



Le N

Numéro 111
du 9 au 22 septembre 2020

Un grand contemporain

Numéro 111

Nouveautés et retrouvailles

L'œuvre désormais largement reconnue de Laurent Mauvignier prend une dimension nouvelle avec *Histoires de la nuit*, une incursion réussie dans le genre du thriller. Hugo Pradelle peut en définir la spécificité – « *c'est ce qui déborde l'événement qui compte chez Mauvignier (...), ce qui se déploie à partir d'un événement plutôt que cet événement en soi.* » – et les thèmes récurrents, « *l'angoisse de la provenance, le passé qui encombre, la violence sociale* ».

C'est à l'inverse une découverte que recommande Tiphaine Samoyault avec les deux volumes de la trilogie de Deborah Levy : l'écrivaine associe les souvenirs d'une enfance en Afrique du Sud (avec la violence qui interroge) et d'une adolescence à Londres à une réflexion sur l'écriture, et notamment l'écriture dite « féminine », avec pour alliées, Sylvia Plath, Virginia Woolf et Marguerite Duras : « *s'affranchir de la parole assignée aux femmes* ».

Notons à ce propos, sur la poète Emily Dickinson, *Villes de papier*, la biographie tout en pudeur de l'écrivaine québécoise Dominique Fortier évoquée par Shoshana Rappaport-Jaccottet.

Est-ce une *Princesse de Clèves* moderne ? Le nouveau roman de Patrick Lapeyre, *Paula ou personne* est le récit d'une passion érotique et philosophique entre Cosmo, de Montreuil, qui travaille au tri postal de nuit mais lit Heidegger, et une enseignante catholique du VII^e arrondissement. « *Tout les oppose, tout les rapproche.* » Leur « *utopie amoureuse* » se révèle impossible, mais elle a, pour Norbert Czarny, « *la grâce d'un rêve éveillé* ».

Quoi de neuf ? Hippolyte Taine, mais lu par Pascal Engel qui, à propos des *Essais de critique et d'histoire*, invite à redécouvrir un penseur de « *grand style* », admiré de Nietzsche, authentiquement universel, et qui accorde à la littérature une « *valeur cognitive* »

La musique, maintenant. Comment concilier Venise, ville par essence mélodieuse, voire silencieuse, et les bruits de la ville ? C'est ce que réalisa Pierre Henry, et Adrien Cauchie nous fait entrer dans l'atelier du maître de la musique concrète.

Si la rentrée doit procurer un sentiment de nouveauté, *L'homme aux trois lettres*, le onzième volume du cycle *Dernier royaume* de Pascal Quignard, offre à Claire Paulian l'occasion de belles retrouvailles. Tout en introduisant des éléments de biographie l'écrivain propose d'ingénieuses variations sur les trois lettres du mot voleur (*fur* en latin...). Le lettré échappe à « *l'oralité sociale* » dans une forme d'extase solitaire.

À venir également, un article de David Castaner sur le travail novateur de Guillaume Blanc consacré au « *colonialisme vert* » des parcs naturels et des réserves en Afrique et *Black Manoo* de Gauz, un roman sur les relations entre Ivoiriens et Français dans l'Est parisien, et dont Natalie Levisalles a perçu toute la chaleureuse force. À venir encore, un article d'Eugénie Bourlet sur *Chavirer*, le roman de Lola Lafon sur la danse et la puissance des barrières sociales tandis que Liliane Kerjan a lu *Nickel Boys* du prix Pulitzer Colson Whitehead, terrible témoignage, de première grandeur, sur une école de redressement dans la Floride raciste des années soixante.

J. L., 9 septembre 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, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilbert Lascault, Linda Lè, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Eric Lore, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Evelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabbourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, 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 : Laurent Mauvignier © Jean-Luc Bertini

p. 4 Laurent Mauvignier
Histoires de la nuit
par Hugo Pradelle

p. 6 Jacques Lemarchand
Journal 1954-1960
par Jean-Pierre Salgas

p. 9 Hervé Le Tellier
L'anomalie
par Santiago Artozqui

p. 11 Disques (21)
par Adrien Cauchie

p. 13 Hippolyte Taine
Essais de critique et d'histoire
par Pascal Engel

p. 16 Patrick Lapeyre
Paula ou personne
par Norbert Czarny

p. 19 Dominique Fortier
Les villes de papier.
Une vie d'Emily Dickinson
par Shoshana Rappaport-Jaccottet

p. 21 Éric Reinhardt
Comédies françaises
par Ulysse Baratin

p. 23 Deborah Levy
Ce que je ne veux pas savoir
et Le coût de la vie
par Tiphaine Samoyault

p. 25 Pascal Quignard
L'homme aux trois lettres
par Claire Paulian

p. 27 Hervé Mazurel
Kaspar l'obscur
ou l'enfant de la nuit
par Philippe Artières

p. 30 Gauz
Black Manoo
par Natalie Levisalles

p. 32 Guillaume Blanc
L'invention du colonialisme vert.
Pour en finir avec le mythe
de l'Eden africain
par David Castañer

p. 34 Colson Whitehead
Nickel Boys
par Liliane Kerjan

p. 36 Isabelle Flaten
Les deux mariages
de Lenka
par Albert Bensoussan

p. 38 Jacques Goorma
Propositions
par Alain Roussel

p. 40 François Mauriac
Le bloc-notes.
Tome 1 (1952-1962)
et Tome 2 (1963-1970)
par Marc Lebiez

p. 43 Barbara Zoeke
L'heure des spécialistes
par Jean-Luc Tiesset

p. 46 Susan Neiman
Learning from the Germans.
Race and the Memory of Evil
par Sonia Combe

p. 50 Lola Lafon
Chavirer
par Eugénie Bourlet

p. 52 Anne Steiner
Révolutionnaire et dandy.
Vigo dit Almereyda
par Maité Bouyssy

p. 55 Laure
Écrits complets
et Cahiers Laure n° 2
par Roger-Yves Roche

p. 57 Jón Kalman Stefánsson
Lumière d'été,
puis vient la nuit
par Maurice Mourier

p. 59 Sabyl Ghoussoub
Beyrouth
entre parenthèses
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 61 Bruno Remaury
Rien pour demain
par Sébastien Omont

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

Secrétaire de rédaction
Pierre Benetti

Édition
Raphaël Czarny

Correction
Thierry Laisney

Contact
info@en-attendant-nadeau.fr

Un grand contemporain

Histoires de la nuit de Laurent Mauvignier renouvelle l'univers d'un écrivain majeur, tout en assumant une esthétique et une forme romanesque très fortes. La quasi-totalité du roman se déroule dans un cadre épuré, tragique par son minimalisme, un décor isolé, au bord de l'effritement.

par Hugo Pradelle

Laurent Mauvignier
Histoires de la nuit
Minuit, 640 p., 24 €

On est dans un hameau, près de La Bassée, l'un de ces bouts de villages qui périclitent aux marges des marges de nos campagnes. Ce n'est presque rien, trois maisons presque perdues, loin de tout. Il y a la ferme de Bergogne, rejeton d'une ancienne famille paysanne qui s'obstine à faire tourner l'exploitation, la maison de Christine, qui approche de soixante-dix ans, artiste peintre installée là depuis vingt ans, après son divorce, et une troisième maison, vide et à vendre. La Bassée est un lieu familier aux lecteurs de Mauvignier : Jeff, l'un des personnages de *Dans la foule* (Minuit, 2006), en venait et c'est là que se déroule le drame *Des hommes* (Minuit, 2009).

La trame est d'une grande simplicité. Alors que Christine reçoit d'étranges lettres de menaces, Bergogne – avec sa fille Ida et leur voisine – prépare une soirée d'anniversaire pour les quarante ans de sa femme, Marion, qui travaille dans une imprimerie locale. Plus la journée avance, plus l'ambiance s'alourdit, jusqu'à l'irruption de trois hommes qui les séquestrent pendant toute une nuit. On n'en dira pas plus car il faut laisser à ce crescendo dramatique toute sa puissance. Tout le récit est ainsi porté par « *le mystère de leur présence, ou de la violence de cette présence* », obéissant à une tension de plus en plus aiguë, par le report de son explication, comme dans un thriller, par un malaise qui contamine tout, avalant la masse compacte de ce que raconte le livre et qui déborde toujours de ce cadre dramatique.

C'est le premier effet de surprise qui saisira le lecteur, ce choix d'écriture, l'inscription dans un genre, les emprunts divers à une dramaturgie romanesque, cette tonalité particulière que l'on

n'attend pas et que Mauvignier n'impose, avec une grande habileté, qu'au bout d'un certain temps, laissant croire que son roman parle d'autre chose, de la vie quotidienne dans les campagnes, des habitudes domestiques, de petits événements insignifiants. Mais on n'est pas simplement dans une sociologie, une analyse des sentiments ou des perceptions de personnages qui semblent subir une vie un peu lâche et qui s'abîment dans une routine que vient troubler cet anniversaire, les quarante ans de Marion, ce qui se joue d'un couple qui vacille, d'une vie qui s'embourbe un peu. On a souvent l'impression d'être dans un film de Claude Chabrol et on pense tout autant aux pages des faits divers des journaux de province qu'à *La cérémonie* avec Isabelle Huppert et Sandrine Bonnaire...

Car ce qui intéresse le romancier, ce n'est pas strictement la situation, ou la manière dont il la met en scène dans le cadre de la fiction, s'appropriant des moyens ou des codes qui lui sont peu coutumiers, mais ce que sa méthode d'écriture peut gagner en s'y confrontant. On retrouve en effet dans ce gros livre – jamais Mauvignier n'avait écrit un texte aussi long (et, comme *Dans la foule* ou *Autour du monde*, l'ampleur du récit en augmente singulièrement la valeur) – la patte d'un écrivain, les circonlocutions d'une écriture, sa manière d'encercler par le langage des situations ou des sentiments, sa précision. Comme dans ses autres récits, tout procède d'une augmentation, d'une élongation du récit, de la phrase, d'une dilatation en quelque sorte d'une matière romanesque somme toute assez simple. C'est ce qui déborde l'événement qui compte chez Mauvignier, ce qui excède l'évidence du récit, ce qui se déploie à partir d'un événement plutôt que cet événement lui-même. Sentiment accru dans *Histoires de la nuit* par ce jeu sur le genre qui accentue la force et la radicalité d'une démarche romanesque.

UN GRAND CONTEMPORAIN

Tous les thèmes qui obsèdent Mauvignier depuis une vingtaine d'années sont là – l'angoisse de la provenance, la mémoire, le passé qui encombre, la violence sociale, la culpabilité, les rapports conjugaux qui se détraquent, la complexité des liens familiaux, les secrets de famille, la perte, les troubles de l'identité, les angoisses de la création, de la transmission, la responsabilité morale dans le champ intime, le surgissement d'une violence extrême... Ils se rejouent d'une manière accentuée, comme si le procédé littéraire neuf en augmentait la portée, les inscrivant dans une démarche encore plus nette. Au-delà d'un roman fort réussi, très bien ouvré, *Histoires de la nuit* procède quasiment d'une déclaration esthétique. C'est que le roman, par la dilatation du récit qu'il met en œuvre, par les rebours que son ampleur permet, par la simplicité de sa trame narrative – il faut dire qu'on est surpris à plusieurs reprises dans la progression du récit alors qu'on se dit que tout y est d'une logique implacable, comme on sursaute dans un film d'épouvante –, aiguise des moyens littéraires et permet d'instaurer et de mettre au jour une méthode d'écriture en même temps qu'un certain rapport à la fiction.

Mauvignier fait quelque chose de rare dans la production romanesque francophone contemporaine : il promeut une esthétique, une écriture, une réflexion sur les moyens de la fiction. Rien n'est direct chez Mauvignier. Tous les discours qui se déploient passent dans un filtre, tout se déporte, se reconfigure dans quelque chose d'autre. Discours dans le discours, dispersion, reprises, échos, tous les éléments du récit en font jouer d'autres, comme si ce qui comptait était seulement l'épaisseur de la matière romanesque. L'écrivain élabore ainsi une fiction de grande ampleur à partir de presque rien, se plongeant successivement dans l'intériorité de personnages qui perçoivent chacun différemment les mêmes événements, logeant chaque élément du récit comme une pièce de puzzle qui vient s'enchâsser dans une autre pièce, déportant les discours de manière à encercler un sujet, le circonscrire, le fouiller à l'extrême, l'épuiser – on notera son ahurissante habileté dans sa façon de manipuler les discours intériorisés, narrativisés ou indirects pour dynamiser le récit. On passe ainsi du présent décrit avec un hyper-réalisme frappant au passé qui vient s'y loger, y trouver des marques ou des appuis, faisant de leur confrontation permanente l'espace d'exploration d'une psychologie dispersée, intime et collective en même temps.



© Jean-Luc Bertini

Disons-le clairement, Mauvignier réaffirme en quelque sorte les principes du Nouveau Roman en les déplaçant, proposant ainsi un rapport idéologique du roman avec le réel. Simplement, il n'applique pas ces moyens, ces méthodes, sa volonté d'exploration et d'épuisement, à la réalité, aux choses, aux objets, aux formes sociales, mais aux sentiments, aux états d'âme, à la psychologie. Si son écriture, d'une ampleur considérable, par ses rebours, sa dilatation, ses traits ou ses habits, rappelle, voire imite, celle de [Claude Simon](#) d'une manière plus qu'évidente, c'est pour en réactiver les principes, pour en réordonner les moyens, dans le champ d'un contemporain qui se recentre sur le sujet intime et doit se débrouiller du fléau de la psychologie dans le champ romanesque. C'est que le roman, par-delà sa trame ou sa ponctualité, doit dire quelque chose du monde. Quelque chose qui excède sa particularité en quelque sorte.

Car ce qui compte n'est pas d'exprimer quelque chose du contemporain mais d'en explorer l'épaisseur, de trouver une forme qui prenne en charge les relations complexes, souvent insaisissables, que les êtres, individuellement et collectivement, entretiennent avec la réalité et ce qui se joue d'elle en eux. Ce qui compte alors est la composition de cette forme, son affirmation. Le romancier doit ainsi se débrouiller d'un système de signes, d'un appareil de discours, pour dire le trouble qui l'obsède, pour mettre en scène une pluralité de récits et de discours. Pour, dans un même mouvement, dire la difficulté existentielle de ses personnages – leurs troubles, leurs errances intérieures, leurs dérives, leurs souffrances, leurs sursauts, l'humiliation à être en quelque sorte – et réfléchir, en profondeur, le processus et la forme esthétique qui font du livre une réflexion sur la création elle-même, ses moyens, ce qu'elle implique vraiment. C'est une entreprise considérable, nécessaire, peu courante, admirable.

Sous le manteau d'Arlequin

« Je l'aime bien ce Bordelais d'une race d'esprits qui m'est chère entre toutes », a pu dire François Mauriac du critique et éditeur Jacques Lemarchand (1908-1974). Après des études à Bordeaux et à La Rochelle, et une participation à la Revue libre de Raymond Guérin, il est « monté à Paris » en 1932. Il y a quatre Lemarchand : l'écrivain, l'homme d'appareil, le chroniqueur théâtral, le diariste, enfin, qui de 1942 à 1972 relate la vie des trois premiers. Son journal est révélé depuis 2012 par les éditions Claire Paulhan, qui publient le troisième volume, en grande partie fait de listes de femmes.

par Jean-Pierre Salgas

Jacques Lemarchand

Journal 1954-1960.

« Avec elle et la bande critique »

Édition établie et présentée

par Véronique Hoffman-Martinot

Claire Paulhan, 472 p., 32 €

À l'écrivain, on doit quatre romans : *RN 234* (1934), *Conte de Noël* (1937), puis, en 1945, *Paranthèse* et *Geneviève*, dédié à son ami Jean Tardieu. De ce provincial, la guerre et deux écrivains majeurs ont changé la vie et déterminé l'œuvre : Jean Paulhan en 1943, Albert Camus en 1944. Du collaborateur (Lemarchand écrit dans les journaux vichystes *La Gerbe* et *Comœdia*), le premier fait un lecteur chez Gallimard puis l'éphémère successeur de Drieu la Rochelle en mai 1943 à la tête de la NRF. Un échec programmé pour un « homme de paille ». « Comme lot de consolation, il fait partie du comité de lecture de la banque centrale de la littérature française », dit [Maurice Nadeau](#), qui chronique le premier tome de ce « volumineux et singulier journal » dans son avant-dernier article, intitulé « Un intellectuel sous l'Occupation » (1).

Lemarchand entre au comité. Ce véritable conseil des ministres se nomme alors « la conférence ». Puis Gaston Gallimard le nomme secrétaire du « prix de La Pléiade ». Albert Camus, dont il partage le bureau à compter de 1943, l'engage dans la presse libérée et lui propose de devenir critique théâtral à *Combat* face à Roger Kempf (*Le Monde*) et Jean-Jacques Gautier (*Le Figaro*). Il ferraillera ensuite contre les brechtiens de *Théâtre populaire* (Roland Barthes et Bernard

Dort). Celui auquel on doit l'expression « théâtre de l'absurde » est l'ami d'Adamov, de Ionesco, d'Audiberti, de Vian, de Marcel Aymé et de nombreux acteurs. On peut retrouver ses chroniques dans *Le Nouveau Théâtre. 1947-1968* (choix et présentation de Véronique Hoffmann-Martinot, préface de Robert Abirached, Cahiers de la NRF), il faut le dire catastrophiquement éditées car « choisies » et ordonnées hors chronologie – dès lors, on ne peut rien comprendre au rôle de Lemarchand dans l'émergence d'un nouveau monde théâtral. Paradoxe, la même spécialiste, petite-nièce de l'auteur, comme submergée par l'immensité des archives, livre ici une édition scientifique parfaite jusqu'à l'excès, étouffant le texte de notes érudites.

Autre legs du critique, Grand prix national du théâtre en 1969, la superbe collection « Le manteau d'Arlequin », créée en 1955 et qui comprendra soixante-huit titres (Adamov, Audiberti, Dubillard, Duras, Frisch, Havel, Ionesco, Osborne, Vauthier, Schehadé, Strauss, Vinaver, Vitrac, Wesker). Il fut un intellectuel qu'on pourrait dire « organique » de la maison Gallimard (un numéro de la NRF lui rend hommage en mai 1974). Le contraire exact d'un Maurice Nadeau...

Le journal de Lemarchand, retrouvé dans son bureau et resté clandestin jusqu'en 1978 (un autre journal intellectuel a disparu), peut être divisé en quatre époques : l'Occupation (1942-1944), les années *Combat* (1944-1952), l'année 1953 manque, puis les années *Figaro* et *Figaro littéraire* (1954-1960 et 1961-1972) – toutes sont des années NRF. « Un intellectuel qui nous ressemble », écrit ironiquement Maurice Nadeau. Le second volume correspond uniquement dans les

SOUS LE MANTEAU D'ARLEQUIN

dates aux années *Combat*, Lemarchand étant collègue de Nadeau jusqu'en 1950. Ce troisième volume (*Figaro* et *NRF*) correspond aux années *Lettres Nouvelles* de Nadeau (Lemarchand y collabore en 1953). Il démarre avec la rupture avec Silvia Monfort, s'interrompt à la mort brutale d'Albert Camus. Du premier tome, les années d'occupation qui précèdent leur voisinage, Nadeau écrit justement : « *un journal qui tient de la fiche de police mais tenu par celui-là même qui fait l'objet de la surveillance* ». Lemarchand continue d'être indifférent au monde, il « *n'avait pas d'idées politiques du moins n'avait-il que les idées communes* ». Le 25 août 1944, jour de la libération de Paris, il notait que sa sympathie allait autant à la foule qu'aux tireurs sur les toits. En mai 1958, lors du retour du général de Gaulle, il ne comprend pas plus les passions intellectuelles opposées. Il suit les débuts de Malraux rue de Valois.

Dans l'histoire des diaristes, racontée par Pierre Pachet dans *Les baromètres de l'âme*, Lemarchand se situe dans la tradition de Benjamin Constant et de Stendhal plus que de Gide ou de Sartre. Son pacte autobiographique est celui de Michel Leiris dans *L'âge d'homme*, il l'expose deux fois. D'abord le 31 décembre 1941 dans des « Notes destinées à me situer exactement » : « *Je ne pense pas que j'aurai le courage de tenir pendant plus d'une année un journal aussi détaillé que je voudrais celui-ci [...]. J'ai l'intention de tenir ce journal avec la scrupuleuse naïveté d'un enfant* ». Il a trente-trois ans. Il reformule son pacte le 9 octobre 1944.

Lemarchand diariste se conforme au rythme d'un agenda, aux rubriques d'un emploi du temps : « *finances, situation sentimentale, genre de vie, travaux* ». Au fil des pages, on le voit admirer *Le métier de vivre* de Cesare Pavese, aimer les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, lire le journal des Goncourt, « *complètement grotesques* », se « *plaire* » à celui de Michelet. Il est surtout passionné par le journal de Léautaud à sa parution. « *Étonnant comme ma vie – et mes emmerdements –, ressemblent à la sienne* », écrit-il le 25 octobre 1958 de celui qui est aussi l'auteur du *Théâtre de Maurice Boissard*, un peu son double par anticipation.

Le moins qu'on puisse dire, pour être un instant anachronique, c'est que Lemarchand n'est pas un « *écrivain voyageur* ». À l'exception des retours

à Bordeaux, des séjours dans la maison de famille en Charente et des voyages de presse, il ne sort guère de la capitale, en particulier des V^e, VI^e et VII^e arrondissements. L'axe de son existence est la rue Sébastien-Bottin. La famille Gallimard devient la sienne, comme elle est celle des auteurs maison, dynastie monarchique à la Windsor. Avec des « *histoires de famille* », c'est toute la vie qui est commune, « *bagarres* » de la *NRF* et adultères. Sinon, Lemarchand prend des « *bocks Blanzat* », emmènent amis et conquêtes aux restaurants « *Basques, Belles gourmandes* » et au café (l'Espérance, au coin de la rue). Il cuisine cassoulet, daube, blanquette. Il s'habille chez Arnys. S'il rend compte chaque jour du spectacle de chaque soir et des soirées dans le monde du théâtre, de la « *conférence* » hebdomadaire, il ne relate rien ou très peu.

Maurice Nadeau écrit encore : « *Jacques Lemarchand est "un homme à femmes"* ». Jeune, beau, élégant, il plait à toutes celles qui sont sensibles à son charme et il n'a qu'à leur montrer de l'intérêt pour qu'elles tombent dans ses bras, ou plus vulgairement (c'est lui qui parle) se laissent « *baiser* » – « *baisé* » est le mot qui conclut pas mal de ses journées. Quand il entreprend son journal, elles ne sont encore que cinq, dont une, milicienne cachée et responsable du démantèlement du réseau *Combat*, sera fusillée le 8 juin 1948. Elles sont bien plus nombreuses dans ce troisième tome qui arbore sur la couverture une liste de noms de critiques de théâtre, et une autre de prénoms féminins. « *C'est ma troisième femme en 24 h, ce qui ne m'était jamais arrivé* », écrit-il le 19 avril 1946, et le 3 juillet 1958 : « *je suis un peu agacé par le côté bordel de ce bureau où j'ai tout le temps une fille sur les genoux* ». La moitié du journal se passe « *sous le manteau d'Arlequin* ». En 1946, il déclare dans un entretien avec Pierre Caminade : « *Le XVIII^e siècle était la belle époque pour le romancier. Il n'était entouré de considérations d'aucune sorte, philosophique ou esthétique ; il était moraliste si son œuvre en dégageait l'occasion, mais il ne s'enfermait dans aucun formalisme moral ou amoral. Les romanciers bénéficiaient de leur situation en marge du "parti de l'intelligence". Lus surtout par les femmes, ils avaient leurs faveurs discrètes, ce qui rendait leur vie bien agréable* ». Comme les lieux et surtout dans ces lieux, le rapport sexuel est d'abord un rapport social. Gallimard et la *NRF* sont un lieu de pouvoir et, comme au cinéma, le désir est une des matières premières de la littérature. Lemarchand est très conformiste, son scénario sexuel toujours un peu le même. Il déteste



© Jean-Luc Bertini

SOUS LE MANTEAU D'ARLEQUIN

« *l'érotisme maniaque* » de Violette Leduc et l'homosexualité. Pour séduire, il fait le « *coup de la terrasse* » du bureau qu'il partage avec Camus.

Jacques Lemarchand (il a maintenant quarante-cinq ans) est évidemment plus Don Juan (une femme est une femme) que Casanova (chaque femme est une femme, il n'est pas deux femmes pareilles). Les critiques, des hommes, ont des noms, les femmes sont seulement des prénoms... « *je me mets à parler longuement de mes 182 femmes, je n'en ai eu que 60* », dit-il élégamment à l'une d'elles. De ces listes émergent cependant des histoires d'amour et d'érotisme : dans ce volume, Danielle Rivière, aspirante actrice de dix-neuf ans amenée par Yvon Belaval et qui rejoindra la compagnie Renaud-Barrault ; et, surtout, Claude Sarraute, critique au *Monde*, remarquée le

18 juin 1959, conquise lors d'un voyage de presse en Grèce, ils deviennent amants le 8 octobre à Strasbourg.

« *Pourquoi publier ça ?* », interrogeait la revue *Commentaire* en 2014. L'éditrice Claire Paulhan répondait : ce journal non censuré, entre littérature et histoire, est unique ; aussi par ces notations de l'activité sexuelle « *en comptable qui aligne chiffres et données sans états d'âme ni sentiments* ». Léautaud, dans son journal posthume, avait raconté ses amours avec Marie Dormoy. À Lemarchand s'applique exactement ce que lui-même dit de son devancier : « *Léautaud m'attire. J'en sens le vide, la trivialité, mais je ne peux m'en arracher* ».

1. *La Quinzaine littéraire*, 15 janvier 2013, « Un intellectuel sous l'Occupation ».

Dieu, c'est comme le bridge

L'anomalie tisse son intrigue surprenante à partir de nombreux fils narratifs qui donnent à Hervé Le Tellier l'occasion d'aborder autant de genres littéraires que de thèmes, dans une critique mordante et souvent drôle de ce début de XXI^e siècle.

par Santiago Artozqui

Hervé Le Tellier

L'anomalie

Gallimard, 336 p., 20 €

L'anomalie est le genre de livre dont on reparlera probablement début novembre, en ce qu'il a su capturer quelque chose de l'époque pourtant insaisissable que nous traversons, tant dans son propos que dans sa forme. Sur le fond, il pose d'une façon claire et plutôt astucieuse deux questions qui nous occupent depuis un bon moment, celle de l'identité (qui suis-je ?) et celle de la perception (puis-je faire confiance à mes sens ?). Nous avons tous un avis plus ou moins éclairé sur ces deux questions, mais, à part les philosophes, les physiciens et les gens convaincus que la terre est plate et que la géopolitique contemporaine découle intégralement du vaste complot séculaire ourdi pour nous convaincre du contraire, peu de gens remettent en cause les postulats qui sous-tendent leur vision du monde.

C'est pourtant ce que fait Hervé Le Tellier, dont il convient de souligner les solides bases scientifiques (il a un DEA de mathématiques et un autre en astrophysique), en proposant un paradigme qui fait écho aux travaux du philosophe suédois Nick Bostrom (dont nous tairons ici la teneur, pour ne pas dévoiler l'un des ressorts du roman). Le tour de force de l'auteur, c'est qu'une fois ce cadre établi, le récit suit une logique complexe mais parfaitement cohérente d'un point de vue scientifique – et, pour adopter le ton des quatrièmes de couverture, « implacable ». L'adjectif semble de rigueur, car dans ce texte la réflexion de fond sur notre société se déploie sur un rythme qu'on a plutôt l'habitude de trouver dans les thrillers, et si *L'anomalie* pose des questions subtiles, c'est aussi un *page-turner* qui a le souci de raconter une histoire.

Ou plutôt plusieurs histoires. Car, comme nous le disions, chacun des personnages suit un arc narratif qui lui est propre, et qui, isolé du reste, pourrait fort bien constituer la trame d'une nouvelle indépendante. En bon *oulipien*, Hervé Le Tellier s'amuse à adopter différents styles, se coulant tour à tour dans le genre du thriller, du roman politique ou psychologique, et allant même musarder du côté de la littérature blanche avec le personnage de Victor Miesel, un écrivain dont les ventes, « *malgré un prix littéraire très parisien, mais de ceux dont la bande rouge ne provoque aucune ruée [...]* n'ont jamais dépassé les quelques milliers d'exemplaires ». « *À quarante-trois ans, dont quinze passés dans l'écriture, le petit monde de la littérature lui paraît un train burlesque où des escrocs sans ticket s'installent tapageusement en première avec la complicité de contrôleurs incapables, tandis que restent sur le quai de modestes génies – espèce en voie de disparition à laquelle Victor Miesel n'estime pas appartenir.* »

Au fil du texte, les considérations des différents protagonistes donnent au lecteur un aperçu de la société qui les entoure – dans l'exemple qui précède, le monde de l'édition parisien, mais on voyage beaucoup, à New York, Bombay, Lagos... – avec une fausse candeur qui n'empêche pas l'auteur de dresser un tableau critique, voire caustique, du village global contemporain. Ainsi, un peu plus loin dans le roman, lors d'un entretien d'embauche dans une agence fédérale américaine, un personnage se voit demander quelle est sa religion. Quand elle répond qu'elle n'en a pas, le recruteur en conclut qu'elle est athée. Elle lui rétorque alors : « *Je m'en fous, Dieu, pour moi, c'est comme le bridge : je n'y pense jamais. Donc, je ne me définis pas par le fait que je me fous du bridge, et je ne me réunis pas non plus avec des gens qui discutent du fait qu'ils se foutent eux aussi du bridge.* »



Le philosophe suédois Nick Bostrom © Future of Humanity Institute

DIEU, C'EST COMME LE BRIDGE

Plus loin encore, on suit les mésaventures de Blake, un héros testostéroné qui ne déparerait pas dans un roman de Tom Clancy, et auquel il ne manque que la touche réactionnaire et néocolonialiste des personnages du plumitif américain pour que l'imitation soit parfaite. « *Un pincement à la joue, et Blake se réveille sur un fauteuil à l'acier froid, ligoté, bâillonné, nu. Un travail de professionnel : sans être garrotté, il ne peut bouger d'un pouce. Il reconnaît le décor, sobre, fonctionnel : il est chez lui, rue Lafayette. Il reconnaît même ses liens, le ruban de toile ultrarésistant qu'il a acheté en avril dernier. À peine s'il se souvient qu'en pénétrant dans le deux-pièces il a ressenti une vive piqure dans la nuque, et qu'il s'est aussitôt effondré.* »

Ces différentes histoires se recomposent dans le roman autour d'un point focal, « l'anomalie », et construisent un arc narratif dont le dénouement respecte la logique du postulat de départ de l'auteur, tant dans le fond que dans la forme et dans la symbolique. Du point de vue de la structure, c'est une réussite.

Ajoutons pour finir que *L'anomalie* est un roman très drôle. Hervé Le Tellier, dont on a pu découvrir les penchants pour la facétie à la radio (« Des Pous dans la tête ») et qui est quand même parvenu à convaincre un éditeur de publier un livre intitulé *Joconde jusqu'à cent*, auquel il a donné une suite, *Joconde sur votre indulgence*, a le sens de l'humour et le rire intelligent. Ça fait plaisir.

Disques (21)

Venise, ville de bruits

Le compositeur de musique concrète Pierre Henry (1927-2017), dans Carnet de Venise, rend musicaux tous les bruits de Venise. En dix étapes sonores, il brosse le portrait, parfois triste, parfois heureux, mais toujours touchant, d'une ville qui se prête merveilleusement bien à sa pratique.

par Adrien Cauchie

Pierre Henry
Carnet de Venise
 Harmonia Mundi-Mirare-Musée
 de la Musique (Paris), 17 €

En brossant le portrait sonore de Venise, Pierre Henry a rendu hommage à la musique italienne en 2003, à la demande du directeur du festival « La Folle Journée » de Nantes. C'est à la manière d'un photographe se baladant l'œil derrière son appareil que le compositeur de musique concrète a capté dans son magnétophone une multitude de sons et qu'il les a restitués dans son *Carnet de Venise*.

Des cloches de l'église San Giorgio aux clapotis de l'eau du canal de la Giudecca, tous ne seraient que des bruits banals si Pierre Henry ne les avait méticuleusement coupés, équilibrés, superposés, agencés... en un mot, mixés. Le résultat consiste en une promenade en dix étapes dont chacune permet de s'imprégner de la poésie sonore de l'endroit. À l'*Embarcadère* (septième étape de la promenade), par exemple, toute une variété de rythmes, ceux des amarres, de divers grincements ou des pas des piétons, prédominent dans une composition parfois perturbée par un bruit de sonnette et s'interrompant brutalement après la retentissante sirène d'un navire. Les rythmes et les grincements changent presque imperceptiblement : un peu comme par la magie des harmonies chez Philip Glass, la musique de Pierre Henry avance inexorablement mais avec une douceur infinie.

La promenade qui est proposée dans Venise n'est pas solitaire puisqu'elle se fait en compagnie de Monteverdi ; la mort de Clorinde, extraite du

Combat de Tancrède et Clorinde, accueille d'ailleurs le voyageur à son *Arrivée* (première étape). Cette citation de Monteverdi est mise en scène dans le disque de telle sorte qu'elle semble avoir traversé les âges avant de parvenir à nos oreilles. En effet, près de quatre siècles séparent la composition de ce madrigal monumental et celle du non moins prodigieux *Carnet de Venise*. Le prodige tient ici dans la confrontation organisée par Henry. Le chant lamentable de Clorinde (« *Ami, tu as vaincu, je te pardonne. Pardonne, toi aussi, non au corps, qui ne craint rien, mais à l'âme. Ah ! Prie pour elle, et donne-moi le Baptême* », traduction de Philippe Beaussant dans *Passages. De la Renaissance au Baroque*, Fayard, 2006) est brutalement interrompu par les sons des machines et par la sirène d'un de ces immeubles flottants qui polluent l'espace visuel autant que sonore d'une ville dont on sait désormais que même le corps est atteint par la venue de paquebots démesurés. À la mort de Clorinde répond peut-être celle de Venise : le madrigal et le bruit des bateaux laissent la place, à la fin de ce premier morceau, à des sons évoquant plutôt l'exploration d'une épave sous-marine.

L'aspect de Venise a peu changé depuis des siècles. En superposant et en confrontant des sons anciens, des sons modernes et des sons intemporels, Pierre Henry pointe les blessures invisibles infligées à la ville. Mais si l'âme de la cité est atteinte, c'est peut-être, ainsi que l'écrit Henry James, « *la faute de Venise, cette vieille sorcière au regard triste, qui met si aisément davantage de choses sous les mots habituels dont on se contente partout ailleurs* ». L'écrivain américain observait que, chez certaines Vénitiennes, « *ce qui frappait le plus immédiatement était la résignation de leur état cosmopolite, l'effacement des vieilles lignes traditionnelles [...]. Si le*



DISQUES (21)

“style”, à Venise, siège au milieu des ruines, permettons-lui toujours d’illuminer notre parcours quand nous lui rendons visite » (*Voyages d’une vie*, « Deux vieilles maisons et trois jeunes femmes », traduction de Jean Pavans, éd. Robert Laffont).

Il est possible d’avoir une telle écoute du *Carnet de Venise* de Pierre Henry et d’y entendre la promenade d’un esprit attristé car lucide, mais illuminé par des réminiscences sympathiques. Ainsi, tout va mal au début de la quatrième étape, *Près de la Fenice*, où le bâtiment branle au point qu’on s’attend d’un moment à l’autre à assister à son effondrement. Mais, pourtant, y résonne encore la musique de Monteverdi, comme pour rappeler que c’est à Venise qu’ont été ouverts, au XVII^e siècle, les premiers opéras publics. La musique concrète permet ici une parfaite réussite dans la fusion de deux styles apparemment anta-

gonistes. Les sons électroacoustiques et les enregistrements de Pierre Henry, d’une part, et le madrigal baroque, d’autre part, se rejoignent dans un seul but, celui pour lequel la musique existe : faire naître, à partir d’effets sonores, les affects les plus divers.

Dans le *Carnet de Venise*, la voix humaine n’est pas uniquement celle de René Jacobs, dont les interprétations des madrigaux de Monteverdi sont celles qu’a choisies Pierre Henry. Deux étapes donnent une place importante à d’autres voix. *San Marco* fait entendre, en même temps que les cloches de la basilique et les cris des pigeons et des mouettes, des bribes de conversations dont on peine souvent à identifier la langue. Mais encore plus touchante est l’étape *Au Ghetto*, où des enfants crient et jouent au ballon tandis que les chanteurs déroulent, imperturbables, leur madrigal. Y aurait-il encore une jeunesse insouciante à Venise ? En illuminant notre promenade, Pierre Henry nous invite à le croire.

La grande ombre de Taine

Hippolyte Taine (1828-1893) a été victime de nombreux malentendus : scientifique, matérialiste, réactionnaire. Ces préjugés commencent à se dissiper et l'on retrouve l'œuvre multiforme d'un philosophe au grand style, qui cherche à comprendre la littérature et l'histoire à la lumière de la psychologie. La réédition de ses essais dans deux superbes volumes permet de redécouvrir un esprit authentiquement universel.

par Pascal Engel

Hippolyte Taine

Essais de critique et d'histoire

Sous la direction de Paolo Tortonese,
avec la collaboration de Maxime Perret
et Nathalie Richard

Classiques Garnier, 2 vol., 1 711 p., 69 € et 68 €

Les clichés collent à la peau de Taine. Il passa pour un naturaliste pur et dur qui considérait l'homme comme « *un animal d'espèce supérieure qui produit des philosophies et des poèmes à peu près comme les vers à soie font leurs cocons et comme les abeilles font leurs ruches* ». Il aurait prétendu tout expliquer, de l'art à la littérature et à l'histoire, par trois facteurs : la race, le milieu, le moment. Sa grande somme historique sur la Révolution française, *Les origines de la France contemporaine* (1875), fut aussi la bible de la pensée réactionnaire.

Dans *Le disciple*, Paul Bourget présentait Taine sous les traits du savant Adrien Sixte, dont l'élève délaisse la morale au profit de la science et commet un meurtre. Dans *Les déracinés*, Barrès montrait Taine au pied du platane du square d'Ajaccio, image de la vie solitaire de l'individu au sein de la chaîne des êtres. On voyait Taine tantôt comme un positiviste étroit, tantôt comme un organiciste, héritier de Herder mais aussi de Gobineau. Albert Thibaudet jugeait que ses « *palais d'idées* » n'étaient plus que des « *salles vides, démeublées, humides, peu habitables* ». Trop philosophe et psychologue pour les littéraires, trop littéraire pour les philosophes, trop doctrinaire pour les historiens, il y a presque trois générations qu'on ne le lit plus. Mis à part la tentative de Jean-François Revel de ressortir sa *Philosophie de l'art* et son *Voyage en Italie* (heureusement réédité chez Bartillat en 2018), ses livres

dorment dans les bibliothèques, y compris numériques, où elles attendent en vain le clic.

Taine encouragea les malentendus par ses déclarations programmatiques. Mais quiconque ouvre les livres du natif de Vouziers découvrira sous ses déclarations scientistes un penseur complexe, d'une érudition époustouflante, nourri non seulement de Mill et des Anglais, mais aussi de [Condillac](#), [Spinoza](#) et Hegel, un écrivain au style flamboyant et un critique littéraire à la cheville duquel les Faguet, les Brunetière, les Lanson, et peut-être même Sainte-Beuve, n'arrivent pas. Son *La Fontaine et ses fables* (1851), loin de réduire le poète à son caractère gaulois et à ses origines champenoises, peint un écrivain profond. Son *Voyage aux Pyrénées* (1854) eut un énorme succès et amena presque autant de touristes dans le Béarn que Bernadette Soubirous à Lourdes.

Sa monumentale *Histoire de la littérature anglaise* (1864) est supposée illustrer sa méthode : chaque écrivain est rapporté à ses origines, à son type humain et à la manière dont il les transforme. Malgré son projet officiel de faire une anatomie comparée des Milton, Shakespeare, [Swift](#), Carlyle, ou Dickens, Taine produit des descriptions qui relèvent bien plus de la méthode empathique et d'une étude des émotions que de la froide science littéraire. Son portrait de Swift montre comment l'orgueil et la fureur sont poussés jusqu'au génie. Malgré son projet d'une histoire remontant aux causes et aux conditions – physiques, nerveuses, psychologiques, sociales, religieuses – de la littérature, Taine délivre une approche romantique et intuitive des œuvres, tout comme dans sa *Philosophie de l'art* (1881), où l'on attend un systématique et où l'on trouve un historien de la culture à la Burckhardt.

Sa notion de race n'est pas ethnique ni biologique : il parle de races d'esprits et de types

LA GRANDE OMBRE DE TAINE

mentaux, non de traits physiques. Son histoire de la Révolution française et sa détestation du jacobinisme n'ont rien à voir avec le traditionalisme des Bonald et Maistre : elle est dans la lignée de Tocqueville, de Guizot et du libéralisme de Stuart Mill. Autant Renan est un Allemand, autant Taine est un Anglais, moins à la manière de Voltaire qu'à celle de Carlyle ou de Macaulay. Son anglophilie seyait bien mieux à un Élie Halévy qu'à un Maurras, qui se recommandèrent de lui. Alors qu'il prétendait réunir toutes les intelligences sous des lois bien définies, ses sujets sont atypiques, comme sa biographie. Normalien brillant à qui tous ses professeurs promettaient le caci-quat à l'agrégation de philosophie, il fut recalé pour une leçon jugée « spinoziste », et envoyé enseigner à Nevers, puis en sixième à Besançon. Il ne put repasser l'agrégation, supprimée par l'Empire. La Sorbonne lui refusa un doctorat de philosophie. Contraint de vivre de leçons particulières, il ne dut son salut qu'à sa plume, jusqu'à ce qu'en 1860 il fût nommé professeur aux Beaux-Arts, où le succès de ses cours et de ses livres lui ouvrit la carrière littéraire et une notoriété qui le conduisit à l'Académie française, où il put méditer le proverbe : « Allah envoie des dattes à ceux qui n'ont plus de dents ».

Les *Essais de critique et d'histoire* (1858, 1868, 1894) regroupent des articles, souvent de petites monographies. Taine dit aimer le genre du recueil d'essais, car il est le journal d'un esprit. C'est le cas pour les siens, même si les directeurs des volumes ont respecté ici l'ordre chronologique et inclus des textes courts qui avaient échappé aux éditions antérieures. L'ensemble est encadré de notices d'une équipe dirigée par Paolo Tortonese, lequel signe aussi une magistrale introduction. Ces essais vont de portraits littéraires – comme ceux de La Bruyère, La Rochefoucauld, Racine, Balzac, Michelet, Dickens, Thackeray – ou philosophiques – comme Platon, Stuart Mill, Comte ou Renan – à des essais sur l'art, l'histoire ou la politique, qui sont autant d'échos aux grands travaux historiques de l'auteur, et où transparaît son humour mordant.

Ce qui frappe dans sa lecture des classiques est son insistance sur la valeur cognitive de la littérature. Dans son essai sur Stendhal, il met en avant la connaissance des mécanismes de la passion chez l'auteur du *Rouge et le noir*, dont on voit bien qu'il le préfère au prolixe et « *swedenborgien* » Balzac. Taine prend son point de départ

dans la psychologie, à la différence de Comte, qui la méprisait. Non pas la psychologie introspective de Maine de Biran et de l'école éclectique – à laquelle il régla son compte dans un livre féroce, *Les philosophes français du dix-neuvième siècle* (1857) – mais la psychologie associationniste des Anglais, ainsi que la psychologie aliéniste de l'école d'Esquirol.

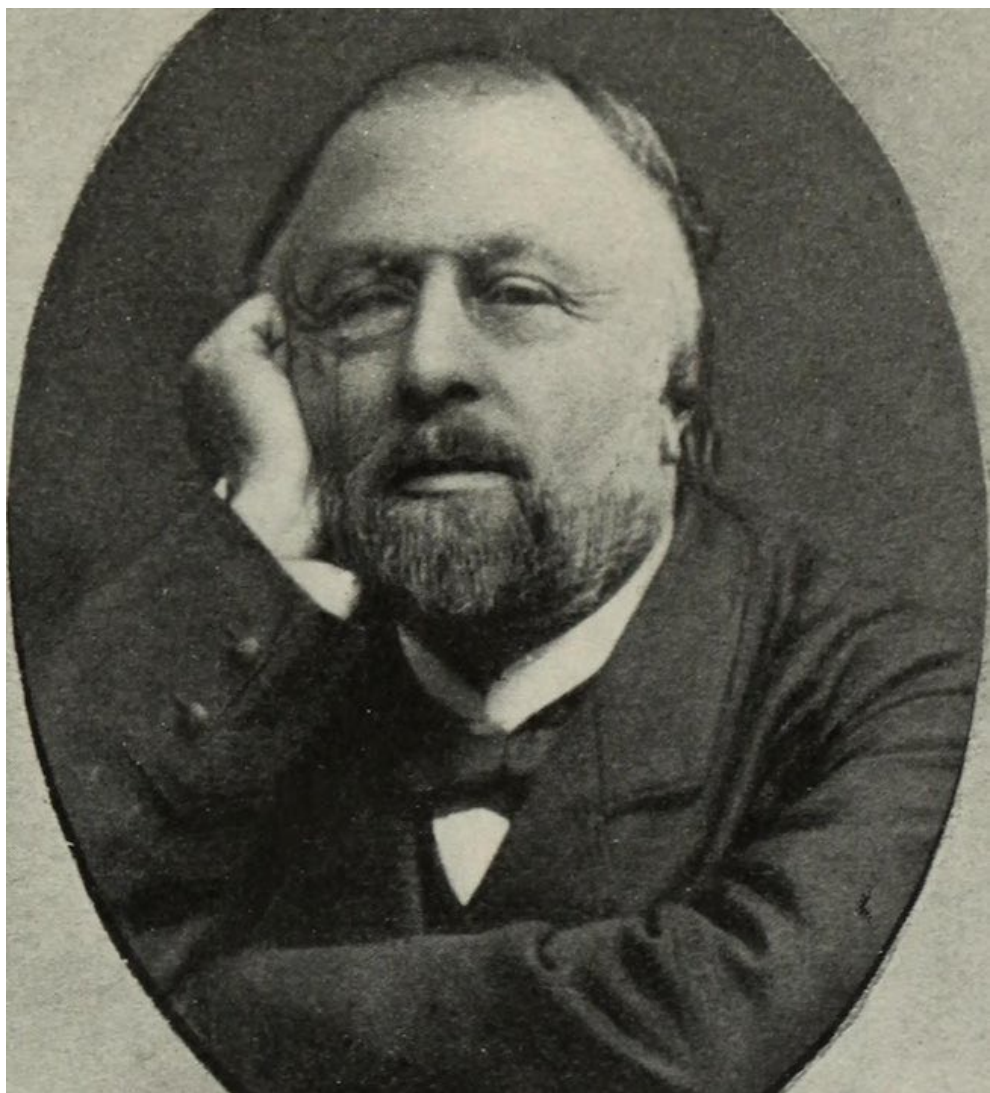
C'est dans *De l'intelligence* (1870) que Taine pose les fondements de son système. Comme Condillac, il part d'une théorie de la sensation, et étudie son influence dans la formation des images mentales et de l'imagination. Comme le montre Tortonese, c'est dans l'hallucination et dans la psychologie de l'aliénation mentale que Taine fonde sa conception du génie artistique. Les grands artistes, peintres ou écrivains, ont une sensibilité exacerbée, qui les fait littéralement sentir des aspects du réel que les individus ordinaires ne perçoivent pas. Il applique ici la « loi de Dugald Stewart-Spinoza » selon laquelle toute imagination, mais aussi toute croyance, par sa vivacité, est croyance en l'existence de son objet. Taine alla demander à Flaubert si les scènes qu'il imaginait étaient pour lui la réalité même, et ce dernier acquiesça. Et quand il fait son célèbre « portrait du jacobin », Taine le décrit comme un monomane. On aurait tort de penser que l'histoire causale de Taine s'en tient là, car selon lui la sensation et l'imagination deviennent idée, et l'artiste transcende son caractère dominant dans une poursuite de l'idéal, devenant comme un œil qui essaie d'enfermer un microcosme.

L'autre massif de ces essais est dans la politique et l'histoire. En 1848, Taine était républicain. Le coup d'État de 1851 ayant ruiné sa carrière, il se tint à l'écart de toute position publique pendant le Second Empire, mais quand vint la Commune il s'horrifia. Échaudé par le vote de 1851 au suffrage universel pour Louis Napoléon, il proposa en 1871 un suffrage à deux niveaux, universel au niveau local, indirect pour les Chambres, selon le modèle de Tocqueville. Viendra ensuite son histoire de la Révolution française, qu'on a lue comme un manifeste réactionnaire alors qu'il n'est qu'une défense de la démocratie libérale, mais qu'il faudrait relire, comme Nathalie Richard (*Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Classiques Garnier, 2013), à la lumière de sa préoccupation d'introduire la psychologie en histoire.

On s'est beaucoup interrogé sur les fondements philosophiques des idées de Taine. Il ne donna

LA GRANDE OMBRE DE TAINE

pas d'exposé systématique de sa métaphysique. Dès son *Essai sur Tite-Live* (1860), il se place sous l'égide de Spinoza, qu'il oppose aux conceptions analytiques des Idéologues. Quand on l'accuse de matérialisme, il répond qu'il est au contraire un idéaliste, qui place les abstraits et les Idées en position ontologique première, et il confesse son allégeance à Hegel (il propose même qu'on lui élève une statue). Comment cet hégélianisme est-il compatible avec le nominalisme de Mill et avec le darwinisme spencerien avec lequel il flirte? Tortonese a raison : prendre Taine seulement comme philosophe conduit à des impasses doctrinaires. Il faut plutôt voir l'unité de sa pensée dans une forme de psychologie historique héritière des moralistes français, la psychopathologie en plus (les essais sur La Bruyère, La Rochefoucauld ou Dickens montrent bien cet héritage). C'est cette ligne de pensée proprement généalogique qui intéressa Nietzsche quand il correspondit avec Taine et loua en lui l'un des grands psychologues français.



Hippolyte Taine

La philosophie, la critique littéraire et la sociologie française ont tourné le dos à Taine. À la suite de Durkheim, les sciences sociales ont renoncé à formuler des théories de la société, de l'art et de la culture qui s'appuient sur la psychologie. Quand elles l'ont fait, elles ont préféré partir de prémisses psychanalytiques, et ont écarté la psychologie expérimentale et l'individualisme méthodologique. Mais Taine n'était pas un individualiste. Il visait une théorie générale de l'histoire dont il espérait qu'elle ferait la synthèse du naturalisme et de l'hégélianisme.

Ses préoccupations ont-elles vraiment cessé d'être les nôtres ? Avons-nous réussi, après la période des grands rhétoriciens de notre critique littéraire, à faire correctement la part de l'œuvre et du texte ? Proust a-t-il réellement, dans *Contre Sainte-Beuve*, relégué la dimension biographique aux oubliettes ? Sartre, quand il tentait une psychanalyse existentielle de la névrose de Flaubert, ne faisait-il pas du Taine à sa manière ? Et que faisait Bourdieu quand

il entendait ressaisir les œuvres dans leurs « champs », le champ n'est-il pas le « milieu » tainien ? Que faisait Foucault quand il espérait donner une généalogie de la morale et de la culture axée sur le problème de la normalité ? Et que fait d'autre un sociologue comme Jon Elster (*France Before 1789*, Princeton, 2020) quand il entend étudier la vie politique et l'histoire de la Révolution française à la lumière d'une théorie des émotions ? Les théoriciens contemporains de la fiction, comme Gregory Currie (*Imagination and Fiction*, Oxford, 2020), ont remis la psychologie de l'imagination au centre de leurs analyses de la narration. Le naturalisme en esthétique, comme chez Jean-Marie Schaeffer (*L'expérience esthétique*, Gallimard, 2015), a emprunté des voies différentes de celles de Taine, mais il retrouve son projet d'une théorie de l'expérience esthétique basée sur la sensation. Les palais d'idées de Taine n'ont peut-être plus tout à fait le même aspect, mais leurs piliers sont vivants et solides.

Jugé sur l'amour

« Leurs yeux se rencontrèrent ». Même ceux qui n'ont lu ni le livre de Jean Rousset consacré à « la scène de première vue dans le roman » ni *La princesse de Clèves* peuvent avoir cette phrase en tête. Dans le nouveau roman de Patrick Lapeyre, elle pourrait devenir « leurs yeux se retrouvèrent », sans que l'on sache quand, exactement, ils se sont vus la première fois. Le hasard, ou bien une « collision prédestinée », réunit Jean Cosmo et Paula Couturier lors d'un mariage. Assez vite, ils deviennent amants. Cette histoire d'amour est au cœur de Paula ou personne – et inévitablement sa fin.

par Norbert Czarny

Patrick Lapeyre
Paula ou personne
P.O.L, 416 p., 22 €

Cosmo et Paula, ainsi sont-ils nommés au fil du roman, ne doivent leur rencontre qu'à « *l'innocence du hasard* ». Il vit seul, travaille au tri postal, de nuit. Elle est mariée avec Andréas, un homme riche qu'on ne verra jamais. Elle habite le VII^e arrondissement de Paris, est catholique pratiquante, fait cours dans une institution privée, et enseigne également le catéchisme. Tout, en apparence, les oppose. C'est une convention pratique, facile, et tout l'art du narrateur consiste à donner vie à ce couple, à rendre son histoire attachante, voire bouleversante. Qui a lu *La splendeur dans l'herbe*, le précédent roman de Patrick Lapeyre (P.O.L, 2016), sait et sent que son univers se bâtit sur peu, et garde au fil des pages une présence très forte. Dans *La splendeur dans l'herbe*, deux époques se répondaient, avec un personnage présent dans ces deux temps. Ici, le fil est unique, linéaire ; tout est dans le moment, dans la trame d'un temps qui se dévide.

L'existence de Cosmo est monotone, coïncé qu'il est dans son petit appartement de Montreuil, soumis aux injonctions d'Irène Lacombe, une petite cheffe hargneuse, poursuivi par une certaine Mylène Cachet, qui l'accusera de la harceler quand il ne veut que la fuir, et occupé, quand il n'est pas préoccupé, par sa sœur Fabienne, cœur brisé que son Adil d'amant ne cesse de faire souffrir sans en avoir vraiment l'intention. Cosmo vit dans un cercle étriqué et mesquin, un monde de petits employés qu'on croirait sortis de

Gogol, de Balzac ou de Maupassant, pour s'en tenir à des références canoniques. Plusieurs épisodes mettent à nu l'insigne médiocrité de certains personnages, tel Gomes, chef syndicaliste qui ne sait jamais sortir de ses slogans, ou montrent le dénuement de ces agents du tri postal, exploités, pressurés, au travail comme chez eux. L'histoire de Jean-Claude Plaza en est le meilleur exemple. Quelques touches suffisent pour que la réalité du travail, celle des relations conjugales ou d'une solitude moderne, soient mises en lumière.

Dans cet ensemble peu engageant, quelques écarts. D'abord celui provoqué par Suzanne, ex-épouse de Cosmo, une mythomane plus drôle que dangereuse ; ou par Guy Simonian, ami de lycée, séducteur toujours sur la brèche autant qu'époux surveillé. Simonian est un érudit très curieux, au double sens du mot : il aime apprendre et pousse l'envie de savoir jusqu'à se montrer indiscret. Cosmo ne lui en dit pas trop sur sa vie intime. Quelques pieux mensonges, presque de la mythomanie, l'aident à rêver sa vie, faute de la vivre, avant la rencontre avec Paula. Tout cela donne un aspect cocasse au roman, en varie le ton.

Si le tissu qui enserre Cosmo ressemble à une tunique de Nessus, on peut dire que la rencontre avec Paula, jeune femme aux liens plutôt lâches, représente une libération. Du moins au début, quand ils se rencontrent dans le parc des Buttes-Chaumont, se rappellent leur jeunesse, la présence d'Alicia, sœur de Paula avec qui Cosmo est sorti, adolescent, vivant une sorte de printemps. Ce passé touche peu la jeune femme ; elle préfère ne plus en parler. Elle semble attendre davantage

JUGÉ SUR L'OMBRE

du présent. Ne serait-ce que pour échapper un tant soit peu à ce qu'elle vit.

La relation que Paula entretient avec Andréas a en effet de quoi étonner. Ils restent mariés, elle respecte, en catholique, l'engagement du mariage, mais plus grand-chose ne les unit. Ils vivent à Paris, le temps qu'Andréas, cadre pour une grande entreprise allemande, remplisse la mission qu'on lui a attribuée. Après quoi ils rentreront. Paula ne discute pas ce choix qui borne sa relation avec Cosmo.

Ils s'aiment. Semaine après semaine, ils se retrouvent dans le petit appartement de Paula, avenue Bosquet, « *minuscule alvéole de la ruche humaine* ». Ils ont posé quelques principes : pas de rencontre improvisée, pas de courriels, pas de SMS, pas de traces derrière eux. Elle craint d'être surveillée, surprise : « *Pour éviter les gens, curieux de tout, ils choisissent de marcher dans la pénombre des rues transversales, comme s'ils s'exerçaient à l'art malaisien de l'invisibilité qui consiste, selon Cosmo, à se glisser dans les rues sans attirer l'attention de personne, même quand les rues sont désertes.* »

Cosmo est moins marqué par ces inquiétudes. Son seul but est de la retrouver, mercredi après mercredi, de vivre cette passion érotique, et sans doute philosophique. La philosophie, découverte avec Venturi, son professeur en terminale, est sans doute le jardin secret de cet homme qui a renoncé aux études, en partie par obligation, beaucoup par lassitude, mais jamais à son intérêt pour Heidegger. Le roman, dans lequel le dialogue ou plus exactement la conversation a une énorme importance, est aussi un commentaire des concepts d'« Être » et d'« étant » tels qu'ils déterminent la pensée du philosophe allemand. Un passage clarifie tout (surtout pour qui ne comprend rien à la philosophie) : « *Si tu veux retrouver l'intensité de l'être dans le verbe être, le meilleur moyen c'est de le débarrasser de ce qui l'entoure... Par exemple, au lieu de dire "nous sommes amoureux" ou "nous sommes assis sur la plage", tu diras "nous sommes". Juste : "nous sommes". Car tu es d'accord que dans la contraction de ce "Nous sommes", on entend quelque chose comme "nous existons" ».*

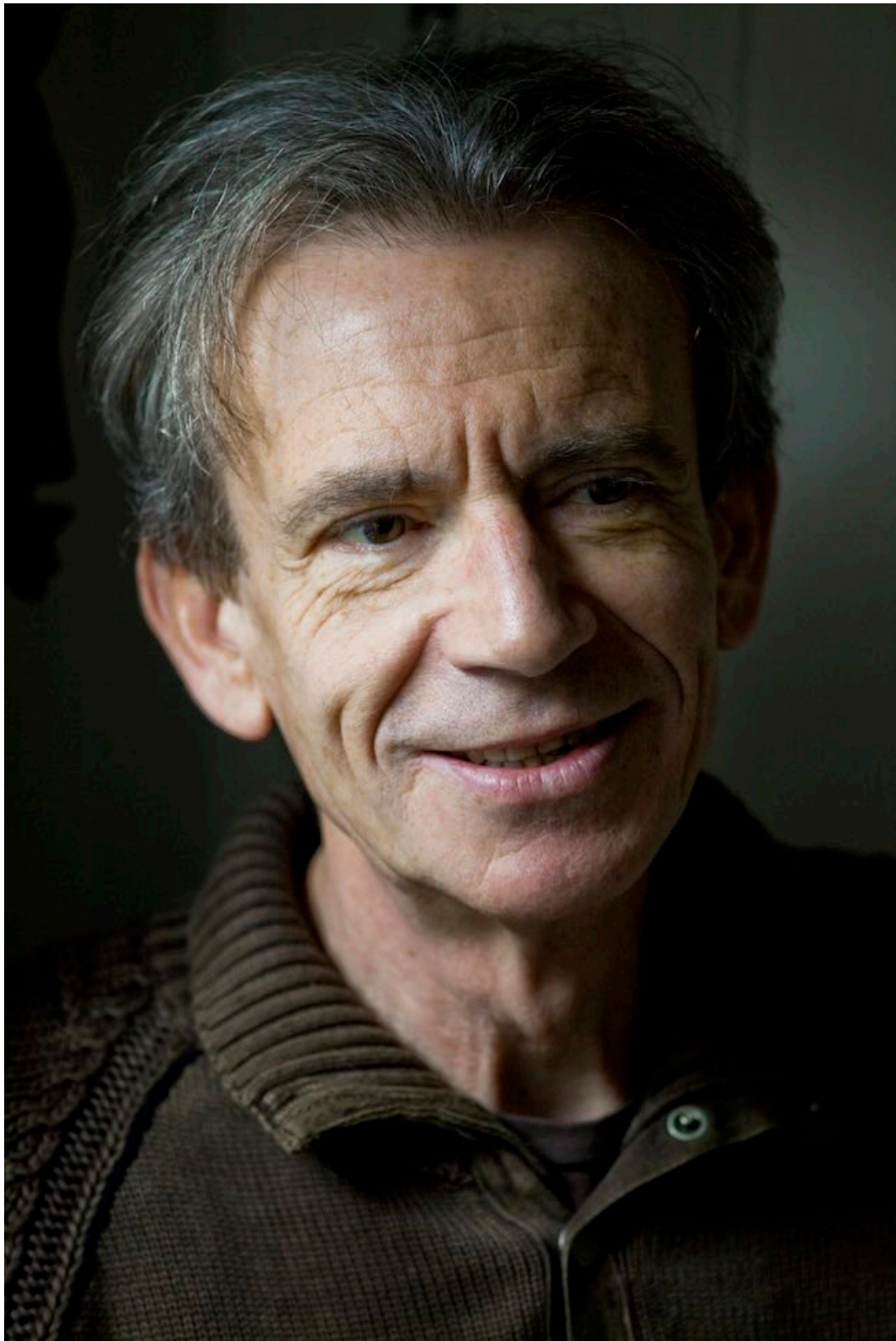
Les paroles de Cosmo font écho à la relation des deux héros du roman. Écho lointain, s'entend.

Cosmo n'a rien à voir, de près ou de loin, avec l'ambitieux professeur qui a accepté de devenir recteur en 1933 ou avec celui qui tenait sous sa coupe Hannah Arendt, son amante. Les questions que lui pose Paula, les discussions qu'ils ont, donnent au roman un éclairage singulier. Comme si cet intérêt pour la philosophie révélait ce que Cosmo a manqué, ou manque, dans sa vie rythmée par l'attente des retrouvailles, et l'ennui, pour ne pas dire plus, du labeur et de la solitude.

Une vie rendue plus fragile encore par ce qui se déroule autour d'eux : le suicide d'un collègue, un accident qui oblige Paula à se précipiter aux États-Unis, les attentats de Paris en novembre 2015. L'utopie amoureuse est impossible, enfin presque. Tout unit les amants, tout les invite à vivre cet amour et c'est ce qui rend ce roman tragique. Ils se séparent au moment même où ils pourraient et devraient rester ensemble. Un échange, au milieu du livre, semble résumer ce qui fonde l'alliance. Cosmo l'énonce : « *Les vrais amoureux, à mon sens, n'appartiennent pas au monde de la fureur économique. Ils appartiennent à un monde beaucoup plus ancien, où l'on était attaché à la nature, aux sentiments tendres et à tout ce qui était tranquille et harmonieux... Une fois – ça ne va pas manquer de t'étonner – je suis tombé sur une phrase de saint Jean de la Croix que je n'ai jamais oubliée : Au soir de ta vie tu seras jugé sur l'amour. Tu n'es pas d'accord ?* » Le monde n'a plus rien d'harmonieux.

Paula ou personne est tissé de références qui sont autant de signes. Patrick Lapeyre indique ses sources littéraires, placées çà et là. Je retiens les films qu'il cite, car ils éclairent les personnages. Les boucles de *Mullholland Drive* créent en Cosmo ce qu'il nomme un « *point magique* », hésitation entre le rêve et l'éveil, quand l'image hypnotise, provoque de brèves phases de sommeil. À l'autre bout du roman, la séquence finale des *Parapluies de Cherbourg* ou des allusions à *In the Mood for Love* disent ce qu'il advient des amants, une fois qu'ils se sont séparés. Une rencontre à Strasbourg sera la dernière, avec un changement de point de vue, comme si la caméra qui avait suivi Cosmo le délaissait pour conclure avec Paula, indécise, à jamais.

Cette présence du cinéma est également sensible dans la mise en page. Les courts chapitres sont des séquences ; des blancs séparent les paragraphes : le raccord se fait parfois dans l'axe ou bien c'est une sorte de fondu, de silence, avant



Patrick Lapeyre (2010) © Hélène Bamberger

JUGÉ SUR L'OMBRE

que les personnages ne parlent, ce qu'ils font souvent : « *Dans une relation adultérine, constate Cosmo, il n'y a pas autant de sexe qu'on est tenté de le croire, mais beaucoup de paroles et d'agitation extrasexuelle.* » *La splendeur dans l'herbe* était une conversation maintes fois re-

prise dans un jardin entre deux êtres abandonnés, jusqu'au moment où ils pouvaient se dire leur amour. *Paula ou personne* est une longue conversation passionnée et délicate, teintée de mélancolie : la même grâce traverse les deux romans de Patrick Lapeyre, à l'écart, comme un rêve éveillé.

L'Éden fut d'abord un jardin

Dans Les villes de papier, l'écrivaine québécoise Dominique Fortier entre avec pudeur dans l'intimité de la vie d'Emily Dickinson. On est avec elle dans l'espace ouvert du jardin et dans la chambre d'albâtre, sans bruit.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Dominique Fortier
Les villes de papier.
Une vie d'Emily Dickinson
 Grasset, 208 p., 18,50 €

Amherst, Boston, le Mount Holyoke, Homestead, ce sont là les lieux, peu ou prou des sonorités du Massachusetts, qu'Emily [Dickinson](#) (1830-1886) aura traversés, où elle est née, où elle aura vécu, menant, dès l'âge de dix-huit ans, une existence recluse, essentiellement consacrée aux poèmes – qu'elle ne publia jamais de son vivant – et aux lettres, c'est selon, qu'elle envoya ou n'envoya pas.

Les villes de papier constitue un fascicule, mot « que l'on emploie pour décrire ces minces recueils manuscrits assemblés dans le secret de sa chambre », qui désigne d'abord, en pharmacie, la « quantité de plantes qu'on peut embrasser avec un bras ployé contre les hanches ; on l'évalue à douze poignées ».

Une question oriente la lecture du récit de même qu'elle détermine parfois le sens d'une vie : à quelle quantité de plantes correspond une expérience dite « intérieure » ? Autrement dit, bras ployé sur les hanches, douze poignées suffisent-elles pour faire comprendre que ce kaléidoscope, reçu un soir de Noël, déconstruit, transforme, donne à voir des fragments qui s'organisent arbitrairement, tels des bijoux transparents ? Ainsi, « cet instrument prend le monde tel qu'il est et le rend méconnaissable ». « Mais j'ai tant de livres déjà... », s'exclame Emily. Comment lui expliquer qu'en effet c'est, et ce n'est pas, en même temps, ce qu'elle croit ?

D'un côté, écrit Dominique Fortier, il y a un fascicule qui « soigne », organise, dessine un horizon imaginé – à l'instar des piles de livres dans lesquels il y a toutes « les étoiles du ciel, les

fleurs, les arbres, les oiseaux, les araignées, les champignons », et tous les pays du monde. Il permet à la jeune fille, qui sait faire fleurir les orchidées, de préciser lentement sa pensée. De l'autre côté, il y a un herbier réalisé à l'adolescence, conservé à la Houghton Library de l'université Harvard, « qui rassemble soixante-six pages, quatre cent vingt-quatre spécimens de fleurs et de plantes disposés avec un soin qui relève plus du souci esthétique que de la rigueur scientifique ». Emily Dickinson aime le jasmin qu'elle respire, dont elle boit des infusions. Elle admire le troène.

Elle a conservé, glissé entre les pages, ce qui sauva les premiers colons durant les grands froids, les grandes feuilles dentelées du « *Collinsonia cana densa* » ou « *horse balm* », ou baume de cheval. La pharmacopée dickinsonienne se noue par-delà les plantes, ou les arbres, entre des fleuves et des villes parcourues sur de randes cartes : ce sont les voyages immobiles dont elle rêve avec son frère Austin. Il lui montre le tracé d'une minuscule route, lui révèle que le hameau de « Linden » n'existe pas. Il lui dit qu'il n'y a là qu'un petit bois, et des champs de maïs. « Linden », le tilleul, ville inventée, ou la « ville de papier ». Quant à Lavinia, sa sœur, elle s'active devant la grande marmite en fonte. Elle « mesure, pèse, verse, râpe, épluche, épépine, équeute, effeuille, pèle, mélange, infuse... », etc. Puis, elle s'en ira tricoter, coudre, reprendre, broder.

Emily Dickinson écrit « comme » pour s'effacer. Elle se forge, insolite, solitaire, retenant l'attention par la vivacité, la profondeur enjouée de sa correspondance. Elle défie les règles prescrites du clan familial, hors de la docilité quiète que lui prêtent ses parents. Parvenir peu à peu à devenir un être de papier, qui lit et écrit. Sa singularité physique, ou psychique, sa gracile légèreté, si pâle, les yeux étincelants de fatigue retenue, et de douleur ophtalmique, ce visage au teint diaphane, aux cheveux bruns et raides, un visage qui paraît



Pages de l'herbier d'Emily Dickinson © Houghton Library

L'EDEN FUT D'ABORD UN JARDIN

sans cesse surpris par ce qui l'entoure, ce faible cœur qui résiste « a fortiori », ou ses veines délicatement bleues : tout concourt à offrir une dimension « autre », sibylline, d'invention quasi « hiératique » à ce qu'elle est, voire à ce qu'elle accomplit.

Poétique, une telle obstination à moudre le pain longuement, à se contenter de petits pois, à se défaire de ses vêtements colorés pour ne conserver que les blancs, à écrire des vers syncopés, au dos de minuscules papiers de recettes fleurant la cannelle, ou le clou de girofle ? Et pourtant, « *de son vivant, seule une poignée de poèmes seront publiés, le plus souvent de façon anonyme, après*

avoir été lourdement remaniés. À ce sujet, les exégètes ne s'entendent pas ». Elle nomme ses poèmes « neige », ils captivent l'âpre délicatesse de celle-ci. Ce sont des neiges fortes d'avalanches providentielles. Ou des flocons de neige silencieux, parfois métaphysiques.

Dire la vérité mais de manière oblique, écrivait Emily Dickinson. Dire également, de façon paradoxale, et indirecte, la palpitation de l'univers, celle d'un brin d'herbe, la rémanence du vent dans les arbres, la proximité des étoiles, la circonférence terrestre, le passage furtif du merle, l'absence, et les firmaments « *insensibles au jour* ».

Le roman joueur

Mise en scène d'une enquête sur l'invention française (et manquée) d'Internet, Comédies françaises d'Éric Reinhardt se moque des puissants et nous épargne l'amertume. Documentée, l'impéritie de nos élites pourrait simplement consterner s'il n'y avait un jeune enquêteur érotomane et communisant. Au fil de ses péripéties et de ses hilarantes contradictions se déploie un très joli roman joueur.

par Ulysse Baratin

Éric Reinhardt
Comédies françaises
Gallimard, 480 p., 22 €

Dimitri Marguerite, de Sciences Po, passe du lobbyisme le moins ragoutant à l'AFP tout en voulant écrire un, puis deux livres, sur Max Ernst ou Ambroise Roux, industriel ayant réellement existé, maître des télécommunications dans les années 1970. Dimitri meurt sottement à vingt-sept ans, à la première page. Entretemps, il tombe très souvent amoureux, collectionne les expériences, passe sans cesse à autre chose : « *Ce qui importe, c'est de se procurer des émotions* », écrit Éric Reinhardt.

Ça n'empêche pas quelques idées fixes dont il tente de faire des romans. L'obsède plus particulièrement la manière dont la France a pu ne pas inventer Internet, alors qu'elle avait toutes les cartes en main. Il se lance dans une enquête ou une farce cruelle sur cette genèse. Le texte met en lumière ce grand rendez-vous raté avec l'histoire, d'une navrante véracité, et entre ses lignes apparaît l'histoire touffue d'un garçon qui adore se raconter des histoires – on retrouve dans le nouveau roman d'Alice Zeniter un même personnage de jeune écrivain penché sur les années 1930-1970. Manière de dire le désarroi de celles et ceux qui, nés dans les années 1980-1990, veulent reconstituer le passé pour donner forme au futur ? La résurgence du même motif dans deux romans de la rentrée littéraire est en tout cas frappante. Sans compter leur commune mise en scène des débuts de l'Internet, soit notre présent.

Comédies françaises est moins le récit d'un ramage que d'une entreprise concertée visant à contrecarrer certaines recherches pour conserver

certains intérêts. Le mot « complot » n'est pas employé, mais [Éric Reinhardt](#) le suggère. Il rappelle le soutien de la CIA à l'expressionnisme abstrait américain (Motherwell, Pollock) afin d'accroître le *soft power* des États-Unis. Le tres-sage des intrigues plaira aux amateurs de machinations, toutes options politiques mises à part. En sous-main, l'auteur a l'air de dire que les complots sont des choses trop sérieuses pour les laisser aux complotistes. Il faut au moins un écrivain.

Ce fond historique repose sur des éléments vérifiables : l'informaticien français Louis Pouzin avait bel et bien jeté les bases d'Internet avant les Américains, jusqu'à ce que l'État décide de lui couper ses financements de recherche en 1974, à l'arrivée de Valéry Giscard d'Estaing au pouvoir (à la même époque, le grand projet d'aérotrain, [raconté par Philippe Vasset](#) il y a trois ans, est lui aussi abandonné). On apprend des choses distrayantes sur le président Giscard et la collusion entre capital et appareil d'État. Telle qu'elle est présentée par Éric Reinhardt dans l'enquête de son personnage, l'invention entravait les projets de développement du téléphone lancés par la Compagnie générale d'électricité... dirigée alors par Ambroise Roux. État et entreprises se concentrèrent sur une invention autrement plus prometteuse : le Minitel. Au cours de l'enquête, un contre-récit s'esquisse en forme de réhabilitation de Pouzin. Comme dans une comédie, on rit aux dépens d'autrui, ici des « élites » françaises, ingénieurs, politiques et industriels. Suffisants et cupides, leur nullité passionne : « *le Français n'aime rien tant que se délecter de la pure intelligence extrême de tel ou tel, déconnectée de tout résultat vérifiable, comme si l'éblouissement suffisait* ». Les meilleurs conspirateurs passent parfois à côté de l'Histoire.

Éric Reinhardt aurait pu s'en tenir sagement au récit « engagé » de cette gabegie, mais il



Éric Reinhardt © Jean-Luc Bertini

LE ROMAN JOUEUR

multiplie les pistes, autour de et à travers cette trame. *Comédies françaises* donne une leçon négative de composition. Au premier abord, le désordonné et le mal agencé prédominent – ainsi ces aventures érotiques greffées sans finalité apparente sur l'enquête documentaire. Plus troublant encore, l'auteur sature le livre d'échos entre des éléments disparates : la concurrence des surréalistes français et des peintres américains des années 1940-1950 répond aux collections d'Ambroise Roux « *marqué par le surréalisme* », une symétrie qui répond à la course à l'Internet des années 1960-1970 entre informaticiens français et américains. Sans compter cette femme qui resurgit, de chapitre en chapitre : est-ce bien la même ?

Tout fait réseau, s'emboîte et allume des signaux. Ça (ré)sonne... mais dans le vide, le livre se refusant à tirer des conclusions de ces jeux de correspondances. Tenu en alerte, le lecteur cherche à restituer un sens global à ces signes. S'agit-il de coïncidences ? Le doute plane, d'autant que Dimitri, fervent amateur de *Nadja*, suit l'adage

d'André Breton : « *Il faut en finir avec le hasard* ». *Comédies françaises* tire sa force ludique de ce balancement entre gratuité des événements et nécessité possible de leur liaison.

Reinhardt fait déborder ces agencements d'enquêtes. Des incises en forme de sous-récits oniriques perforent la vocation documentaire. Les fantasmes excèdent le cadre, l'inutile prend le dessus, de même que des digressions délicieuses. La langue acronymique et cryptée de l'informatique se fait poésie. Et peu à peu, le plaisir du roman l'emporte sur la démonstration. Cet éclatement compose en creux le portrait opaque du jeune journaliste et de ses contradictions. Portrait d'une génération ? Peut-être, notamment quand le malheureux tente d'organiser son existence écartelée entre désirs et devoirs : « *Il fallait absolument qu'il fasse la connaissance de cette fille, c'était impératif, quoique recourir à une escort lui semblât évidemment incongru. Évidemment.* » *Comédies françaises* dessine un vaste brouillage des pistes où s'ébat ce personnage à la complexité risible et fascinante.

Le passé intempestif

Deborah Levy s'est d'abord fait connaître en Grande-Bretagne par son théâtre. Puis sa notoriété est devenue internationale avec des romans, notamment Sous l'eau (Flammarion, 2015). Sans nul doute pourtant, c'est sa trilogie autobiographique, dont les deux premiers volumes paraissent aujourd'hui en français, qui l'inscriront durablement dans la mémoire de ses lectrices et de ses lecteurs.

par Tiphaine Samoyault

Deborah Levy

Ce que je ne veux pas savoir

Trad. de l'anglais par Céline Leroy

Éditions du Sous-Sol, 140 p., 16,50 €

Le coût de la vie

Trad. de l'anglais par Céline Leroy

Éditions du sous-sol, 160 p., 16,50 €

Deborah Levy est née en 1959 à Johannesburg où elle a passé les neuf premières années de sa vie. Son père, un universitaire juif originaire de Pologne, militait à l'ANC et a été emprisonné pendant quatre ans. À sa libération, la famille s'est exilée à Londres où l'autrice a continué à vivre depuis. *Ce que je ne veux pas savoir* évoque ses souvenirs d'enfance en Afrique du Sud avec une grande délicatesse, car le savoir y est précisément à hauteur d'enfant. Tout ce qui est incompréhensible à cinq ans, l'arrestation du père, l'éloignement de la petite fille noire de la domestique, les sévices subis à l'école, les amours interdites de sa cousine avec un Indien, le perroquet en cage de la tante à qui sa mère l'a confiée : tout cela est relaté sans explication. La violence est présente, mais en partie cachée, sans pourquoi.

La matière est autobiographique mais la forme de ces deux livres n'est pas celle du récit de vie ni du récit de soi. Il s'agit plutôt de faire de quelques expériences de l'existence le point de départ d'une réflexion sur l'écriture, sur le partageable des vies communes, sur ce que signifie être une femme qui écrit. Ainsi, *Ce que je ne veux pas savoir* est sous-titré « Réponse au *Pourquoi j'écris* de George Orwell (1946) », précisément pour opposer une raison (ou une déraison) féminine à la réponse masculine donnée par Orwell. Par une construction très subtile, Deborah Levy

fait advenir l'évocation de l'enfance dans un récit cadre au présent intitulé « Visée politique » où la narratrice, au milieu du chemin de sa vie et en proie à la dépression, se demande ce que peut être à ses yeux, mais surtout aux yeux de la société tout entière, le fait d'être une mère qui écrit, et ce que la maternité fait aux femmes.

Comme elle se trouve à Majorque, elle pense à George Sand qui y avait passé un été avec Chopin. Mais elle trouve aussi du secours chez Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Virginia Woolf, Julia Kristeva et surtout Marguerite Duras qui l'aide à répondre à Orwell : « *Quand Orwell parlait du pur égoïsme comme d'une qualité nécessaire à un écrivain, il ne pensait peut-être pas au pur égoïsme d'une écrivaine. Même la plus arrogante des écrivaines doit mettre les bouchées doubles afin de se constituer un ego assez robuste pour lui permettre de survivre au premier mois de l'année, alors survivre jusqu'au dernier, n'en parlons pas. L'ego durement gagné de Duras me parle à moi, à moi, à moi, en toute saison.* » L'évocation de l'adolescence à Londres se fait justement dans un chapitre intitulé « Pur égoïsme » où, confusément, en s'affranchissant de ses souvenirs, de son accent sud-africain, de sa mère et de ses recommandations, la narratrice, en griffonnant le mot « Angleterre » sur la serviette en papier d'un pub, sait qu'elle va devenir écrivaine. « *Si nous ne pouvons ne serait-ce qu'imaginer que nous sommes libres, nous vivons une existence qui ne nous convient pas* », écrit-elle dans *Le coût de la vie*.

Dans ce deuxième livre, le présent fait surgir le passé sur le même mode, intempestif et interrogatif. La narratrice vient de se séparer du père de ses enfants avec lequel elle a vécu vingt ans et de la maison dont elle avait patiemment protégé le foyer. Elle déménage dans un appartement du

LE PASSÉ INTEMPESTIF

nord de Londres qu'elle peine à habiter et dans lequel elle ne parvient pas à écrire. Elle trouve enfin sa « chambre à soi » sous la forme d'un cabanon au fond du jardin de son amie Celia, actrice et libraire. Dans ce lieu mal chauffé, accompagnée de quelques alliés poètes (Plath, Dickinson, Éluard, Apollinaire), elle écrira six livres, dont celui que nous sommes en train de lire. La mort de sa mère, qu'elle accompagne au cours de son agonie (le motif des glaces à l'eau en est un très gracieux moment littéraire), produit des effets de désorientation dans le temps et l'espace. « *Où sommes-nous aujourd'hui, où étions-nous avant ?* » est la question lancinante qui donne sa forme au livre. Alors l'enfance revient, et la maternité aussi, mais du point de vue de sa mère, du courage qu'il lui a fallu pour défendre les droits de l'homme en Afrique du Sud, pour faire vivre sa famille en exil en apprenant la sténo-dactylo, pour donner un avenir à ses enfants. L'émancipation se fait aussi contre la mère. « *Devenir ce que quelqu'un a imaginé pour nous, ce n'est pas la liberté – c'est hypothéquer notre vie contre la peur des autres.* »

Une chaîne de thèmes et de motifs relie les deux livres et forme la trame trouée d'un récit fragmentaire où la narration le dispute à la réflexion, la description au manifeste. D'un titre à l'autre, on retrouve la couleur jaune – hommage à [Charlotte Perkins Gilman](#) –, les perroquets et toutes sortes d'oiseaux, les filles et les mères, le chocolat... Surtout, on retrouve les modèles, une façon très particulière de faire référence à d'autres écrivaines, au premier rang desquelles Marguerite Duras. Il faut y revenir car cette présence dit quelque chose de l'éclat particulier de l'écriture de Deborah Levy et de la force de ses ouvrages. Ces références sont en effet données sans autorité, pour le sentiment de vérité qu'elles procurent et qui aide à avancer et à vivre ; comme on griffonne une citation sur un carnet, pour soi. En se faisant le relai de ces phrases brûlantes (on pense aussi à Maggie Nelson), elle porte à une grande hauteur l'écriture qu'on n'ose dire « féminine », car l'expression a fait couler trop d'encre inutile,



Deborah Levy © D. R.

mais des femmes qui écrivent en osant dire qu'elles sont des femmes.

Cette intense vérité est celle d'une autorité moindre, qui fait vivre l'exil consubstantiel aux poètes, l'étrangeté, la difficile conquête de la liberté comme l'expérience des femmes. Dans *Le coût de la vie*, Deborah Levy insiste : « *Marguerite Duras ne possédait pas la "patience fatale" dont Beauvoir pensait à juste titre que les femmes devenues mères l'avaient apprise à leur détriment. Après avoir écrit Le Ravisement de Lol V. Stein, elle a fait une déclaration curieuse – elle a dit se donner la permission de parler "d'une façon totalement étrangère aux femmes". Je comprends ce qu'elle entend par là. Il est si difficile de revendiquer nos désirs et tellement plus reposant de s'en moquer.* » Il faut en plus s'affranchir de la parole assignée aux femmes, de la langue qu'on leur propose depuis toujours. Ainsi, la réponse à Orwell tient précisément à un savoir incertain et à une autorité faible. Ne pas trop savoir, « *ne rien savoir de mes autres souvenirs d'Afrique du Sud* », continuer, comme lorsqu'on était enfant, à ne pas comprendre les raisons. Ne pas éprouver sa vie trop clairement. « *Si elle le fait, elle écrira dans la rage quand elle devrait écrire dans le calme* », comme l'écrivait déjà Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*.

L'écrivain est un voleur solitaire

Se plonger dans un nouveau livre de Pascal Quignard, c'est comme retrouver un lieu familier, tant l'œuvre de l'auteur, longue dans le temps, a ses motifs et son rythme propres. L'homme aux trois lettres, onzième volume de l'impressionnant cycle Dernier royaume commencé il y a dix-huit ans, ne déroge guère à cette impression de retrouvailles. Mais ici la figure du voleur, « fur » en latin, permet à Pascal Quignard de faire jouer les thèmes et l'écriture discontinue qui lui sont chers tout en mettant au cœur de sa méditation la question de la littérature, dans ce qu'elle a de plus matériel et de plus vertigineux.

par Claire Paulian

Pascal Quignard
L'homme aux trois lettres
 Grasset, 192 p., 18 €

Car le voleur de Quignard n'est pas un Prométhée romantique, sauveur d'humanité en général, ni un pourvoyeur de sens ou de morale ; il est avant tout, et de façon beaucoup plus artisanale, un voleur et relanceur de lettres, un translittérateur qui s'ouvre, grâce au silence et à la temporalité de la langue écrite, d'étroits chemins de paradis.

Certains d'entre les thèmes quignardiens qu'on retrouve ici – son analyse de la jouissance sexuelle, par exemple, toujours un peu dramatique – souffrent peut-être avec le temps d'un effet de redite. Cependant, on sait un gré immense à l'auteur, dans une époque marquée par les appartenances collectives, de maintenir cette simple affirmation : l'expérience lettrée gagne, esthétiquement et politiquement, à être pensée comme une expérience solitaire et asociale, comme un écart. Et puis ceci : dans l'entremêlement de textes qui compose *L'homme aux trois lettres*, on lit une ligne autobiographique à laquelle l'auteur nous avait peu habitués.

Voici quatre traits qui, dans *L'homme aux trois lettres*, font du voleur une belle figure d'écrivain-lecteur. D'abord, écrire, c'est, nous dit Quignard, voler la langue : non pas aux dieux, mais à l'espace social. Quignard insiste : les lettres de l'alphabet ne se contentent pas de transcrire des phonèmes, elles fondent la possibilité d'une pratique silencieuse de la langue, lue ou écrite, qui emporte le lecteur-écrivain bien loin de la langue orale et sociale, adressée d'un *je* à un *tu*. Le let-

tré, par conséquent, « assigne la langue au silence », il vole la langue à l'oralité sociale. Alors, dans une forme de syncrétisme dont il a le secret, Pascal Quignard convoque quelques scènes littéraires, qu'il reconfigure légèrement pour leur donner un statut d'origine, et qu'il fait jouer les unes à côté des autres, comme autant de fils colorés.

Pour le bouleversement de l'écrit qui vole sa langue à l'oralité, c'est Térée qui, chez Ovide, coupe la langue de Philomèle et la contraint au tissage silencieux. Mais c'est aussi, chez saint Augustin, le narrateur qui n'est pas encore chrétien, et qui observe avec stupeur et fascination Ambroise, évêque de Milan, lire silencieusement, absorbé par son livre. Et Quignard d'écrire : « *Augustin se fait baptiser le 25 Avril 387 pour avoir vu un homme lire* ». La figure d'Émile Benveniste intervient également, pour penser la rupture induite par l'écrit, ainsi que celle de Zeami, lettré japonais.

Ensuite, le voleur de Quignard est un peu oiseau : il vole. De même que le lecteur, transporté par l'écrit « *dans une transcendance sans visage* », constituée de la parole silencieuse accumulée et sédimentée d'écrivains passés dans laquelle il cherche son bien. Il perd son identité, se dérobe au monde social. Le voilà devenant chouette, volant selon « *ces amples vols de chouette dans le silence sous la lune* ». Mais le lecteur, remarquons-le, ne se métamorphose pas complètement : il lit encore. Peut-être aime-t-il aussi qu'on le voie lire.

Et puis si le voleur vole, c'est qu'il n'a rien en propre. De même, l'écrivain selon Quignard, aussi solitaire et individuel soit-il, est absolument dénué d'originalité. Il ne fabrique de l'écrit qu'avec de l'écrit. Ainsi vole-t-il ses prédécesseurs. Mais

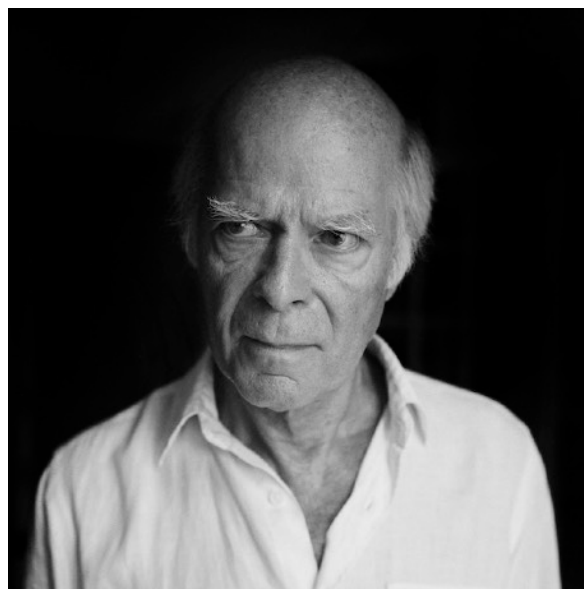
L'ÉCRIVAIN EST UN VOLEUR SOLITAIRE

prenons garde : il ne leur prend pas seulement des thèmes, des figures, des idées ou des traits stylistiques, constitutifs d'originalités et d'identités passées. Non, nous serions alors dans le registre de l'histoire littéraire habituelle. Dans l'histoire littéraire implicitement configurée par Quignard, l'auteur prélève chez ses prédécesseurs, rappelons-le, de l'écrit, et l'écrit s'écrit avec des lettres, c'est-à-dire des points de cheminement silencieux.

Ces points de cheminement, de « diabolie » écrit Quignard, sont à l'instar du Y, telle que le glose Pétrarque : une lettre venue d'ailleurs (de l'*upsilon* grec) qui indique avec sa fourche deux directions possibles. Elle offre plusieurs chemins parmi lesquels il importe de choisir, à moins qu'on n'invente le sien. Ainsi des œuvres qu'on lit, à la lettre, de lettre en lettre, avec leurs lettres venues d'ailleurs. La figure de l'écrivain-voleur – et, ajouterons-nous, de l'usurpateur légèrement faussaire, puisque Quignard prête aussi ses propres mots à Pétrarque en prétendant le citer – se différencie, en ce sens, de celle de l'épigone. L'auteur quignardien, aussi érudit soit-il, ne conserve pas les œuvres du passé. Il les lit, les fait siennes mais à partir de l'autre, à partir du motif résurgant d'une lettre étrangère. « *Ab alio* », dit Quignard, recourant à cet autre du français qu'est le latin, ou plutôt, précise-t-il aussitôt pour déjouer l'apparente fixité de l'origine, à partir de « *l'autre de l'autre* ». Il émiette les œuvres de ses prédécesseurs, en vole des petits bouts, il semble les traduire ou ses les réapproprier : en vérité, sur ses ailes de chouette, il les translittère, comme d'autres avant lui, bien plus qu'il ne les traduit.

Enfin, le mot *voleur* en latin, *fur*, compte trois lettres comme *rex*. Alors l'auteur voleur, en plus d'être presque une chouette, est un peu roi. À lui le royaume de l'écrit et de sa solitaire extase. À lui aussi la dérélition que connaissent certains rois abandonnés.

À ces quatre traits, bien d'autres pourraient s'agréger, qui résonneraient sans doute tous avec l'ensemble de l'œuvre quignardienne. Mais le titre, *L'homme aux trois lettres*, s'entend aussi comme un autoportrait rétrospectif, ce qui est plus rare chez Quignard. Ici, c'est lui-même, adulte, tissant lors d'une importante dépression des tapisseries inspirées d'enluminures médiévales, comme la reine Mathilde, comme Philomèle. Ailleurs, il se livre, à partir du caractère typographique garamond, à une magnifique évo-



Pascal Quignard (2018) © Jean-Luc Bertini

cation du poète Emmanuel Hocquard qui fut son ami et l'un des ses premiers éditeurs. À propos de la théologie catholique, de son rapport à la langue et à la mort, c'est lui-même encore, enfant de chœur dans Le Havre en ruines, servant la messe en latin, et faisant, lors de la Passion, claquer le claquoir des ténèbres autrement nommé « livre », avant que chacun des participants n'aille manger Dieu tout entier. C'est encore lui à qui on sert des aliments dans le noir pour qu'il ne puisse les distinguer. Plus loin, adulte aux cheveux blancs, il se glisse, un peu avant l'aube, hors du lit partagé (il faut bien, pour s'écarter, qu'il y ait quelqu'un d'où s'écarter) et rejoint, près d'une terrasse, son bureau. Ou bien, sur un lit d'hôpital, il vomit du sang comme une longue régurgitation.

Ces moments ne racontent pas une histoire biographique ordonnée, certes, et du reste, comme le note parfois Quignard, ils ont été écrits à des moments divers de sa vie, tout comme, sans doute, d'autres pages de *L'homme aux trois lettres*. Mais l'entremêlement de moments autobiographiques, de textes écrits dans des circonstances différentes, de réflexions sur la façon dont la passion des lettres affecte une vie, confère à l'ensemble une sorte d'aléatoire historique et biographique et une temporalité finie que la seule figuration d'un engagement littéraire à l'écart du social et un peu archétypal n'aurait su offrir.

Et c'est sans doute la beauté propre de *L'homme aux trois lettres* que de se tenir ainsi en équilibre, comme un voleur sur un toit, entre la temporalité fragile et circonstancielle du « je » social et celle qu'éprouverait l'écrivain, ouvert à la seule « *transcendance sans visage* » de l'écrit.

Le retour de Kaspar dans l'histoire

Hervé Mazurel est de cette génération d'historien.ne.s qui aiment les défis et n'hésitent pas à revisiter certaines grandes figures de notre modernité, si problématiques qu'elles soient pour la discipline historique. Fin connaisseur de la culture germanique des XVIII^e et XIX^e siècles, à commencer par la philosophie allemande, il a entrepris depuis plusieurs années d'explorer les rapports complexes de l'histoire et de la psychanalyse. Ni historien de la psychanalyse ni psychanalyste de l'histoire, il développe une approche originale qu'il met en œuvre magnifiquement dans cet essai sur le célèbre cas Kaspar Hauser.

par Philippe Artières

Hervé Mazurel

Kaspar l'obscur ou l'enfant de la nuit

La Découverte, coll. « À la source », 352 p., 18 €

L'histoire est connue : le 26 mai 1828, surgit dans la ville de Nuremberg, déserte en ce lundi de Pentecôte, une « *drôle de créature complètement toquée* », un individu paraissant totalement perdu, et dont on comprit que depuis sa naissance, treize ou quatorze années plus tôt, il avait vécu enfermé dans un « trou », isolé de tout et faiblement nourri. C'est sous le nom de « Kaspar Hauser » qu'on désigne l'expérience que fut l'existence de ce jeune homme jusqu'en 1833, date de son assassinat.

Ces cinq années furent l'occasion d'une extraordinaire production de discours qui ont fait l'objet d'une remarquable et très exhaustive édition en 1979 – comprenant notamment des textes autobiographiques, des expertises médicales, et les mémoires du juriste Anselm Ritter von Feuerbach – traduite en français par Jean Torrent et Luc Meichler et publiée aux éditions Christian Bourgois en 2013 sous le titre *Kaspar Hauser. Écrits de et sur Kaspar Hauser*. Cette publication avait fait date, grâce notamment à la qualité d'édition de ses sources et aussi à une préface passionnante de [Jean-Christophe Bailly](#).

Revisiter le dossier Hauser était donc une opération risquée pour Hervé Mazurel, d'autant plus que son enquête ne pouvait s'appuyer sur aucune archive inédite, les fonds d'archives sur « l'affaire » ayant été depuis le second XIX^e siècle exhaustivement explorés, et, plus handicapant

encore, une partie de ces archives ayant été détruite par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Difficulté supplémentaire, près de 300 livres et plus de 1 500 articles avaient été écrits sur ce cas, et Kaspar Hauser était devenu une des figures du cinéma du fantasque et génial Werner Herzog.

Mais Kaspar avait échappé aux historien.ne.s, et Hervé Mazurel, lui, n'enquêtait pas seul, il avait sur sa table de travail pour examiner ce curieux cas, outre les travaux d'Alain Corbin dont il est un des disciples (il a fondé avec quelques autres la belle revue *Sensibilités* qui dit par son titre sa filiation), les analyses précieuses du maître de la *microstoria*, [Carlo Ginzburg](#), et l'œuvre ressource de Norbert Elias. Il faut reconnaître qu'il fallait être bien armé pour se confronter à un tel objet. Car si peu d'historien.ne.s s'y étaient frotté.e.s, c'est que Kaspar Hauser était une figure hors de l'histoire. C'est précisément cette si singulière position, celle d'un personnage du passé ayant presque toute son existence échappé au monde contemporain, qui intéresse Hervé Mazurel. C'est parce que Hauser fait trembler toutes nos certitudes, c'est parce qu'il est une faille ouverte dans nos savoirs, que l'historien des sensibilités s'est attelé à son étude.

Folle étude que celle menée par Mazurel : une véritable recherche, devrions-nous dire, car il ne s'agit jamais pour lui de compiler ou de faire la synthèse de ce que d'autres ont écrit avant lui ; il s'en nourrit, il les cite, mais c'est, comme le mineur dans sa galerie, pour aller plus avant dans ce sous-sol de l'histoire. Il s'agit pour lui d'aller à la rencontre de Kaspar, de cette si étrange subjectivité, « *celle d'un homme qui passa finalement la*

LE RETOUR DE KASPAR DANS L'HISTOIRE

majeure partie de sa vie dans l'absence radicale d'autrui, privé des moindres usages du monde comme de toute jouissance du langage, et qui, arraché à une nuit insondable, s'est soudain trouvé jeté dans un univers humain dont il ignorait tout ».

Pour autant, l'auteur n'avance pas sans son lecteur. Mazurel a une plume, il sait raconter des histoires d'enfants enfermés, il est fort habile dans la mise en intrigue. Il ne dérive pas pour autant, et s'il relit Lucien Masson et ses enfants sauvages, dont Victor de l'Aveyron découvert la même année que Kaspar, c'est pour mieux indiquer dans quelle direction on égara le jeune homme. Kaspar n'est un être ni de culture ni de nature.

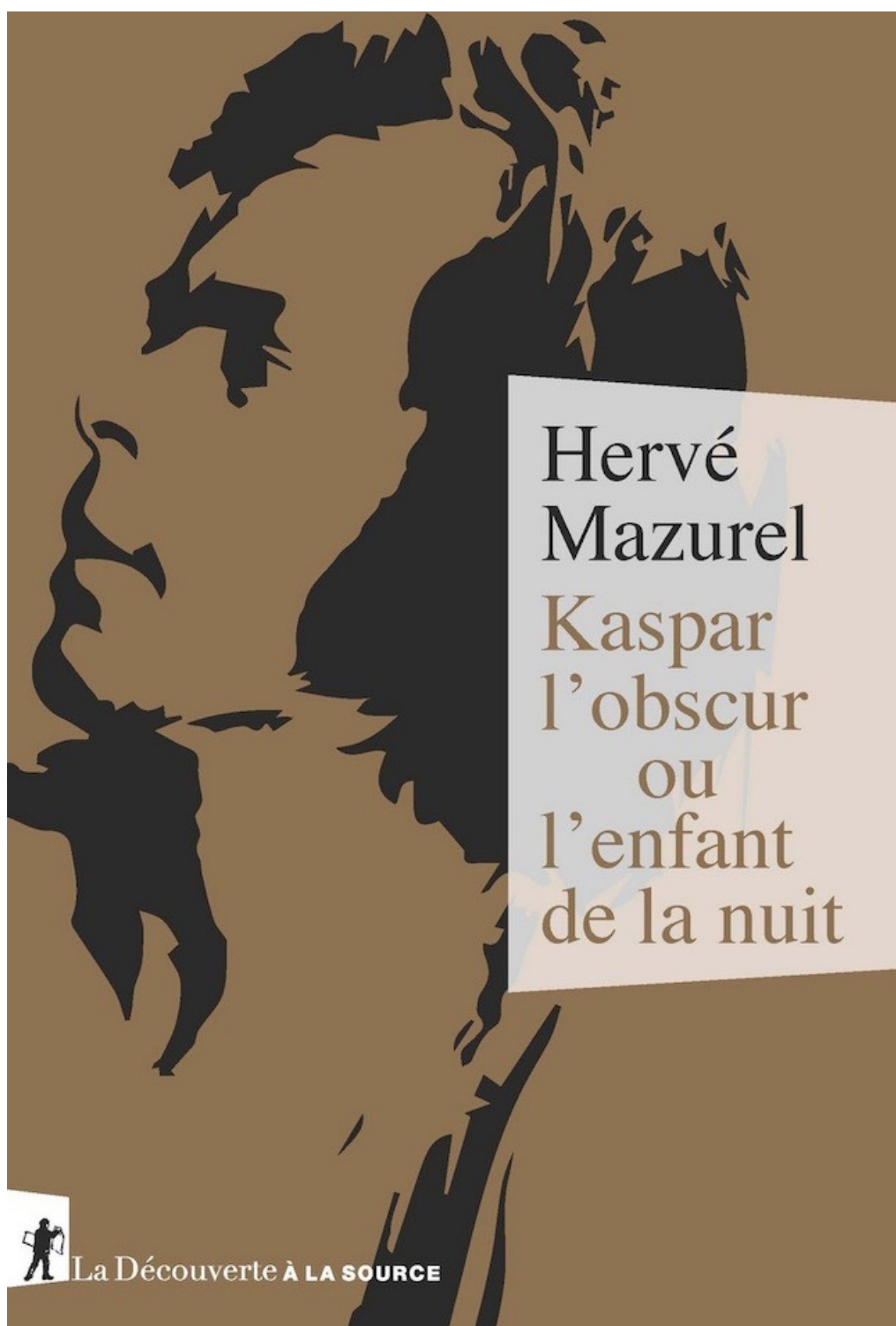
Mazurel ne se dérobe pas non plus devant la double énigme de ses origines et de l'auteur de son assassinat. Il montre d'abord combien la thèse de l'imposteur, de l'escroc mystificateur, qui rencontra un certain succès à la fin du siècle, ne tient pas, et passe en revue, avec méthode, les différentes hypothèses de sa naissance : fils naturel d'un aristocrate, enfant d'une femme abandonnée... L'historien, au fil des chapitres, met en place l'ensemble des éléments qui vont lui permettre de déplier dans un second moment une véritable lecture historienne sur un sujet dont les éléments sont « flous » et dont « l'histoire n'est jamais sûre », pour reprendre les mots de [Michel de Certeau](#) que cite l'auteur.

Hervé Mazurel se risque donc à une biographie au conditionnel de Kaspar Hauser, marchant dans les pas d'Alain Corbin et de la vie de Louis-François Pinagot qu'a rédigée cet historien. On le suit, on entend le jeune homme prononcer les mots : « *Je voudrais devenir cavalier comme mon père l'a été* ». On l'observe soudain aux prises avec la « *démésure du monde* » : avouons qu'il est peu de cas qui permettent à ce point et dans une telle profusion de détails de mettre en lumière toutes les strates culturelles qui façonnent ce qu'est le quotidien des femmes et des hommes d'une époque. Le lecteur est alors au plus près de ce que Mazurel qualifie de « sensibilités ». Il éprouve le monde, ses objets, ses êtres animés, ses bruits, ses odeurs... L'une des qualités du livre est de montrer la véritable singularité de la vie de Kaspar, moins sa captivité que son exposition et ce qu'elle révèle. En cela, l'entreprise de Mazurel est une écriture en creux, par conséquent attentive aux moindres signes, aux moindres détails.

Cette attention, l'historien ne l'exerce pas pour se faire le psychanalyste de Kaspar Hauser. La tentation est grande de poser un diagnostic rétrospectif sur cet « *orphelin de l'Europe* » ; l'auteur y résiste, préférant discuter les thèses des multiples psychanalystes qui ont tenté une lecture du cas. S'appuyant sur l'hypothèse très vraisemblable d'une haute naissance, ils ont lié le destin de Kaspar au complexe d'Œdipe. Françoise Dolto va jusqu'à faire de ce jeune homme une figure quasi christique : « *Kaspar Hauser, dépouillé de tout, mis dans le plus grand dénuement par les humains, ne garde aucun esprit vindicatif, aucune haine [...] Il est un Christ lui-même, sacrifié au vice de la possession des humains. Un homme qui honore l'humanité* ».

De la même façon que les contemporains, Mazurel ne cache pas son admiration pour Ritter von Feuerbach, et il souscrit largement aux analyses du psychanalyste allemand Alexander Mitscherlich, nourries des thèses critiques de l'école de Francfort et de la sociologie historique de Norbert Elias. Il faut partir de l'évidence qu'il y a une absence de conflit œdipien dans l'enfance recluse de Kaspar ; il est resté prisonnier de processus psychiques primaires car, pour Mitscherlich, « *ce n'est qu'en vivant le douloureux conflit œdipien avec l'ambivalence totale de ses relations affectives avec une seule et même personne qu'apparaît la condition nécessaire au développement des processus secondaires, grâce auxquels nous devenons des hommes au sein d'une culture* ». L'historien, s'emparant de cette analyse, convoque Pierre Bourdieu et l'élaboration sociale du désir, et le rôle de la famille dans la socialisation des pulsions. Ainsi, ce cas laisserait peut-être entrevoir quelque chose comme une forme de « libido originaire ».

L'autre valeur heuristique de ce livre est de ne pas s'arrêter là, dans la contemplation de cet inconscient orphelin. Hervé Mazurel montre que le cas Hauser rappelle deux choses au moins : « *le fait que la frontière entre le conscient et l'inconscient ne préexiste pas à la partition qui les définit* » et « *le rôle majeur de cette culture introjetée sur les manifestations psychiques inconscientes de l'individu* ». Ainsi, Kaspar fut contraint, pour s'adapter, de reproduire à l'échelle individuelle et dans un temps très court un processus étalé sur plusieurs siècles. Pour le dire avec les mots de Norbert Elias, il dut, comme chaque individu, « *parcourir en abrégé le processus de civilisation que la société a*



LE RETOUR DE KASPAR DANS L'HISTOIRE

parcouru dans son ensemble », mais il dut le faire brusquement, en quelques mois à peine.

Kaspar l'obscur ou l'enfant de la nuit est donc l'étude d'un cas limite qui n'est pas sans poser des questions aux sciences sociales quant à sa généralisation. Car, comme le note l'auteur, avec Kaspar Hauser on est face à un être qui a surgi dans le monde en ignorant tout du social et de

l'histoire. Et si Hervé Mazurel fait œuvre d'historien, c'est en épistémologue : il apporte un argument de plus à la construction sociale de la réalité. Kaspar est en effet un individu sans habitus, il a un corps qui n'est pas encore « *possédé par l'histoire* », comme l'écrit Hervé Mazurel au terme de son ouvrage, rendant hommage – inconsciemment ? – à Michel de Certeau (auteur de *La possession de Loudun*), qui le premier ouvrit ce chantier d'une histoire de l'inconscient.

Babelleville

Black Manoo est un roman qui m'apprend des choses sur ma ville, sur mon pays et sur mes concitoyens. Ses personnages principaux sont des Ivoiriens. Il est écrit par un auteur qui a découvert la France à l'âge de vingt-huit ans et qui vit aujourd'hui entre Paris et Grand-Bassam. Le troisième livre de Gauz, même s'il y est à nouveau question de relations entre Africains et Européens, entre Ivoiriens et Français, est très différent des précédents, Debout-Payé (2014) et Camarade Papa (2018). Et il est encore plus fort.

par Natalie Levisalles

Gauz

Black Manoo

Le Nouvel Attila, 154 p., 18 €

Black Manoo est une plongée dans le milieu des Ivoiriens de Paris pendant les années 1990. La plupart des personnages qu'on croise ont un statut incertain, voire certainement non statutaire. Le troisième roman de Gauz est aussi une plongée dans les quartiers populaires du nord-est de Paris, où l'on rencontre des anars un peu paumés, le dernier des bougnats vivants, des musicos, des dealers et des consommateurs de produits divers.

L'histoire se déroule entre la porte de la Chapelle, le quartier de la Mouzaïa et la place de la République. Un certain Gun Morgan se déplace entre Belleville, Porte-des-Lilas et Fleury-Mérogis. Son copain d'Abidjan pense qu'il « choisit ses lieux de vie en fonction de la beauté de leur nom ». Le récit nous emmène de la place des Fêtes à l'hôpital de la Pitié, en passant par le Moukou, haut lieu des nuits afro-parisiennes, près du siège du Parti communiste, la rue Dieu, les cafés kabyles, les zombies de Stalingrad et le Danger, stupéfiant squat multi-ethnique du côté du métro Danube. Il faut lire *Black Manoo* avec un œil sur Google Maps, c'est encore mieux.

Certains romans sont construits autour de destins individuels, d'autres ont pour cœur des lieux et font vivre des images, des sons, l'ambiance d'un café ou d'un quartier. *Black Manoo* appartient aux deux catégories à la fois. On y remarque l'accent d'un chauffeur de taxi haïtien, la tenue des prostituées chinoises de Belleville ou une baby-sitter qui garde le Mattéo d'une intermittente

du spectacle. Il y a là quelque chose qui tient de la *narrative fiction*, qui donne au récit une vie et une densité particulières. On soupçonne Gauz d'avoir fait comme un de ses personnages, un psychiatre ivoirien qui travaille à l'hôpital de Nanterre. Pour comprendre ses fous blancs, il s'est immergé dans la France profonde : famille d'ouvriers lillois, campings flippants dans les Vosges et fausse adhésion au Front national... « *Tu es un Frantz Fanon à l'envers* », lui écrit son ami.

Le *Black Manoo* du titre est un jeune Ivoirien qui débarque à Paris grâce à un vrai-faux passeport. Il y rencontrera des compatriotes : Karole, mère de cinq enfants qui vient d'obtenir un titre de séjour et un logement très décent ; Gun Morgan, chanteur gentleman de Cocody devenu producteur de musique ; Lass Kader, dealer abidjanais recyclé en désintoxiqueur de junkies à Stalingrad. Mais aussi un vieil Auvergnat de la rue de l'Orillon et ses cousins du fin fond du Massif central. Une ingénieure du son nommée Colette Lacoste, une médecin militante qui soigne des prostituées nigérianes. De magnifiques personnages de fiction. Et puis on a un doute, on vérifie et on s'aperçoit que certains d'entre eux ont existé. En tout cas, leurs avatars fictionnels ressemblent terriblement à des personnes ayant existé.

On pourrait dire que ce roman est l'histoire du retour à la vie d'un junkie. Pour la première fois depuis des années, *Black Manoo* « parcourt une ville sans le but obsédé de trouver une dose ». Dans cette nouvelle vie, il cuisine pour les enfants de sa coloc et les emmène à l'école. « *Dans les yeux des enfants et sur le corps de Karole, il retrouve une forte sensation de satisfaction que les alcoïdes ont court-circuitée pendant des années... Manger, baiser, materner sont récompensés*



Gauz © D. R.

BABELVILLE

par de véritables drogues que produit notre corps ». Bon, baiser, c'est quand il arrive à décoller ladite Karole de la télé. En visant bien, il réussit à lui faire l'amour juste après *Les Feux de l'amour*, parce qu'« *on ne s'interpose pas entre un humain et un feuillet qui dure depuis 1973* ».

Black Manoo est aussi un roman qui parle de la France et de son rapport aux étrangers, et pas seulement ceux venus d'Afrique. Pour résumer, « *en bonne santé, le pays te maltraite. Mais dès que tu as un bobo, il te chouchoute* », remarque un sans-papiers. « *À l'hôpital, tout le monde reçoit la même excellente qualité de soins, sans distinction de classe, race, situation administrative.* »

C'est surtout un récit de rencontres avec l'altérité. Le vieux Bernard Brissac a un genre de coup de foudre pour Black Manoo quand il le voit apparaître portant des packs d'eau. « *Tu ressemblais à mon Auvergnat de grand-père, lui dit-il. Il était porteur d'eau. Il montait et descendait les seaux chez les riches* ». Cette improbable amitié débouchera sur une réjouissante virée dans un village du Massif central, accompagnée d'une fraternisation avec les autochtones à l'aide d'alcool et de cochonnailles diverses.

C'est assez drôle, cette déclaration d'amour aux Auvergnats de Paris. On ne peut pas dire qu'ils soient des héros habituels du roman français contemporain. Mais il n'y a pas que les Auvergnats. Quand Black Manoo ouvre en toute illégalité une guinguette africaine rue de l'Orillon, il explique à Karole que, ces deux derniers siècles, « *partout dans Belleville, des millions de litres de*

vin ont égayé dans la clandestinité des millions d'exclus, de réfugiés, de maudits, d'exploités, de sous-prolétaires, de damnés comme nous ».

D'abord les Parisiens, puis les provinciaux, puis ceux venus d'autres pays et continents, Auvergnats du XIX^e siècle, Juifs polonais du début du XX^e siècle, Italiens, Maghrébins et autres Arméniens... L'identification des clandestins ivoiriens aux vagues successives de populations pauvres qui se sont succédé du côté de Belleville est un sous-texte qui court tout au long du récit. Ça n'en est pas le motif principal (ou bien si ?), mais ce n'est pas le moins émouvant.

Il y a aussi dans ce récit un sens de l'esprit des lieux, une sensibilité à l'histoire sociale de cette partie de Paris. Gauz aime rappeler que son père a été député socialiste et que sa mère est une « *proto-communiste* ». Black Manoo revendique avoir « *vécu dans un squat de gauchistes en déshérence* », avoir établi sa « *guinguette nègre à Belleville, en pleine terre communarde* ». Sur tous ces territoires, Gauz porte le regard incisif d'un Houellebecq qui serait de bonne humeur. On pourrait aussi le comparer à l'Espagnol Antonio Muñoz Molina : comme lui, il fait partie des écrivains qui captent d'une manière incroyablement juste l'âme de la ville étrangère où ils vivent pendant un temps. Un écrivain étranger qui t'apprend quelque chose sur ta ville, c'est réjouissant, mais ce n'est finalement pas étonnant, parce que ta ville est aussi devenue sa ville. Mais surtout, livre après livre ça se confirme, il y a dans l'écriture de Gauz une énergie unique. On y entend de plus en plus clairement la voix d'un auteur.

La colonie naturelle

L'invention du colonialisme vert, sous-titré « *Pour en finir avec le mythe de l'Éden africain* », interroge notre vision fantasmée de la nature africaine, tout en pointant les soubassements coloniaux des politiques de préservation mises en œuvre par certains gouvernements africains sous le patronage des organisations internationales. Pour ce faire, l'historien Guillaume Blanc choisit d'étudier la naissance des parcs nationaux en Éthiopie, les acteurs qui les ont promus, les discours qui les ont justifiés et l'ensemble de violences que cette conception de la nature implique.

par David Castañer

Guillaume Blanc

L'invention du colonialisme vert.

Pour en finir avec le mythe de l'Éden africain

Préface de François-Xavier Fauvelle

Flammarion, 352 p., 21,90 €

En France, les parcs naturels valorisent l'empreinte des siècles d'exploitation agricole sur les paysages. Celui des Cévennes, par exemple, est classé depuis 2011 au patrimoine mondial de l'Unesco qui entend sauver les « *systèmes agro-pastoraux* » et conserver « *les activités traditionnelles* ». Dans la plupart des pays d'Afrique, au contraire, l'Unesco exige que les parcs naturels soient vidés des populations qui y ont toujours vécu. En Europe, le récit dominant parle de l'adaptation harmonieuse de l'homme à la nature ; en Afrique, de la dégradation sauvage de la nature par l'homme. Le « colonialisme vert » désigne l'ensemble des pratiques et des discours mis en œuvre par les experts occidentaux pour sauvegarder la nature en Afrique et qui finissent par perpétuer l'esprit colonial, le monde moderne et civilisé continuant de sauver l'Afrique des Africains.

D'un côté, les récits de navigateurs et géographes du XVI^e siècle, des botanistes du XVIII^e et des romanciers du XX^e siècle qui dépeignent un continent africain sauvage, peuplé de bêtes fauves et de forêts vierges. De l'autre, les techniques de contrôle des ressources mises en place par les puissances coloniales pour mettre un frein à l'exploitation des richesses naturelles qu'elles ont provoquée. Ce paradoxe, dans lequel se construit l'imaginaire occidental de la nature

africaine, trouve une expression dans la création de réserves de chasse à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Elles permettent aux puissances coloniales de restreindre le braconnage et le trafic de faune, de limiter l'accès des Africains à leurs ressources et d'engranger des revenus. À partir des années 1920, les réserves de chasse deviennent parcs nationaux, avec des limitations légales plus strictes concernant l'abattage d'animaux et la destruction de la flore. Aujourd'hui, l'Afrique en compte un peu plus de 350.

L'un des apports majeurs du travail de Guillaume Blanc est l'attention portée à la permanence des acteurs qui permettaient l'exploitation de la nature à l'époque coloniale et qui furent ensuite mis au service d'une conservation guidée par les anciens colonisateurs. C'est le cas d'organisations coloniales qui deviendront des institutions internationales, comme la Société pour la protection de la faune sauvage de l'Empire, créée en 1903 et dont l'ONG Fauna & Flora International est le dernier avatar.

En Éthiopie, ce sont cinq missions de l'Unesco, composées principalement d'anciens administrateurs coloniaux, qui finiront par proposer la création de trois parcs nationaux : Omo, Awash et Simien. C'est également sous le parrainage de l'Unesco que l'empereur Hailé Sélassié recrute en 1965 son conseiller pour la protection de la nature, John Blower, forestier diplômé d'Édimbourg, ancien soldat de la Royal West African Frontier Force qui s'est illustrée dans la répression des rebelles Mau Mau au Kenya. Blower – mort en juin dernier, à près de cent ans – propose les postes de gardiens des trois parcs éthiopiens à des experts nord-américains ou britanniques. Il

LA COLONIE NATURELLE

conçoit également une loi sur les parcs nationaux qui sera adoptée en 1970. Cette ingérence étrangère n'est pas propre à l'Éthiopie et nombreux sont les pays africains qui entretiennent une relation de dépendance avec les experts internationaux. Les autorités éthiopiennes souhaitent obtenir de l'Unesco le classement dans le patrimoine mondial de l'humanité de ses parcs et c'est pour cela qu'elles devront parfois satisfaire la pulsion de contrôle de ses experts et se plier aux injonctions des organisations internationales.

L'histoire de la naissance des parcs nationaux en Éthiopie est celle de la violence exercée par l'État pour déplacer les populations qui vivaient dans ces espaces. Les stratégies vont de l'étranglement progressif – interdiction de la chasse (sauf à certains moments pour les étrangers, bizarrement), du pâturage, de la culture au-delà d'une certaine surface de plus en plus réduite – à l'expulsion *manu militari*. Des solutions sont proposées aux paysans qui vivent depuis plusieurs générations dans ces lieux, mais elles consistent souvent en une réorientation vers des métiers urbains et des relogements parfois à plus de 1 000 km de leur terre d'origine, ce qui revient à un appauvrissement certain et à une dégradation de leurs conditions de vie. Une première expulsion des habitants du Simien est prévue pour 1973. La révolution menée par Mengistu Haile Mariam retarde l'échéance jusqu'en 1979.

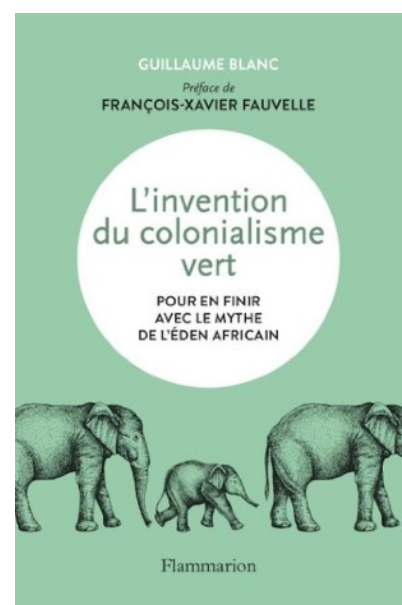
Cette violence faite aux paysans, encouragée d'une certaine manière par l'Unesco et les experts occidentaux, sert de couverture au *derg* communiste lorsqu'il entend mater les rebelles qui préparent la guerre civile et sont souvent réfugiés dans ces maquis. Les gardes du parc du Simien sont enrôlés pour combattre les insurgés et les soldats jettent du haut de la falaise de Chenek tous ceux qu'ils suspectent de rébellion. Revenus après la fin du conflit, les habitants du Simien sont à nouveau menacés d'expulsion depuis que le Comité du patrimoine mondial de l'Unesco demande en 2010 de suivre ses recommandations. En 2016, les 2 508 habitants de Gich quittent la zone du parc et sont relogés à Debark, 35 km plus à l'ouest, où ils reçoivent des cours de maçonnerie, de menuiserie, de tissage et de charpenterie. D'autres villages sont menacés d'expulsion et les villageois hésitent entre un déplacement « volontaire » et l'attente du conflit ouvert avec le gouvernement. Cette situation n'est pas spécifique aux parcs éthiopiens, puisque

les expulsions définitives de population ont eu lieu dans 50 % des parcs du Bénin, 40 % des parcs du Rwanda et 30 % de ceux de la Tanzanie ou du Congo-Kinshasa.

Au long des décennies, le principal argument en faveur de l'expulsion consiste à dire que l'agropastoralisme est responsable de la déforestation et de l'appauvrissement des sols – raisonnement du début du XX^e siècle repris en Éthiopie dès les premières missions de l'Unesco dans les années 1960. Ce « *mythe de la forêt perdue* » qui continue de guider les politiques publiques est déconstruit par Guillaume Blanc qui montre, preuves à l'appui, qu'il repose sur des chiffres inventés ou peu rigoureux. Bien qu'il ne lui oppose pas une glorification du paysan africain, il apporte quelques éléments pour penser des relations harmonieuses entre les sociétés agropastorales du Simien et leur environnement, un certain équilibre cyclique entre déboisement et reboisement. Les manières d'agencer ce mythe aux projets politiques d'expulsion changent avec le temps et s'adaptent désormais aux discours sur le développement durable, la démocratie participative et les communs, dont les biais apparaissent ici avec éclat.

L'expulsion violente de populations qui vivent de l'agropastoralisme et dont l'empreinte écologique est quasiment nulle ne peut pas être justifiée par des arguments écologistes. D'autant plus que les parcs nationaux éthiopiens ont été conçus dès 1966 comme des attractions touristiques et que la présence des visiteurs étrangers sur les lieux suppose une pollution bien supérieure à celle que pourraient occasionner les paysans.

Œuvre d'un historien qui ne dédaigne pas certains apports des études culturelles et des *postcolonial studies*, le livre de Guillaume Blanc résonne avec les travaux de [Malcolm Ferdinand](#), d'Arturo Escobar et de tous ceux qui subodorent les failles du concept européen de nature et envisagent une manière décoloniale de penser l'écologie, sensible aux différences territoriales, aux luttes locales, et critique à l'égard des grands récits de l'Anthropocène et du développement durable.



Ombres contre l'oubli

Avec Nickel Boys, Colson Whitehead fait revivre le quotidien d'une école de redressement dans la Floride raciste des années 1960. Ce vibrant roman de la cruauté et de l'idéalisme bafoué rejoint la cohorte des grandes œuvres de Ralph Ellison et de James Baldwin.

par Liliane Kerjan

Colson Whitehead

Nickel Boys

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Charles Recoursé

Albin Michel, 259 p., 19,90 €

Colson Whitehead, qui avait remporté le prix Pulitzer en 2017 pour *Underground Railroad*, récit de l'évasion d'une jeune esclave d'une plantation de Géorgie, vient à nouveau de voir son neuvième livre couronné par le même prix, fait rare qui le fait rejoindre John Updike et William Faulkner, eux aussi distingués à deux reprises. Cette fois encore, l'écrivain part de l'histoire des Noirs en Amérique, de faits réels, de témoignages, de fouilles archéologiques menées à la Dozier School for Boys de Marianna en Floride. À partir d'un socle très documenté, la transposition s'opère. Le roman s'ouvre sur le cimetière clandestin de la Florida Industrial School for Boys, dite Nickel Academy, ouverte en 1899, un établissement disciplinaire qui remet les délinquants sur le droit chemin. Pour les pensionnaires noirs, à coup de lanières de cuir, de sévices, de leçons minables et d'incessantes humiliations et terreurs.

Il faut se souvenir que la Floride a été admise dans l'Union comme État esclavagiste en 1845, de manière à faire nombre pour contrebalancer l'entrée de l'Iowa comme État libre : elle a donc un passé chargé, vivace, donnant à Colson Whitehead l'occasion de poursuivre son exploration du Sud profond, un Sud adepte des lois Jim Crow et d'une brutale ségrégation. Le jeune Elwood Curtis sera le héros du roman, lui à qui l'on a offert en 1962 un disque des discours de Martin Luther King et, lors de son dernier jour de classe à Tallahassee, un exemplaire de *Chronique d'un pays natal* de James Baldwin. Élevé par sa grand-mère, Harriet, qui travaille dans la cuisine d'un hôtel, il a entendu parler des Freedom Riders, des boycotts des bus, il a vu la marche de 1964 pour

les droits civiques. Promis à l'université, mais victime d'une erreur judiciaire, première trahison sur son plan de vie, Elwood est conduit à Nickel, « un établissement raciste jusqu'à la moelle, où la moitié du personnel enfilaient probablement un costume du Klan tous les weekends ». Pour en sortir, la purgation, le tribunal, l'évasion ou la mort.

Malgré ce contexte tragique qui aurait pu faire déverser émotions et pathos au milieu d'une « usine à souffrances » parmi tant d'autres enfers de la peur, Colson Whitehead est tout en retenue et en sobriété, à la manière de Ralph Ellison, délibérément digne de manière à inscrire son style dans la littérature classique. Aucune véhémence malgré la dénonciation des coulages, de la corruption, des combats truqués, ou de l'avocat véreux qui gruge Harriet et ne défend pas son client. Sobrement s'égrènent les tortures et les disparitions des pensionnaires noirs, des faits authentiques, sortis des archives de l'établissement mais qui recourent aussi les récits autobiographiques de l'enfance de Richard Wright dans *Black Boy* ou de Ralph Ellison, tous deux nés dans le Sud.

Ces écrivains, à leur manière, luttent contre l'oubli en rappelant des faits bruts, des parcours de vie, en rendant visible le sort des gens de couleur. Dans cette même mouvance mémorielle, il faut aussi compter avec *Les moissons funèbres* (Globe, 2016) et *Le chant des revenants* (Belfond, 2019) de Jesmyn Ward, qui a grandi dans le Mississippi. Chez Whitehead, derrière le cas singulier d'Elwood Curtis, c'est en effet toute la misère des Noirs qui stagne encore, hébétée, tenace après des années d'oppression : « Voilà ce que cette école vous faisait. Et ça ne s'arrêtait pas le jour où vous en partiez. Elle vous brisait, vous déformait, vous rendait inapte à une vie normale. » L'école, le système, la discipline, c'est tout un pour ces internés face au monde libre.

Avec habileté, Whitehead, très attaché au sort de la relève afro-américaine porteuse de rêves et

OMBRES CONTRE L'OUBLI

d'énergie, comme dans *Underground Railroad*, suit le projet audacieux d'un jeune homme, donnant ainsi un élan, une trame narrative directement inspirée de l'histoire récente des États-Unis. Ici, tout passe par le regard d'adolescents, avec la naïveté confiante d'Elwood et le scepticisme de son ami Turner, dont le patronyme n'est pas sans rappeler le rebelle Nat Turner, cet esclave qui conduisit une révolte en 1831 en Virginie et devint une icône du mouvement Black Power. Autre message : tout se joue pendant la jeunesse, dans le monde de l'école, clos sur lui-même, comme dans *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison.

Colson Whitehead est particulièrement à l'aise dans le traitement du temps, de l'expérience aux conséquences, du fait aux séquelles, mélangeant le rappel de l'héritage de la brutalité et ses péripéties au fil d'une quarantaine d'années. Le propos devient politique, montrant l'empreinte indélébile qui persiste au cours d'une vie d'homme et qui a détruit des générations de forces vives, en particulier dans le Sud. Comme son jeune Elwood qui veut faire sortir l'information par le canal de la presse en alertant le *Chicago Defender*, Whitehead passe par l'écriture pour rappeler les lois raciales et leur décimation, le coût social à l'échelle d'un pays. Références politiques encore avec l'écho des grandes voix militantes de King et Baldwin : « *Je cite beaucoup le révérend Martin Luther King, Jr., confie Whitehead, entendre sa voix dans ma tête m'a stimulé. Elwood cite son "Discours à l'occasion de la marche des jeunes dans les écoles" (1959) ; le disque de 1962, Martin Luther King at Zion Hill et son discours de 1962 à l'université de Cornell* ». En rappelant aussi les essais de Baldwin réunis dans *Chronique d'un pays natal* (1955), Whitehead s'inscrit d'emblée dans le courant de l'éloquence des orateurs et des protestataires.

L'originalité du roman naît de la superposition d'identités entre deux amis, un survivant et un vaincu, une osmose troublante. Il renouvelle les procédés du double et de l'alter ego, remodèle le passage du temps, renforce une connivence d'épreuves et d'amitié à l'échelle d'une vie devenue un jeu d'ombres. Du séjour au pénitencier à la sortie et au-delà, c'est l'affaire d'une reconstruction et d'une invention, un mélange instable qui permet d'aborder les questions qui minent l'Amérique. Peut-on vivre et survivre dans cette Floride ? Faut-il essaimer ailleurs et se fondre dans la grande société anonyme, comme le sug-



Colson Whitehead © Jean-Luc Bertini

gère la migration de Tallahassee à New York ? Pour Whitehead, impossible de faire table rase : le passage à Nickel obsède ses rescapés, malgré une distance et une appropriation des espoirs d'insertion, et son récit s'ouvre et se ferme dans un glissement constant du passé au présent, toujours hypothéqué, toujours hanté.

Alors qu'il évoque ce monde à part des Noirs du Sud, qui remonte à peine à un demi-siècle et a été ressuscité par des travaux universitaires, Whitehead rend hommage au mouvement des droits civiques, à deux frères d'armes, qui ont rêvé d'une autre société américaine alors même qu'au même moment, à Nickel, les Noirs étaient torturés, les fuyards abattus, rejoignant « *ces Milliers de disparus* », selon l'expression de James Baldwin. Whitehead vient en écho, en complément du texte de 1951 intitulé *Tous ceux qui ont péri* où Baldwin note : « *Le Noir d'Amérique, auquel on fait mornement allusion comme à cette ombre qui gît par le travers de notre vie nationale, est en fait bien plus que cela : il est toute une série d'ombres nées d'elles-mêmes, qui s'entrelacent et contre lesquelles nous luttons en vain.* »

En vain ? Si Colson Whitehead, auteur majeur de ce début du XXI^e siècle, revient dans ce roman qui fera référence sur les fuites d'esclaves, sur le quotidien d'un pénitencier et sur les morts sans sépulture, c'est qu'il s'inscrit dans une chaîne de grandes voix qui évoquent la violence et les saignées raciales du pays où ils sont nés, des voix toutes remarquables, toutes nécessaires pour combattre l'oubli, la disparition du passé de la communauté afro-américaine dans l'obscurantisme du Sud.

Prague après 1989

Isabelle Flaten, qui a vécu et travaillé en Tchéquie, et sait faire parler ses fibres, situe son roman *Les deux mariages de Lenka* au cœur de Prague au temps de la révolution de Velours, en 1989. Václav Havel, libéré de prison, a rétabli la liberté sur tout le pays de Kafka, sans rien effacer de « la faiblesse, le manque de confiance en soi, le sentiment de culpabilité » (Lettre au père) qui marquent rescapés et héritiers du régime communiste. Pouvait-on tout espérer du Château, ou ne plus rien attendre ? « Les choses n'étaient pas aussi simples que ça ».

par Albert Bensoussan

Isabelle Flaten

Les deux mariages de Lenka

Le Réalgar, 150 p., 15 €

On se souvient du « bilan globalement positif », quand un secrétaire général du Parti communiste français entendait faire la part des manquements du socialisme tout en en vantant les réussites. Mais qu'en est-il de l'économie de marché et de la griserie capitaliste qui, après la chute du mur de Berlin, ont remplacé partout en Europe centrale – à l'Est, disait-on pour simplifier, en rendant furieux un Milan Kundera qui jamais ne s'est senti « Européen de l'Est » – le collectivisme providentiel ?

C'est à travers le personnage de Lenka Svobodová – « épouse de la liberté », en tchèque – qu'Isabelle Flaten entend dessiner la ligne de démarcation entre l'avant et l'après, à la charnière du rideau de fer. Tout est vu par ses yeux, par son corps, par les mouvements contrastés, contradictoires, de ses états d'âme. Elle fut l'épouse d'un « honnête » militant, membre de la nomenklatura au temps de la Tchécoslovaquie soviétique, Honza, un nom archi banal qui renvoie aussi à un personnage de conte de fées. Vraiment, pour Honza et Lenka, c'est la vie de château, le gîte et le couvert ! Sauf que « rien n'est jamais acquis à l'homme », rien n'est gratuit.

Et voilà ce couple de voisins et amis, Eva et Marek, qui est professeur d'université, une graine de dissident, surpris un jour portant un samizdat. Bon prince, Honza plaide l'étourderie et lui ôte toute inquiétude. Mais quand ce professeur prépare un dossier de voyage à l'étranger sous pré-

texte d'échanges universitaires, son voisin sait en découdre les ficelles – en fait, la fuite du pays – et le dénonce. Éjecté de sa chaire, il ira désormais casser des tas de cailloux. On songe au glorieux chirurgien de *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, chassé de l'hôpital pour cause de dissidence et rabaissé au rang de laveur de carreaux. La délation est la pire des choses sous une dictature socialiste, Zoé Valdés l'a dénoncé dans tous ses romans cubains. Telle est la faute indélébile que traînera Lenka comme un boulet, après la mort de son mari peu avant la chute du rideau de fer, elle qui résumera parfaitement la situation sous pareil régime : « *Des bouches cousues par la peur parce que l'ouvrir c'était risquer sa peau et elle n'avait pas envie de mourir, plutôt vivre la parole étouffée que pas du tout, est-ce si difficile à comprendre ?* »

Mais Eva ne pardonnera jamais à Lenka l'ignominie de feu Honza, ce « *passé nauséabond qui les séparera toujours* ». Vient donc la chute du Mur et les cartes sont redistribuées, plus rien n'est pareil et Lenka a l'impression de courir « *après son ombre* ». L'ancien dissident est rétabli dans ses fonctions et la vilaine épouse du bolchevique est dépossédée de son bien : bannie en banlieue, « *contrainte par la restitution des biens* », elle se retrouvera besogneuse deux ans durant, terrée dans sa cage à lapins, avant de revenir dans son bel immeuble occuper une chambre de bonne providentiellement disponible. La revoilà voisine d'Eva qui ne cesse de lui cracher sa faute au visage, contrairement à Marek, plein d'indulgence : un professeur peut comprendre les hauts et les bas de la roue de la fortune, il ressent pitié et compassion pour la pauvre Lenka qui va s'en tirer grâce à Alain Delon. Le beau Delon qui, depuis longtemps, a inspiré à la jeune Lenka la



PRAGUE APRÈS 1989

fascination pour la France et le goût de la langue française dont elle devient experte : « *Puis adolescente, il y avait eu Alain Delon, sa gueule d'ange aperçue à la une d'un magazine étranger, une page qu'elle avait défroissée et affichée au mur de sa chambre pour en faire ses plus beaux songes. Et c'est là qu'un soir, les yeux plongés dans ceux d'Alain, projetée dans des bras qui n'attendaient qu'elle, sa vie a basculé vers l'étude du français.* »

Démunie et avec toute la mauvaise conscience du monde, elle trouve à s'engager auprès de la famille Daumesnil – installée à Prague où le mari installe diverses succursales d'une banque française –, une famille ayant grand besoin d'une personne parlant sa langue. Sauf que Lenka, plus que dame de compagnie, sera bonne à tout faire, mais qu'importe ! Le destin lui sourira – Isabelle Flaten veut bien croire aux contes de fées –

Vaclav Havel et des manifestants à Prague (novembre 1989) © CC/MD

quand ses patrons l'emmèneront avec eux en vacances à Arcachon où la belle et encore jeune Tchèque fera une rencontre décisive – « *n'avait-elle pas droit à une seconde chance ?* » – qui la conduira à son deuxième mariage. Et alors là, pour de bon, la narratrice pourra s'écrier : « *À Prague c'est le printemps* ». C'est le mot de la fin.

Isabelle Flaten entend nous faire découvrir la Prague qu'elle a connue, et ses deux versants au gré de la politique. Pour mieux appréhender une réalité qui ne saurait s'accommoder de jugements réducteurs, elle choisit de donner la parole à une âme simple, un être naïf et touchant qui finit par triompher de l'adversité, et dans lequel on retrouvera, sans doute, l'esprit si profondément tchèque de ce brave Chvéik inventé par [Jaroslav Hašek](#), maître de l'humour et de la dérision. En somme, un bel hommage à la culture de ce pays tant admiré et aimé.

Derrière le ciel

On ne répétera jamais assez ce que l'on doit à Jacques Goorma concernant la redécouverte du grand poète que fut Saint-Pol-Roux. Goorma fut en effet l'exécuteur testamentaire de sa fille Divine et a largement contribué à la publication d'inédits aux éditions Gallimard et Rougerie. Il est aussi, et surtout, l'auteur d'une œuvre poétique singulière, qui trouve sa source dans une expérience d'ordre extatique, mais non religieuse au sens restrictif de ce mot, qu'il vécut pendant l'enfance et qu'il a racontée dans son livre Le vol du loriot.

par Alain Roussel

Jacques Goorma

Propositions

Les Lieux-Dits, 115 p., 15 €

Cette expérience fondatrice, qu'il connut un jour d'éclipse, Jacques Goorma la relate ainsi : « Nous sommes tous debout dans la cour de l'école à attendre l'événement. J'ai sept ans et nous allons voir la nuit en plein jour. La tête renversée vers les nues, nous attendons. Nous attendons l'éclipse totale du soleil. En plongeant mon regard dans le ciel limpide, une pensée surgit. Une question que je ne m'étais jamais posée. " S'il y a un mur au fond du ciel, qu'y a-t-il derrière ?" Sitôt cette idée formulée, quelque chose d'énorme se rue à l'intérieur de moi, m'envahit et m'entraîne dans son irrésistible torrent. Un gigantesque tourbillon me fait basculer et tomber dans le ciel. Dans le même mouvement, son immensité s'engouffre en moi... Cette chute-là, je le sais aussitôt, n'a pas de fin. Elle semble même s'accélérer, amplifiant mon vertige de façon démesurée. Je glisse dans le ciel à une allure ahurissante en même temps que le ciel précipite son invasion... »

Ce qu'il vécut en cet instant relève de l'indicible. Ce rendez-vous avec « l'innomé », comme il l'écrit, peut-être l'innommable, il n'aura de cesse de chercher, au fil des années, à le renouveler. Pourtant, à son insu, la rencontre a toujours lieu, dans le « Séjour » secret de sa présence au monde, un dedans du dedans, mais il peut l'oublier et se mettre ainsi en condition d'exil, porté vers le dehors par les circonstances de la vie ou entraîné par la pensée dans « les dédales de l'insignifiance » ou du langage utilitaire. Le « Séjour »

qu'il évoque dans l'un de ses livres est un lieu sans lieu mais en tous lieux, une présence dans la présence, une nuit lumineuse qui éclaire toutes choses. Il est difficile d'en parler autrement que par des paradoxes ou des formulations négatives. En cela, la démarche de Goorma est voisine de certaines approches d'une poésie métaphysique, mais vécue, telle qu'ont pu l'incarner Roger Munier, Antonio Porchia, Roberto Juarroz et plus récemment [Laurent Albarracín](#), du moins dans certains de ses écrits et notamment *Le secret secret*.

Comment en effet dire l'indicible ? Sur le plan de l'esprit, il y a une évidence de l'intuition. Ce que ressent la conscience au plus intime est presque incommunicable par les mots. S'il en émane une parole, c'est celle du silence, qui est l'éloquence suprême. Ce silence innerve toute l'écriture de Jacques Goorma. S'il veut tenter de l'exprimer, il ne peut le faire qu'en réduisant à l'extrême la voilure du langage. De la même manière que le vol d'un simple moineau révèle le mieux l'immensité du ciel, quelques mots suffisent à l'auteur pour faire résonner le silence et l'amplifier. Avec ce nouveau livre intitulé *Propositions* – il fait suite à *Tentatives* qui s'inscrit dans la même perspective –, Goorma poursuit sa marche vers la source originelle, « au point exact du surgissement du monde » dans la conscience. C'est un cheminement immobile qui consiste à se débarrasser des vieux vêtements, à déposer « son habit de singe », dont toute pensée s'affuble. Et en même temps qu'il se dépouille, il met son Verbe à nu. Pour dire l'inexprimable, il a choisi la forme du poème. Chacun des quatre-vingt-dix poèmes, appelés « propositions », tient en quatre vers. Le silence n'a besoin de presque rien, juste ces quelques mots pour se faire entendre : « *il faut oublier les mots / pour goûter le silence // en*



Jacques Goorma © D. R.

DERRIÈRE LE CIEL

garder quelques-uns / pour ne pas l'oublier », écrit-il. La tournure, volontiers elliptique, ouvre au non-dit et donne de l'envol à la pensée, comme le montrent ces trois exemples :

la clarté

appuie

son beau corps nu

contre la fenêtre

—

comme la fenêtre

le silence

est ouvert

des deux côtés

—

une parole

traverse pieds nus

le feu

du silence

Toute l'interrogation de Jacques Goorma porte sur la conscience jusqu'à son plus extrême recul, là où l'on ne sait plus si c'est en soi ou en dehors de soi. Il est comme un guetteur contemplatif qui n'attend pas « *la venue des barbares* », mais regarde le monde tel qu'il se déploie dans son regard lavé à l'eau claire de la source intérieure.

La voix de Mauriac

La voix blessée de François Mauriac blessait l'oreille de ceux qui tentaient de l'écouter. La réédition de son Bloc-notes, un demi-siècle après sa mort, est l'occasion d'entendre sans fêlure la pensée politique de ce Prix Nobel qui, sous la IV^e République puis sous le gaullisme, ne cessa de prendre parti.

par Marc Lebiez

François Mauriac

Le bloc-notes

Tome 1, 1952-1962. Tome 2, 1963-1970

Préface de Jean-Luc Barré

Édition établie et annotée par Jean Touzot

Robert Laffont, coll. « Bouquins »

1 344 p. et 32 € chacun

Michel Debré a raconté que, début novembre 1958, lorsque, en tant que Premier ministre, il proposa que « *le plus grand écrivain français vivant* » fût élevé à la dignité de grand-croix de la Légion d'honneur, il ne s'agissait pas de Malraux, présent à ce Conseil des ministres, mais de l'auteur du *Bloc-notes*. De Gaulle n'y était évidemment pas hostile malgré son désaccord avec les « *orientations de Mauriac qui souhaitait une négociation avec les rebelles algériens* ». Une voix s'éleva contre cette distinction, celle du ministre d'État Guy Mollet, qui s'était illustré par son bellicisme en Algérie et sa justification, au moins implicite, de la torture.

Dirait-on encore au XXI^e siècle que la qualification de « *plus grand écrivain français vivant* » convenait au Mauriac de la fin des années 1950 ? Il n'est certes pas oublié ; il a été pléiadisé sans avoir jamais été un auteur Gallimard. Même s'il ne s'est jamais voulu moderne, le romancier n'a pas cessé d'être lu, à la manière d'un classique dont on ne sait plus trop à quelle époque il écrivait. Jean-Yves Tadié visait juste lorsqu'il disait que ses « *romans brefs, classiques et purs* » constituaient « *l'apothéose d'un genre voué à l'étude des passions* » et voyait en lui « *notre XVII^e siècle* ». On peut avouer que cette pureté classique n'est pas dénuée de charme, ou au contraire vouloir se détourner de sa désuétude. Reconnaissons que Mauriac avait un grave défaut : il n'estimait pas Maurice Nadeau !

Avec le *Bloc-notes*, il s'agit de tout autre chose qu'avec le romancier. Si le classicisme de celui-ci peut insupporter, l'essayiste peut passionner pour les idées qu'il défend et le ton qu'il adopte. Sans doute le journaliste politique s'était-il éloigné de notre horizon, en même temps que l'actualité qu'il commentait et dans laquelle il prenait parti. Restaient quelques idées reçues : éditorialiste du *Figaro littéraire*, polémiste, catholique et gaulliste – bref, de droite. La distance temporelle aidant, les références des noms propres s'effaçant, nous distinguons mieux l'enjeu de ses combats et ils nous sont moins étrangers que nous ne l'aurions cru.

Disparue il y a trois ans, Anne Wiazemsky, la petite-fille de Mauriac, qui épousa toute jeune [Jean-Luc Godard](#), a dessiné dans plusieurs de ses livres un portrait attachant de son grand-père, ce qui n'a en soi rien de surprenant. Ce qui pouvait l'être, c'est que le vieil écrivain catholique y apparaît d'esprit très ouvert. C'est cette ouverture d'esprit qui transparait à la lecture de ces *Blocs-notes*. On imagine volontiers que le croyant qu'il était fier d'être ne pouvait voir d'un bon œil un univers comme celui de Françoise Sagan. Or, il n'hésite pas en 1957 à évoquer Mozart à propos de *Dans un mois dans un an*. En mai 1970, âgé de 84 ans, il regarde un film tiré de *Bonjour tristesse* et la morale qu'en tire ce catholique se résume à dire son incapacité de donner une autre réponse que la sienne. Il ajoute : « *je n'étais pas doué pour le plaisir. [...] La frivolité, à aucun moment de ma vie, ne fut à ma portée* ». On a vu des moralistes plus intolérants !

Telle est la première surprise que provoque la lecture de ce *Bloc-notes* : découvrir un croyant si peu bigot. Il est d'ailleurs vivement attaqué par l'organe officiel du Vatican, l'*Osservatore romano*. Il lui faut bien admettre que « *le journal qui reflète l'opinion des milieux ecclésiastiques romains est libre de s'exprimer librement sur notre*

LA VOIX DE MAURIAC

action politique » mais il ajoute que, pour sa part, il agira selon ce qu'il croit juste, « *sans aucun souci d'approbation ou de blâme* ». Ce que l'Église n'a pas supporté, c'est qu'il s'oppose à « *l'espérance dévote qui se détourne du progrès humain* » et qu'il insiste pour que le chrétien témoigne de « *l'espérance éternelle* » en combattant « *pour la justice dès ici-bas* ».

Ce qu'il dit ainsi à l'Église, il le répète sur tous les tons dans *L'Express* de Jean-Jacques Servan-Schreiber et Françoise Giroud puis dans *Le Figaro littéraire*. Fin 1960, il confie dans *L'Express* sa tentation de quitter ce journal dans lequel il se reconnaît moins qu'auparavant, du fait de ces rubriques « Nouvelle Vague » qui lui paraissent trop coller à la mode. Il sait bien que sa liberté d'écrivain n'est pas menacée mais il craint que d'autres collaborateurs ne se censurent pour lui complaire. Il conclut sur cet argument qui le résume bien : il « *hait le moralisme* ».

Pourquoi avoir rejoint *L'Express* dans les mois qui ont suivi son prix Nobel ? On voit l'atout qu'il pouvait représenter pour cette jeune publication, mais de son côté à lui ? Le hasard ? Cela ne suffirait pas à expliquer qu'il y soit resté aussi longtemps. L'explication est à chercher dans un profond accord politique. Il s'agit d'abord de sortir de la guerre d'Indochine, il s'agira ensuite de l'Algérie, entre les deux il y eut un grand espoir partagé, incarné par Pierre Mendès France. Depuis le départ de l'homme du 18 Juin et l'éviction des communistes, la IV^e République est dirigée par une alliance entre les socialistes de la SFIO, les démocrates-chrétiens du MRP et les radicaux. Ces hommes (il n'y a guère de femmes alors dans les hautes sphères du pouvoir) peuvent être d'habiles tacticiens capables de jouer finement des mécanismes du parlementarisme, mais aucun n'a l'envergure d'un homme d'État. Sauf un : PMF, comme disent les jeunes modernistes de *L'Express*, qui voient en lui une chance pour la France. Même s'il n'est pas de la même génération, Mauriac partage entièrement ce combat politique.

Si lui aussi croit en l'importance pour la France que Mendès accède au pouvoir et puisse réellement l'exercer, il insiste surtout sur la médiocrité de ceux qui monopolisent le pouvoir. Ceux contre qui il a les mots les plus durs sont ces démocrates-chrétiens dont il devrait se sentir proche et ces socialistes qui refusent toute alliance avec les

représentants politiques des ouvriers que sont les communistes, et qui exécutent « *avec constance et diligence, la politique de la droite* », de la plus dure des droites. Pour complaire au lobby alcoolique, ces gens se hâteront de faire tomber Mendès France au bout de quelques mois avant de mener en Algérie une politique désastreuse fondée sur cet usage systématique de la torture auquel l'extrême droite ne trouve rien à redire. Ils n'hésitent pas à saisir *L'Express* quand ce journal dénonce l'usage de la torture en Algérie.

Que penser alors du 13 mai 1958 ? Est-ce un coup d'État ? Mauriac est convaincu que la venue au pouvoir du général de Gaulle est le seul moyen d'éviter le putsch fasciste qui se prépare du côté d'Alger. Il n'a pas cessé de se tenir pour un homme de gauche et il le répète à satiété. Ses amitiés restent d'ailleurs de ce côté-là, avec Defferre, Mitterrand et bien sûr Mendès France. La divergence porte plus sur l'opportunité que sur les principes. Ses valeurs demeurent la justice, l'indépendance des colonies, le refus absolu de la torture. Qui est vraiment hostile à l'instauration de la V^e République ? Le camp des parachutistes, cette « *armée politisée [...] liée au nationalisme français le plus turbulent et le plus irréfléchi* », bref, ceux qui se reconnaîtront dans l'OAS.

Il devient donc gaulliste et le restera parce que, écrit-il en mars 1968, le Général « *a rendu la liberté aux peuples que nous dominions, fermé le temple du Janus colonial, fait front contre Catilina au-dedans, dégagé la France au-dehors de l'hégémonie yankee* ». La vision que, soixante ans après, nous avons du fondateur de la V^e République peut difficilement être la même, ne serait-ce que parce que les enjeux de la politique ont changé et que nous ne sommes plus obsédés par la hantise d'un coup d'État militaire. Peut-être nous est-il moins difficile de comprendre la foi de ce catholique si peu orthodoxe qu'est Mauriac, la puissance de ce qu'elle représente pour lui sans que cela lui fasse jouer les porte-drapeaux. Les religieux d'aujourd'hui pourraient faire leur cette manière de proclamer la solidité de sa foi sans croire utile de l'imposer aux autres.

Pour évaluer le parcours politique de ce grand bourgeois devenu si attentif à la justice et à la liberté des peuples, il faut se souvenir que, lorsqu'il était enfant, du temps de l'affaire Dreyfus, on lui apprenait que les pots de chambre devaient, en bon français, être appelés des « zolas », on lui exposait les arcanes du « complot judéo-maçonique » et on l'entraînait à crier



Réception de François Mauriac à l'Académie française (1933) © Gallica/BnF

LA VOIX DE MAURIAC

« mort aux juifs ! ». En 1958, son « *premier mouvement tout viscéral [lui] a fait désirer que les généraux factieux fussent mis hors la loi par une gauche unanime* ». Hélas ! celle-ci est restée « *irréremédiablement divisée [...] même devant les paras de Massu* ». Il lui est apparu que seul de Gaulle pouvait alors « *donner à la gauche sa dernière chance : le temps de se reconstituer* ». Après six décennies de V^e République, nous entendons mieux ses arguments en faveur de la Constitution du 4 octobre 1958 : ses institutions ont permis à François Mitterrand d'exercer le

pouvoir et nul ne voit plus en elle un « *coup d'État permanent* ».

Sur d'autres points aussi nous pouvons entendre les préoccupations du Mauriac des *Blocs-notes*. Le 21 juillet 1969, il est sensible aux premiers pas de l'homme sur la Lune, « *mais songeant qu'il ne sert de rien à l'homme de gagner la Lune s'il vient à perdre la Terre* » il évoque « *le Rhin empoisonné, ses milliers de poissons le ventre en l'air* ». Il y a cinquante ans, la sensibilité écologiste n'était pas encore très répandue.

Le roman de l'opération T4

L'heure des spécialistes est un ouvrage surprenant, tant par son écriture que par le sujet qu'il aborde, rarement mis en lumière parmi les crimes du Troisième Reich : l'élimination des handicapés physiques ou mentaux, qui ne fut interrompue (du moins officiellement) qu'en août 1941, quand le secret fut éventé et que les protestations montèrent. Barbara Zoeke, psychologue et professeure qui signe ici son premier roman après d'autres publications, plonge dans les archives sordides de ce que les historiens ont appelé « l'opération T4 ». En annexe, une liste des personnages réels, avec leur destin ultérieur, ainsi qu'un glossaire complet aident le lecteur à s'orienter.

par Jean-Luc Tiesset

Barbara Zoeke

L'heure des spécialistes

Trad. de l'allemand par Diane Meur

Belfond, 256 p., 22 €

Barbara Zoeke adopte d'emblée le ton juste et la focale idéale pour décrire les faits : elle choisit le point de vue des personnages immergés dans l'action, ignorant encore l'avenir qui leur est réservé et les conséquences de leurs décisions. Elle privilégie leur vécu quotidien, avec son manque d'horizon, ses lâchetés, ses erreurs d'appréciation, ses compromissions dictées par l'ambition et les désirs égoïstes : c'est ainsi qu'une société mise au pas fabrique victimes et bourreaux. Après coup seulement vient le temps du jugement et de la condamnation.

Aucun machiavélisme excessif dans ces pages, aucune simplification réductrice : les bons et les méchants sont tous allemands et peuvent prétendre théoriquement aux mêmes droits, ils sont parfois membres d'une même famille où certains choisissent l'uniforme noir de la SS, d'autres pas. Si le futur bourreau y voit un formidable moyen de promotion et apprend rapidement à museler sa conscience, la future victime pêche par excès de confiance, parce qu'elle a mal estimé le danger, ou qu'elle l'a fait trop tard. Non qu'elle soit aveugle, elle voit parfaitement le changement qui s'opère dans la société allemande, mais elle reste sourde aux avertissements. Pour des raisons personnelles, par souci de carrière ou de confort, ou parce qu'elle se croit encore en sécurité.

Toute brutale qu'elle est, cette société militarisée n'exclut pourtant pas les petits arrangements : le SS Gernoth participe par exemple au sauvetage d'une jeune fille, pour rendre la pareille à son beau-frère qui lui a jadis rendu service en promouvant un jeune nazi ambitieux, fût-ce au prix d'une entorse à la déontologie universitaire : une petite lâcheté peut ainsi, de manière inattendue, engendrer un grand bien ! Barbara Zoeke campe des personnages d'autant plus attachants que ce sont des hommes et des femmes ordinaires, que son métier de psychologue l'aide sans doute à ne pas caricaturer dans leurs rôles respectifs. Mais elle ne perd cependant jamais de vue son véritable objectif : montrer comment des individus plutôt ouverts et instruits peuvent en un tournemain se transformer en de sinistres « spécialistes », attelés sans sourciller à leur tâche criminelle alors qu'ils devraient être scandalisés de ce qu'on exige d'eux.

Chacun prend la parole à son tour : la victime d'abord, Max Koenig, un brillant universitaire qui s'est cru à tort à l'abri du danger, celui-là même qui a rendu jadis à son beau-frère le service douteux qui lui permet maintenant de sauver son amie Elfi. Il a bien vu arriver les uniformes noirs et les insignes du parti dans les amphithéâtres des facultés mais, malgré les avertissements répétés de son mentor et père de substitution, il ne comprend la mécanique implacable du système que lorsqu'il est trop tard et qu'il ne peut plus lui échapper, perdant l'une après l'autre ses protections. Orphelin depuis longtemps, il s'était toujours refusé à comprendre que seul le délabrement progressif de la santé de son père avait

LE ROMAN DE L'OPÉRATION T4

conduit ses parents au suicide, et qu'une maladie nerveuse parfaitement identifiée, et qui plus est héréditaire, en était la cause : la maladie de Huntington, plus connue autrefois sous le nom de danse de Saint-Guy. Le professeur Max Koenig se découvre donc à plus de quarante ans porteur d'un gène qui, en 1940 en Allemagne, signifie son arrêt de mort. Interné dans une pseudo-maison de santé, il lui faudra du temps pour se rendre à l'évidence que sa lente dégradation physique le condamne à l'exclusion, puis à l'élimination.

Dans des lieux qui n'ont d'établissements de soins que le nom, des amitiés se nouent pourtant, et même un projet pour l'après-guerre, un véritable objectif de survie : celui de se retrouver en Toscane quand le cauchemar sera passé, sur la « *Mer des Étrusques* » chargée d'histoire et de mythologie où s'incarnent toutes les espérances. L'infirmière Rosemarie veille du mieux qu'elle peut sur les « patients », calculant les risques qu'elle prend ; Carl Hohein, professeur de latin et d'histoire qui s'est soudain mis à entendre des voix et qui compose, sans espoir de l'achever, une litanie sur la couleur noire ; Oscar, le jeune trisomique qui récite une bien étrange prière : « *P'tit Jésus, rends-moi muet, / Sinon à Dachau j'irai. / P'tit Jésus, rends-moi sourd, / Pour qu'Hitler je croie toujours* » ; et enfin Elfi, la jeune pianiste dont les doigts tremblent, chassée du conservatoire, réfugiée dans un univers poétique où elle s'invente une langue à elle, « *l'allemand de rêve* »... Pourquoi un elfe n'aurait-il pas ici droit de cité en effet, quand la femme de Max (Felicita) se fait appeler Fée ? Un peu d'air frais ne saurait nuire, si l'on considère que ce « conte » avorté prend rapidement une tonalité cauchemardesque, les « spécialistes » enfermés dans le secret et le mensonge s'apparentant plutôt à *Rumpelstilzchen*, le nain Tracassin des frères Grimm dont nul ne devait découvrir le nom. Mais Fée est d'abord une femme qu'il s'agit pour Max de mettre à l'abri, tout comme sa fille Poupette (Angelica) que le programme de purification raciale voue à la stérilisation étant donné ses antécédents familiaux.

La parole passe ensuite au médecin-chef responsable de l'unité d'euthanasie où Max va finir ses jours. Friedel Lerbe, lui non plus, n'a pas vocation à se trouver là où il est, son père et son propre frère l'avaient mis en garde. Mais quoi de plus simple que de céder aux sirènes de l'ambition, de booster sa jeune carrière en acceptant de

prendre ce qu'on croit être des responsabilités alors qu'il ne s'agit que de crimes à commettre ? L'esprit de sujétion dénoncé par Heinrich Mann est loin d'être mort ! Au bout d'un certain temps, on tue aussi bien qu'on soignerait un corps malade, même si, parfois, un semblant de remords se manifeste, surtout quand c'est Max, un homme qu'on a connu autrefois, qui se tient nu et pitoyable devant vous. Avant de devenir un fervent adepte (et acteur) du programme d'euthanasie, il a bien fallu faire taire sa conscience. Le Führer ne parlait-il pas de « mort douce », de l'art de tuer en infligeant le moins de souffrances possible ? « *Le plus grand ennemi de la vérité, ce n'est pas le mensonge ; c'est la conviction* ».

Pour endormir les scrupules, on a seriné aux médecins qu'ils étaient des combattants au même titre que les soldats du front, et que tous les Allemands étiquetés de bonne race avaient pour devoir de lutter pour la pureté du corps social en éliminant d'Allemagne, puis d'Europe, tous les éléments susceptibles de le corrompre. Les Juifs et les Tziganes bien sûr – les commandos spéciaux s'en occupaient en Pologne et en Russie – mais aussi tous ceux qui, loin de la zone de guerre et quand bien même ils auraient été citoyens allemands, se voyaient privés du droit à se reproduire. Telle est la tâche confiée aux médecins nourris de vieux grimoires en faveur de l'eugénisme que la science des années 1930 a remis à l'honneur, et que les nouveaux maîtres se font un devoir de mettre en pratique.

De jeunes ambitieux comme Friedel Lerbe deviennent alors indispensables. Quand le roman nous suggère qu'avant de perdre définitivement leur âme ils n'étaient pas plus des démons que leurs victimes n'étaient des anges, on croit bien entendre résonner discrètement la petite musique d'[Hannah Arendt](#)... Lerbe est intelligent, il apprend à rédiger les avis de décès plausibles qui n'intrigueront pas les familles lorsqu'on leur retournera les cendres de leurs défunts : car ceux qu'on élimine sans le dire ont des parents tout à fait honorables, et fort capables de demander des comptes si le décès de leur proche leur paraît suspect. Une maladresse, une cause de mort en contradiction avec la pathologie connue, ou trop de décès en provenance d'un même centre « de soins », pourraient donner l'alerte, et pourquoi pas déclencher une enquête. Un peu d'habileté évitera tout tracass, de même qu'un peu d'attention et de délicatesse peuvent rendre la mise à mort plus facile : pas de brutalité, des paroles cordiales jusqu'au bout, jusqu'au moment où,

LE ROMAN DE L'OPÉRATION T4

d'un geste simple, facile, professionnel, on ouvrira le robinet de gaz. « *Nous avons le pouvoir. Nous fabriquons des cadavres. Rapidement et proprement. Plus tard, nous fabriquerons des enfants. Meilleurs. Avec des gènes irréprochables. Beaux et capables. Déchaînés et intrépides.* » Mais la vérité, malgré tout, se fait jour, la fiancée de Friedel Lerbe, Ania, finit par découvrir le pot aux roses et le plante là, en lui assénant ses quatre vérités : « *Médecin-chef, tu parles. Tu n'es qu'un minable directeur d'abattoir* ».

Elfi avait choisi un « *allemand de rêve* », Max aime jouer à associer une initiale à un mot (« *R comme regret. T comme ténèbres, T comme tourment, T comme trépas. M comme mort* ») : l'imagination, le vagabondage de l'esprit comme ultime liberté, comme acte de résistance – ce qu'était aussi la prière impertinente d'Oscar. Mais les bourreaux ont une autre manière de détourner le langage, ils évitent de désigner les choses par leur nom. Pour dire l'indicible, ils parlent de dévotions matinales, de carnaval des oiseaux, de cours de géographie, d'épîtres consolatoires : « *Nous nous abritons derrière des termes riants. Cela facilitait le travail* ». Et ceux qui sont chargés de vider la chambre à gaz et de brûler les cadavres sont simplement désignés par les initiales « I-C », pour éviter de les appeler « incinérateurs de cadavres », syntagme trop explicite, insupportable.

Ce n'est pas le moindre mérite de Barbara Zoeke que d'attirer ainsi l'attention sur l'importance des mots et de la langue pour dire autrement (ou ne pas dire) les choses lorsqu'elles sont, à proprement parler, innommables. Discret hommage peut-être à Victor Klemperer qui, dès les années d'après-guerre, avait définitivement classé sous l'expression de *lingua Tertii Imperii* une perversion criminelle de la langue allemande.

Après une troisième partie consacrée à la brève confrontation entre Max et Friedel, entre la victime et son bourreau, à l'issue de laquelle évidemment « *l'une des deux voix se tait* » – et on devine laquelle –, l'auteure intervient directement à la fin du récit, pour relater les événements postérieurs. En 1948, le médecin-chef Lerbe se pend dans sa prison, et cinq ans plus tard, en 1953, la rencontre sur la Mer des Étrusques a finalement lieu, mais beaucoup manquent au rendez-vous. C'est là que tout s'achève, ou commence, car, pour boucler le roman, c'est là aussi que la narra-



Mémorial du monastère d'Irsee, un des lieux du programme nazi « Aktion T4 » © CC/Angela Huster

trice apprend ce qui s'est passé de la bouche d'Elfi, la seule rescapée.

L'heure des spécialistes révèle une authentique écrivaine qui sait mettre sa formation de psychologue au service de sa création. Si Barbara Zoeke trouve ici une forme nouvelle, celle-ci n'a aucune peine à s'inscrire dans une lignée allemande qui passe, par exemple, par Kafka, lorsque Max Hohen compare sa fin à celle de Gregor Samsa, ou par Heine prophétisant les malheurs à venir quand l'Allemagne céderait à la *Berserkerwut*, à la brutalité antique des guerriers d'Odin. La belle part de l'esprit allemand que les nazis sauront faire taire.

La reconnaissance du monde littéraire ne s'est pas fait attendre : *L'heure des spécialistes* a reçu dès 2017 le Prix des frères Grimm à Hanau, suggérant encore une filiation avec le genre du conte. Mais cela n'empêche pas le roman d'être également mis à l'honneur dans les cercles de la psychiatrie (comme ce fut le cas en mars 2019, lors d'un colloque à Emmendingen, dans le Bade-Wurtemberg), actant du même coup sa valeur scientifique. Si cette œuvre étonnante et forte suscite tant d'intérêt, c'est parce qu'elle est peut-être la première (voire la seule) qui donne de la chair aux victimes trop oubliées de l'« opération T4 », et qu'elle le fait en mélangeant harmonieusement les connaissances d'ordre clinique et la fiction littéraire. Gageons que la traduction de Diane Meur lui offrira aussi sa place auprès des lecteurs francophones.

Nazisme, esclavagisme : politiques comparées des mémoires

Learning from the Germans (traduit en allemand, pas encore en français) a été rédigé alors que les États-Unis et l'Allemagne affrontaient un tournant semblable : de même que l'élection de Donald Trump en novembre 2016, l'entrée de l'extrême droite (AfD) au Bundestag en septembre 2017 allait libérer la parole raciste. S'il est loin d'apporter des réponses à tout – le pourrait-il d'ailleurs ? –, le livre de la philosophe américaine Susan Neiman sort à un moment opportun. Comparer le fameux « travail sur le passé » de l'Allemagne à l'égard des crimes du III^e Reich avec celui sur le passé esclavagiste des États-Unis, que vient de raviver l'assassinat de George Floyd le 25 mai dernier, conduit à s'interroger sur les politiques de la mémoire et leur efficacité, autant que sur la réception des travaux des historiens dans l'espace public.

par Sonia Combe

Susan Neiman

Von der Deutschen lernen.

*Wie Gesellschaften mit dem Bösen
in ihrer Geschichte umgehen können*

Hanser, 415 p., 25,10 € [1]

[« Apprendre des Allemands.

Comment les sociétés peuvent affronter
le mal dans leur histoire »]

Édition originale : *Learning from the Germans.
Race and the Memory of Evil*

Farrar, Straus and Giroux, 432 p.

Auteure (entre autres) d'un livre remarqué sur le mal [2], aujourd'hui directrice d'une institution culturelle (Forum Einstein) à Potsdam, Susan Neiman a choisi d'écrire sur le sujet un livre « grand public ». Immédiatement publié en anglais et en allemand, *Apprendre des Allemands* a suscité des débats aux États-Unis et en Allemagne. Si toutes les parties apprécient l'entreprise, aucune n'est en accord total avec l'auteure, signe qu'on a affaire à un livre qui fait réfléchir.

Le titre, évocateur du fameux slogan de l'ère communiste « *Von der Sowjetunion lernen, heisst siegen lernen* » (« apprendre de l'Union soviétique, c'est apprendre à vaincre »), aurait sans doute mérité un point d'interrogation : d'un point

de vue d'éditeur, avec un tel titre l'ouvrage ne pouvait assurément passer inaperçu. Contrairement à ce que son titre suggère, le but du livre n'est pas de décerner un satisfecit aux Allemands qui seraient passés maîtres dans l'art d'exercer un « travail réflexif » (*Vergangenheitsaufarbeitung*) sur le passé nazi ou, pire encore, qui auraient su le « surmonter » (*Vergangenheitsbewältigung*). Même s'il donne souvent l'impression d'être un peu trop bien disposé à l'égard de l'Allemagne, et moins bien vis-à-vis des États-Unis pour des raisons évidentes, l'ouvrage de Susan Neiman n'est pas là pour relayer le discours officiel allemand propagé et financé entre autres par la puissante institution fédérale ([Bundeszentrale für politische Bildung](#)) qui veille à l'image de marque de la nation. Elle s'en distingue fermement sur plusieurs points.

L'ouvrage se divise en trois parties. La première, intitulée « Les heures allemandes », englobe la relation au passé des deux Allemagnes du temps de leur division, puis au-delà. Est-ce une allusion à « La leçon d'allemand » (1968) de Siegfried Lenz, première tentative à l'Ouest de comprendre l'adaptation au régime nazi ? À l'Est, sur le sujet, on pouvait déjà lire *L'auto des Juifs* (1962) de Franz Fühmann – avant « *le plus important travail de deuil* » (Margarete Mitscherlich) jusque-là réalisé dans le champ littéraire allemand que constitua *Trame d'enfance* (1976) de Christa Wolf, auteure également de RDA.

POLITIQUES COMPARÉES DES MÉMOIRES

La seconde partie a pour titre « Le malaise du Sud », ce Sud américain dont est originaire Susan Neiman, où, enfant, elle comprit la discrimination et le racisme lorsqu'il lui fut interdit d'aller avec sa petite amie noire à la piscine réservée aux Blancs. Quoique juive (encore que « *juive non juive* » comme elle le dit en renvoyant à la définition d'Isaac Deutscher dans *The Non Jewish Jew and Other Essays*, Verso, 1967 [3]), Neiman n'a jamais souffert de l'antisémitisme et aucun de ses ascendants n'a péri dans le génocide des Juifs. C'est donc de son expérience vécue à Atlanta qu'elle tire avant tout sa sensibilité au racisme. Dans l'Allemagne d'aujourd'hui, elle bénéficierait plutôt d'un philo-sémitisme désormais conventionnel.

La troisième partie, qui s'intitule « Redresser les choses », s'apparente au fameux et bien mal nommé processus de « *Widergutmachung* » allemand (« refaire le bien »). Elle aurait pu s'avérer la partie la plus périlleuse si n'avaient été exposées et mises en parallèle de façon aussi rigoureuse les différences entre les politiques et les pratiques mémorielles des deux pays.

Comparant les politiques de la mémoire du passé nazi dans les deux Allemagnes, contrairement à ce que disent les politiques et les historiens qui ont voix au chapitre, Susan Neiman refuse de voir dans les attaques antisémites et xénophobes (en hausse depuis la réunification de l'Allemagne) le résultat d'un manque d'éducation politique de la RDA et soutient que l'Allemagne communiste n'a pas fait moins d'efforts pour affronter le passé que la RFA – ce qui l'expose à des cris d'orfraie tant elle remet en cause une idée reçue. L'affirmer est important au moment où l'on assène que la mémoire du combat antifasciste de la RDA aurait conduit à l'occultation du génocide et au moment où, trente ans après la réunification, on fait d'elle le bouc émissaire d'une Allemagne horrifiée devant la résurgence du crime suprême. Le bilan de la politique de la mémoire de la RDA établi par Susan Neiman va donc à l'inverse de la pensée commune outre-Rhin.

Ce n'est pas la première fois qu'un regard d'outsider remet les pendules à l'heure dans une histoire nationale jalousement gardée par ses narrateurs indigènes. Sans nier la fonction légitimatrice de l'antifascisme à l'Est, Neiman en conteste les effets prétendument négatifs sur la

mémoire. La preuve ne se trouverait-elle pas dans ce vote du premier (et dernier pour cause de réunification) parlement libre de RDA qui déclarait le 12 avril 1990 reconnaître la responsabilité des Allemands de RDA dans la déportation et l'extermination des Juifs et s'engageait à accueillir les Juifs de l'Union soviétique ? Une clause que l'Allemagne réunifiée n'osa, quoique peu enchantée, remettre en cause...

Du côté de l'Ouest, où l'on ignorait à l'inverse ceux qui avaient combattu Hitler dès lors qu'ils avaient été communistes – ce qu'ils étaient le plus souvent –, Susan Neiman dit avoir été étonnée de voir combien les Allemands étaient plus concernés par leur propre malheur de pays vaincu que par les malheurs qu'ils avaient infligés aux autres. Elle fait à ce sujet état du décalage entre la mémoire collective et les travaux des historiens, constatant le peu d'influence du discours savant sur l'opinion publique. En cela, elle semble dans un premier temps surestimer l'historiographie ouest-allemande. Tandis qu'à l'Est les historiens se consacraient à la question de la conduite de la guerre, au rôle de L'URSS et à la valorisation de la résistance, à l'Ouest les historiens produisirent pendant quarante ans les deux plus puissants mythes sur la Seconde Guerre mondiale : celui d'une Wehrmacht exonérée de toute participation au génocide et celui d'un corps diplomatique qui n'aurait rien vu, rien su. Ces deux mythes n'ont été déconstruits qu'après la réunification et peuvent être mis au crédit d'une historiographie largement tributaire du climat de la guerre froide. Neiman insiste à ce sujet sur l'anticommunisme ouest-allemand sous-jacent à tout récit, politique, journalistique ou académique – seules les nuances du ton adopté changeant selon le lieu où l'on s'exprimait –, qui a longtemps obéré la recherche savante.

Avec raison à nouveau, elle n'hésite pas à parler de « désastre » à propos de la dénazification menée par les Alliés à l'Ouest, qualifiée par le philosophe du droit Carl Schmitt de « terreur » (un Schmitt qu'à son tour Jürgen Habermas qualifiera à ce sujet de « *personnalité pathologique* »), et affirme que les tant vantées réparations de l'Allemagne d'Adenauer à Israël (1952) s'expliquent par la volonté de la RFA de se refaire une virginité et de réintégrer le salon des grandes nations. Là encore, toujours à contre-courant, elle montre en quoi la centralité du génocide des Juifs (et moins des Tziganes) a fait des autres victimes les oubliés de l'histoire, notamment les prisonniers (russes et polonais, pour la plupart) soumis au

POLITIQUES COMPARÉES DES MÉMOIRES

travail forcé dans les camps nazis et estimés à plus de trois millions, puisqu'il fallut attendre 2001 pour qu'ils puissent prétendre à une indemnisation. La plupart d'entre eux étaient naturellement déjà morts... Le tour d'horizon présenté par Neiman du travail de mémoire effectué ces trente dernières années en Allemagne, qu'il s'agisse des travaux universitaires, associatifs, des expositions historiques, des créations de musées et de mémoriaux, est remarquablement exhaustif. Nul satisfecit, donc, mais pourtant, si ce n'est un exemple, une direction à indiquer.

Car enfin, trouverait-on en Allemagne un musée du nazisme comme celui de la Confédération à Richmond, Virginie, où le président des confédérés, Jefferson Davis, et sa famille vécurent pendant la guerre de Sécession (1861-1865) ? Trouverait-on des statues d'anciens dignitaires nazis comme on en trouve des héros de la Confédération, flanqués de leur drapeau, dans les États du Sud, cette Amérique profonde ? Ceux qui s'indignent aujourd'hui qu'on débaptise écoles et rues portant les noms des défenseurs de l'esclavagisme, du déboulonnage de leurs statues car on s'attaquerait ainsi à un pan de l'histoire en l'effaçant, n'ont d'ailleurs généralement trouvé rien à redire au déboulonnage des statues de Lénine qui meublaient l'espace urbain de l'Est européen sous le communisme... Et que penser de la *lost cause* des Confédérés qui trouve encore sa place dans les manuels d'histoire des États du Sud où le rôle de l'esclavagisme reste minimisé dans le déclenchement et l'issue de la guerre civile ? Là encore, le tour d'horizon de Susan Neiman de l'histoire des États du Sud, depuis la défaite des Confédérés jusqu'à Charleston où, après un meurtre, le président actuel renvoya dos à dos les suprémacistes blancs et les antiracistes qui s'opposaient à leur marche le 12 août 2017, en passant par l'assassinat d'Emmett Till, adolescent afro-américain lynché et torturé à mort dans le Mississippi en 1955, par l'assassinat par des membres du Ku Klux Klan des trois jeunes Blancs new-yorkais défenseurs des droits civiques en 1964, ce tour d'horizon est une synthèse aussi exhaustive que celle mentionnée plus haut concernant l'Allemagne.

Certes, le parallèle avait déjà été fait. Mais il ne l'avait été que partiellement alors que, tout en étant consciente de certaines limites, Susan Neiman le fait de façon systématique. L'écrivain afro-américain Ta-Nehisi Coates avait de nou-

veau lancé le débat autour de réparations que l'Amérique paierait aux descendants d'esclaves à l'exemple de l'Allemagne à l'égard des Juifs. Les temporalités, bien sûr, ne sont pas comparables, quatre siècles d'un côté, douze années de l'autre, et les crimes ne sont pas de même nature. Mais, ne serait-ce qu'au plan symbolique, la différence du rapport au passé entre l'Allemagne et les États-Unis saute aux yeux : à titre d'exemple, dans la seule ville de Berlin on recense 400 monuments en mémoire des victimes du nazisme. La raison en est que nulle communauté internationale n'a fait pression sur les États-Unis, comme sur l'Allemagne de l'après-guerre, pour que les origines et les traces du racisme soient exhibées, étudiées et extirpées. On se souviendra qu'à Nuremberg les *lawyers* américains avaient refusé de juger le nazisme sous l'angle du racisme de peur que leur propre racisme se retourne, tel un boomerang, contre leur pays (voir le livre de Guillaume Mouralis, *Le moment Nuremberg*).

Sans doute, la philosophe soulève des questions ou formule des propositions davantage qu'elle n'apporte de solutions. Le modèle – ou le précédent – allemand, elle le concède, est loin d'être parfait, mais il a le mérite d'être remis régulièrement sur le tapis et sur le métier. Pour l'heure, le rapport au passé esclavagiste de l'Amérique – sans parler du rapport au génocide des Indiens, qu'elle regrette de n'avoir pu incorporer à un ouvrage déjà volumineux – marque le pas sur le « travail » de mémoire allemand, et cela en dépit d'un important travail historiographique. Malgré les objections qui ont pu lui être faites de l'avoir sous-estimé, sur ce point Susan Neiman a raison. Ce n'est qu'en 2016 qu'a pu être inauguré à Washington le Musée national de l'histoire de la culture afro-américaine. Reste à savoir si l'exemple allemand restera à jamais concluant. Les proclamations régulières d'actes de contrition n'ont pas empêché récemment la ville de Berlin de retirer son statut d'organisme d'utilité publique à l'Association des victimes du fascisme...

Il arrive donc qu'on demeure sceptique face à ce fond d'optimisme qui domine *in fine* la réflexion de Susan Neiman. « *L'espoir n'est-il pas une obligation morale ?* », demandait-elle à Noam Chomsky avec qui elle s'entretenait le 1^{er} juillet dernier sur le site du *Forum Einstein*. Il est vrai qu'elle est alors, tout comme le linguiste, enthousiasmée par les manifestations qui expriment la révolte de la jeunesse américaine, blanche pour une large part, contre le meurtre raciste de Minneapolis.



Mémorial de l'Holocauste de Berlin (2007) © Jean-Luc Bertini

POLITIQUES COMPARÉES DES MÉMOIRES

Après l'élection de Donald Trump, Susan Nie-
man a pris la nationalité allemande. De même a-
t-elle pris la nationalité israélienne alors qu'elle
est depuis longtemps en profond désaccord avec
la politique de l'État hébreu dans lequel elle per-
dit tout espoir suite à une incursion dans les terri-
toires palestiniens. On peut multiplier les passe-
ports, mais l'avenir nous dira, peut-être plus ra-
pidement qu'on ne le pense, si nous ne ressem-
blerons pas tous un jour à ce Juif peint par Felix
Nussbaum et qu'on peut voir au musée d'Osna-
brück, ce Juif qui, en 1942, se prend la tête face à
un globe terrestre, se demandant où il peut bien
aller...

1. **Le compte rendu de ce livre a été fait à partir de l'édition allemande qui, contrairement à l'édition américaine, et c'est regrettable, ne comporte pas d'index.**
2. **Evil in Modern Thought. An Alternative History of Philosophy, Princeton University Press, 2002.**
3. **Isaac Deutscher, The Non Jewish Jew and Other Essays, Verso, 1967.**

Le mépris et le pardon

Avec Chavirer, Lola Lafon revient à ses thèmes de prédilection (le corps féminin, la danse) et raconte le pardon qu'une jeune femme ne parvient pas à s'accorder. Mais, en ancrant de plain-pied son livre dans le décor des évolutions socio-politiques récentes, la romancière dénonce une société où seuls les tenants de la culture légitime et dominante ont le droit à la parole.

par Eugénie Bourlet

Lola Lafon

Chavirer

Actes Sud, 352 p., 20,50 €

C'est l'histoire d'une histoire qui ne peut pas être dite. D'un souvenir halluciné, écheveau de sensations et de mots qui corsète Cléo, l'héroïne de *Chavirer*, le sixième roman de Lola Lafon. Au milieu des années 1980, la jeune fille qui grandit en banlieue parisienne se passionne pour la danse et suit des cours de *modern jazz* à la MJC de Fontenay, après s'être fait éjecter d'un cours privé de danse classique. Frustrée et candide, elle entre dans l'adolescence comme tant d'autres, la tête débordant d'ailleurs et de rêves à accomplir. Sa rencontre avec Cathy marque la fin de cette vie « *sans histoires* ». Prise dans les rets d'un réseau opaque de prédateurs sexuels qui jettent leur dévolu sur des filles comme elles, impatientes de devenir elles-mêmes (« *devenir quelqu'un* ») et fascinées par les oripeaux de la réussite (une bourse, une école à New York ; des cadeaux, un avenir chatoyant), elle en sera victime... et complice. Car, dans l'espoir d'être sélectionnée, elle contribuera à ramener d'autres filles.

Adulte, Cléo devient une danseuse infatigable des paillettes et des cabarets, des émissions du samedi soir sur petit écran et des tournées de stars de variété. Son corps contraint lui permet de s'absorber pleinement dans l'effort, mais l'événement traumatique enserme ses pensées, blessure dissimulée qui sans cesse l'étouffe au présent, blessure jamais oubliée ni dépassée. « *Maintenant, tout semblait indiquer que Cléo aurait treize ans pour l'éternité, elle se cognait à chacun des angles morts de cette éternité.* »

Les onze chapitres du roman composent le récit en creux de cet oubli qui ne peut advenir ou, plu-

tôt, de cet indicible. À plusieurs moments de sa vie, à des personnes dont la présence est un temps rassurante, êtres chers ou inconnus, en un espoir de réconciliation, Cléo tente de se confier. Immanquablement, le pardon est aspiré dans un trou noir qui échoue à rendre la jeune femme transparente à elle-même.

Lola Lafon, à nouveau, raconte la vie d'une femme dont le corps signifie l'extrême, l'occasion d'un tournant brutal, objet de métamorphose qui montre à la face du monde un visage détonnant, singulier. Dans *La petite communiste qui ne souriait jamais* (Actes Sud, 2014), elle évoquait la vie de Nadia Comaneci, prodigieuse gymnaste roumaine qui, âgée de 14 ans lors des jeux Olympiques de 1976, fascinait les publics d'Europe de l'Est comme de l'Ouest. Dans *Mercy, Mary, Patty* (2017), elle embrassait l'identité mystérieuse de Patricia Hearst, riche héritière enlevée à dix-sept ans par un groupe de marxistes, et qui décidait de se rallier à leur cause.

Ici, le personnage inventé de Cléo soulève son corps comme une arme, maquillé, lacé, enrobé de strass et de voilures, braqué sous les projecteurs de la scène dans une lumière aveuglante qui hypnotise les foules, alors que son secret rôde dans l'ombre. Elle s'agrippe en solitaire à des radeaux, lit les philosophes de l'après-guerre, ceux qui précisément affrontent le mal dans toute son horreur et son indicibilité. Le drame pour Cléo est de ne pas être « *une bonne victime* », dans l'ambivalence de la « *complicité* » parce qu'elle n'a pas su ou pu dire non, ce qui la ronge et la détruit. Dans sa tête résonne un monologue intérieur qui trouble son esprit combatif : « *0.1 souche d'un virus ravageur 0.1 reine triste d'un cheptel d'anonymes 0.1 première des Élués. Favorite. Courroie de transmission, victime et coupable, une martyre-bourreau. Des années durant ce monologue* ». Elle affronte ce que Jankélévitch

LE MÉPRIS ET LE PARDON

observe dans *L'irréversible et la nostalgie* : « *L'obsédant remords engendre chez le coupable le désir non pas de ressusciter le passé, mais de l'ensevelir à jamais sous la terre et de refermer sur lui la dalle du sépulcre* ».

Lola Lafon décrit de manière très juste cette vie où le souvenir est une gaine : la narration, comme la langue, comme le corps de la danseuse aussi, hachée mais toujours aérienne, survole ce trauma dans un récit qui n'est pas celui d'une simple expérience personnelle. En construisant le propos autour de ce non-dit, l'autrice esquisse d'autres personnages qui permettent de comprendre pourquoi celui-ci ne peut être mis au jour. Loin d'aborder *in abstracto* la question du pardon, elle la raconte dans les travers actuels de notre société, dans la domination écrasante de la culture légitime, dans le mépris et l'humiliation dont témoignent ses tenants à l'endroit des milieux populaires. La violence sociale ne se cantonne pas aux interactions fatales d'une collégienne, éblouie par l'apparat de celle qui l'a « repérée » (son parfum, ses vêtements, des références culturelles et des promenades dans les quartiers huppés de Paris...). Elle se manifeste à l'occasion de tous les malentendus entre les personnages, de déceptions qui les éloignent parfois pour de bon. D'un côté, Jean-Jacques Goldman, Mylène Farmer, *Champs-Élysées*, le French cancan, les romans France Loisirs... De l'autre, les ballets, l'opéra, les marques de luxe, le musée d'Orsay...

Or ce mur symbolique qui sépare les classes sociales se retrouve dans tous les recoins, imprègne chaque formule et chaque discussion. L'engagement politique ne peut signifier la même chose. Ainsi, Lara, amante de Cléo, étudiante militant dans un collectif anarchiste, ne la défendra pas, parce qu'elle danse « *pour des beaufs* » dans l'émission de Michel Drucker. Ce fossé infranchissable qui sépare les classes sociales rompt tout dialogue d'égal à égal, déséquilibre la relation dans la condescendance ou la pitié.

Plus de trente ans plus tard, un article évoque le réseau organisé d'agressions sexuelles : « *La peur d'être inquiétées comme rabatteuses a probablement contribué au silence des victimes pour la plupart issues des classes populaires ou de familles dysfonctionnelles* ». À sa lecture, Cléo rumine et médite son propre cas pour conclure « *qu'elle n'a aucune excuse sociologique. Au-*



Lola Lafon (2020) © Jean-Luc Bertini

cune excuse d'aucune sorte ». Alors que la parole féminine, dans le sillage du mouvement #MeToo, se libère à une certaine échelle, le roman de Lola Lafon rappelle que l'espace légitime pour le faire n'échoit qu'à celles qui y ont déjà accès, et que les témoignages doivent correspondre à une version lisse et unifiée, voire déshumanisée. Ne comprenait-elle pas ce qui se passait autour d'elle ? Pourquoi n'a-t-elle pas dit non ? Pourquoi n'a-t-elle pas parlé plus tôt ?

Lola Lafon accuse par là aussi le langage collectivement mué en hypocrisie, verbiage de ceux qui savent et parent les mots d'atours boursoufflés, destinés à tenir à distance le scandale immense et indubitable des faits. Pour l'exprimer, nombre de mots se trouvent parfois en italique : *l'histoire, le fiancé, se détendre*... Autant de termes dont le sens se devine entre les lettres, dont l'inclinaison laisse pressentir une vérité oblique. Le « dire » se heurte à l'absence de nuance, d'empathie et de bienveillance, dans une langue figée et désincarnée. En cela, le geste final, silencieux, et dans lequel le corps s'exprime puissamment, marque la possibilité d'un pardon en acte, sans explication : le lien de deux femmes enfin apaisées, dans un espoir de solidarité.

La Belle Époque des journaux militants

Voici un livre d'histoire – un page-turner, doit-on dire – qui, mieux qu'un roman réaliste, sait passer des destins chaotiques aux arcanes qui ont structuré l'envers politique de la Belle Époque, de l'anarchie aux syndicalistes, des individualistes libertaires aux socialistes. Le personnage central de Révolutionnaire et dandy d'Anne Steiner, le journaliste et photographe Eugène Vigo, dit Miguel Almereyda, fournit un parfait fil conducteur pour retracer les dilemmes et les luttes du temps. Cette figure flamboyante fut toujours sur la brèche, participa à l'invention de formules journalistiques et politiques, quitte à encaisser personnellement – à tous les sens du terme –, à la hauteur de ses audaces.

par Maïté Bouyssy

Anne Steiner
Révolutionnaire et dandy.
Vigo dit Almereyda
L'Échappée, 304 p., 21 €

Eugène Vigo devenu Almereyda fut un agitateur brillantissime, un orateur écouté, un polémiste aux argumentaires sans faille, toujours en selle face aux Camelots du roi. Il ne fustigea pas seulement Clemenceau, mais plus encore tous les ralliés aux gouvernements Millerand puis Aristide Briand. Or, lui-même finit en protagoniste de l'Union sacrée, titrant le 3 août 1914 « Notre guerre ». Il essuya plus souvent qu'à son tour calomnies et bruits infamants, et subit force condamnations qui le menèrent de la Petite Roquette, « *l'enfer des gosses* », à la Santé, pour raisons politiques, avant de mourir à Fresnes, en 1917, à 34 ans, « suicidé » dans des conditions jamais élucidées, ni par les experts ni, par la suite, par Jean Vigo, son fils. De l'anarchisme, il passa au socialisme, et de l'antimilitarisme virulent au pacifisme, et il se perdit dans des embrouilles financières probablement peu liées aux différentes nuances de bellicisme possibles. Sa dérive humaine, une affaire personnelle, la maladie, la drogue, l'isolement d'un flambeur, la cavalerie plus ou moins contrôlée, le tout porté avec le brio du dandy, ne l'empêchèrent jamais de contre-attaquer, en particulier Maurras et [Léon Daudet](#), en un temps qui ne supportait ni la litote ni la pondération.

Anne Steiner sait admirablement raconter cette trajectoire faite de glissements autant que de ruptures décisives non moins paradoxales que chez Gustave Hervé, le vieil ami et complice d'Eugène Vigo. En sociologue politique, elle renoue les fils des associations politiques et de la vie des journaux, *La Guerre sociale* en 1906, *Le Bonnet rouge* en 1913. Elle en brosse un magistral tableau d'histoire politique, d'autant qu'elle n'ignore rien de l'époque, si l'on considère ses précédentes publications aux éditions de L'Échappée sises à Montreuil : *Les en-dehors. Anarchistes individualistes et illégalistes à la « Belle Époque »* (2008), *Le goût de l'émeute. Manifestations et violences de rue dans Paris et sa banlieue à la « Belle Époque »* (2012) et *Le temps des révoltes. Une histoire en cartes postales des luttes sociales à la « Belle Époque »* (2015), ce qui fait d'elle indiscutablement la grande spécialiste des affaires de rue et de violence politique auxquelles elle s'est intéressée depuis la fraction Armée rouge allemande jusqu'aux Gilets jaunes en passant par les guérillas urbaines des années 1980.

Or, retrouver l'histoire non point dans la délectation des bas-fonds mais dans la connaissance de la cruauté de l'illégalisme au quotidien, de la rage vécue, des humiliations subies, permet de rendre plus fluides et logiques les parcours des uns et des autres comme les décisions de camarillas porteuses de déchirements inéluctables. Point de psychologisme nimbé de sociologie, la biographie tient ici du thriller, le fil narratif étant de surcroît porté par les formules d'époque, et

LA BELLE ÉPOQUE DES JOURNAUX MILITANTS

celles d'Almeryda sont percutantes. La très grande pauvreté liée à l'individualisme anarchiste fut son lot, tout dandy qu'il tenta toujours d'être.

Loin des catégories téléologiques induites par l'intérêt porté aux formes durables d'organisation du socialisme, Almeryda plonge le lecteur dans le mouvement des luttes, la quotidienneté d'une histoire qui invente ses combats. Il va sans dire que le personnage subit autant son destin qu'il l'accomplit depuis une enfance ballottée de ville en ville, avec un père mort, une mère promise à la folie. Son seul havre fut une belle-famille républicaine, anticléricale et socialiste de Sète. Ayant quitté l'école à onze ans, il ne reçut que les premiers rudiments d'initiation à la photographie, et encore difficilement, tant il ne s'appliquait à rien.

Arrivé à Paris à seize ans, en 1900, en pleine affaire Dreyfus, la misère, l'illégalisme, la malchance lui valurent par deux fois la Petite Roquette, la seconde fois pour avoir tenté de se venger d'un juge par une bombe artisanale bricolée avec ce qui est écrit dans les encyclopédies et du matériel de photographe, « *un engin bouffon* » dira-t-il plus tard. L'épouvantable et éprouvante Petite Roquette, dénoncée en 1907 dans un numéro de *L'Assiette au beurre* auquel il participa, l'avait laissé mutique, hagard, détruit, mais révolté. Il intitula crânement son premier article « Révolte logique » et aux conseils parafamiliaux il répond : « *Du calme ! du calme ! du calme !!! du calme quand tout au contraire sollicite la violence... Vive plutôt l'orgueil de l'individu s'affirmant brutal et hautain* ». Il formula ainsi sa position : « *je n'accomplis rien par devoir. Je ne fais de la propagande anarchiste que parce que la somme des joies qu'elle me procure est supérieure à la somme des ennuis qu'elle me crée* ». Ainsi se gouverna-t-il seul et dans la rupture, mais aussi dans le collectif du travail et le souci de rassembler les formations sociales et idéologiques déjà formées.

La Ligue antimilitariste fut au carrefour de tous les apprentissages du très jeune Vigo qui devient alors Almeryda, « *l'éphèbe aux yeux de gazelle* », dit le poète Laurent Tailhade. Par *Le Libérateur*, il découvre les universités populaires, et Fernand Desprès, son aîné de six ans, l'éduque et le protège, partageant feu et pot. Ainsi, de débotes en rencontres, se canalise quelque peu sa

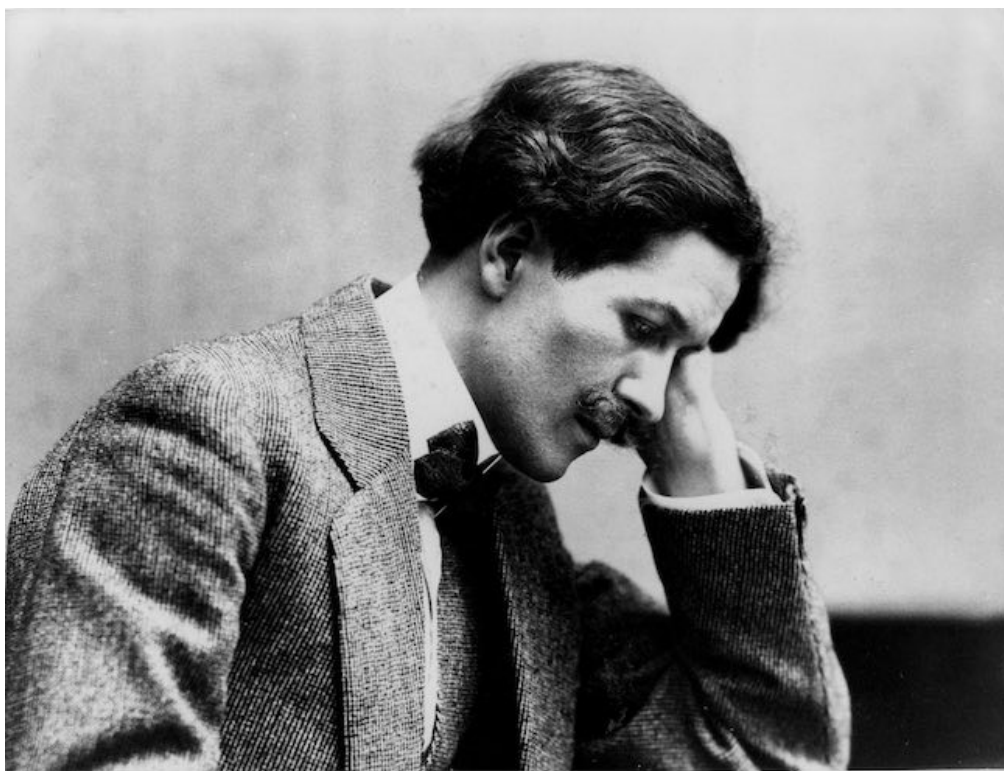
volonté de verser dans la propagande par le fait. Devenu brillant agitateur, sa vive intelligence, son sens de la dialectique, la clarté de ses refus suppléaient les théoricismes de l'époque. Polémiste et débateur, il entre avec fracas dans les combats du temps, de l'affaire Dreyfus à la condamnation de Ferrer puis contre la loi de trois ans de service militaire en sus des grèves et des revendications sociales.

Comment concilier en effet des libertaires individualistes et des syndiqués des Bourses, elles-mêmes méfiantes à l'endroit des socialistes ? Avec le congrès d'Amsterdam se créa l'AIA (prononcer AYA), l'Association internationale antimilitariste des travailleurs, sise 45 rue de Saintonge, qui abritait aussi une loge maçonnique, la Ligue des droits de l'homme, la fédération socialiste de la Seine et des sociétés de secours mutuel. La propagande se faisait autant dans la salle des Sociétés savantes rue Danton qu'au Ludo, avenue de Clichy.

« L'Affiche rouge », un manifeste violemment antimilitariste, envoie la plupart de ses signataires à la Santé et à Clairvaux. Les amitiés se consolident. Gustave Hervé, un agrégé d'origine plus bourgeoise, soutint le moral de tous et arracha l'éloge absolu (« *c'est un prisonnier type, enfoncé Blanqui !* ») à Almeryda, dit « Nègre » car brocardé pour son teint mat et sa chevelure frisée. Emily, sa compagne, a déménagé et lui rend visite, c'est là que leur enfant, le futur cinéaste Jean Vigo, aurait fait ses premiers pas.

Dès la sortie de prison, le seul problème est de reprendre la bataille, de réunir des forces appartenant au même camp sans nuire aux publications qui existent déjà, tel le bimensuel *L'Ennemi du Peuple* créé en 1905. Ce fut *La Guerre sociale*, un journal tirant à plus de 10 000 exemplaires et arrivant à l'équilibre financier après avoir trouvé son public par la qualité des articles et le génie de la mise en page d'Almeryda, qui « *manie la trottinelle comme de la dynamite* ». Il gagne enfin en stabilité. Lui, le gérant Gustave Hervé et le trésorier Merle sont payés. Satisfait de son sort, il écrit alors à ce qui lui tient lieu de famille à Sète : « *j'ai réussi à trouver ma voie dans un travail qui me passionne* ». Ses interventions fougueuses en font un orateur séduisant, demandé, applaudi.

Clemenceau est la cible de tous les journaux d'opposition car il écrase sans merci toutes les luttes, qu'il s'agisse de revendications pour les huit heures des cheminots, des postiers ou des



Miguel Almereyda (vers 1907)

LA BELLE ÉPOQUE DES JOURNAUX MILITANTS

mineurs, en plus de l'insurrection du Midi viticole en 1907 et de l'affaire des sablières de Draveil en 1908. Les grèves sont dures, longues, en moyenne de deux semaines, elles éclatent chaque année par milliers, les soutenir requiert vigilance et énergie, mais c'est l'anticolonialisme qui vaut les plus fortes condamnations quand il y a dénonciation des pratiques de l'armée au Maroc et que Casablanca est bombardée en 1907. Toute la rédaction de *La Guerre sociale* passe peu ou prou par la Santé dont la section des politiques est assez libérale. Le journal titre en 1907 : « Noël de militants, 11 ans de prison, 9 000 francs d'amende ». En prison, les antimilitaristes et les Camelots du roi apprennent à se connaître pour d'éphémères complicités qui éclatent dès la sortie de prison, d'autant que le soutien à Ferrer, le pédagogue anarchiste et catalan condamné à mort, surdétermine les partages idéologiques. La mobilisation en sa faveur réunit d'énormes manifestations émeutières le soir de son exécution, le 13 octobre 1909, et quatre jours plus tard.

La dernière étape journalistique, apogée et roche tarpéienne d'Almereyda, est *Le Bonnet rouge*, une revue d'avant-garde dont il est le rédacteur en chef. Il a des moyens, une équipe remarquable. En 1914, *Le Bonnet rouge* devient un quotidien du soir proche de Caillaux, moins pour son programme d'impôt progressif qu'en raison

d'ennemis communs, en somme un journal « blocard » (Bloc des gauches) quelconque. Le pacifisme intransigeant se convertit en patriotisme tandis que l'argent facile, les expédients peu contrôlés, les dérives occasionnelles se multiplient. Les besoins et les goûts de luxe d'Almereyda ne compensent pas ses douleurs intestinales et d'appendicite permanentes, de là une addiction croissante à la morphine. En politique, l'éloignement du travail collectif, une jeune maîtresse, l'isolement, la rupture avec ses compagnons du passé, veulent que l'on oppose le bon Almereyda, qui vécut intègre et rayonnant d'intelligence, de sincérité et de courage, ce qu'il fut jusqu'en 1912, à celui de la période suivante dont l'épilogue ne peut être que tragique. Néanmoins, il ne fut pas le seul à accepter la loi des trois ans puis l'union nationale après l'avoir combattue, et il fut là encore aux premières loges, assistant à l'assassinat de Jaurès et allant voir en personne la boucherie d'août 1914.

En résumé, cet ouvrage est un maître livre qui sait cavalcader dans les textes et l'archive en sachant les combiner. Nul ne peut plus se targuer de connaître la Belle Époque sans avoir lu Anne Steiner qui en sait les méandres souterrains, les enjeux, les difficultés, et témoigne de l'aisance d'une narratrice déjouant naturellement tous les écueils du genre.

Laure, seulement Laure

D'où vient Laure, de son vrai nom Colette Peignot ? De nulle part ? De Bataille, Leiris et compagnie ? Plutôt de sa bataille à elle, et contre elle : l'enfance, la religion, la société des établis. Une nouvelle édition de ses écrits, jusqu'alors dispersés, ou tronqués, voit le jour, qui met enfin l'écrivaine au centre de son écriture.

par Roger-Yves Roche

Laure

Écrits complets

Édition établie et annotée

par Marianne Berissi et Anne Roche

Postface de Jérôme Peignot

Les Cahiers, 952 p., 32 €

Cahiers Laure, n° 2

Les Cahiers, 336 p., 29 €

On croit connaître Colette Peignot, ou Laure (1903-1938). On croit la connaître alors qu'on l'a lue partiellement, voire partialement, dans des éditions plus ou moins complètes, parfois bricolées, biffées, biffurées. Bataille et Leiris y sont pour quelque chose, qui tirèrent les premiers le linceul à eux, l'amour s'emmêlant à Laure, puis la famille, les mots des uns et des autres finissant par couvrir ses écrits à elle. Il y aura encore d'autres éditions, réaffutées, réfutées, retirées de la vente, puis remises en circulation. Comme si l'œuvre, nue, n'avait eu vocation à exister que sous le manteau de la vie – l'avis – des autres. On trouvera dans les *Cahiers Laure*, n° 2 un intéressant dossier sur les multiples éditions des écrits : « L'affaire Laure ».

Ainsi donc, désormais, pas ou plus d'ascendants sur le texte, mais seulement les mots de Laure, seule, dans une édition qui redonne de l'espace, sinon de l'air, à son écriture (le nombre de pages est multiplié par trois), offre un cahier de photos (sa présence drôle, pensive, étrange, cocasse, ailleurs, riante, souriante...) et redonne à lire, dans l'ordre chronologique, et parfois le désordre de la pensée, les poèmes, fragments, lettres, articles écrits comme on se « jetterait à l'eau », dans la plus extrême franchise : « *Franchise, tu es une fente et un trou, gouffre, tu n'es pas un sommet.* » Et puis il y a bien sûr l'*Histoire d'une*

petite fille, qui ouvre le recueil, comme on dit ouvrir le feu.

Histoire d'une petite fille est un texte poignant... qui a de la poigne, un récit autobiographique pur, dur, âpre, sans concession, écrit à la première, parfois à la troisième personne, l'enfant penchée sur sa vie naissante comme berceau au-dessus de l'abîme. Le début est éloquent, glaçant : « *Des yeux d'enfant percent la nuit. La somnambule, en longue chemise blanche, éclaire les coins d'ombre où elle s'agenouille marmottant tout endormie devant le crucifix et la Vierge Marie. Les images pieuses couvrent les murs, la dormeuse se prête à tous les agenouillements et puis glisse entre ses draps. Livrée aux fantômes moins réels qui eux aussi ont tous les droits sur moi, ma chambre reprend son immobilité lourde de cauchemar prématuré.* »

Histoire d'une petite fille est d'abord et avant tout un texte contre, complètement contre : la famille (à l'exception du père, mort au front, tout comme trois oncles), une mère morne et rigoureuse, enfermée dans un « *deuil total, absolu, éternel* », un abbé abuseur, et puis finalement toute l'enfance, l'« *enfance voleuse d'enfants* », son « *grenier crevé* ».

Les lettres, d'ordinaire, complètent les œuvres. Ici, elles sont œuvres complètes. Lettres à Suzanne (la mère) et Suzanne (le belle-sœur). Lettres à Jean Bernier, à Georges Bataille, à Boris Souvarine. Elles disent toutes et à tous les trois le désir qui se donne en se retirant, l'amour qui frôle l'amour, l'étrange et impossible copule que dessinent les couples successifs : « *Il paraît, Georges Bataille, que nous allons de "coïncidence" en "coïncidence" – Je n'ai nulle envie de parler de l'essentiel mais je veux vous dire seulement que dans la mesure où j'espère encore mes fantômes s'évanouiront.* » Elles font entendre, aussi, le téléphone, comme un mystère

LAURE, SEULEMENT LAURE

qui paraît aujourd'hui bien lointain, la lettre attendant ou succédant à un coup de fil, quelque chose d'un entre-deux qui se dessine, l'attente et la suite de l'attente, l'absence et la suite de l'absence : « *Je vous ai revu sans pouvoir vous appeler, j'ai pris le téléphone sans pouvoir parler* »...

Laure a peu écrit, des poèmes virulents, quelques textes que l'on peut, si l'on veut, appeler « érotiques », des bouts d'elle-même mis bout à bout. Son rapport à la littérature, à l'écriture, ne fut pas des plus simples. On devine aisément comment et pourquoi le mot et l'activité d'écrivain ont pu la rebuter. Mais ce fut aussi pour elle un mode de saisie et un moyen de dessaisissement. La vérité de Laure échappe ainsi au lecteur au moment même où elle échappe à Laure, comme un couteau tombé d'une main et rattrapé de l'autre. Peut-être est-elle le « *sel de la terre* » mais « *je ne laisserai pas l'eau douceâtre affluer jusqu'à moi* ». Ou alors se trouve-t-elle là, entre et entre : « *les jours où l'on se supporte, les jours où l'on ne se supporte pas* ».

Quelques textes, issus de *La critique sociale*, mettent l'accent sur l'engagement sans faille de Laure aux côtés de Boris Souvarine. C'est peut-être là, dans le bouillant bouillon intellectuel/politique de l'époque qu'on la situe ou qu'elle se situe le mieux, comme dans un article, plus que lucide, consacré au théâtre russe. S'y déploie une pensée claire autant qu'un esprit clairvoyant, qui ne s'en laisse pas conter par un art, fût-il révolutionnaire.

Les éditrices ont choisi de garder pour la fin l'hallucinante confession transférentielle de Jérôme Peignot (neveu de...), « *Ma mère diagonale* », qui figurait jadis en préface des précédentes éditions. Inutile de préciser que ce texte vaut son pesant d'or : « *J'ai le sentiment ici d'expliquer Laure par les nerfs ou, plutôt au moyen de mon*



Colette Peignot, dite Laure
© Coll. J.-L. Froissart

sang, le même que le sien. Comprendre Laure à ce point c'est, à défaut de l'êtreindre, m'identifier à elle dans des moments de trouble voisins de ceux de l'amour. »

Laure a-t-elle des descendants ? C'est poser à la littérature une question qui la dépasse. Laure fut de ne pas être, vécut de n'avoir point tout à fait vécu : son écriture témoigne de cette faille, immense, qui ne se partage pas, mais s'éprouve : unique apparition d'une lointaine existence, si proche qu'elle puisse être.

L'univers dans un mouchoir de poche

Lumière d'été, puis vient la nuit de Jón Kalman Stefánsson est un roman, bien qu'il ressemble superficiellement à un recueil de nouvelles, ou à une chronique d'existences villageoises, en Islande, aujourd'hui. C'est bien un roman parce qu'un narrateur extérieur aux huit histoires contées les relie, incarnant une sorte de chœur antique qui annonce, commente, s'étonne, s'amuse, avant de perdre la parole lors de la fin abrupte qui brise et clôt le récit.

par Maurice Mourier

Jón Kalman Stefánsson

Lumière d'été, puis vient la nuit

Trad. de l'islandais par Éric Boury

Grasset, 320 p., 22,50 €

Récit unique, au sujet sans limites : la vie, l'amour, la mort, tout simplement. Et, comme il arrive aussi, tout naturellement, dans la vie, bien que le pessimisme brutal de l'épisode ultime assomme le narrateur et accable le lecteur, on ne saurait longtemps se révolter contre l'évidence : la mort, pour solde de tout compte, l'emporte à la fin et entraîne avec elle l'amour vers le néant.

C'est donc un roman philosophique ? Bien sûr, mais ça ne se voit pas, car le romancier, au sommet de son art de la dissimulation, et de son génie, cache merveilleusement son jeu. Comment croire en effet qu'une enfilade de tout petits fragments de toutes petites destinées d'un tout petit pays puisse renfermer en son noyau une méditation aussi sombre et lyrique sur l'abîme des destinées et la toute-puissance du hasard, une méditation assez profonde et poignante en son apparente sérénité pour que sa portée soit non point locale mais universelle ?

Il n'est question, dans ce livre dont la puissance d'émotion est telle qu'elle abolit toute lecture distanciée et fait de chaque lecteur un Islandais frémissant, que d'une minuscule parcelle de l'humanité, qui s'agite, se consume en passions diverses et meurt dans un canton reculé de l'île aux volcans, un village suffisamment insignifiant pour demeurer anonyme, bien qu'une singulière absence semble le caractériser : il ne possède ni cimetière ni église.

Il est d'ailleurs peuplé de gens simples, éleveurs de moutons, pêcheurs, artisans, employés de la Coopérative, de l'Atelier de tricot, enseignants de l'école élémentaire, ouvriers. Mais nous sommes en Islande, où le goût de la culture et du savoir, de la littérature et surtout de la poésie, est la chose du monde la mieux partagée. Donc, nombre d'habitants adultes ont poursuivi dans la capitale, et souvent complété à l'étranger, des études supérieures, beaucoup parlent des langues autres que la leur et pas seulement l'anglais ; on utilise l'hiver démesuré et sa nuit permanente, certes pour s'enivrer de vodka ou de whisky, mais d'abord pour lire, écouter de la musique, se créer des vocations étranges. Témoin le directeur de l'Atelier du tricot qui, ayant une fois rêvé en latin, bazarde son métier, sacrifie sa famille, se ruine en volumes coûteux et devient « l'Astronome ».

On pourrait croire que ce personnage de cosmologiste autodidacte et conférencier d'occasion entame une série de portraits, de « cas » plus ou moins pittoresques (un menuisier qui est aussi policier à temps partiel ; une postière qui ouvre le courrier et informe, sans encourir aucune sanction, l'ensemble des villageois des liaisons et des adultères ; les manutentionnaires de la Coopérative qu'une panne électrique incite à croire aux fantômes). N'émane-t-il pas de leurs aventures grotesques ou tragiques une comédie dramatique provinciale douce-amère comme il s'en écrit tant d'autres dans certains pays intéressés par la société plus que par l'individu (la Chine, la Corée notamment), cent textes qui trouvent ici des éditeurs à cause de leur intérêt exotique supposé ?

Tout européenne qu'elle est, l'Islande, plus encore que la Scandinavie, n'est-elle pas aussi pour nous pourvue d'un charme exotique grâce à ses paysages de mer et de ciel mêlés, à la violence de

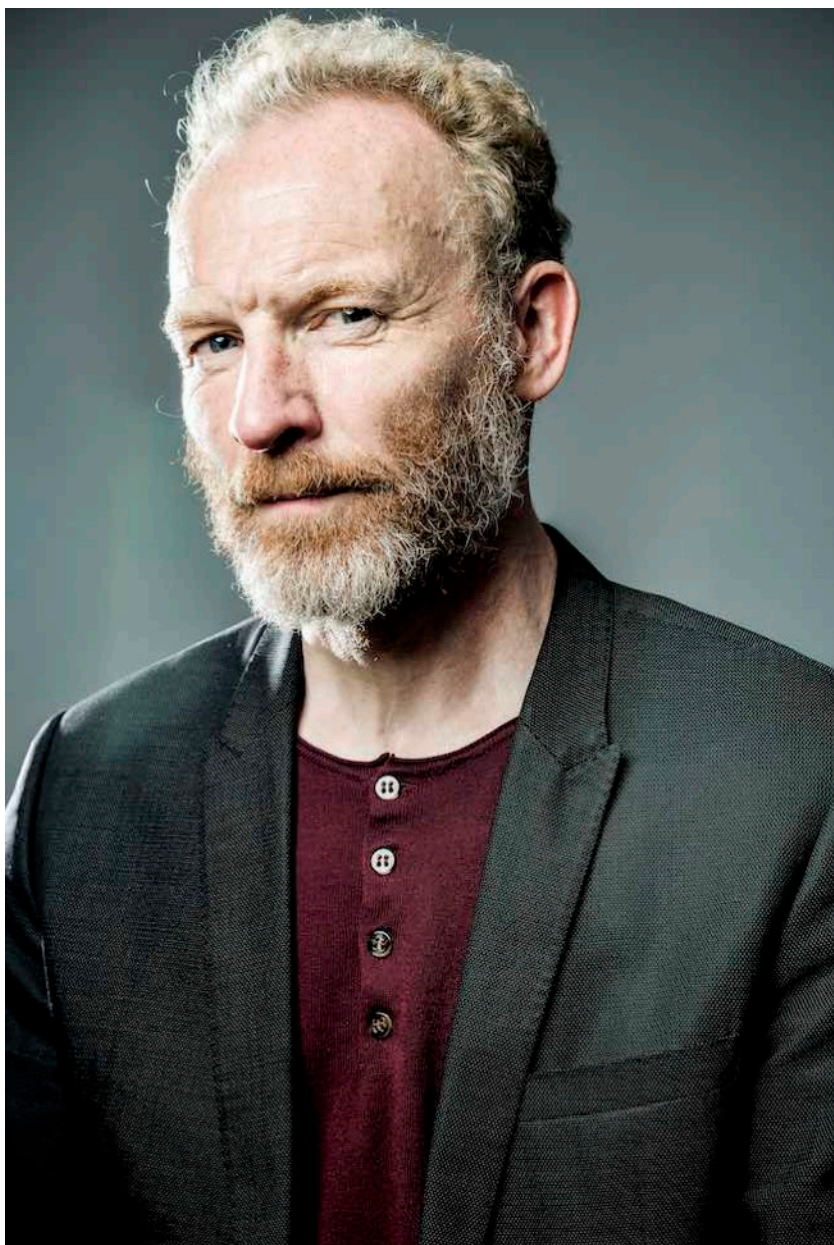
L'UNIVERS DANS UN MOUCHOIR DE POCHE

son climat, à sa terre rugueuse et noire, aux douceurs miraculeuses du court été célébré par un culte autochtone pour le moindre rayon de soleil ? Tout cela, qui est beau et différent, imprègne les descriptions de Stefánsson, peintre impressionniste de haute volée.

Il n'y a pourtant aucun effet d'exotisme dans son écriture entièrement rythmique et poétique qui, comme celle de Baudelaire, prend la boue et en fait de l'or. Car ce qui requiert Stefánsson, c'est moins la comédie humaine comme révélatrice du fonctionnement d'une société et de la singularité d'un milieu (bien qu'une lecture sociologique et politique de ses romans soit possible, ils sont assez riches pour cela) que le spectacle exaltant ou navrant des péripéties générées par le Destin, tel qu'il s'émiette en trajectoires individuelles.

De là ce don exceptionnel pour la création de personnages animés d'appétits vitaux et de capacités autodestructrices hors du commun. On a dit à juste titre – est-ce Flaubert, est-ce Albert Béguin, est-ce Proust, ou peut-être bien Baudelaire – que tous les personnages de Balzac avaient du génie, parce que ce génie était celui même de Balzac. J'appliquerais volontiers la même formule aux héros le plus souvent malheureux de ce grand livre, si pitoyables parfois que leur malheur ou leur échec nous glacent comme le feraient ceux des meilleurs de nos amis. Ainsi de Hannes, le menuisier policier buveur et lecteur de poèmes, incapable de surmonter la mort de son épouse et la prémonition du néant, qui se suicide à l'issue d'un second chapitre au titre sublime (« Les larmes ont la forme d'une barque à rames ») après avoir adressé à son fils Jónas une lettre d'une bouleversante splendeur.

Au fond, ce qui compte le plus, dans *Lumière d'été, puis vient la nuit*, roman de 2005 auquel le parfait traducteur Éric Boury a laissé son titre original, c'est l'inéluctabilité de l'enchaînement temporel : à l'été en forme de don du ciel, la nuit succède, après l'explosion de l'amour sous ses espèces les plus réelles, les plus sexuelles, l'amour qui se confond ici, comme ailleurs chez Stefánsson, avec la tendresse et la dévotion à l'être aimé – du moins cela se passe-t-il ainsi dans les couples dignes de ce nom –, rien ne peut advenir que la mort, éventuellement la plus injuste, celle qui brise dans l'œuf tout l'espoir d'un



Jón Kalman Stefánsson © J.-F. Paga

bonheur qui était en train de se construire (chapitre 8 et dernier).

Les villageois nommés d'un village sans nom, sans église et sans lieu où inhumer leurs défunts aiment se noyer dans les remous sanglants du soleil qui se couche. C'est leur façon à eux, archaïque et sensuelle, de méditer sur la mort, puisqu'ils sont autant de poètes-nés. Le narrateur essaie de se persuader que ce n'est pas triste, le hasard étant seul maître des fins premières et dernières. Mais il ne pourrait assurément dire, comme le curé de campagne de Bernanos sur son lit de jeune mort, que « *tout est grâce* ». Ni le roman dont les images nous hantent, ni la poésie qu'il amène à son plus haut période, ne sauraient être que mélancoliques s'ils se situent à ce niveau de beauté.

Le passe-frontières

Au moment où l'on pleure la destruction de Beyrouth, paraît un livre qui est la quintessence de ce que cette ville paradoxale a pu produire. L'auteur de Beyrouth entre parenthèses, Sabyl Ghoussoub, est un jeune artiste bourré de talents qu'il ne se résout pas à cantonner à un seul domaine, ni à un seul pays.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Sabyl Ghoussoub
Beyrouth entre parenthèses
L'Antilope, 144 p., 16 €

Photographe et amoureux de cinéma, Sabyl Ghoussoub a été directeur du festival du film libanais de Beyrouth et commissaire, à Paris, de l'exposition « C'est Beyrouth » qui désormais va prendre valeur de témoignage. Il a aussi le goût de l'écriture romanesque et ne dédaigne pas le journalisme. Passionné et multiple, il est de ceux qui échappent à tout enfermement. Né à Paris dans une famille où l'on s'est battu pour la Palestine, il est parti à l'âge de dix-neuf ans s'installer au Liban. C'est là qu'enfreignant les interdits familiaux, il a entamé une correspondance avec Laura Schwartz, une écrivaine franco-israélienne qui vit à Tel Aviv. De larges extraits de cette correspondance entre deux « collaborateurs », au regard de la loi de chacun de leurs pays, paraîtront dans un blog.

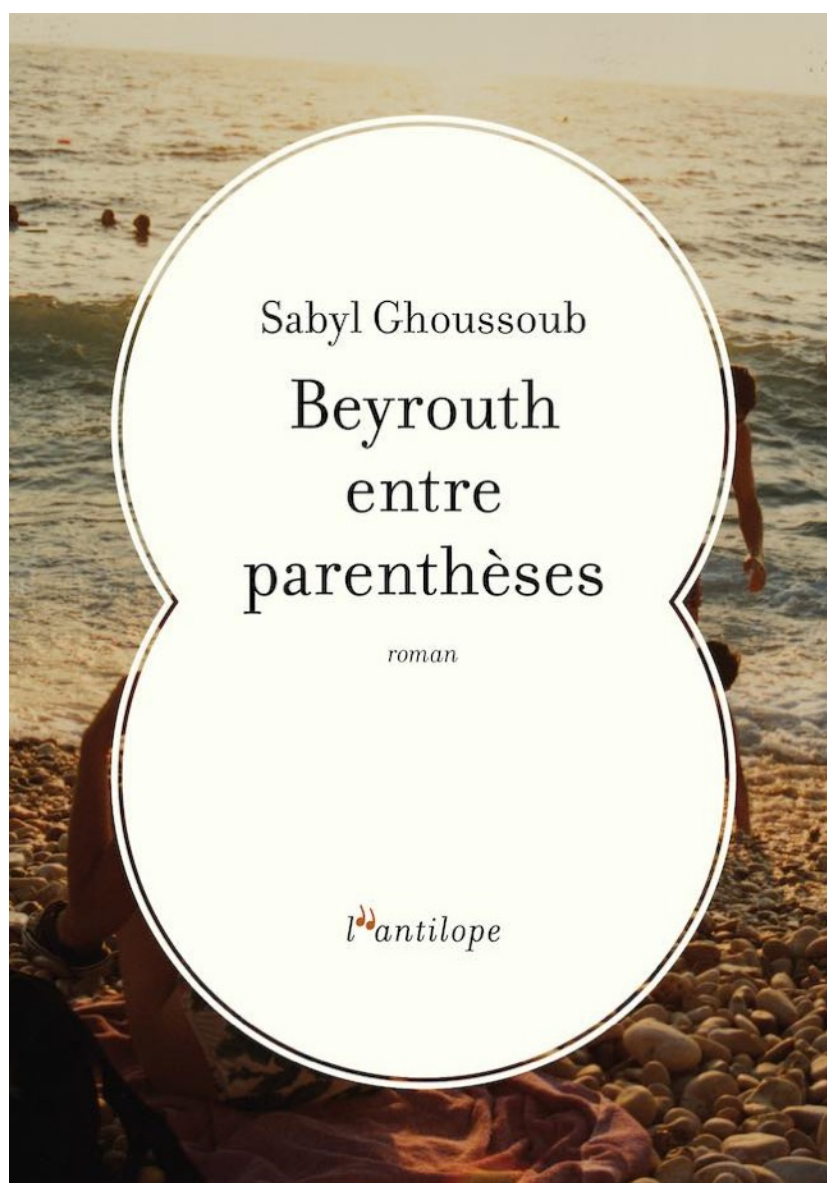
Dans le roman, où se mêlent fiction et autobiographie, Laura Schwartz prend le nom de Rose, et c'est elle que le narrateur décide de rejoindre à Tel Aviv. « À force d'entendre parler d'Israël depuis que je suis petit, le voir condamner de tous les maux de la planète, je n'ai eu qu'une seule envie, m'y rendre. » Franco-libanais, il détient un passeport français, et même un passeport spécialement établi en vue de son voyage en Israël, car les différents tampons, dont celui de la République islamique d'Iran, qui figuraient sur le précédent lui auraient définitivement interdit l'accès à ce pays. C'est donc plein de confiance qu'à la sortie de l'avion il se dirige vers le guichet du poste-frontière, où il compte bien se faire passer pour un touriste ordinaire.

Les services de sécurité ne l'entendent pas de cette oreille. Le narrateur (Sabyl ?) porte un nom

arabe : il est donc immédiatement suspect. Parqué d'abord dans une salle d'attente, il est soumis à un très long interrogatoire dont le récit, plein d'humour, constitue la partie la plus savoureuse du livre. L'interrogatrice est une femme qui n'a pas le sex-appeal qu'il attribuait, dans ses fantasmes, aux « *soldates de Tsahal qui se pavanent en string, les fesses à l'air sur Internet* » et dont il s'imaginait tomber amoureux, trahissant son pays « *dès l'aéroport, pour une paire de fesses* ». Elle le soumet à un feu roulant de questions destinées, comme c'est l'usage, à l'identifier et à le déstabiliser. Les réponses devraient pouvoir tenir en quelques mots.

Sabyl cependant ne peut coller à aucune identité simple et préétablie. Dans le dialogue fictif qu'il imagine avec la femme qui l'interroge, la sincérité même qu'il déploie rend dérisoires les catégories dans lesquelles on prétend l'enfermer. Il ne se souvient plus du prénom de son grand-père paternel. Il sait juste, d'après les récits de sa mère, qu'il était alcoolique, « *un peu comme moi* ». Quant à ses parents, ils sont chrétiens, certes, mais « *maronites, ascendant communiste. Un sacré mélange, je ne vous raconte pas. À base de Jésus et de Karl Marx. Moi Jésus et Karl Marx me fatiguent, je n'aime que la Vierge Marie* ». Son père, un poète, incapable de tenir une arme, est le seul vrai communiste qu'il connaisse, « *un homme qui n'a jamais renié ses convictions ; il a donc arrêté de voter pour le parti communiste dès les premières élections* ».

L'interrogatoire prend une autre tournure quand un homme entre dans la pièce et jette un tas de feuilles sur la table. Ce sont les photos réalisées par le narrateur : des personnages à la tête et au visage enveloppés d'un keffieh (en fait, des membres de sa famille), un reportage effectué en Iran. Sabyl a peur. Il se souvient des tortures infligées aux prisonniers palestiniens dans le centre de la Moskobiya. Il multiplie les explications.



LE PASSE-FRONTIÈRES

L'Iran, il y a surtout fait des photos, la fête, retrouvé brièvement une amante, Shirin, fait la connaissance de Hussein, et beaucoup bu. Les Israéliens sont à la recherche d'activités subversives ou terroristes, Sabyl parle de sa sexualité : « *je baise sans le vouloir, presque sans le pouvoir* ». Au bout de longues heures au cours desquelles ils se relaient, les interrogateurs arrivent à la conclusion qu'ils n'ont pas affaire à un individu dangereux mais à un demeuré. C'est Shabbat. L'aéroport est vide. Sabyl peut prendre un taxi pour Tel Aviv.

La dernière partie du livre qui commence alors est moins convaincante. Sabyl Ghoussoub, dont le premier roman s'intitulait *Le nez juif* (L'Antilope, 2018), ce nez étant le sien, est à la recherche d'une espèce d'arabité juive ou de judéité arabe, qui ferait disparaître les fils barbelés

séparant Israël du Liban. Il raconte ses promenades à Jaffa et à Haïfa, ses rencontres avec Asaf, un artiste juif d'origine irakienne ou avec une vieille Juive égyptienne. Il se rend jusqu'à la frontière libanaise, et imagine sa mère, sa sœur, ses tantes, en train de nager et de bronzer, dans leur village au bord de la mer, avec l'envie de les rejoindre.

Ce Liban de carte postale correspond au Tel Aviv « *où il fait bon vivre entre les palmiers, les vélos et la Méditerranée* ». Certes, on comprend que Sabyl Ghoussoub ait été saturé de discours militants et d'images convenues. Dans son désir de se démarquer et de ne pas reproduire les scènes vues et revues dans le monde entier, il cède, à la fin de son livre, à la facilité de propos irénistes et esthétisants plus conformistes que provocateurs. Mais l'humour, la verve, la rapidité et l'élégance de l'écriture font néanmoins de la lecture de ce court roman un vrai moment de plaisir.

Le siècle de la vitesse

Avec Rien pour demain, Bruno Remaury reprend le dispositif du Monde horizontal, son livre précédent : il s'agit de mettre en lumière une évolution de notre société – ici, le rapport au temps – grâce à des exemples tirés de l'histoire, de la mythologie, de l'art, de la littérature ou de la science. L'écrivain y ajoute des personnages fictifs illustrant des moments clé de la marche vers la dictature de l'instant présent. Si ces protagonistes ne sont pas toujours convaincants, Rien pour demain s'inscrit parfaitement dans la forme de l'essai : plutôt que de faire le tour du sujet, il donne matière à méditation, à rêverie, à partir de quelques figures fortes – l'astronome John Herschel, Cixi (la dernière impératrice de Chine) ou le capitaine Crochet.

par Sébastien Omont

Bruno Remaury

Rien pour demain

José Corti, 192 p., 17,50 €

Le début du livre de Bruno Remaury insiste sur un tournant : la Première Guerre mondiale change radicalement la perception du temps. Alors qu'il était jusque-là « *ronde [des] journées, lenteur circulaire du monde* », avec le sentiment implicite qu'un état antérieur finirait par revenir – après la guerre, la paix –, la boue des tranchées et les orages d'acier consacrent le passage à un temps linéaire, unidirectionnel. « *Time's Arrow, [la] Flèche du temps* », dit l'astrophysicien Edington.

Pour marquer ce bouleversement, l'auteur suit Jean de la Ville de Mirmont, poète enseveli par un obus à vingt-huit ans, le 28 novembre 1914. Plus encore que Péguy, [Alain-Fournier](#) ou Apollinaire, Jean de la Ville de Mirmont – également protagoniste de *Strangulation* de Mathieu Larnaudie (Actes Sud, 2008) et de *Bleus horizons* de Jérôme Garcin (Gallimard, 2013) – incarne ce qui n'a pas été, ce qui fut tranché net par la guerre. Dans les semaines précédant sa mort, Jean écrit à sa mère « *qu'il suffisait avant d'un jour de courage pour remporter une victoire et que les guerres modernes ont ceci de pénible qu'elles semblent infinies* ». Paradoxalement, l'enlèvement détruit toute possibilité de retour au *statu quo ante*.

Le livre de Bruno Remaury puise son titre dans cette époque de rupture, en l'empruntant aux dadaïstes : « *Rien pour demain, rien pour hier, tout pour aujourd'hui* ». Il rappelle aussi que la Première Guerre mondiale est contemporaine de la théorie de la relativité, qui fait du temps « *une chose chaude et souple que l'on pouvait trafiquer à volonté* », alors que, dans une conférence, Edington « *dit comme ça, en passant, qu'il nous faut transformer l'existence en événement et l'être en devenir* ». C'est le propos de *Rien pour demain* : montrer comment nos vies se sont transformées en succession d'événements, en quête de moments forts.

Pour cela, Bruno Remaury relie la guerre à la transformation du travail, à travers l'exemple glaçant de Louis Renault. En 1911, après des rencontres avec Henry Ford et Frederick Taylor, Renault met en place le travail à la chaîne, la décomposition des tâches et le chronométrage dans son usine de Billancourt. Le temps de l'ouvrier se défait en une série de gestes comme autant de micro-événements dans un présent répété. Tandis que la productivité augmente, les salaires chutent, car le prix à la pièce est calculé sur une cadence idéale. La moindre baisse de rythme, la moindre erreur fait perdre de l'argent au travailleur. Les revendications et les grèves n'y feront rien. Renault appelle la police, licencie. Parallèlement, de 4 000 employés en 1914, les usines Renault passent à 22 000 en 1918, pour des journées de quatorze heures à la fin du conflit. Guerre et industrie se donnent la main pour couper les boucles du temps, les étirer en chaînes.



© Jean-Luc Bertini

LE SIÈCLE DE LA VITESSE

Ce début de XX^e siècle ne fait pourtant que cristalliser un changement progressif. L'auteur revient sur l'observation d'une forte variation de luminosité stellaire par John Herschel en 1837. Preuve que l'univers n'est ni immuable ni éternel. Herschel tient entre ses mains plusieurs fils du livre : il a à la fois nommé les satellites de Saturne et imposé le mot « photographie ». Bruno Remaury lie les deux par la mélancolie, le sentiment d'une fin : « *les portraits photographiques sont toujours crépusculaires* ». À cette même époque, l'effondrement d'un ancien monde, l'Empire de Chine, est retracé par les multiples portraits de sa dernière impératrice vieillissante.

Rien pour demain se construit ainsi, par rapprochements, par analogies, par associations, ce qui en fait davantage une étude poétique stimulante qu'une réflexion systématique. Le texte intègre d'ailleurs sans guillemets des fragments célèbres de Rimbaud, Hugo, Baudelaire, Nerval. Il éclaire avec autant de force la nouvelle apocalyptique d'Edgar Poe « Conversation d'Eiros avec Charmion » que *Les Dionysiaques*, poème épique, dont quelques lignes nous rendent l'auteur antique tout à coup présent dans son crépuscule égyptien.

Bruno Remaury est très convaincant lorsqu'il évoque des figures historiques ou littéraires : entre autres, Peter Pan et le capitaine Crochet – pas celui de Disney, le personnage sombre et mélancolique du roman de J. M. Barrie – dont il souligne les points communs avec Chronos. Il convainc quand il exprime par l'écriture la vitesse à laquelle la photographie se répand ou l'éclat des villes. C'est moins le cas lorsqu'il fait incarner certaines idées

par des protagonistes fictifs un peu trop mécaniques et convenus. Ainsi, avant le taylorisme et la Grande Guerre, Valentin, l'ouvrier de chez Renault, est, pour les besoins de la démonstration, « *si enthousiaste et joyeux, [...] si riche d'humanité* ». Les personnages féminins, surtout, sont mal lotis. Betty, la pétillante vendeuse, forme avec Émile, le garagiste taiseux, le couple « *d'un ogre et d'une fée* », une fée représentant la superficialité : « *son élément, c'est tout ce qui change, c'est tout ce qui est en train d'arriver et tant pis si ça n'est pas forcément fait pour durer* ». Quant à Brenda, la femme mûre désespérée par la fuite de sa jeunesse et de sa beauté, elle n'est qu'empilement de clichés, trouvant bien entendu une compensation illusoire, une satisfaction éphémère et vide, dans la société de consommation : « *on peut se tuer pour ça, pour rien, pour un dîner raté, pour une robe que l'on n'aurait pas dû acheter, pour un bijou égaré, pour la foudroyante beauté d'un visage que l'on vient de croiser* ». Parions que personne ne s'est jamais tué pour ces raisons. Sauf dans quelques romans ; mais *Rien pour demain* n'est pas un roman.

Malgré ces stéréotypes, *Rien pour demain* nous emporte sur les ailes du temps, depuis « *la main infinie* » de Chronos jusqu'à l'éruption d'Eta Carinae observée par Herschel, jusqu'au quintuple parhélie annonçant la fin de l'Empire de Chine en 1908 et aux 250 versions des *nympheas* peintes par Monet. Si l'on s'étonne un peu que l'époque contemporaine ne soit traitée qu'en quelques pages, Bruno Remaury offre une réflexion sur le temps féconde par tout ce qu'elle ouvre d'horizons et par sa forme originale, sa manière de lier poésie, histoire et industrie, science, mythologie, art et littérature.