

Le N

Rentrée littéraire

Numéro 110
du 26 août
au 8 septembre 2020



Numéro 110

Le temps, qui a pris d'autres formes cette année, nous place déjà tout étonnés devant la rentrée. Déjà ? Et tant de nouveaux livres alors que l'été ne nous a pas permis de laisser résonner tous ceux qui avaient été, en même temps que nous, confinés ! Pour certains d'entre eux, comme le remarquable *Fille*, de Camille Laurens, leur sortie avait été retardée. D'autres nous arrivent en avance, comme le très narcissique *Yoga* d'Emmanuel Carrère, au bon goût irréprochable et parfois un peu anesthésiant.

Il y a aussi, comme à chaque rentrée, des livres parfaitement ponctuels, qui expriment avec plus ou moins de bonheur notre époque, ses loufoqueries, ses tares, ses blessures visibles ou invisibles, sa mémoire. Parmi les plus réussis d'entre eux, nous retenons aujourd'hui le quatrième roman de Sarah Chiche et le premier de Fatima Daas. Nous entrons avec jubilation dans les comédies de Chloé Delaume et d'Éric Reinhardt qui réinventent leur monde avec les états du présent.

Nous suivons les errances fluviales de Jean Rolin avec une plus grande mélancolie sensible et les enchantements urbains du personnage de Robin Robertson habité par les cadrages du film noir.

Mais on attend aussi parfois des livres qu'ils désajustent le temps, qu'ils le désassemblent.

En osant des formes nouvelles, Camille de Toledo avec *Thésée*, Deborah Levy avec deux livres autobiographiques font surgir le passé de façon interrogative et intempestive et donnent un avenir à la mémoire.

Un mot sur notre journal et sa périodicité. Nous continuons à ouvrir un numéro par quinzaine, le mercredi. Mais chaque jour nous l'alimentons avec un nouvel article. À la fin des deux semaines, un PDF rassemble l'ensemble des articles de la période et forme un numéro. Voici l'ouverture du numéro 110.

T. S., 26 août 2020

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, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard, Gilles Lapouge **Numéro ISSN : 2491-6315**

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

À la Une : Camille de Toledo © Tonatiuh Ambrosetti ;
Chloé Delaume, Emmanuel Carrère et Sarah Chiche © Jean-Luc Bertini

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

RENTRÉE LITTÉRAIRE**p. 4 Camille de Toledo**

Thésée, sa vie nouvelle
par *Cécile Dutheil de la Rochère*

p. 6 Chloé Delaume

Le cœur synthétique
par *Pierre Benetti*

p. 8 Camille Laurens

Fille
par *Jeanne Bacharach*

p. 10 Maurice Dayan

Dire et devenir
par *Eva Landa*

p. 13 Le vif de l'art (2)

par *Paul Bernard-Nouraud*

p. 16 Fatima Daas

La petite dernière
par *Pierre Benetti*

p. 18 Yànnis D. Yérakis

Pêcheurs d'éponges
par *Ulysse Baratin*

p. 20 Sarah Chiche

Saturne
par *Roger-Yves Roche*

p. 22 Emmanuel Carrère

Yoga
par *Cécile Dutheil de la Rochère*

p. 24 Robin Robertson

Walker
par *Steven Sampson*

p. 26 Lucy Ellmann

Les lionnes
par *Maurice Mourier*

p. 29 James Walvin

Histoire du sucre,
histoire du monde
par *Philippe Artières*

p. 32 Sindiwe Magona

Mère à mère
par *Georges Lory*

p. 34 Éric Laurent

Une fille de rêve
par *Norbert Czarny*

p. 36 Elisa Shua Dusapin

Vladivostok Circus
par *Hugo Pradelle*

p. 38 Salman Rushdie

Quichotte
par *Pierre Senges*

p. 40 Jeanine Cummins

American Dirt
par *Liliane Kerjan*

p. 42 Lisa Fittko

Le chemin
de Walter Benjamin.
Souvenirs 1940-1944
par *Jean Lacoste*

p. 45 Antonio Scurati

M. L'enfant du siècle
par *Pierre Tenne*

p. 47 Camille Brunel

Les métamorphoses
Laurine Roux
Le Sanctuaire
par *Sophie Ehram*

p. 49 Jean Rolin

Le pont de Bezons
par *Cécile Dutheil de la Rochère*

Nous avons attribué par erreur dans le sommaire de notre dernier numéro la recension de La réaction, de Côme Martin-Karl, effectuée par Ulysse Baratin, à Marc Lebiez.

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](#).

Fiction française

Le nouveau livre de Camille de Toledo, écrivain et défenseur de l'européanité, frôle le grand œuvre – nos mots sont choisis – tant il est pensé, éprouvé, pesé et composé. L'auteur nous avait habitués aux essais sur la littérature et aux positions affirmées. Dans Thésée, sa vie nouvelle, le voilà qui entreprend une longue descente en soi, en lui, c'est-à-dire en l'histoire des siens du côté maternel : quatre générations d'une histoire tue, parcourue par la mort et la douleur extrême, et ramassée en trois disparitions successives à l'aube du XXI^e siècle.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Camille de Toledo
Thésée, sa vie nouvelle
 Verdier, 256 p., 18,50 €

Le 1^{er} mars 2005, Camille de Toledo a perdu son frère cadet, Jérôme, qui s'est pendu. Moins d'un an plus tard, sa mère est retrouvée « *endormie pour l'éternité* » dans un bus – une rupture d'anévrisme, apprendra-t-on plus tard dans le livre. Quatre ans après, son père meurt d'un cancer. Effroi, panique, le fils fuit le lieu de la tragédie, Paris, pour aller vivre avec ses trois enfants à Berlin, dans une autre langue et dans une ville « *sans mémoire* », croit-il. Il emporte avec lui sa peine et plusieurs cartons d'archives familiales.

Thésée, sa vie nouvelle n'est pas une autobiographie, ni un récit d'autofiction, ni un livre de souvenirs, ou peut-être au sens anglais de *remembrance*, remembrement, re-liement. L'écrivain parle de lui à la troisième personne et, plus rarement, à la première. Il se nomme Thésée, ou « *le frère qui reste* », ou encore « *le frère restant* ». Il est celui qui cherche à sortir du labyrinthe de la douleur (« *je suis venu, chers morts, tuer le Minotaure* », écrit-il, faisant rimer « morts » et « minotaure »), et ce restant qui évoque le gisant, l'immobile, l'homme accablé par un mal concentré dans le dos, fourbu, piégé par son corps, obligé de vivre couché des jours entiers.

Il est aussi le moi plus social, le fils qui s'adresse à « *mes chers petits parents* », Esther, fille d'un grand industriel, et Gatsby, flamboyants baby-boomers, hérauts d'une croissance qui vacille à partir de 1974. Inversement, ils sont aussi appelés « *le père* », « *la mère* », distanciés, manquants,

investis d'une dimension plus large qu'eux-mêmes à présent qu'ils ne sont plus.

L'écrivain parvient à une chose rare dans la littérature aujourd'hui : inscrire les trente glorieuses de ses parents dans un cycle de temps beaucoup plus long, dans un cercle de sens beaucoup plus profondément enfoui, qui va au-delà des racines d'un XX^e siècle de guerre, d'exil et d'extermination, jusqu'aux fondements de celui qu'il est, de ce que nous sommes.

Le jeu sur les pronoms et les appellations n'est pas un jeu, c'est une nécessité, un secours, une dissociation pour y voir plus clair parce que, le fils ne cesse de le dire, « *je ne comprends rien* ». Il a pourtant l'intuition que, derrière la cellule familiale à quatre, les ombres des générations précédentes agissent.

Il s'obstine, veut « *éviter que le suicide contamine la vie* », trouver des clés, des nœuds. Pourquoi lui-même a fui, là-bas, en Allemagne, terre de barbelés. Quel sens ? Pour qui ? Guidé par quel fol instinct de survie et d'élan ?

Il le demande, il se le demande, il le répète, et c'est là la grande beauté de ce livre, la répétition qui condense l'incompréhension sur laquelle on bute, l'absurde, l'impasse, mais aussi la répétition qui est incantation, puissance, esquisse de renaissance, bercement noir. Des phrases hantent le livre, reviennent, entêtantes, inquiètes, comme en un chant, une prière, une récitation. L'écrivain en use, les écoute, les compose en italique, espacées, détachées sur la page, faisant de son récit un immense poème, un tombeau à la mémoire des siens, mais aussi une quête vivante, un cantique écrit du cœur du XXI^e siècle.

FICTION FRANÇAISE

« *Qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ?* », écrit-il maintes fois, liant ces deux « qui » en un curieux enchaînement que le lecteur doit relire pour comprendre, devinant que le second « qui » sous-entend le premier, lequel en appelle un troisième, puis encore un autre... « *Lignée* », dit Camille de Toledo.

Ces refrains ne sont pas des vers, plutôt des versets, des unités de mots et de rythmes aux accents presque sacrés. Versets aussi que les titres de chapitres, les respirations de ce récit agencé avec le soin que l'on accorde aux défunts. Photos noir et blanc, cadrage, montage, installation, appuient visuellement le texte. Ce sont les outils de l'art contemporain, que l'écrivain manie non pas avec habileté, mais avec gravité, avec une forme de majesté intime. Rarement l'antique et l'aujourd'hui fusionnent avec une telle force de conviction.

Au-delà des répétitions, des échos résonnent, des variations apparaissent, et le livre offre une lente progression, une avancée. Il est jalonné par des découvertes, des faits de famille, des événements cachés parce qu'il faut vivre, espérer, prospérer. S'il fallait les résumer, ces découvertes sont au nombre de deux. La première est contenue dans un texte écrit en 1937 par l'arrière-grand-père de l'auteur, Talmaï, qui fait mémoire de son fils mort de maladie, Oved. Le texte est un portrait déchirant de l'enfant, une déclaration d'amour écrite dans le français si pur de la première moitié du XX^e siècle, d'autant plus admirable que, pour Talmaï, il est une langue acquise, aimée, étrangère d'abord.

C'est un « *texte errant* », dit Camille de Toledo : on laissera au lecteur la liberté de déterrer les mille sens de cette expression si juste. Ce récit en soi, qui se prolonge par le suicide de Talmaï en 1939, est à pleurer au sens premier, mais les larmes que l'on verse ne sont pas celles du mélodrame. Ce sont celles du sang versé de l'aube du XX^e siècle jusqu'à celle du nôtre, et celles d'un monde sans Dieu. Car l'enfant a compris qu'il allait mourir : « *Il voulait prier, mais les mots manquaient*, déplore l'aïeul impuissant. *Les mots de la prière avaient disparu. [...] Nous nous étions si vite intégrés. Il n'y avait plus qu'un blanc au lieu de Dieu* ».

Oved avait une passion pour l'histoire de France et ses dynasties : c'est « *l'enfant qui voulait être le Premier Roi juif de France* ». Ce que Camille de Toledo exhume là sur les siens et sur les nôtres, sur les origines plurielles de la France, sa force d'attraction, son universalité si prometteuse et régulièrement trahie, est d'une puissance inouïe.

Cette vérité résonne à l'autre bout du livre avec la seconde découverte familiale : les lettres de Nissim, né à Andrinople, frère de Talmaï, français depuis quelques années à peine, si ardent à se battre en 1914 et à l'écrire. Nissim fraternise avec les goumiers, ses frères d'armes, et se réjouit de les voir s'opposer à l'ennemi allemand à ses côtés, décrivant « *ces villages fléchés d'églises transpercés par nos forces arabes, on croirait assister à quelque invraisemblable croisade à l'envers* ». Et Camille de Toledo de glisser la question à son frère : « *pourquoi suis-je tombé amoureux d'une Algérienne, Arma, arrière-petite-fille de goumier ?* ».

Ce ne sont pas de petits secrets que l'écrivain met au jour. Ce sont de grands, de lourds secrets, auxquels il parvient à donner une amplitude exceptionnelle par l'intensité de son attention, de son courage, son humilité d'homme qui dit ne pas savoir « *ce que la matière sait* », ce que son corps endolori a enregistré et gravé. Fils de son temps, moderne qui s'en veut de l'être, il en appelle à tous, médecins, guérisseuses, acupuncteurs, thérapeutes, professeurs de méditation, pour l'aider à guérir et panser son mal. Sa douleur est si réelle, si physique, lancinante, qu'il en vient à se demander si Dieu ne serait pas « *le flot même de la matière* », la blessure même.

L'écrivain ne répond pas. La plaie reste ouverte, en dépit du sens retrouvé. Ouvrir les cartons, il l'a fait. Mettre au jour des dates qui se répondaient, des correspondances troublantes, des liens que nul n'avait vus, il l'a fait. S'en remettre à la psychogénéalogie, également. Revenir à la source de son nom, « de Toledo », aussi. Étonnamment, c'est le seul nom de famille qui apparaît dans un récit qui ne livre que des prénoms auxquels il rend leur pleine signification, comme autrefois, en des temps archaïques, dans les mythes et les textes sacrés. Ainsi Jérôme, prénom du frère et nom d'un saint, traducteur, chargé de rassembler des scripts « *venus du grec, de l'hébreu, de l'araméen* » en un seul héritage.

Thésée, sa vie nouvelle est un livre qui hante le lecteur longtemps après avoir été lu. Il ne referme pas entièrement la blessure. Il dégage du sens mais il ne résout pas. Il démonte la comédie de la réussite des parents et des grands-parents, la « *fiction française* » qu'ils ont jouée, et un jour il faudra peut-être le donner à lire aux enfants de France. Il offre des mots à la prière blanche que le petit Oved n'a pu prononcer. C'est un kaddish, une œuvre d'une infinie tristesse, un chant funèbre, une véritable anamnèse.

Comédie offensive

Il n'y a pas de quoi rire : Adélaïde Berthel, « amoureuse neuf fois », se retrouve seule et malheureuse ; et, sur ce que Chloé Delaume appelle « le marché de l'amour », elle sait qu'à quarante-six ans elle a autant de valeur qu'un chômeur du même âge sur le marché de l'emploi. Pourtant, Le cœur synthétique fait rire, beaucoup. Le vingt-septième livre de Chloé Delaume – en seulement vingt ans – ose être une comédie sur la domination des femmes par la contrainte conjugale et la compétition maritale.

par Pierre Benetti

Chloé Delaume

Le cœur synthétique

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 208 p., 18 €

Adélaïde Berthel, qui vient donc de se séparer d'Élias, et qui possède « *plein d'habits et sept bibliothèques* », est ce qu'on oserait appeler un vrai personnage : une figure totalement, explicitement artificielle – et dont on aime savoir qu'elle l'est –, gagnant une existence propre, une épaisseur vivante, une singularité attachante, crédible comme peu de héros de romans contemporains parviennent à le devenir, négligés qu'ils sont souvent par leurs créateurs et dépassés, il faut le dire, depuis maintenant plus d'un siècle, par leurs homologues en images.

Le cœur synthétique raconte, à partir de la séparation, une année dans la vie de cette célibataire atteinte « *d'épousite aiguë* ». Il lui faut retrouver un concubin, vite, avant qu'il ne soit trop tard – le pire étant, pense-t-elle, que ça l'est déjà, trop tard. Son angoisse devant la solitude et l'ennui du célibat (alors même qu'elle a fui l'ennui et la solitude du couple), ce n'est au départ qu'une petite affaire personnelle, un peu ridicule. Elle qui a « *deux passions dans la vie : les livres et les chaussures* » (elle aime aussi Étienne Daho et New Order) se tient à distance des engagements militants et de toute pensée collective. C'est seulement au cours du roman qu'elle va s'investir dans une petite communauté d'amies, groupe de célibataires esseulées, mélange de cœurs d'artichaut dépressifs et de joyeuses sorcières en quête de sororité.

De son premier chapitre placé sous le signe de Virginia Woolf (« Une chambre à soi ») à son dernier sous celui de Monique Wittig (« Les gué-rillères »), le roman de Chloé Delaume, un an après *Mes bien chères sœurs*, son essai sur la solidarité entre femmes à la suite de MeToo, ne dissimule pas son ancrage féministe ; mais il suit d'abord son personnage, en procédant sans surplomb, sans pédagogisme, sans moralisme, en exposant pas à pas ce qui lui arrive, ce qu'elle ressent, en suspendant le jugement, en acceptant ses contradictions, la cohabitation de ses nombreux sentiments : déception des expériences avec les hommes, ambition d'être désirable, honte de cette ambition, refus de « *finir produit sur catalogue* », urgence à devoir retrouver un compagnon ; conviction et désespoir. La voix narratrice extérieure, avec ses justes écarts vers le discours indirect libre, observe l'enchaînement des événements et des états d'âme à distance. Le roman se veut si libre, et si amusé de sa propre forme, qu'il propose au lecteur la fin qu'il préfère pour son personnage.

On se passera de définir ce type d'humour très particulier, capable autant d'attaquer que d'émouvoir. La satire de Chloé Delaume pilonne les tranquilles incarnations du patriarcat (souvent dissimulées à l'ère de MeToo), mais se tourne elle-même en dérision : Adélaïde Berthel quitte dès que possible sa « chambre à soi » pour le grand appartement de son premier prétendant ; et les « gué-rillères » sont devenues des vieilles qui se marrent après l'abandon de toute action extérieure. Il faut un grand talent d'écriture, une réflexivité qui se passe de juger, et beaucoup d'autodérision, pour rire de tout, même de ce à quoi l'on croit.



Chloé Delaume (juin 2020)
© Jean-Luc Bertini

COMÉDIE OFFENSIVE

Le cœur synthétique fait rire, aussi, de la chasse aux articles et aux prix, des égocentrismes des auteurs, des stratégies marketing, de la prétention littéraire, c'est-à-dire d'un milieu que l'autrice partage avec son personnage (Adélaïde Berthel est attachée de presse aux éditions David Séchard, « *une maison ancienne et plutôt importante* ») et qu'elle connaît bien pour publier depuis vingt ans, entre festivals, comités de lecture et résidences. Mais sa description du milieu littéraire n'est pas au centre du livre. Ce choix brouille la référence, il place surtout le personnage dans un environnement de pouvoir (symbolique et culturel), fondé sur le faux-semblant (vendre des produits comme si c'était de la littérature, vendre de la littérature comme un produit). Deux éléments qui en font un décor parfait pour une comédie.

Chloé Delaume reprend un motif au moins aussi ancien que la comédie – le mariage – et joue avec quantité de rires, de multiples sens de l'humour et du comique. Il y a des rires désespérés, jaunes – voir la description des fêtes, les détails toujours drôles ou émouvants, et qui souvent n'ont peur de rien (le chat décédé s'appelait Xanax ; le nouveau, Perdition). Des rires virtuoses d'observation et d'outrance, leur climax étant sans doute le récit de la relation avec Martin, un documenta-

riste dont Adélaïde Berthel tombe amoureuse. En plus des situations, le comique se loge surtout, chez Chloé Delaume, dans la phrase elle-même, ses inventions, ses effets de pastiche, de chute. Pour ceux qui pensent que les femmes qui ne rient pas à leurs blagues manquent d'humour...

À force, *Le cœur synthétique* repère, reproduit et conteste, et c'est sa plus grande réussite, les discours contemporains tenus aux femmes, pour les femmes, sur leur place, leur désir. Il fait advenir un certain trouble quand, par son jeu de points de vue, il aborde les blessures intimes sous le rapport du collectif, incarné par la voix de narration, et la conscience des problèmes collectifs à partir de l'expérience du personnage, désarmante de tristesse et de drôlerie. En cela, sous les dehors comme toujours inoffensifs de la comédie, il interroge ce que peut faire la littérature dans son temps. L'histoire de la littérature nous raconte des histoires d'hommes qui séduisent des femmes et avancent dans la vie : comment les hommes ont eu besoin des femmes pour entrer dans le monde social, s'y maintenir, y prospérer. Voici un roman qui nous raconte comment une femme, exclue du monde quand elle ne séduit plus, découvre qu'elle a le choix de créer le sien.

Naître fille

Que signifie naître et être fille dans une famille française traditionnelle du début des années 1960 ? Comment se libérer du poids d'une éducation empreinte de domination masculine ? Dans *Fille*, Camille Laurens explore ces questions à travers la vie de Laurence Barraqué, de son enfance de fille à sa vie de femme et de mère aujourd'hui. Mais comment se défaire des stéréotypes de genre, s'en désaffilier, pour éduquer sa propre fille autrement ? Camille Laurens cherche des réponses par les mots qu'elle déploie avec virtuosité et dont elle explore la force de perturbation.

par Jeanne Bacharach

Camille Laurens

Fille

Gallimard, 240 p., 19,50 €

« *C'est une fille.* » La phrase résonne dans la pièce de la maternité et, d'emblée, sépare : « *De l'autre côté de la phrase de sœur Catherine se trouvent tes parents, les destinataires, les responsables, aussi, les faiseurs de filles, les fauteurs de troubles* ». Le mot « fille » sème le trouble, tranche la pièce de ses deux « l » et emporte avec lui les espoirs d'une mère et d'un père qui désiraient un garçon. « *Qu'est-ce que c'est ?* », demande la mère en accouchant. « *Qu'est-ce que c'est ? C'est raté* », affirme avec humour le narrateur, porte-voix de la discorde, chef d'orchestre du schisme.

Camille Laurens fait entendre dans l'incipit de *Fille* la puissance du mot, son pouvoir de rupture et de bouleversement. Laurence Barraqué n'est pas un garçon et cela change beaucoup de choses. Le mot « fille » emporte soudain tout sur son passage, dans un tourbillon lexical enivrant. La fille, remarque la narratrice, « *est l'éternelle affiliée* » : « *Tu es une fille, c'est entendu. Mais tu es aussi la fille de ton père. Et la fille de ta mère. Ton sexe et ton lien de parenté ne sont pas distincts. Tu n'as et n'auras jamais que ce mot pour dire ton être et ton ascendance, ta dépendance et ton identité.* » Qu'à cela ne tienne, Camille Laurens déploie toutes les affiliations du mot, ses moindres petits clichés. Ce faisant, elle le libère.

Le vertige lexical du mot est à l'image du tourbillon de filles et de liens filiaux dans lequel se

trouve prise l'héroïne dès sa naissance. Les filles s'enchaînent telles des poupées russes, avec au-dessus la grand-mère, « *mémé* », qui tient une parfumerie et « *entretient la vie* » en dépoussiérant chaque jour la maison ; puis, en dessous, on trouve la mère de Laurence, sa « *maman* », premier mot appris « *et c'est un nom de fille. Si tu étais un garçon, ce serait le même, tu ânonnerais maman tout pareil – papa vient après, c'est prouvé. Garçon, fille, tous aiment d'abord maman. L'amour est fille, à la base* ».

Le corps de l'amour est lui aussi un corps de fille, un sein gonflé de lait, autour duquel le babil du langage surgit. Ensuite, Laurence découvre l'autre fille avant elle, la sœur aînée, Claude, qui lui vole la vedette : « *Tu n'es pas seulement une fille, tu es encore une fille. Tu suis une fille.* » Après Laurence, la poupée contient une autre petite poupée, Gaëlle, une troisième fille, l'autre sœur, restée dans l'ombre après sa mort, le surlendemain de sa naissance. De même que les mots s'engendrent et valent les uns autour des autres, font naître figures et images, les filles se multiplient, s'entraînent les unes les autres, se reproduisent et portent, chacune à leur manière, au creux de leur féminité, le poids d'une société patriarcale violente.

Les poupées russes ont un père, qui, s'il porte dans son nom même l'absence (« *Le concept papa est une absence, papa est pas là, tandis que maman si* »), incarne une présence pesante et autoritaire. Le père de Laurence Barraqué occupe une place centrale qui, jusqu'à la fin du roman, imprime sa charge et sa trace jusque dans le reflet de son visage de femme dans le miroir. *Fille* soulève la violence de la société patriarcale, de



Camille Laurens
© Francesca Mantovani

NAÎTRE FILLE

l'éducation stéréotypée qu'elle transmet. Le récit déconstruit le regard sur le féminin qu'elle impose et dont la langue est le signe criant. Ainsi, lorsque le père veut apprendre à ses filles à se méfier des garçons, le conseil tient en une phrase, comique mais lourde de sens : « *Chauffe un marron, tu le fais péter* ». Les filles doivent se tenir à distance, se retenir, les garçons sont incontrôlables, libres de mordre la ligne, de « péter les plombs ».

Camille Laurens prend au mot le père de l'héroïne et tord la phrase dans tous les sens, la libérant de son carcan de préjugés. Le marron s'imisce dans les nuits de l'héroïne qui rêve de libération sexuelle : « *La scène se couvre de sang, des couteaux jaillissent et menacent de faire sauter le bouchon, d'éclater la châtaigne* ». L'instabilité des mots qui littéralement éclatent rejoint celle de l'identité de la narratrice. Oscillant entre le « tu » qui souligne une forme d'étrangeté à soi, le « je » qui s'impose dans les moments de coïncidence et d'affirmation de soi, et le « elle » dans les moments de brisure, elle est un sujet éclaté qui, seulement à la fin, trouve une forme et une voix stables et unifiées. Être fille ne signifie pas toujours être une. L'agression sexuelle commise sur l'héroïne par son grand-oncle brise le « je », de la même manière que l'accouchement d'un enfant, Tristan, qui meurt à la naissance par la faute d'un gynécologue, fait advenir le « tu ».

Ces deux scènes traumatiques sont racontées, sous une autre forme, dans l'un des premiers romans de Camille Laurens, *Dans ces bras-là* (P.O.L, 2000). Ce roman choral, qui reçut le prix Femina, se voulait un don fait par la narratrice aux hommes de sa vie. Au cœur de l'amour et du

désir exprimé pour les hommes, ces deux événements et ces deux figures d'hommes violents déchiraient l'hommage rendu. *Fille*, qui paraît vingt ans plus tard, alors que le mouvement #MeToo bouleverse encore les consciences et les corps, change de focale. Certaines phrases et certains épisodes résonnent entre les deux romans de manière troublante. Pourtant, on entend dans ce nouveau livre les échos d'une époque différente : les violences faites aux femmes ne s'écrivent plus tout à fait avec la même voix. Dans un geste politique, l'écriture n'est plus tournée vers les hommes, mais avant tout vers les filles et vers ce qu'elles subissent.

La fille de Laurence Barraqué, Alice, incarne ce changement et engage sa mère vers une autre voie du féminin. Dans *Fille*, la fille, comme l'écriture, perturbe l'ordre et ouvre le regard. À travers elle, Camille Laurens donne à entendre les résistances de la narratrice, ses difficultés à accepter une autre vision de la féminité. On entend résonner dans *Fille* la complexité nouvelle du travail de l'écrivaine qui ne cherche plus seulement à écrire le désir des filles pour les garçons, mais aussi celui d'une fille pour une autre fille. On entend encore, à travers le personnage d'Alice, sa volonté de donner voix à toutes les femmes, sans taire entièrement celle des hommes. Si l'auteure de *Fille* ouvre les mots et déploie tous leurs sens, si elle fait osciller la narratrice entre les pronoms, elle fait aussi entendre son souci de saisir la différence des regards. Comment écrire le féminin aujourd'hui ? Camille Laurens embrasse la question dans ce roman qui accompagne notre temps et y répond en soulevant la force perturbatrice et émancipatrice du langage.

Un devenir sous le signe de l'inconnu

Dire et devenir est le livre testament de Maurice Dayan, disparu le 2 mai. Il y convoque son long et riche parcours de chercheur et psychanalyste pour nous amener au sein de l'expérience analytique et des devenirs singuliers qui s'y produisent. Ces devenirs singuliers sont l'effet de l'écoute d'un autre et de « l'autre-chose ». Des mises au point théoriques et un foisonnement de récits cliniques passionnants révèlent toute l'originalité de l'auteur et de concepts comme le « penser rêvant », la « colonisation », la reprise.

par Eva Landa

Maurice Dayan

Dire et devenir

Une exploration des effets de langage dans la temporalité de l'analyse

Ithaque [2014], 140 p., 24 €

Maurice Dayan était peut-être le dernier représentant d'une génération de psychanalystes dont la pensée a marqué la psychanalyse en France. Il a participé aux côtés de Jean Laplanche à l'implantation de l'enseignement autonome de la psychanalyse à l'université, ainsi qu'à des recherches autour de l'histoire et de la politique des théories psychanalytiques. Son formidable travail sur les relations entre inconscient et réalité dans *Inconscient et réalité* et *Les relations au réel dans la psychose* (PUF, 1985) est devenu la référence en la matière et a contribué à étayer les développements de son amie Piera Aulagnier dans le domaine de la psychose, grâce à des concepts aux sonorités poétiques comme le « principe d'ir-réalité ».

Ceux qui ont eu le privilège de suivre ses cours se souviendront qu'il proposait la lecture minutieuse, tout au long d'une année, d'un texte choisi de Freud, décortiqué à raison de deux ou trois paragraphes par semaine – parfois encore moins. Dayan arrivait armé du texte original en allemand et des trois ou quatre traductions en français existantes. À partir de la confrontation entre ces versions avec leurs différences, lapsus, omissions ou hésitations, à quoi s'ajoutait la traduction que lui-même proposait, des problématiques fondamentales liées au texte freudien se trouvaient mises en évidence. En d'autres termes, une méthode psychanalytique pour étudier la psychanalyse.

Outre l'impact produit d'emblée par sa vaste érudition, son aisance devant les concepts les plus inextricables et sa rigueur, qu'on pouvait sans doute attribuer à sa solide formation philosophique – mais lui-même rappelait que la psychanalyse « *a sa propre rigueur* » –, la pensée de Maurice Dayan était d'une grande originalité.

Son dernier livre, *Dire et devenir*, nous permet d'en prendre la mesure. Il reprend les fruits d'un long parcours, où l'admiration à l'égard du fondateur de la psychanalyse et de sa méthode ne le privait pas de l'exercice d'une critique et d'une reformulation rigoureuses des concepts freudiens, introduisant des perspectives radicalement nouvelles, à propos non seulement du rêve mais aussi de la démarche analytique elle-même.

D'où la densité de ce qui nous est livré dans ce court volume, illustré par des cas cliniques fascinants, où se révèle son sens de la clinique et de l'interprétation des rêves. Ce double mouvement entre théorie et pratique que chérissait notre auteur est l'expression d'une « vraie pensée analytique ». Il n'est possible ici que d'en donner un très bref aperçu.

Maurice Dayan nous présente la pratique analytique dans sa définition la plus épurée : « *ce que fait le dire dans un devenir singulier* ». Un devenir qui n'est pas le but mais la condition même d'existence de l'être parlant. Un dire qui est d'abord celui du symptôme quand il rencontre l'écoute de l'analyste, dans un enclos où le réel commun se trouve suspendu et qui rétroagit sur le diseur lui-même, créant lentement des changements.

Le rapport à cette écoute de l'autre et de l'*autre chose*, présente dans les deux partenaires, amène

UN DEVENIR SOUS LE SIGNE DE L'INCONNU

à un autre devenir qui se fait sous le signe de « l'inconnu » : terme par lequel l'auteur désigne l'inconscient et aussi le caractère imprévisible et inaccompli du processus analytique. La reconnaissance par l'analysant et par l'analyste d'un non-savoir quant au résultat d'une expérience où est d'emblée invoqué l'inconscient, lieu interne de l'insaisissable inconnu, est par ailleurs la condition même de ce processus analytique.

Si le silence de l'analyste est la règle qui assure la tension dans le temps de la séance, mais aussi le respect de l'irréductible altérité de l'analysant, un acte interprétatif peut le rompre quand se présente le moment de capture ou de la saisie opportune de la marque pulsionnelle inédite qui anime le parlant à son insu. Pour cela, le dire doit se constituer en acte de transfert, débordement des frontières entre diseur et auditeur, producteur d'éventuelles résonances.

Maurice Dayan ne considère pourtant pas l'interprétation comme une prérogative de l'analyste et attire l'attention sur le risque d'interprétations précipitées, qui peuvent déposséder l'analysant de son altérité et de sa capacité à se frayer des voies nouvelles. Ce positionnement apparaît déjà dans son livre antérieur, *Le rêve nous pense-t-il ?* (PUF, 2004 ; Ithaque, 2012), quand il écrit : « *l'interprétation du narrateur du rêve précède celle de l'analyste, qui renonce à sa supposée prérogative et prend le parti du refoulé, soutenant le travail de pensée de l'analysant face au déplaisir* ».

Dans les cas où l'analysant a dans son histoire personnelle subi le dessaisissement d'un espace propre de pensée, ce renoncement « narcissique » de la part de l'analyste devient particulièrement important. Et Dayan de mentionner le récit d'une jeune femme faisant part de l'intrusion précoce du père, qui s'autorisait de sa position pour instiller sa fantaisie désirante à l'enfant (en prenant, par exemple, des photos de la jeune fille ou de sa mère dans des mises en scène sexuellement avilissantes). Dayan propose la notion de « colonisation » (qui ne se confond pas avec la séduction) pour rendre compte de la difficulté ou même de l'impossibilité où se trouvait cette analysante à se constituer un désir autonome, un espace psychique intime, qui lui permît d'advenir à elle-même, au lieu d'être une sorte de colonie de la puissance paternelle, qui en disposait et s'en abs-tenait à son gré. Cette notion, qui permet à une

détresse infantile inexprimable d'accéder à un devenir-dicible, est introduite de façon extrêmement pertinente dans la psychanalyse à partir d'un terme qui relève du politique, auquel Dayan était particulièrement sensible.

Sa transformation créative de certains termes philosophiques vient également enrichir et nuancer l'arsenal conceptuel psychanalytique. L'auteur part de la nouvelle traduction d'un terme du philosophe Søren Kierkegaard, la « reprise » (antérieurement traduit par « répétition ») pour distinguer la réitération dans l'expérience analytique de fragments déjà mis en histoire, recomposés à l'intention de l'analyste sur le plan du langage, de la répétition passive et contrainte, plus familière en psychanalyse. Sans le côté « spectaculaire » et consciemment délibéré, mais non plus complètement passif, la reprise peut rappeler celle, théâtrale, où l'on reprend intentionnellement une pièce classique dans une mise en scène inédite, réutilisant à peu près le texte original, pour en dégager autrement la portée dans l'« ici et maintenant » analytique.

Dans un développement théorique à propos de « demeurer » et « changer », qui intéresse la philosophie et la psychanalyse, Dayan critique la conception qui fait dépendre le devenir du changement et en particulier la nécessité d'un « permanent » qui sous-tende ce dernier, comme chez Aristote et Kant, pour conclure qu'il ne peut exister d'autre sujet du changement que le devenir singulier lui-même : « *on ne demeure le même qu'en allant vers l'autre qu'on est en train de devenir, on ne se fait autre qu'en emmenant dans ce devenir le même que l'on a été* ». Le devenir en mouvement porte alors en lui toutes les identités que l'on a traversées. Aujourd'hui, les candidats à l'analyse ne cherchent que rarement à être complètement libérés de leurs symptômes, dans le sens d'un retour à un supposé état antérieur de santé, mais plutôt à changer, à devenir autres... tout en restant les mêmes. Pourtant, un « soi » immuable n'est qu'un leurre narcissique infantile, qui cherche la pérennité d'une ancienne image de lui-même.

La place que les rêves occupent dans les récits cliniques de *Dire et devenir* et qui marquent l'originalité de Maurice Dayan nous ramène inévitablement à son ouvrage précédent, *Le rêve nous pense-t-il ?* La réponse affirmative à cette question implique une inversion radicale de la pensée commune. Pour Dayan, « *c'est le rêve qui pense le rêveur* ». Le penser rêvant constitue un



Le psychanalyste Maurice Dayan © D. R.

UN DEVENIR SOUS LE SIGNE DE L'INCONNU

mode irréductible au penser de l'état de veille, y compris sous la forme de la fantaisie éveillée. Le rêveur n'est qu'un effet du penser rêvant, et non sa source, « *effet-témoin de la formation complexe, et pour une grande part inconsciente, par quoi le rêve s'invente lui-même dans la matière esthétique, mnémonique et langagière offerte à ce penser* ».

Ce revirement a évidemment des conséquences pour la pratique analytique. L'interprétation vivante d'un rêve est autre chose qu'une traduction de son contenu manifeste déformé par le travail et la censure du rêve. « *Le rêve évoqué est une modification dans un devenir psychique et l'objet*

de l'interprétation qu'on vise par-delà sa forme manifeste est lui-même un moment de ce devenir, un moment voulu par la vie inconsciente du rêveur. »

À l'encontre de la « traduction freudienne » rationnelle (et plus proche de la trouvaille, également freudienne, de la célèbre figure de l'ombilic du rêve), un nouveau paradigme de la rencontre interprétative implique le « *nœud vivant du rêve* » qui affecte les dires de l'ex-rêveur à l'analyste. Et ainsi que nous l'affirme l'auteur, le rêve, comme tout processus analytique, présente des images révélatrices d'une vie qui n'a pas réellement eu lieu, où le *je* n'a pu ou n'a su s'engager, « *des fragments épars de notre vie d'âme ignorée* ».

Dans les fondations

Le vif de l'art (2)

Deuxième épisode de la chronique d'En attendant Nadeau sur l'art contemporain. Après deux galeries parisiennes, Paul Bernard-Nouraud rejoint Arles et Avignon pour visiter les expositions temporaires de deux fondations, Van Gogh et Lambert.

par Paul Bernard-Nouraud

Fondation Van Gogh, Arles
La complicité : Roberto Donetta (1865-1932)
 Jusqu'au 13 septembre

Collection Lambert, Avignon
Je refléterai ce que tu es...
 Jusqu'au 20 septembre
 Avoir 20 ans !
 Jusqu'au 15 novembre

Fondation Van Gogh (Arles) – Le peintre en est l'illustre absent. De lui, le lieu n'expose en effet qu'une petite huile sur carton que le musée d'Amsterdam lui a concédée pour un an : *Square Saint-Pierre au coucher du soleil* (1887). La solennité entourant sa présentation tranche avec son caractère assez peu remarquable, n'était la ligne anguleuse qui en détermine le seuil et pointe un chemin à l'extérieur de la peinture – celui que parcourait Van Gogh dans un portrait de lui en pied qu'il réalisa en 1888, s'en allant en quête d'un motif sur la route reliant Arles à Tarascon.

Francis Bacon, qui était fasciné par ce tableau fantôme détruit à la fin de la Seconde Guerre mondiale, fut l'un des premiers à répondre positivement à l'appel lancé par la fondation, au moment de sa création au milieu des années 1980, aux artistes contemporains marqués par le legs du peintre, puisque tel est le rôle que s'est donné l'institution. En ce moment, parmi les bouquets étonnamment fins qu'y a disposés Marie Varenne, elle accueille les films saisonniers de Rose Lowder ainsi que des matériaux prélevés et assemblés de manière moins démonstrative par Natsuko Uchino que par Cyprien Gaillard. Mais surtout, la fondation Van Gogh expose sur ses murs soixante-dix clichés photographiques sélectionnés parmi les cinq mille plaques de verre prises

entre 1900 et 1932 dans les Alpes suisses-italiennes par un autre *viandante* : Roberto Donetta.

À peu près rien n'est connu de cet homme-là, sinon que, marchand de graines ambulante, il se piqua de photographie à l'aube du siècle dernier et qu'en redécouvrant ses vues au début des années 1990, on introduisit du même coup Roberto Donetta dans le cercle élargi des grands photographes amateurs voués à une reconnaissance posthume, entre [Eugène Atget](#) et Vivian Maier. Son activité de colporteur à travers tout le Val di Blenio, dans le Tessin, en fit le portraitiste itinérant de ses habitants et de ses paysages d'une manière qui n'appartient pourtant ni pleinement au portrait ni véritablement au reportage.

Quelquefois, Roberto Donetta met en scène sa propre famille, des ouvriers et des paysans dans des situations burlesques ou trop apprêtées pour qu'elles soient prises au sérieux. D'autres fois, il dévoile la mise en scène, en cadrant enfants et parents endimanchés au-delà de la toile de fond peinte tendue derrière eux pour l'occasion. Un cadrage trop abaissé, des mèches s'échappant d'un haut chignon, une moue rieuse au-dessus d'un uniforme de parade... tout paraît décalé par rapport à la photographie posée que Roberto Donetta devait promettre à ses commanditaires, auxquels il remettait sans doute les images retouchées. Bice Curiger et Julia Marchand, les commissaires de l'exposition, ont manifestement privilégié leur état primitif.

Un choix qui correspond néanmoins à la façon qu'avait le photographe de faire de ses modèles les témoins d'une région qu'il arpenta des décennies durant, et dont il finit par produire un vaste carottage. Rien de nostalgique, cependant, dans ce panorama d'une époque où la crinoline de la bourgeoisie thermique contraste avec les soutanes surtendues par l'embonpoint des curés de

LE VIF DE L'ART (2)

campagne, et plus encore avec les habits gris d'un peuple exténué de travail dès l'enfance. Il faudrait en effet avoir les dents bien serrées ou le regard esthète pour admirer dans ces visages aux fronts systématiquement plissés l'authentique physionomie des montagnards d'alors, ou pour s'imaginer que leur air réfractaire provient exclusivement de ce qu'ils ne savaient pas encore composer avec l'appareil photographique.

Entre les mains de Donetta, celui-ci s'avère particulièrement prodigue en détails de cette nature. On se demande parfois comment il se fait qu'on se plaise tant à les rechercher dans les photographies anciennes, alors qu'on a tendance à les négliger dans les peintures qui les représentaient aussi bien... peut-être précisément parce que, le photographe s'effaçant derrière l'image qu'il prend, on feint de croire qu'il rend le passé brut au lieu de le représenter – feintise à laquelle participe puissamment le mécanisme qu'il se contente d'actionner, et qui s'avère d'autant plus gratifiante qu'elle permet effectivement à l'œil de glaner dans les parcelles du passé.

Fondation Yvon Lambert (Avignon) – Les photographies accrochées, quant à elles, en amont du Rhône revendiquent une contemporanéité qui, par définition, ne les rend pas aussi libres de leur temps. L'exposition intitulée *Je refléterai ce que tu es...* débute ainsi sous les auspices de l'œuvre de Nan Goldin qui, depuis les années 1970, constitue l'album d'une famille marginale, cosmopolite et queer, dont elle expose l'intimité avec d'autant plus de liberté que cette famille est celle qu'elle s'est choisie et qui l'a accueillie, qu'elle en a épousé les cahots et partagé l'existence éclatée.

Lorsque la visite se prolonge parmi les œuvres également photographiques de Vibeke Tandberg, de Jana Sterbal, d'Elina Brotherus ou de Jo Lansley & Helen Benson, on devine toutefois qu'un renversement s'est opéré, perceptible en vérité dès l'œuvre plus récente de Goldin. De fait, il ne s'agit plus de rendre familiers, au sens fort du mot, ceux qu'une société considère comme déviants, mais de familiariser la déviance à partir de soi seul, et finalement de la domestiquer, sans la découvrir ailleurs qu'en sa propre image. *Je refléterai ce que tu es...* résonne dès lors moins comme une promesse qu'à la manière d'un programme à double « je », un exercice de Narcisses surpris que leurs reflets les révèlent dissem-

blables et fascinés tout de même de s'y retrouver. Si l'on ajoute à cela l'esthétique doloriste d'Andres Serrano, l'ensemble provoque la sensation curieuse d'œuvres déjà datées, appartenant à ce style « Freak-Chic » du cinéma des années 2000, où les complications scénaristiques se voulaient le reflet de la complexité du monde dont chacun des personnages portait un peu du poids, au gramme près, mais finissaient toujours par renouer les fils rompus.

La seconde exposition qu'organise la fondation, *Avoir 20 ans !*, souffre pour sa part d'un autre défaut qui tient à la place passablement encombrante qu'y occupe celui-là même dont on fête l'anniversaire de la donation. En 2000, Yvon Lambert faisait don d'une partie de sa collection à l'État français. Pour commémorer l'événement, chaque cartel de l'exposition s'ouvre sur les souvenirs de rencontres entre le galeriste et les artistes qu'il a représentés et collectionnés depuis la fin des années 1960, c'est-à-dire en cette période où l'on découvrait à Paris ce que New York connaissait déjà. Lambert y revendique à juste titre ce rôle de passeur, mais les interminables citations de lui en disent plus long sur son empressément à inscrire son nom dans le grand livre de l'histoire de l'art contemporain avant qu'il ne se referme, que sur les petits chefs-d'œuvre qui l'ont jalonnée et qu'il lègue ainsi à la postérité.

Par comparaison, ceux issus du minimalisme états-unien tendent à diminuer implacablement la portée autocritique de la démarche de leurs confrères européens. La malice de l'auteur des cartels qui a recopié le même paragraphe afin de décrire respectivement les œuvres de Daniel Buren et de Niele Toroni résume en ce sens éloquemment la façon dont les signes anti-picturaux des deux peintres se sont effectivement transformés en une signalétique aisément identifiable, démentant du même coup ce paradoxe que Lambert disait affectionner à propos du jeune Buren, « *qui consistait à exposer dans une galerie commerciale des œuvres invendables* ».

Les deux dessins muraux de Sol LeWitt, l'un emplissant toute une salle aveugle de ses tons mats triangulés (*Wall Drawing #538*, 1984-1988), l'autre courant le long d'un patio en bandes brillantes (*Wall Drawing #1143*, 2004), ou le vaste polyptique en forme d'iconostase que Cy Twombly a consacré à *Pan* (1980), sont également reconnaissables, et tout aussi monnayables, mais leur facture comme leur monumentalité suscitent un excès sourd comme un défi à leur



LE VIF DE L'ART (2)

qualité même. À une échelle beaucoup plus réduite, les notations à l'aquarelle, au graphite ou au pastel de Richard Tuttle et les huiles blanches de Robert Ryman passent pour des choses presque imperceptibles, comme si ces deux artistes n'avaient voulu laisser que d'infimes traces

Roberto Donetta, « Jeune garçon devant une toile de fond tenue par une personne partiellement cachée » (1900-1932/1993) © Musée d'art de la Suisse italienne, Lugano. Collection du Tessin

de leur passage, de minuscules indices de leur art, et déjouer par leurs gestes tout autant l'ordre de succession qu'impose l'histoire que l'hégémonie de l'œuvre que le marché commande.

Les luttes et les livres

Par sa construction, fragmentaire, entre répétition et accumulation, par sa circulation entre les langues – l’arabe, le français –, par son flow saccadé, par son humour porté autant sur la tendresse que sur l’autodérision, par sa recherche d’une place vivable qui ne peut exister que dans l’écriture, La petite dernière, le premier livre de Fatima Daas, possède d’authentiques qualités littéraires. Ce monologue autobiographique n’en est pas moins relié à son espace social, aux transformations actuelles des luttes antiracistes, féministes, populaires. Il en est une juste expression, et ouvre le champ.

par Pierre Benetti

Fatima Daas

La petite dernière

Noir sur Blanc, coll. « Notabilia », 192 p., 16 €

Rappelez-vous. Dans la nuit du 7 au 8 mars 2020, des centaines de femmes marchent du quartier populaire de la place des Fêtes à la place de la République, à Paris. Elles reprennent les mots d’Adèle Haenel à la cérémonie des Césars (« *la honte* ») et de Virginie Despentes à sa suite (« *on se lève, on se casse* »). Les rassemblements ne sont pas encore interdits pour cause de pandémie, mais les manifestantes sont vite gazées, embarquées par la police.

Trois mois plus tard, la même place de la République est remplie, et, comme on dit désormais, nassée. Ce 13 juin 2020, la foule déconfinée, commémorant la mort du jeune Adama Traoré il y a quatre ans, réclame la fin des violences policières. Noirs et blancs, femmes et hommes, la statue nationale est entourée par les habitants des quartiers populaires ; c’est une manif qui rajeunit et renouvelle la manifestation, avec ce détail : beaucoup sont de très jeunes femmes.

En cette année où manifester fut aussi courant qu’empêché, ce livre aurait pu être brandi d’un événement à un autre. Par ses phrases nominales ou son passage à la ligne, il a parfois, d’ailleurs, des aspects de placard sur un mur. Jeune femme de vingt-cinq ans de Clichy-sous-Bois, lesbienne et musulmane, sa narratrice incarne le refus des identitarismes et pour autant une prise de parole située, disant à chaque phrase qu’on peut être tout ce qu’on est devenu.

La petite dernière n’est pas un texte sociologique, ni militant, et pourtant ce que Fatima Daas écrit, la forme qu’elle choisit, peuvent donner de l’air à qui se réclame d’une convergence des luttes à laquelle plus personne ne croyait. Elle fait converger les lectures, citant autant *Passion simple* d’Annie Ernaux et *La vie matérielle* de Marguerite Duras que *La médecine des cœurs* d’Ibn Qayyim al-Jawziyya, un livre de spiritualité musulmane. Cette « *Clichoise qui voyage de l’autre côté du périph pour poursuivre ses études* » fait converger le « monde des lettres » et les quartiers populaires, sans passer par l’exercice du livre sur la banlieue. Toute son écriture semble aller dans ce sens, faire converger, rassembler, faire tenir dans une parole : des identités, des références, des mondes.

En une suite de courts chapitres strictement au présent, commençant par la reprise de son prénom (« *Je m’appelle Fatima* ») ou de son nom (« *Je m’appelle Fatima Daas* »), celle qui est aussi la petite dernière du master de création littéraire de l’université de Saint-Denis – lequel permet l’émergence de nombreux jeunes auteurs depuis quelques années – fait un autoportrait éclaté, travaillant les attendus et préjugés de la famille, de l’école, du quartier, du pays, comme ceux du lecteur : « *Je m’appelle Fatima Daas, mais je suis née en France* » ; « *Je suis rebeu, donc musulmane* ».

De sorte que rien, ici, ne va de soi, rien n’a la facilité de l’évidence. Pas même la violence des cités, ou la trahison de classe. *La petite dernière* n’est pas *Les Misérables* (le film de Ladj Ly), et Fatima Daas n’est pas Édouard Louis. Son introspection s’évade en cassant chaque fois qu’il



Fatima Daas © Olivier Roller

LES LUTTES ET LES LIVRES

est possible ce que son propre développement de motifs personnels (Paris, la religion, les parents, l'école, la sexualité...) peut laisser entendre ou supposer. Par son ironie, par son écoute des langages et des discours qui l'entourent, la narratrice n'est jamais seulement l'une ou l'autre de ses identités, jamais seulement musulmane, seulement du 93, seulement femme, ou seulement lesbienne. Elle est aussi asthmatique, et ce n'est pas un détail : sa respiration empêchée, son souffle cassé, mettent au cœur du livre à la fois l'expérience de la minorité et l'apprentissage de la parole.

La construction du récit d'une éducation à soi est très efficace, au moins dans ses deux premiers tiers, le dernier perdant l'effet entretenu par les reprises et le mélange des situations décrites, souvent prélevées avec une telle justesse qu'on aurait aimé lire la suite de certains passages –

l'observation de « la fatigue des transports » (que se passe-t-il pendant quatre heures de transport « en commun » ?), le questionnement des euphémismes et des non-dits de la langue française (« *se rapprocher* » de Paris pour dire quitter la banlieue, emprunté à *La vie matérielle* de Duras), la violence sociale de la classe préparatoire abandonnée au bout de quelques semaines...

À la fin, Fatima Daas écrit : « *Ça raconte l'histoire d'une fille qui n'est pas vraiment une fille, qui n'est ni algérienne ni française, ni cliché ni parisienne, une musulmane je crois, mais pas une bonne musulmane, une lesbienne avec une homophobie intégrée. Quoi d'autre ?* » Quoi d'autre ? *La petite dernière* raconte aussi l'histoire d'une femme qui, par l'écriture, fait tenir tout ensemble – et nous avec, et nous dedans. Ça passe aussi par ça, la politisation.

Le pêcheur nu

Dans un témoignage rédigé au cours des années 1960, paru en grec en 1999 et traduit en français aujourd'hui, Yànnis D. Yérakis, né en 1887 sur l'île grecque de Kàlymnos, fait entendre la voix des pêcheurs d'éponges au début du XX^e siècle, peuple de la mer en osmose autant qu'en lutte avec elle.

par Ulysse Baratin

Yànnis D. Yérakis

Pêcheurs d'éponges

Trad. du grec par Spiro Ampélas

Avant-propos de Daniel Faget

Cambourakis, 144 p., 16 €

En 1900, les cailloux de l'île de Kàlymnos ne nourrissaient pas. Contraints de trouver leur subsistance ailleurs, les hommes s'en vont à l'étranger ou sur la mer. *Pêcheurs d'éponges* de Yànnis D. Yérakis raconte ces départs dramatiques avec une simplicité nue. « Rien de trop », auraient dit les Anciens.

Sujet ottoman, chair à canon à peine pubère d'un capitalisme en pleine expansion, l'adolescent que fut Yérakis est d'abord envoyé dans une usine textile à Saint-Pétersbourg : « *Ce recrutement d'enfant a atteint sa plus grande intensité vers 1900, où il a pris véritablement l'aspect d'une rafle systématique.* » Avec sobriété, l'auteur raconte les réseaux de migration de cette globalisation d'avant la révolution bolchevique. Tenace, l'enfant s'enfuit, économise puis rentre seul de Russie pour son île aussi ingrate qu'adorée et s'engage sur un navire pêcheur d'éponge. Le marché est demandeur, l'île exporte et le savoir-faire local est reconnu. La mer aux éponges vaut la mine de charbon. Gain maigre, patrons âpres, métier rude où l'on risque sa vie. En mer de Libye, les requins guettent.

La photo en couverture du livre dit bien les choses : ce pêcheur courbé s'apprête-t-il à plonger ou est-il cassé en deux par l'effort ? Ne s'arrêtant pas à cette description passionnante, le récit de Yérakis retrace la concurrence sans merci des « machines », les scaphandriers, et des pêcheurs traditionnels. L'efficacité prime. De ces nombreuses plongées mécaniques, les hommes remontent diminués physiquement, paralysés

souvent. Tout le texte retentit d'un luddisme égéen doublé d'une lecture de classe sans naïveté, les propriétaires des machines étant bien « *les membres de la ploutocratie* ».

À cette perspective, l'auteur-plongeur lie une dimension qui pourrait être « écologique » pour le lecteur contemporain : « *les chaussures de bronze du scaphandrier étaient comme un rouleau compresseur détruisant tout sur son passage, surtout les jeunes éponges* ». Technicisme, exploitation de l'homme et de son milieu, destructions de l'un et de l'autre... les enseignements de celui qui a vu et vécu sont limpides comme l'Égée. L'émigration de masse emmena vers la Floride les pêcheurs d'éponges, où ils continuèrent d'exercer leur talent. La préface de l'historien Daniel Faget contextualise l'ensemble et contribue à faire de l'ouvrage un document précieux pour qui veut comprendre de l'intérieur les mécanismes sociaux d'une île méditerranéenne qui, à l'aube du XX^e siècle, agonise.

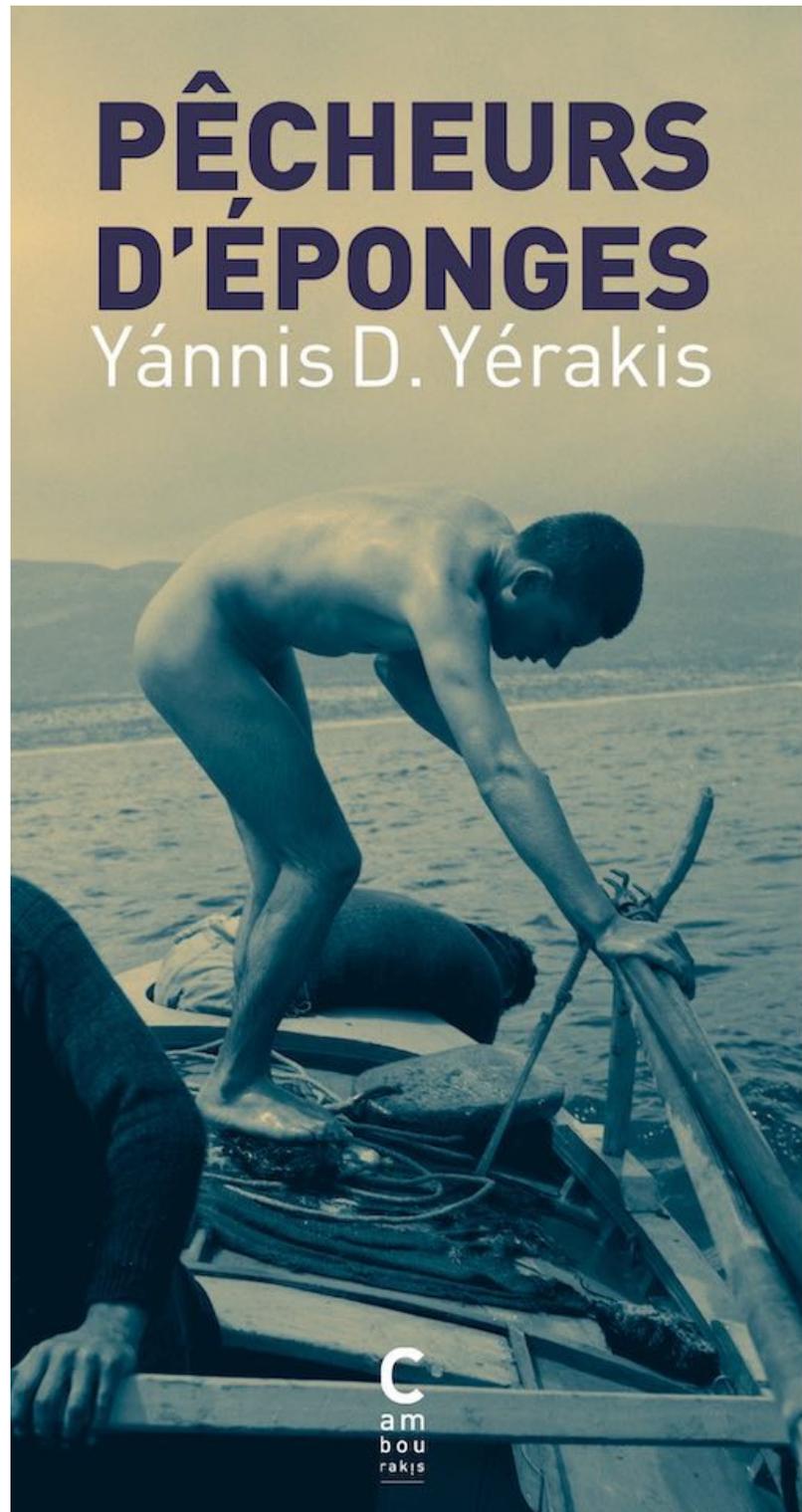
Témoignage précieux, certes, et que l'on pourrait ranger dans la catégorie « document » sans s'interroger plus avant. Mais son éditeur l'a publié dans la collection « *λογοτεχνία* », « littérature » en grec moderne. De la littérature, il y en a dans ces ultimes phrases si suggestives : « *Le bateau, lourdement chargé, se déplaçait lentement. Il y avait peu de vent, le ciel était couleur d'encre, menaçant. On apercevait des éclairs au-dessus d'Astypalia.* » Tout en travaillant le restant de sa vie dans un entrepôt, Yànnis D. Yérakis publia une plaquette de poésie et un autre texte à la gloire de Kàlymnos. L'un de ses poèmes, superbe épopée d'une équipée, nous est donné en annexe. Parler uniquement de « document » ne fait pas honneur à cette œuvre véritable qui manifeste de réels choix formels. Élément crucial, la traduction est le fait du neveu de Yékakis, qui l'écoutait enfant. Cette familiarité avec un timbre unique concourt à la fermeté de ton et à la précision du récit.

LE PÊCHEUR NU

Pêcheurs d'éponges atteste surtout d'une société plus ouverte aux textes provenant de non-professionnels de la littérature. La Grèce a eu Yannis Makriyannis, éleveur illettré et personnage important de la révolution de 1821, aux antipodes du monde des lettres et dont les *Mémoires* constituent un jalon des lettres néo-helléniques. Le poète Níkos Kavvadias travailla toute sa vie sur un cargo et la poésie « rébétiko » fut le fait de garçons bouchers (écoutez l'immense Márkos Vamvakàris). Encore aujourd'hui, on peut trouver en Grèce des poètes et des conteurs chez des gens éloignés de tout « milieu » littéraire. Ce continuum entre civilisation orale, travail manuel et écriture s'incarne chez Yannis D. Yérakis. En voulant rendre hommage à des hommes sans rechercher d'effet littéraire, il écrit un texte d'une grande justesse. Sec comme l'île natale, voilé dans la sombre empathie du chant funèbre, il devient la voix de toute une communauté insulaire.

La plus grande intensité est atteinte lorsque, sans artifice, l'auteur fait la chronique de ces hommes partis du Dodécanèse jusqu'aux côtes libyennes riches en éponges. Le garçon a seize ans, son père est avec lui et tous les hommes se connaissent. Sur leurs barques se trouve, parfois, un compas. Le « je » s'efface au contact de l'eau et le texte se propulse, vent dans les voiles, vers l'épopée. En route, on croisera un contrebandier d'armes de l'île de Symi, des militaires égyptiens, des requins et des tempêtes crétoises. Un Stevenson ou un Melville méridional, le pittoresque en moins, la proximité de celui qui a pris part et lutté en plus. Une langue archaïque surgit à la surface du groupe humain et chante ses hauts faits et ses morts, sa bravoure et sa souffrance. Dire que ce texte a une fonction sociale serait trop pauvre. *Pêcheurs d'éponges* fait se souvenir et exister tout un peuple.

Par endroits, Yannis D. Yérakis rappelle son contemporain le Roumano-Grec (ou Byzantino-Ottoman) Panaït Istrati, peintre en bâtiment, autodidacte, grand prolétaire méditerranéen, et auteur d'un court texte intitulé... *Le pêcheur d'éponges*. S'y retrouve un semblable réalisme social, la même mélancolie fraternelle et sans illusion. Cette écriture résonne avec celle d'un autre voisin encore, le Turco-Kurde Yachar Kemal, sans conteste du même bois. Là aussi, conscience sociale aigüe chez cet auteur qui publia un texte intitulé... *Pêcheurs d'éponges* !



Des contes communs émergent chez l'un et chez l'autre, notamment ces pêcheurs avalés puis recrachés par des monstres marins. Contes vrais car crus par les hommes qui plongeaient. De part et d'autre de la Méditerranée, ces auteurs chantent la fierté des artisans et une humanité thalasséenne vacillant avant l'industrialisation du monde. Yannis D. Yérakis les égale avec ce texte inoubliable, aussi sous-marin qu'il est à hauteur d'homme.

Voir dans le noir

C'est autour de la mort du père, atteint d'une leucémie alors qu'il venait tout juste de fêter ses trente-quatre ans, que gravite Saturne, le quatrième et très autobiographique roman de Sarah Chiche. Un livre au bord du vide, sombre et brillant.

par Roger-Yves Roche

Sarah Chiche
Saturne
Seuil, 208 p., 18 €

Les écrivains de leur vie sont d'éternels névrosés. Ils naissent avec une cuillère en argent dans la bouche, la tordent en la racontant ; aperçoivent de la lumière dans le voir, passent aussitôt de l'autre côté du miroir ; broient les paillettes de l'existence comme les peintres jadis le noir ; vivent avec leurs morts, quand ils ne préfèrent pas mourir en fantômes d'eux-mêmes : à petit feu et jamais.

Des fantômes, il y en a en veux-tu en voilà dans *Saturne*, de Sarah Chiche. Le fantôme d'un père qui meurt d'une leucémie alors que l'auteure n'a même pas deux ans ; le fantôme, les fantômes d'une famille de grands médecins, partagée entre l'Algérie et la France, au beau milieu d'une guerre qui ne dit pas son nom ; le fantôme de l'Histoire donc, avec sa grande hystérie ; sans oublier le fantôme de la narratrice ou, si l'on préfère, de l'écrivaine, laquelle s'enfonce dans l'existence comme dans un vase sans fond, jusqu'au bord de ne plus être : « *La certitude que je ne pouvais pas me tuer puisque j'étais déjà morte s'est installée par degrés, en même temps que la sensation inexprimable d'être entièrement réfugiée dans une tête gigantesque contenant toutes les vies des vivants et des morts.* »

C'est une image, quelque chose comme un trou noir, qui ouvre le livre : l'agonie du père. Scène froide-chaude, qui ressemble à une image sinon impossible, du moins manquante, pleine de voir et de non-dit, de cris et de silence, de rancœur et de battement de cœur, et qui semble flotter comme une ombre maléfique sur tout le texte, et toute la vie, à venir.

Résumer *Saturne*, à cet égard, relève de la gageure. Aux multiples récits familiaux qui s'y dé-

ploient, de l'Algérie des années 1830 jusqu'au début des années 2000 en passant par la France gaullienne, entre ascension, ruine et reconquête sociales, il faudrait ajouter les ellipses, les blancs, le mutisme entre les mots et parfois même entre les chapitres, qui répond ou fait écho à l'autre mutisme, originel : « *L'histoire de la famille de ma mère, je l'ai déjà racontée, ailleurs. Mais j'ai caché le cœur de ce qui m'a faite. Depuis l'enfance, je réponds à ce panneau muet, cette ardoise brandie par mon père sur son lit de mort, ce geste ultime d'écriture. Au départ, les mots manquent. C'est très lent. Sans cesse tout menace d'être détruit, broyé par les pensées qui m'assiègent et me condamnent à n'écrire que par bribes, à ne penser que par fragments.* »

Les enténébrés, le précédent roman de Sarah Chiche, jouait, de manière élégamment perverse, la partition du bien et du mal, mettant en scène l'amour d'une femme au milieu de deux hommes, si l'on ose dire. *Saturne*, lui, gravite autour du couple amour/haine. L'amour que le frère, père de la narratrice, voue à son aîné, Armand ; la haine que ce dernier lui renvoie. L'amour des Chiche pour l'Algérie ; la haine que leur retournent ceux qu'ils soignent. L'amour et la haine de l'argent. L'amour et la haine de l'amour... Obscur tableau s'il en est, dans lequel le peintre apparaît, tel qu'en elle-même la mélancolie le change : « *je vivais dans un monde où les objets apparaissaient tout aussi brusquement que les gens y disparaissaient, et où, du reste, comme les autres, on l'aura compris, je ne vivais pas vraiment* ».

Est-ce l'insistance de ce couple amour/haine ? Ou bien la brillance de formules brèves, comme surgies de la nuit d'un texte antérieur, ou extérieur ? Est-ce encore ce style de phrases au bord d'être parlées ? Ou alors cette propension à voir au-delà du voir (du noir), cette manière sans pareille de faire rimer raison et folie, émerveillement et douleur ? À moins, tout simplement, que ce ne soit une impression de lecteur ? Toujours est-il que

VOIR DANS LE NOIR

l'on croit parfois entendre Duras derrière Chiche, comme on aperçoit l'ombre d'un arbre qui se mêle à une autre ombre, un autre arbre.

Cette impression atteint son paroxysme dans la rencontre, le ravissement faudrait-il dire, d'Eve et d'Harry, d'Eve par Harry, les pas encore parents de Sarah, qui se continue dans un corps-à-corps de sexe et de mots crus, lettres réelles ou inventées, peu importe, et de toute façon inversement proportionnelles à la haine recuite de la famille paternelle pour celle qui ne sera jamais qu'un « *serpent peinturluré en biche* ». Traduire : une pute menteuse infréquentable...

« *Les Japonais nomment Takotsubo, qui veut dire "piège à poulpe", ce syndrome où, à la suite d'une rupture amoureuse, d'un deuil ou d'un choc émotionnel intense, le cœur se déforme, ses muscles s'affaiblissent et deviennent si paresseux que, tout à coup, littéralement, il se brise.* » Que perd une fille quand elle perd, à l'orée de la vie, un père ? Elle perd une borne, un repère, une faculté d'exister entre les êtres, de devenir femme entre les femmes et entre les hommes, d'aimer et d'être aimée.

De fait, et par malheur, le cœur du livre de Sarah Chiche bat au rythme d'un cœur manquant. Progressivement, la fille n'aime plus, ne sait plus qui elle aime, ne sait plus aimer. La grand-mère paternelle en fait les frais, un éphémère mari l'apprend à ses dépens, sa mère même est expédiée... *ad patres*.

Sans doute la séparation douloureuse des Chiche d'avec l'Algérie natale résonne-t-elle étrangement dans l'histoire de l'auteure, comme une mort symbolique qui préparait d'autres morts. Et il n'est pas non plus interdit de penser que ces séparations ont pris racine dans une autre séparation, encore une fois originelle, de cette famille juive chassée d'Espagne au XV^e siècle.

Comment se récupère une fille ? En regardant un petit film retrouvé qui la montre dans les bras de son père : « *L'enfant ouvre les yeux, déplie son*



Sarah Chiche © Jean-Luc Bertini

minuscule poing serré, attrape le doigt de son père et plante son regard dans le sien. Tout son petit visage s'anime de joie. Les coins de sa bouche se soulèvent. Je t'aimais donc et tu m'aimais aussi. » En regardant aussi par-dessus le père, autrement dit, en passant symboliquement par le grand-père, le père du père, Joseph, le grand médecin, celui qui a gagné sa vie en soignant et en sauvant des vies. Sarah Chiche est aujourd'hui psychologue/psychanalyste : « *Je suis devenue à mon tour quelqu'un qui soigne.* »

Le reste ? C'est l'affaire de l'écrivain, les livres du passé qui passe et ne passe pas, le noir dans le noir, le voir dans le noir, l'encre de la mélancolie qui ne cesse jamais de couler : « *Mais Saturne est peut-être aussi l'autre nom du lieu de l'écriture – le seul lieu où je puisse habiter.* »

Une vie de sain

Page 144 de Yoga, dans une section intitulée « Le loup », Emmanuel Carrère se rappelle avoir effectué un long reportage au Canada. Il parcourait d'immenses étendues tandis que « les heures s'effectuaient dans une cotonneuse torpeur ». La traversée de son nouveau récit d'autofiction fleuve procure exactement cette impression, une cotonneuse torpeur : une langueur, une sensation de confort, un état entre veille et sommeil, ponctué de quelques douces surprises.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Emmanuel Carrère
Yoga
 P.O.L., 400 p., 22 €

Le sujet n'a pourtant rien de doux. L'écrivain brode autour de sa pratique de la méditation et d'une hospitalisation pour dépression grave qui lui a valu plusieurs électrochocs. Le mot et la réalité sont effrayantes, même maquillées sous les initiales ECT (électro-convulso-thérapie), appellation de notre novlangue toujours prompte à dissimuler la violence. Emmanuel Carrère a succombé après une rupture amoureuse – il faut le préciser puisque sa vie affective et sexuelle fait désormais partie intégrante de l'œuvre qu'il construit, et dont les pas sont de plus en plus tournés vers lui-même.

Le fait est que sa bibliographie a peu à peu glissé d'ouvrages consacrés à d'autres, et d'autres lointains ou étranges (Philip K. Dick, Jean-Claude Romand, Édouard Limonov), à des ouvrages à lui consacrés, ses origines russes et géorgienne, ses déboires sentimentaux, sa quête religieuse et spirituelle. Depuis *Un roman russe*, l'écrivain se fait fort de hisser le narcissisme au rang de genre littéraire : il le sait, il le revendique et s'en explique largement dans *Yoga*, interpellant directement le lecteur qui s'en trouve désarmé. Il interdit d'embellir les reproches et assume l'entière responsabilité de cette pente.

Jusqu'à un certain point seulement, lecteur, rassure-toi. Tu es libre, tu peux refermer le livre et aller boire un verre s'il fait trop chaud. Tu peux aussi esquisser un sourire quand Emmanuel Carrère évoque Montaigne, « notre saint patron » à eux, nous, « les écrivains qui écrivent ce qui

passé par leur tête ». La référence est d'une noblesse imparable. Mais Montaigne était-il « un homme ordinaire », comme il l'affirme ?

Tu peux aussi te laisser aller et goûter le talent de conteur de Carrère, talent réel, art d'enlacer ton attention dès les premières phrases et de te murmurer à l'oreille comme si tu y étais. L'écrivain excelle à user d'un français sans peine et sans hiérarchie, et il n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il confesse avoir du mal à commencer. Les phrases sont caressantes, souples, plaisantes, parfois planantes. Et tu verras, le livre rebondit régulièrement et il est organisé en quatre grands ensembles, eux-mêmes divisés en sous-ensembles. C'est facile à suivre. « *C'est bien* », comme il l'écrit à propos du yoga et de la méditation.

Tu retrouveras aussi les amis et les femmes qu'Emmanuel Carrère a déjà évoqués dans ses ouvrages précédents. Si tu les connais ou les reconnais, tu seras content ; si tu ne les connais pas, tu seras légèrement intrigué et sensible au suspense que ce petit manque provoque. Tu apprécieras, ou pas, ses mises en abîme : l'écrivain parlant de lui en train de parler de lui, ou « parlé » par un autre. Cet étrange participe passé renvoie à un passage où Carrère traduit et commente le papier d'un journaliste américain venu l'interroger pour faire un portrait de lui dans le *New York Magazine*.

Tu comprendras, sincérité oblige, qu'Emmanuel Carrère n'est sans un certain réalisme, ou cynisme. Sachant que le yoga et la méditation sont des disciplines qui ont un immense succès dans nos folles sociétés occidentales, il pressent que son « *livre peut faire un carton* ». Ailleurs, il avoue sa jalousie vis-à-vis de [Michel Houellebecq](#), toutes choses normales chez des hommes

UNE VIE DE SAIN

en tous points humains. Avec ce dernier, il partage quelques points communs en effet, dont les chiffres de vente et le penchant pour les blagues de mecs. Mais là où Houellebecq est engagé et agitateur de mauvais goût, Carrère s'abstient de tout jugement politique et fait montre d'un bon goût irréprochable.

Tu remarqueras, lecteur, qu'il tacle « *l'obsécinité des intellectuels de gauche* » à l'époque où son ami Jean-François Revel analysait le totalitarisme. J'espère que tu seras d'accord avec lui là-dessus, car je le suis, sensible au gel d'airain sous lequel la moitié de l'Europe a été enfermée pendant près d'un siècle. Au fond, l'une des vertus d'Emmanuel Carrère, rarement mise en valeur, c'est cet éveil des consciences auprès d'un très large public.

Soyons honnêtes, cette dimension est réduite au minimum dans *Yoga*. Réduite aussi, la question du terrorisme, en dépit de la présence d'un ensemble appelé « 1825 jours », version inversée et contractée du *Lambeau* de Philippe Lançon, puisque Carrère était en pleine session de méditation, isolé du monde, quand la tuerie a eu lieu.

Le quatrième ensemble, intitulé « Les Garçons », dans lequel l'écrivain raconte son expérience auprès de réfugiés recueillis sur une île grecque, est aussi dépolitisé. On ne saurait lui en vouloir tant la question cristallise de difficultés. Là encore, Carrère confirme son aptitude à esquisser ce que jadis on appelait des « vies de saints », hommes et femmes à l'engagement réel et non verbal, anonymes qui changent le monde à l'échelle qui est la leur parce qu'ils sont lucides, bons, et se méfient des simples paroles.

Plus le livre avance, plus il est chargé de ces mini-récits volés à d'autres. Osera-t-on exprimer un léger malaise à lire celui d'Atiq ? On l'osera car l'écrivain effleure la question : vois, c'est page 317, il a quelques scrupules à se faire le scribe d'un réfugié bien plus malmené pour



Emmanuel Carrère © Jean-Luc Bertini

nourrir le livre que tu as plaisir à lire. En revanche, il n'hésite pas à finir en citant longuement son précédent *D'autres vies que la mienne* pour réajuster le tir et achever par un happy end, souscrivant de gaieté de cœur au sacrement de la réparation dans sa version actuelle, allégée et un brin anesthésiante.

Emmanuel Carrère est ainsi, c'est un auteur confluant. En lui, se rejoignent le christianisme et un zeste de bouddhisme ; un altruisme un peu bancal et la gentillesse du garçon qui demeure bien élevé... *Yoga* est un livre de développement personnel taillé à sa mesure.

Ce n'est pas étonnant. Ce qui l'est, ce qui ne laisse pas de nous étonner, c'est cette capacité à dire aussi docilement l'époque, à adhérer à son temps, y correspondre, l'embrasser et le serrer contre sa poitrine. L'écrivain évacue la tragédie et le non-sens. Même sa souffrance psychique, atroce, dont on ne doute en rien de la vérité, semble familière. Ça coule, mais ce n'est pas du sang. C'est peut-être l'écriture aisée. Ou l'illusion de proximité, le lait maternel qu'il semble distribuer.

Le pays de l'oubli

Walker met en scène une Amérique cinématographique. À travers son héros, grand promeneur dans trois villes – New York, Los Angeles et San Francisco –, le poète et éditeur écossais Robin Robertson explore l'urbanisme américain de la fin des années 1940 et du début des années 1950, âge d'or du film noir. Walker, vétérinaire canadien souffrant de stress post-traumatique, a beau être un piéton infatigable, c'est son regard poétique qui emporte le lecteur, le regard d'un cinéphile né, d'où le titre original du roman : *The Long Take* (« le plan-séquence »).

par Steven Sampson

Robin Robertson

Walker

Trad. de l'anglais (Écosse) par Josée Kamoun
L'Olivier, 256 p., 23 €

Il est réjouissant de voir un auteur publier un premier roman à l'âge de soixante-trois ans – le livre a fait partie de la dernière sélection du Man Booker Prize 2018 –, même si Robin Robertson n'était pas un inconnu, ayant signé plusieurs recueils de poésie tout en menant une importante carrière d'éditeur (il est responsable de la poésie et de la fiction aux éditions Jonathan Cape à Londres). Walker, son héros, lui ressemble peu : né en Nouvelle-Écosse, il s'est battu en Normandie, en Belgique et en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, avant d'être rapatrié à la fin des hostilités. Fragilisé, il ne supportait plus son étroit village natal et il a pris le large, fuyant vers l'imposant voisin du Sud, alors en plein essor économique.

À commencer par Manhattan « 1946 », premier chapitre de ce livre-collage, moins roman que long poème en prose. L'île new-yorkaise de l'après-guerre attire de nombreuses personnes revenant d'Europe, c'est la porte d'entrée dans le Nouveau Monde, le centre mythique de l'univers :

« *Et elle était là : renflée,*

brasillante, vague debout,

ruine légendaire fumante, tours neuves dressées

sur le bleu »

Walker s'inscrit dans une longue lignée de promeneurs urbains, son regard étant conditionné par ceux d'avant et ceux d'après : les cinéastes en train de filmer des images qu'on verra plus tard à l'écran. Lorsqu'il tombe sur leurs tournages en plein air, il perçoit dans le moment présent le visage urbain de demain.

C'est un observateur des observateurs, un voyeur fasciné par le voyeurisme ambiant, le regard braqué sur les regards braqués sur lui. L'architecture même de la ville semble être possédée par une force vivante, curieuse, avide de connaître ses habitants, telle une forêt enchantée :

« *Et elle se posait là, observant*

s'avancer vers elle

le camionneur et le jeune homme »

Comme une forêt enchantée dans une pièce de théâtre, la ville n'est qu'un décor, le reflet du désir humain, c'est un labyrinthe, un piège, un leurre. Walker fait-il partie de l'illusion ? Existe-t-il vraiment ? Ou serait-il un simple personnage dans l'un des films noirs qu'il ne cesse de citer ou de voir dans une salle de cinéma : *Et tournent les chevaux de bois*, *La Griffes du passé*, *Les Démones de la liberté*, *La Cité sans voiles*, *La Grande Horloge*, *La Proie*, *Pour toi j'ai tué*, *La Brigade du suicide*, *Marché de brutes*, *Il marchait dans la nuit*, *Les Forbans de la nuit*, etc.

Fou du septième art, il ne peut rester à Manhattan, ville du passé ; au bout de dix-huit mois, il prend le train pour la Cité des Anges, véritable sujet de ce récit, introduit dès le deuxième chapitre, « 1948 ». D'ailleurs, il n'y a qu'une seule carte dans le

LE PAYS DE L'OUBLI

roman, celle du cœur de Los Angeles, où l'on voit le centre historique de la métropole, tel qu'il se présentait juste après la guerre. Pour les connaisseurs, cette carte inspire un profond sentiment de nostalgie : ces quartiers n'existent plus, ils ont été massacrés. Le bourreau : la voiture – et les autoroutes construites pour elle.

Comme on l'a vu dans *Chinatown*, autre œuvre consacrée à la destruction de Los Angeles, c'est le fait de spéculateurs âpres au gain, méprisant les pauvres et les minorités. Walker rencontre ces derniers en arrivant à Skid Row, quartier des clochards. Son guide : Billy Idaho, vétéran noir, aficionado des livres et de l'urbanisme. Idaho explique à son ami le contexte du bousillage du centre-ville :

« *Tu vois, tout n'est plus qu'une question de fonctionnalité,*

c'est-à-dire vitesse, efficacité, rentabilité.

L'opération coup de balai, qu'ils disent,

pour éradiquer la criminalité – c'est-à-dire les Noirs –, pour fumiger

et désinfecter la ville contre la maladie

– c'est-à-dire les Noirs et les pauvres –,

démolir les taudis et les zones sinistrées – c'est-à-dire

les maisons et les communautés des Noirs, des pauvres et des vieux. »

Idaho lui offre un exemplaire du chef-d'œuvre de Lewis Mumford, *City Development : Studies in Disintegration and Renewal*. C'est ce même livre que Walker montrera lors de son entretien d'embauche pour être journaliste au *Press*. Il échange avec Overholt, le patron, sur ses passions :

« *Je m'intéresse au cinéma, au jazz. Aux villes.*

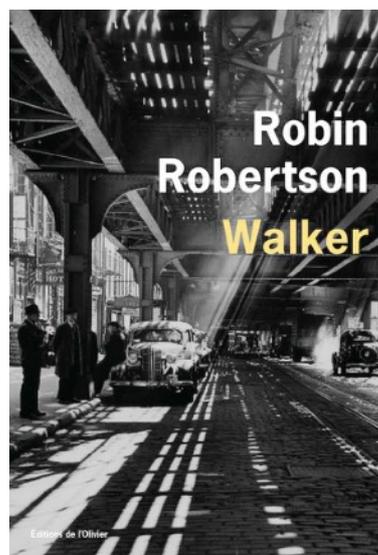
– Aux villes ?

– Oui, aux villes américaines.

– Quel aspect des villes américaines ?

– Les raisons de leur échec. »

Cet échec est-il lié au film noir ? En cherchant à identifier l'assassin, le détective privé espère-t-il



atteindre le cœur des ténèbres de la métropole ? Ce fut le cas pour *Chinatown*, néo-noir réalisé dans les années 1970. Mais les promenades de Walker se déroulent une génération avant, quand les anciens quartiers historiques résistent encore. Walker revient inlassablement au tunnel de la 3^e Rue, l'origine du monde, site de nombreuses scènes mythiques – ma préférée est sans doute celle de *Terminator* –, et c'est là qu'il rencontre Robert Siodmak et tombe sur un tournage de Fred Zinnemann, tous deux réfugiés juifs germanophones. C'est la seule fois que le narrateur ne fournit pas le nom d'un film, il reste allusif. Lorsque Walker assistera à une projection en salle l'année suivante, il notera simplement que la star, Van Heflin, est bien l'acteur qu'il avait remarqué près du tunnel lors du tournage.

Le non-dit du narrateur recouvre-t-il celui de Walker ? Le lecteur avisé, incité à son tour à jouer les détectives, en déduit qu'il s'agit d'*Acte de violence* (1949). Dans ce film, réquisitoire éloquent contre la vengeance, Van Heflin, ancien prisonnier de guerre des nazis, est poursuivi jusque dans les rues de Los Angeles par son meilleur ami (Robert Ryan) pour des actes qui auraient entraîné l'exécution de leurs camarades. Walker, lui aussi, a vu des camarades canadiens assassinés par les SS pendant leur captivité. A-t-il agi comme Robert Ryan ? Lorsqu'il voit Van Heflin près du tunnel mythique, ce trou noir d'horreur, voit-il ressurgir les fantômes de sa propre haine ? Serait-il capable de faire la différence entre mythe et réalité ?

La Cité des Anges semble être le lieu idéal d'une rédemption. L'Amérique, avec son cinéma, serait-elle le pays de l'oubli, pour le meilleur et pour le pire ?

La part du lion

La première caractéristique des Lionnes, l'énorme roman de Lucy Ellmann traduit par Claro, c'est l'extrême simplicité de sa structure. Cela commence par une voix narrative fonctionnant à l'objectivité : un observateur anonyme campe en quelques paragraphes une scène animalière, sous la forme d'un commentaire empathique sans excès, du genre de ceux qu'offrent à satiété les bonnes émissions de télévision consacrées à la vie sauvage.

par Maurice Mourier

Lucy Ellmann

Les lionnes

Trad. de l'anglais par Claro

Seuil, 1 152 p., 27 €

En l'occurrence, il s'agit, sans surprise, d'une de ces séquences obligées, légèrement anthropomorphiques, de toilettage de bébés couguars (le lion américain, une sorte de gros chat arboricole, jaunâtre, appelé aussi puma), tout cela montré (conté) dans un registre écologique très actuel. Mais le tableau est court, presque immédiatement interrompu par une tout autre écriture, une formidable, déferlante, répétitive (tous les fragments de phrases sont annoncés et donc reliés par la formule minimale « *le fait que...* ») logorrhée qui fonctionne au contraire à la subjectivité pure, puisqu'il s'agit de reproduire sous forme de monologue le flux de la petite voix intérieure accompagnant une mère de famille, nombreuse selon les normes modernes (quatre enfants dont une adolescente de quatorze ans issue d'un premier lit et révoltée, comme il fallait s'y attendre), qui ne cesse de culpabiliser à propos de tout et surtout d'elle-même, de sa propre fragilité (elle vient à peine de guérir d'un cancer), de son manque d'autorité, de ses diverses incompétences.

Ce dispositif dramatique en deux actes alternés ne se modifiera plus et permettra de faire évoluer en parallèle deux intrigues qui comportent beaucoup de points communs, la femelle cougar réchappant par miracle d'une série de catastrophes (capture de ses petits, longue traque de chasseurs surarmés, dans une extraordinaire atmosphère de peur hystérique du sauvage, enfin enfermement dans un zoo où l'infortunée retrouve sa progéniture), la femme esclave volontaire de son foyer

s'épuisant à confectionner des gâteaux qu'elle vend afin de participer un peu aux dépenses modestes du ménage, en butte à la libido bestiale d'un voisin trumpiste qui manque de la tuer, elle et ses enfants, sauvés *in extremis* par l'héroïsme de la fille aînée. Bref, un champ/contrechamp néanmoins fort déséquilibré puisque moins du dixième du texte suit la lionne dans ses pérégrinations erratiques à la recherche de ses lionceaux, le cours tumultueux d'une conscience humaine en désarroi se taillant dans l'histoire, si l'on ose dire, la part du lion.

Une telle structure est éminemment lisible et ne risque à aucun moment de faire déraiser le lecteur, ce qui constitue un des premiers mérites du roman. Bien qu'il soit d'une taille démesurée et à vrai dire excessive – plus encore que d'honorables bestsellers d'autrefois comme *Autant en emporte le vent* ou *Babbitt* de Sinclair Lewis qui, en 1922, mettait en scène la misère intellectuelle et morale de l'*american way of life* à travers un anti-héros de la classe moyenne habitant « Hauteurs fleuries » dans un quartier moderne de Phoenix, Arizona – et bien qu'il fourmille de détails que seule une bonne connaissance de la quotidienneté américaine, dans un quartier plutôt aéré d'une petite ville de province, permet d'éclairer, *Les lionnes* n'est pas ennuyeux, ce qui représente une gageure et une manière d'exploit.

Cet intérêt qui ne faiblit pas tient en partie à la personnalité de l'héroïne, cette pauvre femme qui trime dans sa cuisine à fabriquer des tartes dont elle ne cesse de se remémorer les ingrédients, les tours de main nécessaires à leur réussite, environnée de livres de gastronomie dont les ménagères américaines sont d'autant plus friandes qu'elles se montrent, en général, incapables d'élaborer ne fût-ce qu'un café buvable. Anti-

LA PART DU LION

héroïque par excellence, mal dans sa peau, manquant de confiance en elle à un degré rare, attachée à son passé de petite fille, à sa chère maman décédée, d'une façon à la fois pleurarde et viscérale, ne sachant trop si elle hait ou désire le salopard suant amateur d'armes qui lui vend la nourriture pour ses poules (car, dans cette existence de ruralité dévoyée, il n'y a plus aucune place pour la piètre université locale où elle donnait naguère de vagues cours, le concept d'université, aux États-Unis, recouvrant toute une gamme d'activités dont les niveaux s'étagent entre jardin d'enfants et Harvard), elle est une victime pathétique qui exaspère et apitoie le lecteur.

Victime avant tout d'une solitude effroyable, passée à ressasser minuscules pensées effilochées, grandes obsessions morbides et surtout peur omniprésente (peur du froid, de la nuit, des ours, des tireurs fous) ; privée les trois quarts du temps de son second mari, qu'elle adore et à qui elle se cramponne comme une naufragée à sa bouée – il travaille au loin dans l'entretien des ponts et ne la retrouve pas tous les soirs ; privée de ses enfants qui sont à l'école, elle rumine terreurs et rancœurs tout en façonnant sa pâte et ses seules distractions sont la livraison des tartes et les sorties en supermarché où elle se trouve parfois bloquée lors d'une montée des eaux polluées de l'Ohio – nous sommes en effet tout près de Columbus, ville sinistre où, un soir, cherchant à échapper à un motel lugubre, nous fûmes arrêtés dans notre progression vers un restaurant chinois situé à cinquante mètres, de l'autre côté de la rue, par un shérif affolé de voir circuler sur deux pattes, de nuit, deux êtres qui pourtant avaient toute l'apparence d'humanoïdes.

L'Amérique dans ses profondeurs ! À se flinguer ! C'est la seconde et plus importante raison qui fait de ce livre une réussite socio-critique de premier ordre. Son arrière-plan d'enquête débouche, sans hargne ni volonté explicite de dénonciation, sans militantisme avéré, sur une autopsie politique. Et celle-ci, d'une justesse – donc d'une virulence – absolue, montre que l'Amérique de Trump est dans une situation préfasciste, nouveau rapprochement avec le chef-d'œuvre de Sinclair Lewis, paru à la veille des années 1930, avant qu'un sursaut démocratique, dans ce pays édifié à partir du génocide des populations autochtones (thème largement présent dans *Les lionnes*) et l'exploitation des esclaves noirs importés, n'aboutisse au New Deal de Roosevelt.

Lucy Ellmann, qui d'ailleurs a quitté son Illinois natal pour l'Europe (Édimbourg), connaît intimement l'état lamentable de l'Union. Elle le restitue sans fard dans son roman via les gémissements, les jeux de mots hasardeux, les chansonnettes idiotes, les éructations de sa pâtissière d'occasion – un grand bravo au traducteur, Claro, qui a dû s'échiner pour trouver approximations et équivalences en français de cette langue chaotique mais toujours claire, à bout de souffle mais cohérente et accusatrice sans désespérance.

C'est pourquoi, pour ce reliquat bien caché d'espoir en l'Amérique, réfléchissant à un texte littéralement bourré de références au cinéma (à travers le culte des acteurs uniquement, dont la pâtissière, plus midinette que critique avertie, revoit à la télévision les rôles, entre deux pétrissages, sans même soupçonner, comme les 9/10^e des spectateurs, américains ou français, qu'ils sont dirigés par quelqu'un qu'on appelle réalisateur), j'avais pensé pour titrer cet article au film de John Ford (1941), *Qu'elle était verte ma vallée*, tourné juste après *Les raisins de la colère*, soit un brin d'espoir nostalgique après l'âpreté de la satire sociale.

Lucy Ellmann est toutefois, et c'est un signe des temps, moins optimiste que John Ford, et on lui sait gré de n'avoir terminé son livre que sur un demi happy end. « *Happy* », parce que tout de même la lionne a retrouvé ses petits, comme la mère poule fauteuse de tartes sa nichée intacte. « *Demi* », parce qu'être cougar et finir dans un zoo sordide n'est pas précisément un sort enviable, pas plus que n'échappe à la logorrhée féminine (et féministe), au moment même où elle cesse, « *le fait que...* » la fille aînée, Stacy, dont la présence d'esprit et le courage ont sauvé la famille et qui pourtant « *semble éprouver un lien de complicité avec cette pauvre créature* » (celle du zoo), ne restera pas à coup sûr indemne de la folie meurtrière du suprémacisme blanc sous la chape de plomb (de chasse) du trumpisme.

Les lionnes est donc un excellent livre, sans aucun doute. Un « grand livre » ? Ah ! ça, c'est une autre paire de manches, et la discussion là-dessus nous entraînerait loin. Qu'il suffise de noter que les critiques anglo-saxons un peu rapides qui ont comparé *Les lionnes* aux romans de Melville ou de Joyce font le plus évident tort à la romancière, qui se situe – et ce n'est déjà pas si mal – dans la catégorie très restreinte du talent, non dans celle du génie.

Car dans une œuvre de génie, voyez-vous, ce qui importe est presque moins ce qui est dit que ce



Lucy Ellmann © Amy Jordison

LA PART DU LION

qui reste inconnu, mystérieux aux yeux du lecteur et souvent de l'auteur lui-même. Qu'est-ce que c'est, *Moby Dick* ? Sûrement pas l'histoire d'une baleine blanche et d'un capitaine de navire fou. Qui sont Bouvard et Pécuchet, qui est Marcel et quel rapport entretient-il avec Proust ? Ce qui empêche de répondre à ces questions définit le chef-d'œuvre total, celui après la lecture duquel il

demeure toujours, dans l'esprit du lecteur, ce reste qu'André Breton appelle un « *infracassable noyau de nuit* ». *Les lionnes* est un livre diurne, parfaitement limpide et comestible comme une tarte réussie. Il ne comporte pas de reste. On le lira avec le plus grand profit, on n'en rêvera pas demain. Pas plus que de *Babbitt* d'ailleurs, qui valut pourtant à son auteur le prix Nobel.

Histoire d'un empoisonnement mondial

Quel objet stimulant que le sucre pour parcourir notre histoire mondiale ! Traverser les siècles et les empires, s'amarrer à une île puis plonger dans les assiettes de celles et ceux qui nous ont précédés en suivant ce produit qui n'a d'innocent que la blancheur. Le sucre est à la fois notre grande passion gustative, et ce depuis le délicieux miel qui habite aussi bien la mythologie grecque que le Coran ou la Bible, et la cause des pires maux de notre histoire. La culture de la canne est, en effet, au cœur du crime contre l'humanité qu'est l'esclavage, des plus terribles déforestations, et elle est responsable de cette question de santé publique majeure que constitue l'obésité. L'historien anglais James Walvin s'en est saisi et nous offre un essai très documenté, Histoire du sucre, histoire du monde.

par Philippe Artières

James Walvin

Histoire du sucre, histoire du monde

Trad. de l'anglais par Philippe Pignarre

La Découverte, 300 p., 22 €

L'efficace ouvrage de James Walvin raconte la longue histoire de la corruption du monde par le sucre. L'historien s'intéresse moins aux représentations qu'à l'histoire sociale et économique, ce qui fait de cette synthèse un récit passionnant et précis qui commence par une énigme : « *comment le monde a-t-il pu se laisser empoisonner par cette marchandise hors du commun ?* ».

À l'origine, il y a un produit d'une extrême rareté, fait avec de la canne à sucre, en Inde dès 260 avant J.-C. et dont l'usage se déplace ensuite en Afrique, au Moyen-Orient et vers le bassin méditerranéen. Pendant la dynastie Ming, du milieu du XIV^e siècle jusqu'au milieu du XVII^e siècle, il devient une marchandise de choix pour le commerce chinois en Asie. Quant à la rencontre des Anglais avec le sucre, elle a lieu en Palestine en 1095-1099 : il sauve de la famine les Croisés, qui le rapportent en Europe dans leurs bagages. Le succès est immédiat et la rareté du sucre encourage vite les marchands à en faire commerce. Le monde entier cède à ce nouveau goût. En France, on l'utilise pour trois fonctions : adoucir un plat ; conserver des fruits, des fleurs et des légumes ; mouler des décors et des sculptures. Ces sculp-

tures de sucre font sensation dans les cours d'Europe. James Walvin nous fait découvrir, alléchant nos papilles, ces œuvres éphémères disparues.

Mais, derrière le plaisir, un danger pointe chez les amateurs : le sucre gâte les dents. Louis XIV, à quarante ans, est un souverain sans dents. Le sucre a beau faire des ravages en bouche, sa popularité ne fait que croître en dépit de la mode des dents blanches. Il faut donc fournir le marché en plein développement ; l'esclavage en est le prix, pour reprendre le mot de Candide. C'est ici que le livre de James Walvin est le plus intéressant. Il montre en effet comment on importe de la canne à sucre à partir des Canaries, puis de l'île de Sao Tomé vers les Amériques, comment le sucre brésilien est jusqu'en 1630 sans concurrent, comment les colons des Caraïbes, s'appuyant sur des financements et des marchands européens, firent de la Barbade, de la Jamaïque et de Saint-Domingue le centre mondial de production, et comment la culture de la canne fut la plus adaptée aux grandes plantations et au système esclavagiste.

L'historien anglais révèle ainsi que la vogue croissante du sucre a encouragé le développement de l'esclavage : dans les années 1790, « *80 000 Africains débarquaient chaque année, la grande majorité au Brésil et dans les Caraïbes. Plus d'un million sont arrivés en Jamaïque, presque 500 000 sur la petite île de la Barbade. Même la minuscule île de la Dominique a reçu 127 900 Africains* ». Le livre détaille la manière

HISTOIRE D'UN EMPOISONNEMENT MONDIAL

dont les esclaves travaillaient, répartis en brigades : une première, composée des hommes les plus forts, coupait la canne ; une deuxième et une troisième brigades – hommes, femmes et enfants – avaient pour rôle de la ramasser et d'en faire des ballots à charger sur des charriots pour les emporter à l'usine ; d'autres esclaves plus expérimentés procédaient au broyage, à la cuisson et à la filtration pour obtenir le jus. La mélasse et le sucre étaient mis en barrique et transportés jusqu'au rivage où ils partaient pour être raffinés dans de lointains ports, Anvers ou Amsterdam.

Si ce système perdure, comme le souligne l'auteur, c'est que, à l'exception des esclaves, il satisfait tout le monde – armateurs, marchands d'esclaves, colons, compagnies de sucre et consommateurs. Pour répondre à la demande, à la « révolution du sucre », le nombre d'esclaves croît mais aussi le périmètre des terres cultivées ; la canne a raison de la forêt tropicale sur bon nombre d'îles. À la Barbade, dès 1650, la majeure partie de la forêt du centre de l'île a été détruite et, quinze ans plus tard, toute sa surface est déboisée. La culture de la canne est donc l'un des mobiles principaux d'un crime contre l'humanité mais aussi contre l'environnement : elle constitue « *un énorme sacrifice des écologies originelles de la région* ».

L'histoire du sucre suit également l'histoire des abolitions de l'esclavage ; c'est ainsi que Cuba devient à la fin du XIX^e siècle le principal producteur du sucre consommé aux États-Unis. James Walvin écrit de belles pages sur la manière dont cette île devient, grâce au trust américain du sucre, une annexe esclavagiste à quelques heures des côtes de la Floride. À chaque fois qu'un pays met fin à l'esclavage, les planteurs ont recours à une autre forme d'exploitation, en faisant appel à des « travailleurs forcés », d'abord massivement recrutés en Inde et embarqués via Calcutta, puis de Chine vers les plantations caraïbéennes.

La révolution du sucre est considérable. Les marchands ont associé dès le début le commerce du sucre à celui du café et du thé, mais aussi du rhum. Sur les îles, ce ne sont pas seulement des champs de cannes qui couvrent le territoire mais aussi de petites industries locales, raffineries et distilleries. Un prolétariat pauvre se constitue : il faut imaginer le paysage de la Martinique, de la Guadeloupe, de la Dominique ou encore d'Haïti avec des centaines de moulins à vent, les cheminées des usines et des distilleries.

À l'usage alimentaire du sucre s'ajoute la consommation de l'alcool qui devient sur place et en Amérique du Nord une véritable valeur d'échange, « *une sorte de monnaie* », écrit James Walvin. Vers 1800, la mécanisation de la coupe et la modernisation des méthodes de production, accompagnées de l'arrivée des travailleurs forcés, contribuent à accroître plus encore les possibilités d'inonder le monde entier de sucre. Lorsque Fidel Castro prend le pouvoir à Cuba, c'est en Floride qu'on se met à cultiver la canne, en faisant appel à des travailleurs immigrés mexicains cette fois. Rien ne semble devoir contrarier la folle passion mondiale pour le sucre, qui se trouve au cœur des accords d'échanges commerciaux internationaux au XX^e siècle ; durant les conflits mondiaux, on veille à ce que les populations puissent en acheter. Malgré la tentative de développer une autre forme de sucre, le sucre de betterave, rien n'y fait : la dépendance au sucre de canne est sans limite.

James Walvin consacre plusieurs chapitres à montrer comment ce produit a été introduit dans l'alimentation des plus riches, mais aussi des plus pauvres, au point d'en devenir un des éléments incontournables – les amateurs de pâtisserie apprendront que le glaçage au sucre est apprécié aussi bien sur les gâteaux de mariage de la bourgeoisie que sur les beignets des petits-déjeuners quotidiens. Se concentrant plus spécifiquement sur le monde anglo-saxon, l'historien rapporte que les enquêtes sociales sur le monde ouvrier de la fin du XIX^e siècle mettent en évidence que la confiture a joué un rôle essentiel dans cette « *su-crécification* » de l'alimentation – le repas du prolétariat consistant en des tartines de confiture recouverte de sucre.

Au cours du second XX^e siècle, les sodas, puis la restauration rapide, alimentent la dépendance au sucre. Les derniers chapitres sur l'obésité sont moins convaincants, même s'ils sont nécessaires, on le comprend, pour clore un ouvrage qui s'est ouvert sur la mise sur le marché par la firme Coca Cola en 2016, à grand renfort de publicité, d'un produit auquel « *il manquait quelque chose* ». Car le livre de James Walvin se veut un panorama éclairé et exhaustif de notre rapport au sucre. L'objectif est atteint, même si la dimension culturelle manque parfois.

Ainsi, on regrettera que cette histoire ne croise pas davantage celle de la médecine, et la maladie du sucre qu'est le diabète. De même, on aurait aimé plonger dans l'imaginaire que le sucre a produit, par exemple dans celui des pommes



Champs de cannes à sucre en Martinique (1894) © Gallica/BnF

HISTOIRE D'UN EMPOISONNEMENT MONDIAL

d'amour et de la barbe à papa des fêtes foraines, ou encore dans celui, enfantin, du sucre d'orge et du bonbon. À n'en pas douter, sans rien enlever à son histoire atlantique, ces développements au-

raient offert un éclairage utile sur l'étrange rapport que nous entretenons avec cet irrésistible produit. Car cette histoire du sucre est d'abord l'histoire de la manière dont a été inventé un nouveau plaisir.

La tragédie de Guguletu

C'est aux éditions québécoises Mémoire d'encrier que l'on doit l'initiative de traduire en français *Mère à mère*, de l'écrivaine sud-africaine Sindiwe Magona. Le roman se déroule à Guguletu, le township de sa jeunesse. Pour En attendant Nadeau, Georges Lory, traducteur de nombreux auteurs sud-africains, en particulier de J. M. Coetzee, lit l'adresse de la mère d'un étudiant noir à la mère de la jeune Américaine qu'il a tuée.

par Georges Lory

Sindiwe Magona

Mère à mère

Trad. de l'anglais par Sarah Davies Cordova

Mémoire d'encrier, 278 p., 19 €

Voici une autrice que l'on a envie de traduire : personnalité extravertie, généreuse, drôle, douée d'empathie. Les livres de Sindiwe Magona décrivent une dure réalité sans jamais devenir larmoyants. Cerise sur le gâteau : elle a mis à profit ses années d'exil pour apprendre le français.

Son roman *Mère à mère* a pour point de départ une tragédie survenue en août 1993 à Guguletu, un township du Cap : une jeune volontaire américaine, Amy Biehl, qui reconduisait des collègues dans sa voiture, a été lynchée par des étudiants en colère. Sindiwe Magona a imaginé comment la mère du tueur principal allait expliquer le parcours de son fils à la mère de la victime.

Guguletu, qui signifie fort mal à propos « notre fierté », est un township créé en 1960 pour accueillir les populations xhosas migrant vers les industries du Cap. Il fait suite à Nyanga (1946) et précède l'immense Khayelitsha (1983) qui avoisine aujourd'hui les 400 000 habitants. Guguletu est une banlieue triste, mais la petite Mandisa préfère la bousculade urbaine à l'existence misérable dans son Transkei natal. Elle grandit sous la férule d'une mère membre d'une association religieuse qui inspecte sa virginité tous les mois. Néanmoins, suite à des jeux de doigts avec son petit ami, elle se retrouve enceinte. Les tractations autour de la dot, qui se monnaie en têtes de bétail, tuent l'amour au sein du couple.

Le petit Mxolisi ne sera jamais proche de son père qui disparaît du jour au lendemain. Mandisa quitte sa belle-famille. Même si elle se remet en ménage avec un homme posé, même si elle a un petit travail dans une famille blanche, ses conditions de vie demeurent difficiles. La violence gagne le township. Nous avons droit à une scène de « collier » qui éliminait les gens accusés de collaboration avec le pouvoir. Mxolisi demeure traumatisé par l'attitude qu'il a eue, tout jeune, lors d'une descente de police.

Dès lors, les lamentations de Mandisa font écho au *Lamento de Winnie Mandela* de Njabulo Ndebele : le parcours du garçon se fait de plus en plus rugueux. Qualifié de crime contre l'humanité, l'apartheid broie les destins, fait perdre ses repères à toute une jeunesse. S'il sauve une fille d'un viol, Mxolisi est pris dans les révoltes scolaires, les terribles dynamiques de groupe qui mèneront à l'issue fatale.

Sindiwe Magona a choisi un seul tueur pour son roman. Dans la réalité, ce furent quatre lycéens que la commission Vérité et Réconciliation convoqua quelques années plus tard. Ces jeunes hommes intimidés demandèrent pardon aux parents de la victime. Le père d'Amy Biehl leur serra la main en geste d'apaisement. Une fondation à son nom tâche de faciliter désormais l'inclusion des adolescents dans la société. Présidée par le révérend Desmond Tutu, la commission estima que l'acte était motivé par des considérations politiques et prononça l'amnistie envers les assassins. Rappelons qu'en août 1993, l'hiver austral exacerbant les inégalités, trois mois après l'assassinat de Chris Hani, leader charismatique de l'ANC, les négociations sur la transition démocratique n'avaient toujours pas abouti et la tension atteignait des sommets.



Sindiwe Magona (2006) © Karina Turok

LA TRAGÉDIE DE GUGULETU

La force du roman de Sindiwe Magona réside dans la reconstitution du contexte culturel qui a présidé au drame : confrontation entre les règles tribales et la vie urbaine, entre les convictions religieuses et la déliquescence de la morale dans la violence ambiante. Avec un sens aigu de la formule (« *la rumeur, bien mûre et barbue, munie du sceau du gouvernement, réapparut* »), l'auteur souligne l'insatiable faim du « *bouton sans trou* », c'est-à-dire de la pièce de monnaie qui permet de survivre. Elle évoque un passé pacifique, le lieu mythique de Mbo, le berceau de l'humanité. Elle est particulièrement éclairante quand elle aborde l'apartheid vécu par les femmes, une double peine s'ajoutant à la soumission aux règles de la belle-famille. Mandisa n'a pas le droit de choisir le prénom de son enfant, pour ne citer qu'un seul exemple.

Le livre a été publié en 1998. On l'a porté sur les planches. C'est assurément une belle réussite de Sindiwe Magona, née en 1943 en zone rurale, élevée à Guguletu, qui a travaillé comme domestique avant d'entreprendre des études en sciences sociales par correspondance. Mère de trois enfants, quittée par son mari, elle a connu de grandes difficultés et une volonté d'agir qu'elle a détaillées dans *To My Children's Children* (1990) et *Forced to Grow* (1992). Elle a passé un master à New York et occupé un emploi à l'ONU jusqu'à sa retraite en 2003. Elle est ensuite revenue s'installer au Cap, où elle a fondé le Mouvement des

Femmes pour la Paix. Elle s'est engagée dans la lutte contre le sida, notamment en écrivant une pièce de théâtre pour battre en brèche la croyance qu'une relation sexuelle avec une vierge pouvait débarrasser un homme de la maladie. En 2012, elle a partagé avec Nadine Gordimer le prix Mbokodo qui distingue des Sud-Africaines remarquables.

Quand on demande une recension à un traducteur, on s'expose à un relevé des curiosités d'une traduction nord-américaine : j'ai appris ce qu'étaient des *tchwipes* (marques sonores de dégoût avec les lèvres). En Europe, on ne va pas « *au gym* », on ne distribue pas de pamphlets mais des tracts, on parle de lycéens et non d'étudiants. Fréquent en Afrique du Sud, le *stoep* n'est pas un porche, mais une varangue, à savoir un auvent qui longe un ou plusieurs côtés d'une maison. Les *veldskoene* ne sont pas des chaussons mais de solides croquenots de brousse. Le puriste s'irritera des approximations dans la transcription de certains mots xhosas (*iimpimpi*, *tatomkhulu*, *oonongoboza*, *tikolosh*). Soulignons cependant le bel effort pédagogique d'explication des termes locaux et l'excellente initiative des éditions Mémoire d'encrier pour mettre Sindiwe Magona à la portée du public francophone.

Guguletu compte aujourd'hui un musée : une ancienne salle de classe gentiment poussiéreuse, qui retrace la lutte des lycéens sud-africains depuis 1976 jusqu'en 1993.

Une gloire inaccessible

Nous avons découvert Nicole Sauxilange, alias Nicky Soxy, dans Un beau début d'Éric Laurent. Nous la retrouvons dans Une fille de rêve, suite ou préquel : Nicole mourait, gardant ses souliers aux pieds et surtout le mystère de ce décès. Bien des choses s'éclairent ici, dans ce Paris qu'elle rêvait de conquérir, celui des années 1980. Elle voulait connaître la gloire ; se décliner dans les images est une façon d'y parvenir.

par Norbert Czarny

Éric Laurent
Une fille de rêve
 Flammarion, 256 p., 18 €

Le narrateur relate donc l'existence de Nicky. Dans son Courbourg natal, fille d'une hippie et d'un taulard qui s'ignorait père, elle a un temps rêvé de sainteté ; elle a choisi de poser très déshabillée pour un magazine. Au début de ce nouveau roman, on la retrouve au siège de *Dreamgirl*. Deux personnages animent ce mensuel : Rachepel (abrégeons son nom à particule) et Claudie Meyer. Le premier est le patron. Il doit composer avec l'époque et, vers la fin des années 1980, les concessions à faire deviendront plus nombreuses et délicates. Il faut mettre du « pink », comme le conseille un proche de Bob Guccione, le propriétaire de *Hustler*. Claudie Meyer est plus sourcilleuse. Sa tâche est de recruter celles qui figureront dans les pages centrales du magazine. Élevée chez les sœurs visitandines d'Angers, elle en a conservé un rigorisme et des habitudes langagières qui, à la lecture, amusent. Ainsi tient-elle à « mettre les points sur les z'i et les barres z'aux t » à ses jeunes protégées. Claudie Meyer soutient Nicky et la conseille. On peut se laisser photographier, mais certaines limites ne sauraient être dépassées.

Nicky reçoit ses premiers émoluments, se laisse étourdir. Claudie intervient, en mettant la main à la poche. Cela ne suffit pas. La jeune fille (rappelons, pour qui n'a pas lu *Un beau début*, qu'elle a tout juste seize ans) se laisse entraîner dans des aventures douteuses. Elle s'y fait une bonne amie, Saphir, constitue un petit réseau, sans toutefois percer autrement que comme une starlette sans cervelle. Elle travaille un temps sur la 5,

celle que dirigeait Berlusconi, elle fréquente beaucoup les « Bains », devient la compagne de Saint Cirq, journaliste mondain, dandy à la Pacadis, qui tient dans *Libé* une chronique « nyctalope » souvent fielleuse, elle se trouve engagée par Magnus Mazzalovo, metteur en scène qui a fait fortune grâce à des clones du film *Emmanuelle* et rêve de lui faire jouer Nana. Il lui fait voir *Le guépard*, et se compare à Visconti. Si Nicky a le physique de l'héroïne de Zola, elle n'a pas le talent de Catherine Hessling, égérie de Jean Renoir. On charge un certain Philippe Teinturier, « Teintu », de rédiger son autobiographie. Ils s'aiment, et meurent à quelque temps de distance.

Il y a dans ce parcours les étapes du roman d'éducation. Mais, alors que dans les romans de Marivaux ou ceux de nos grands classiques du XIX^e siècle les héroïnes apprenaient au moins le cynisme et l'arrivisme, le trajet de Nicky paraît statique et vain. Elle est un corps, que le narrateur décrit comme il le fait dans tous ses romans, avec une élégance et une volupté à la fois assumée et ironique. Dans ses premiers romans, et par exemple dans *Les atomiques*, dont le nom revient ici à propos d'une boîte de strip-tease, Éric Laurent jouait des stéréotypes. C'est plus compliqué qu'on ne le croit, et avec *Les découvertes*, comme avec *Clara Stern* et *Renaissance italienne*, on a bien senti que les images l'ayant fasciné adolescent servent de référence cachée ou implicite, quand il ne nomme pas la Vénus de Botticelli ou cette Nana que Zola décrit abondamment, lui aussi.

Nicky subit des opérations diverses, remodelant sa silhouette ou son visage. L'une d'elles fait même l'objet d'une des scènes les plus drôles du livre, quand Magnus délaisse une précédente compagne qui souhaitait le rôle de Nana, et que

UNE GLOIRE INACCESSIBLE

cette compagne raille les « nichons » de Nicky, seul argument pour qu'elle joue selon la rivale éconduite et amère. La chirurgie esthétique est l'un des exemples de ce qu'elle inflige à son corps. Vers la fin de son parcours, elle est engagée comme icône d'une marque pharmaceutique et doit maigrir de trente kilos en très peu de temps. Elle y perd sa santé, ingurgitant toutes sortes de médicaments, dont ceux qu'elle avalera après avoir bu du champagne et pris quelques lignes de cocaïne lors d'une soirée fébrile ou fiévreuse.

Une fille de rêve est le roman du corps exposé, exhibé, et humilié. L'héroïne appartient à cette génération qui n'a pu que se taire. Un certain Delmoth, croisé chez Rachepele, rappelle un cinéaste désormais mort qui aimait les jeunes filles et le flou. Il n'est qu'un parmi d'autres. Nicky Soxy est une proie, un objet que l'on manipule, on lui parle sur les plateaux de télévision avec des sous-entendus ou au moyen de jeux de mots graveleux qu'il lui faut reprendre au vol. Quand c'est possible.

De là à dire que c'est un roman des années 1980, il y a un pas qu'on aimerait beaucoup franchir. C'est impossible. Les starlettes de la télé-réalité, ces Marseillaises ou Lilloises tatouées, les « influenceuses » qui vivent grassement de porter telle tenue ou de recommander tel traitement pour la peau, elles sont de ce temps d'après Me-Too. Nicky Soxy rappelle la Marilyn Monroe soumise aux Kennedy et à Sinatra en une sordide nuit des années 1960, et son Arthur Miller s'appellerait « Teintu ». Comme nous l'apprend une note de bas de page, procédé qui atteste, à de nombreuses reprises, d'une réalité vérifiable, Teintu aurait écrit *Sauf qu'il est*, le grand roman des années 1980, les *Illusions perdues* du XX^e siècle. L'allusion à Balzac n'est pas innocente. Le narrateur (ou l'auteur) se fait le chroniqueur d'une époque, comme il se faisait celui des années gaulliennes dans *Un beau début*.

La présence de Teintu et le séjour des amants en Bourgogne donnent une autre dimension au roman. Un peu – pour filer la métaphore balzacienne – comme le départ de Mme de Beauséant pour la province, ou celui des provinciaux vaincus par la capitale. Les dernières pages du roman sont plus bucoliques, plus lyriques, moins marquées par l'ironie. On aimerait presque que les héros mènent dans cette demeure campagnarde l'existence paisible qui les sauverait. Il n'en sera



Éric Laurent © Jean-Luc Bertini

rien. Ce serait trop sentimental pour un romancier dont une des constantes, celle qui me le rend si attachant, est son art de la caricature. Il se manifeste notamment par le choix des noms propres, par des comparaisons, par son usage des parenthèses, et des dialogues drôles, opposant des registres, jouant de la langue parlée en en rendant la saveur, sans facilité aucune. Mais le narrateur ne se place jamais en surplomb.

Si l'on voulait paraphraser un fameux Normand, Nicky Soxy, c'est lui. Qui a lu *Un beau début* sait qu'ils sont nés la même année, dans la même périphérie de Clermont-Ferrand, qu'ils sont tous deux issus d'un milieu populaire. Éric Laurent a eu, dès l'enfance, l'amour des mots, en a senti la saveur et la beauté. Cet amour se conjugait à celui du corps féminin, célébré dans l'image, photo ou peinture, comme dans la réalité. Mais aussi et surtout, il comprend ce que la jeune femme ne saisit pas : l'époque dans laquelle elle vit. Elle est dans l'artifice, se laisse prendre dans le tourbillon, se trouve emportée par son envie de gloire, et la dépense dans laquelle elle se perd. En ce sens, portrait d'une époque à la fois cruelle et futile, marquée par les ravages du sida et les illusions nées de la chute du mur de Berlin, *Une fille de rêve* est le roman d'un moraliste. Et, comme on sait, les vrais moralistes montrent, sans faire de commentaires.

Le monde flottant de Shua Dusapin

Le nouveau récit d'Elisa Shua Dusapin, Vladivostok Circus, frappe par une qualité d'écriture, un mystère et une disposition fort rares dans la littérature francophone contemporaine. Il témoigne d'une œuvre en mouvement, qui se cherche, expérimente, et nous rappelle que la littérature fait quelque chose du vide et des flottements de l'existence.

par Hugo Pradelle

Elisa Shua Dusapin
Vladivostok Circus
Zoé, 176 p., 16,50 €

Disons-le d'emblée, le nouveau roman d'Elisa Shua Dusapin n'est pas aussi immédiatement puissant que ses deux livres précédents – *Hiver à Sokcho* et *Les billes du Patchenko* –, sortes de récits particulièrement épurés et opaques qui détonnent dans la production littéraire en français et frappent par une acuité et une étrangeté remarquables. C'est que, là où ces récits nous plongeaient dans un univers troublé, incertain, flottant, celui d'une sorte de gouffre entre les cultures, les langues, les signes que nous reconnaissons dans le réel, le choix du « décor » de *Vladivostok Circus* – comme son titre l'indique, le cirque – peine à emporter l'adhésion et place le lecteur dans une sorte d'ouate imprécise et, dans un premier temps, quelque peu agaçante.

Le roman, qui raconte la rencontre d'une jeune costumière, Nathalie, avec trois acrobates – Anton, Russe renfermé qui porte le poids du destin de son fils Igor ; Nino, un jeune Allemand issu d'une famille du cirque ; Anna, championne de trampoline ukrainienne –, semble un peu déséquilibré, plus artificiel en quelque sorte. Comme si Elisa Shua Dusapin imaginait un cadre à son récit et s'employait à y faire tenir ses obsessions, d'y articuler les thèmes passionnants de ses textes précédents qui s'y trouvent un peu à l'étroit.

Ainsi, tout le début du récit, qui nous acclimate avec l'univers d'un cirque en fin de saison à Vladivostok, au basculement d'une saison dans l'autre, les dialogues, la manière dont il se met en place, ne sont pas aussi rapides et habiles ; il y a quelque chose d'assez explicite, de trop démonstratif. L'écrivaine semble vouloir nous plonger

dans l'étrangeté avec plus de lenteur, sans cette sorte d'immédiateté qui marquait ses romans précédents, sans que la langue porte vraiment dans la première moitié du livre, un peu molle, fade. Quand on a lu et aimé *Hiver à Sokcho* et *Les billes du Patchenko*, qu'on suit le travail de Shua Dusapin, on s'attend à retrouver tout de suite le subtil équilibre qu'elle sait instaurer entre une perturbation de la langue, une forme d'angoisse face au réel et à ce qui manque à des personnalités, à une forme d'incommunicable qui nous hante et nous empêche. Il faut patienter presque 80 pages dans *Vladivostok Circus* pour retrouver l'ambiguïté du ton, la qualité de la description, l'introduction dans le récit d'éléments perturbateurs discrets qui décalent la réalité, montrent l'impossibilité pour la narratrice, Nathalie, de vivre complètement ce qui lui arrive, sa tendance à déporter l'expérience, à la suspendre dans une sorte de latence existentielle qui marque l'univers de Shua Dusapin.

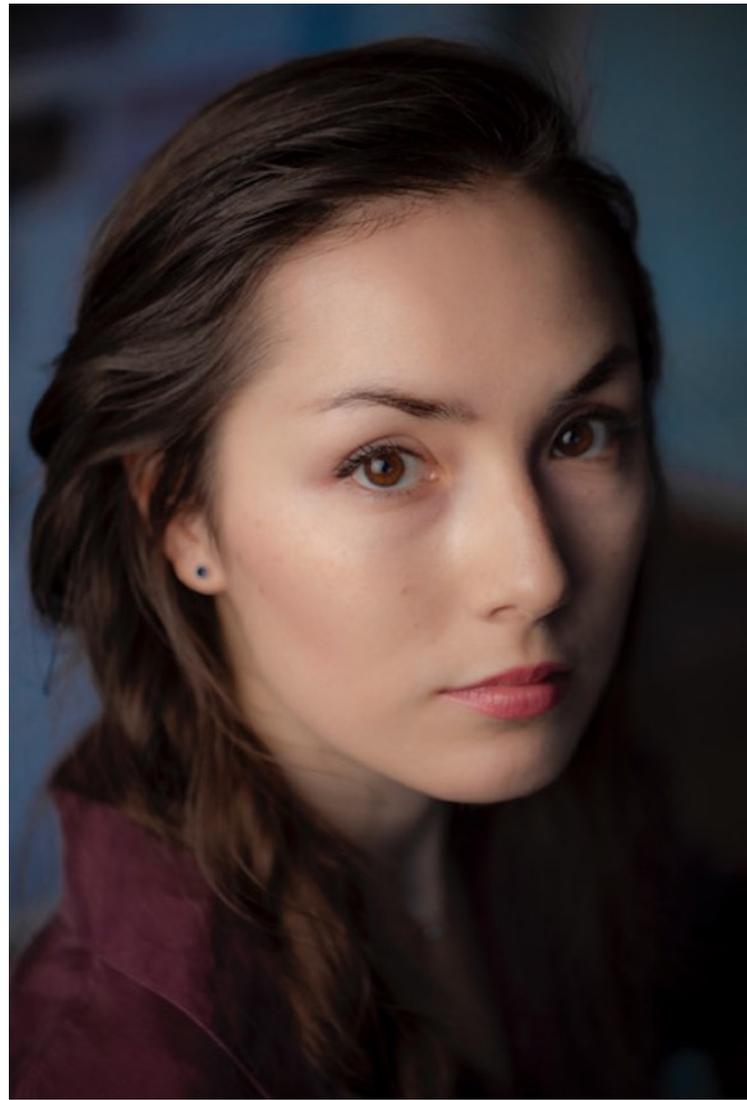
Et c'est lorsque l'on retrouve cette qualité narrative, son habileté, sa subtilité, que le récit gagne en densité, que soudain on est happé par un univers quasi insaisissable, mouvant, instable, que l'on perçoit une complexité psychologique, une acuité descriptive fascinante. La trame est comme toujours ténue : une jeune femme venue d'Europe dessine des costumes pour des acrobates qui s'entraînent pour un concours international important, elle découvre un monde qui semble effrité, improbable, et une série de personnages complexes dont les secrets, les mécanismes, échappent. C'est après s'être familiarisé avec eux, avec leurs histoires qui se dévoilent par touches, au gré de situations ou de conversations brèves, qu'on découvre une autre configuration aux questions et aux thèmes qui habitent l'œuvre forte et atypique de Shua Dusapin. En découvrant des bribes du passé des personnages, leurs liens avec des lieux, on comprend que ce qui compte ici c'est le manque, l'absence, une forme de vide

LE MONDE FLOTTANT DE SHUA DUSAPIN

que rien ne comble et dont chacun des personnages se saisit par instant, comme par hasard, l'effleurant, lui donnant soudain une forme. Comme toujours, la grande force de l'écrivaine est de distiller avec une grâce infinie, une délicatesse particulière, le mal-être des êtres, leur malaisance dans le monde. C'est que les romans d'Elisa Shua Dusapin parlent d'une inaptitude à vivre vraiment, chorégraphient une angoisse profonde qui ne se limite pas à l'intériorité mais contamine toutes les relations que l'on entretient avec le monde concret. Elle écrit l'épaisseur de cette angoisse, en extrait des bribes, en montre l'incarnation dans le champ psychologique, dans les relations que ses personnages ne parviennent jamais vraiment à nouer.

Vladivostok Circus, dans sa deuxième partie, excelle à décrire le trouble de cette costumière qui se remet d'une douloureuse séparation d'avec un jeune cinéaste expérimental un peu égotiste, à faire s'incarner ses doutes, ses maladresses, à faire saisir le décalage qui l'empêche de s'inscrire dans le monde et qui lui fait percevoir le réel non pas comme un tout mais comme une multitude de parts qui l'assaillent. La romancière a le don du détail, de l'image qui saisit : le chat malade, la description de l'eau noire du port de Vladivostok, les détails du quotidien, les lieux, les décors, la nourriture, le bonbon périmé que l'on suce, l'odeur des fauves depuis longtemps disparus qui empuantissent le cirque... Ce fourmillement de détails produit un effet de mosaïque perceptive, sensorielle, qui se refuse à l'explication, au psychologisme. Cette posture esthétique, ces choix formels, la langue qui semble toujours tendue, pointée vers d'insaisissables objets qui se succèdent, tout cela n'est pas commun et détonne dans une production littéraire qui globalement a quelque chose de complaisant.

Il y a chez cette jeune écrivaine une sensibilité frappante, une manière de nommer, de décrire, qui véhicule une réflexion sur l'angoisse d'une inappartenance. Comme si les objets, le présent, n'existaient jamais par ou pour eux-mêmes, mais par les relations compliquées qu'ils entretiennent avec l'épaisseur des êtres, entrant en échos avec leurs peurs, leurs empêchements, leur passé. Ainsi, *Vladivostok Circus* est comme hanté par ce qui en est absent et que les personnages dissimulent plus ou moins – la culpabilité d'Anton, la famille de Nino à Brême, les douleurs de la jeune acrobate, les relations compliquées de la narratrice avec son père, chercheur en physique dont l'ab-



Elisa Shua Dusapin © Zoé/Romain Guélat

sence la tenaille... Ce qui est frappant, c'est une capacité à ne pas dire, à ne pas dévoiler, à laisser flotter une sorte de mystère, à ne pas expliquer, à montrer, à faire entendre, par bribes, la manière dont le monde nous affecte, dont on s'y débat maladroitement. La langue d'Elisa Shua Dusapin semble toujours décalée, portée par une étrange familiarité, comme hantée par elle-même. C'est une langue quelque peu fantomatique qui, à force de transparence, devient opaque, subtile, douce et cruelle à la fois. Malgré un commencement un peu empêché par cet univers du cirque qui implique une distance, une fausseté, un artifice, on ne peut qu'être frappé par la qualité d'une romancière qui déploie un univers véritable, une manière de dire la perte, l'inconfort des origines, une espèce de suspens culturel, les déplacements d'une identité qui ne se fixe pas, une mobilité, une incertitude bouleversantes. Il y a quelque chose qui échappe toujours, qui manque, une sorte de vide que la littérature ne comble pas mais qu'elle exprime obstinément.

Le moulin à vent de Salman Rushdie

L'une des définitions possibles du roman est : certaines choses arrivent en quelques pages à certains personnages. Il se trouve que c'est aussi la réponse à la question : pourquoi tel livre manque d'intérêt ? Il serait faux de dire que Quichotte manque totalement d'intérêt, son buffet est bien garni, mais Salman Rushdie souffre d'un handicap : il n'a pas eu besoin de chercher ardemment la nécessité de son livre. Il lui a suffi de constater qu'il est Salman Rushdie, qu'écrire lui est facile, publier plus facile encore, être félicité, vendu et traduit en vingt langues une simple formalité.

par Pierre Senges

Salman Rushdie

Quichotte

Trad. de l'anglais par Gérard Meudal

432 p., 23 €

En 1989, dans *The Observer*, Salman Rushdie publiait une critique sans merci du *Pendule de Foucault* d'Umberto Eco : « *Faible Eco des anciennes pitreries de Pynchon [...] sans humour, vide de personnage [...] un final mélodramatique et ridicule [...] des pages et des pages de Haute Foutaise* ». Il y écrivait ceci : « *Ce n'est pas un roman. C'est un jeu vidéo. Une façon d'y jouer c'est de reconnaître les références. En dehors de Pynchon, Middlemarch et Poe, il y a des traces du Faucon maltais, des Aventuriers de l'Arche perdue, de SOS Buster [sic], du Seigneur des Anneaux (Bilbo/Bilbo), d'Autant en emporte le vent, du Mage, de 007 et d'un roman classique de science-fiction Les Neuf Milliards de noms de Dieu.* »

En 2019, par un amusant retour de pendule, Salman Rushdie publiait *Quichotte* et précisait dans la page des remerciements : « *Ce roman est manifestement redevable à la nouvelle d'Arthur C. Clarke Les Neuf Milliards de noms de Dieu.* » Qui souhaite poursuivre le jeu entamé il y a trente ans par Rushdie n'aura pas de mal à recueillir dans son livre les références épinglées dans son article : *Indiana Jones*, page 345 ; *Le Seigneur des Anneaux*, page 108 (« *Il est Bilbo/Frodon, cent onze ans à ce jour, pas étonnant qu'il soit fou de voyages [...] Ash nazg dubartulûk, ash naz gimbatul* ») ; *James Bond*, page 319 (« *Tu sais qui était le véritable James Bond ? Un spécialiste des oiseaux jamaïcains dont Ian Fleming a volé le nom*

pour son 007 » – le Spectre faisant une apparition page 144). On trouve encore *Star Wars* page 345, *Men in Black* page 140, *Fahrenheit 451*, le *Pinocchio* de Collodi revu par Walt Disney (Grillo Parlante éclipsé par Jiminy Cricket), et l'infundibulum chrono-synclastique tiré des *Sirènes de Titan* de Kurt Vonnegut). Pour ne pas manquer un salut au jeu vidéo, auquel il avait assimilé l'infâme *Pendule de Foucault*, Salman Rushdie nous offre une subtile allusion à « *Mario, le plombier, escaladant tous les niveaux pour sauver la princesse Pêche du méchant Bowser* ».

« *C'est une spielberguerie sans l'action ni les rebondissements* », écrivait encore Rushdie, assez boxeur à l'époque pour s'en prendre à la fois à Eco et à Spielberg. Trente ans plus tard, tout compte fait, il rend un hommage tardif et donc appuyé à *Rencontres du troisième type* : « *Cliché n° 1 pris au bout de quinze heures de trajet : Devils Tower, Wyoming [...] J'ai vu le film, finit par dire Son, d'une petite voix* », et choisit de faire de tout son livre une spielberguerie à sa manière : des voyages spatio-temporels, une double histoire de père réconcilié avec son fils.

Rushdie reprochait à Eco d'écrire « *une fiction sur la création d'une fiction poubelle qui ensuite devient consciemment une fiction poubelle* » – en somme, un roman rattrapé par la pacotille qu'il désire mettre en scène et dénoncer. Son *Quichotte* n'est pas à l'abri d'une critique de ce genre, comme si Rushdie, trente ans après, rongé par le remords (Umberto Eco ne lui a jamais pardonné), avait souhaité s'exposer en offrant aux lecteurs sa version du *Pendule*, autrement dit un roman ouvertement postmoderne, mais écrit un demi-siècle trop tard et sur un mode mineur, moins

LE MOULIN À VENT DE SALMAN RUSHDIE

hénaurme, moins boursoufflé aussi que le *Pendule*, et pantoufflard ; une satire de la pacotille, du bon marché, de la culture de masse (celle d'internet après celle de la télévision), évidemment lucide, protégée par un invincible second degré de grand homme cultivé (Rushdie a été anobli par la reine), mais fragilisée par cette assurance même.

En 1989, le critique Rushdie écrivait : « Nous parlons en stéréotypes ici, remarque astucieusement un de ses personnages. Et peut-être que la seule mauvaise fiction nous donne la mesure de la réalité, se dit Belbo ; ça c'est Eco qui laisse entendre que son intention est de jouer délibérément avec la forme du roman de gare. » En 2019, le romancier Rushdie écrit cette réplique d'un père à son fils : « *Le Hutch de mon Starsky, le Spock de mon Kirk, la Scully de mon Mulder, le B. J. de mon Hawkeye, le Robin de mon Batman. Le Peele de mon Key, le Stimpie de mon Ren, le Niles de mon Frasier, l'Aria de mon Hound ! La Peggy de mon Don, le Jesse de mon Walter, le Tubbs de mon Crockett. Je t'aime !* » L'inconvénient de la rhétorique postmoderne comme stratagème de défense, c'est qu'elle est épuisante à la longue, voilà pourquoi le kitsch finit tôt ou tard par se passer d'une formule de précaution, l'auteur l'offrant, à bout de souffle, comme un échantillon à nu de son grand art : « *Le soleil se couchait au-delà de l'Hudson et ils restèrent tous les trois un moment silencieux, sur la terrasse, à le regarder sombrer, la lueur du feu périssant dans les eaux comme un rêve qu'on oublie.* » (Page 331, la phrase « *il sentit le sol se dérober sous ses pieds* » n'est suivie d'aucun ricanement.)

Enfin, Rushdie découvrait dans *Le pendule de Foucault* « *une trace de l'ancien poète japonais Bashô qui est allé jusqu'au siège de la sagesse, le Grand Nord, pour apprendre qu'il n'y avait rien à apprendre dans le Grand Nord* » ; il déclare à la fin de son *Quichotte* avoir pris exemple sur *La conférence des oiseaux* de Farid-ud-Din' Attar, un long voyage initiatique en sept vallées, la dernière portant le nom d'Anéantissement.

En faisant voyager un nouveau don Quichotte en Chevrolet Cruze sur les routes des États-Unis, Salman Rushdie a visiblement tenu à produire un de ces portraits caustiques du monde contemporain qui tendent à être le modèle unique de la littérature – rien ne manque, ni les réseaux sociaux, ni l'ère de la post-vérité, ni la crise des opioïdes, ni Elon Musk déguisé en Evel Cent, ni les abus du politi-

quement correct, ni le racisme structurel, ni les fusillades de l'Oklahoma. L'idée de composer un roman comme une grande valise de sujets peut sembler bancal, mais il faut bien admettre qu'elle est la plus répandue et que son universalité semble lui conférer une certaine noblesse. De Sam Du-Champ, personnage du roman de Rushdie et auteur du roman-dans-le-roman (vache-qui-rit post-moderne), on apprend ceci, page 320 : « *Il évoqua son intention de s'attaquer à la sous-culture abruptissime et destructrice de notre époque tout comme Cervantès était parti en guerre contre la sous-culture de son temps. Il expliqua qu'il essayait aussi d'écrire sur l'amour impossible et obsessionnel, les relations pères-fils, les disputes entre frères et sœurs et, oui également, les choses impardonnables, sur les immigrants indiens, sur le racisme dont ils sont victimes, sur les escrocs qu'il y a parmi eux, sur les cyber espions, la science-fiction, l'entrelacement de la fiction et des réalités réelles, la mort de l'auteur, la fin du monde.* » On peut être certain au moins d'une chose : écrire « sur » ceci ou cela est ce qu'un écrivain, y compris écrivain-Rushdie, doit éviter de toutes ses forces, de même qu'il doit s'interdire d'aller « sur » des notes d'agrumes quand il est question de cuisine. Heureusement pour nous, William Shakespeare n'a jamais eu l'idée saugrenue d'écrire « sur » la jalousie ni « sur » l'usurpation, de même que Joyce n'a pas choisi d'écrire « sur » la maladie du pied et du museau.

Salman Rushdie est un intarissable conteur, son amour du récit combiné à son affection pour ses personnages lui donne fréquemment envie de développer pour chacun d'eux une généalogie sur plusieurs pages, enchanteresse, tumultueuse ou terrible (« *La vérité était plus complexe. Voici donc une version plus détaillée* »), et c'est ce qui le rend attachant. Il sait sauter à pieds joints d'une scène à une autre, d'un espace à un autre et d'un héros à une héroïne, à la manière de l'Arioste ; l'unité de lieu à la française n'est heureusement pas son dada. Comme dans beaucoup de ses romans (*Les versets sataniques*, par exemple), les personnages de son *Quichotte* ne se contentent jamais d'un seul nom, l'un d'eux s'appelle tour à tour Oshima, Kagemusha, Mizoguchi et Makioka – preuve que Salman Rushdie souhaite encore composer un univers fait de mouvements perpétuels, de signes provisoires et d'identités flottantes, à l'image de ses livres de chevet, *Les Mille et Une Nuits* et *Alice au pays des merveilles*.

(Le lecteur curieux trouvera un excellent résumé de l'intrigue en quatrième de couverture.)

Un graffiti sur le mur frontière

Le roman de Jeanine Cummins, American Dirt, suit à la trace un groupe de migrants du Mexique vers les États-Unis. Leur histoire personnelle les sauve de l'anonymat d'une foule d'égarés qui luttent pour leur survie et donne corps à la violence vécue au Mexique.

par Liliane Kerjan

Jeanine Cummins

American Dirt

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Françoise Adelstain et Christine Auché

Philippe Rey, 544 p., 23 €

Le troisième roman de Jeanine Cummins s'ouvre *in medias res* : des rafales de tirs, une mère et son gamin cachés dans la douche d'une salle de bain, une quinzaine de cadavres jonchant la cour de la maison familiale à Acapulco. La vengeance des *Jardineros* n'a pas tardé. La tension ne se relâchera pas.

Qui a rejoint les États-Unis en provenance du Mexique en passant la frontière à Tijuana n'oublie ni la *migra*, police migratoire, ni les hygiaphones silencieux ou hostiles, ni les foules parquées sur les bancs de bois, ni le désarroi muet, ni l'interminable attente. Qui sont ces anonymes en partance et en souffrance ? Jeanine Cummins isole deux rescapés du massacre d'Acapulco, Lydia et son fils Luca, huit ans, qui fuient la scène de crime : en contant leur histoire, elle entend « *jeter un pont* » entre les observateurs et les victimes, cette « *masse brunâtre* » de quémandeurs inquiets.

Sans relâche, le danger, la peur, le risque, la survie s'égrènent en tranches de vie toutes périlleuses, toujours semées d'imprévus et d'embûches, et cette fuite en avant, ce suspense, agrippent le lecteur. Comment cette libraire, maintenant veuve d'un journaliste d'investigation abattu en représailles d'un article qui a fait sortir au grand jour le portrait de La Chouette, chef du cartel des *Jardineros*, peut-elle s'en sortir ? Comment bâtir sur le deuil et les ruines ? Hantée par la certitude d'une traque sans merci, traumatisée par le massacre, pressée par le temps, Lydia suit une droite ligne et s'épuise en zigzags. Là s'élabore le rythme et réside la force de la narration qui mêle cette détermination à rejoindre le

Nord pour passer aux États-Unis tout en faisant halte par étapes incertaines et diverses. Ce périple chaotique sur le toit des wagons de la *Bestia*, le train de marchandises charriant ses grappes de migrants, « *ceux qui n'ont que la violence et la misère derrière eux* », a tout d'une épopée des temps modernes. Avec ses longueurs à mi-parcours, lorsque gens et paysages s'accumulent, Jeanine Cummins instille une usure mimétique, insidieuse, alors que de manière paradoxale sa tragédie du dépouillement se déploie comme une série de récits emboîtés.

Si *American Dirt* met au jour des réactions extrêmes, des instants de charité et des bas-fonds de l'âme, la sphère intime de la relation intense d'une mère et de son fils, cette tendresse complice de chaque instant, leur vulnérabilité commune, leur foi totale en l'autre, donnent des moments furtifs et lumineux, ponctuation et respiration nécessaires au milieu des dangers et de l'angoisse. Les figures de femmes, Lydia la Mexicaine et deux sœurs honduriennes, jeunes beautés adolescentes fuyant les viols dans leur village, toujours en proie au monde machiste des bandits, des trafiquants, des faux policiers cagoulés et autres *narcos*, donnent une grande force à cette cavale désespérée et une dignité à la quête. Au pic du danger comme aux instants de répit et de pause dans l'horreur quotidienne, une solidarité s'installe dans le dénuement, étayée par l'obsession de rester en vie, tandis que se prolonge le décompte des distances et des jours. Dans cet univers féminin, deux hommes prennent cependant un relief particulier, ils ramènent à la vie ordinaire précédant la tuerie et habitent l'arrière-plan : Sebastian, l'époux d'hier, qui permet d'aborder un fait de société, l'hécatombe des journalistes au Mexique, et Javier, un client de la librairie, érudit, lettré et auteur de poèmes qui entretient une relation privilégiée avec la libraire. Jeanine Cummins s'empare ainsi du thème du bourreau mélomane puisque l'élégant Javier n'est autre que La Chouette.

UN GRAFFITI SUR LE MUR FRONTIÈRE

Didactique, elle revient sur notre perception très vague des caravanes de migrants, sur « *le sentiment modéré* » de ceux qui mènent une vie stable et confortable. Jadis, Lydia dans sa cuisine « *écoutait raconter leur peur et leur détermination, tout résignés qu'ils étaient à atteindre les Estados Unidos ou à mourir en route sous l'effort parce que demeurer dans leur pays signifiait que leurs chances étaient encore plus minces* ». Un style de reportage, concret, factuel, accompagne chaque épisode.

Mais de quel droit une Américaine qui a passé son enfance dans le Maryland et habite New York peut-elle traiter le sujet des migrations et des violences mexicaines ? La question de sa légitimité a été posée à la sortie du roman aux États-Unis, notamment par l'écrivaine et artiste mexicaine Myriam Gurba. Le *New York Times* a aussi accusé Jeanine Cummins d'exploiter la vie des migrants aux États-Unis et de faire un portrait peu pertinent du Mexique. Dans une note de justification, elle énumère les raisons qui fondent son intérêt pour la question des migrants. En deçà des effroyables statistiques brutes sur le nombre de leurs morts, il y a ses données personnelles : un crime dans sa famille, son frère jeté d'un pont à Saint-Louis, drame qui a nourri son mémoire autobiographique *A Rip in Heaven* (2004), son mariage avec un migrant irlandais longtemps sans papiers ni carte verte aux États-Unis, une grand-mère portoricaine, mal acceptée par la famille américaine – qui sera l'héroïne de son prochain roman, en cours de rédaction.

Entrer dans l'intimité des souffrances, donner un statut individuel, recomposer un itinéraire singulier, voilà ce qui, selon Jeanine Cummins, doit permettre de changer le regard sur ces exilés en leur donnant une histoire et une vie à part entière. Elle commence donc recherches et enquêtes de terrain en 2013 pour ce troisième roman qui donnera voix et humanité à quelques inconnus, à partir des rencontres, des graffiti accrochés çà et là, de la soupe populaire à Tijuana. Après des tribulations, *American Dirt* sort aux États-Unis en 2020, mais la polémique est enclenchée et une tournée de promotion est annulée pour raisons de sécurité. On s'arrache ce « *cratère de chagrin* », brûlant de vie et de douleur.

De plus, l'actualité s'en mêle car la question de la frontière avec le Mexique ressurgit avec le décret signé en janvier 2017 par le président Trump

pour lancer son projet de prolongation du mur, bientôt suivi de la plainte déposée en septembre 2017 par la Californie contre l'administration fédérale. La grande muraille érigée entre les États-Unis et le Mexique pour empêcher l'immigration clandestine date de 2006 : longue d'un millier de kilomètres, elle barre un tiers de la frontière et a toujours suscité de vives réactions. Dans le monde littéraire, le lancement du roman aux États-Unis a donné lieu à d'autres commentaires, positifs, dont celui de Don Wislow, bien connu du public français pour ses romans policiers. Pour lui, « *Cummins a écrit Les raisins de la colère de notre temps* », faisant le parallèle entre les malheureux jetés dans leurs carrioles en 1938, l'exode vers l'ouest des métayers d'Oklahoma chassés de leurs terres par la sécheresse, la poussière et les banquiers de la Grande Dépression, et les malheureux d'aujourd'hui. Jeanine Cummins n'a pas la plume de John Steinbeck au long de la route 66 encombrée de migrants, mais les deux écrivains, lassés par le discours public, se rejoignent dans leurs intentions et leur hommage aux démunis. C'est ainsi que Steinbeck écrit à son éditeur en 1939 : « *De bout en bout, je me suis efforcé de faire participer le lecteur à une actualité. Ce qu'il en retire dépend de son degré de profondeur ou de superficialité. Il s'agit de se mesurer à soi-même.* » Le credo de Cummins lui fait écho : « *j'espère marquer un temps d'arrêt et permettre au lecteur d'entendre les particularités de ces personnes, que lorsque les médias nous montrent des migrants, nous puissions nous souvenir que ce sont des personnes comme nous* ».

American Dirt occupe une place à part : pour une fois, la circulation des armes n'a pas lieu aux États-Unis, pour une fois la drogue n'est pas évoquée à travers les toxicos, pour une fois les héros du « *salaire de la peur* » ne sont pas des hommes mais une femme et son enfant. Le roman alerte aussi sur l'engrenage de la dissolution d'une société qui passe de l'atmosphère feutrée d'échanges littéraires dans une librairie au banditisme le plus sanglant, avec son lot d'intermédiaires, de seconds couteaux, de passeurs et coyotes, toute la contrebande humaine. Si l'épilogue n'a pas le souffle de l'évocation de l'arrivée à New York des émigrants de *Gatsby*, une autre vie s'installe au terme du voyage. L'écriture d'*American Dirt* est chargée d'émotions fortes, primitives, il faut lire ce roman comme une bouteille à la mer, comme un graffiti placardé sur un barbelé ou sur le mur frontière.

La mort de Walter Benjamin

Le 25 septembre 1940, au matin, à Port-Vendres, dans les Pyrénées-Orientales, Walter Benjamin (« le vieux Benjamin », comme disaient les émigrés allemands) se présente de façon cérémonieuse, à son habitude, mais à l'improviste dans la petite chambre de Lisa Fittko : il souhaite qu'on l'aide à franchir la frontière espagnole alors que les troupes allemandes s'emparent de la France. Ce n'est encore qu'une rumeur, mais il croit savoir que la militante allemande organise de tels passages par des sentiers dans la montagne. Lisa Fittko est morte en 2005. Son récit des événements entourant la mort de Walter Benjamin, publié en allemand en 1985 et en français deux ans plus tard, reparait aujourd'hui.

par Jean Lacoste

Lisa Fittko

Le chemin de Walter Benjamin.

Souvenirs 1940-1944

Trad. de l'allemand par Léa Marcou

Précédé de « Le présent du passé »

par Edwy Plenel

Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »

384 p., 24 €

Ce que Walter Benjamin ne sait pas, c'est que le « chemin » qu'il va emprunter n'a encore jamais été effectivement utilisé par des émigrés allemands : c'est une vieille « route » de contrebandiers, plus haut dans la montagne que la voie jusqu'ici empruntée et devenue dangereuse car plus étroitement surveillée. C'est le maire socialiste de Banyuls, Vincent Azéma, qui a indiqué à Lisa Fittko ce nouvel itinéraire, la *ruta* Lister, du nom du général républicain, une voie empruntée dans ce sens par les réfugiés espagnols fuyant la guerre civile et la répression de Franco.

Benjamin arrive ce jour-là de Marseille où il a fait une première tentative malheureuse, en se cachant sur un cargo, déguisé en marin français... Improbable geste de désespoir. Le passage des Pyrénées à partir de Banyuls-sur-Mer est l'ultime chance d'échapper aux argousins de la commission d'armistice, c'est-à-dire à la police allemande et au camp de concentration.

Walter Benjamin, enfin muni d'un visa américain grâce à l'Américain Varian Fry du « Centre amé-

ricain de secours », mais désespérant d'obtenir l'autorisation de sortir du territoire français – situation tragiquement absurde –, va donc tenter de franchir la frontière franco-espagnole en compagnie de Henny Gurland, une Allemande, et de son fils de seize ans, Joseph. L'aventure est d'autant plus risquée que cet itinéraire n'a donc pas encore été emprunté et qu'il est facile de se perdre dans les hauteurs.

Le 25 septembre, de Banyuls – à partir du Puig del Mas – le petit groupe part en reconnaissance dans les vignes selon les indications fournies par le maire. Cette reconnaissance effectuée, ils décident de retourner en ville pour y passer la nuit et partir très tôt, avant l'aube. Mais Benjamin, qui porte une grosse sacoche noire et, cardiaque, se fatigue vite, préfère dormir à la belle étoile et rester dans la clairière où ils sont déjà parvenus. Il veut en particulier absolument sauver le « manuscrit » qu'il emporte avec lui et qui est, dit-il, plus important que sa personne. Le lendemain, 26 septembre, le petit groupe mené par Lise Fittko retrouve, par miracle, Benjamin au lieu choisi la veille et, après une marche hasardeuse de neuf heures, par les abruptes collines qui marquent la frontière – « parfois nous devons grimper en nous mettant à quatre pattes » –, ils arrivent à Portbou, en Catalogne, dans l'après-midi.

Sauvés ? Benjamin, obligé de reprendre son souffle à chaque pas dans la montagne, est épuisé. Or les policiers espagnols refusent désormais de valider les visas de transit des apatrides en vertu d'un décret récent du gouvernement

LA MORT DE WALTER BENJAMIN

franquiste. Les réfugiés vont être refoulés. On les autorise cependant à passer la nuit à Portbou avant d'être expulsés le lendemain et remis à la Gestapo, très présente dans la ville. Benjamin, qui loge à la *fonda de Francia*, découragé, désespéré, épuisé, met à exécution un projet qu'il a souvent caressé et préparé : il se suicide dans la nuit du 25 au 26 septembre au moyen d'une forte dose de morphine qu'il avait partagée à Paris avec Arthur Koestler et gardée par-devers lui. Dans une lettre d'une ultime élégance confiée à Henny Gurland, il écrit : « *dans une situation sans issue je n'ai d'autre choix que d'en finir [...]. Je vous prie de transmettre mes pensées à mon ami Adorno et de lui expliquer la situation où je me suis vu placé. Il ne me reste pas assez de temps pour écrire toutes ces lettres que j'eusse voulu écrire* ».

Il perd connaissance, un médecin constate une « *apoplexie foudroyante* » qui interdit tout transport à l'hôpital. Benjamin meurt vers 22 h dans la nuit du 26 au 27 septembre. L'enterrement a lieu le 28 septembre après des obsèques religieuses à l'église Santa Maria, les autorités espagnoles ayant considéré, sur la foi de documents découverts sur lui, que le « Dr Benjamin Walter » était catholique... Henny Gurland et son fils, compte tenu des circonstances, ont pu poursuivre leur voyage, non sans avoir acheté 75 pesetas une concession de cinq ans au cimetière marin de Portbou. Si le modeste cimetière marin, accroché à la falaise, n'a, en fait, pas recueilli les restes de Benjamin, placés quelque part dans une fosse commune, une fois la concession épuisée, un monument de métal de Dani Karavan offre une plongée vertigineuse sur la mer agitée en contrebas. Plus évocateur qu'esthétiquement réussi. Quant au manuscrit mystérieux – de nouvelles *Thèses sur l'histoire*, une ultime version de *Paris, capitale du XIX^e siècle* ? – que le fugitif voulait à tout prix sauver, il a disparu.

Le récit par Lise Fittko de cette tentative pour échapper au destin a fait sensation en Allemagne quand il a été publié en 1985 chez un éditeur de Munich (Carl Hanser Verlag) sous le titre, à dessein discret, de *Mein Weg über die Pyrenäen*, soit quelque chose comme « mon passage des Pyrénées ». Dès 1987, une traduction en français due à Léa Marcou a été publiée aux éditions Maren Sell. Peu à peu, une sorte de légende s'est créée autour de cet itinéraire aujourd'hui balisé de 15 km entre Banuyls et Portbou par le

col de Rumpissa. Edwy Plenel parle dans sa préface de « *pèlerinage agnostique* », mais aussi de « *suicide socratique* » et de « *mort à l'antique* », et il est certain qu'il est difficile de résister à la force de suggestion de ce qui est devenu presque un mythe.

Edwy Plenel a souhaité souligner à la fois l'actualité et le caractère symbolique de ce « chemin » à l'heure où l'extrême droite affirme sa présence dans la région : il reprend ainsi l'idée benjaminienne d'une actualité du passé, d'une demande qu'il nous adresse, d'une attente en souffrance à laquelle il appartient à chaque génération de répondre. Benjamin, par sa vision mystérieuse et radicale de l'histoire, « à rebrousse-poil », a voulu remettre en question les certitudes des socialistes et des communistes d'alors, leur conception de l'histoire positiviste et optimiste. Qui les empêchait de voir la catastrophe.

Mais la réédition de ce *Chemin de Walter Benjamin* dans la traduction de Léa Marcou ne serait-elle pas l'occasion de changer de perspective et d'accorder une attention plus grande à celle qui fut la guide et l'organisatrice de ces passages clandestins, Lisa Fittko ? Ce sont ses souvenirs, d'une grande franchise et d'une grande fraîcheur, que nous lisons avec admiration, et le destin si symbolique de Benjamin ne doit pas faire négliger les destinées des autres émigrés. Lisa Fittko, avec un grand sens du concret et une sorte d'humour, retrouve l'atmosphère du beau roman *Transit* d'Anna Seghers, tous ces réfugiés qui cherchent désespérément à quitter la France qui les a abandonnés, pour une destination qui leur garantisse au moins la vie sauve, la liberté, qui leur offre au moins une chance de survie. Il serait dommage que cette figure si vivante fût reléguée au second plan par celle de Benjamin.

Lisa Fittko, née Elisabeth Ekstein en 1909 dans une ville d'Autriche-Hongrie, passe son enfance à Vienne ; en 1922, la famille s'installe à Berlin. La jeune fille milite dans les rangs de la gauche radicale, lutte contre le nazisme et doit émigrer en 1933, d'abord à Prague où elle rencontre son futur époux, Hans, puis en Suisse, en Hollande, en Tchécoslovaquie. Habités à la clandestinité, ils finissent par demeurer en France où ils se trouvent quand notre pays est envahi. Dès septembre 1939, suspecte car allemande – peu importe qu'elle ait milité contre le nazisme –, elle est envoyée en mai 1940 au camp pour femmes de Gurs, dans les Pyrénées-Atlantiques. La description concrète de la vie humiliante du camp de



LA MORT DE WALTER BENJAMIN

Gurs fait partie des passages les plus forts de ces mémoires, pleins d'empathie et de lucidité. Elle parvient à quitter le camp en profitant de la confusion de juin 1940 et s'installe à Marseille pour tenter de quitter la France avec son mari, puis à Port-Vendres.

Monument à Walter Benjamin à Portbou © CC/elojeador

L'itinéraire vers l'Espagne fourni par le maire de Banyuls, l'arrivée inopinée de Benjamin, la terrible journée du 26 septembre, le suicide, le succès par la suite de la « filière Fittko » jusqu'en avril 1941, tout cela mérite d'être rappelé. En octobre 1941, les époux Fittko obtinrent des visas pour Cuba, et s'installèrent ensuite à Chicago.

Un Mussolini plus vrai que nature

Énorme succès en Italie, M. L'enfant du siècle est le premier volume d'une trilogie romanesque « documentaire » qui a suscité nombre de réactions, louangeuses comme indignées. Sa forme simple et parfois efficace n'empêche pas le roman d'Antonio Scurati de rencontrer de nombreuses limites, qui questionnent les usages de la littérature – et de l'histoire – qu'il véhicule.

par Pierre Tenne

Antonio Scurati

M. L'enfant du siècle

Trad. de l'italien par Nathalie Bauer

Les Arènes, 864 p., 24,90 €

Face à Mussolini, Antonio Scurati déploie d'abord un dispositif narratif. Journal à la troisième personne de l'ascension du fascisme, *M. L'enfant du siècle* s'organise autour de chapitres courts, centrés presque systématiquement sur une date et une personne, souvent le « Duce », régulièrement ses partisans et ses proches, plus rarement quelques opposants célèbres. Entre ces chapitres, l'auteur, qui a entre autres signé un roman sur la réunification italienne (*Une histoire romantique*, traduit aux éditions Flammarion), colle des documents historiques constamment en miroir avec le chapitre qui les précède.

Ce système narratif est le moyen dont dispose le roman pour tenir son ambition de révélateur du fascisme comme de l'homme qui l'a inventé, à partir d'une forme littéraire et documentaire nouvelle. Le monologue intérieur de Mussolini dénie la violence fasciste ; le roman la rappelle par la succession des événements qu'il permet de mettre au jour, tout en l'étayant par des documents historiques faisant écho à l'invention romanesque. Les discours historiques du tribun Mussolini masquent la réalité de ce que fut l'homme Benito : le roman rappelle la violence de son appétit sexuel, etc.

M. L'enfant du siècle repose tout entier sur son dispositif narratif, qu'Antonio Scurati fonde comme vision des relations entre histoire et littérature, dans un avertissement liminaire inversant le classique « toute ressemblance avec... » qu'il convient de citer *in extenso* : « *Les événements et les personnages de ce roman documentaire ne sont*

pas le fruit de l'imagination de l'auteur. Au contraire, les faits, les personnages, les dialogues et les discours relatés ici sont tous historiquement documentés et/ou rapportés par plusieurs sources dignes de foi. Reste cependant que l'Histoire est une invention à laquelle la réalité apporte ses propres matériaux. Mais sans arbitraire. » Le roman se donne ainsi comme irrévérence à l'histoire, à la vérité, ou à la littérature, on ne sait plus trop. Sans doute cette irrévérence revendiquée est-elle pour beaucoup dans le gigantesque succès du livre en Italie, où la période fasciste reste un sujet aussi clivant qu'économiquement porteur pour les intellectuels. Les arguments des critiques faites au roman ressemblent furieusement à celles subies, il y a un demi-siècle, par l'historien Renzo De Felice pour les premières parutions de sa biographie de référence, qui avait déjà indigné ou séduit en assumant de se placer du point de vue fasciste pour le comprendre.

Avant d'interpeller l'histoire, ce récit est d'abord un roman dont la lecture dérange souvent. L'économie des chapitres est en elle-même problématique, à la fois journal sans *je* et roman polyphonique à la troisième personne, rendant trop régulièrement le lecteur incapable d'identifier le locuteur. Est-ce bien Mussolini qui qualifie Giolitti, chef immarcescible de la droite parlementaire, de « *vieille putain* », qui donc prononce les innombrables jugements de valeur qui font du Duce un planificateur « *rusé* », capable de « *bonds d'acrobates* » politiques dont lui seul a le secret ? Qui prononce le diagnostic d'une faiblesse irrémédiable de la démocratie parlementaire, impuissante à enrayer la montée du fascisme : s'agit-il des communistes de 1920 ou de cette troisième personne d'un roman dont on ne sait pas assez bien ce qu'il pense ?

Sans doute Antonio Scurati a-t-il senti ce problème, tant les documents historiques qu'il re

UN MUSSOLINI PLUS VRAI QUE NATURE

produit servent avant tout à montrer qu'il vient d'utiliser des mots « historique-ment » prononcés, renvoyant bien souvent la source historique à un rôle de clarification et d'explicitation de la parole romanesque, ce qui souligne en creux les limites du roman. Le problème de *M* n'est pas tant de choisir de se placer du point de vue du fascisme que d'avoir décidé de donner voix à ceux qui en ont déjà une, faisant de la création littéraire l'écholalie trouble du discours historique.

La fragilité de cette organisation du roman finit par s'effondrer sur elle-même. Entre la marche sur Rome de l'automne 1922, l'assassinat de Matteotti le 10 juin 1924 et les premières lois fascistissimes qui s'ensuivent, Antonio Scurati abandonne ses personnages pour afficher enfin des titres thématiques de chapitre (« Précipice », « La Meute », etc.). Comme si le schéma narratif hautement conceptuel suivi pendant sept cents pages s'avérait *in fine* incapable de saisir l'évolution de son personnage principal au moment où il se fait dictateur, trahissant la faiblesse générale d'un roman qui brosse un portrait caricatural de Mussolini et de la montée du fascisme italien.

Cet essoufflement de la narration est à relier à la faiblesse du propos dont *M* est traversé de part en part à force de s'organiser autour de la confrontation sempiternelle entre deux scènes romanesques : d'un côté, le théâtre psychologique de personnages, pesamment animés par leur libido polymorphe (sexe, pouvoir, violence) ; de l'autre, la scène politicienne où Mussolini apparaît tour à tour comme un aventurier, un fin stratège ou un barbare. Dès le début, l'inscription de la genèse du « monstre » dans un quartier milanais peuplé de prostituées et d'immondices annonce l'emprise d'une symbolique aux accents zoliens les plus éculés, lassante à force d'insister constamment sur le sexe, le sang et la « merde » comme vérité psychologique du dictateur en devenir.

À côté de ce réalisme daté, Antonio Scurati oppose un récit politique reconduisant sans cesse une foule de clichés en vogue dans les années vingt du XX^e siècle comme du nôtre, censés caractériser la démocratie parlementaire comme le « moins mauvais » de tous les systèmes politiques. La circulation de ces deux scènes se fait presque exclusive-



À l'occasion des fêtes décennales fascistes, Mussolini ouvre le concours de tir sur silhouette fixe à Rome (1938) © Gallica/BnF

ment grâce au thème de la violence, invasive, présentée en somme comme la principale clef de compréhension politique et psychologique de l'ascension du fascisme. Hormis la violence, l'idéologie mussolinienne, raciste, nationaliste, belliqueuse, associée à toutes les forces conservatrices possibles, n'est *stricto sensu* l'objet que d'un paragraphe dans cette immensité de pages.

Le succès de ce roman, et peut-être des deux prochains volumes, interroge un certain usage en vogue de la littérature. Si l'on conçoit bien volontiers qu'elle n'ait pas vocation à imaginer le passé historique, on peut s'interroger sur la pertinence d'une littérature qui se love ainsi dans les mots d'un dictateur fasciste pour en tirer de telles platitudes et une langue ampoulée d'un tel ennui. Antonio Scurati construit un discours démagogique que lui permet cette irrévérence superficielle face à l'histoire, en fait gage d'irresponsabilité, prenant à la fiction le droit d'inventer son Mussolini et à l'histoire la prétention qu'il soit vrai. Comme en Italie, *M* trouvera peut-être en France des louanges pour sa restitution de la fameuse « complexité du réel », pour sa capacité à réinventer un Mussolini « plus vrai que nature ». N'est-ce pas la fonction que ce genre de romans faussement modernes assigne à la littérature : utiliser des signes esthétiques efficaces, mais grossiers, pour légitimer un discours qu'on n'accepterait guère s'il ne se présentait pas sous des oripeaux créatifs ? Il est inquiétant de constater à quel point un roman peut, sans faire réellement scandale, servir un discours intégralement empathique à l'égard de Mussolini.

Épidémies et vie sauvage

Les récentes épidémies, on le sait, ont beaucoup à voir avec le monde animal ; après les maladies liées au bétail (vache folle, par exemple), les nouveaux virus proviennent d'espèces sauvages. L'occasion de s'interroger sur le rapport de l'être humain aux animaux, examiné depuis quelques années par de nombreux ouvrages, essais comme fictions. Deux romans français, Les métamorphoses de Camille Brunel et Le Sanctuaire de Laurine Roux, déclinent de façon insolite les thèmes de l'épidémie et de la place de l'homme vis-à-vis de la nature.

par Sophie Ehrsam

Camille Brunel

Les métamorphoses

Alma, 204 p., 17 €

Laurine Roux

Le Sanctuaire

Le Sonneur, 150 p., 16 €

La guérilla des animaux (Alma, 2018) mettait en scène les actions violentes d'un défenseur des animaux qui traque les chasseurs et cherche à détruire tout ce qui entrave la vie sauvage. Dans son nouvel ouvrage, Camille Brunel imagine une pandémie qui transforme les humains en animaux. Le personnage principal est Isis, une jeune femme végane ; telle l'Alice de Lewis Carroll, elle vénère sa petite chatte Dinah et son monde devient de plus en plus étrange. Des espèces exotiques apparaissent loin de leur habitat naturel. Le lecteur assiste à des métamorphoses, façon *Manimal* (série américaine des années 1980), à ceci près que la transformation est ici subie et non choisie. Pour les infortunés touchés par la « *tératomorphose foudroyante* », l'excitation sexuelle est le signe avant-coureur du passage à l'état animal.

Est-ce que cela suffit à expliquer pourquoi les hommes sont beaucoup plus atteints par la maladie que les femmes ? Non. Camille Brunel entretient le malaise du lecteur en laissant régner une incertitude totale sur le pourquoi de la maladie. Si elle laisse sa protagoniste imaginer une sorte d'utopie féministe, un monde moins violent, plein de véganes lesbiennes respectueuses des animaux et de gynécées où les dernières survivantes pourraient trouver refuge, c'est pour mieux tordre le cou à ce rêve d'un Herland remis

au goût du jour : les femmes enceintes accouchent d'animaux et les transformations n'épargnent personne. C'est aussi une façon de mettre dans le même sac les métamorphoses variées de l'œuvre d'Ovide : la métamorphose assumée du prédateur sexuel par excellence, Zeus, la métamorphose comme ultime échappatoire, notamment dans le cas des nymphes qui préfèrent devenir un végétal plutôt que de céder à un prédateur sexuel, et bien sûr la métamorphose comme châtiment, punissant souvent l'*hybris* (voir le fragment du journal d'Isis sur la vanité). L'humanité est irrécupérable.

Ce roman serait plus convaincant s'il parvenait à trouver son registre : le premier tiers, malgré une velléité de satire sociale, peine à dépasser les clichés ; la suite voit une accélération de la propagation de l'épidémie avec clins d'œil appuyés à l'actualité : « *le gouvernement niait l'ampleur du désastre sans que l'on redoute la transformation du président en pangolin* ». Les transformations se veulent arbitraires mais nombre d'entre elles jouent sur l'hiatus entre la personne et l'animal : décalage physique grotesque ou perte de l'être cher au profit d'un animal terrifiant. Ni franchement humoristique, ni totalement horrifique, l'ensemble a néanmoins le mérite d'aller au bout de sa logique : l'espèce humaine est indésirable et l'avenir de la planète sera meilleur sans elle. Credo à la Lautréamont, écrivain de prédilection de Camille Brunel : « *Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.* » Dans le genre récit de la fin de l'Anthropocène, *Hollow Kingdom* de Kira Jane Buxton (non traduit en français à ce jour) donne la parole à un corbeau apprivoisé qui rencontre une grande variété

ÉPIDÉMIES ET VIE SAUVAGE

d'espèces animales tandis que l'humanité finit zombifiée ; ce narrateur-là, paradoxalement, a plus de verve et plus de sympathie pour les humains que l'Isis des *Métamorphoses*.

Dans son premier roman proche des textes d'[Antoine Volodine](#), *Une immense sensation de calme* (Le Sonneur, 2018), Laurine Roux donnait elle aussi à voir les décombres et les survivants d'un monde ravagé, par les yeux d'une jeune femme puis au fil de la mémoire d'une grand-mère. Ici, elle écrit à hauteur d'enfant, de pré-adolescente plutôt. Gemma, petite chasseresse entraînée par son père à la survie en milieu sauvage, semble échappée du film *Captain Fantastic*. Elle a une sœur aînée, June, qui a connu le confort du monde d'avant. Avant quoi ? Vraisemblablement une version catastrophique de la grippe aviaire ; il est question de virus, de contamination par les oiseaux, de cadavres empilés. La mère, grande conteuse, entretient la mémoire du monde antérieur et se consacre aux tâches traditionnellement dévolues aux femmes, cuisine, couture. Le père, garant de la survie, veille aux stocks, entretient les armes, contrôle le Sanctuaire.

Gemma pousse l'aventure un peu plus loin et découvre un vieil homme qui défend, soigne, apprivoise des rapaces. Dès lors, elle ne sait plus quoi penser – les oiseaux ne seraient donc pas vecteurs de maladie mortelle ? De plus en plus fascinée, par un aigle en particulier, elle perd le réflexe d'éliminer tout ce qui a des plumes. C'est un basculement inexorable, de découverte en découverte, vers la fin de l'enfance et de l'innocence. Un hommage à la nature aussi, avec ce qu'elle a de sublime et de sensuel, mais aussi de dangereux et de cruel, à l'image des rapaces. Comme dans *Kes*, la plus grande violence ne vient pas d'eux. Après la rencontre de Gemma avec l'aigle et l'oiseleur, le père perd son statut divin et devient une figure menaçante. L'anniversaire de June révèle qu'il ne supporte pas l'idée de la contamination et de la mort : « *La mort rôde en permanence. [...] C'est pas joli joli mais c'est comme ça. Personne n'y échappe. Pas même ses propres filles. Il avait espéré, mais il voit bien que chaque jour le mal progresse, qu'il a pénétré le Sanctuaire. Faut s'y faire. Nous aussi nous sommes pourries jusqu'à l'os* ». Grand chasseur et connaisseur de la nature dont, ancien sculpteur, il apprécie la beauté, il semble néanmoins prisonnier de l'idée d'un monde entièrement sous contrôle.



L'ombre de Thétis, évoquée par la mère au début du roman, plane ici ; on sait qu'elle a plongé Achille dans le Styx pour tenter de le rendre invulnérable, on se souvient moins qu'elle a brûlé ses six enfants précédents pour ne pas les voir grandir et mourir. Utilisant pleinement la force des mythes, Laurine Roux dessine une nouvelle fois des personnages forts, résilients, à l'aide d'une langue puissamment évocatrice. Gemma, nourrie des métaphores de sa mère, des souvenirs de sa sœur, des techniques de survie paternelles, s'incarne en pensée dans une pierre, un arbre, un aigle, reine des métamorphoses comme Thétis l'originelle, Néréide indomptée comme la mer. L'oiseau, symbole de la vie sauvage libre, donne l'espoir d'un autre monde que celui du chasseur-cueilleur qui vit dans l'éternel présent impitoyable de sa survie : « *un autre monde est possible : il braille – bille noir et jaune, voile gris – dans les yeux d'un oiseau* ». La nature sauvage n'est ni idéalisée ni démonisée, la nature humaine non plus. *Le Sanctuaire*, qui peut aussi se lire comme la fable d'un confinement inversé, dans un espace à ciel ouvert mais limité, est bien plus qu'un roman d'émancipation.

Une longue errance fluviale

Écrivain, reporter, arpenteur, Jean Rolin ne part pas en mission sur ordre d'un autre. Jean assigne à Rolin ses propres missions, ce qu'il appelle ses projets. Le dernier a pour centre le pont de Bezons, un ouvrage d'art assez banal, situé non loin à l'ouest de Paris. Son idée est de « mener sur les berges de la Seine, entre Melun et Mantes, des reconnaissances aléatoires, au fil des saisons, dans un désordre voulu ». Et d'observer, de relever, de prélever, apportant une nouvelle pierre à l'édifice nommé littérature fluviale.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Jean Rolin

Le pont de Bezons

P.O.L, 240 p., 19 €

Dans le temps, le projet s'est déroulé il y a peu, d'août 2018 à 2019. Jean Rolin s'est donné une longue année pour explorer un territoire qui n'est ni urbain, ni sauvage, où tout est traces, vestiges, abandon. Sa présence est discrète. Il dort dans les hôtels les plus ordinaires, écale ses œufs durs seul dans son coin. Pourtant on le remarque, on le scrute avec méfiance. Les habitants de cette lointaine banlieue désenchantée ne s'y trompent pas, cet homme n'est pas des leurs. Sur la rive gauche de l'île Saint-Étienne, le gardien « *sans doute armé* » d'une prison le surveille. Plus loin, les réfugiés d'un campement sont frappés de « stupeur » en tombant sur lui, et lui sur eux. Ailleurs, les habitués d'un café kurde jugent suspect le retour insistant de cet inconnu, ce Français interrogateur et silencieux.

Inversion, trouble, on ne sait plus qui est étranger, qui est étrange, qui ne l'est pas. Partout l'écrivain met en valeur des exilés, des militants du PKK, des curés africains, des évangélistes en tenue traditionnelle, des joueurs de pétanque de « *trois groupes ethniques différents* ». Tous témoignent d'une présence étrangère réelle, qui semble pourtant transitoire, associée qu'elle est à ce *wasteland*.

L'écrivain n'en livre aucune analyse. Il s'abstient de juger, tout en manifestant une extrême sensibilité à cette présence. À Corbeil, il écrit simplement qu'elle est le signe d'une « *transformation sociale et d'une paupérisation* » de la ville et

note autour de la cathédrale les « *commerces ethniques tels que le salon de coiffure Kin-Malebo, la Boutique Exotique La Gloire, El Baraka-Shop... le magasin Gözde* ». De quoi sont-ils le nom, ces noms de bric et de broc ? De non-lieux, d'entre-deux, de migrations, de ponts fragiles entre les langues. Ils sont dérisoires, maladroits, agencés à la va-vite, mais inventifs, pleins d'un sens appauvri. Ce sont des appellations éphémères, condamnées à la démolition, comme tout ce que rapporte et croque Jean Rolin, lui qui se réfère à ses « *notes prises sur le motif* ». Noms, panneaux, choses, bâtisses, industries n'auront vécu que quelques mois, quelques années, quelques décennies, un temps bref, puis un autre, le temps d'un livre, celui de Jean Rolin qui leur offre une poignée d'éternité.

Faut-il dès lors parler de mélancolie, un sentiment auquel il est tentant d'associer cet écrivain des friches ? Ce n'est pas certain. *Le pont de Bezons* distille une forme d'humour et de recul sur soi assez heureuse. « *On ne peut pas toujours se complaire à décrire des ruines dans le détail* », écrit celui qui excelle à ce type de description, saisissant ici une chaussure coulée dans un bloc de béton, là deux poupées enfermées dans un pot de verre, entre installation, *arte povera* et pur hasard.

Recul sur soi aussi quand l'auteur égrène avec gourmandise les noms des oiseaux identifiés, seuls acteurs du règne animal dans ces parages industriels désaffectés – on sait qu'il a traqué et écrit sur les oiseaux, par exemple dans *Le traquet kurde*. Ou quand il laisse tomber une référence à Britney Spears, la chanteuse pop qui fut l'objet détourné d'un autre de ses livres. Elle apparaît page 109, face à la page 108, sur laquelle l'écrivain reproduit le graff d'un immeuble d'Ivry qui

UNE LONGUE ERRANCE FLUVIALE

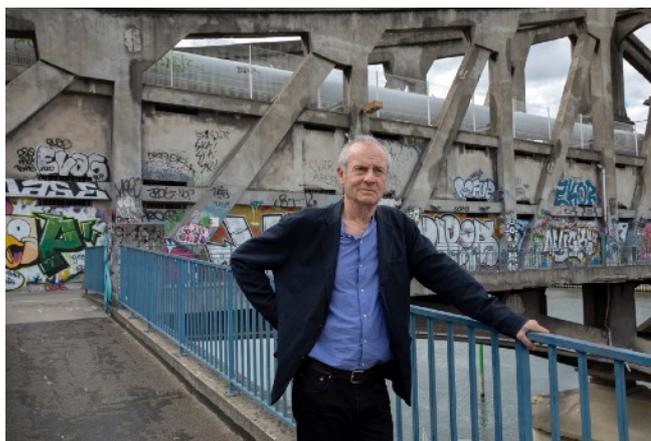
s'inspire de René Char : « *Aujourd'hui est un fauve demain verra son bond* ». N'en déplaise aux amateurs de poètes officiels, la note grandiloquente de ce vers retentit.

Dernier exemple du sourire qui teinte de légèreté ce voyage en terre proche, la présence d'une personne qui accompagne le marcheur, nommée « Celui-des-ours ». Homme ? Femme ? On imagine que le nom est un calembour que seuls les intéressés comprennent, et nous voilà mis dans le secret et exclus de celui-ci. On joue le jeu car il est drôle. Faut-il y voir une allusion aux actuels débats sur le genre ? Il semble que non.

Il y a peu de politique sous ce *Pont de Bezons*, peu de littérature, peu d'histoire, peu de géographie au sens propre, juste quelques empreintes. Maupassant et Céline par-ci, Caillebotte et Monet par-là, Louis XIV ailleurs (saviez-vous qu'il était né à Saint-Germain-en-Laye ?). Ou les Gilets jaunes, aperçus non pas sur un rond-point, mais sur une chaîne d'information en continu dans un hôtel Ibis. Et l'auteur d'avouer un scepticisme qui réduit les choses à leur juste proportion, se « *demandant comment leur mouvement pouvait se maintenir aussi longtemps avec des objectifs aussi vagues, ou aussi utopiques (faire subir à Emmanuel Macron le sort de Louis XVI), envisageant l'hypothèse de m'être complètement trompé sur sa nature* ».

Lucidité ? Indulgence ? Lassitude d'un homme qui fut proche de la Gauche prolétarienne au début des années 1970, au « siècle dernier », comme il l'écrit ? 68 est loin, très loin. Aucune nostalgie chez l'écrivain. Aucune forfanterie. Vingt-trois ans séparaient 1945 de 1968, soit une génération. Cinquante-deux ans nous séparent, nous, de 68, soit deux générations. La destruction par le temps est très présente chez Rolin. L'érosion ne touche pas que les paysages et les objets, elle semble aussi toucher les idées.

Le pont de Bezons introduit une donnée rare chez cet écrivain, le roman familial. Il offre quelques aperçus sur sa famille paternelle qui a vécu un temps à Carrières-sous-Bois : un père médecin militaire engagé dans les Forces françaises libres, une tante absente des photos car religieuse, et, comme souvent dans les romans et dans la vie, un oncle à la vie plus énigmatique et plus incertaine. On se rappelle l'oncle de Pierre Michon parti vivre à Grand-Bassam, en Côte d'Ivoire (dans



Jean Rolin © Hélène Bamberger/P.O.L.

Vies minuscules). Celui de Jean Rolin s'appelait Joseph, il s'est engagé dans la Légion des volontaires français contre le bolchevisme (collaborationniste), puis dans les Forces françaises libres. La conversion demeure un mystère : Jean Rolin, l'imbécile, a perdu les documents envoyés par sa tante, qui auraient pu lui donner des clés sur ce retour vers la justice et la liberté.

Après tout, est-ce vrai, qu'il les a perdus ? L'auteur est si peu historien au sens académique qu'on peut en douter. Qu'importe, ce n'est pas le propos premier d'un récit qui zone avec constance et mêle avec grâce la précision et le vague. Des détails sont là, saillants, gratuits, incongrus ; d'autres sont manquants, leur absence colore le texte d'un flouté incolore, flottant entre le beau et le laid, comme ce « *radeau de détritius* » transformé en nid par deux poules d'eau. Les hommes ne sont pas les seuls à pratiquer l'art de la récupération.

Il arrive qu'en lisant on dérive, on s'ennuie, on s'afflige de cet « *horizon bezonnais* » et de son affreuse allitération. Puis l'on est repris par cette prose ample et parfois superbe. Par les phrases qui commencent par un « Si » immédiatement interrompu par une virgule, une suspension qui introduit un long détour : « *Si, de cette place du Comte-Haymon, où se tient certains jours un marché, on emprunte la rue...* » (on se souvient du magnifique « *Si, commandé par mon cœur l'univers où je me complais* » qui ouvre le *Journal du voleur* de Jean Genet). Par l'usage appuyé de pronoms relatifs qui lestent la phrase d'une belle lourdeur : « *Infranchissable, déployé sur toute la largeur de l'île, le chantier rendait inaccessible la pointe amont qui formait de celle-ci la part la plus touffue...* ». « *Qui formait de celle-ci* » : l'école ne recommanderait sûrement pas ce type de tournure, qu'elle jugerait trop torsadée et alanguie. Elle aurait tort, évidemment.