle*. Loving et son partenaire Charles Goodnight avaient fondé le principal sentier de bétail reliant le Texas et les chemins de fer du Kansas. Par la suite, son partenaire allait faire fortune, alors que Loving fut mortellement blessé lors d'une attaque par les Comanches au Nouveau-Mexique. Selon le mythe, sur son lit de mort, il aurait demandé à être enterré au Texas.

Encore une vie non vécue.

Une vie coupée. Et puis il y a l'homophonie entre « Oliver Loving » et « *All of her loving* ».

Dans la famille Loving, il y a aussi Charlie, le frère. Pourquoi l'avoir choisi comme porte-parole pour cette narration à la deuxième personne ?

J'y ai résisté pendant longtemps. J'enseigne dans un atelier d'écriture à New York, et l'une de mes premières règles, c'est l'interdiction de techniques narratives inhabituelles. La narration à la deuxième personne m'apparaît comme un gadget.



ENTRETIEN AVEC STEFAN MERRILL BLOCK

*Stefan Merrill Block, à Paris
(février 2020) © Jean-Luc Bertini*

À l'origine, j'ai écrit ce roman à la première personne, pour redonner voix à un être disparu, cela m'a pris trois ans, au bout desquels j'avais un manuscrit soigné. Quelques mois plus tard, je l'ai sorti du tiroir et je me suis rendu compte que

j'avais tout faux : cette histoire n'a jamais été celle d'Oliver ; s'imaginer comme étant lui était une intrusion. Dans la vraie vie, il y avait une personne emprisonnée dans son corps, un certain Rom Heuben : de quel droit pourrais-je librement

ENTRETIEN AVEC STEFAN MERRILL BLOCK

imaginer l'expérience de celui-ci ? En fait, les personnages secondaires devaient être centraux. Afin de souligner les limites de nos connaissances concernant Oliver, il fallait insister sur le fait que ce n'était pas lui l'énonciateur, j'ai donc adopté la deuxième personne, avec cet incipit : « *Tu t'appelles Oliver Loving.* »

Les Loving ont une passion pour l'astronomie, reflétée dans le titre de la traduction française. D'où vient cette idée ?

Avant mon retour au Texas, j'avais voulu écrire sur l'astronomie, je songeais à la conférence avec Bohr et Einstein en 1905, j'avais envie de romancer le moment où l'un venait de codifier la théorie générale de la relativité et où l'autre commençait à publier ses articles sur l'incertitude quantique. Cette tension entre le destin et le chaos me fascine : d'un côté, Einstein, homme spirituel, propose une vision mécaniste de l'univers ; de l'autre, Bohr voit l'univers assujéti à des probabilités et à l'incertitude. Plus on lit sur la physique théorique, plus elle apparaît comme une métaphore, où les sous-particules sont le reflet de l'homme, elles agissent de la même manière.

La métaphore astronomique est présente dans le patronyme de l'héroïne, Sterling. Ne peut-on voir ce nom comme une déformation de « starrling » (habitant d'une étoile) ?

Huh ! J'aime ça. Mes mobiles inconscients ne me sont pas apparents. C'est génial. En effet, je vois en elle quelque chose qui s'apparente à une étoile.

Pour filer une autre métaphore, celle de la frontière, peut-on voir une expression de celle-ci dans la généalogie moitié juive et moitié WASP – comme la vôtre – d'Oliver ?

Je m'identifie à la famille juive de mon père, mais aussi à celle de ma mère, quatorzième génération d'une famille protestante de la Nouvelle-Angleterre. Être moitié juif veut dire être sans lieu : quand j'ai passé un été en Israël, je me suis senti à la fois accueilli et à part, d'autant plus que ma judéité venait de mon père. J'entends sans cesse : « Oh, mais vous n'êtes pas vraiment juif », et ce sont des non-Juifs qui me le disent. Ils n'ont pas tort, même si l'histoire des Juifs explique beaucoup de choses chez moi. À mon avis, leur

réaction illustre un aspect positif de l'expérience américaine : le mélange de la population. Mais celui-ci a fait que les gens ont perdu leur histoire.

Ce double héritage s'exprime peut-être à travers la géographie binationale de ce roman.

Je m'intéresse à la frontière, aux espaces interstitiels entre la vie et la mort, entre le silence et le langage : cet endroit où une personne reste en vie sans pouvoir parler, où elle est en train de perdre la mémoire tout en restant présente. J'ai grandi à une certaine distance de la frontière mexicaine, mais le problème de l'affrontement des deux pays s'est fait constamment sentir.

Avez-vous fait des recherches pour ce livre ?

Oui. Il se passe à l'extrême ouest de l'État du Texas, dans la région de Big Bend, sur le Rio Grande. Enfant, j'ai beaucoup visité cet endroit, on peut marcher librement entre le Mexique et le Texas. Si on veut, on peut effectuer deux voyages internationaux en une minute ! Pour ce roman, j'ai passé du temps dans le désert là-bas et sur la frontière. Et j'ai beaucoup lu sur les conflits frontaliers ainsi que sur la crise de l'immigration.

On peut simplement entrer au Mexique à pied ?

Ça dépend de la pluie, mais le parc national de Big Bend, situé dans l'échancrure tout à gauche (sur le plan de l'État), consiste en un magnifique terrain accidenté tel qu'on imagine l'Ouest sauvage – d'ailleurs on s'en est souvent servi pour des westerns. Il se trouve à quatre ou cinq heures de l'aéroport le plus proche, où personne ne va tellement il est petit. La frontière internationale forme en quelque sorte l'entrée du parc, le Rio Grande étant la limite sud, donc lorsqu'on arrive il suffit de traverser à pied, normalement l'eau est très peu profonde – c'est le désert –, elle n'est qu'un filet, on peut marcher à travers le fleuve sans se mouiller les pieds, les semelles seront un peu humides, c'est tout. Et on est au Mexique ! Cela donne un étrange sentiment de liberté.

N'est-ce pas une métaphore de la mort ?

Oui. Là aussi, il y a la notion d'une frontière dessinée qui se révèle fautive, une limite politique alors que la réalité géographique est nettement plus ambiguë. Lorsqu'on y est, il y a le désert à gauche, le désert à droite, et ce petit ruisseau. On en a déjà traversé d'autres, pourquoi celui-ci devrait-il séparer les nations ?

L'imprévisible en politique

Deux inédits quasi contemporains d'Hannah Arendt et de Theodor Adorno viennent d'être traduits presque simultanément en français. Arendt écrit La liberté d'être libre probablement vers 1966-1967 en vue d'une conférence qu'elle ne donna jamais. Adorno n'avait préparé que des notes éparses pour le discours qu'il prononça à Vienne en 1967, retranscrit d'après un enregistrement et intitulé « Le nouvel extrémisme de droite ». Un heureux hasard donc, qui procède aussi d'une forme non moins énigmatique d'attente. Comme en témoigne leur récent succès de librairie en Allemagne, notre époque attendait ces deux textes. Ils interviennent à un moment où la révolution redevient une option politique crédible, et où, parallèlement, l'extrême-droite revient avec le désir non dissimulé de s'emparer de la force d'une telle possibilité.

par Paul Bernard-Nouraud

Hannah Arendt

La liberté d'être libre. Les conditions et la signification de la révolution

Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot Payot, 96 p., 7,50 €

Theodor W. Adorno

Le nouvel extrémisme de droite. Une conférence

Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni Flammarion, coll. « Climats », 120 p., 14 €

D'où vient qu'une époque éprouve le besoin de consulter sur son état présent des penseurs d'un siècle passé ? Certainement de la confusion qui y règne, et du besoin d'éclaircissement qui en découle. En la matière, il arrive que les lumières qu'offrent la pensée d'Arendt comme celle d'Adorno soient jugées par trop séduisantes pour qu'on les envisage avec le sérieux qui sied à la philosophie. Outre qu'elles se montrent critiques à l'égard de cette dernière, le malentendu tient certainement à ce qu'on prend souvent les rapprochements qu'on y trouve pour des raccourcis, faute de régler le rythme de la lecture sur celui de leurs écritures respectives, et pour tout dire de leurs styles de pensée. À noter que, sans doute du fait de l'oralité, le style d'Adorno est plus décousu qu'à l'accoutumée.

En dépit de leurs différences (et de leurs différends), [Arendt](#) et Adorno s'accordent au moins

sur deux points qu'on devine cruciaux. D'abord sur le fait, à propos des nouveaux extrémismes de droite, qu'« on ne devrait pas sous-estimer ces mouvements en raison de leur bas niveau intellectuel et de leur absence de théorie », comme le rappelle Adorno. Ensuite sur le constat, tout autant motivé par l'expérience historique, que la politique repose foncièrement sur de l'imprévisible. Pourtant, si Adorno récuse par avance la question qu'on pourrait lui adresser sur « l'avenir de l'extrémisme de droite », ce n'est pas pour cette raison, mais parce qu'une telle demande lui paraît chargée « d'une sorte de résignation au moyen de laquelle on se désactive en réalité soi-même en tant que sujet politique » pour se complaire dans « un rapport qui relève de la position du spectateur », alors que l'évolution des choses dépend selon lui de la responsabilité de chacun, et des actions collectives qu'elle déclenche.

Ces conclusions rejoignent celles d'Arendt qui les place cependant sur une base plus radicale, parce que liée à la situation pré-politique des hommes. Si la révolution a créé un nouvel espace d'action, c'est parce qu'avec elle « être libre et commencer quelque chose de nouveau était perçu comme une seule et même chose ». Autrement dit, l'aspiration révolutionnaire à la liberté permet, selon Arendt, de réaliser « ce mystérieux don humain qu'est la capacité à commencer quelque chose de nouveau », et qui résulte de ce « que chacun de nous arrive en ce monde en tant que nouveau venu par la naissance ». L'euphorie

L'IMPRÉVISIBLE EN POLITIQUE

caractéristique de tout moment révolutionnaire s'explique notamment par cette intuition toute neuve quoique très ancienne d'accéder en acte à la réalisation d'une potentialité inscrite dans le fait même d'être au monde.

Dans ces conditions, de l'imprévisible peut toujours survenir en politique. Si, pourtant, il ne survient pas toujours sous une forme révolutionnaire, c'est que celle-ci n'est pas biologiquement mais historiquement déterminée. Arendt rappelle qu'« aucune révolution n'est même possible là où l'autorité du corps politique est intacte », que « les révolutions ne sont pas des réponses nécessaires, mais des réponses possibles à la déposition d'un monarque », et que, par conséquent, « elles ne sont pas la cause mais bien la conséquence de la chute de l'autorité politique ». Que quelques jours suffisent à faire tomber un pouvoir établi demeure inexplicable si l'on ne tient pas compte du discrédit dans lequel son autorité politique était tombée longtemps avant lui.

Pourtant, précise Arendt, l'élan révolutionnaire ne tire pas son énergie de la seule découverte de la faiblesse de ses ennemis, mais de la révélation « que ce n'était pas seulement la liberté, mais la liberté d'être libre, qui avait toujours été le privilège de quelques-uns ». L'aspiration à l'égalité visant à corriger cette iniquité procède donc, pour Arendt, de l'accès à la liberté. Bien entendu, le respect des libertés ne garantit pas la fin des inégalités, et la persistance de celles-ci tend à maintenir la révolution dans un état d'irrésolution qui peut aller jusqu'à la disqualifier complètement. Même alors, cependant, relève Arendt, un sentiment nouveau a été acquis qui ne peut plus être cédé : la conscience d'une dignité nouvelle.

« *Quoi que la Révolution française ait fait et qu'elle n'ait pas réussi – et elle n'a pas atteint l'égalité humaine –, elle a libéré les pauvres de l'obscurité, de l'invisibilité.* » Or il est clair pour Arendt que les pouvoirs politiques n'ont cessé d'oublier cette leçon historique. Le fiasco de l'opération états-unienne contre Cuba lors de l'opération dite de la baie des Cochons en 1961 est en ce sens l'indice d'un échec politique plus vaste, qui « *se situe dans l'incapacité à comprendre ce que cela signifie pour un peuple frappé par la pauvreté dans un pays sous-développé, où la corruption a atteint le point de pourriture, d'être soudain délivré, non pas de la pauvreté, mais de l'obscurité et donc de l'impossibilité de*

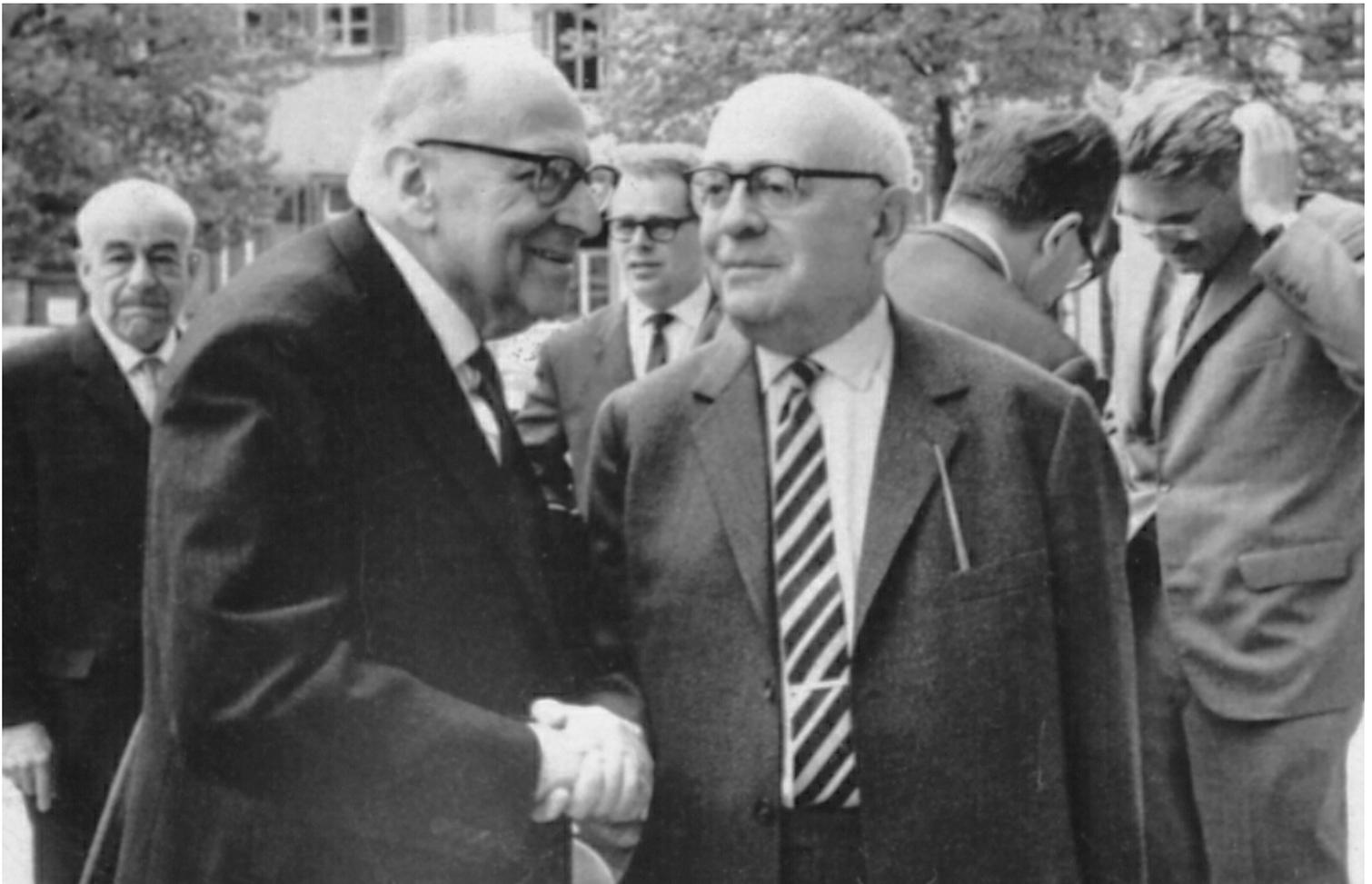


Hannah Arendt © CC/Ryohei Noda

comprendre sa misère ; ce que cela signifie pour lui d'entendre pour la première fois que sa situation est discutée ouvertement et qu'il se trouve invité à participer à cette discussion ».

Le fait que de telles remarques sourdent aujourd'hui comme un avertissement, y compris pour des pays qui ne sont pas dans la situation que décrivait Arendt il y a cinquante ans, s'entend assez aisément d'après ses propres analyses. L'exigence de visibilité d'une partie plus ou moins fractionnée d'un peuple traduit ses demandes d'égalité et de liberté qui, laissées durablement insatisfaites et pour tout dire frustrées, le conduisent à n'envisager qu'une seule voie : celle de la révolution. Pourtant, dans des États qui ne peuvent être réputés despotiques en comparaison de dictatures réelles, l'alternative révolutionnaire peine à trouver sa légitimité démocratique ; pire, elle s'expose au ridicule. De sorte qu'une telle impasse laisse le champ libre à ceux qui, bien qu'ils aient toujours ri des révolutions et qu'ils n'aient jamais eu l'ambition de les réaliser, en convoitent la puissance.

En Europe, cette convoitise est le fait des nouveaux extrémismes de droite dont la nouveauté est tout sauf révolutionnaire, rappelle quant à lui



L'IMPRÉVISIBLE EN POLITIQUE

Adorno. Leur existence même après Auschwitz est à ce point aberrante qu'elle « leur donne parfois quelque chose du spectre du spectre », qui ne veut pas mourir, qui revient sans cesse et empêche que quelque chose d'autre commence. Seulement, afin de revenir, « quand ils en sont au stade du revenant », précisément, « l'élément ouvertement antidémocratique disparaît » de leurs discours. Le renversement est d'autant plus pervers que ces mouvements, comme preuve qu'eux seuls sont les démocrates authentiques, avancent le fait que le système les avait éloignés du jeu politique démocratique. Par conséquent, peuvent-ils arguer, s'ils sont revenus, c'est nécessairement sous la pression sociale, pour ne pas dire populaire – ce qui fait d'eux les seuls véritables représentants du peuple.

Pareil sophisme a pour propriété de n'examiner ni les circonstances objectives dans lesquelles ces mouvements font retour, ni la façon dont ils captent la parole qu'ils prétendent porter en la vidant de son contenu politique. La rhétorique pseudo-révolutionnaire des nouvelles extrêmes droites peut en effet s'arc-bouter sur les revendications

Theodor W. Adorno (à droite), avec Max Horkheimer (à gauche), Jürgen Habermas (en arrière-plan à droite) et Siegfried Landshut (en arrière-plan à gauche). Photographie de Jeremy Shapiro/CC

de visibilité que formule toute une partie de la population sans se donner la peine de lui promettre au passage l'égalité et la liberté. Il suffit à ces mouvements d'assurer qu'ils l'extraient de l'invisibilité dont pâtit toute « majorité silencieuse » dans un système démocratique qui, en niant son existence, se dénonce comme un leurre.

En 1967, Adorno mettait en garde sur le fait que « les conditions d'existence des mouvements fascistes continuent, en dépit de l'effondrement, à être présentes sur le plan social, sinon sur le plan immédiatement politique ». Aujourd'hui, ces plans coïncident, et la compréhension que l'on peut avoir de tels textes est littéralement aiguësée par cette actualité. Mais elle l'est tout autant par une autre coïncidence de plans, si l'on peut dire, où, pour reprendre le sous-titre de la conférence d'Arendt, les conditions d'une révolution s'agrègent parce qu'on en redécouvre la signification, et avec elle moins une lueur d'espoir, ou de grand soir, que l'éclaircie qui précède tout commencement.

Suspense (31)

Barcelone revisitée

Pepe Carvalho, le plus célèbre des privés espagnols, revient parmi nous dix-sept ans après le décès de son « père », Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), inventeur du « polar méditerranéen ».

par Claude Grimal

Carlos Zanón

Pepe Carvalho. Tout fout le camp

Trad. de l'espagnol par Georges Tyras

Seuil, 528 p., 22,90 €

Souvent les héros de fiction survivent à la mort de leurs créateurs. C'est particulièrement fréquent dans le genre policier et d'aventures. Ainsi Arsène Lupin, Hercule Poirot, [Philip Marlowe](#), James Bond... ont-ils poursuivi une carrière littéraire plus ou moins longue et heureuse sous l'impulsion d'ayants droit avisés, qui se sont eux-mêmes parfois collés à la tâche en prenant la plume. L'épouse de Jean Bruce, puis son fils et sa fille, ont par exemple œuvré jusque dans les années 1990 pour maintenir en vie OSS 117, ajoutant 167 livres au corpus initial de 88, tandis que Patrice Dard, fils de Frédéric Dard, a réanimé San Antonio au fil de 22 romans.

Choisi pour l'opération Pepe Carvalho, Carlos Zanón, auteur de romans policiers, fait dans *Tout fout le camp* un travail plaisant pour qui veut retrouver le héros, Barcelone, et l'atmosphère ironique ou cynique de Montalbán. Le livre aurait cependant gagné à modérer ses coquetteries postmodernes, ses références filmiques ou littéraires (innombrables), et les monologues intérieurs du détective – le roman est essentiellement écrit à la première personne « par » Pepe.

L'action se déroule dans une capitale catalane surchargée de touristes, au moment du référendum. Un Pepe vieillissant, toujours gastronome, continue d'y vivre avec rage et mélancolie, encore entouré de quelques-uns de ses familiers comme son adjoint cuisinier Biscúter qui a décidé ici de participer à l'émission *MasterChef*. Comme si cela ne suffisait pas à assombrir son humeur, Pepe s'est trouvé pour amante une obsédante et bizarre « Bien-aimée Zombie », épouse



d'un politicien du Parti populaire (de droite), à qui il rend de décourageantes visites à Madrid et vice-versa.

Une Barcelone plus ou moins défigurée par la disneylandisation mais où reparaissent les acteurs des romans précédents ne lui remonte pas le moral, pas plus qu'une nouvelle figure qui effectue son entrée dans *Tout fout le camp* : un certain « Écrivain », son voisin, qui s'est mis en tête d'écrire ses aventures (c'est là une des fausses bonnes idées du roman, heureusement passagère). Bien sûr, au fil des pages, la chronique sociopolitique, historique et culturelle se déroule, mais sur un mode moins incisif que chez Montalbán... question de génération, car celui-ci devait en partie sa tranchante lucidité, atout essentiel de ses livres, à un engagement politique familial qui l'avait conduit, comme son père avant lui, merci Franco, en prison.

En tant que lecteur de polars, on pourra se demander avec Pepe qui a massacré et enterré dans la montagne de Montjuïc deux prostituées, puis qui a tué une vieille femme et sa petite-fille. Mais ces mystères sont presque secondaires, l'essentiel étant l'atmosphère que Zanón réussit à (re)créer, parfois avec efficacité et drôlerie. Parfois seulement car, dans un roman où dérèglement et débordement étaient de mise pour célébrer le grand prédécesseur, un brin de contrainte et de restriction s'imposait également. Pepe Carvalho, amateur de bons mots, aurait sans doute formulé ainsi l'avertissement que son nouveau « père » n'a pas su écouter : « Qui trop embrasse, rate le train ».

Le monde Caligari

Le sociologue Siegfried Kracauer (1889-1966), critique et théoricien du cinéma, assista à la naissance de l'expressionnisme allemand. Il écrivit, de 1921 à 1933, des chroniques cinématographiques pour son journal, la Frankfurter Zeitung. Pour fuir le nazisme, il gagne la France puis les États-Unis en 1941. Le musée d'Art moderne de New York lui propose alors d'effectuer une étude sur ce cinéma qu'il connaît bien mais sous un angle particulier : les films ont-ils préparé et exprimé des thèmes ou des attitudes qui ressortissent au nazisme ? La réédition de son livre paru en 1947, De Caligari à Hitler, coïncide avec la publication d'un essai d'Olivier Agard sur ses textes traitant de la propagande.

par Jean-Paul Champseix

Siegfried Kracauer

De Caligari à Hitler

Une histoire psychologique du cinéma allemand

Trad. de l'allemand par C. L. Levenson

Postface de Leonardo Quaresima

Klincksieck, 464 p., 35 €

Olivier Agard

Les écrits de Kracauer sur la propagande

Édité par Stephan Braese

et Céline Trautmann-Waller

L'Éclat, coll. « Les conférences

Franz Hessel », 112 p., 7 €

Siegfried Kracauer va s'enfermer dans la cabine de projection du musée et revoir tous les films qu'il a vus à leur sortie, mais en se livrant à une analyse rétrospective. Il fréquente même un cinéma qui montre des films nazis, pour observer la réaction du public composé essentiellement de sympathisants. L'entreprise de décryptage politique et sociétal des films est très risquée, aussi les critiques pleuvront-elles. Néanmoins, Kracauer impressionne par sa connaissance encyclopédique du cinéma allemand et par sa culture. En effet, ses critiques attestent de sa connaissance du marxisme, de la psychanalyse, de l'esthétique et des techniques filmiques. Il pense que le cinéma est doublement caractéristique d'une culture, à travers les sujets et les styles choisis par les auteurs, et par le succès que rencontre une œuvre qui correspond à l'attente d'un public. Certes, son ressentiment à l'égard des Allemands est vif, en particulier vis-à-vis des classes moyennes

qu'il juge immatures et ne parvenant jamais à se dégager d'une crainte du chaos qui les fait invariablement pencher vers un pouvoir fort.

Avant la Grande Guerre, l'Allemagne ne peut rivaliser avec les productions étrangères, françaises, américaines, nordiques. Le conflit mondial fait passer le nombre de compagnies de production de 28 en 1913 à 245 en 1919 ! Le cinéma allemand devient autonome. D'emblée, Kracauer remarque ceci : alors que Méliès « *enchantait toutes les âmes candides par ses trucs merveilleux* », Paul Wegener, dans *L'étudiant de Prague* (1913) fait « *appel aux forces démoniaques de la nature humaine* ». En effet, l'étudiant signe un pacte avec le diable qui devient son double maléfique. Pour le critique, le thème de la double personnalité et le clivage de l'âme sont des données permanentes qui incarnent l'instabilité politique des classes moyennes. De plus, l'attrait constant du fantastique permettrait de fuir la réalité sociale. Selon Kracauer, le problème n'est pas neuf, et il en donne pour preuve le fait que l'Allemagne n'a pas d'auteurs équivalents à Dickens ou à Balzac.

Le cabinet du docteur Caligari (1920), film de Robert Wiene, raconte l'histoire d'un forain – Caligari – exhibant un somnambule hypnotisé capable de prédire l'avenir, que « le Docteur » incite, la nuit, à assassiner. À la fin, on s'aperçoit que nous sommes dans le fantasme d'un narrateur dément puisque Caligari se révèle être un honnête directeur d'asile psychiatrique. Le décor expressionniste peint sur toile ainsi que les éclairages contribuèrent au succès de ce film

LE MONDE CALIGARI

fondateur d'une esthétique. Kracauer voit dans cette œuvre le souhait « *de retraite générale dans une coquille* », assorti du désir ambivalent de s'insurger contre une autorité (le docteur Caligari fou) et de s'y soumettre (Caligari directeur). Il observe aussi que la fête foraine, présente dans de nombreux autres films, incarne le Chaos, car elle est à la fois Babel et Babylone. Il remarque enfin que les Français ont mieux compris le film que les Allemands puisqu'ils ont forgé le terme « caligarisme » pour désigner le monde d'après-guerre « *sens dessus-dessous* ».

Puis viennent, en 1922, « *la procession des tyrans* » avec *Nosferatu le vampire* (film de Murnau), véritable « *fléau de Dieu* », *Vanina* d'après Stendhal, qui met en scène un gouverneur boiteux et sadique (réalisateur : Arthur von Gerlach), et *Docteur Mabuse le joueur* que Fritz Lang qualifia de « *film de document sur la vie ordinaire* ». Mabuse, « *esprit supérieur sans scrupule animé d'une soif de pouvoir illimité* », hypnotise, change d'identité et d'apparence, en dirigeant des gangs, et terrorise une société dépravée et déboussolée. La grande idée de Mabuse est que le chaos mène inmanquablement à la tyrannie, aussi le provoque-t-il. Kracauer remarque judicieusement que le génie du mal est fascinant, alors que le procureur Wenk, qui le poursuit dans le film, n'incarne pas des valeurs positives explicites. Il ajoute que, dans ce genre de films de monstres d'autorité, la liberté n'apparaît jamais clairement comme une alternative.

Le Destin contre lequel on ne peut rien est une constante également. La fiancée des *Trois Lumières* (Fritz Lang, 1921) ne parvient pas, au fil de plusieurs aventures, à empêcher le trépas de l'homme qu'elle aime, alors qu'elle est aidée par la mort elle-même, lasse de sa funèbre besogne. La légende fameuse des *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) exprime, selon la scénariste Thée von Harbou, « *l'inexorabilité avec laquelle le premier crime entraîne l'ultime expiation* ». La chance, si fréquente dans le cinéma français et américain, n'a rien à faire ici. Kracauer remarque que « *la coercition exercée par le Destin est reflétée esthétiquement* » par des formes décoratives élaborées. Ce « *triomphe complet de l'ornemental sur l'humain* » se retrouvera dans les organisations de masse et dans le film sur le congrès de Nuremberg, *Le triomphe de la volonté* (Leni Riefensthal, 1934), avec force oriflammes, trompettes, architectures prétentieuses et modèles humains autoritaires.

Avançant en des périodes qu'il délimite soigneusement, Kracauer décèle des éléments récurrents comme le désir régressif du personnage masculin de poser sa tête dans le giron de sa mère ou de son épouse. Il montre que la perte de l'uniforme d'un portier d'hôtel (*Le dernier des hommes*, Murnau, 1924) provoque le chaos social. Il s'en prend particulièrement aux films de montagne dans lesquels il voit un sport qui devient un rite prométhéen, et dont « *l'idolâtrie des glaciers* » devient « *symptomatique de l'antirationalisme* » nazi. Il reconnaît toutefois à Georg Wilhelm Pabst une vraie intention réaliste. Avec *La rue sans joie* (1925), qui évoque les écarts sociaux et la paupérisation de la classe moyenne, il considère que le cinéma passe de la peinture à la photographie. Il regrette cependant que sa véracité « *repose sur la neutralité* ».

Dans « la période pré-hitlérienne », Kracauer souligne dans *L'Ange bleu* (Josef von Sternberg, 1930) le désir de soumission du vieux professeur immature à une force sadique qui le détruit. De son côté, Peter Lorre incarne dans *M le maudit* (Fritz Lang, 1931) un petit bourgeois infantile et efféminé qui éprouve « *des penchants diaboliques* » d'assassin d'enfants. Parallèlement, les films historiques sur Frédéric II sont nombreux. Si, tout d'abord, le monarque est présenté comme un rebelle, il devient un personnage agressif car luttant contre l'encercllement suscité par des puissances ennemies. La ressemblance avec Hitler devient tangible, et le pauvre Voltaire se voit même mis à contribution quand il affirme qu'un bon souverain est préférable à de bonnes lois (*Trenck*, Ernst Neubach et Heinz Paul, 1932) !

De Caligari à Hitler contient également un texte publié en 1942 : « La propagande et le film de guerre nazi », sur lequel Olivier Agard a donné une conférence publiée par les éditions de l'Éclat. *Les écrits de Kracauer sur la propagande* évoque les oppositions idéologiques apparaissant entre Kracauer et Adorno, qui pense que le fétichisme de la marchandise est le principe de continuité entre capitalisme et fascisme. Kracauer a l'intuition que le fascisme développe « *une dynamique singulière qui lui est propre* », et il pense que le contexte politique et psychologique est important (crise économique et défaite militaire). De plus, il va au-delà de la théorie classique du bonapartisme parce qu'il ne croit pas que les classes supérieures parviendront à écartier Hitler pour stabiliser le régime.

Kracauer est très attentif à la forme. Il observe que le montage provoque des ellipses qui



« Les Nibelungen » (1924)

LE MONDE CALIGARI

soulignent la rapidité d'exécution entre l'objectif et sa réussite en faisant disparaître la résistance ennemie. Il montre aussi que les plans fixes, réservés à l'armée française, font ressortir son apathie défensive alors que la caméra en mouvement souligne le dynamisme de l'armée allemande. Sans oublier la musique, qui « *fait vibrer les nerfs moteurs* ».

Kracauer affirme également que filmer les foules qui vont « *se contempler elles-mêmes* » permet de créer « *une pseudo réalité* » instaurant « *une communauté du peuple en tant que dépassement de la conflictualité sociale* ». Ainsi, « *la masse n'est pas seulement un moyen de propagande, elle est elle-même propagande* ».

Il sait aussi que les images ne sont jamais univoques : ainsi celles de la visite de Hitler à Paris, au petit matin. Certes, le Trocadéro, l'Étoile, la Madeleine, l'Opéra brillent de tous leurs feux, mais dans une ville déserte. Ainsi, « *la vision touchante de cette cité fantôme désertée qui autrefois vibrait d'une vie fiévreuse, reflète le vide du propre noyau du système nazi* ».

Force est de reconnaître que, si la méthode de Kracauer prête le flanc à la critique, ses observations incitent à la réflexion et amènent à s'interroger d'une façon sérieuse sur l'influence des images, songes qui peuvent, parfois, s'accomplir.

Les sons du monde grec

On risque fort de ne pas pouvoir aller en Grèce cet été. Avant d'y retourner, on se préparera à mieux voir ce pays en lisant avec profit Roumeli. Voyages en Grèce du Nord. Publié en anglais en 1966 et enfin traduit, ce livre de Patrick Leigh Fermor brille par sa compréhension d'un pays qui échappe au regard.

par Ulysse Baratin

Patrick Leigh Fermor
Roumeli. Voyages en Grèce du Nord
 Bartillat, 392 p., 22 €

Certaines personnes parties jeunes voir le monde ne reviennent jamais de leurs premiers périples. Patrick Leigh Fermor (1915-2011) est de ceux-là. Résumer l'existence de cet auteur de récits de voyage serait difficile, mais indiquons qu'il connut l'aristocratie hongroise et roumaine des années 1930 comme les derniers nomades des Rhodopes, participa à la résistance crétoise, fut un écrivain cosmopolite et célébré dans les années 1950-1960. Un dandy, mais d'une vitalité hors du commun, qui, à soixante-neuf ans et après une existence riche en cigarettes et whisky, traversait à la nage le détroit des Dardanelles. Fantasma d'un ancien de la « Direction des opérations spéciales » britanniques comme d'un familier d'Eschyle. Une hagiographie en pointillé ne lui rendrait pas justice et on se limitera à ce seul aspect : Leigh Fermor aimait les Grecs et la Grèce.

L'amour ne suffit pas à faire de bons livres. Dans le cas présent, si. Un premier [sur la région du Magne](#), la plus méridionale, et cet autre ouvrage, qui le complète, sur la Roumélie. Cherchez sur les cartes, vous ne trouverez rien. C'est l'ancien nom du pays des « Romioi », les Romains, c'est-à-dire les Byzantins (héritiers de l'Empire). C'est la Grèce du Nord, loin de l'Attique, du Péloponnèse ou des Cyclades. On s'attend d'abord à un itinéraire mais il disparaît au profit d'un entrelacs de strates temporelles et géographiques sans cesse fractionnées par des digressions. Tout cela compose la bizarre structure du récit, reflet d'une Grèce impossible à saisir d'un seul tenant.

La langue elle-même laisse une place au roulement des métaphores tandis que les images se

montent les unes sur les autres. Certains épisodes datent de l'entre-deux-guerres, d'autres sont postérieurs aux années 1950 et on a la sensation d'une superposition d'éléments disparates quoique liés. Le livre condense en chapitres thématiques (sur les nomades, les monastères, certaines régions) des souvenirs de différents voyages. Il y a un récit, il y a des voyages, mais pas de récit de voyage. L'ensemble a donc l'allure d'une pâtisserie prisée dans ces contrées pour la variété de son feuilletage : le baklava.

Comme liant, moins de miel mais la grâce d'un nom et la recherche d'une unité culturelle : la « romiossyni », le fait d'être non pas « hellène » (rattaché au cosmos antique) mais *Rômiós* (rattaché au cosmos byzantin). Dans ces *Voyages en Grèce du Nord*, Patrick Leigh Fermor plus qu'un territoire recherche un certain esprit, des manières d'être et de faire. Dans de hautes montagnes, les bergers vivent dans des tipis et il y a beaucoup de monastères, des Météores au mont Athos. Ce n'est pas la Grèce rêvée par les antiquisants, plutôt celle de 1821, belle comme un *kilim* ancien. Une Grèce moins delphique, qu'on aimerait dire « balkanique » ou ottomane mais les termes suscitent tant d'ambiguïtés...

Orientale ? Leigh Fermor ne substitue pas un fantasme à un autre. Conscient d'être face à un objet fuyant, il dresse un tableau comparatif intitulé « Le dilemme helléno-romain ». Il repose sur « l'hypothèse que tous les Grecs recèlent en eux deux personnages qui entrent en conflit : chacun d'eux prend le dessus à tour de rôle, mais il leur arrive aussi de se mettre d'accord. Ces deux personnages sont le *Rômiós* et l'*Hellène* ». La dichotomie fit sourire ses amis grecs mais les intéressa aussi. Parmi soixante-quatre points, le suivant attire l'attention, tant il résonne avec notre présent immédiat :

LES SONS DU MONDE GREC

Le Rômiós

L'Hellène

19. Considère que la Grèce

Considère que la Grèce

est en dehors de l'Europe.

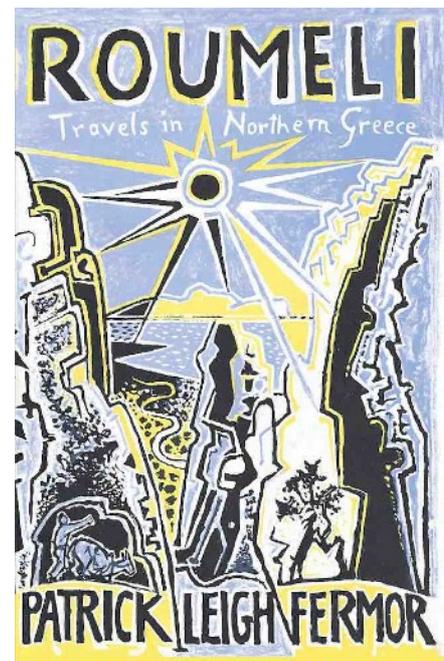
fait partie de l'Europe

Comme Jacques Lacarrière et son *Été grec*, Leigh Fermor saisit une nation en train de basculer dans la modernisation et le tourisme de masse. Une Grèce sans électricité mais solaire et qui laisse plus de place à l'obscurité. Que ce pays-là ait (apparemment) disparu, n'importe quel visiteur européen peut le dire et verser avec le plus parfait naturel dans la déploration et la nostalgie. Mais Leigh Fermor a vécu en Grèce et ne tombe pas dans l'odieuse position esthète préférant un dépouillement immaculé à l'allègement des souffrances d'un pays si pauvre.

Ces souffrances, l'auteur les avait partagées en partie. *Roumeli* a l'Ida pour clef de voûte. Cette montagne crétoise fut un haut lieu de la résistance grecque. De ces années passées avec les maquisards dans des grottes, Leigh Fermor fait un récit court, qui est comme le centre de gravité du livre. Il s'y fait jour une délicatesse et une pudeur si profonde que l'on hésite entre l'admiration pour le combattant antifasciste et l'admiration pour le conteur s'effaçant derrière tout un peuple, qui le considérait comme l'un des siens tant l'agent secret britannique se mua là-bas, si cela a un sens, en ami.

L'homme ayant été responsable de l'enlèvement de l'un des deux généraux en chef allemands de la Crète, on aurait pu s'attendre au moins à une ligne sur ce fait d'armes. Rien. Érigé au cœur du livre comme une stèle sobre, le passage crétois se borne à rendre hommage aux compagnons d'armes. Sous la plume du héros, le « je » disparaît. Leigh Fermor en était un, pourtant. Toutes ces pages poignantes d'humilité disent l'éblouissement face à des hommes et des femmes. Le splendide récit lettré et sensuel déraile et toute extériorité s'évanouit : « *Tantôt nous menions une caravane de mules chargées d'armes et d'explosifs largués par avion ou débarqués dans une anse isolée...* » Cet Anglais, cet étranger, écrit « nous ».

Jamais, à aucun moment, on ne perçoit le début de cette condescendance si commune encore aujourd'hui chez les Européens, cultivés ou pas, pour



les Grecs. Cela vaut la peine d'être noté car Leigh Fermor a toujours campé sur des positions politiques d'une stricte orthodoxie tory anticommuniste et de part en part Foreign Office. L'auteur délaisse son costume d'Anglais pour adopter une perspective grecque. Il le prouva par la suite en défendant publiquement les positions de la République hellénique contre celles du Royaume-Uni lors de la partition de Chypre. Venant d'un ancien officier de sa Majesté, ce n'était pas insignifiant. *Roumeli* décrit cet ébranlement humain qu'est la très étrange métamorphose d'un Européen... en Rouméliote.

La Grèce dont parle Leigh Fermor, un lecteur pressé ou bilieux la dira abolie à jamais, ou purement fantasmatique. Peut-être. D'où vient alors le si puissant sentiment de reconnaissance que dégage chaque page ? Soyons clairs, on n'a jamais connu la période dépeinte par l'auteur. Et pourtant, quelque chose d'à la fois tellurique et indéfinissable nous parle encore. Ce livre si saturé d'Histoire semble actuel. Alors, qu'est-ce qui parle sous et à travers les villes bétonnées, les îles disparues sous les camps, de vacances ou de migrants, et les montagnes éventrées par les compagnies minières ? Des sons. Le plus immatériel et le plus léger se perpétue. Les dernières pages les recensent en une litanie hypnotique en associant des lieux grecs à autant de sonorités singulières. Parce que « la » Grèce n'existe pas, Leigh Fermor parle des « sons du monde grec ». Évoquons seulement ces quelques invocations et appels : « *Les Sporades sont le murmure de la mer à travers des oliviers ; la place Omónia est un chuchotement équivoque ; Salonique est une querelle au sujet d'un reçu de marchandises expédiées par voie maritime.* »

La poésie surréaliste en ses somptueux écarts

Dans une lettre à son ami Pierre Prigioni datée du 3 mars 1965, Jehan Mayoux (1904-1975), dont le long poème « La rivière Aa » est publié en version bilingue par les éditions William Blake & Co, soulignait que certains lecteurs naïfs pouvaient penser que les poètes écrivaient « n'importe quoi » et s'appuyait sur cette idée pour affirmer : « cette perspective n'est pas pour me déplaire ; car je reste persuadé que c'est en écrivant n'importe quoi qu'on peut dire quelque chose et, éventuellement, ce qu'on voulait dire ou ce qu'on avait à dire sans le savoir ». L'écriture automatique est là, qui veille !

par Alain Joubert

Jehan Mayoux

La rivière Aa, précédé de *Porte à secrets*

Édition bilingue. Trad. de l'anglais

par Alice Mayoux et Sandra Wright

Eau-forte d'Olivier Le Bras

et dessins de Georges-Henri Morin

William Blake & Co, 124 p., 18 €

Yves Elléouët

Dans un pays de lointaine mémoire

Poèmes et lettres

Diabase, 182 p., 19 €

« La rivière Aa » est composé de deux parties, écrites, l'une en décembre 1967, l'autre entre février 1972 et avril 1975. Il n'a pas été publié du vivant de l'auteur, seulement au sein de ses œuvres complètes réunies en 1976 par son épouse, Yvonne Mayoux, aux éditions Péralta, c'est-à-dire après sa disparition. Cette édition bilingue est donc doublement inédite en tant que telle, et constitue une première.

Mais, pour ceux de nos lecteurs qui ne savent pas qui est Jehan Mayoux, résumons sa trajectoire. Surréaliste sans faillir depuis les années 1930, grand ami d'André Breton, complice privilégié d'Yves Tanguy et de [Benjamin Péret](#), emprisonné pour ses idées libertaires et son refus de répondre à l'ordre de mobilisation en 1939, soumis aux pires ennuis dans sa vie professionnelle – l'enseignement –, poète débridé de l'amour, du merveilleux et de l'enfance où triomphent ses « Fatrasies », logicien implacable et absurde du « Traité des fourchettes », il est aussi l'auteur d'un *Court traité de philosophie surréaliste* tenant en une seule

phrase, mais décisive : « *L'imaginaire est une des catégories du réel, et réciproquement* ». Vu ?

Quand Jean Schuster, qui tentait avec son petit cercle rapproché de s'imposer comme le « chef » du groupe surréaliste après la mort de Breton, exigea de chacun, le 10 mai 1967, une signature au bas d'une mise en demeure qui transformait l'utile « Comité de Rédaction » de notre revue *L'Archibras* en « Comité de Direction » autoproclamé, ce qui relevait tout simplement du coup de force, Jehan Mayoux refusa de se plier au diktat ; il fut donc aussitôt exclu par ces petits messieurs (voir Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire*, éd. Maurice Nadeau, 2001) ! C'est plus de six mois après cet épisode indigne et douloureux que Mayoux commença l'écriture de « La rivière Aa », ce qui a une certaine importance, j'en suis persuadé.

Ainsi, on ne m'ôtera pas de l'idée que le début du long poème renvoie indirectement, inconsciemment ou non, à ce que l'homme intègre vient de subir, jugez-en :

« *Me voici aux portes d'une Amérique sur un chemin verglacé [...]*

Quand le capitaine vient de tuer son lieutenant [...]

Puis a caché le cadavre dans le piano du grand salon

Peste soit de l'imbécile... »

Dans sa préface, Alice Mayoux, fille de Jehan, y voit la présence de la mort qui menace dans

**LA POÉSIE SURREALISTE
EN SES SOMPTUEUX ÉCARTS**

l'ombre ; certes, mais, au-delà de la mort physique, c'est bel et bien une amputation de la plus grande partie de sa vie que le « surréaliste intégral » qu'était Mayoux vient de se voir signifier par « l'imbécile » ici évoqué, véritable condamnation à mort de son activité au sein du groupe telle qu'il l'avait pratiquée jusqu'alors en pleine liberté. À ce sujet, la liberté, voici quelques lignes d'une lettre qu'il adressa le 4 octobre 1971 à Franklin Rosemont, surréaliste de Chicago : « *Quant à Marx, [...] il a mis en circulation ce monstre philosophique, cette contradiction dans les termes dont la malfaisance, toujours actuelle, est incalculable : "le socialisme scientifique" ! Le socialisme, s'il existe un jour, sera le règne de la liberté humaine et il est évident (pour moi !) qu'il ne peut y avoir de science de la liberté* ». Petite mise au point avant de revenir sur les bords de la rivière Aa...

Alice Mayoux revisite les thèmes qui circulent tout au long du poème, avec finesse, justesse et enthousiasme. Après avoir rappelé que Jehan, fidèle à la dictée de l'inconscient, et refusant « *de déroger au principe de l'écriture automatique* », excluait toute correction, même mineure, suggérée par Yvonne, son épouse, non « *qu'il se soit jugé au-dessus de toute critique* » mais « *pour être toujours resté fidèle à ses principes* », elle souligne la présence des femmes « *jeunes et belles, brunes ou blondes, espiègles, moqueuses ou supérieures à l'homme, comme la superbe tireuse à l'arc affublée d'un époux aussi bête que le tour de France* ». Quant à la « *civilisation / Urbaine chrétienne obligatoire, elle est en première ligne sous le tir de l'humour : les églises ont des clochers plus stériles que l'amanite phalloïde qui braillent comme des fanfares dans un film muet, on rencontre un pape qui voulait devenir garçon de café, un prédicateur et son bedeau qui ont un stratagème pour délester les portefeuilles. Du côté des militaires ce n'est pas mieux : on aperçoit un profil de général qui va manger la grenouille, on entend une musique militaire qui se console / d'avoir perdu son régime en jouant des valses* ».

Cette préface, intitulée « *Porte à secrets* », permet aussi de faire place « *à des passages d'une beauté envoûtante comme celui-ci où couleurs, sonorités et rythme se mêlent pour évoquer l'être aimé, ou l'amour même, avec une infinie délicatesse* » :

« *Alors revient le visage de papillon ocellé*

Aux couleurs empennées de vague à l'entrée de la grotte

Où le froufrou du liège couronne le tambour des galets

Ses ailes se déploient plus furtives que l'empreinte

D'un pied nu sur le parvis d'un palais en ruines ».

Ce n'est pas un hasard si la complicité totale avec Benjamin Péret illumina la poésie de Mayoux, la déferlante des images jouant chez l'un comme chez l'autre, mais par une sensibilité différente, le rôle dynamique et révolutionnaire de la provocation. Exemple :

« *Les pères de famille bien pourvus déshériteront leurs enfants*

Au profit des serveuses de bar ou des conducteurs d'autobus [...]

Un fabricant de mégots après quarante ans de labeur

Se dégoûtera de l'odeur de sa marchandise

Et ira cultiver des endives dans la cave de l'immeuble

Le vin de plusieurs locataires en sera gâté ».

Et puis – pourquoi se priver ? – cueillons au passage cette observation pleine de sagacité et de bon sens :

« *L'eau de pluie aime les femmes nues*

Qui ne le lui rendent pas toujours

Absence d'harmonie dont les Encyclopédistes

Firent état dans leur polémique

Contre ces calotins d'horlogers ».

Parce que « *La rivière Aa* », ce poème au long cours, est exemplaire de ce que la poésie contemporaine est incapable de faire, prisonnière qu'elle est du rétrécissement de la verve et du dessèchement du langage très « à la mode » chez les pseudo-poètes « officiels » qui prennent la disette pour une vertu, je le tiens, moi, pour l'un des versants essentiels de ces « somptueux écarts » signalés dans le titre de cet article. Nous allons maintenant voir pourquoi, et comment.

LA POÉSIE SURREALISTE EN SES SOMPTUEUX ÉCARTS

Préambule : est-il toujours légitime de parler de « poésie surréaliste » et de placer sous cette étiquette à la fois Breton et Péret, Char et Artaud, Desnos et Blanchard, Éluard et Mesens, Arp et Césaire, Prévert et Tzara, ou encore Jean-Pierre Duprey, [Radovan Ivšić](#), Magloire-Sainte-Aude, Ghérasim Luca, Hervé Delabarre, Pierre Peuchmaurd, Guy Cabanel et [Joyce Mansour](#) ? Ces poètes, on le sent d'emblée, ne sauraient fonder leur écriture sur un même modèle, serait-il « surréaliste », et le rôle qu'ils font jouer à l'image – automatique ou non – est loin d'être identique chez tous.

Y a-t-il même toujours « présence effective de l'image » ? On va voir que cela peut ne pas être le cas. D'ailleurs, l'humour ravageur de l'un fait-il bon ménage avec l'éblouissement de l'amour chez l'autre ; la cruauté s'accommode-t-elle de la tendresse, et le dérisoire de la mort relance-t-il l'effervescence de la vie ? Probablement, le territoire où se meuvent les surréalistes est si varié, le domaine poétique qu'ils envisagent si vaste, qu'on ne sait pas très bien où il commence, ni où il finit – s'il finit. Et j'en suis à me dire qu'au lieu de parler de *poésie surréaliste*, il vaudrait mieux peut-être – j'ai bien dit peut-être ! – utiliser de préférence la formule « le surréalisme et la poésie » comme, au bout du compte, André Breton dut se résigner à le faire pour la peinture, face à l'impossibilité de définir vraiment, donc de limiter, ce qu'était la « peinture surréaliste ». Alors, pour la poésie, vous imaginez !

Finalement, les poètes qualifiés de « surréalistes » se reconnaissent beaucoup plus à l'infinie capacité d'invention dont ils font preuve, à la puissance de leur imagination et, par-dessus tout, à l'esprit de révolte qui les anime, qu'à la forme qu'ils utilisent. Automatisation ou non, fonction effective ou bien clandestine de l'image, poésie sans objet préconçu ou imagination contrôlée, ces pôles ne se repoussent pas, tant que le désir demeure. La vérité de la poésie surréaliste ne se maintient qu'à travers ses métamorphoses, pour paraphraser ce que disait Joë Bousquet de la réalité d'un objet.

Dans *Clef de la poésie*, publié une première fois en 1944, et depuis souvent réédité, Jean Paulhan écrivait : « Il ne nous est pas donné, sans doute, de penser ouvertement que la forme et le fond sont une même chose, et qu'un mot est une idée ; mais il nous est permis du moins de penser "l'ourlet des

ans" ou "la rosée à tête de chatte" comme si les mots étaient des idées, et la forme était le fond. Il nous est permis de les penser de biais ». Dans ce même texte, Paulhan venait d'opposer Breton, qui voyait « dans l'image une révélation intérieure, et qui précède tout langage », et [Jean Prévost](#), pour qui il s'agissait « d'un arrangement de mots et de phrases qui procèdent d'une idée ».

Cependant, si l'image se forge *en amont* du langage, je ne sais si l'on peut pour autant parler de « révélation intérieure », puisque c'est *en aval* du langage seulement que la « révélation » dissipera son mystère par l'émergence des mots. En revanche, les images poétiques volontairement fabriquées à grands coups de mots sélectionnés, les audacieuses métaphores savamment calculées pour donner l'illusion du mystère là où il n'y a qu'un énigme fugitive, ces images-là ne relèvent au mieux que du divertissement pour esthètes de linotte, au pire de l'émission de fausse monnaie intellectuelle. Ce qui nous amène à Yves Elléouët, bel exemple d'un « somptueux écart » en matière de poésie.

Ceux qui ne connaissent pas ce poète, disparu en 1975 (comme Jehan Mayoux) à l'âge de 43 ans, sont excusables, car il a peu publié et n'a guère été réimprimé jusqu'à ce jour : de son vivant, *La proue de la table*, journal intemporel avec poèmes illustrés par Calder, et le récit *Livre des rois de Bretagne* (Gallimard, 1974) ; à titre posthume, *Falc'hun*, récit préfacé par Michel Leiris (Gallimard, 1976), et les poèmes *Au pays de sel profond* (éd. Bretagne, 1980) et *Tête cruelle* (éd. Calligrammes, 1982). C'est pourquoi la publication de *Dans un pays de lointaine mémoire*, qui regroupe l'essentiel de ses poèmes, ainsi que quelques inédits et une partie de sa correspondance avec André Breton (dont il épousa la fille), Michel Leiris, Georges Perros, Julien Gracq ou [Patrick Grainville](#), notamment, met en lumière l'un des poètes les plus inspirés et les plus originaux, issu de la rencontre d'une nouvelle génération avec le surréalisme au cours des années 1950. Voici comment Elléouët s'adresse à André Breton dans une première lettre de décembre 1955 : « Monsieur, C'est avec le désir de me joindre à vos *Mystères* que je vous écris. Le Surréalisme étant la seule voie menant à la Découverte. La seule lampe d'alchimiste allumée sur la nuit. » Il termine sa lettre par cette affirmation : « S'il m'est une famille spirituelle elle est au sein de votre groupe et certainement pas ailleurs ».

L'originalité d'Elléouët, c'est que, rompant avec la problématique « mots-idées » caressée par Paulhan, il donne aux *objets* les prérogatives

**LA POÉSIE SURRÉALISTE
EN SES SOMPTUEUX ÉCARTS**

généralement attribuées à l'image, non pas à la manière de Benjamin Péret qui les faisait se télescoper joyeusement, mais en leur insufflant une charge poétique « oblique » – *de biais*, disait l'autre – spécifique de son univers. Et c'est peut-être à cause de cela qu'Elléouët est surréaliste quand même, bien qu'il ne réponde pas a priori au désir de Breton, pour qui les images sont essentielles. En effet, il se placerait plutôt en position de susciter l'image par induction, pour qu'elle se forme – ou non – dans l'esprit du lecteur au lieu de lui être proposée, là, sur le papier, de manière irrévocable. L'amont du langage est bien présent, mais sous les mots, sous les objets, le mystère de l'image étant d'autant plus riche, donc plus clair, en termes d'évocation, ou de révélation, aux yeux du lecteur que c'est lui qui l'aura forgée pour partie en lui-même. Cette image à l'état latent n'ouvrirait-elle pas la voie à l'injonction prémonitoire de Ducasse : « *La poésie sera faite par tous* » ? Ainsi :

« *la fenêtre crie*

minuit

sur les toits

quand le renard lèche ses ongles »

ou bien :

« *deux sœurs jumelles se regardent depuis vingt ans*

de part et d'autre de la perspective absolue d'un tiroir »

ou encore :

« *petit café-tabac*

je m'y vois lamper jadis du vin fort

dans des grands verres

la pluie cribble la vitre on lève la tête

tout est noir

un ruban de papier tue-mouche pend dans la

pénombre »

et puis :

« *dans la rue s'est ouverte à midi*

l'ombrelle des écolières

les lanternes de la proche nuit

s'allument ».

enfin, de ce poème inédit, écrit en 1956, peu après sa rencontre décisive avec celle qui deviendra sa femme, Aube :

« *et quelque part un rideau tombe*

et l'ancienne nuit

la nuit ancienne

voit sur son dernier théâtre

s'éteindre la rampe de sa vie

Aube mienne

Un nouveau sens est né »

On sent bien ce qui ne cadre pas vraiment avec un certain projet d'écriture surréaliste, puisqu'il n'y a pas là révélation « directe » par l'image, mais l'on perçoit en revanche le mouvement poétique qui permet de « *rendre le langage à sa vraie vie [...] en se portant d'un bond à la naissance du signifiant* », comme disait André Breton. Il n'y aurait donc pas de « forme » poétique à privilégier plutôt qu'une autre, et le surréalisme ne saurait se limiter à l'imitation d'une certaine partie de lui-même, idéologiquement dominante *donc* restrictive, contrairement à ce que nombre de « bonnes volontés » s'imaginent encore. Finissons-en avec ceux qui transforment la poésie en langue de bois, de ce bois dont il est, dès lors, facile de fabriquer des cercueils... Il reste des territoires en jachère, la preuve !

Chez Yves Elléouët, l'image n'est pas aux premières loges, ou alors un peu en retrait, dans la pénombre, là où seuls brillent les diamants. C'est l'écart même qui existe entre la poésie de Jehan Mayoux – où l'image se déploie sans mesure, audacieusement – et celle d'Yves Elléouët – où elle se fraie sa voie avec une discrète persuasion, on vient de le voir – qui les rapproche de l'esprit du surréalisme, par les chemins secrets qu'il sait se ménager depuis toujours. L'un comme l'autre sont de vrais *singuliers*. C'est ainsi que se régénère le surréalisme au fil du temps, depuis ses origines : par la *différence*.