

EON

Numéro 142
du 5 au 18 janvier 2022



**Un
Clint
Eastwood
français ?**

Numéro 142**Le monde réduit et le monde ouvert**

Janvier 2022 : *En attendant Nadeau* fête ses six ans. Six années passées à lire notre temps et notre monde dans les livres. À s'intéresser à une pluralité de pensées, à faire varier les langues, les points de vue, les époques. À sentir que le temps est toujours plus profond que ce qu'on en pense.

C'est justement ce qui manque au nouveau roman de Michel Houellebecq, que notre journal a souhaité lire deux fois pour en approfondir la critique. Celui que certains présentent comme le grand écrivain réaliste (français) du XXI^e siècle n'écoute pas tout son temps, ou l'écoute avec une oreille orientée, et réduit le roman à être le genre le plus anti-progressiste qui soit.

C'est pour cette raison, comme le montre [Tiphaine Samoyault](#) qui livre une analyse de son art du récit et des temporalités que celui-ci produit, que ce grand

moraliste a besoin d'un léger saut temporel : depuis 2026, il nous fait croire qu'il reste peu de choses à vivre en 2022. Mais Michel Houellebecq est expert en pièges, comme l'était Louis-Ferdinand Céline : du fait de son sentimentalisme, de ses idées et du sens de la mise en scène de son auteur, *Anéantir* attire. [Cécile Dutheil de La Rochère](#) montre « l'humanisme résiduel » sur lequel il repose.

Le livre de Michel Houellebecq a tenté de couvrir le reste de cette rentrée littéraire d'hiver, mais janvier 2022 ne se résume pas à *Anéantir*. On peut par exemple s'ouvrir à d'autres littératures, comme le font [Jean-Yves Potel](#) et [Gabrielle Napoli](#) à la rencontre des écrivains bulgares. Et d'autres livres, comme ceux de [Pascal Quignard](#), de [Vincent Message](#), de [Julia Deck](#) ou encore de [Felwine Sarr](#), donnent de la lumière à ce début d'année. *En attendant Nadeau* vous les fera découvrir tout au long de ce numéro, en vous souhaitant un temps ouvert aux idées neuves.

P. B., 5 janvier 2022

Direction éditoriale

Tiphaine Samoyault

Comité de rédaction

Philippe Artières, Santiago Artozqui, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Albert Bensoussan, Paul Bernard-Nouraud, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Jean-Pierre Salgas, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard, Gilles Lapouge, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Alban Bensa

Numéro ISSN : 2491-6315

Directeur de la publication Santiago Artozqui

Réception des livres

Pierre Benetti — En attendant Nadeau Librairie-Café Cariño 21 rue du Chalet 75010 Paris

À la Une : Michel Houellebecq (2004) © Jean-Luc Bertini

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Chargé de communication

Pierre Butic

Correction

Thierry Laisney

Design graphique

Delphine Presles

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

- p. 4 Michel Houellebecq**
Anéantir
par Tiphaine Samoyault
- p. 7 Michel Houellebecq**
Anéantir
par Cécile Dutheil de la Rochère
- p. 9 David Colon**
Les maîtres de la manipulation
par Jean-Jacques Marie
- p. 11 Bernard Stiegler
et Mehdi Belhaj Kacem**
Philosophies singulières
par Titus Roché
- p. 13 Marie-Violaine
Brincard et Olivier Dury**
L'homme qui penche
par Élie Marek
- p. 15 Suspense (43)**
par Claude Grimal
- p. 17 Wolfgang Hilbig,
l'improbable vocation**
par Carola Hähnel-Mesnard
- p. 20 Jacques Derrida**
Hospitalité. Volume 1.
Séminaire (1995-1996)
par Richard Figuièr
- p. 22 Théodora Dimova**
Les dévastés
par Gabrielle Napoli
- p. 24 Bulgarie : produire
le passé qui manque**
par Jean-Yves Potel
- p. 27 Pascal Quignard**
L'amour la mer
par Claire Paulian
- p. 29 Vincent Message**
Les années sans soleil
par Sébastien Omont
- p. 31 Guennadi Aïgui**
Toujours plus autrement
sur terre
par Odile Hunoult
- p. 34 Roberto Bolaño**
Les détectives sauvages
par Florence Olivier
- p. 37 Christophe Charle**
Paris, « capitales »
des XIX^e siècles
par Maïté Bouyssy
- p. 40 Alissa Nutting**
Made for love
par Steven Sampson
- p. 42 Alain Veinstein**
Le désir que j'ai
par Maurice Mourier
- p. 44 Michael Löwy**
La comète incandescente.
Romantisme, surréalisme,
subversion
par Jérôme Duwa
- p. 47 Édith de la Héronnière**
Chemins de traverse
Jan Synowiecki
Paris en ses jardins
par Jean Lacoste
- p. 49 Hélène Gestern**
555
par Jean-Paul Champseix
- p. 52 Julia Deck**
Monument national
par Norbert Czarny
- p. 54 Tonino Benacquista**
Porca Miseria
par Marie Étienne
- p. 57 Felwine Sarr**
Les lieux qu'habitent mes rêves
par Catherine Mazauric
- p. 60 Elsa Jonquet-Kornberg**
Il y aurait la petite histoire
par Feya Dervitsiotis
- p. 62 Jean-Marc Chatelain,
Olivier Deloignon
et Jean-Yves Mollier**
D'encre et de papier.
Une histoire du livre imprimé
par Paul Bernard-Nouraud
- p. 64 Cina Guèye**
Migration chinoise
et compétitions urbaines
à Dakar
par Jean-François Laé
- p. 67 Amandine Gay**
Une poupée en chocolat
par Catriona Seth
- p. 69 Jeanette Winterson**
Frankissstein.
Une histoire d'amour
par Sophie Ehrsam

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](#).

Un Clint Eastwood français ?

Comme Clint Eastwood, Michel Houellebecq est un moraliste. Comme lui, il se situe politiquement à droite. Comme lui encore, il tient un discours sur la société qui rencontre un très vaste public. Comme lui enfin, il choisit l'art du récit pour délivrer indirectement ce discours et présenter un monde complexe. C'est ce qui différencie Houellebecq de Zemmour. Certaines des positions de Houellebecq rejoignent celles de Zemmour, mais on ne pourrait pas dire d'Éric Zemmour qu'il est un Clint Eastwood français.

par Tiphaine Samoyault

Michel Houellebecq
Anéantir
Flammarion, 736 p., 26 €

Qu'est-ce qu'un auteur moraliste ? C'est à la fois un humaniste et un pessimiste. Il produit des généralités qui ne manquent pas de force. Il s'intéresse à la condition humaine, à ses traits de caractère, à ses mœurs, tout en pointant la difficulté pour chacun de tenir une conduite, ou tout simplement de vivre, dans un monde menacé de ruine et de disparition. Ainsi, *Anéantir*, comme *Bird* ou *Impitoyable*, inscrit des personnages dans une époque crépusculaire, une société sur le point de finir.

Humaniste, le moraliste pose la fin et l'anéantissement comme relevant de la responsabilité exclusive de l'humain. C'est sans doute la raison pour laquelle la légère dystopie réaliste que propose Houellebecq, plaçant l'action du livre dans la société française au tournant des années 2026 et 2027, ne mentionne jamais la pandémie de Covid-19. L'anéantissement ne peut être le fait que d'un geste humain programmé, il relève d'une action des individus. Il ne peut pas être ce mal organique – même s'il a des raisons environnementales et sociales – dont l'invisibilité et la force de frappe n'ont pas de coupables directs. Alors que pour les attentats informatiques, le torpillage de porte-conteneurs, les attaques en mer de bateaux de migrants, le saccage dans le Nord de l'Europe d'une banque de sperme, les responsables ont beau se cacher, on finira bien par les trouver, en déchiffrant leurs codes secrets et en découvrant l'idéologie – extrême – qui les anime. C'est un imaginaire complotiste,

qui veut qu'un mal soit une faute et qu'un coupable puisse être nommé.

La maladie invisible est donc invisible dans le livre, et pourtant elle est partout. Le père du personnage principal se retrouvant en EHPAD très peu après le début du roman, un nombre important de pages est consacré aux malheurs et horreurs de ces institutions, aux maltraitements dont font l'objet aussi bien les résidents que les personnels soignants, malgré la présence de certains médecins ou infirmières au grand cœur qui continuent à se battre pour y maintenir un peu d'humanité (Clint Eastwood, encore). Cela rappelle des souvenirs. Une page particulièrement lyrique illustre bien la perspective du moraliste sur la situation ; le discours est tenu par un personnage secondaire qui se révèle être un maillon capital dans l'entreprise musclée de sauvetage du père d'une euthanasie programmée. Une mutation anthropologique fondamentale, y lit-on, s'est produite lorsque la culture ne s'est plus définie par la révérence aux anciens et au capital moral accumulé par eux au cours de leur vie. Accorder plus de valeur à la vie d'un enfant alors qu'il n'est encore rien et qu'on ne sait pas ce qu'il va devenir, c'est fonder un projet commun sur un futur incertain et c'est donc l'esprit du nihilisme. Voilà, en résumé, un argumentaire habité par les débats sur le tri des patients qui ont cours depuis deux ans.

Le décalage de six ans, d'une élection présidentielle – c'est aussi le sujet du livre –, permet ainsi d'inscrire le passé récent de façon directe ou indirecte et en tout cas d'en contrôler le récit. Effacer l'histoire est aussi une manière d'anéantir, on le sait par maints exemples, comme récemment la dissolution de l'association Memorial

UN CLINT EASTWOOD FRANÇAIS ?

International par Vladimir Poutine en Russie. Mais la légère dystopie a aussi pour fonction d'installer encore plus définitivement la droite comme seul horizon de la politique française. Il ne reste plus de la gauche que des humanitaires dégoulinants ou des « *gauche morale un peu vieux* », des « *intellos mainstream* ». Même l'écologie est largement de droite, et de la droite la plus extrême puisque les mouvements écolo-fascistes sont ici largement documentés. C'est tout le spectre de la droite libérale à la droite radicale que l'on parcourt au fil du livre ; et si le milieu politique le plus largement décrit semble procéder d'un macronisme bon teint – le Bruno Juge, ministre des Finances, ayant beaucoup des traits de notre actuel Bruno Le Maire, son patronyme fictionnel le faisant simplement passer du municipal au judiciaire –, beaucoup d'autres obédiences de la droite actuelle sont précisément évoquées : le Rassemblement national, bien sûr, le zemmourisme, mais aussi le Bloc identitaire, les anarcho-primitivistes, la *deep ecology*...

L'immobilisme politique – politique économique ultra-libérale, contrôle de l'immigration, renoncement aux directives européennes, violence ciblée et efficace, relégation de l'idée de progrès, hypertechnicité, hyperprésidentialisme – n'est que le reflet de la stase dans laquelle semble se tenir le monde en attendant le cataclysme final (« *le gigantesque collapsus* »), dont l'état végétatif du père puis l'agonie du fils sont l'allégorie. Les êtres, les pays, la terre entière, semblent être dans le couloir de la mort. Toutes les saisons présentent des couleurs qui paraissent un temps idéal pour mourir. La civilisation est immobilisée. Ce n'est pas la première fois que Michel Houellebecq se fait collapsologue et, à première vue, ce pessimisme n'est pas surprenant. Mais, dans le monde complexe que brosse son roman, à coups de réalités parallèles, de superpositions des plans du rêve et de la réalité (pas moins de treize rêves sont longuement racontés, principalement des rêves d'ascension ou de chute qui traduisent à la fois la quête spirituelle des personnages et la difficulté du mouvement dans un monde immobilisé), ce pessimisme n'est pas seul à être dit. Le roman défend aussi une thèse qui n'est pas seulement celle du collapsus.

L'art du récit est plus complexe que le discours politique, mais il est aussi plus retors : il offre quantité de recoins où se cacher, dans des situations ou des personnages, il permet d'affirmer

tout en tenant les discours à distance. Bref, il peut manifester l'idéologie en ayant l'air de ne pas y toucher. Ainsi, le personnage principal, Paul Raison (ah, l'onomastique !), reste sceptique jusqu'au bout bien qu'il entre en contact prolongé avec des personnages de croyants et qu'il se sente touché par eux. Sa sœur, vers qui va plutôt la sympathie de la narration, est une catholique pratiquante et convaincue ; le rapprochement avec elle conduit Paul à se rendre à plusieurs reprises dans des églises. Son mari a des liens rapprochés avec le Bloc identitaire, mais « *il ne lui en tenait pas du tout rigueur* ». Sa propre femme, Prudence, est végane et adepte du wicca, une « *religion joyeuse* », et elle croit en la réincarnation... Et ce sont ces croyant.e.s qui offrent au personnage principal des motifs de compassion et d'espoir et font de la religion – enfin, de certaines d'entre elles ! – un refuge et, pourquoi pas, un salut. Cela rappelle, dans le dispositif, l'art du roman d'Anatole France – un personnage principal de sceptique (Bergeret), humaniste moraliste, accablé par l'état du monde, assiégé de discours pourris ; mais chez France ce personnage reste impeccablement étanche à ces discours, et son scepticisme, qui en sort même renforcé, leur sert de paratonnerre et les disqualifie.

La religion offre aussi sa structure au monde fictionnel ; elle fournit le modèle des boucles temporelles qui s'insèrent dans la stase d'avant l'apocalypse. On est au présent dans la futur mais également dans le passé. Sur ce point, on est peut-être formellement plus proche de David Lynch que de Clint Eastwood, même si Houellebecq continue de donner à ces boucles un sens moral, ce que ne fait pas Lynch. Il y a de légères distorsions temporelles (quatre ans transformés en deux ans quelques pages plus loin, un événement qui n'a pas encore eu lieu après qu'il a déjà eu lieu au chapitre précédent), qui jettent un trouble et renforcent l'incertitude dans laquelle le monde est plongé à la suite d'attentats spectaculaires et non revendiqués, au point de n'avoir finalement qu'une explication satanique. La résurrection comme la réincarnation font aussi de la boucle une survie. Or l'équivalent idéologique de la boucle temporelle, c'est évidemment l'antiprogressisme. L'égalité, la confiance en la raison, l'espérance d'un progrès social, et même la démocratie, sont des valeurs auxquelles Houellebecq et son personnage ont renoncé. À la suite de Nietzsche, mais surtout de Joseph de Maistre, très présent à la fin du livre (en même temps que le roman policier historique dont le caractère conservateur n'est plus à démontrer), est posée la



Michel Houellebecq lors d'une conférence à Porto Alegre (2016)
© Fronteiras do Pensamento / Luiz Munhoz

UN CLINT EASTWOOD FRANÇAIS ?

thèse d'une vérité des valeurs traditionnelles, pré-révolutionnaires, qui sont aussi un retour.

C'est là que le roman atteint sa limite, qu'il cesse d'être complexe pour devenir idéologique et zemmourien d'une manière vraiment plate. Clint Eastwood ne se départit jamais de l'exigence de complexité qu'induit l'écriture de la fiction bien comprise, alors que Michel Houellebecq, si. Les femmes qui travaillent sont véganes ou frigides, mauvaises ou médiocres. En se rapprochant affectivement et sexuellement de Paul, Prudence se met pour la première fois de sa vie à faire la cuisine, demandant gentiment si elle n'a pas mis trop de clous de girofle dans la daube de bœuf, et elle renonce progressivement à travailler. Contrainte d'avoir un salaire après le chômage de son mari, Cécile, qui ne sait rien faire à part le ménage et la cuisine, *dixit* le texte, va devoir travailler pour les autres et quitter le seul soin de son foyer : c'est « *une mauvaise utilisation des compétences* », « *un drame à tous les niveaux – culturel, économique, personnel* ».

On pourrait multiplier les citations misogynes, essentialistes, visant à maintenir les femmes dans

des rôles traditionnels. Le racisme fait « naturellement » partie du programme antiprogressiste. Il est loin d'être absent du livre, avec les remarques désobligeantes habituelles contre les musulmans, mais aussi, plus crûment encore, par une anecdote : la belle-sœur de Paul s'est fait inséminer par un donneur noir afin d'humilier son mari... Quant à l'amoureuse du frère, l'infirmière Maryse, c'est simplement « *la petite Noire* » ; et lorsque son amant la déshabille, il la complimente : « *Tu n'es pas vraiment noire* ». Il arrive que ces propos soient mis à distance, mais ils sont trop récurrents pour ne pas conforter la thèse principale d'un roman qui se veut la somme d'une époque en même temps que son reflet, d'ailleurs toujours parfaitement lisible. Un tel roman, avec son personnel fictionnel nombreux, ses références, ses descriptions, son sentimentalisme, ses clés, ses habiletés et ses ficelles, fait s'interroger sur le bien-fondé de toujours défendre le « grand roman », ou le « roman traditionnel », alors que le cas d'*Anéantir* montre que, au service de la représentation du contemporain pour lequel il n'est pas fait, ce roman ne sait que ressasser son contretemps, sa réaction.

Un humanisme résiduel

Offert en avant-première à quelques-uns, piraté donc auréolé d'un parfum de scandale, le dernier roman de Michel Houellebecq est-il si sulfureux ? Anéantir, qui paraît le 7 janvier, met en scène une fratrie de trois adultes dans une situation apte à susciter de la tension et des questions graves : leur père est dans un coma profond dont il semble s'éveiller. Où ? Entre Paris, les Hauts-de-France et le Beaujolais. Quand ? En 2027, date de la prochaine élection présidentielle (n + 1), sur fond d'attentats. Action, lieu, temps : vous avez les principales cartes en main. Imaginez le malin génie Houellebecq tirant les ficelles : il est exercé, perçant, contempteur ; et il est encore plus ambitieux et plus mondial. Les amateurs se réjouiront ; les rétifs laisseront tomber.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Michel Houellebecq

Anéantir

Flammarion, 736 p., 26 €

Un mot sur l'objet. Le livre est relié et agrémenté d'un élégant signet rouge qui tranche sur la blancheur de l'ensemble. C'est prétentieux, mais l'écrivain a le génie de la publicité et ses ventes le permettent. En vérité, le livre est vilain, il ressemble à une vieille édition de Ginette Mathiot, *Je sais cuisiner*. Coïncidence, Cécile, un des personnages, compense le chômage de son mari en créant Marmilyon.org, une petite entreprise qui propose de préparer des repas à domicile.

Cécile est surtout catholique et pratiquante. Des trois enfants, elle est celle qui croit : au réveil du coma de leur père, en Dieu, en la Résurrection. Elle n'est pas antipathique, un peu ravie de la crèche, pauvre, gentille, son créateur a peu d'estime pour elle. Elle vote Le Pen : aux yeux de Houellebecq, c'est une évidence, quand on est fille de l'Église, on vote à l'extrême droite. Ou est-ce que l'extrême droite n'est plus extrême ? Elle s'est enracinée dans le paysage, celui de la France et de la « force tranquille » qui se déployait, sereine, sur les affiches de campagne de Mitterrand en 1981.

Le monde entier sait que Michel Houellebecq est un sismographe expert des courants, des modes, des tendances et de leurs mille et une variations

et retournements qui font dériver la France et l'Europe occidentale de-ci, de-là. Il anticipe, dit-on. C'est vrai, mais pas toujours. Il n'est pas non plus devin ni sage. *Anéantir* peut donner l'impression d'être un vaste pot-pourri de tout ce dont nous abreuvons les chaînes d'info en continu : tout y est, tout ce qui fait débat, qui heurte, qui choque, qui choqua, qui ne choque plus ou qui devrait choquer.

L'état des lieux tel qu'il apparaît dans *Anéantir* est extrêmement clair et parfaitement lisible. Le roman est excessivement signifiant. À trop relever les marques, les sigles, l'invasion des initiales (EHPAD, AVC, PMA, GPA, EVC-EPR), par exemple, il pourrait lui-même finir par devenir un panneau. Heureusement il n'y tombe pas, la sensibilité du romancier est trop aiguisée pour se laisser prendre au piège. Il n'empêche, préciser systématiquement que tel personnage déjeune dans un restaurant Courtepaille et émailler le roman de tics langagiers ridicules finit par affaiblir le propos. Trop de réalisme tue le réalisme. Mais un roman strictement réaliste est un roman mort, ce que n'est pas *Anéantir*.

Le livre vit, avance, abandonne des pistes, bifurque et surprend. Il est long, certes, et alors ? En dépit des virages et des impasses, son rythme est régulier, comme une autoroute, en cinquième vitesse. Quelques pauses sont néanmoins recommandées, vous pouvez même arrêter en route : « anéantir », dit le titre, alors pourquoi ne pas appliquer la méthode à la lecture du roman et tout

UN HUMANISME RÉSIDUEL

jeter par-dessus bord ? Vous aurez raté les quelques sentiers de traverse qui donnent de l'épaisseur à ce livre.

Les premiers sont les rêves du personnage principal : Paul, énarque, fonctionnaire du ministère des Finances, moins minable que le héros houellebecquien habituel. Il doute, croit ne plus aimer et pourtant réapprend à aimer. Il a des angoisses, des passages à vide, des hallucinations qui bousculent la plaque photographique trop reconnaissable qu'offre le roman. Un léger onirisme colore le livre et lui évite de sombrer dans la satire et l'aigreur. La nature est présente, le ciel et ses couleurs, les arbres et leurs teintes vertes, rassérénantes, éternelles. Le romancier se risque à de simples descriptions de paysages qui tempèrent sa noirceur ; les personnages se déplacent sur le territoire et l'observent. Tout ce qu'ils voient ne se réduit pas à un vaste écran Internet ni télévisuel.

Curieusement, aucun des trois frères et sœur n'est célibataire, condition humaine fin-de-siècle type chez Houellebecq. Tous sont mariés, même s'ils ne sont pas toujours heureux. Qui l'est vraiment, après tout ? Des interrogations presque candides naissent : « *Il y a encore une dizaine de jours il n'avait jamais touché Maryse, le contact de sa peau était complètement en dehors de son champ d'expériences ; et maintenant cette même peau lui était devenue indispensable ; comment expliquer cela ?* »

Maryse est d'origine béninoise, la précision mérite d'être relevée et opposée à une autre : le fils d'Indy, personnage détesté par le romancier (une journaliste « *conne* » et bien-mal-pensante), est né d'une GPA et d'un père noir anonyme. Indy est pourtant mariée, mais c'est ainsi, assène Houellebecq, de son fils elle a voulu faire « *un placard publicitaire* ». Le romancier est là au moins aussi malveillant et vengeur que ce personnage féminin honni, Indy. Et il charge la barque, lourdement, très lourdement.

Plus le roman avance, plus sa dimension apocalyptique et mondialisée est manifeste. Les trois frères et sœur semblent passer au second plan, plus ou moins effacés par les trois attentats qui scandent l'intrigue du livre : contre un porte-conteneurs chinois, contre une banque de sperme, contre un bateau de migrants – trois cibles plus que symboliques pour Houellebecq. Régulièrement, le récit penche vers le roman d'espionnage

– hackers, darkweb, exterminateurs impossibles à identifier. Puis il redevient conforme à ce qui a fait la noire réputation de l'écrivain : une comédie de mœurs. Nouvelle surprise, des pages laissent penser qu'il s'agit d'un thriller politique. Puis ce fil s'effiloche lui aussi. Enfin, le livre s'achève comme un mélodrame.

Alors que reste-t-il de cette hésitation d'une piste à l'autre ? Un roman-métastase, qui élimine ses personnages les uns après les autres : Houellebecq les oublie, les abandonne à leur inanité, les suicide ou leur impose une maladie terminale. Il reste aussi un esprit nihiliste « *jusqu'au trognon* » : l'expression, peu gracieuse, est du romancier, caricaturiste et cousin de Reiser. Dans le roman, elle s'applique au politiquement correct, autre pot-pourri dans lequel Houellebecq balance tout, l'humanisme, « *mou* », dit-il ; une gauche en loques, la foi du charbonnier de Cécile, la joie, *et cætera, et cætera*.

Et la droite, l'extrême ? Houellebecq est ambigu, il peut sembler distant puisqu'il a même des « *pétainistes vegan* » dans sa hotte, mais il joue avec le feu, les braises qui couvent au moment même où il écrit et publie, et il en jouit. Et l'islam ? Le thème est peu présent. Sur une même page, il note deux choses : une mosquée à Belleville-en-Beaujolais, avec un « *C'était étonnant* » pour seul commentaire ; la « *solidarité entre les générations* » des Maghrébins qui répugnent à enfermer leurs aînés dans des Ehpad. Ailleurs il est plus désobligeant et ne peut s'empêcher de railler sous cape.

Là où il ne saurait ruser, c'est dans le style, plat comme une limande. Sa prose est normale en tous points, vecteur efficace d'action. Il use d'un passé simple de rigueur et de bon aloi. Il s'est affiné, dans la mesure où il a abandonné ses habits élimés de pornographe, même s'il reste des taches de gras. S'il dénonce ce qu'il appelle la « *druckérisation* » du monde et du langage, Houellebecq en est le fils consentant.

Finissons en lui donnant raison : l'humour, y compris sur sa propre survie, « *fait partie des droits de l'homme en quelque sorte* ». Il y a bien chez Houellebecq un humanisme que l'on dira « *résiduel* », adjectif heureux que nous lui volons. Lui-même parle de « *christianisme résiduel* » ou d'« *une forme de vie étrange et résiduelle* », comme si l'un ou l'autre, ou l'un et l'autre, en était la racine. Chez lui flottent de vagues restes d'altruisme, transportés par un vent toujours mauvais.

Des maîtres tout-puissants ?

« Ils influencent à notre insu nos comportements et nos attitudes. Depuis plus d'un siècle, ils fabriquent le consentement ou le dissentiment, font et défont les élections, persuadent les nations d'entrer en guerre, défendent les intérêts des industries polluantes ou promeuvent la consommation de masse. » *Ainsi commence l'introduction des Maîtres de la manipulation. Quel que soit le nom qu'on leur donne, poursuit Daniel Colon, les « ils » ainsi visés « ont tous fait profession de nous manipuler pour servir des projets politiques, industriels ou commerciaux et façonnent ainsi le monde dans lequel nous vivons ».* Et Daniel Colon de dessiner le portrait précis et vivant de vingt de ces manipulateurs, dont seize sont des Américains, du premier (Ivy Lee) au dernier (Roger Ailes, le chef de Fox News). Les seuls non-Américains sont deux Français, Michel Bompard et Marcel Bleustein-Blanchet, un Allemand, Joseph Goebbels, et le promoteur du Petit Livre rouge de Mao-Tse-Toung, Lin Biao, abattu lors de sa tentative de fuir pour tenter d'échapper à sa disgrâce.

par Jean-Jacques Marie

David Colon

Les maîtres de la manipulation

Tallandier, 348 p., 21,50 €

Les portraits ainsi dressés pullulent d'informations sur les procédés de truquage, matraquage, désinformation, falsification, fausses rumeurs, ragots, calomnies, hyperboles grotesques, voire grossières, utilisés par les vingt « héros » de l'ouvrage pour abrutir leurs cibles par la fausse information la plus invraisemblable, transformant par exemple en coupables des mineurs grévistes abattus par la milice patronale, ou par le plus grossier des ragots (Hillary Clinton dirigeant un réseau pédophile). Le tableau d'ensemble brossé par David Colon produit sur le lecteur une impression accablante par l'accumulation des procédés utilisés par les uns et les autres tant dans le domaine du commerce que de la politique, mais, une fois la lecture achevée, on ne peut que s'interroger. Les maîtres de la manipulation sont-ils vraiment aussi puissants que l'affirme Daniel Colon ? Sont-ils, comme il l'affirme, capables de faire et défaire les élections ou de persuader les nations d'entrer en guerre ?

Daniel Colon fournit lui-même des éléments permettant de relativiser, voire de mettre en doute, la première affirmation. Il présente Michel Bongrand, qui a « introduit en France le marketing politique », comme « l'homme qui a fait de Lecanuet le "Kennedy français" ». Certes, Bongrand a fabriqué ce slogan, mais, lors de l'élection présidentielle de 1965 où Mitterrand a mis en ballotage de Gaulle, Lecanuet n'a obtenu que 15 % des suffrages, et donc, rappelle l'auteur, « guère plus que la somme des suffrages réunis aux législatives précédentes par les partis qui l'ont soutenu ». Jean Lecanuet, aujourd'hui bien oublié, est donc fort loin de Kennedy. Bongrand s'engage ensuite dans la campagne législative de 1966. Il fixe à 301 le nombre de députés que la majorité peut faire élire et invente le slogan « La majorité c'est vous ! », dont on a peine à trouver très puissant l'impact. Résultat, selon Daniel Colon : « la majorité n'obtient que 244 sièges, soit 50 de moins qu'en 1962 et 67 de moins que l'objectif fixé ». Et il ajoute : « Georges Pompidou, qui ne dispose que d'une voix de majorité à l'Assemblée, a tout lieu de considérer que la campagne « à l'américaine » de Bongrand n'a pas rempli toutes ses promesses ».

DES MAÎTRES TOUT-UISSANTS ?

De même, l'affirmation selon laquelle ces manipulateurs peuvent aisément « *persuader les nations d'entrer en guerre* » ne peut que susciter questions et doutes. Si Daniel Colon décrit fort bien le rôle joué par Walt Disney dans la propagande patriotique américaine pendant la Deuxième Guerre mondiale, il ne peut lui attribuer d'influence sur l'entrée des États-Unis dans la guerre. L'attaque surprise de Pearl Harbor par l'aviation japonaise le 6 décembre 1941 suffit à plonger les États-Unis dans la guerre pour le contrôle du Pacifique, depuis longtemps un enjeu entre eux et le Japon, sans que les médias jouent un grand rôle dans cette décision. La perspective de voir l'Allemagne nazie placer l'Europe entière sous sa botte et être en état d'utiliser ses énormes richesses pour arracher aux États-Unis la place de première puissance mondiale pousse inéluctablement ces derniers dans la guerre. Les manipulateurs professionnels n'y sont pas pour grand-chose.

Le chef de la propagande nazie, Joseph Goebbels, s'il contribue à l'accession d'Adolf Hitler au pouvoir en 1933, n'est pas l'inspirateur et le promoteur de la guerre de 1939 ; comme le souligne Daniel Colon, citant l'historien Ian Ker-shaw, « *la propagande nazie avait échoué dans son objectif principal qui était de préparer psychologiquement les Allemands à la guerre. Non seulement les Allemands étaient peu enthousiastes à la perspective de la guerre, mais aussitôt celle-ci déclarée ils aspiraient à retrouver la paix* ». Pourtant, Goebbels disposait d'un arsenal de propagande politique et policier capable de rendre jaloux les manipulateurs américains les plus acharnés comme Karl Rove ou Steve Bannon, conseillers le premier de George W. Bush, le second de Donald Trump.

Ces deux réserves ne retirent pas son intérêt au livre de Daniel Colon, qui montre à sa manière combien, à l'ère de la propagande de masse, des réseaux sociaux et du flux des fables grossières qu'ils déversent sur tout un chacun, il est malaisé mais plus indispensable que jamais de préserver sa liberté de pensée menacée par la liberté de désinformation dont l'un des phares est [Mark Zuckerberg](#), le patron de Facebook, auquel l'auteur consacre un chapitre très éclairant sur l'univers des manipulateurs.

L'un des publicitaires évoqués par Daniel Colon, Edward Bernays, prétend : « *La manipulation consciente intelligente des opinions et des habi-*



Lin Biao (1959) © D.R.

tudes organisées des masses joue un rôle important dans une société démocratique. Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible forment un gouvernement invisible qui dirige véritablement le pays ». Les vrais maîtres du monde seraient donc les gestionnaires de l'usage public des mots et des images et non les détenteurs des moyens de production et du capital qui y est investi et s'y reproduit en augmentant ? Daniel Colon récuse cette prétention en affirmant en particulier : « *Pour la plupart les maîtres de la persuasion sont des mercenaires de la manipulation qui se vendent au plus offrant* », à savoir d'abord les maîtres des grandes industries, « *l'industrie ferroviaire, l'industrie aéronautique, l'industrie pharmaceutique, l'industrie pétrolière, l'industrie du tabac* ». En y ajoutant ce fleuron de la civilisation qu'est l'industrie d'armement... Les valets ici veulent jouer aux maîtres qu'ils servent, flattent, ponctionnent et croient ainsi manipuler à leur guise. C'est un vieux schéma de la comédie humaine.

Comment se rendre digne de la crise ?

Qu'attendons-nous d'ordinaire d'un ouvrage de philosophie ? Maîtrise de la pensée, argumentation, objectivité ? Mais faudrait-il alors renoncer aux séductions plus secrètes de l'échange oral ? S'il s'agit, dans ce livre de Bernard Stiegler (disparu en août 2020) et Mehdi Belhaj Kacem, d'un dialogue entre philosophes, ce ne sont pas les déductions argumentées de leurs principales thèses qui les occupent ici, mais le plaisir de penser à partir d'enjeux communs, dans un échange tissé de digressions, de développements, d'un souci partagé du présent.

par Titus Roché

Bernard Stiegler et Mehdi Belhaj Kacem
Philosophies singulières
 Diaphanes, 200 p., 20 €

Échange de pensées vives et spontanées, soutenues par les nombreux points de convergence qui les unissent, tels que leur situation à l'écart de la philosophie institutionnelle – qui fournit le prétexte de leur rencontre, guidée par Michaël Crevoisier –, leurs références philosophiques – Heidegger, Deleuze, Derrida –, mais aussi et surtout leurs objets de réflexion – au premier chef, celui de la technique, de ce qu'elle détermine dans nos comportements, de la façon dont elle nous affecte. La notion de crise est le fil rouge du livre. Elle implique d'abord d'être saisie, et ce à partir des affects qui en témoignent ; mais, comme Bernard Stiegler et Mehdi Belhaj Kacem le montreront, comprise à partir de l'histoire, la crise est le seul horizon valable pour la pensée. Aussi convient-il de se soustraire à la tentation d'en sortir, de la dépasser, de la nier ; il faut, au contraire, se l'approprier pour s'en rendre digne.

La notion de crise ouvre le dialogue et le traverse tout entier : « *Moi j'aime ce mot : krisis, c'est énorme, on pourrait dire que c'est le point de départ, quelque part, de la philosophie* ». Crise écologique, sociale, institutionnelle, mais, peut-être avant toute chose, *affectuelle*. C'est là un point essentiel que celui de l'affect ; témoin de notre époque, il assure que le diagnostic ne sera pas contingent, mais partira au contraire du témoignage des individus, des souffrances, des plaies, psychiques et physiques. Jamais peut-être

les affects n'ont été autant visibles dans l'espace public et médiatique qu'aujourd'hui, mais il ne s'agira en aucune façon de le déplorer : « *le désespoir, si on ne le nomme pas, on ne le soigne pas* ». On n'effacera pas la souffrance par le refus de la nommer (la souffrance ou le « Mal », comme l'appelle Mehdi Belhaj Kacem pour désigner les souffrances infligées par la technologie et la technique, concept central de son œuvre récemment parue : *Système du pléonectique*, Diaphanes, 2020).

Stiegler, à ce sujet, répond à une critique fréquemment adressée au constat du désespoir, au pessimisme : décrire, pour lui, ce n'est pas produire la réalité, mais en rendre compte. Car le langage peut approcher, même maladroitement, ce que les corps sentent : leurs affects – on reconnaîtra sans peine derrière ces thèses la triade lacanienne entre symbolique (langage), réel (affect) et imaginaire (qui relie les deux autres), référence partagée par nos deux auteurs. Qu'il soit reconduit à l'appropriation originelle des lois de la nature, comme effet collatéral (Belhaj Kacem), ou aux difficultés actuelles concernant le déficit d'institutions, dont témoigne la séparation grandissante entre les générations (Stiegler), l'affect doit être pris en charge par la pensée, en tant qu'il est par excellence le signe de la crise

La crise donc, dont il n'est pas question de sortir, et aussi bien parce que la philosophie ne peut plus prétendre la résoudre à partir d'un point de vue extérieur. « *Donc, il n'y a que la crise* », dit Stiegler, ce que la philosophie, depuis Deleuze, a dénommé *immanence*. La crise est sans dehors, et ne sera pas « surmontée » ; il faut y demeurer et



Bernard Stiegler © Jean-Luc Bertini

COMMENT SE RENDRE DIGNE DE LA CRISE ?

l'assumer comme telle, donc d'abord la comprendre. Renoncer à surmonter la crise, c'est ainsi refuser de la dépasser vers un horizon insaisissable et incertain, dépassement que prescrivait le moment historique des avant-gardes. Mais celles-ci ont vécu. Par là, la pensée s'inscrit elle-même dans une histoire, et donne de la profondeur historique à la crise présente : elle ne peut donc être que critique. « *Être critique, c'est donner la priorité à la crise.* » Mais c'est aussi faire preuve de « modestie » dans la pensée (Belhaj Kacem), et renouer par là avec le geste kantien de la *Critique de la raison pure*, celui qui visait à limiter les prétentions de la philosophie à accéder à la connaissance de Dieu, à sortir des limites des facultés humaines ; en l'occurrence, des individus engagés dans la crise. Être critique, c'est refuser de sortir de la crise et de l'histoire de cette crise, qui détermine la pensée elle-même à prendre place dans celle-ci. Il s'agit donc *in fine* de comprendre la crise comme une situation, rendue à ses causes historiques, pour pouvoir ensuite seulement, selon la belle formule de Stiegler, s'en « rendre digne ».

Comment se rendre digne de la crise ? Que peut faire la philosophie qui assume un tel diagnostic

et une telle attitude ? Il n'est plus du tout question de pouvoir fournir des règles universelles de conduite. Partant de la description de la crise, elle doit endosser pour elle-même une tâche, celle-là même que Reiner Schürmann lui donne en la définissant, et que rappelle Mehdi Belhaj Kacem : « *faire voir le visible autrement* ». La pensée ne peut plus être pure, détachée, dans ce cadre théorique : inscrite historiquement, elle devient capable de réagencer des systèmes conceptuels nouveaux, à partir des coordonnées de la crise. Ainsi les souffrances augmentées par la « technologie » apparaissent-elles, non pas délibérément exclues de la réflexion depuis le commencement, mais mises en lumière par la crise elle-même, et donc articulées à une histoire. Ainsi en vient-on à des développements passionnants sur la question de « l'individuation ». L'individuation, c'est ce qui se produit quand la crise ne flotte plus, provoquant stupeur et immobilité, et que les individus se la réapproprient par l'analyse historique. Que cette réappropriation soit un « jeu » (Belhaj Kacem) ou une « bifurcation » (Stiegler), il reste que le risque à prendre, s'il est pénible, et même violent, offre les moyens d'espérer.

Se souvenir de Thierry Metz

Un seul plan, le premier de L'homme qui penche, et il semble évident que le documentaire que Marie-Violaine Brincard et Olivier Dury ont consacré au poète Thierry Metz (1956-1997) fait honneur, par l'image, à ses mots. Car si Thierry Metz s'est éteint à quarante ans, de sa propre volonté, ce qui intéressait les deux cinéastes « était de faire résonner aujourd'hui, maintenant, cette écriture des années 1990 », plutôt que d'user d'archives.

par Élie Marek

Marie-Violaine Brincard et Olivier Dury

L'homme qui penche

94 minutes

On voit un fossé, une route, un champ de terre brune, un arbre planté en son centre et tout cela se tient dans la buée que fait la brume. D'abord, rien ne bouge. Le plan est fixe, la campagne est figée. Puis des étourneaux tournent autour d'un fil électrique qu'on ne voyait pas jusqu'alors ; en se posant, ils le font exister. Les animaux s'ajoutent les uns aux autres. Un halo bruyant les entoure.

Ce bruissement, c'est bien « *toute une spirale d'oiseaux* », comme le notait Thierry Metz dans une page de son premier recueil, *Sur la table inventée*, publié en 1989 aux éditions Jacques Brémond. Puis la spirale se remet en mouvement et disparaît ; le brouillard se dissout, le paysage se dévoile et se peuple : trois minutes ont passé. Thierry Metz confiait dans un entretien en 1990, l'année où parut (aux éditions Gallimard) *Journal d'un manœuvre*, son ouvrage le plus fameux : « *l'époque ne comprend pas qu'elle est capable d'accueillir la poésie, de la vivre en elle* ».

Deuxième plan. Entre le siècle précédent et notre époque, une voiture fait figure de pont. On voit un chantier, des gravats, quelques arbres, puis la caméra suit une Renault 5 qui se gare à proximité. Un homme en sort : ce pourrait être Thierry ou tout autre ouvrier inscrit dans une boîte d'intérimaires. Il allume une clope, lace ses chaussures de sécurité. La voix d'Olivier Dury alors se surimpose ; il lit un extrait des premières pages de *Journal d'un manœuvre* : « *Il marche. Il va. D'un chantier à l'autre, d'un lever à un coucher. Dans*

un pays d'alignements et de carrefours. » Se dessine en creux le portrait du trimardeur, ce travailleur itinérant lancé sur les routes au gré de l'embauche ou de ses envies – « saisonnier », dirait-on plus sûrement aujourd'hui. Se dessine, aussi, la silhouette de ceux qui proposent leurs mains et qui, à l'instar de cet homme sur lequel ensuite un plan s'attarde, empilent les parpaings pour que d'autres s'en emparent. Quelques vers, tirés de *Dolmen*, le deuxième recueil de Thierry Metz (Cahiers Froissart, 1989), reviennent en mémoire : « *manœuvre / pendant que nous discutons ici – sans peine – / querelle d'élagueurs / toi tu as placé douze aimants / autour de la table* » ; pierres, mortier, feuilles ou aimants, qu'importe, il s'agit toujours de porter et de laisser à disposition. « *Tu dois d'abord ravitailler les maçons avant de vouloir ravitailler la langue* », ajoutera ailleurs le poète.

L'homme qui penche est un documentaire qui apprend peu sur la vie de son sujet. Ce n'est pas son but. Mais les mots égrainés sur fond noir à quelques reprises disent l'essentiel : une enfance francilienne ; un lecteur puis un auteur autodidacte ; une installation, jeune, dans un village du Lot-et-Garonne, avec sa compagne, Françoise, et leurs trois enfants ; une vie de travail dans le bâtiment ou dans les champs et, lorsque le chômage et le soir viennent, l'écriture ; un fils, Vincent, qui décède devant la maison, fauché par une voiture – un drame que le poète traînera continuellement ses neuf années de vie restantes. Le réalisateur et la réalisatrice le rappellent : plutôt qu'un film biographique, il s'agissait de donner « *des pistes, avec pudeur* ».

Et, en guise de sentier, les mots laissés par Thierry Metz dans une dizaine de recueils, publiés de son vivant ou de manière posthume, lus d'une



SE SOUVENIR DE THIERRY METZ

voix égale et profonde par le coréalisateur. Le poète n'a cessé de retravailler un nombre restreint de motifs dans son œuvre – le travail, l'absence, l'oiseau, l'arc-en-ciel ou l'être aimé. De la même manière, Marie-Violaine Brincard et Olivier Dury s'en sont tenus à quelques sujets, en ont cherché les angles les plus saillants comme ceux qu'un regard trop rapide aurait laissés inaperçus. Il y a la maison de Saint-Romain-le-Noble : ses murs lézardés et son jardin en friche contrastent avec le chantier qui s'élève non loin. Il y a, aussi, la route qui borde le bâtiment, cette route sur laquelle l'enfant a été emporté et qui, dès lors, s'est teintée de deuil. Il y a, enfin, l'hôpital psychiatrique de Cadillac où Thierry Metz fit deux séjours de désintoxication l'année précédant son suicide. Alcoolique, il entendait « *rede-*

« *L'homme qui penche* » de Marie-Violaine Brincard et Olivier Dury (2021) © Survivance

venir un homme d'eau et de thé » par l'enfermement, la médecine, l'écriture et l'observation.

Son dernier recueil sera le journal de ces passages : *L'homme qui penche* est son nom (éditions Opales/Pleine Page, 1997), recueil que l'on se doit de lire après le visionnage de ce film du même nom. Sur les pages comme à l'écran, il est question de regards, de visages et de mains ; dans ces lieux habités un temps par Thierry Metz, les cinéastes captent les habitants et habitantes d'aujourd'hui, réduisent peu à peu la place prise par les mots lus pour en donner davantage à leurs propres rencontres. En conservant cette liberté d'exécution, ils signent un documentaire qui a su faire pleinement accueil à la poésie.

Une quadragénaire, un Indien et un sourd Suspense (43)

Grâce à Susie Steiner, Ajay Chowdhury et Emma Viskic, nous avons un bon choix d'enquêteurs hors norme qui tous, d'une manière ou d'une autre, sur un mode comique ou non, se retrouvent dépassés par les événements, mais qui tous aussi vont découvrir les coupables, sinon les faire punir (un de ces trois romans faisant en effet une désinvolte exception à l'obligation de justice).

par **Claude Grimal**

Susie Steiner

Garde le silence

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Yoko Lacour

Les Arènes, 407 p., 20 €

Ajay Chowdhury

Le serveur de Brick Lane

Trad. de l'anglais (Inde) par Lise Garond

Liana Levi, 303 p., 20 €

Emma Viskic

Un monde en feu

Trad. de l'anglais (Australie)

par Charles Bonnot

Seuil, 336 p., 21 €

Dans *Garde le silence*, troisième livre de Susie Steiner dont Manon Bradshaw, policière dans le Cambridgeshire, est une nouvelle fois le personnage principal, celle-ci doit enquêter sur la mort d'un travailleur immigré lituanien retrouvé pendu à un arbre dans une forêt. Suicide ? Crime ? Bradshaw éprouve des difficultés considérables à réunir des informations auprès des gens du « milieu » de l'immigration, fort réticents, on s'en doute, à coopérer avec la police. Sur le front familial, Bradshaw n'est pas non plus à la fête car, parallèlement à son enquête, elle doit gérer une maisonnée de quatre personnes aux besoins matériels et affectifs très prenants.

Garde le silence, dont l'histoire principale tourne autour du trafic et de l'exploitation des êtres humains, est ainsi également une réflexion sur le « double travail » féminin. Comme sur ce sujet c'est Manon Bradshaw qui donne de la voix, ses considérations sont toujours féroces, drôles, sans simplisme et susceptibles d'être remaniées selon

les circonstances. Près elle-même, à un moment, d'envoyer aux pelotes son partenaire Mark, elle peut cependant faire la leçon au mari d'une amie, qui a déserté le domicile conjugal, et lui dire : « *Le mariage c'est un sacré merdier, et il serait quand même temps que tu trouves une manière de t'en débrouiller* ». Après cette rude leçon, l'époux réintégrera le foyer familial.

Comme il est loin le temps, dans le premier opus de la série (*Présumée disparue*, Les Arènes, 2016), où Manon rêvait d'une présence masculine stable et d'enfants ! Mais son monde actuel, tout bourbier qu'il soit, demeure à mille lieux de celui des Lituaniens, soumis à des conditions de vie épouvantables et à la maltraitance de leurs exploiters. Manon est ici une protagoniste idéale pour interroger ces deux univers, ce qu'elle fait non en superwoman héroïque mais en solide quadragénaire à qui on ne la fait pas, mais à qui on la fait quand même, étant donné les circonstances de l'univers capitaliste des rapports de travail et des relations entre hommes et femmes.

Pour une vision enjouée, toujours dans le domaine du roman policier de nos [voisins brexités](#), on peut lire *Le serveur de Brick Lane* d'Ajay Chowdhury. L'ambiance est celle de la comédie policière, le décor alternativement Calcutta et Brick Lane (à Londres). Kamil, gentil naïf, avait débuté tout feu tout flamme une carrière d'inspecteur de police dans la capitale du Bengale-Occidental mais, faute d'avoir compris la règle des puissants (ils ne doivent jamais être tenus pour responsables de rien et donc jamais inquiétés), il a dû abandonner une enquête « sensible » sur le meurtre d'une star de Bollywood et même sauter dans un avion pour s'exiler à Londres où, quand s'ouvre le roman, il exerce pour survivre le métier de serveur dans le restaurant d'amis de sa famille (ce qui permet quelques intéressantes



SUSPENSE (43)

considérations culinaires). Lors de la soirée d'anniversaire d'un riche industriel bengali à laquelle il a été convié, il se retrouve devant le cadavre de celui-ci et reprend ses activités de détection.

Le serveur de Brick Lane monte en parallèle l'enquête à Calcutta et celle de Londres, qui bien sûr finiront par se rejoindre. Kamil, à la fois Hercule Poirot et amoureux transi, est un excellent guide sur la vie des communautés immigrées riches et pauvres, sur les corruptions de leur pays natal, sur les solidarités et les coutumes. C'est léger, amusant et, on l'a dit, rempli des saveurs et des odeurs du sous-continent.

Pour le plaisir de fréquenter un autre enquêteur inhabituel, il faut partir cette fois-ci pour l'Australie, avec *Un monde en feu* où Caleb Zelic, sourd, cherche, une nouvelle fois, après le très réussi *Resurrection Bay* (Seuil, 2020), à résoudre des crimes. L'auteur, Emma Viskic, a placé l'intrigue sept mois après ce premier roman et continue d'utiliser comme décor, en même temps que Melbourne, la petite ville de Resurrection Bay (fictionnelle) où a grandi Caleb, comme son épouse koorie issue de la communauté aborigène locale. Viskic accorde beaucoup d'attention à son

personnage, dont la surdité est un handicap   la fois comique et tragique : il lit sur les lèvres mais, dans de multiples circonstances (comme celles de visages botox s), il ne saisit pas ce qui lui est confié (ou hurl ). Son obstination à la fois stupide et admirable, qui d'ailleurs se manifeste dans d'autres circonstances que conversationnelles, est un des côtés intrigants de ce personnage assez dépourvu des qualités de cool, de prudence et de réflexion généralement jugées nécessaires aux fonctions d'enquêteur.

Tout démarre dans la capitale du Victoria lorsqu'une jeune fille vient quasiment mourir dans les bras de Caleb après lui avoir demandé, suppose-t-il, de l'aide. Son enquête le mène à des centaines de kilomètres de là, dans sa ville natale, où il comprend que cet assassinat est lié à un trafic de m thamph tamines. Caleb se confronte alors à la fois à son passé, à ses problèmes conjugaux et amicaux, et aux malfrats petits ou gros de la drogue. L'action parfois rocambolesque permet de faire l'expérience de ce qu'est une petite ville australienne, pas assez chic pour le tourisme, privée de ressources économiques, rongée par le racisme et la pauvreté ainsi que régulièrement soumise à des vagues de chaleur et à des feux de brousse ravageurs.

Wolfgang Hilbig, l'improbable vocation

Wolfgang Hilbig (1941-2007) est un auteur qui intrigue. Né à Meuselwitz, dans une région minière au sud de Leipzig, dans cette partie de l'Allemagne qui deviendra quelques années plus tard la RDA, il grandit au sein d'une famille modeste, dans un territoire qui restera une référence indélébile dans son œuvre. Orphelin d'un père disparu à Stalingrad, Hilbig sera élevé dans le foyer de son grand-père polonais, arrivé dans cette région industrielle au début du XX^e siècle. Analphabète, ce dernier éprouvera durant toute sa vie une méfiance envers les livres, l'écriture. Hilbig aurait eu quatre-vingts ans en 2021, occasion pour les éditions allemandes S. Fischer de sortir le dernier tome de ses œuvres complètes, rassemblant ses essais, ses discours et des entretiens.

par Carola Hähnel-Mesnard

Wolfgang Hilbig
Werke, Band 7: Essays – Reden – Interviews
 Herausgegeben von Jörg Bong,
 Jürgen Hosemann, Oliver Vogel
 In Zusammenarbeit mit Volker Hanisch
 und mit einem Nachwort
 von Wilhelm Bartsch
 S. Fischer, 768 p., 34 €

**Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse,
 Sylvie Arlaud und Stephan Pabst (Hg.)**
Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition
 Verbrecher Verlag, 2021, 479 p., 26 €

**Stephan Pabst, Sylvie Arlaud,
 Bernard Banoun und Bénédicte Terrisse (Hg.)**
Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne
 Verbrecher Verlag, 2021, 335 p., 24 €

Bénédicte Terrisse
Wolfgang Hilbig.
Figures et fictions de l'auteur,
scénarios de la vocation
 Sorbonne Université Presses, 586 p., 27 €

Ce qui intrigue précisément chez Hilbig, c'est la naissance d'un auteur dans cet environnement étranger à la culture comme à la lecture. Or, il affirme rétrospectivement avoir toujours écrit, depuis son plus jeune âge. Son propre parcours ne le prédestinera pas plus à devenir l'un des

écrivains les plus importants de sa génération. En effet, Hilbig quitte l'école à l'âge de quinze ans ; suivent un apprentissage et différents emplois dans l'industrie métallurgique, avant qu'il n'exerce pendant une dizaine d'années le métier d'ouvrier-chauffeur, alimentant les chaudières d'une usine de sa ville natale. Ce travail, dit-il, lui garantit une certaine indépendance : seul dans la chaufferie, il y trouvera le temps d'écrire. Il saisit cette tension dans une des images les plus fortes de sa poésie : l'apparition souterraine d'un faisceau aux multiples couleurs sur un amas de briquettes, « *plus magnifique et plus beau / qu'un parapluie surréaliste sur une machine à coudre* » (« episode »).

Le lecteur de sa poésie, de ses textes en prose et de ses romans retrouve dans ce volume les thèmes qui hantent l'auteur et son œuvre : la recherche d'un langage poétique propre, le lien avec un territoire dévasté dont l'horizon se compose d'usines, de décharges et de lacs artificiels, paysage rendu stérile et instable par l'extraction du lignite, lui fournissant le cadre de quelques-uns de ses récits les plus puissants, comme *Alte Abdeckerei* (« Vieil équarisseur », 1991) et *Die Kunde von den Bäumen* (« La connaissance des arbres », 1994). Quant aux entretiens, ils donnent des compléments précieux d'information sur le parcours de l'auteur : les tentatives infructueuses de publier en RDA ; sa perspicacité concernant la politique culturelle de la RDA lorsqu'on l'invite, à la fin des années 1960, à participer à des cercles

**WOLFGANG HILBIG,
L'IMPROBABLE VOCATION**

d'ouvriers-écrivains et qu'il comprend très vite le décalage entre ses aspirations littéraires et la ligne officielle ; le refus qu'on voie en lui un possible représentant de cette « littérature ouvrière ».

Son premier recueil de poèmes, *abwesenheit* (« absence »), paraît en 1979 en République fédérale. En 1980, Hilbig obtient le statut d'écrivain indépendant et pourra enfin cesser le travail à l'usine. En 1985, il quitte la RDA avec un visa lui permettant de revenir, l'assignant à un impossible entre-deux dont témoigne son roman *Das Provisorium* (2000). Les discours de remerciements pour les prestigieux prix littéraires que Hilbig se voit décerner depuis 1989 révèlent, comme les entretiens, l'engagement d'un auteur qui ne se laisse pas amadouer par ces gestes de reconnaissance et qui critique de façon virulente les milieux littéraires dans une société dominée par le marché.

Au-delà de cette dimension biographique, deux volumes dirigés par Sylvie Arlaud, Bernard Bannoun, Stephan Pabst et Bénédicte Terrisse, également parus en cette année anniversaire, permettent de comprendre de plus près la poétique de l'auteur. Ils sont le fruit d'une collaboration, pendant plusieurs années, entre des germanistes français et allemands. Les deux ouvrages particulièrement stimulants interrogent le rapport de l'auteur à la modernité littéraire et proposent un état des lieux de la recherche sur sa poésie, en réunissant des interprétations qui retracent minutieusement le réseau textuel des modèles littéraires et des figures tutélaires qui ont influencé le poète.

Ces influences remontent au romantisme allemand, passent par le symbolisme français avec une réception attentive des poètes « maudits » – Baudelaire, Rimbaud, Verlaine –, ainsi que par Edgar Allan Poe et Kafka, et s'étendent à toute la modernité littéraire de la première moitié du XX^e siècle. Hilbig, on le répète souvent, est un auteur autodidacte qui semble avoir tout lu, malgré la difficulté de se procurer certains ouvrages dans une RDA longtemps hostile à toute influence « décadente », à savoir moderniste. Son rapport à la modernité est précisément interrogé dans le contexte de la RDA, l'enjeu étant de ne pas l'enfermer dans une interprétation dominée par une conception occidentale (restreinte et parfois dépassée) de la modernité, ne tenant pas compte de l'ouverture vers les avant-gardes russes et soviétiques du début du XX^e siècle ou ne s'interro-

geant pas sur le lien entre modernité et génocide dans le sillage de la pensée d'Adorno. Car Hilbig s'est très tôt confronté à Auschwitz.

Pour comprendre toute la complexité de cette œuvre, il faut enfin mentionner l'étude magistrale que Bénédicte Terrisse a consacrée en français au problème statut d'auteur qui transparaît dans les textes de Hilbig. Partant du constat tout à fait bénéfique qu'il faut sortir l'œuvre de la lecture réductrice qui en est faite à travers le prisme du politique, souvent appliqué à la littérature de RDA, Bénédicte Terrisse propose de mettre au centre de son analyse la problématique existentielle de Hilbig : « un devenir écrivain improbable et invraisemblable qui apparaît tantôt comme un mystère, un miracle, un scandale ou une imposture ». Ce faisant, elle montre à quel point Hilbig est travaillé par des *topoi* de la modernité tels que la prédominance de l'art sur la vie ou la vie vouée à l'écriture : « Wolfgang Hilbig rappelle en bien des points la figure de l'écrivain maudit ou malheureux, héritée du XIX^e siècle et adaptée au contexte de RDA. » Ce *topos* est lui-même présent dans sa littérature, de même que l'interrogation sur le statut de l'écrivain, et cela pendant toute sa vie ; cette réflexion peut se traduire par des fantasmes, se constituer en mythe, mais elle est toujours rattachée à des catégories propres à la littérature – la figure de l'auteur est au centre de la poétologie de Hilbig et concerne aussi bien sa poésie que sa prose.

Afin de saisir cette poétique de l'auteur (ou « poétique auctoriale ») propre à Hilbig, Bénédicte Terrisse propose trois angles d'approche différents. Dans un premier temps, elle analyse les figures littéraires de la rupture d'équilibre (trébuchement, chute, basculement dans le vide), lues comme autant de signes de l'irruption déstabilisante et critique de la vocation poétique dans la vie. Ces « scénarios de la vocation poétique », témoignant du passage de la vie à la sphère de l'art, apparaissent dans une filiation littéraire et esthétique allant du romantisme à la modernité (Baudelaire, Kafka, Proust), en passant par Georg Büchner et la figure paradigmatique de Kaspar Hauser dont Hilbig fait « le modèle de l'auteur dans sa négativité radicale : analphabète et sans origine, essentiel exilé ».

Dans un deuxième temps, l'étude interroge les fictions d'auteurs dans les textes en prose des années 1980 et en observe de près les dispositifs grammaticaux et narratologiques. Il s'avère que Hilbig a écrit de « nombreux textes qui mettent en

**WOLFGANG HILBIG,
L'IMPROBABLE VOCATION**

scène de manière ironique [...] le rapport entre le texte et son auteur », qui « brouillent de manière systématique le rapport entre le narrateur et l'auteur », relevant d'un procédé narratif que Genette avait appelé la métalepse, c'est-à-dire la « transgression de la frontière entre le monde où l'on raconte et le monde que l'on raconte ». Cette autre figure de la perturbation est le principal ressort pour représenter de nouveau l'irruption de la vie dans l'art, cette fois-ci non plus en tant que figure particulière, mais au niveau narratologique du récit. Interprétée avec Genette comme un « événement fictionnel », « la métalepse rejoint les figures de la rupture d'équilibre », relevant de « l'événement poétique » et se situant à l'opposé du « paradigme de la représentation » avec lequel l'étude prend précisément ses distances.

Dans un troisième temps, la question de l'auteur est reliée à celle du biographique : comment comprendre son rejet – la biographie de Hilbig ne peut expliquer son devenir écrivain – et, à la fois, sa thématisation constante par l'intermédiaire de récits de la vocation poétique, manifestant précisément l'improbabilité du devenir écrivain. Le thème de l'amour déployé dans ces récits apparaît alors comme la seule issue pour rendre compatibles l'art et la vie. Dans cette partie, Bénédicte Terrisse met au jour la double conception du biographique chez Hilbig : une biographie extérieure – exotérique –, correspondant à la « trajectoire destinale », entre en conflit avec la biographie intérieure, ésotérique, secrète et scandaleuse, celle de la vie poétique.

L'étude de Bénédicte Terrisse fera date, et cela bien au-delà des recherches en littérature allemande et des travaux sur Hilbig, car ses analyses précises et éclairantes des textes sont un apport indéniable aux recherches sur l'auctorialité et à la narratologie (notamment les fines analyses des figures de la métalepse), tout en invitant de manière générale à repenser les catégories de la littérature et de la modernité à l'aune d'un auteur que rien ne prédestinait à se saisir de ces *topoi* et à en faire l'essence de sa littérature.

Un dernier mot sur l'accessibilité de l'œuvre de Wolfgang Hilbig en France. À ce jour, seuls quelques récits, notamment *La lettre* (Flammarion, 1988) et *Les bonnes femmes* (Gallimard, 1993), ainsi que deux romans, « *Moi* » (Galli-



Wolfgang Hilbig © D.R.

mard, 1997) et *Provisoire* (Métailié, 2004), traduits par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, ont été publiés par des maisons d'édition de grande diffusion. D'autres textes ont paru dans des revues littéraires : des récits dans *LITTERall*, de la poésie traduite par Bernard Banoun dans *La Mer gelée*. Mais en 2021 l'essentiel de l'œuvre de Hilbig est peu accessible ou reste inconnu en France. Une anthologie annoncée pour 2018 chez Circé, *Moi, né sous le feu du temps*, n'a toujours pas paru, des traductions des grands récits comme *Alte Abdeckerei* et *Die Kunde von den Bäumen* sont en cours et attendent leur éditeur. Espérons que cette situation changera, pour que nous puissions découvrir en traduction française cet auteur aussi insolite qu'exceptionnel.

La table des lois de l'hospitalité

Faut-il insister pour dire que la publication du séminaire sur l'hospitalité donné par Jacques Derrida de 1995 à 1997, et dont les éditions du Seuil nous livrent le premier volume, est une bénédiction, une de celles qui tombent à point nommé ? Nul ne peut dire si la performance derridienne, aujourd'hui accessible à tous et pas seulement aux auditeurs du milieu des années 1990, contribuera à désengluer la pensée de l'hospitalité des ornières dans lesquelles elle est enfermée depuis la fin de la colonisation et à purifier l'atmosphère politique de son application, ô combien délétère aujourd'hui. Mais une chose est sûre : ces pages constituent désormais une formidable exploration (au sens expéditionnaire du terme) des questions liées à la possibilité de l'invention d'une « politique » de l'hospitalité.

par Richard Figuier

Jacques Derrida

Hospitalité. Volume 1. Séminaire (1995-1996)

Édition établie par Pascale-Anne Brault

et Peggy Kamuf

Seuil, coll. « Bibliothèque Derrida », 400 p., 24 €

Leur actualité est stupéfiante, alors même que les multiples conflits de l'hospitalité sur lesquels le philosophe appuie ses analyses sont maintenant pour nous de l'histoire. Mais nous savons qu'elle bégaie, qu'elle se répète, une première fois comme une tragédie, la deuxième, dans notre cas, comme une... tragédie toujours plus tragique. Que « l'ici et maintenant », la « date » des événements, les lois Pasqua de 1986, le projet de loi Toubon de 1995 visant à créer un délit d'hospitalité dans le cadre de la lutte antiterroriste, le conflit dans l'ex-Yougoslavie et le massacre de Srebrenica, etc., tout cela ne dit rien de leur essence qui s'inscrit dans une temporalité plus longue, à chaque fois singulière et d'une singularité particulière concernant l'hospitalité, que Derrida tient précisément à interroger, en jugeant la façon dont elle construit la question même.

Pour bien faire, il faudrait attendre la publication du deuxième volume pour rendre compte de l'ensemble, mais ce premier volet (qui ne devrait sans doute pas être lu seul) est davantage qu'une ouverture, c'est un chantier, dans le grand chan-

tier entamé avec le séminaire de 1994 sur le national, continué avec ceux qui ont suivi jusqu'à celui sur la souveraineté, et que Derrida place sous le « motif » obsessionnel à forte résonance freudienne de l'*Unheimliche*, de « l'étrange familier » (selon la traduction d'Olivier Mannoni), vers lequel convergent tous ses thèmes de recherche, le propre, l'appropriation, le proche, l'auto-immunité et tant d'autres. Une grande partie de la stratégie du séminaire consiste à cartographier le concept d'hospitalité, ce qu'il oblige à repenser : la frontière, le voisinage, l'étranger, le soi-même (*ipse*), l'ennemi, le droit, le privé et le public, la politique, la démocratie, sans oublier d'examiner comment la télétechnologie bouleverse nos conceptions de tous ces lieux.

L'ambition est à la fois modeste et immense : il s'agit de « trouver des "schèmes" [terme appartenant au vocabulaire kantien] *intermédiaires pour faire que le désir et la loi de l'hospitalité absolue et juste trouvent à se déterminer effectivement dans des révolutions et des réformes, dans des transformations réelles du droit et de la politique, pour qu'en un mot l'hospitalité absolue devienne aussi habitable que possible* ». Contrairement à la thèse que certains, à cause d'échos mal compris du séminaire, ont attribuée à Derrida, le philosophe n'a jamais été un forcené de l'hospitalité inconditionnelle. Pour lui – et il déploiera le même type d'analyse pour le don et la justice –, c'est un concept contradictoire, qui se

LA TABLE DES LOIS DE L'HOSPITALITÉ

détruit lui-même : pour que l'hospitalité soit inconditionnelle, il faudrait que l'accueil soit sans nom (la question « qui es-tu ? » étant déjà interdite), sans parole (dire un mot serait déjà attendre une réponse, et dans quelle langue ?), sans « invitant » (un pur événement, une « visitation » et non une invitation), sans invité (il faut l'anonymat, le quidam, sinon je commence à identifier, à trier, à conditionner), avec un chez-soi (car il faut bien que j'accueille quelque part), mais un chez-soi désapproprié (car l'étranger doit pouvoir chez moi faire comme chez lui)... tellement « sans » que l'accueil pourrait tourner à la haine.

Fidèle à Kant, dont la lecture de *Vers la paix perpétuelle* inaugure le séminaire (Kant et Levinas sont les deux parrains de tous ces développements), Derrida conserve l'hospitalité inconditionnelle, il n'y renonce pas, sans qu'elle devienne un impératif catégorique, ni une idée régulatrice ou un idéal de la raison, mais plutôt en faisant cas de sa « *co-implication* », non de son opposition, de son « *étrange polarité* » avec l'hospitalité conditionnelle, et il cherche comment inscrire celle-là dans « *un droit déterminé, [dans] une politique et une éthique déterminables, concrètes, qui comportent une histoire, des évolutions, des révolutions effectives, et répondent aux injonctions nouvelles des situations historiques inédites, y répondent effectivement, en changeant les lois, en pensant autrement la citoyenneté, la démocratie, le droit international, etc.* ».

Et c'est là que les « dates » importent, que l'historicité de l'hospitalité devient capitale. En lisant Derrida, on se rend compte que très peu de responsables politiques ont pris la mesure de la nouvelle historicité de l'immigration entraînée par le changement climatique, « les réfugiés climatiques » qui font penser aux fameuses « personnes déplacées » après la Seconde Guerre mondiale devenues apatrides et à ce titre (à ce non-titre, plus exactement) ne bénéficiant plus des droits de l'homme élémentaires, réservés en réalité dans leur conception à « *l'homme-citoyen d'un-État-nation* », comme l'explique Hannah Arendt dans un chapitre crucial de *L'impérialisme* (« Le déclin de l'État-nation et la fin des droits de l'homme ») commenté longuement dans le séminaire ; entraînée aussi par l'accroissement des inégalités à l'échelle mondiale, provoquant ce que, hypocritement, on appelle l'immigration « économique » (comme s'il s'agissait d'un *re-*

make sans fin de l'émigration irlandaise poussée par la faim) ; par le nombre croissant de conflits régionaux liés aux prétentions des uns et aux politiques étrangères des autres. Multiplier les murs (étrange, cette « *muropathie* » frappant le monde développé après la fin du mur de Berlin et la fin de l'apartheid) pour protéger son chez-soi est un réflexe qui se trompe de date : parce que, d'une part, ces mouvements « migratoires » vont s'accroître et que, d'autre part, ils reposent la question déjà posée par Kant de l'unique terre appartenant à tous et entraînent derechef celle de la frontière, de la nationalité, de la citoyenneté.

Mais ce passage, cette traduction, cette invention de « *schèmes intermédiaires* » entre les deux pôles de l'hospitalité, se compliquent de l'existence à l'intérieur du chez-soi, qu'il soit celui d'un État, d'une nation, d'une famille, d'un individu, de ce que Derrida nomme une « *structure de l'enclave* » (enclave musulmane dans un État orthodoxe, enclave des banlieues, de la « zone »...) ou « *l'extériorité incluse* », brouillant toujours davantage les oppositions polaires (visiteur/résident, public/privé, etc.) et les identités. Dès lors, l'invention, la créativité « schématique », consiste à trouver les « clés » qui ouvrent les espaces enclavés. Les murs ne font que renforcer l'enclavement, la réaffirmation des droits des États nationaux (après leur destruction à la suite des deux guerres du XX^e siècle, selon Hannah Arendt) amplifie le pouvoir des clefs de fermer à double tour. Et l'on se prend à rêver de ce qu'aurait pu être une Algérie indépendante nouvelle, rassemblant Arabes, « Européens » et juifs dans une structure nationale d'un type nouveau, ou un État d'Israël créant, après la catastrophe, une structure politique nouvelle, refuge des personnes déplacées, affirmation des droits de « *l'archi-citoyenneté* » (Hannah Arendt) de l'homme qui dépasse les droits du citoyen, « *État hospitalier* » comme il y a des ordres hospitaliers.

On voit bien ici la connexion avec un autre grand thème derridien, celui du messianisme. Ce premier volume se clôt sur un retour à l'historicité de l'hospitalité. Trouver la clé du passage de l'inconditionnel au conditionné, même avec toute la créativité du monde, ne peut se faire, sans doute, sans un événement au sens fort, imprévu, subit, inattendu. Le « nouveau régime climatique », bien qu'annoncé, modélisé par les scientifiques, échappant à sa triangulation scientifique, nous réserve-t-il des surprises propres à aiguillonner notre inventivité hospitalière ?

Mémoires de femmes bulgares

Le précédent roman de la dramaturge et romancière bulgare Théodora Dimova, Mères (Éditions des Syrtes, 2019), était consacré à un fait divers survenu dans un lycée en 2004 et dénonçait de manière magistrale l'extrême violence contemporaine du monde adolescent.

Les dévastés est, quant à lui, selon ses propres termes, un roman de la mémoire. Après avoir ausculté la société bulgare contemporaine, un retour dans le passé s'est imposé à Théodora Dimova.

Dans sa postface, elle raconte qu'en 2016, lors d'un hommage devant le monument aux victimes du communisme, dans le parc du Palais de la culture, en l'absence totale de représentants de l'État, elle a pris conscience de l'absolue nécessité, en tant qu'écrivaine, de revenir sur cette partie de l'histoire de son pays.

par Gabrielle Napoli

Théodora Dimova

Les dévastés

Trad. du bulgare par Marie Vrinat

Éditions des Syrtes, 223 p., 21 €

Née en 1960, Théodora Dimova s'est souvenue, à l'occasion de cet hommage, d'un sentiment diffus de culpabilité lorsque, enfant, elle avait écrit (c'était un sujet de rédaction donné à l'école) un éloge du « Parti », et que sa grand-mère s'était brutalement détournée d'elle, sans que l'enfant soit en mesure de comprendre ce rejet brutal. Ce sentiment ne l'a jamais vraiment quittée alors que, pendant des années, elle était incapable de l'identifier, et donc de s'en défaire.

L'enfance vécue dans le mensonge laisse des traces indestructibles. Et lorsque mensonge politique et mensonge intime s'imbriquent, c'est peut-être encore pire. C'est probablement ce qui explique l'importance que Théodora Dimova accorde, dans *Les dévastés*, à Alexandra, le personnage qui occupe la quatrième et dernière partie du roman. Enfant, elle subit de plein fouet la violence des adultes, traumatisés par l'Histoire et incapables alors de prendre soin d'elle. Avec un grand-père exécuté en 1944 par le nouveau pouvoir, un père mort d'une « explosion du cœur », grand peintre renommé attaqué, plusieurs décennies plus tard, par le régime, qui flairait dans ses toiles des influences « bourgeoises », les femmes qui restent, mère et grand-mère, semblent totalement dému-

nies : « ces heures durant lesquelles elle restait simplement assise sur son lit dans sa chambre en attendant que le temps passe, ou elle arpentait l'appartement en étudiant chaque objet, ces heures commencèrent à devenir assourdissantes et pesantes, sans qu'elle comprenne comment, elle ne les ressentait que comme du béton qui se déversait dans sa poitrine et y durcissait. Elle n'avait pas encore appris le mot qui désigne la solitude, mais elle l'éprouvait chaque jour ».

La structure des *Dévastés* est simple et efficace. Chacune des quatre parties du roman est consacrée à un ou deux personnages féminins, qui s'adressent à l'époux disparu, à un enfant, à elles-mêmes, c'est selon. Trois femmes voient leurs époux arrêtés, emprisonnés et torturés ; ils sont exécutés quelques mois plus tard et jetés dans une fosse commune à Boliarovo, petite ville du sud-est de la Bulgarie dans laquelle de nombreux Sofiotes aisés se rendent en villégiature. Ces événements se produisent peu après le coup d'État du 9 septembre, lorsque le gouvernement bulgare, allié de l'Allemagne nazie, mais qui n'a jamais déclaré la guerre à l'URSS, est renversé par le Front patriotique, au moment où l'URSS déclare la guerre à la Bulgarie et envoie ses troupes. La Bulgarie devient communiste et s'ensuit une purge de tous ceux qui étaient considérés comme des « ennemis du peuple », de nombreux popes, mais aussi des intellectuels. Deux de ces femmes seront ensuite déportées avec leurs enfants, l'une meurt dans des conditions épouvantables, alors qu'elle tente de nourrir et de vêtir ses trois jeunes enfants.

MÉMOIRES DE FEMMES BULGARES

Théodora Dimova joue avec les différentes strates temporelles et ajoute à la voix de ces trois épouses une enfant adoptive, née en 1937, ainsi qu'Alexandra, qui appartient à la génération suivante, celle de l'écrivaine. Le fait de grandir sous un régime autoritaire et criminel, dans le mensonge et la culpabilité, à l'ombre de la souffrance tue des adultes, a probablement conduit l'autrice à ce portrait d'enfant très émouvant, puis de jeune fille qui accompagne sa grand-mère jusque dans la folie et la mort, qui recueille ses derniers mots, ses souvenirs d'un petit matin, sur une fosse à la terre encore chaude à cause des corps tout juste morts, parmi toutes ces femmes qui « *avaient commencé à jeter des regards circulaires, à flairer l'endroit comme des chiennes, chiennes noires parmi les tombes blanchies, elles examinaient, cherchaient, nous cherchions nos maris, nous, toutes ces femmes dans cette aurore glaciale, nous étions comme les Myrrophores, mais pas pour une résurrection* ». Alexandra peut alors recueillir quelques bribes de cette histoire qu'on lui a jusque-là cachée, parce qu'aucune histoire ne demeure jamais muette. C'est seulement délestée de ce fardeau de la mémoire enfin transmise que Raïna, la jeune mère de famille éplorée qui ouvrait le roman, désormais grand-mère dévastée parmi d'autres dévastés, peut mourir paisiblement.

Écrire relève pour Théodora Dimova d'une véritable responsabilité, celle de briser cette « *mémoire manipulée* », et d'assumer la responsabilité de toute une génération (elle est née en 1961), qui doit « *transmettre la mémoire de la vérité à ceux qui vivront après nous. Pour qu'ils ne vivent pas dans le monde humiliant du mensonge* ». Il s'agit donc de dénoncer les crimes commis par les communistes bulgares après 1944. La romancière alterne des descriptions de la vie d'avant le coup d'État – elle montre comment l'angoisse se diffuse progressivement au sein d'une élite sociale et intellectuelle et artistique, mais aussi parmi les membres de l'Église orthodoxe – et des récits de déportation, de vie de misère, d'humiliation et de clandestinité. Elle décrit avec finesse et efficacité comment des injustices sociales transforment des voisins envieux en bourreaux et en tortionnaires, lors du changement de régime, comment se mêlent à la politique des vengeances personnelles, des enfants illégitimes, des jalousies intestines, etc.

La politique n'est pas une histoire de femmes dans *Les dévastés* : ce sont les hommes qui sont arrêtés, emprisonnés et tués, et les femmes, elles,



Theodora Dimova © D.R.

aiment avec dévouement, admirent leur époux, mais subissent les conséquences de décisions qui sont essentiellement masculines, comme ce refus catégorique de Nikola de quitter la Bulgarie à l'été 1944, alors que son épouse, Raïna, le lui demande avec ferveur et angoisse. Ces femmes habituées à vivre dans le confort et l'abondance – et Théodora Dimova décrit avec précision la vie bourgeoise des années 1940 – se retrouvent privées de tout, matériellement mais aussi humainement. Le choix de prendre (presque) exclusivement des points de vue féminins met l'accent sur l'intimité des familles, des mères, des femmes dévouées et sacrificielles. La terrible violence vécue par les Bulgares est celle de leurs récits, cette frayeur devant la violence radicale révolutionnaire, et pour cette raison *Les dévastés* est un livre important sur l'histoire bulgare et sur la terreur vécue par une partie de la population. On pense à certaines pages de Sándor Márai dans *Mémoires de Hongrie* et à l'effroi des Hongrois devant la brutalité des nouveaux occupants.

Pourtant, on peut regretter l'existence d'un angle mort, qui gêne parfois la lecture. S'il est fait mention de bombardements au début de la partie consacrée à Viktoria et Magdalena, le silence est presque total sur la période qui précède, celle de la Seconde Guerre mondiale et de la vie dans le pays quand la Bulgarie était l'alliée de l'Allemagne nazie. On aurait eu envie d'en lire davantage sur la vie avant l'arrivée au pouvoir des communistes, et ce silence nous laisse un peu circonspects, d'autant plus que la nostalgie imprègne certaines descriptions, comme si la vie d'avant 1944 était douce. Ce point aveugle s'explique-t-il par les points de vue féminins particuliers que Théodora Dimova a choisi d'adopter ? C'est une hypothèse.

Bulgarie : produire le passé qui manque

Une nouvelle génération d'auteurs bulgares, récemment mis à l'honneur par le festival « Un week-end à l'Est », est depuis quelques années accessible en français grâce au travail infatigable de Marie Vrinat qui a traduit la plupart de ces livres et est parvenue à restituer des styles différents. Guéorgi Gospodinov, Théodora Dimova ou encore Kapka Kassabova redonnent vigueur au genre romanesque, cultivent une relation singulière au passé, où la mélancolie est teintée de fantaisie et d'un humour souvent redoutable.

par Jean-Yves Potel

Kapka Kassabova

L'écho du lac

Trad. de l'anglais par Morgane Saysana

Marchialy, 480 p., 22 €

Théodora Dimova

Mères

Trad. du bulgare par Marie Vrinat

Éditions des Syrtes, 204 p., 10 €

Guéorgi Gospodinov

Le pays du passé

Trad. du bulgare par Marie Vrinat

Gallimard, 348 p., 23,50 €

Cette cinquième édition d'« Un week-end à l'Est », consacrée à Sofia et donc à la culture bulgare, a été une belle occasion de découvrir une littérature peu lue en France. Expositions, concerts, films ont alterné avec des rencontres d'écrivains, surtout d'écrivaines. De grandes figures européennes d'origine bulgare, récemment disparues – Christo, emballer de l'Arc de Triomphe avec Jeanne-Claude, ou le philosophe Tzvetan Todorov –, ont reçu des hommages émouvants. Ainsi de la performance de Léa Todorov à la Maison de la Poésie, qui mobilisait des textes, de la musique et une vidéo de son père lors de son dernier voyage en Bulgarie.

La plus jeune des auteurs, Kapka Kassabova, dit représenter, « *dans notre lignée de femmes* », la « quatrième génération à immigrer ». Née à Sofia en 1973, elle vit en Écosse et écrit en anglais. Ce pourrait être la raison de ses retours au pays natal, plus exactement dans le giron de sa famille maternelle, sur les rives des lacs d'Ohrid et Pres-

pa qui enjambent la triple frontière de l'Albanie, de la Macédoine du Nord et de la Grèce. Une zone disputée, au point que la voyageuse se querelle avec un guide au sommet d'une montagne.

L'écho du lac, qui a reçu le prix du Meilleur Livre étranger 2021 dans la catégorie non-fiction, conte des histoires familiales, les vieilles légendes du coin ou les blessures historiques de ces confins des Balkans. C'est un livre captivant au genre mal défini. Récit de voyage ? Très vivant, parfois drôle. Mémoires ? Avec une préférence pour la mémoire des ancêtres. Histoire ? La précision documentaire est incontestable. La plume limpide de Kassabova, également poétesse, enchante en collectionnant les courts récits, de brèves évocations qui la sacrent maîtresse en anecdotes. Charmés, ses lecteurs adoptent les personnages, leurs souvenirs de persécutions et de résistances. Elle construit des espaces remplis d'histoires de douleur et de défi, de cruauté, de grotesque. On partage la beauté et les vertiges des paysages. Lors d'une rencontre au festival, elle s'est dite imprégnée de ces lieux qu'elle « *fait parler* ». Que ce soit au bord des lacs, ou dans son roman précédent, *Lisières* (Marchialy, 2020), sur la frontière avec la Turquie et la Grèce, elle les a ressentis « *dès le premier contact* ». « *Il y a tellement de couches, qu'elles tracent ma ligne d'or narrative. C'est instinctif.* » Aussi parvient-elle, par les lieux, à nous entraîner au pays des mémoires dispersées. Voire douteuses.

En Bulgarie, les mémoires ont longtemps été manipulées, et déformées. Elles charrient des douleurs qui divisent les familles, les groupes d'amis ou les villages. Sans oublier les dénis qui accusent toute la nation. Tel le sort des juifs et leur sauvetage controversé. Ces mémoires façonnent les personnages.

BULGARIE : PRODUIRE LE PASSÉ QUI MANQUE

On l'aperçoit immédiatement chez une autre écrivaine, figure centrale de la littérature bulgare contemporaine, Théodora Dimova, née à Sofia en 1960. Elle s'attaque à la terreur politique du passé, quand la « *rage révolutionnaire* » s'emparait des êtres vivants. *Les dévastés*, son dernier roman qui paraît en ce mois de janvier, s'ouvre en février 1945 sur trois femmes se tenant au bord d'une fosse commune. Les corps de leurs hommes exécutés par les « libérateurs » y ont été jetés. Trois femmes dont les récits croisés forment le roman polyphonique d'une violence qui semble englober les êtres et leur avenir.

Une mémoire inconnue qui s'empare parfois, sans motif apparent, de la jeunesse des années 2000. Tel était le sujet de *Mères*, son premier roman qui sort aujourd'hui en poche. Un choc ! Le récit est inspiré d'un fait divers récent, l'assassinat par deux adolescentes d'une camarade qui avait trop de succès auprès des garçons. Dimova le transpose dans un lycée de Sofia, en racontant une classe, des copines, des jalousies, des concurrences. Elle cherche à comprendre, « à trouver les racines de la sauvagerie ». Elle ne croit pas y parvenir, mais elle donne la parole à chacune, à leurs parents. On part à la rencontre de deux ou trois générations de jeunes filles dans la Bulgarie communiste et après, tout cela sur fond de Coupe du monde et de conflits mères/filles. Loin du « bonheur sexuel » évoqué par quelques anthropologues américaines, elle peint les frustrations et la peur de la solitude, de l'abandon. Comment cette désespérance aboutit-elle au meurtre collectif de la plus belle d'entre elles ? Elle avait décidé de les quitter... Une violence gratuite ? « *Je vous quitte parce qu'il le faut. Est-ce que vous comprenez* », demande-t-elle sous les coups. « *Vous ne devez pas avoir peur de l'avenir, il doit s'accomplir, c'est tout.* »

La mémoire, l'avenir, deux temps qui se partagent dans la mélancolie. Comme les Anglais ou les Portugais, les Bulgares utilisent pour la nommer un mot spécial qui associe tristesse et mélancolie : *тъга*. Prononcez *tâga*, mais lentement, expliquait, lors du festival « Un week-end à l'Est », Guéorgi Gospodinov, l'invité d'honneur. On doit sentir sa pomme d'Adam remonter comme pour avaler, presque s'étouffer. « *Je viens d'un pays champion de la mélancolie* », annonçait-il comme pour insister sur sa compétence. Né à Sofia en 1968, c'est le poète et romancier le

plus prolifique de la nouvelle génération. Gospodinov est aussi, écrit Marie Vrinat dans la préface de son roman précédent, *Physique de la mélancolie* (Intervalles, 2015), celui qui a fait « *du roman le genre dominant dans la littérature bulgare du XXI^e siècle (au lieu de la poésie)* ».

Gospodinov est un écrivain de la mémoire qui n'étale pas la sienne. Il préfère celles des autres, observer comment elles disparaissent, comment les faire revenir. L'homme n'affiche aucun tourment, il est paisible et son imagination est onirique, souvent drôle ; il traite la mélancolie en objet à double facette, elle s'attache autant à ce qu'on a vécu qu'à ce qu'on n'a pas vécu. Moins égocentrique qu'à l'ordinaire, sa mélancolie le porte vers l'Autre. Ainsi le narrateur de *Physique de la mélancolie*, roman vertigineux qui joue avec toutes les formes, constate sa faculté de « *ressentir ce qui arrivait aux autres* », de « *s'installer dans leur corps. D'être eux* ». Elle devient une manière d'aborder le monde, qui fait de ses livres des plaisirs de l'imagination aux multiples histoires fantasques. Une tonalité presque surréaliste. Il affiche cette formule qui l'a rendu célèbre : « *Je sommes nous* ».

Le pays du passé, son dernier roman traduit, déroulera immédiatement quiconque l'abordera à la recherche d'une aventure linéaire. Expert dans le mélange des genres, Gospodinov brouille les temps et les récits qui lui viennent de quelqu'un, lequel en propose d'autres avec des personnages et des lieux sans relations évidentes. L'interlocuteur principal du narrateur est un nommé Gaustine, un « ami » qui vit en passant « *d'une décennie à l'autre comme nous changeons de vol dans un aéroport* ». Ils partagent « *la même obsession pour le passé* », à cette différence près que le narrateur se sent « *étranger partout, tandis que lui se sentait aussi bien à toutes les époques* ». Son comportement donne le rythme du roman : « *Je frappais à la porte de diverses années, tandis que lui était déjà là, m'ouvrait, me faisait entrer et disparaissait.* »

Les habitués de l'univers de Gospodinov ne seront pas étonnés. Ils ont déjà croisé ce Gaustin (sans e toutefois !) dans *Physique de la mélancolie* et dans un ensemble de petits récits réunis en français sous le titre *L'alphabet des femmes* (Arléa, 2003). L'auteur l'aurait rencontré à l'université, dans une cafétéria, au moment de la chute du régime communiste, en 1989-1990. Il l'a reconnu sur la vidéo d'une manifestation, pourtant ils s'étaient séparés la première fois bien plus tôt,



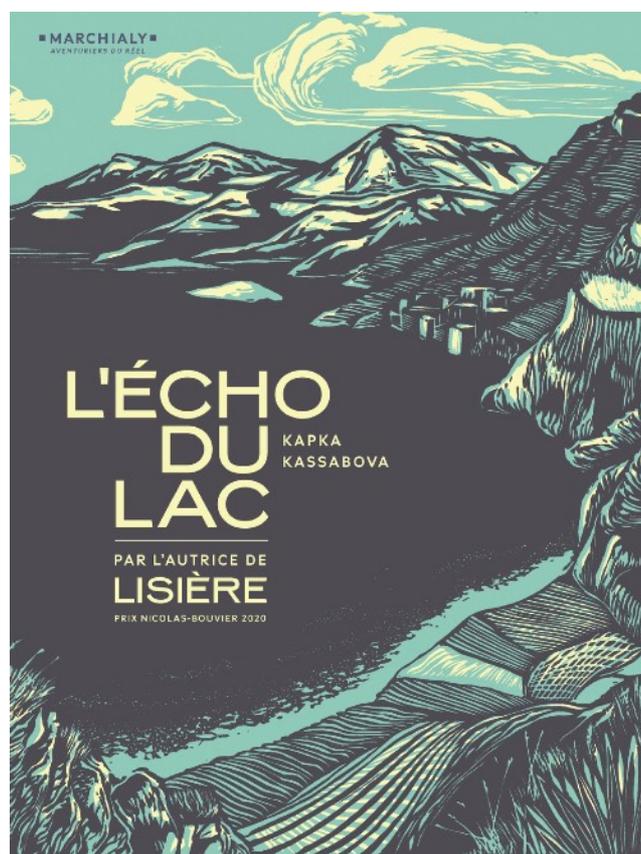
BULGARIE : PRODUIRE LE PASSÉ QUI MANQUE

en 1939, lorsqu'il est parti en Pologne ou à New York (il y a deux versions...). C'était, nous dit-il, un ami, avec qui il multipliait les projets les plus fantasques : créer un « cinéma pour les pauvres », une fabrique de « poèmes pour les autres », « l'architecture d'une minute de silence », un « trésor d'histoires personnelles », un « dépôt des fiascos », etc. Chaque fois, ils tournaient court. Il disparaissait. Et puis *Le pays du passé* est consacré à un projet de Gaustine, qui réussit, une coopération fructueuse avec l'auteur : la fondation de « cliniques du passé », afin de « produire le passé qui manque ».

Ces cliniques soigneront les « gens sans mémoire » qui pullulent dans nos sociétés immémorielles, il les voit comme des « abritemps » où l'on retrouvera son passé. Des appartements ou des souvenirs sont reconstitués pour rendre un goût, une sensation, un parfum qui réveille votre mémoire. Ce qui n'est pas facile. Le narrateur en sait quelque chose puisqu'il devient « l'auxiliaire » de Gaustine, « le collectionneur de passé. On ne peut pas dire tout simplement à quelqu'un, ça, c'est ton passé de 1965. On doit connaître ses histoires, et si l'on ne peut se les procurer, il faut les inventer. Tout savoir sur cette année-là.

Quelles coiffures étaient à la mode, à quel point les chaussures étaient pointues, quelle odeur avaient les savonnettes, un catalogue complet des odeurs ». Et l'entreprise commencée en Suisse (Montagne magique oblige !) a prospéré, d'autres cliniques sont nées un peu partout au point que « le passé partit à la conquête du monde ». Ce qui entraîne le lecteur dans un magnifique délire poétique sur le temps, sur le passé que nous produisons, et vers des interrogations notées par Gaustine dans ses carnets (retrouvés ? inventés ?). Celles-ci, par exemple : « Ne doit-il pas y avoir quelque part aussi des fabriques à recycler le passé ? Peut-on d'ailleurs faire autre chose à partir du passé que du passé ? Est-il possible, en sens inverse, de le recycler en avenir, même de seconde main ? Des questions, en veux-tu, en voilà »... pour une métaphore aux multiples rebondissements, filée tout au long du roman, vers un monde à la fois étrange, inquiétant et si proche de nous.

Un roman fantastique, donc, une grande poésie du présent qui se soûle de mémoires, non sans pages mélancoliques. Guéorgui Gospodinov avertit le lecteur dans son épilogue : « *Les romans nous donnent une fausse impression consolante d'ordre et de forme.* » C'est pourquoi, si l'on est séduit par les aventures improbables de ce Gaustine, on sera déçu par la fin : « *La fin d'un roman est comme la fin du monde, il est bon de la différer.* »



Lire à marée haute

Dans L'amour la mer – dont le titre évoque le sonnet Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage de Pierre de Marbeuf (1596-1645) –, Pascal Quignard reprend bien des traits de ses œuvres antérieures, mais comme pour souligner une différence majeure avec elles : un sens du roman polyphonique et une confiance dans la prose continue qu'on ne lui connaissait pas.

par Claire Paulian

Pascal Quignard

L'amour la mer

Gallimard, 400 p., 22 €

On retrouve dans ce nouveau roman le personnage de Meaume, le graveur de *Terrasse à Rome* (Gallimard, 2000) ; telle page, par sa facture, pourrait être une citation directe de *Pour trouver les enfers* (Galilée, 2005), consacré aux opéras baroques inspirés d'Ovide ; on y retrouve également le Sainte-Colombe de *Tous les matins du monde* (Gallimard, 1991) et tout autant le tableau de Lubin Baugin – mais désormais les « gauffrettes » du tableau sont plus justement nommées « oubliées », peut-être grâce à l'opuscule que Sophie Nauleau a tiré du livre et du film [1] ; on y retrouve aussi un personnage de nageuse comme l'était Ann Hidden dans *Villa Amalia* (Gallimard, 2006).

Et surtout on retrouve dans *L'amour la mer* la musique baroque. Ici nous suivons, entre 1652 et leurs morts respectives (du moins pour la plupart d'entre eux), onze musiciens (mais la vie de certains se résume à quelques épisodes) qui sont aussi des joueurs de cartes et, de façons diverses, des amants. Leurs souvenirs, leurs rencontres dans différents lieux d'Europe, leur solitude, ont pour toile de fond l'épidémie, les viols, les famines, les guerres religieuses – « pieuses », écrit parfois le narrateur, faisant entendre l'actualité de ces violences. Ils vivent également des changements de monde artistique : le déclassement des luths puis des violes, l'invention de la « suite française » (par l'allemand Froberger), la haine qu'un monarque, par piété toujours, voue à la musique, désorganisant tout, occasionnant le dépit et la mort dudit Froberger. Dans les pages finales qui, à la manière d'un épilogue, nous transportent soudain à la veille de la Révolution fran-

çaise, c'est une autre violence, celle de la misère, et un autre monde : celui du piano.

Ainsi l'ouvrage, pris dans un flux temporel qui mène ses personnages de l'âge mur à la vieillesse, et s'achève sur la venue d'un monde différent, pris également dans la citation et la continuation des œuvres qui le précèdent – faisant vieillir et mourir les protagonistes, donc – peut-il se lire sous le signe de l'estran et de la fin. L'estran, motif cher à Quignard, désigne en effet la bande de sable laissée par la marée lorsqu'elle descend. Ainsi lit-on, au sujet de la vieillesse de la violiste Thullyn : « *Aux derniers jours, aux derniers âges, la vie qui a été vécue se découvre à la façon des détritiques sur une plage quand l'océan s'en va. / On marche dans des trésors dépareillés mais où tout étincelle. / Plus la marée est grande plus la mort est proche plus l'estran est sublime* ». Et, quelques pages plus loin, l'auteur-narrateur, âgé lui aussi, évoque la solitude (l'estrange solitude, voudrait-on dire) de l'un de ses souvenirs d'enfance : le grincement des roues de la charrette de son oncle, dans le hameau de Chooz.

Pourtant, et c'est ce qui étonne et émeut le plus, l'esthétique de *L'amour la mer* n'a rien de discontinu : elle renoue au contraire avec la continuité de la prose moderniste, de ses flux de conscience, de ses monologues débordants et se distingue en ce sens des précédentes œuvres de l'auteur.

On connaissait l'esthétique du fragment, le goût pour l'aphorisme de Pascal Quignard, et ses jeux de vraie-fausse autorité, son goût pour l'image surgissante, ou pour des narrations continues, certes, mais centrées sur un ou deux personnages. Bien sûr, ces traits esthétiques ne sont pas totalement absents et on reconnaît partout l'écriture de Pascal Quignard. Cependant, ici, les voix des personnages (qu'ils parlent ou non à la première



Pascal Quignard (2018) © Jean-Luc Bertini

LIRE À MARÉE HAUTE

personne) se déploient librement sur plusieurs pages : elles se répondent, se superposent, s'assemblent et se disjointent. Les transitions se font, le plus souvent, en douceur et comme par magie. Parfois, on ne comprend qu'au bout de quelques lignes qu'on a changé de point de vue, voire d'époque ou de lieu, et on y consent volontiers : on est là où on lit. Ces voix forment dans leur composition un *analogon* de l'amour qui rapproche, superpose, entremêle, apparie, au moins pour un temps, mais ne stabilise pas et disjoint tout aussi vite. Elles disent à l'envi, du reste, l'amère finitude de la fusion amoureuse.

Dès lors, ces voix ne racontent pas seulement : elles sont portées par une écriture qui, sans mimer la musique, les fait aller *andante*, c'est-à-dire les fait chanter. Les personnages de *L'amour la mer* ont quelque chose d'un peu abstrait et démesuré, comme s'ils appartenaient pour toujours à un espace des confins, comme s'ils se diluaient dans leurs jeux, leurs dialogues et leurs monologues, avant de reprendre forme, un peu plus loin, ou comme s'ils étaient de grandes cartes de tarot, déposées dans un fleuve et chantant depuis

l'eau qui leur court sur le visage, très légèrement dissociés d'eux-mêmes. Outre ses références musicales et picturales (on croise de magnifiques descriptions de tableaux de Nicolas Poussin ainsi qu'une très belle *Vue d'Anvers* par Jan Baptist Bonnacroy, dans laquelle le narrateur reconnaît l'un de ses personnages), il semble alors que Pascal Quignard se laisse porter par l'influence des grands monologues des *Vagues* de Virginia Woolf – avec son groupe de personnages qui, eux aussi, vieillissent peu à peu et dont, indépendamment de toute psychologie, seules les voix semblent compter – ou de Marguerite Duras, par la puissance du *Navire Night*, ce roman de voix et de désir. Et cette confiance dans l'espace de résonance de la prose continue a, lorsqu'il s'agit de faire entendre la fin (de l'amour, de Dieu, de la vie), quelque chose de bouleversant qui nous emporte nous aussi, et nous distancie un peu de nous-mêmes. Nous sommes là où nous lisons : au plus haut d'une marée qui est loin de se retirer.

1. Sophie Nauleau, *La main d'oublies* (Galilée, 2005).

Écrire le confinement

Le quatrième roman de Vincent Message, Les années sans soleil, aborde la période que nous vivons. Avec une grande justesse, il raconte le confinement dans sa complexité, sous des angles variés et en l'articulant à la littérature et à l'histoire. Mais aussi, et c'est peut-être le plus précieux, Vincent Message compose un roman humain et modeste, à la hauteur de nos doutes et de nos impuissances, de nos inquiétudes et de nos désarrois.

par Sébastien Omont

Vincent Message
Les années sans soleil
 Seuil, 304 p., 19 €

Le mot « covid » n'apparaît pas dans *Les années sans soleil*, non plus qu'une date précise. Pourtant, l'enchaînement des événements – un confinement brusque, suivi d'une période d'ouverture puis d'un nouveau confinement – et l'évocation du suicide du philosophe [Bernard Stiegler](#) en « août » ne laissent aucune place au doute : il s'agit bien de l'année 2020. Cependant, l'absence d'ancrage, détachant de l'anecdote les expériences vécues par les personnages, les rend immédiatement partageables par le lecteur. Vincent Message écrit, non l'épidémie de covid-19, mais la déstabilisation causée par la privation de liberté et l'arrêt de la vie sociale.

Le narrateur, Elias Torres, vit à Toulouse. Écrivain confidentiel et libraire à mi-temps, il a une compagne qui l'aime, une fille de dix-sept ans, Maud, et un petit garçon de deux ans et demi, Diego. Il bénéficie d'un cercle d'amis liés à sa librairie et à la littérature. Bref, il est raisonnablement heureux, jusqu'à ce qu'à New York, où il arrive à l'occasion de la traduction d'un de ses romans, on le refoule à l'aéroport. « *Ça a commencé* », ou plutôt il comprend que « *ça n'était pas anodin, que ça ne toucherait pas que les autres, que c'était parti pour durer et que ça allait changer nos vies* ». Elias, sa famille, ses amis, constituent autant d'exemples des dégâts de l'épidémie sur différentes classes d'âge, différentes situations sociales. En particulier sur la génération à la frontière de l'adolescence et de l'âge adulte, avec Maud, et sur les gens âgés, avec Igor Mumsen, un grand poète attaché à

écrire la beauté du quotidien. *Les années sans soleil* montre ce que ça signifie que « *les vieux crèvent* » et que les jeunes soient « *coupé[s] de tout ce à quoi [ils] tien[nent]* ». Vincent Message dépeint une société fissurée par le confinement comme par des secousses souterraines.

L'écrivain Elias se retrouve aussi désarmé que tout un chacun face à l'inattendu et à la privation. Se pose alors la question du rôle de l'écriture. En bon intellectuel, Elias cherche à éclairer le présent par le passé en établissant des points de comparaison. En quête des pires années de l'humanité, il arrive vite à 535-536. Ces années-là, selon Procope de Césarée, « *le soleil luisit comme la lune : sans rayonner, et il sembla presque toujours subir une éclipse, car son éclat, terni, n'avait pas son apparence habituelle. Dès qu'apparut ce phénomène, l'humanité ne connut plus que guerres, pestilences ou autres fléaux mortels* ». On ne connaît pas avec certitude la cause de ce « *petit âge glaciaire* », mais la science en relève des traces incontestables. L'hypothèse la plus probable est une série d'éruptions volcaniques. Des historiens et scientifiques relient à cet épisode d'importantes perturbations, crises de civilisation, famines et pestes dues à des phénomènes climatiques brutaux. L'analogie avec la situation actuelle, à travers l'idée que les états d'exception ont des conséquences sociales, paraît pertinente.

La figure de Procope de Césarée révèle également les limites du pouvoir de l'écrivain. Dans les *Guerres de Justinien*, l'historien byzantin fait l'hagiographie de l'empereur et de son général Bélisaire, alors que dans son *Histoire secrète*, qui circula sous le manteau, il dénonce leur corruption, leur cruauté et leur faiblesse. Conscient des aspects négatifs de la politique de Justinien, Procope



Vincent Message (décembre 2021)
© Jean-Luc Bertini

ÉCRIRE LE CONFINEMENT

n'a pu la dénoncer publiquement. Secrétaire de Bélisaire, il a été au contraire obligé de la louer.

De même, quand Elias Torres dénonce sur Facebook des violences policières évidentes, sa voix est étouffée par l'État. Son compte est fermé, il est obligé de faire profil bas sous peine de représailles. « *Sans vidéo, tous les manifestants sont des gauchistes invétérés, tous les gauchistes détestent la police et ne vivent que pour la calomnier, les flics n'ont fait que leur travail, tout le monde a rêvé, il ne s'est rien passé* », résume une avocate. En l'occurrence, il existe une vidéo, mais ça ne suffit pas. Mêlant les morts de Zineb Redouane et de Steve Maia Caniço, la répression des Gilets jaunes et celle des fêtes improvisées, Vincent Message dessine un visage de notre époque troublée. La jeune Maud milite contre le dérèglement climatique, mais, plus que le soleil, c'est surtout la liberté qui est absente, que ce soit pour cause d'épidémie ou de contestation du pouvoir.

Que peut donc la littérature si elle n'arrive pas à changer le monde, ou même à dénoncer efficacement les injustices ? Le roman suggère une réponse à travers l'autre figure d'écrivain, Igor Mumsen, poète âgé de plus en plus tourné vers l'expression simple du quotidien. Son modèle guide Elias Torres sur la voie de son nouveau

livre, lui aussi intitulé *Les années sans soleil* : « *ce serait notre histoire à nous, celle de notre famille et de la bande qui l'entoure, et avant tout, peut-être, le récit incertain de mon histoire à moi* ». Pour dire le réel bouleversé, Vincent Message s'attache avant tout aux relations entre les personnages, familiales ou d'amitié. À leurs rapports avec la société aussi, mais à travers des moments concrets : au travail, dans les confrontations avec la police. Devenu livreur à vélo, Elias Torres, délaissé par sa compagne, fait bien la rencontre d'une autre femme, comme on s'y attend dans un roman, sauf qu'elle est laide, obèse et raciste. Ce qui n'empêche d'ailleurs pas le partage d'un moment et d'une discussion.

L'enjeu du roman tient au rétablissement d'une normalité et de relations mises à mal. Le ton choisi est à l'avenant : une proximité chaleureuse, un humour doux-amer, qui laissent le lecteur entrer librement dans le livre. *Les années sans soleil* exprime la saveur de nos vies ordinaires et les combats à mener pour en garder le contrôle. Paradoxalement, lire ce roman en pleine énième « vague » fait du bien, parce que Vincent Message met des mots sur nos limites mais aussi sur nos capacités d'action, d'empathie et de résilience, même en position de déséquilibre.

Aïgui le simple

Les éditions de l'Atelier de l'agneau publient, in extenso – c'est toujours plus instructif que les choix de textes –, le dernier tome des œuvres complètes du poète Guennadi Aïgui (1934-2006), paru à Moscou en 2009 et traduit par Clara Calvet et Christian Lafont. Sa langue maternelle était le tchouvache, dans laquelle il a traduit une anthologie de poètes français, mais sa langue d'écriture fut surtout le russe.

par Odile Hunoult

Guennadi Aïgui

Toujours plus autrement sur terre

Trad. du russe par Clara Calvet
et Christian Lafont

Atelier de l'agneau, coll. « transfert »

130 p., 20 €

Guennadi Aïgui est né en Tchouvachie, une république russe, dans le village de Shaimurzino, aux confins du Tatarstan, en moyenne Volga. Soit pas très loin de la région de Kazan d'où est originaire Sergueï Essenine, dans les plaines de la Russie centrale, à plus ou moins 800 kilomètres à l'est de Voronej où vécurent les [Mandelstam](#) de 1934 à 1937, et à environ 400 km à l'ouest d'Elabouga, sur la Kama, ville illustre par le suicide de Tsvétaïeva – quelques précisions géographiques et poétiques pour donner corps à cette Russie profonde, à sa réalité physique à laquelle nous n'avons que peu accès.

Léon Robel l'introduit en France dès 1976, dans le numéro 28 de la revue *Change*. Les éditions de l'Atelier de l'agneau nous donnent ici tous les poèmes écrits entre 1986 et 2004, ainsi que la préface (pugnace) d'Olga Sedakova [1] : « *Il se trouve qu'Aïgui est arrivé pour répondre à l'appétit du lecteur contemporain pour une poésie noble, élevée, méditative, et "énigmatique", et pour répondre à un goût tardif et exigeant, ne supportant ni les trivialités ni le pathétique inutile, ni les chemins en ligne droite de l'émotion ou de la pensée. Qui se concentre principalement sur les choses infiniment petites, et leur relation avec l'infiniment grand* ». Les *Choses Pauvres*, comme dit Aïgui lui-même.

Les poèmes d'Aïgui demandent une lecture lente, à peu près comme le *Tombeau d'Anatole*, ou comme la poésie de Paul Celan – certainement un

modèle pour Aïgui. La forme est celle du vers libre, donnant par sa disposition comme le pas-à-pas de la pensée d'un homme qui réfléchit en marchant – d'où cette ponctuation très particulière, trébuchante, avec incises, parenthèses, arrêts, regards en arrière et reprises. Poésie ambitieuse, qui cherche à faire ressentir, avec les moyens les plus pauvres, la totalité d'une conscience – l'ensemble indissociable de l'être et du monde. Ne rien laisser perdre de ce qui arrive de toutes parts, et continue d'arriver, si pauvre que ce soit en effet, dont la résultante est cette somme : un être dans l'espace et le temps. Ce qui pourrait définir l'état de vie, une perpétuelle superposition et accrétion d'instant, qui fait de nous tant que nous vivons des êtres intemporels. Et aussi des êtres collectifs, comme les ruches, par tous les liens avec les autres, et par toute la culture accumulée dont nous sommes les dépositaires et l'expression.

Les plaines de la Volga, infusées de la sueur immémoriale de ceux qui arrachent leur pain au tchernoziom, composent l'arrière-pays mental d'Aïgui, le Tchouvache de Shaimurzino. Sa première impression, à laquelle toute autre se superpose, c'est le spectacle qui s'offre à lui enfant depuis sa fenêtre : les champs infinis, au loin la ligne des forêts, lisière mystérieuse, et l'air qui prend toute la place. Rien d'autre dans ce vide que les mouvements du vent. C'est ce même vide que donne à entendre Mandelstam exilé dans la région de Tambov à quelque six cents verstes de Shaimurzino, dans les *Cahiers de Voronej* (1937) : « *Oh cette étendue lente, cette étendue suffocante* », et encore : « *Comment dire l'accablement des plaines...* ». L'immensité de la Russie centrale, peut-être nous est-il possible de l'approcher à travers la poésie d'Aïgui, habitée par le rien ouvert sur l'immense.

Certains poèmes très représentatifs de sa dernière manière, comme les beaux textes de 1986,

AÏGUI LE SIMPLE

« Soudain, émanant des phlox » et « Toujours plus loin dans les neiges », sont trop longs pour figurer ici. Les deux poèmes ci-dessous, même s'ils ne sont peut-être pas les plus caractéristiques, donneront une bonne idée d'Aïgui arrivé au seuil de la vieillesse :

DANS L'ATTENTE D'UN AMI

[à wolfgang kazak]

tels des frères nous passons le plus clair de nos nuits à la cuisine tous deux comme de simples objets

à la cuisine

nous sommes ainsi – comme lorsque nous reconnaissons un proche avant même

de l'avoir aperçu :

ô profonde quiétude – cette pauvreté-là

n'appartient à personne

ici-bas

tout juste à cet ustensile tenu... –

c'est ainsi que nous est

donnée la joie

qui vient de la plénitude du

peu

comme si parmi les arbres centenaires de la plaine

une lumière brillant à-peine-plus-que-de-son-éclat

nous confirmait ceci

par sa lumière chaude et proche qui nous devance :

frères à la cuisine nous sommes – c'est cela une vie bonne

(1989)

SOIR À DENISSOVA GORKA

autour des poteaux et des piquets

de notre portail et de la clôture –

partout – grandit – le silence... –

ô donne-nous cette force simple ! –

celle – de la branche heurtant la branche

voilà – je pose la tasse sur la table

ma sœur ferme le portail

le vent redouble –

plus n'est besoin d'aller nulle part

le soleil s'est caché depuis longtemps derrière la colline

comme les herbes sont simples et rassemblées

autour des piquets de clôture –

prenant leur part

par un faible scintillement

à l'apaisement du soir

(2003)

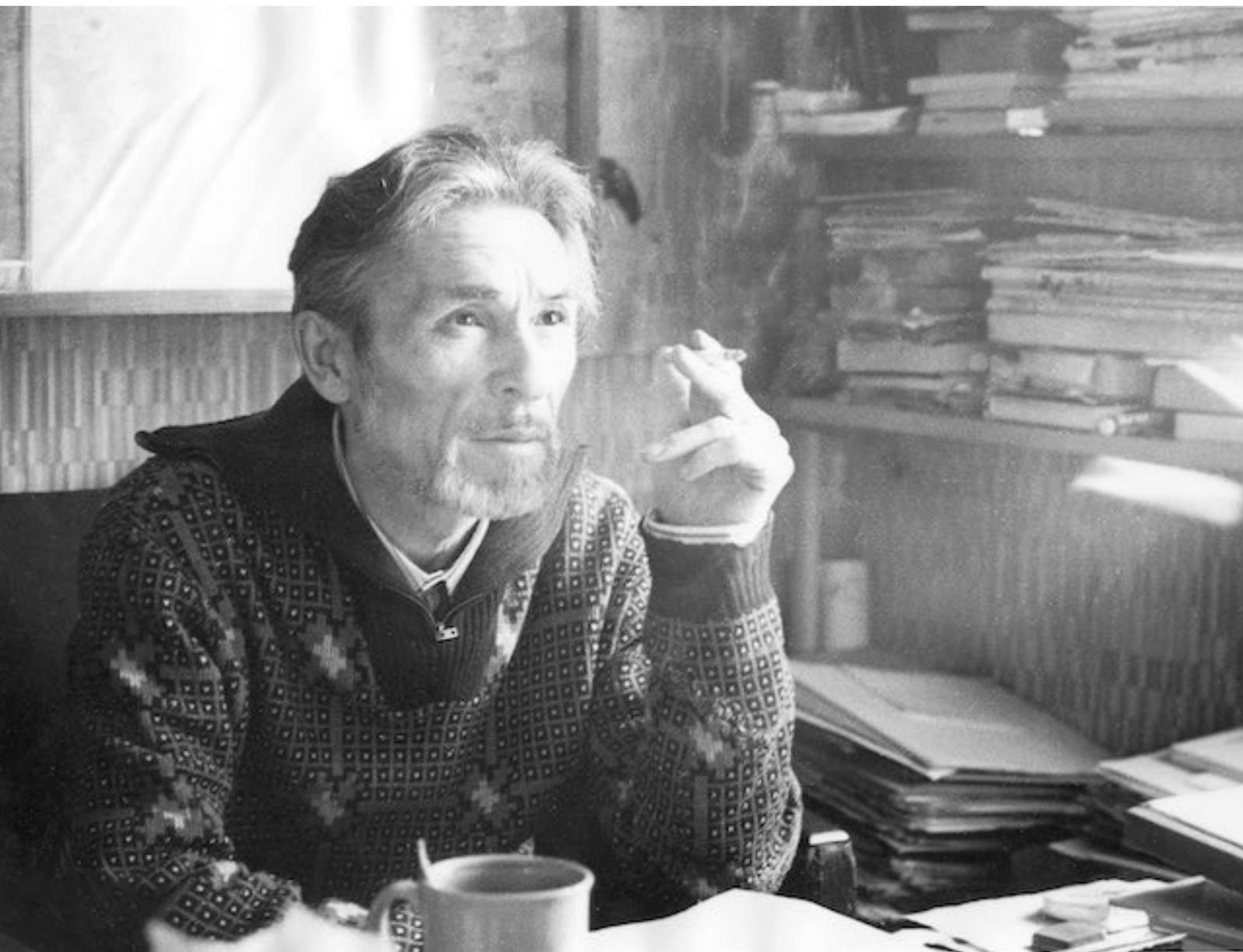
Bien d'autres poèmes ont la même force de simplicité, qui fait penser à des tableaux de Millet ou à des natures mortes de Morandi, et choisir a été difficile. Au moins leur brièveté permet-elle de les donner en entier. Les poèmes, comme les tableaux, sont une composition, ils s'offrent d'un seul tenant. Agrandir un détail montre l'art du peintre, mais pas son intention, et reste insuffisant pour en approcher quelque chose, a fortiori ceux d'Aïgui, pas toujours d'un accès facile. Il est possible qu'il demande « beaucoup » à son lecteur, qu'il demande « trop », mais quel lien peut créer un écrivain qui demanderait peu, ou rien – quel lien d'esprit à esprit ? Sans oublier qu'il s'agit de traduction, une transposition de l'esprit d'un poète de part et d'autre d'un mur. On peut remercier et admirer les traducteurs d'Aïgui (Léon Robel, André Markowicz, et ici Clara Calvet et Christian Lafont) de s'atteler à rendre transparent, si peu que ce soit, par leur labeur et leur amour, ce mur.

Et c'est un don-semblable-au-pain – le Verbe pétri de travail

qui pénètre en vous comme un rayon d'or

(incandescent – l'unité est inconsciente)

Le recueil se termine par « Dernier départ », long poème qu'Aïgui écrit à l'occasion d'un voyage à Budapest en août 1988. Le poème, précédé d'un liminaire explicatif, a été composé pour le monument à Raoul Wallenberg, inauguré en mai 1987, œuvre d'Imre Varga (« *je m'intéressais depuis longtemps à Imre Varga, éminent sculpteur hongrois* »). Wallenberg est cet homme d'affaires suédois envoyé sur la demande de Roosevelt, en juillet 1944, comme diplomate à



Guennadi Aïgui © D.R.

AÏGUI LE SIMPLE

Budapest, avec la mission de délivrer des passeports aux Juifs hongrois. Il aurait ainsi sauvé de l'extermination une vingtaine de milliers de personnes. À l'arrivée de l'Armée rouge, il disparaît sans laisser de traces.

Le Wallenberg de Varga est représenté debout entre deux murs, la main en avant comme cherchant à l'aveugle le passage entre les deux feuilles de roche. C'est ce geste « *étrange-énigmatique, arrêté-en mouvement* » qu'interroge Aïgui : « *Comment, théologiquement, définir la Main, écrit-il dans le liminaire du poème, [...] les gradations de sa définition se révélaient très larges : du "pouvoir" et de la "possession" – jusqu'à la "libération" et la "consolation"* ». Et le poème poursuit :

*seule, universellement humaine
une main depuis toujours simple de Simplicité
d'une éternité-misérablement-simplette : comme
les souliers usagés
dans les Ba-ra-que-ments – Sans fin
destinés aux Fours et aux Cheveux... –*

1. **Quelques poèmes d'Olga Sedakova ont été traduits dans des revues et anthologies. Sont également disponibles en français des proses comme *Éloge de la poésie* (L'Âge d'Homme, 2001), ou les deux très beaux *Voyages : Voyage à Tartu et retour* et *Voyage à Briansk* (Clémence Hiver, 2005 et 2009).**

Le voyage infini des « Détectives sauvages »

À une remarquable cadence, les éditions de L'Olivier poursuivent la publication des œuvres complètes de Roberto Bolaño en français, cette fois-ci avec un volume entièrement occupé par *Les détectives sauvages*, paru en 1998 et traduit par Robert Amutio en 2006. Pour Florence Olivier, spécialiste de l'œuvre et autrice de *Sous le roman la poésie*. Le défi de Roberto Bolaño (*Hermann, 2016*), la première longue narration de l'écrivain chilien disparu en 2003 forme une ironique chanson de geste contemporaine, un roman d'aventures qui retrace une histoire générationnelle si chère et si inoubliable qu'elle ne pouvait être écrite que sous la forme d'un mythe.

par Florence Olivier

Roberto Bolaño

Les détectives sauvages.

Œuvres complètes. Volume 5

Trad. de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio
L'Olivier, 768 p., 25 €

Magnanime, Roberto Bolaño saluait naguère l'inépuisable charge explosive que recèlent certains romans brefs de ses aînés latino-américains du *Boom*, qu'il suffirait de relire pour éprouver la force renouvelée de leur détonation. Sur la survie, la mort ou la métépsychose des auteurs du « canon occidental » du XX^e siècle, et de quelques autres, l'écrivain prêtait ailleurs de canulars prophétiques à une poète vagabonde et visionnaire. Et voilà donc James Joyce réincarné dans un enfant chinois en 2124, Giorgio Bassani sortant de sa tombe en 2167, André Breton resurgissant des miroirs en 2071, Tchekhov se réincarnant en 2003, puis en 2010, puis en 2014 avant de réapparaître une dernière fois en 2081. Rythmique, la liste est longue et on la relira, pris d'un fou rire teinté de jaune, dans *Amuleto*. Né d'un chapitre des *Détectives sauvages*, ce bref et souverain roman se trouve dans [le tome I des Œuvres complètes](#) de Bolaño en français.

Le 4 novembre dernier, la parution du tome V, soit des *Détectives sauvages*, illustre à point nommé et l'inusable force explosive de ce titre majeur et la prédisposition de ce roman à une forme de métépsychose. Car, tout juste la veille, hasard miraculeux ou non, [La plus secrète mémoire des hommes](#) de Mohamed Mbougar Sarr, qui doit son

titre et son épigraphe aux *Détectives sauvages*, venait de remporter le prix Goncourt. L'écrivain sénégalais, tout aussi généreux – et aussi drôlement féroce – que Bolaño, ne fait pas mystère de son admiration pour l'œuvre du Chilien. Son roman réussit ce tour de force ou ce coup de génie qu'est l'originalité dans l'appropriation d'une poétique, créant ainsi l'un de ces lignages idéaux, translinguistiques, transcontinentaux, dans lesquels Bolaño aurait rêvé, n'en doutons pas une seconde, de se voir inscrit. L'histoire, bien réelle, est indéniablement bolañesque. Applaudissons-la car, justicière à sa façon, elle dément superbement la péroraison du père Urrutia Lacroix dans [Nocturne du Chili](#). Rappelez-vous : « *C'est ainsi que se fait la littérature au Chili, c'est ainsi que se fait la grande littérature d'Occident* », clame l'ecclésiastique, poète et critique, justifiant la veule complaisance des écrivains envers le pouvoir de la junte militaire. À quoi son fantomatique accusateur, ce « *jeune homme aux cheveux blancs* » et alter ego de l'auteur, répond « *en articulant un non inaudible* ». « Non », redisent avec force *Les détectives sauvages* et *La plus secrète mémoire des hommes*, la littérature se fait hors des sentiers battus, loin de tout pouvoir ; la « grande littérature d'Occident », foutaise ! Un Chilien l'écrit en Espagne, un Sénégalais, en France.

Mais revenons à l'explosion initiale des *Détectives sauvages*, premier vaste roman de Bolaño, publié en 1998 aux éditions Anagrama à Barcelone. Deux ans plus tôt, avaient paru les plus brefs et non moins remarquables [La littérature nazie en Amérique](#) et [Étoile distante](#), « *frères siamois* » au dire de l'auteur car le second est né

LE VOYAGE DES « DÉTECTIVES SAUVAGES »

d'un chapitre du premier. Avec *Les détectives sauvages*, qui, cette même année, remporte deux des prix littéraires les plus prestigieux du monde hispanophone, le prix Herralde de novela en Espagne, le prix Rómulo Gallegos au Venezuela, commence la véritable course mondiale de l'œuvre du Chilien, au rythme des traductions du roman dans nombre de langues. L'effet de cette enthousiaste réception devait culminer avec la publication des *Détectives sauvages* aux États-Unis, où l'auteur se voit mythifié en héritier direct de la Beat Generation.

Pourquoi pas ? Mais aussi, pourquoi donc, ou pourquoi seulement ? C'est le propre des œuvres magistrales que d'éveiller les tentations d'appropriations hâtives. Bolaño, pour sa part, déclarait lors de la réception du prix Rómulo Gallegos qu'en quelque sorte tout ce qu'il avait écrit jusque-là était une lettre d'amour ou d'adieu à sa propre génération. Et voici l'une des lectures possibles du roman, qui, n'oubliant pas la fidélité promise à la mémoire des jeunes tombés lors des « guerres fleuries » latino-américaines des années 1960 et 1970, chante la vie plus que la mort et, plus que les ossements des défunts, les combats dérisoires et magnifiques des vivants. Possédé par le jeune poète infra-réaliste qu'il était dans le Mexique du début des années 1970, le romancier Bolaño y exorcise la mort de l'utopie politique et le péril de la naïveté lyrique par la transmutation en roman de l'utopie poétique. De fait, on peut lire *Les détectives sauvages* comme l'autofiction collective d'un groupe de poètes avant-gardistes et, si l'on y tient, comme une « Légende de Duluo » à la Kerouac, où Duluo aurait renoncé à prendre la parole, la laissant à ses compagnons d'aventures. La différence n'est pas mince.

Car, pour dire l'histoire sur vingt années, de 1975 à 1996, des réal-viscéralistes – version fictive des infra-réalistes –, les deux parties du journal intime d'un poète prodige font le grand écart, embrassant les témoignages qui se pressent et tourbillonnent dans la longue partie centrale du roman. Heureux ou fanfaron, Bolaño, encore lui, comparait aux courants du Mississippi l'abondance de voix des *Détectives sauvages*, assurant que son roman comportait autant de lectures que de voix, qu'il pouvait se lire « *comme une agonie* » ou « *comme un jeu* ». Il suffit d'entrer dans le roman, ou dans le jeu, pour se laisser porter par ses courants fantasques ou pour apprendre ses règles tacites afin de (s'y) perdre avec bonheur.

Entrons-y donc innocemment par le début. Juan García Madero, puceau et poète en herbe, sèche ses cours de droit pour assister à un atelier littéraire bientôt troublé par l'irruption d'Arturo Belano et Ulises Lima. Fondateurs du réal-viscéralisme, les deux trublions adoucent sans façon le nouveau venu. L'élasticité elliptique du journal intime rythme le récit de la vertigineuse et drôlesque initiation sexuelle et littéraire du novice réal-viscéraliste : l'ingénu libertin, nouveau Casanova malgré lui, tient à jour les comptes de ses orgasmes et de ses poèmes, choisit avec une infaillible ponctualité l'aventure et les risques du métier. Péripatéticiens, les membres du groupe s'adonnent à la flânerie nocturne ; les rues, les chambres de bonne, les *cantinas* et les cafés leur tiennent lieu de salon. Ils y improvisent d'espiègles ou d'érudites lectures de poèmes, de bouffonnes versions de la tradition poétique, des prescriptions bibliographiques, y écrivent parfois. Leurs bibliothèques portatives et collectives sont faites de livres volés à la « Librairie Française » ou négociés chez les bouquinistes du centre-ville. Discourir et courir les chemins, faire de la déambulation l'envers ou l'endroit de la parole, voilà bien cette vie poétique à l'intempérie que prescrit ailleurs l'essayiste Bolaño aux poètes trop choyés par l'État. Fièremment marginaux, les réal-viscéralistes inventent un nouvel ordre amoureux, financent leurs revues par la vente de marijuana, prétendent révolutionner la poésie afin d'échapper au double et infâme écueil de la poésie engagée à la Neruda ou de la poésie immaculée à la Octavio Paz.

Roman de Bolaño oblige, leur paradoxale quête d'une origine poétique avant-gardiste joue d'une borgésienne uchronie littéraire et se transmue en récit d'enquête et d'aventure. Car si les réal-viscéralistes s'inspirent des dadaïstes et des surréalistes européens ou des stridentistes mexicains, s'ils traduisent leurs contemporains français du *Manifeste électrique aux paupières de jupe*, leur modèle se doit d'être plus radical. Rien de moins que le réalisme viscéral des années 1920, branche fictive du stridentisme fondée par la non moins fictive Cesárea Tinajero. Bientôt, Belano, Lima et García Madero partent à la recherche de la poète disparue dans les déserts du Sonora, relevant le défi que lançait Breton dans « Lâchez tout ». Le Nord du Mexique devient terre d'aventure ou vortex, à la façon du Sud borgésien ou du blanc territoire austral de Poe. Dans cet espace déserté par la culture pourrait bien se trouver la poésie en acte ou le « nouveau », que « Le voyage » de Baudelaire entrevoit au fond de l'abîme, au bout



Film consacré à Roberto Bolaño © CC/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México

LE VOYAGE DES « DÉTECTIVES SAUVAGES »

du chemin, ou de la vie. L'aventure quichottesque des jeunes poètes vaut pour sa gratuité même. Elle allie les motifs du risque et du danger à l'installation d'une virtualité avant-gardiste dans l'histoire littéraire, mais surtout elle narre – et ne discourt pas sur – l'équivalence entre art et vie, poésie et voyage, poésie et révolution. Or, par un habile suspense, elle n'est racontée par García Madero, sur le mode du roman noir, de la *road novel* et de l'enquête littéraire, que dans la troisième partie du roman.

Entre les deux pans du journal intime du jeune homme, est décantée l'histoire du groupe réal-viscéraliste, tôt disparu après la dispersion de ses membres fondateurs. Les voix, joviales et désolées, stoïques, sublimes ou ridicules, d'une prodigieuse variété de personnages rapportent de biais ce qu'il advint d'Arturo Belano et d'Ulises Lima entre 1976 et 1996. À toi, lectrice, lecteur, de te perdre à la suite des détectives sauvages entre l'Europe, Israël et l'Afrique ; à toi de t'orienter dans ce dédale de témoignages, pique-toi au jeu et apprends. Par exemple, de ces envois lyriques, qui ponctuent tel ou tel monologue d'un vieux stridentiste devenu écrivain public : « *Ce qui revient à dire, jeunes gens, je leur ai dit, que je voyais les efforts et les rêves, tous confondus dans le même échec, et que cet échec s'appelait joie.* » Par exemple, de ces hauts faits satiriques qui prennent au piège de leur propre parole des éditeurs en faillite, critiques renommés, profes-

seurs latino-américains, poètes de divers alois, romanciers à succès, révélant leur lâcheté, leur manque de foi dans le métier littéraire, leur vénalité ou leur générosité résignée. Mais apprends aussi de la lecture que font Ulises Lima et Arturo Belano d'un poème visuel de Cesárea Tinajero. Il suffit d'en compléter les traits pour qu'il s'anime. Tu tiens peut-être là ton fil d'Ariane. Car, au-delà d'une maquette à monter ou d'une marelle à la Cortázar, qui invitent à une active lecture, le puzzle des *Détectives sauvages* invite, plus encore qu'à le compléter, à poursuivre sa lettre. Porté par le désir de l'écriture, il l'insuffle.

Le roman s'achève sur cette dernière devinette, suivie du contour en pointillé d'un rectangle blanc : « *Qu'est-ce qu'il y a derrière la fenêtre ?* »



Qu'attends-tu ?

Paris au temps des romantiques

Sous un format commode, de façon magistralement synthétique, vous trouverez ici tout ce que vous devez ou avez voulu savoir sur le Paris tel qu'il exista au temps des romantiques qui consacrerent la ville « capitale de l'Europe » avant qu'elle ne devienne la « capitale du XIX^e siècle » de Walter Benjamin en quête de traces et de signes. Remaniée par Haussmann, Paris recueille toutes les nouvelles quêtes des hommes, les enjeux et les contradictions de la III^e République. De là des pluriels que la longue méditation de ces thèmes par Christophe Charle permet de poser allègrement, car Paris, « capitales » des XIX^e siècles est écrit et a un rythme.

par Maïté Bouyssy

Christophe Charle

Paris, « capitales » des XIX^e siècles

Seuil, coll. « Points Histoire », 672 p., 14,50 €

Après avoir longuement enseigné ce Paris du XIX^e siècle sous tous les angles et à tous les niveaux universitaires, l'historien livre « la » synthèse absolue et le fruit non seulement de ses propres travaux mais aussi de ceux des nombreux étudiants et collègues qu'il a accompagnés sur ce chantier – tous cités ! Ce livre est donc un outil, tel que le veut la collection « Points », et un classique indispensable à toute bibliothèque possédant un recoin consacré à Paris. On a alors envie de courir à l'impossible conclusion de l'auteur qui, fort de trente livres et plus, s'est toujours attaché aux synthèses et à prendre les groupes sociaux et leurs intellectuels comme des éléments qui situent la construction de la pensée. Passant par les *Villes* d'Andreï Biély, Christophe Charle retrouve alors le Paul Valéry de 1937 qui confessait que l'on ne pense pas Paris mais que l'on est pensé par Paris, ce qui dépasse l'aphorisme.

Plus mondain, Victorien Sardou, publiciste et fauteur de multiples comédies, persiflait déjà en 1866 la perte du « vrai Paris », la plainte indéracinable : « *un arbre, un banc, un kiosque ! un arbre un banc, un kiosque ! un arbre, un banc... Et là-dessus, un soleil, une poussière ! Un gâchis de propreté ! Une foule bigarrée, cosmopolite, baragouinant toutes les langues... Ce n'est plus Athènes, c'est Babylone, ce n'est plus une ville, c'est une gare ! ce n'est plus la capitale de la*

France, c'est celle de l'Europe entière ! Une merveille sans égale ! un monde ! D'accord... Mais enfin, ce n'est plus Paris... puisqu'il n'y a plus de Parisiens ».

La ville de Christophe Charle a ses ressorts démographiques et politiques. Les acteurs de ce monde ne sont pas que figurants des rues, ils produisent des biens matériels et immatériels, des manières de faire et de vivre, ils produisent la ville elle-même qui n'est pas qu'un décor. Une réalité sociale contrastée sous-tend ces activités de production et de consommation même. Le propre de la grand-ville est de mêler la richesse ostentatoire et la détresse au singulier. Depuis Baudelaire et l'invention de la photographie, le spectacle est là, les passages ont inventé la flânerie et la rue est devenue l'écrin du collectif.

La multiplicité de projets de vie affecte la morphologie urbaine qui se transforme. Les quartiers centraux perdent de la population, la combinatoire des complémentarités multiplie les possibilités et attire ceux qui viennent des provinces et de l'étranger. Les femmes d'abord, puis, lorsque la domesticité féminine tout en s'accroissant décline en poids relatif, c'est le travailleur de force qui incarne le Parisien au travail, poussé par la nécessité à se saisir de travaux pénibles et peu gratifiants. Tous vivent d'espoirs et subissent des conjonctures économiques très fluctuantes. Malgré sa densité, le livre sait faire sentir la variété des conditions, la diversité des trajectoires.

Chaque groupe a ses insertions dans l'espace et cela permet subrepticement de vérifier les

PARIS AU TEMPS DES ROMANTIQUES

questions que poserait la vie de tel anonyme votre ancêtre ou de tel personnage dont vous voulez reconstituer les faits et dire. Histoire sociale et histoire culturelle s'entrelacent, le chiffre est toujours là, même si ce sont les recours les plus variés à la littérature du siècle qui aident Christophe Charle à rendre concrets les cas concepts. On suit ainsi la différenciation des quartiers, l'offre locative, les coûts du confort, ce marqueur social qui détermina la cassure est-ouest de Paris. La vie politique elle-même porte une géographie dépendante de réalités locales et économiques.

La ville travaille, elle produit, elle se distrait et combat. Les industries du luxe sont parisiennes, car la cour et les ministères se trouvent rive droite. À la fin du siècle, l'accès progressif de couches plus larges aux biens de consommation, au péril du crédit, installe le vêtement, les chaussures et toutes sortes d'usines en prolongement du III^e puis du XI^e arrondissement, principalement dans l'est de Paris, selon la demi-couronne qui va du XVIII^e arrondissement jusqu'au XIII^e, avec l'épicentre de Belleville. Et partout travail et pauvreté mêlés entassent les semi-vagabonds et les prolétaires, les grisettes et les entrepreneurs brisés dans des hôtels meublés. La Belle Époque loge presque 300 000 personnes dans des hôtels garnis et probablement 70 000 dans « la Zone », les baraquements de ceux qu'on décrit comme les « barbares » aux portes de la ville.

On retrouve aussi, bien sûr, le Paris des révoltes, des révolutions et de leur écrasement, puis celui, assagi, de la République, une république plus que jamais assignée à sa capitale. Les manifestations sont moins « paillettes » que les expositions universelles mais elles démontrent que la vie politique de la cité n'est pas exactement celle de la nation et pas seulement au temps de la Commune, mais parce que le profil droitier d'une ville où les radicaux ne s'alliaient plus aux socialistes ne rend pas compte des soubresauts multiples de la capitale.

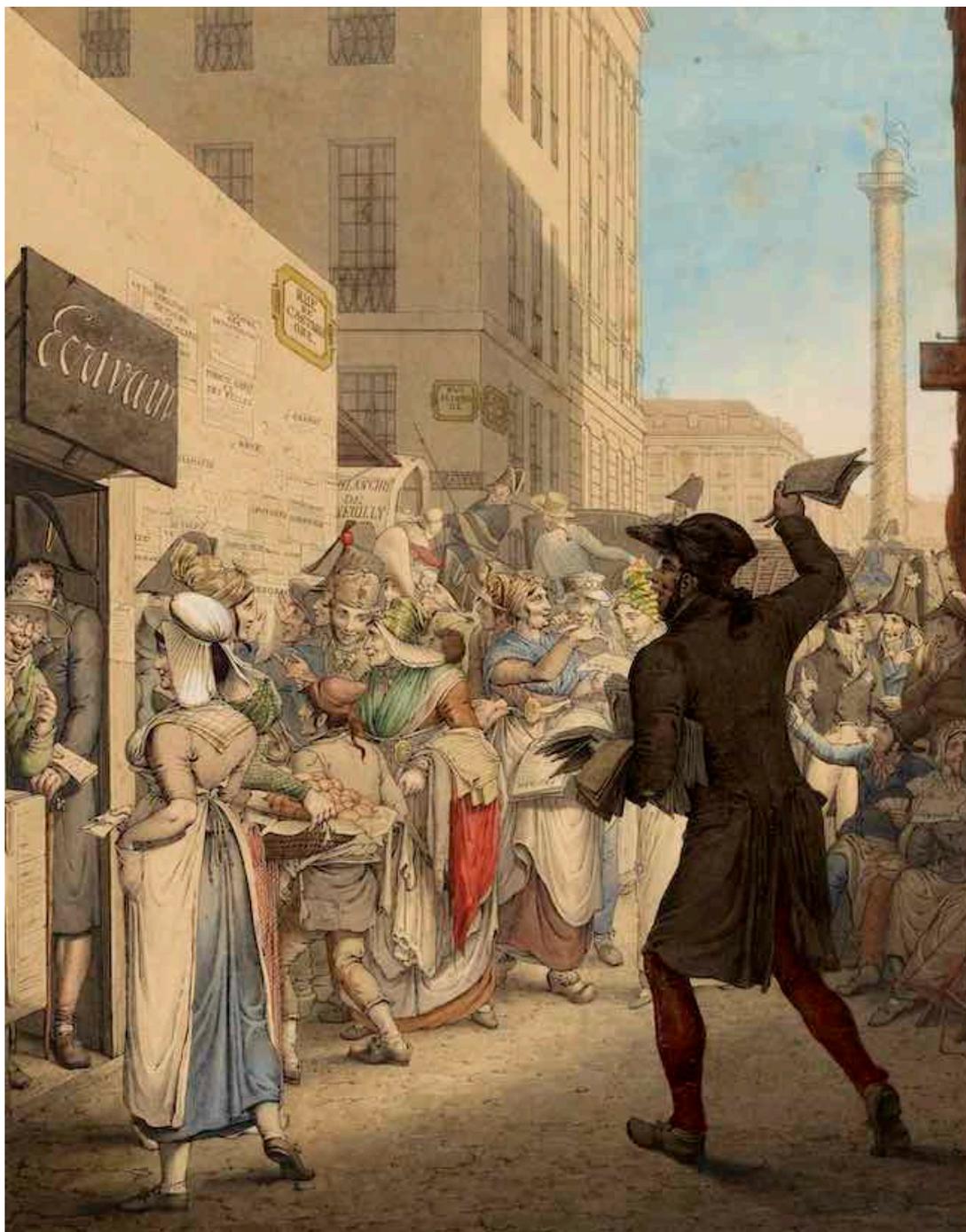
Le plus étonnant est que ce livre respire et reste allègre par son écriture. La synthèse est serrée, le fruit d'une longue méditation, mais on la lit comme un bestseller car la trame connue relance sans fin notre attention. Ce n'est pas seulement à la trentaine de graphiques ni à la quarantaine d'illustrations, justement explicatives – et à ce titre les textes cités le sont bien plus encore –, qu'on le doit. C'est aussi la volonté de brasser et

de rendre plausible une histoire des hommes, de tous ces hommes passés par la grande Babylone, qui rend lisible l'écheveau des possibles quand les destins particuliers peuvent prendre sens. Quantifiée, saisie dans la dynamique des périodes, la réalité d'un monde s'instaure. L'épaisseur de la construction des faits distingue le livre de ce qui serait une encyclopédie ou un guide car il cisèle les évaluations du poids de ce qui est son conditionnement souterrain. Le savoir magistral permet alors, et quel que soit notre degré de connaissance de ces questions, de revoir un point, de contrôler une certitude, de vérifier une information, une référence.

Christophe Charle n'a jamais été piéton que de la Montagne Sainte-Geneviève, ce qu'il confesse aisément, mais il est un cycliste de Paris, ce qui est tout autre chose. Il sait son Paris dans le continuum des panoramiques de la voirie. Il n'en dit que mieux les contrastes, le cadre bâti consacrant le niveau de vie et le mode de vie : l'air et la verdure pour les uns mais pour tous, durablement, la peur de la tuberculose, même si elle reste inégalement répartie et si elle régresse.

La Belle Époque de Christophe Charle est dominée par la centralisation des institutions de savoir et de pouvoir autant que par la distorsion des temps entre les avant-gardes en quête de l'avenir du présent et les inévitables vaincus du nouvel ordre des choses. On sait la condensation parisienne des institutions de culture : point de décentralisation possible ni pensable malgré leur évolution et leur accroissement relatif. Leur attractivité et leur prépondérance perdurent. Montrer leur poids est un des points majeurs des travaux de l'auteur qui leur a consacré une quinzaine de volumes. On comprend que le lecteur ou l'étudiant en préfère la synthèse !

Ce qui surprendra peut-être le plus dans ce volume, après la récapitulation de ce qui fut la culture écrite et celle des salles de spectacle, des théâtres des « boulevards » puis des constructions de l'ère haussmannienne, place du Châtelet, c'est la présentation de l'offre de sièges de cinéma pour 1 000 habitants. Selon les quartiers, à la veille de 1914 (d'après les travaux de Jean-Jacques Meusy), l'écart va de 1 à 30. Face aux quartiers qui ont les théâtres à leur porte, on lit l'implantation brutale de la culture de masse. Le cinéma appartient vraiment à la vie de quartier du Paris populaire du premier XX^e siècle ; ses fiefs sont les XVIII^e, XX^e et XIII^e arrondissements, indiscutablement prolos.



PARIS AU TEMPS DES ROMANTIQUES

C'est ainsi que la statistique dit le vrai, mais non celui des quartiers, des 48 quartiers historiques aux invisibles pesanteurs dont les frontières seraient la trame d'une histoire de Paris à soi-même, qui a échappé à l'anthropologie sociale, laquelle préfère les lointains à la sociologie de comptoir. L'auteur, qui brosse magistralement l'ensemble, laisse donc à autrui le soin d'établir le narcissisme de la petite différence.

Quant au Paris capitale impériale, aux fonctions prédatrices, réceptacle et creuset des lointains, objet d'un de ses livres précédents (*La crise des*

« L'écrivain public » par George Emmanuel Opitz (entre 1814 et 1833)
© CCo Paris Musées / Musée Carnavalet

sociétés impériales. 1900-1940, Seuil, 2001), Christophe Charle ne nie en rien ce que ses élèves, poursuivant le mouvement, veulent dire du monde qui fit Paris. Mais cela n'ôte jamais rien au statut de la preuve, si cher au positivisme des sciences humaines, qui fait que tout s'inscrit à l'intérieur des portes de la capitale. En 1900, on se voulut réaliste ou même vériste en art ; Puccini en donne une image dans *La Bohème* : des travailleurs de la banlieue attendent l'ouverture dans le petit matin froid de l'hiver. Il posait ainsi une image archaïsante mais crue de la « ville promise ».

L'objet sexuel à l'âge de la high-tech

Made for love, hilarant deuxième roman d'Alissa Nutting, mêle amour et technologie. Cette mise à jour de Pygmalion et de L'Ève future vaut pour son humour caustique et pour le portrait qu'elle propose de l'évolution des rapports entre l'homme, la machine et la poupée.

par Steven Sampson

Alissa Nutting

Made for love

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Catherine Richard-Mas

Gaïa, 336 p., 22,50 €

On songe au clip de Robert Palmer, *Addicted to Love*. Le chanteur tient le micro, il porte une chemise blanche et une cravate noire, accompagné par quatre guitaristes féminines et une batteuse, toutes vêtues de robes noires et jouant d'instruments blancs : une symétrie, une opposition parfaite. Les musiciennes sont pâles et froides, leur peau recouverte de maquillage, leur rouge à lèvres luisant et immaculé, immuable sur des bouches parfaitement cousues. Ces filles font peur ! Minces comme des mannequins, glaçantes statues animées, elles balancent leurs corps en rythme, juchées sur de longues jambes et de hauts talons ébène.

Le clip date des années 1980, la décennie de l'essor des ordinateurs ; l'amour est-il lui aussi un logiciel ? Alissa Nutting se le demande dans *Made for love*, publié presque quarante ans après l'introduction par IBM de son premier PC. Le système d'exploitation de cette machine pionnière fut créé par Bill Gates, et aujourd'hui la capitalisation de Microsoft continue à dépasser celle de son rival Google. Pourtant, c'est à Google qu'a pensé Alissa Nutting dans l'élaboration de son antihéros, Byron Gogol. Son patronyme rime avec « *mogul* » (« magnat ») : de fait, il s'agit du patron d'une énorme entreprise technologique, qui siège près du complexe où il habite, le Pôle, où il séquestre sa jeune épouse, Hazel, héroïne du roman, juste après leurs noces.

Août 2019, dix ans plus tard : Hazel décide de s'évader, et c'est là que l'intrigue du roman commence. En quittant Byron, elle se réfugie chez son père, trouvant un nouveau pervers ma-

nipulateur, le numérique en moins. Si Byron, figure prométhéenne comme le poète anglais du XIX^e siècle, implanta une puce dans le cerveau de son épouse à son insu, afin de surveiller ses moindres gestes et pensées, le père de Hazel, septuagénaire et résidant dans un mobile home, trouve, quant à lui, un autre moyen de maîtriser ses pulsions et de dominer l'objet de son désir : remplacer sa femme, décédée depuis longtemps, par une poupée, une *sex doll*.

À son retour à la maison, Hazel rencontre une drôle de belle-mère, allongée dans sa caisse de livraison. La belle-fille se rappelle la séquence du film *Dracula* dans laquelle le comte s'expédie lui-même à travers les mers. C'est dire combien l'innovation contemporaine est mortifère, brouillant la distinction entre vie et mort, s'inspirant d'ambitions démesurées du XIX^e siècle romantique. Byron – l'ex-mari et non le poète – avait l'habitude de citer la phrase suivante : « *Le plus grand désir de l'homme est de faire naître la vie.* » Quant à Hazel, elle demande à son père comment il faut appeler la poupée : « *Et donc, je dois l'appeler Diane, Didi, ou maman ?* » Dans la version américaine, ce n'était pas « *Didi* » mais « *Di* », homonyme de « *die* » (« mourir »).

Si autrefois on se procurait une épouse en la troquant contre un chameau, le père de Hazel s'offre la sienne avec les fonds provenant de la vente de son break. Utilitarisme oblige – on est en Amérique, quand-même ! –, il tient à expliquer le bien-fondé de l'échange en s'appuyant sur le cas de feu son ami Reginald, mort pendant le coït, laissant sa veuve écrasée sous sa poitrine pendant un jour entier. Avec Diane, on n'aura plus à craindre un tel étouffement : « *Je peux lui mourir dessus tant que je veux.* » Ah, les petites morts sans conséquences !

Papa se hâte d'accumuler ces petites morts : « *J'aimerais avoir encore des tas et des tas de rapports sexuels avant que mon heure vienne,*

L'OBJET SEXUEL À L'ÂGE DE LA HIGH-TECH

d'ailleurs quand mon char quittera ce monde, je pense que Diane ne fera pas un mauvais cheval. » La comptabilité érotique n'est qu'une énième variante de l'obsession pour les chiffres, seul véritable langage en Amérique, seul moyen de s'adresser à l'argent roi.

Toutes les technologies en découlent. Chez les riches, la technologie est numérique ; dans la classe moyenne inférieure, elle prend des formes traditionnelles, telle une poupée, avec les inconvenients y afférents. Avant l'arrivée de sa nouvelle compagne, le père de Hazel avait peur d'éventuelles fautes de fabrication : *« Je craignais qu'il y ait [...] une couture qui irrite, ou que ses cheveux puent le plastique au point de me donner l'impression de subir je ne sais quelle thérapie par aversion. Bon sang que j'étais bête. Elle sent la voiture neuve ! »*

La voiture neuve : compliment ultime. Quoi de mieux qu'un chameau, un cheval ou une voiture – un moyen de locomotion où l'on peut être bien en selle ? Fascinée, Hazel étudie son père en train de serrer la poupée contre lui comme une paire de skis ou un lourd et peu maniable équipement de sport. Hazel a-t-elle le droit de l'imiter ? Un soir, en rentrant à pied après s'être saoulée dans un bar, elle tombe sur le flamant rose décoratif d'un voisin, qu'elle enlève sur le champ. Elle essaie de reconforter l'oiseau : *« Tu vas aimer Diane, la copine de mon père. »* Puis elle lui fait une proposition directe : *« Toi et moi, on va tenter le coup un petit moment. »* C'est toujours délicat de présenter un amoureux à sa famille ; elle appréhende leur réaction, elle se sent encore lycéenne : son père l'attend-il sur le canapé, les bras croisés, assis à côté de Diane, tirée à quatre épingles dans l'une des toilettes désormais rétro de sa mère ?

Pour vraiment comprendre les hommes, il faut considérer l'objet de leur désir. Celui du père change de visage, il devient un croisement d'humain et de poisson-chat : *« Sous son joli petit nez, il n'y avait plus qu'un trou rond, béant, pourpre et plissé, évoquant à Hazel un cul de babouin. »* Interrogé sur la transformation, papa répond qu'il s'agit de l'« *autre visage* », utilisé pour la fornication. Profitant d'une sortie paternelle, avide de découvrir l'origine du monde, Hazel s'en approche. Elle insère ses doigts, son pouce, et enfin son bras entier dans le trou, afin de mieux sentir l'intérieur « douillet ».



Alissa Nutting © Sara Wood

Hazel apprend-elle quelque chose ? *Tropique du Cancer*, premier roman de [Henry Miller](#), donne la réponse dans une scène clé, où l'ami du narrateur imagine un calendrier à l'intérieur du vagin : l'union d'Éros et de Thanatos. Dans leurs recherches érotiques, en passant de l'animé à l'inanimé, de la chair humaine aux implants numériques, Hazel et son père sont-ils des aventuriers modernes, les explorateurs d'une sexualité funeste ?

Arrière, toute !

En arrière, oui, en plusieurs sens. D'abord parce que ce gros livre regroupe trois recueils précédents d'Alain Veinstein, Le développement des lignes (2009), Voix seule (2011) et Scène tournante (2012), c'est-à-dire semble compléter L'introduction de la pelle (2014), compilation des premiers poèmes de l'auteur (1967-1989). Je dis « semble », car en fait le nouvel ensemble atteste plutôt d'une rupture.

par Maurice Mourier

Alain Veinstein

Le désir que j'ai

Points, 695 p., 10,90 €

Sur cette rupture, la très belle préface inédite du poète apporte des précisions éclairantes, pour autant que puisse éclairer une analyse qui, comme toujours dans les textes d'Alain Veinstein (y compris ses poèmes), allie la plus lucide (ou, en tout cas, limpide) des écritures à l'obscurité fondamentale de ce qui cherche à se dire. C'est d'ailleurs de ce contraste, qu'on trouve aussi chez Lautréamont ou chez Michaux (une éblouissante opacité), que résulte le charme sans pareil de tels écrits.

Rupture en effet, rendue manifeste, après des années de ressassement (de pelletage) poétique, par l'abandon provisoire – mais cru sur le moment définitif – de la forme poème après 2001 et la mort de l'ami et mentor [André du Bouchet](#). Alors Veinstein, dont la capacité de rebond est la plus évidente aptitude physique et morale, se lance à corps gagné dans le roman et produit en 2006 cet étrange objet, *Dancing*, à la fois échappée romanesque étincelante et sombre enquête sur l'impossibilité d'être heureux en dehors du maintien dans un état permanent de transe dansante, état pourtant par excellence transitoire et, à vrai dire, tout mental.

Or, la course vers l'idéal du dancing, dans laquelle s'engage sur deux roues un héros par certain côté parent du Cégeste de Cocteau dans son film *Orphée* (1951), par certain du casse-cou d'André Pieyre de Mandiargues (*La motocyclette*, Gallimard, 1963), constitue un parfait exemple de pari contradictoire. Sous le prétexte fallacieux de foncer de l'avant vers l'Eldorado, tel un aventurier du monde moderne épris de vi-

tesse, de filles faciles et d'horizons ouverts, il s'agit en réalité de retrouver, au fin fond de soi, entre les pièces démontées et poussiéreuses du théâtre de la mémoire, la scène perdue de l'enfance, qui tourne éperdument et ne s'ajuste jamais au « désir que j'ai ».

Cela, cette bizarre et inconfortable situation où se trouve coincé comme malgré lui le narrateur courageux, il serait urgent de s'en dépêtrer. Mais le motard obstiné dans sa quête n'y parvient qu'en rêve. Toujours déçu mais toujours sur la brèche, il veut croire à toute force et contre toute évidence que son désir de vaincre la mort finira par l'emporter sur l'usure absolue que c'est d'être là sans pouvoir, à grands pas mais vers l'arrière auquel on tourne pourtant le dos, et privé de toute visibilité, faire retour vers « *cette femme, / quand le projecteur balaye la piste...* » qui « *balance les hanches / comme ma mère le faisait, le seul soir où je l'ai vue danser, / avec ce sourire / que je n'ai jamais oublié* ».

« *Il m'a semblé que ces trois livres n'en faisaient qu'un* », dit Veinstein dans la préface où il parcourt à reculons l'espace qui sépare *Dancing*, roman de la révélation du désir qui permet seul la reprise magnifique du travail poétique, des trois volets du recueil d'aujourd'hui, bouleversants de faiblesse avouée et de puissance réelle. Faiblesse du vieil enfant, qui tend en vain les mains pour ressaisir ses disparus, tantôt le père, tantôt la mère, à travers un décor presque immuable de rideaux noirs, de hangars délabrés, de paravents, décor triste, froid, accablant semble-t-il mais où cependant ont existé un jour des réduits, des refuges, des chambres où échapper, ne fût-ce qu'une minute, à la terreur omniprésente de la disparition. Et puissance incroyable de la parole poétique qui rabâche, trébuche, ne parvient pas à accommoder son désir présent à la lamentable



Alain Veinstein (2020) © Jean-Luc Bertini

ARRIÈRE, TOUTE !

réalité, et triomphe quand même en réussissant presque à chaque page à transformer une effective tendance à la régression sans espoir en une sorte, étrange et envoûtante, de danse déglinguée où le malheur, en fin de compte, se trouve vaincu, bien que tout soit toujours à recommencer.

Ce qui est, à la lettre, un quasi inexplicable prodige dans cette poésie où ne sont employés que des mots de tous les jours et des tournures simples, cette poésie contemporaine si accessible sans jamais sacrifier à aucune mode, aucune préciosité de langage, aucune vulgarité complaisante ou argotique, c'est la façon dont elle semble ne pas se préoccuper d'un public (le *je* est ici omniprésent et avec lui ses effrois, ses obsessions, bref ses affects strictement individuels), alors qu'elle est si profondément « sensible au cœur ». Musique ensorcelante de la simplicité et j'ajoute de l'authenticité. Rien ici ne grince, tout est fluide parce que tout est – comment le dire autrement ? – humain.

On peut aimer la poésie pour de multiples raisons. On peut l'aimer justement parce qu'elle grince, parce qu'elle gueule, abonde en imprécations, vitupérations et même en violences de lan-

gage (à condition qu'elles soient serties « *dans les anneaux nécessaires d'un beau style* », comme dit Proust, à la manière d'autant de joyaux). On peut aimer le son aigre de la cornemuse et le babil soyeux du violon, Verlaine et Villon, Michaux le dur (souvent) et Prévert le tendre (parfois). Il n'y a pas de règle pour émouvoir et pour mouvoir en poésie, si la frappe du vers est juste, classique ou dite (abusivement) libre.

Mais rarissimes sont les poèmes isolés et surtout les recueils qui font entendre de bout en bout, sous une apparence trompeuse de facilité d'expression, une voix aussi pure de toute sophistication abusive, aussi proche des seules choses qui comptent, la perte, la peur de vivre et de mourir, l'amour qui rédime (rarement), et aussi fraternelle en un mot que celle d'Alain Veinstein. Un vrai paradoxe : autarcique, le poète de *Voix seule* ne chante – le plus souvent de nuit comme le rossignol et sans plus de gaïté communicative que ce musicien ailé – que pour lui. Pour moi aussi cependant et pour vous, lecteurs, si vous écoutez chez vous, coupés de toutes paroleries parasites, ce très grand poète de notre temps.

Le programme politique du surréalisme

La préface de ce recueil d'essais de Michael Löwy, que l'on doit à l'entrepreneur éditeur brésilien de São Paulo Alex Januário, s'ouvre sur une citation du poète surréaliste Benjamin Péret : « comme une forêt qui attend le passage d'une comète pour / voir clair » (« Écoute », Je sublime, 1936). Qui se plaindrait d'un peu plus de lumière sur un monde dont la complexité croît en même temps que notre torpeur ? Le surréalisme théorisé en 1924 dans le premier Manifeste du surréalisme (Breton) et dans Une vague de rêve (Aragon) fournit-il encore des armes critiques suffisamment aiguës pour agir aujourd'hui ?

par Jérôme Duwa

Michael Löwy

La comète incandescente.

Romantisme, surréalisme, subversion

Préface d'Alex Januário

Illustrations de Sergio Lima, Guy Girard

et Penelope Rosemont

Le Retrait, 204 p., 15,20 €

Des groupes épars et souvent infimes s'en réclament de par le monde, comme en atteste le document concluant le livre de Michael Löwy : il s'agit d'une [déclaration de solidarité](#) à l'égard des peuples indigènes amérindiens de l'ancienne Colombie-Britannique (Canada) dénonçant et luttant depuis février 2020 contre la « folie écocide » de la civilisation occidentale des pipelines. Et les surréalistes d'ajouter : « Une autre réalité est à inventer et à vivre que celle qui aujourd'hui comme hier s'impose avec son misérabilisme environnementaliste et ses hiérarchies colonialistes et racistes. » Logiquement, le combat écologiste s'ajoute donc aux batailles surréalistes antérieures, celles toujours en cours de l'anticolonialisme et de l'anticapitalisme.

Nombreux sont ceux qui contribuent au travail d'élucidation favorisant l'indispensable « prise de conscience » (est-ce même encore un problème ? ne sommes-nous pas devenus terriblement lucides ?) des enjeux d'une époque, mais la question qui se pose aux surréalistes depuis le début de leur aventure la dépasse de beaucoup, puisqu'il en va de savoir dans quelles conditions agir en un temps donné pour « transformer le monde » (Marx) et « changer la vie » (Rimbaud).

Dans la continuité de son livre *L'étoile du matin. Surréalisme et marxisme* (Syllepse, 2000), Michael Löwy entend restituer ce qui du message surréaliste, qui commence à émettre avec *Les champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault (1919), continue à produire un effet de sens sur notre réalité et, surtout, un désir d'une réalité à réenchanter. Pour ce faire, il nous indique quelques pistes trop rarement frayées.

L'hypothèse du sociologue et philosophe consiste à prendre au sérieux et à tirer toutes les conséquences de l'appréciation d'André Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* (1930) accordant que le mouvement surréaliste constitue la queue de la comète romantique, « mais alors la queue tellement préhensible ». Qu'est-ce que cela signifie au juste d'élargir ainsi le romantisme et d'y inclure en quelque sorte le surréalisme agissant au XX^e siècle, voire au XXI^e siècle ? S'agit-il d'identifier le surréalisme à une tendance littéraire et artistique du XIX^e siècle dont il serait l'héritier ? Certainement pas.

Comme il l'avait déjà fait avec Robert Sayre dans un ouvrage important, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (Payot, 1992), Michael Löwy rappelle avec force qu'il convient de saisir le romantisme comme « disposition de la sensibilité qui irrigue tous les champs de la culture, une vision du monde qui s'étend de la seconde moitié du XVIII^e siècle à nos jours, une comète dont le cœur incandescent est la révolte contre la civilisation industrielle/capitaliste moderne au nom de certaines valeurs sociales ou culturelles du passé ».

LE PROGRAMME POLITIQUE DU SURREALISME

Les mêmes interprétations étriquées relatives au romantisme s'appliquent depuis quelques décennies déjà au surréalisme réduit au statut d'un courant artistique ou poétique fournissant l'occasion d'impressionnantes expositions dans les plus prestigieux musées du monde. Et les spectateurs légitimement subjugués par tant de beautés en convulsion ne manquent pas d'oublier que dans le *Second manifeste du surréalisme* déjà cité André Breton rappelait qu'il ne lui semblait pas même possible d'obvier à la question de « *l'acceptation ou de la non-acceptation* » du régime politique dans lequel nous vivons [1]. Point aveugle récurrent des grandes célébrations officielles du surréalisme : la politique. Comment d'ailleurs en serait-il autrement ? La seule exposition surréaliste soutenable serait celle provoquant automatiquement une révolte, ce qui du reste s'est déroulé fort rarement, y compris du vivant de Breton et de ses amis... Alors, faut-il conclure, comme naguère les situationnistes, à l'amère victoire *spectaculaire* du surréalisme ?

Dans l'ensemble des essais de ce volume illustré avec humour par ses amis peintres, Michael Löwy travaille à restaurer, pour aujourd'hui, l'exigence de la question politique posée par les surréalistes dès lors que l'on envisage, à sa juste hauteur, le programme émancipateur de certains d'entre eux. La comète surréaliste étant composée de particules tellement nombreuses et disparates, au devenir parfois si inattendu ou franchement décevant, il faut bien se résoudre à discriminer, comme d'ailleurs les surréalistes l'ont fait eux-mêmes en choisissant parmi les romantiques ceux qu'ils jugeaient honorables, moyennant quelques réserves. Souvenons-nous : « *Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête* ».

Si le surréalisme relève du romantisme, il n'adopte cependant pas le moins du monde une posture réactionnaire de retour au passé, à la manière d'un Coleridge ou d'un Friedrich Schlegel déclinants, précise Löwy ; un « *détour par le passé* » demeure nécessaire, ce qui en ce sens différencie le surréalisme d'une avant-garde déniaisant rageusement tout lien avec ce qui la précède. Quels sont donc les détours de Löwy dans l'histoire passée des surréalistes, ces détours susceptibles d'éclairer vivement notre présent ?

Parmi ces textes attirant l'attention sur des figures moins connues, il faut d'abord citer celui concer-

nant le « *marxiste sorélien* » du Pérou, José Carlos Mariátegui (1894-1930), proche entre 1926 et 1930 des positions d'un Pierre Naville et sur des lignes parallèles à celles développées par Walter Benjamin dans son essai de 1929, *Le surréalisme. Dernier instantané de l'intelligentsia européenne*.

Plus visible, surtout si l'on s'en tient à son œuvre photographique, distinguons ensuite Claude Cahun (1894-1954), révélée par les travaux pionniers de François Leperlier, notamment éditeur de ses *Écrits* (Jean-Michel Place, 2002). Löwy met l'accent dans « Claude Cahun, l'extrême pointe de l'aiguille » sur son courage de résistante antifasciste durant la Seconde Guerre mondiale et ses positions politiques souvent voisines de celles du surréaliste, par ailleurs oppositionnel de gauche, Benjamin Péret (1899-1959).

Mais c'est peut-être le long développement que Löwy consacre à « André Breton et la Révolution haïtienne de janvier 1946 » qui permet de cerner le mieux le questionnement essentiel qui parcourt ce volume. En décembre 1945, Breton arrive à Port-au-Prince, invité par son ami Pierre Mabilille à prononcer une série de conférences. Or, durant la présence de Breton en Haïti, une révolte va exploser et conduire au renversement du régime honni du président Lescot. Et Löwy de commenter : « *Si la vocation révolutionnaire du surréalisme ne fait pas de doute, la constellation qui s'est produite en Haïti à ce moment, entre la parole surréaliste et l'action subversive, est un événement singulier, sans précédent et sans équivalent.* »

Précisons immédiatement que, même s'il avait sa sympathie, Breton n'avait pas l'intention d'attiser le mouvement révolutionnaire déjà bien installé avant son arrivée, et qu'en outre il n'a jamais revendiqué le moindre rôle dans l'escalade insurrectionnelle qui s'est déchaînée à la suite de la saisie par les autorités en place du journal *La Ruche* ayant dédié son numéro aux « *paroles électrisantes* » de l'auteur des *Vases communicants*.

La question qui intéresse Löwy ne doit pas se poser en termes d'influence d'une pensée sur une situation ou d'une idée sur une réalité. La juste critique de ce terme hautement préjudiciable et réducteur d'« influence » s'impose ici, comme dans d'autres secteurs de la réflexion, en suivant les indications de Lucien Goldmann, dont Löwy a suivi l'enseignement : « *les influences n'expliquent rien* ». Ainsi, continue-il en paraphrasant le propos de l'auteur de *Sciences humaines et philosophie* (1952), « *ce qu'on appelle influence est*



Autoportrait par Claude Cahun (1930) © D.R.

**LE PROGRAMME POLITIQUE
DU SURRÉALISME**

*un choix actif, une sélection, une réinterprétation,
une utilisation plutôt qu'une réception passive ».*

Une question alors : pourquoi opter aujourd'hui pour « l'influence » surréaliste afin de lutter contre le monde tel qu'il est ? Par ses suggestions et ses exemples au sens fort du terme (ceux encore disponibles parce que non frelatés de Claude Cahun, de Penelope Rosemont, d'[Ernst Bloch](#) et

de quelques autres), Michael Löwy nous rappelle que nous sommes toujours dans la situation décrite par Benjamin Péret : celle de cette forêt attentive au passage d'une comète pour, peut-être, y voir clair et s'embraser.

1. André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 793.

Chemins et jardins

Les chemins et les jardins ont ceci de commun qu'ils se parcourent. Dans un ouvrage aussi élégant qu'attachant, Édith de la Héronnière propose des expériences d'intensité variable, souvent symboliques, voire énigmatiques. L'historien Jan Synowiecki, dans un livre plein de charme, de science et d'ironie, parcourt avec aisance l'immense archive des jardins parisiens.

par Jean Lacoste

Édith de la Héronnière

Chemins de traverse

Illustrations de Xavier Carteret

Klincksieck, coll. « De Natura Rerum »

215 p., 19 €

Jan Synowiecki

Paris en ses jardins.

Nature et culture urbaines au XVIII^e siècle

Préface d'Antoine Lilti

Champ Vallon, 434 p., 28 €

Les « chemins de traverse » qu'Édith de la Héronnière nous invite à prendre dans cet ouvrage ne se prêtent pas à des randonnées à vocation sportive, ni à d'oisives promenades qui suivraient des trajets tout tracés ; « *aller droit est une illusion depuis que nous savons que la Terre est ronde* ». Ces chemins proviennent d'une succession d'univers très divers (d'un village en Bourgogne à la Death Valley, du Périgord à [la Sicile](#)), mais ils restent soumis à l'antique usage de la « *circumambulation* », cette « *loi fondamentale de l'existence humaine* », qui associe la nécessité de partir et l'obligation, non moins forte, de revenir, finalement, au point de départ, sans avoir réussi à parvenir au centre.

Ces chemins de traverse, qui vont du cercle le plus intime à l'horizon le plus large, ce sont eux qui importent ici, plus que les êtres humains, relégués à l'écart, comme des silhouettes un peu floues. Il n'est plus question de faire entendre la « ballade des pèlerins », son livre incomparable sur le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle (Le Bruit du temps, 1993). Édith de la Héronnière cherche « *in herbis et lapidibus* », « *dans les pierres et les plantes* », non pas un Dieu panthéiste, comme Goethe dans le *Voyage*

en Italie, mais la vraie philosophie de l'existence, celle qui admet l'impermanence des choses, celle qui se réconcilie avec « l'intranquillité » par l'étude de la botanique et de la géologie. « *Nulle création n'a de valeur sans la conscience aiguë d'une destruction à venir.* » « *Redoutable réalité* », qui est celle, éminemment goethéenne, de la métamorphose. Par un précieux basculement du regard, ce qui paraît le plus solide et le plus immuable, la pierre, devient l'image même de cette impermanence, de cette puissante métamorphose.

Cette puissance destructrice et créatrice de la métamorphose, rien ne la montre mieux que cette « *ardente virée* » que représenta pour l'auteure l'ascension, non sans péril, d'un volcan des îles Éoliennes, qui, par le basalte et la cendre, la conduisit au bord du cratère, hantée par le souvenir d'Empédocle. C'est de la même force tellurique, impitoyable, qu'elle a vu les effets ravageurs à Santa Margherita di Belice, ce village de Sicile – « *ci-gît le pays du Guépard* » – détruit en une nuit par un tremblement de terre, en janvier 1968. « *En Sicile, écrit-elle, les peines de la terre travaillée par le feu du ciel et celui des magmas incandescents se reconnaissent au premier regard : la pierre est l'expression de ces peines, leur incarnation.* » La pierre... c'est peu dire, il faut dresser la nomenclature des roches, l'obsidienne, la calcite, la pierre ponce, le calcaire coquillier et le *tufo*, « *couleur de pain* », assemblées dans le chaos d'une ruine.

Chemin faisant, Édith de la Héronnière ne cherche pas à faire étalage de ses connaissances en botanique et en géologie, on s'en doute ; si elle associe volontiers (et un peu ironiquement) les appellations latines selon le genre et l'espèce (pour les végétaux), c'est qu'elle peut ainsi

CHEMINS ET JARDINS

accueillir, reconnaître et célébrer la diversité des plantes et l'harmonie des sites. Le modeste « bouillon-blanc », appelé aussi molène, fleur des remblais, par la grâce du latin (*verbascum thapsus...*), accède à on ne sait quelle dignité supplémentaire et les champignons ne sont pas en reste, le bolet, l'oronge des césars et la pézize rouge qui font l'objet d'une « quête » presque mystique.

L'auteure n'est pas toujours en chemin, par monts et par vaux, et elle décrit admirablement la « guerre amoureuse » de l'écriture, stylo Montblanc contre papier « lisse et mat ». Expérience jubilatoire et solennelle qu'on est tenté de rapprocher de son contraire absolu, l'ivresse tellurique que procure l'ascension du Stromboli. Vie et destruction se mêlent ainsi, sous l'effet du soleil, dans cette Sicile aimée où Goethe avait espéré en son temps trouver la clef du monde des plantes, la « plante originelle », dans un jardin de Palerme. De fait, c'est par rapport aux jardins qu'Édith de la Héronnière, elle aussi, en vient à définir une sorte de responsabilité à l'égard des plantes et du vivant, quand elle dénonce, à propos d'un jardin abandonné qui lui fut familier et est devenu « un fouillis d'herbes et de ronces », « l'incurie de ceux qui eurent la chance de posséder ce lieu sans en prendre soin comme ceux qui l'avaient fait fructifier avant eux ». Propos dans lesquels on peut voir esquissée la maxime d'une morale écologique.

La botanique peut conduire à parcourir le vaste monde, mais les esprits sédentaires préfèrent les jardins : image du Paradis, refuge des solitaires, les jardins sont-ils vraiment un coin de nature préservé, un îlot de végétal dans un environnement de pierre ? Un arpent de nature enfin ordonnée et domestiquée ? Le livre particulièrement réussi de Jan Synowiecki sur les jardins parisiens au XVIII^e siècle nous conduit à remettre en cause la dichotomie facile entre nature et culture. Non seulement il dissipe une illusion philosophique, mais il offre, par son exploration minutieuses des archives parisiennes, d'innombrables pages savoureuses, qui redonnent vie à ces lieux si disputés. Et nul doute que cette étude pourrait donner à penser à tous ceux qui en ont la responsabilité.

« *Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal.* » La première page

du *Neveu de Rameau* nous donne l'exemple d'un usage nouveau des jardins. Nous passons des jardins intimes, des jardins secrets, des jardins clos de l'aristocratie et des congrégations, aux jardins ouverts au public, comme le Palais-Royal, à la réputation sulfureuse, et à ceux qui ont traversé les époques, les Tuileries, le Luxembourg, le Jardin du Roy (devenu des Plantes), etc.

Première révélation : la gestion des jardins parisiens, ou comme dit Jan Synowiecki de la « ville végétale », est tout sauf une harmonieuse bergérie. Nous avons affaire à « une histoire heurtée et conflictuelle » dans laquelle intervient une pluralité d'acteurs aux intérêts souvent divergents. Il s'agit de gérer des interactions aux immédiates implications : les nuisances de toute nature, les pollutions, la mauvaise gouvernance, le vandalisme, le favoritisme. Tout cela sous la férule des Bâtiments du Roy qui administrent une complexité bien éloignée du jardinage.

Que de menaces sur ces lieux, et Jan Synowiecki excelle à donner vie à cette lutte de tous les instants de l'administration du roi. Convient-il de combattre les pucerons et de punir les voleurs de fruits ? Faut-il élaguer les vieux arbres « inutiles » du jardin du Luxembourg ? Comment combattre les chenilles avec un « échenilloir » ? Que faire contre les corbeaux qui nichent impunément au plus haut des arbres ? Doit-on continuer à payer le travail inefficace du « taupier » ? Faut-il exterminer les chiens des « gens ordinaires » comme le demande la marquise d'Ingreville ? Qui saura bouturer les buis des parterres et préserver les pépinières ? Bien des choses, donc, et, au gré de ces 400 pages, on rencontre de multiples exemples d'une gestion bureaucratique qui nous semble par moments proche de sa forme contemporaine et à d'autres curieusement aberrante. Doit-on installer des latrines aux Tuileries ? Agrandir le Jardin du Roy, comme le demande Buffon ?

La thèse de Jan Synowiczki, vraiment magistrale, se prête à deux types de lecture : la première, la plus sérieuse, chercherait dans un passé encore proche des exemples de gouvernance « verte » ; l'autre se contenterait du plaisir que donnent ces portraits, ces anecdotes, ces détails parlants (« 25 000 chevaux à Paris à la veille de la Révolution française ») dans l'esprit du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier.

Du rififi chez Scarlatti

555 est le nombre de sonates pour le clavecin composées par Domenico Scarlatti (1685-1757), le plus connu de sa nombreuse famille de musiciens. Or voici que, de nos jours, une partition est découverte dans la doublure en tissu d'un vénérable étui de violoncelle par l'ébéniste chargé de le restaurer. Et qu'elle pourrait bien être la 556^e... À partir de là, Hélène Gestern élabore un roman que l'on peut qualifier de « policier », à ceci près que l'enquêteur est le lecteur.

par Jean-Paul Champseix

Hélène Gestern

555

Arléa, 453 p., 22 €

Des plus novateurs, Scarlatti a grandement contribué à fonder les bases de la musique baroque pour clavier. Dans ce récit à cinq voix exprimant opinions, sentiments, dialogues, réflexions, jugements à propos de l'affaire, qui les passionne tous, l'ébéniste qui a extrait la partition de l'étui est un homme retiré, étranger à la vie, qui ne se remet pas du départ de son épouse, partie sans explication. Il est dominé par son ami luthier, artisan de génie, homme à femmes, instable et en proie au démon du jeu – comme Scarlatti. Un collectionneur fortuné et fin manoeuvrier voudrait la partition mais cherche, en réalité, à se remotiver dans un univers qu'il perçoit comme vain depuis le décès de son épouse. Un musicologue spécialiste de Scarlatti prouve, s'il en était besoin, que la musique n'adoucit pas les mœurs ni ne calme l'ego. Une claveciniste âgée, aux doigts déformés par l'arthrose, s'inquiète, mais sa virtuosité éblouit toujours.

Tous ces personnages se retrouvent dans l'amour de la musique qui les transcende. Une part d'eux-mêmes échappe à l'inévitable étroitesse du quotidien pour accéder à l'extase d'un moment musical intense. Un concert magistral fait même éprouver au mécène collectionneur arrogant le sentiment qu'il tient la main de sa femme défunte... Le personnage principal de ce roman est bien la musique, et le lecteur ne peut manquer de désirer connaître mieux Scarlatti, compositeur sans doute injustement minoré.

Reste, évidemment, une sixième voix, qui apparaît régulièrement, anonyme et vengeresse. Le lecteur



Portrait de Domenico Scarlatti
par Domingo Antonio Velasco (1739)

comprend qu'une machination sophistiquée est à l'œuvre, menée par un esprit méthodique, calculateur et déterminé. Toutefois, cette passion, ô combien puissante mais triste, ne peut manquer de rendre le personnage du vengeur lui-même problématique, à mesure que le processus est engagé.

Hélène Gestern n'est pas dans l'irénisme musical ; elle ne cache pas la dureté des conservatoires ni la concurrence acharnée entre musiciens, d'autant que la musique dite classique séduit moins aujourd'hui. Cependant, et contrairement aux romans policiers dont les fins, souvent blafardes, résolvent certes les intrigues mais ramènent à un monde peu changé, la fin de 555 est des plus roboratives : chaque personnage retrouve un chemin nouveau. La claveciniste, à près de 77 ans et aux doigts nouveaux, par exemple, ose, pour interpréter Scarlatti, changer d'instrument en passant du clavecin au piano. Cet acte impensable, pour ne pas dire « sacrilège », conduit à... « *L'exultation d'une première fois* » et fait accéder à « *une intelligence supplémentaire* » de la musique de Scarlatti qui n'est pas sans évoquer Erik Satie ! Il est bien possible qu'Hélène Gestern se soit donné pour but d'écrire ce roman captivant moins pour nous raconter une histoire qui se lit d'une traite que pour nous inciter puissamment à écouter la sonate K. 466 ou la K. 213.

Pour en finir avec l'ostalgie

Thilo Krause, né à Dresde en 1977, était connu jusque-là comme poète. Avec son premier roman, il a obtenu à la fois le prix Robert Walser et le prix Nicolas Born, qui récompense un romancier débutant. Son passage à la prose n'altère pas son regard de poète, d'autant que le roman a pour cadre la somptueuse région allemande du bassin de l'Elbe, près de la frontière tchèque, un paysage à la beauté sauvage qui inspira le peintre Caspar David Friedrich. Là où les farouches aiguilles de grès dominant de leurs arêtes acérées le vert des prés et des forêts, et où l'apparente tranquillité du fleuve peut se révéler illusoire.

par Jean-Luc Tiesset

Thilo Krause

Presque étranger pourtant

Trad. de l'allemand par Marion Graf

Zoé, 208 p., 19,50 €

Le narrateur devenu adulte revient avec femme et enfant sur cette terre saxonne, à l'est de Dresde, où comme Thilo Krause il a passé son enfance. On ne sait d'abord rien de lui, ni de ce qu'il a fait auparavant, pas plus qu'on ne connaît la raison de son installation dans une vieille maison qu'il entreprend de rénover, à proximité immédiate de son village natal et de « *la Ville-qui-n'en-est-pas-une* », une ville sans nom, comme lui. Sa femme en a un, Christina, mais l'enfant n'est désignée que comme « *la Petite* ». Et comme le narrateur ne travaille pas, il lui consacre une bonne partie de son temps – et tout son amour paternel.

Le souvenir de ses jeunes années dans ce qui était encore la République démocratique allemande est immédiatement là, chevillé au paysage qu'il retrouve, ou plus exactement qu'il n'a jamais quitté. Un décor gravé dans sa chair, dont il partage la texture même dès que sa peau reprend contact avec la pierre sur laquelle il se hissait jadis, et dès qu'il regarde les villages en dessous de lui, les maisons qui abritent des habitants familiers ou hostiles. Le rocher avec toute sa charge symbolique semble n'être là que pour lui – « *c'est mon roc* », dit-il dès la première phrase – et c'est aussi depuis cette éminence qui domine le paysage réel comme celui du roman qu'est dépeinte la dernière scène.

Le lecteur devine peu à peu les raisons de son retour, les pressent plus qu'il ne les comprend. La banale nostalgie n'est pas en cause : si le narrateur remet ses pas dans les traces de son passé, c'est apparemment pour le faire partager à la femme qu'il aime, à la nouvelle famille qu'il a construite. Mais Christina et lui, deux « *chasseurs de ciel* » faits pour s'entendre, se trouvent par sa faute engagés dans une aventure impossible : comment l'être aimé peut-il prendre place dans « *un passé qui n'est que le mien, que j'aurais dû oublier, exactement comme les pommiers et le ciel* » ? Un sentiment de honte gagne le narrateur lorsqu'il comprend qu'il ne lui a laissé aucune place dans son projet, qu'il n'a songé qu'à lui seul. Mais autre chose l'accable, et la culpabilité qui le ronge est de moins en moins discrète, de plus en plus tenace.

Elle s'enracine dans sa jeunesse, qu'il traque en parcourant la campagne : souvenir d'une escapade d'adolescent en compagnie de son ami Vito, d'une escalade de ces mêmes rochers qui a mal tourné et provoqué la chute de son compagnon, chute suffisamment grave pour lui faire perdre une jambe. Jusqu'à quel point le garçon qu'il était alors en est-il responsable ? Le pire est qu'ils ont récidivé, il a entraîné Vito dans une nouvelle fugue, en dépit de son état, et l'aventure s'est une nouvelle fois mal terminée. Tous deux partageaient sans doute la même envie de s'évader dans un autre monde, de jouer les conquérants, d'oublier la grisaille et le quotidien strict d'un pays qui bride les aspirations à rêver. Mais, les années ayant passé, qu'espère trouver le narrateur en revenant ici, quel accueil lui fera son

POUR EN FINIR AVEC L'OSTALGIE

ami mutilé à vie, peut-être par sa faute ? Pourra-t-il jamais solder ses comptes avec l'enfant qu'il a été jadis en ces mêmes lieux ?

Tel est le ressort de l'intrigue, mais il ne dit pas tout d'un roman dont le mécanisme fonctionne comme une spirale que le narrateur creuserait peu à peu, pris entre son passé et son présent. Celui auquel Thilo Krause n'a pas donné de nom cherche à savoir qui il est, et compte sur son retour au pays : ressassant les souvenirs jamais enfouis qui reprennent vie sur les chemins de son enfance, il confond l'espace et le temps dans une même quête, une même rêverie, dont la traduction de Marion Graf suit les méandres. Les mots, par leur seule puissance évocatrice, ont désormais tous les pouvoirs, y compris celui de faire surgir de l'absence la femme qu'il aime : « *à force de la raconter, je l'ai fait survenir* » : on ne saurait faire meilleur éloge de la littérature, et la poésie s'empare de ce jeu de correspondances entre la mémoire et le paysage, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'éphémère et l'immuable. Un détail happé au passage, une couleur, un geste fugace, tous ces petits riens minutieusement captés font vivre le texte et réservent de belles surprises de lecture. Ainsi : « *Je me souviens que la pluie m'enveloppait comme un manteau. J'avais l'impression que j'y disparaissais, que je devenais invisible dans le camouflage tremblotant des gouttes et du crépuscule* ».

En lançant son narrateur sur les traces de sa propre histoire, Thilo Krause offre aussi une image de l'Allemagne fidèle aux événements qui s'y sont déroulés, mais sans faire de son livre un roman historique. Krause avait treize ans quand la RDA disparut, et c'est aussi l'âge qu'il prête au narrateur et à son ami Vito lorsque, préférant leurs échappées secrètes à l'ordre socialiste et aux chemises bleues des Pionniers, ils ont subi le traumatisme fatal qui laissa l'un estropié et l'autre aux prises avec ses remords. Des années après, et sans jamais s'être attardé sur les événements qui ont conduit à la réunification, le narrateur retrouve un pays dont les forêts abritent des camps de néonazis qui semblent convoquer les fantômes de ceux qui, jadis, ont dominé l'Allemagne, emprunté ces mêmes routes pour envahir la Tchécoslovaquie voisine. Tout ceci est avéré, comme la crue de l'Elbe qui rappelle à la fin du roman les nombreuses inondations qui ravagèrent le pays – et notamment celle de l'été 2002. Le temps historique est ainsi traité comme le ferait



Thilo Krause © Peter-Andreas Hassiepen

un peintre qui prépare son tableau avant d'en venir à son sujet, tandis que sur le pays s'étend toujours, comme une vague menace, l'ombre de la forteresse qui domine la Ville-qui-n'en-est-pas-une, « *fier royaume dans les nuages* », qui fait songer à celle de Königstein d'où le général Giraud s'évada en 1942.

Le roman de Thilo Krause ne pouvait trouver meilleur cadre que celui d'une frontière, d'une limite qui à la fois empêche et autorise le passage. Situation parfaite pour un narrateur qui erre entre les deux époques et les deux mondes qui cohabitent en lui quand la réalité a changé. Son désir de retrouver dans la pérennité du paysage un temps nécessairement disparu semble voué à l'échec, son ami tchèque a sans doute raison de l'avertir : « *Dans le passé, il n'y a rien à faire [...]. Tu peux y aller, tu y seras toujours en vacances. Tu peux repeindre un mur de l'histoire à neuf et le lendemain, démolir toute la pièce* ». Mais le voyage n'aura pourtant pas été inutile, et le narrateur revient peut-être à plus de sagesse en découvrant dans les dernières pages du roman que « *finalement, on n'avance pas, on sait les mêmes choses, mais on les sait mieux* ».

La chute de la maison Langlois

À travers des grilles, non loin de Rambouillet, on distingue un parc en déshérence, une façade de château se lézardant, « forteresse d'une enfance », qui n'est plus. Joséphine, la narratrice, est désormais une jeune femme et, toujours installée en ce lieu, elle revient sur la chute de la « tribu » rassemblée autour de lui par Serge Langlois, gloire de notre cinéma. Plus que le lieu semblable au petit Trianon, Langlois était ce Monument national, héros du nouveau roman de Julia Deck dont l'histoire nous fera sourire ou rire, un bon moment.

par Norbert Czarny

Julia Deck
Monument national
Minuit, 208 p., 17 €

Nous voilà donc en 2018 dans un château meublé en Louis XVI. Ce Serge Langlois qui a voulu rassembler sa ou ses familles, ses domestiques et autres serviteurs, a des airs de Gabin, de Belmondo, d'un [Johnny](#) qui n'aurait joué qu'au cinéma, voire d'Alain Delon, encore que ce dernier a été l'un des amis de Langlois. Langlois va fêter ses 69 ans, il ne tourne plus trop, sinon pour chercher dans la cheminée ou un range-journaux la bouteille de bourbon qu'on lui cache (ou qu'il a cachée). Si Langlois vieillit plutôt mal, il garde à ses côtés Ambre. Elle a trente ans de moins que lui, passe son temps à poster des photos sur Instagram. Elle ne lit rien, jamais, persuadée que seule la « joie » importe. Ou bien elle s'occupe de son bichon. On pourrait écrire « ses » puisque les chiens meurent mystérieusement les uns après les autres. Le couple, ne pouvant avoir d'enfant, « s'est procuré » une fillette et son jumeau Orlando, alias Ory, au Kirghizistan. Des jumeaux, c'est beaucoup dire ; le lecteur en jugera. Un mystère plane sur Orlando, et l'on ne saurait accorder une confiance absolue à la narratrice.

À cette famille, ajoutons Virginia, fille très aimée née d'un précédent mariage de Langlois. Elle a été camarade de classe d'Ambre qui ne l'apprécie pas trop. Elle chante et connaît une carrière à la fois brillante et éphémère. L'aide financière de son père n'est pas inutile pour vivre comme elle le veut. Elle fait, plus souvent qu'à son tour, la une des magazines people. Souvent déshabillée et pixellisée comme il convient, elle y apparaît fai-

sant du shopping, sur une plage ou un yacht, avec un nouveau prétendant. Question d'image(s). Et les images, dans ce petit monde, c'est le réel.

Nous n'irons pas jusqu'à présenter toute la tribu, qui se retrouve en toute « convivialité », sans hiérarchie apparente, autour de l'apéritif. On se tutoie parce qu'Ambre tient à rester près du peuple, on ne fait pas trop de manières. « Mais », comme l'écrit Joséphine avec la distance du temps : « je vivais à l'intérieur de l'image. J'étais incapable de saisir l'importance relative de chaque plan, le véritable centre du tableau ». Cela, elle le dit au milieu de son récit, et Cendrine Barou vient d'arriver dans la demeure avec son fils Marvin, un hyperactif toujours prêt à tout casser, y compris le moral de son institutrice. La nouvelle venue prend place au centre du tableau, l'air de rien. Elle n'est pas tout à fait une inconnue.

Cendrine Barou vit au Blanc-Mesnil, « au cœur du département numéroté 93 », et travaille comme caissière au « U » local (le Super qui précède la voyelle ne s'impose pas). Elle ne s'appelle pas Cendrine Barou et a obtenu des papiers, notamment un numéro de sécurité sociale, grâce au Net. Elle s'est transformée, perdant son allure svelte pour celle d'une consommatrice de Tuc et d'Oréo. Telle l'héroïne de *Psychose* ou de *Vertigo*, elle est en fuite. Elle a de bonnes raisons pour chercher l'incognito.

Autour d'elle, un autre monde que celui du château. Il y a Aminata, sa collègue ayant grandi dans la cité des Tilleuls, il y a Brahim, et Abdul Belkrim. Ce dernier, danseur de hip-hop que l'on peut voir dans des clips de Virginia, n'est pas très prudent : il consulte souvent certains sites : « *Des messieurs enturbannés s'y exprimaient avec*

LA CHUTE DE LA MAISON LANGLOIS

beaucoup de virulence. Avec un lyrisme un peu rebattu, ils exhortaient à rétablir la pureté par le crime, sous couvert d'une religion qui, dans ses excès, vous faisait aussitôt fichier par les services de renseignement. » Une copie de disque dur peut servir ; sous ses dehors de jeune femme timide et effacée, Cendrine le sait.

Elle sait beaucoup de choses, et surtout elle sait se rendre indispensable quand Anna, la nurse de Joséphine et Ory, est renvoyée. Cela dit, elle a un passé que Madame Eva, intendante de la maison, connaît pour diverses raisons, entre autres parce qu'elle passe son temps à lire ou à regarder des documentaires sur les faits divers. Et quand la situation devient vraiment délicate, Madame Eva sait quoi faire. Arrêtons-nous là avec les éléments d'intrigue, avec les *cliffhangers* et autres éléments propres aux intrigues à la Hitchcock. Julia Deck est plutôt grande lectrice d'Agatha Christie et donc amatrice de crime en lieu clos.

La dimension policière est importante et on lit sans désespérer ce roman parfaitement construit, dont chaque chapitre est une pièce de puzzle. Mais l'essentiel est ailleurs, et d'abord dans une satire tout en finesse de notre époque. L'histoire se déroule sous la présidence Macron et, parmi les événements évoqués, la crise des Gilets jaunes et la pandémie jouent leur rôle. Et avec l'anniversaire du Monument national, deux mondes d'abord distincts se mêlent quand le président du « en même temps » entre dans le salon de réception. Le 78 et le 93 étaient déjà liés quand Cendrine était entrée dans la maison Langlois. Abdul Bel, connaissance de Virginia, était arrivé, supprimant le krim qui faisait tache et il œuvrait comme entraîneur des dames locales, puis de Serge Langlois après un premier infarctus.

Le couple présidentiel est ainsi invité pour l'anniversaire chez les Langlois, et Brigitte ne cesse de comparer les lieux à La lanterne. Elle les trouve plus « cosy » que la résidence officielle. Aminata apparaît aussi, accompagnant Mathias, le patron du magasin au Blanc-Mesnil, partisan des Gilets jaunes et invité des Langlois. Le Macron qui est mis en scène n'est pas celui, « vertical », solennel, du premier discours devant la pyramide du Louvre. C'est celui qui aime à poser avec des jeunes de banlieue, qui appréciait la présence d'un Benalla et ne peut que la regretter. Pour un peu, il parlerait comme Cendrine, avec

des « *c'est qui qui* » ou autres formulations que Joséphine ne partage pas.

Joséphine est plus qu'une narratrice : elle voit et entend, elle agit et surtout elle emploie cette langue savoureuse apprise par exemple dans les livres. Comme son père le fait avec ses bouteilles de bourbon, elle doit se cacher pour lire. Elle a sept ans et l'une de ses lectures est *Mary Poppins*, le livre de Julian Fellowes qu'Ambre ignore, comme elle ignore tous les livres. Elle préfère que sa fille ne pense pas, elle croit aux images, qu'on les voie dans les journaux, sur les réseaux sociaux ou à la télévision. Qui a lu *Matilda*, le délicieux et astucieux roman jeunesse de Roald Dahl, verra en Joséphine une sœur de la petite fille qui passe d'abord son temps à la bibliothèque municipale pour lire, tandis que ses parents trafiquent des compteurs de voiture ou se font une beauté. Joséphine manie une langue tout en ironie, avec périphrases, euphémisme et autres tours de magie rhétorique. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, dans deux scènes cruciales, on l'éloigne : elle comprend trop vite et trop bien. Même après coup, quand adulte elle raconte, elle ne peut tout dire.

Monument national peint une époque, et la chute de la maison Langlois, que nous découvrons à travers les grilles dès la première page, tient à un événement imprévu qui brise un équilibre factice : toute la fortune des Langlois repose sur des montages financiers. La satire prend un tour plus acide car l'argent, cet argent qui depuis Balzac fonde une partie de l'édifice romanesque, est ici l'arme fatale. Là aussi, la narratrice sonne la charge mais sur du « moelleux », pour reprendre une image définissant le décor dans lequel vit Ambre. Les malversations et trafics sont relatés de façon détaillée sans que jamais le ton change. Les effets, en revanche, ne sont pas anodins, surtout quand le petit peuple réagit à ce qu'il apprend des Langlois cloîtrés dans leur Petit Trianon.

Même si l'on sourit sans cesse, tout grince dans ce roman. Notre époque, les êtres que nous voyons ou côtoyons, les mœurs, tout est mis en relief à travers la langue, par un « on » ou par un imparfait, à travers d'innombrables détails qui montrent le ridicule, le pathétique ou le pitoyable de ce temps dominé par l'image vaine et – ce n'est pas nouveau – l'argent roi. La narratrice fait allusion à 1789 ; on penserait aussi bien à la cour de Versailles, telle qu'un La Bruyère pouvait la montrer. Julia Deck est une moraliste ; elle ne juge pas, elle décrit. On se réjouit.

Sauvé par les mots

Peut-on dire que Tonino Benacquista est plus connu comme scénariste que comme écrivain, que son goût des images a éclipsé son goût des mots ? Ce serait contredire sa biographie. Car ce sont les mots qui l'ont sauvé de sa condition de « rital », né dans une famille quasiment analphabète. C'est le sujet de son nouveau livre, Porca miseria.

par Marie Étienne

Tonino Benacquista
Porca miseria
Gallimard, 208 p., 17 €

Mais on pourrait tout aussi bien affirmer le contraire : les mots, il avait du mal à les lire, c'est peu de dire que les livres qui lui étaient proposés à l'école lui tombaient des mains. Et pourtant l'œuvre littéraire de Tonino Benacquista est très abondante. Oui, mais sa production scénaristique l'est au moins autant.

On pourrait poursuivre : les mots lui ont permis d'obtenir cinq prix littéraires, un César du meilleur scénario pour *Sur mes lèvres* de Jacques Audiard et un César de la meilleure adaptation pour *De battre mon cœur s'est arrêté* du même cinéaste, des prix pour ses bandes dessinées.

Tonino Benacquista est inclassable. Est-ce un touche-à-tout ? Le mot est péjoratif. Un inquiet, un instable, qui passe d'un genre artistique à un autre ? Si c'est le cas, il le fait avec un talent reconnu. Comme ça, sans crier gare, comme en se jouant ? Pas vraiment. C'est ce qu'il nous raconte dans *Porca miseria*, le juron que son père se plaisait à beugler, éructer, soupîrer... sur tous les registres. En réalité, il paie cher sa sortie du malheur migratoire, et même le moyen de locomotion qu'il a adopté pour en sortir : remplacer la réalité par le rêve, le songe, l'imagination. En court-circuitant tous les modèles d'intégration qui lui étaient proposés. En faisant des pieds-de-nez aux institutions, à commencer par l'école. Et cela sans agressivité, humblement, en douce et avec douceur.

Par quoi commencer pour décrire son parcours ? Lui-même ne commence pas vraiment. Il semble tourner en rond, se répéter et tout autant se contredire. Il dit la réalité et son contraire, sa rêverie sur elle. Il relate le vrai et s'en console par le faux.

Mais le faux l'est-il tant que ça ? Lui prétend que non. On le croit volontiers tant il possède l'art de nous attirer dans chacune de ses histoires.

Car c'est ce qu'il propose, des histoires, pareilles à de courtes nouvelles, et non un bon vieux gros roman. Ce sont les nouvelles qu'il préfère. Chacun de ses brefs chapitres, donc, pareils à des nouvelles, en ce sens qu'ils pourraient se lire de manière autonome, qu'ils sont compréhensibles à eux seuls et se terminent, la plupart du temps, par une chute qui en fait tout le sel, qui en ramasse le sens, ou la morale.

Sens ou morale, dans le sens d'« éthique » : les textes de Tonino Benacquista en sont pétris, ils donnent, presque à chaque ligne, à penser, la jovialité, la légèreté apparente du ton n'excluant pas, loin de là, la profondeur du propos. Sans chercher jamais à donner de leçon. À se prétendre supérieur. À ratatiner son interlocuteur ou son adversaire. Rageur (contre certains) et bienveillant vis-à-vis du genre humain. Par exemple vis-à-vis de ses géniteurs dont il dit pourtant pis que pendre. Oui, tout cela est possible avec lui. Et même davantage.

Tenons-le-nous pour dit : Tonino Benacquista a décidé de nous enchanter en nous perdant. On est toutefois sûrs de quelques faits, on possède un socle, qui ne change pas trop, ou du moins qu'on peut vérifier par recoupements. Son père est un buveur invétéré, sa mère une dépressive chronique, il a un frère et trois sœurs. Lui est le petit dernier. Celui qui devrait être protégé. À qui on devrait tenir la main. Or c'est lui qui tient la main de sa mère quand elle doit se rendre chez le médecin. Quant à ses sœurs, que le père vouait aux cours Pigier comme on voue ceux qu'on hait aux gémonies, elles semblent avoir choisi leur propre voie mais on ne sait pas bien laquelle tant l'auteur paraît la réinventer à chaque nouveau chapitre. Nous voilà donc embarqués avec lui dans

SAUVÉ PAR LES MOTS

sa fragile nacelle, capable cependant de nous envoler loin des noirceurs terrestres et de nous consoler à la fraîcheur des rêves.

Au passage, il nous donne accès à sa méthode : voler à la réalité un trait de caractère, un détail physique, une situation et les agréger selon sa volonté ; parsemer ses chapitres de sentences bien senties, dotées de gouaille et de sagesse comme on en trouve dans les dictons ou dans les répliques de Michel Audiard. Tout Tonino me paraît là. Dans cette ferveur intime qui lui permet d'écrire, à propos de son père : « *Le plus beau cadeau d'un père à sa fille : un jour entier de lucidité* » ; à propos de sa mère : « *Pour elle, l'attente n'est pas du temps, c'est un état* » ; à son propos à lui : « *Pour ma part, je sais dater le jour où j'ai perdu confiance en ma mère* » ; « *Ma culture à moi, je la puise où je peux, et pas à l'école, où les objets d'étude sont objets de tourments, jamais de plaisir.* »

Enfant, il se délecte de Cavanna, autre rital, de René Goscinny, Marcel Gotlib. « *Pour un enfant en quête de repères, l'œuvre de Gotlib est une chance* » ; « *Et c'est sans doute en lisant ses albums que, pour la première fois, l'idée d'humanisme prend à mes yeux un sens* », alors que son père ne lui transmet rien. Pourtant, il se serait contenté de peu, « *même un proverbe napolitain aurait fait l'affaire* ». Ou alors ce qu'il lui transmet sont des valeurs inversées, inspirées de la comédie italienne, où s'épanouissent des personnages « *rois du Système D, dénués de tout sens du devoir, experts en esquivé, pacifistes par pragmatisme, couards jusqu'au génie* », où la lâcheté devient vertu puisqu'elle s'oppose à l'absurdité meurtrière de la guerre.

De la même manière, ou presque, son fils Tonino conteste violemment la légitimité des écrivains établis dans la notoriété, enseignés à l'école, parce qu'il ne parvient pas à s'y intéresser : *La guerre du feu* le laisse de glace, et l'enferme dans l'ennui, qui consiste à « *dilapider dès le premier âge tout le temps qui nous manquera plus tard* » ; le bon Boileau le rend nerveux quand il affirme : « *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement* », ce qui revient à donner son « *blanc-seing à tous les enfumeurs* » et à mettre « *la honte à tous les bafouilleurs* ». Le lisant, on éprouve avec lui, l'émigré, à quel point le programme officiel de l'école a pu être, est sûrement encore, humiliant,

parce qu'il renvoie l'élève, quand il ne l'y enferme pas, à sa propre ignorance.

La fêlure initiale commence à apparaître, on la partage, on la comprend, on l'a peut-être en soi aussi, on ne sera jamais le héros, l'héroïne dont on rêve, à moins d'en fabriquer soi-même à son image, ou de reprendre à Cyrano la superbe de son style : « *La vie n'a qu'à bien se tenir* » ; à moins d'obtenir le respect par le verbe, comme lui.

On accepte de perdre, d'être accusé à tort, à condition d'écrire, d'être soi dans ses livres et de s'y expliquer. « *Ah si notre héros [il s'agit toujours de Cyrano] avait déboulé en personne dans Andromaque, il aurait ouvert les yeux d'Hermione sur les sentiments d'Oreste, il aurait rabattu le caquet de Pyrrhus en trois passes d'armes, il aurait délivré Andromaque de son deuil* » ! Avec lui, Tonino, et avec Cyrano et tous les d'Artagnan du monde on vainc en rêve, par l'imagination, on renverse le cours normal des choses, on transforme la défaite en victoire.

Plaisir toujours vivace d'assister au triomphe du faible sur le fort, du juste sur l'affreux, du naïf empêtré sur le roi de la magouille. « *Écrire, c'est se venger* » ; et s'en donner l'autorisation, c'est devenir un autre, pas seulement en rêve. Dans la réalité. Qui du coup devient torse et se corse.

Choisir la voie de garage qui consiste à entrer dans « *un joyeux club de losers* », à s'éveiller chaque matin en prononçant le sésame « *Il était une fois* », bref, à perdre son temps en esthète, n'est pas sans risque. On peut y laisser non seulement les quelques sous qu'on avait dans son matelas, mais aussi sa santé tant mentale que physique, c'est-à-dire tomber dans le réel où « *le pire nous surprendra toujours* ». Ce n'est que dans les vingt dernières pages que Tonino Benacquista nous convie à entrer dans l'envers de son décor. Après avoir longuement plastronné en perdant heureux, en loser gagnant, il passe aux aveux : un jour, peu avant de prendre un train, il se fige, ne tient plus sur ses jambes. Et, à partir de là, entre dans un état d'« *anxiété lancinante entrecoupée de tachycardie* », ne parvient que difficilement à sortir de chez lui, est atteint d'agoraphobie, devient incapable de partir en voyage (« *les seules destinations atteignables sont celles d'où je peux revenir à pied* »), se met à craindre la complexité des vestiaires dans les piscines et les salles de sport, et bien sûr fuit par-dessus tout les ascenseurs. Un état peu compatible avec sa notoriété grandissante. Alors, que se passe-t-il ?



Tonino Benacquista © Jean-Luc Bertini

SAUVÉ PAR LES MOTS

Lui qui a souffert, avec son frère et ses sœurs, toute son enfance, d'un père trop alcoolisé, le voilà qui à son tour se met à boire : « *On pense à tort que le buveur cherche l'ivresse. Il veut simplement retrouver un état normal.* » Le jour où il est invité à la remise des Césars du cinéma, Tonino Benacquista pense à son père : « *J'ai entendu prononcer son nom toute la soirée* ». D'une certaine manière, il l'a rejoint.

Le lecteur se prend d'amitié pour ce fervent des mots qui se maintient dans leur bénédiction à la force du poignet, ce qui fait qu'il tient, en haut de la falaise, accroché sur le vide, tel Cary Grant dans *La mort aux trousses*. Et s'il écrit lui-même, il pense qu'il lui ressemble, émigré comme lui sur la terre, en pays d'Utopie.

Le roman des anciens savoirs

Principalement connu en France pour son essai *Afrotopia* (Philippe Rey, 2016) et le rapport qu'il a corédigé avec Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain* (Philippe Rey/Seuil, 2018), Felwine Sarr creuse depuis 2009 un sillon plus littéraire en explorant, loin de tout égotisme, différents modes d'écriture de soi, entre forge spirituelle (Dahij, *L'Arpenteur*, 2009 ; Méditations africaines, *Mémoire d'encrier*, 2012) et diction des lieux (*La saveur des derniers mètres*, Philippe Rey, 2021). Avec *Les lieux qu'habitent mes rêves*, il livre cette fois une œuvre d'imagination relatant les chemins de vie au pays ou en Europe de deux jumeaux sénégalais. Cette œuvre, sans renoncer à une propension méditative, s'inscrit dans l'entreprise de décolonisation des représentations et des savoirs menée par le penseur.

par Catherine Mazauric

Felwine Sarr

Les lieux qu'habitent mes rêves

Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 176 p., 18 €

Des jumeaux sérères qui sont les héros du roman de Felwine Sarr, « *une seule âme incarnée dans deux corps* », l'un, Bouhel, porte un prénom original aux deux syllabes assemblées par sa mère ; l'autre s'appelle Fodé, prénom ouest-africain plus courant. Comme le personnage de Fadel dans *Dahij*, Bouhel étudie au début des années 1990 à Orléans, fréquente des musiciens, occupe un emploi manuel pour financer ses études. Mais, tandis que Fadel regagnait « l'île-mère » de Niodior, Bouhel ne peut économiser suffisamment pour un billet d'avion vers le Sénégal. Il choisit alors d'accompagner, lors d'un été sur les bords de la Baltique où elle rejoint sa famille, son amoureuse polonaise, Ulga. L'aîné des jumeaux, Fodé, est menuisier. Demeuré en pays sérère, il est versé en savoirs ésotériques et s'apprête à prendre la relève du grand maître des initiations, le vieux Ngof, qui va bientôt « *prendre congé* ».

Au début du roman, Bouhel est revenu en « *contrée neutre* », un paysage helvétique de lacs et de montagnes où il s'était déjà replié une première fois à la suite d'une « *soudaine avalanche* » ayant surpris le cours de sa vie. Sa voix, prépondérante dans la conduite du récit, mènera le lecteur, guidé par une bande-son où

voisinent *Miss Perfumado* de Cesária Evora (1992) et *Judu Bek* de Wasis Diop (2008), à travers différentes époques et moments clés de sa vie : à Orléans, en Pologne ou dans un monastère catholique auprès de frère Tim. De cette strate d'existence du jeune homme relève également la voix d'Ulga, relatant, au présent ou dans la distance de la remémoration, comment Bouhel et elle tombent amoureux et en viennent à ne plus se quitter, partageant préoccupations studieuses, amitiés et joies de la musique. Deux autres personnages relayeront ponctuellement la narration : Marème, l'épouse de Fodé, consultante pour une organisation internationale, et Vlad, le frère d'Ulga, atteint de troubles psychotiques, qui « *voit le monde profond* ». Les chapitres dont Fodé est le protagoniste, de même que ceux qui ont trait au parcours spirituel de Ngof au « *pays sans fin* », sont relatés à la troisième personne par une voix hors-récit découplée de tout personnage. Centrés sur les prémices puis la réalisation du *Ndut*, grande cérémonie d'initiation sérère associée à la circoncision des jeunes garçons, répondant à une autre conception, plus cyclique et diffuse, du temps, ils intègrent des phénomènes qu'on qualifierait ailleurs de surnaturels, attestant l'existence d'un autre monde, révélant les pouvoirs du menuisier sérère.

Les deux frères incarnent les paradigmes antithétiques de la circulation et de l'ancrage, pour l'un de l'exil européen (« *Ce pays nous avait acceptés dans ses universités mais ne nous accueillait*

LE ROMAN DES ANCIENS SAVOIRS

pas », relève Bouhel), pour l'autre de l'enracinement au royaume d'enfance, préservé dans son être par les grands initiés. Il serait vain toutefois d'opposer personnages et destinées : nul conflit ici entre terroir et air du large, acculturation et tradition. Fodé a poursuivi jusqu'au baccalauréat les mêmes études que son frère, il est à la fois de plain-pied dans son époque et en phase avec les enseignements et le monde des ancêtres qui l'accompagnent. « *L'aventure ambiguë* » de Bouhel ne l'égaré pas dans l'empire de la matérialité, loin du foyer ardent de la spiritualité : certes, il est demeuré « *sourd à l'appel des ancêtres et à ceux des cavaliers venus d'Orient* », « *disciple de [s]a propre compréhension des choses* », mais ce faisant il poursuit une aspiration similaire à celle du narrateur des *Méditations africaines*, « *à la vérité dans tout acte, toute pensée, tout sentiment* », « *habit[ant] [s]a condition incertaine par l'ascèse de l'écriture* », prenant des leçons de vie là où elles sont prodiguées, puisant parmi les ressources spirituelles multiples de l'humanité, ainsi des enseignements du Bouddha dès les premières pages. Poursuivant la démarche transculturelle de *Dahij*, des *Méditations africaines* ou du recueil *Ishindenshin* (Mémoire d'encrier, 2017), le roman de Felwine Sarr revisite en les démantelant les modèles axiologiques binaires légués par l'histoire littéraire coloniale et postcoloniale de l'Afrique francophone. Au sein de la fiction subsiste aussi quelque chose de l'ascèse de l'écriture de soi : pluralité des intrigues et polyphonie s'accordent à une grande sobriété de moyens et à une taille sourcilleuse du buisson romanesque.

La société africaine constitue un « *bain durcissant* » qui « *forme des types d'êtres particuliers* », était-il noté dans *Dahij*. Chaque jumeau suit son propre chemin de quête, accomplissant à sa manière son destin, apprenant à lâcher prise quand il se doit (*Let it go*, chante en duo Wasis Diop), portant des responsabilités parallèles afin de préserver autrui d'un mal plus grand, ployant l'espace-temps chacun à sa façon à la rencontre du malheur, mais toujours par la force de l'esprit. Et quand l'un devra assumer sans emphase un dilemme tragique, l'autre secourra son frère grâce à une puissance occulte dont les effets, sans être spectaculaires, laisseront place à la continuité intranquille d'une vie simple. Chacun suit également les enseignements de son propre maître : Vieux Ngof pour Fodé, et pour Bouhel un professeur de sémiologie et de littérature comparée au nom de mystique, Samuel Angelus Hergibo. Ca-

pable de s'entretenir avec un mort et bientôt de quitter son corps comme on laisse un vêtement suspendu à une branche basse, Fodé est le dépositaire de savoirs magiques dont certains, forgés *ad hoc* durant la période coloniale, ont permis de déjouer l'oppression : « *Parfois, un grand gaillard montant sur une balance qui devait décider s'il était apte pour servir de chair à canon dans une guerre lointaine voyait celle-ci afficher quarante kilos, alors qu'il en pesait deux fois plus. Il était ainsi réformé.* »

« *Comment* », cependant, « *transmettre avec des mots une sagesse atteinte hors du langage ?* » Telle est l'une des premières questions posées dans le roman, tandis que Bouhel mesure plus tard que « *le plus important dans la démarche spirituelle, c'est le questionnement* ». Pour lui, l'écriture est une forge de soi se reformulant continûment dans la recherche d'une juste posture. Du côté de Fodé, il s'agit d'un récit d'initiation en milieu sérère *niominka*. Plus qu'avec le foisonnant réalisme magique du roman caribéen et latino-américain, le récit fraie ici, quelque part entre Hermann Hesse et Amadou Hampâté Bâ, avec le conte initiatique. Comme le signifiait en son temps le second, un tel conte, destiné à des publics différents, peut être entendu à trois niveaux : comme fiction merveilleuse, comme moyen d'apprentissage des règles de la vie en société, enfin comme viatique « *lorsqu'on est engagé dans la voie difficile de la conquête et de l'accomplissement de soi* ». À travers la lecture d'une fable double, le roman se fait alors chemin initiatique, retraçant l'expérience d'un monde flottant et le passage, au sein d'un cycle de mort et de renaissance, par un moment critique à surmonter au moyen d'une grande force d'âme.

Comment, encore, habiter des lieux par ses rêves, autrement qu'en... rêvant ? Dans son « *essai de politique relationnelle* » intitulé *Habiter le monde* (Mémoire d'encrier, 2017), Felwine Sarr écrit qu'« *habiter un lieu, un espace, un corps, une géographie, [...] c'est y trouver une place juste* », et pour cela avoir rompu avec les pratiques d'espace inégalitaires, différenciées, compartimentées qui régissent le plus souvent les modes d'établissement et de déploiement de l'humanité. *Les lieux qu'habitent mes rêves* compose à ce titre une forme d'utopie vernaculaire alternative à ce que l'anthropologue Joseph Tonda appelle « *Afrodystopie* » dans son essai récent (Karthala, 2021), à savoir « *la vie dans le rêve d'Autrui* », chimère propagée et maintenue par les imaginaires impérialistes, persistant à hanter les sociétés africaines



Felwine Sarr (décembre 2021) © Jean-Luc Bertini

LE ROMAN DES ANCIENS SAVOIRS

et afrodescendantes. Le passage franc à la fiction opéré à travers ce roman mettrait ainsi en œuvre une part du projet énoncé lors des Ateliers de la pensée tenus à Dakar en 2017 : « *rouvrir les futurs* » en pensant les destinées africaines à travers la mobilisation d'univers mythologiques, de références culturelles formant un « *capital symbolique* » à faire fructifier grâce à l'imagination.

Ce projet est en phase avec le diagnostic d'[Olga Tokarczuk](#), qui dans son discours de réception du prix Nobel de littérature, en 2019, soulignait que nous manquons de manières nouvelles pour raconter le monde et suggèrait d'en faire dès lors revivre d'anciennes. À travers la geste occulte de Fodé, la fiction se fait contre-feu à l'épistémicide ayant relégué d'anciens savoirs au rang de croyances folkloriques, devient un recours pour désintoxiquer des imaginaires gavés de représentations stéréotypées, bornés de crispations identitaires. La quête plurielle de Bouhel se nourrissant pour sa part de « *sagesses concordantes* » issues de mondes divers, le couple gémellaire rassemble la figure de l'humain « *à la fois pleinement soi-même et ouvert aux autres* » dépeint par Hampâté Bâ.

Habiter les lieux par ses rêves, c'est ainsi les habiter en relation : le lieu-matrice que Felwine Sarr, dans *Habiter le monde*, qualifie de « *premier monde* » pour lui, « *ce bout de terre entouré des eaux, la langue sère et la culture niominka* » s'agence avec d'autres lieux pour composer, de langue à langue, ce que le philosophe Souleymane Bachir Diagne, reprenant une formule de Merleau-Ponty, nomme « *l'universel latéral* ». Car la poésie, elle aussi, « *tient dans sa main la totalité de l'univers* ». Quand le roman égrène toponymes et généalogies du Sine, les poèmes du « Sédar de Djilor », Léopold Sédar Senghor, composent, « *à la croisée de mondes qui s'enchevêtr[en]t* », un fonds mémoriel de reconnaissance mis en partage. Parmi les passants considérables dont les mots croisent dans l'espace du texte, voici encore le [Césaire](#) de *Cadastre*, ou, dès les toutes premières pages, avec *Ralentir travaux*, le jeune Char accompagné de Breton et d'Éluard. La puissance fécondante des rêves, promue voici près d'un siècle par les surréalistes, s'accomplit à nouveau au sein de la transe mineure à laquelle la lecture donne asile.

La virginité d'Hélène

En quatre parties qui tombent comme des couperets – les pressentiments, la disparition, l'assassinat, le deuil –, le court premier roman d'Elsa Jonquet-Kornberg, Il y aurait la petite histoire, constitue un brillant polar psychologique. L'écriture, captivante, se fait à la fois autopsie et chirurgie.

par Feya Dervitsiotis

Elsa Jonquet-Kornberg
Il y aurait la petite histoire
Inculte, 96 p., 11,90 €

« *Il y avait une sorte d'arithmétique obscure qui conduisait des toilettes des garçons à la drogue puis à l'absentéisme puis...* » Les mots pour qualifier les frasques de sa petite-fille Hélène manquent à Armand, il peine à fondre ces éléments disparates en une histoire. Esther, la fille d'un écrivain qu'il connaissait, accepte de le rencontrer : elle aussi était une adolescente « difficile » et Armand aimerait qu'elle agisse en passesse et lui fasse comprendre ce monde. Mais quelque chose s'ouvre en lui, il s'épanche, tient des propos décousus, en oublie de s'enquérir de la matière dont sont faites les Hélène et les Esther. Trois semaines plus tard, la petite a disparu du pensionnat de province où on l'avait envoyée. Quelques jours plus tard, le pire est arrivé, et, avant le pire, le viol, le tout du fait d'un mineur.

Dans ce bref récit d'une ampleur surprenante, Elsa Jonquet-Kornberg, scénariste née en 1985, avance par petites touches suggestives. Les murs du café dans lequel Armand rencontre Esther sont recouverts de miroirs et bientôt il oublie l'histoire de sa petite-fille pour se plonger dans la sienne. Surgit une scène passée, restée figée dans son esprit comme un tableau : la « petite Italienne » de treize ans qu'il avait jadis embrassée et qui, de peur de rentrer chez son père, malmenait des fleurs, « *des fleurs dont elle avait tordu les tiges et arraché les pétales, allongée dans la rosée, les yeux brillants, le cœur attendri par l'amour et affolé par la probable punition qu'elle recevrait* ». Comme si l'Italienne s'était réincarnée en sa petite-fille, la peur de l'autorité en moins, tandis qu'Esther aurait pu être l'avenir d'Hélène. Imperceptiblement, les trois jeunes filles deviennent les différentes facettes d'un

même symbole obscur qui taraude Armand sans qu'il puisse en sonder la signification.

Avec une infinie subtilité, l'autrice coud dans le tissu même des phrases l'obsession du grand-père pour la virginité d'Hélène. Le terme apparaît, insolite, là où il n'a pas lieu d'être, à intervalles très resserrés : « *il avait malgré tout bon espoir que [les mots ressassés] recouvrent une sorte de virginité* », puis « *il pouvait presque sentir [les traits d'Esther] éclore dans leur future virginité* »... De la même façon, le viol et l'assassinat, jamais décrits – les seuls faits étant énoncés avec pudeur –, sont sans cesse présents dans certains mots, certaines tournures étranges : « *la lumière du jour entre en lui comme une déchirure* ». Où l'on devine peu à peu qu'à travers ses inquiétudes pour Hélène, c'est une ombreuse culpabilité qui s'exprime, en lien direct avec son propre éveil à la sexualité qui s'était accompagné d'une compréhension abstraite de la menace que cela représentait. Puis il n'y avait plus jamais pensé et avait fondé une société de conseil en management. Jusqu'à ce que sa petite-fille, dans le rôle de l'adolescente désirante, réveille cette névrose infusée dans le texte.

Aussi, tandis qu'Armand, en entrepreneur libéral pour qui les déterminismes sociaux n'existent pas, cherche des coupables et s'en prend à la justice, une enquête parallèle progresse, celle de sa responsabilité inconsciente. Marqué par le comportement de la « petite Italienne », Armand considère que les femmes doivent « *filer droit* » – Alice, son épouse, est parfaitement domptée, lisse. Mais la logique de redressement que la famille met en place pour Hélène, en l'envoyant dans un internat, s'avère mortelle. *Il y aurait la petite histoire* est le récit de la progressive prise de conscience de la violence qui couve en Armand, d'abord tournée vers lui-même dans un mouvement d'auto-détestation confuse (« *L'image, étonnamment précise, de son bras lacéré,*

LA VIRGINITÉ D'HÉLÈNE

le troubla longtemps, car elle semblait avoir somméillé au fond de sa conscience ») puis, à la suite de la tragédie de sa petite-fille, vers autrui. Débrouillant le rôle qu'a joué la « petite Italienne » dans sa vie, il repense à elle et « souhaite qu'elle soit morte ». Comme s'il se mettait dans la peau de l'assassin d'Hélène.

Jouant de métaphores simples mais prégnantes, Elsa Jonquet-Kornberg imagine un bois à côté du pensionnat, comme pour figurer les forces touffues de la sexualité à côté de l'institution censée « protéger » la virginité. Dans le bois, l'écriture se fait plus dense, plus sauvage ; partout ailleurs maîtrisée et sobre, efficace, elle se met à pousser dans plusieurs directions, à prendre plus de place. Tandis que les gendarmes et la famille, à la recherche d'Hélène, participent à des battues qui demeurent vaines, Armand s'y perd comme en sa psyché. Rappelant par échos ses propres substitutions inconscientes entre les différentes adolescentes, la vision d'un lièvre mort puis, tout de suite après, d'un autre identique mais vivant – « comme si le bois venait l'offrir en remplacement du lièvre mort afin que l'idée de lièvre demeure en dépit de la mort » – le glace. L'acmé du texte vient peu après, elle est occasionnée par la rencontre d'un cerf « semi-sauvage », sorte de réincarnation d'Hélène. Les phrases qui portent l'épiphanie que représente cet événement s'allongent pour signifier l'épaississement du drame psychologique, puis culminent en une conclusion : « [Les bêtes] percevaient quelque chose qui nous demeure invisible mais qui est seulement l'hostilité latente du monde dans lequel elles se meuvent et que le grand cerf portait en lui » – hostilité qu'Armand n'avait jamais reconnue, lui qui croyait pouvoir ordonner le réel.

Selon une structure cohérente de bout en bout, la primo-romancière orchestre un jeu impressionnant qui dissémine des détails et nous fait relier des fils. Au début du roman, Armand songe à cet écrivain qui donnait des ateliers pour sa société à partir de faits divers dont il fallait réorganiser le chaos : « Au début il y avait des corps démembrés, et à la fin on se retrouvait avec des jeunes gens capables de repenser la structure d'une entreprise. » Tandis que l'autrice, elle aussi, part du fait divers comme prétexte à la littérature, Armand se retrouve à réaliser l'exercice de l'atelier, à compulsier tous les articles examinant « l'affaire Hélène » pour en concevoir une synthèse. Seule-



ment, cette fois, le chaos est intérieur et c'est lui-même qu'il s'efforce à tâtons de reconstituer.

En exergue, une strophe du poète grec Giorgos Séfiris contient l'élan du livre : « Et les fleuves montaient pleins d'une boue sanglante / Pour un frémissement de lin, une nuée, / Un vol de papillon, pour un duvet de cygne, / Pour une tunique vide, pour une Hélène. » Comme chez Homère, la « petite histoire » d'Hélène secoue bien du monde sur son passage, anime bien des phrases pour un être que l'on ne voit jamais, qui a disparu du livre avant même d'y figurer, dont on ne connaît que le silence. Oscillant entre fatalité et responsabilité, Elsa Jonquet-Kornberg réussit ce tour de force : elle rend l'étau de la famille, les mensonges qu'on se fait à soi-même, plus macabres que l'assassinat. Elle fait de celui-ci l'écho de ceux-là. L'écriture, intelligente, plastique, se dédouble pour dire ensemble l'inconscient et le conscient, l'être et le paraître, au cours d'une quête psychologique nécessairement inépuisable.

L'amour du beau livre

Cet épais volume intitulé D'encre et de papier tire sa robustesse de ses papiers assemblés – perle, sable et vert foncé, dans l'ordre croissant de leurs grammages respectifs – enveloppés dans une simple jaquette de kraft, la reliure des cahiers restant sans dos. En publiant un ouvrage sur l'histoire du livre imprimé qui paraît avoir été composé à la main, l'Imprimerie nationale invite les lecteurs à juger de la qualité du projet depuis celle de l'objet.

par Paul Bernard-Nouraud

Jean-Marc Chatelain, Olivier Deloignon
et Jean-Yves Mollier

D'encre et de papier.

Une histoire du livre imprimé

Imprimerie nationale, 404 p., 89 €

Des lecteurs qui ne seront pas déçus, et reconnaîtront probablement dans ce choix celui, historique, des premiers incunables, dont le maître d'ouvrage Olivier Deloignon rappelle qu'ils « copient fidèlement l'esthétique de certains manuscrits ». À sa manière, à la fois surannée et contemporaine, *D'encre et de papier* continue en effet à puiser dans cette « source majeure d'innovation » que fut « l'hybridation entre techniques anciennes et procédés nouveaux », mélange qui perdura longtemps après l'avènement de l'imprimerie vers 1450, relève Olivier Deloignon, et qui semble revenir, chez nombre d'éditeurs, à cette première époque au cours de laquelle le livre fut « expérimenté ».

Passé cet âge héroïque, ledit livre commence à être « contrôlé » à partir du XVII^e siècle, constate Jean-Marc Chatelain dans l'essai suivant celui de Deloignon, pour devenir progressivement « apprivoisé », comme l'affirme à son tour [Jean-Yves Mollier](#), qui aborde quant à lui la période moderne. Une évolution qui passe pour d'autant plus inexorable qu'elle épouse des contours que les trois auteurs décrivent comme des épistémès. À moins, justement, qu'en un moment où de multiples menaces virtuelles pèsent sur le livre celui-ci ne doive de nouveau se risquer à l'expérimentation afin de retrouver tout son poids d'objet tangible, et à travers lui son rang parmi les choses de l'esprit.

Une position qui fut pourtant contestée aux premiers caractères imprimés, rappelle Deloignon,

au nom, précisément, d'une certaine vision spirituelle de la lecture et de l'écriture. À quelques siècles de distance, les lettrés chinois et leurs homologues arabes résistèrent à cet engouement, l'interdit de la typographie arabe demeurant en vigueur au sein de l'Empire ottoman jusqu'en 1726. « *En terre d'Islam*, note l'historien, *la calligraphie est un art, la typographie, un dévoiement.* » Un principe esthétique qui explique que la parution du premier coran imprimé en arabe ait eu lieu à Venise, en 1536, dans le sillage d'un demi-siècle de diversification des alphabets mis sous presse : hébreu en 1469, puis grec en 1471, ou encore cyrillique et glagolitique vingt ans plus tard.

Comme pour donner raison à ceux qui s'y opposaient, [le développement des lettres imprimées](#) fit non seulement pièce à celles qui étaient jusque-là calligraphiées, mais il fut marqué, dès le début du XVI^e siècle, par une baisse tendancielle du nombre d'ouvrages illustrés. Un phénomène qui ne saurait être exclusivement imputé à la structuration du marché du livre alors en cours. Au contraire, remarque Chatelain, l'illustration en taille-douce qui se développe dans la seconde moitié du XVI^e siècle, permet l'avènement d'« un modèle esthétique de livres d'apparat, objets d'un faste typographique dont la France se fait au XVII^e siècle la terre d'élection ». Deloignon relève d'ailleurs qu'un modèle iconographique particulier informe littéralement l'édition : « *On parle désormais de l'architecture du livre, dont le frontispice devient l'élément primordial* ».

La diminution de l'espace livresque dévolu aux images semble en réalité annoncer le contrôle exercé sur les textes eux-mêmes, tel qu'il s'élabore tout particulièrement en France, où la surveillance politique va de pair avec l'organisation économique. « *La "maxime de l'ordre" chère à*



L'AMOUR DU BEAU LIVRE

Colbert avait vocation à faire régner inséparablement la prospérité et la police », écrit Chate Lain, une maxime qui, sur le chapitre des lettres, se décline par « la mise en place d'une instance entièrement neuve dans l'histoire des institutions de la monarchie française : une administration centrale de la Librairie », et qui se lit jusque dans la forme des plombs, avec la création, en 1696, du Romain du Roi, « dont la sévérité classique condense dans le seul dessin de la lettre l'esthétique de la majesté promue par la tradition du livre d'apparat au XVII^e siècle ».

Par un singulier prolongement, « cet amour du beau livre », qu'entretient *D'encre et de papier* avec force illustrations, ne connaît en France de véritable équivalent que dans « le monde des avant-gardes entre 1880 et 1914 », indique Mollier. Certes, la police royale visait à couronner une tradition typographique que la recherche avant-gardiste en ce domaine entreprit de bouleverser, et pour longtemps. Mais cette simple coïncidence explique peut-être en partie la convergence d'un certain nombre d'intellectuels (qu'ils soient ou non bibliophiles) autour de la condamnation du format de poche qu'initia [Hubert Damisch](#) à l'occasion de la rentrée littéraire de 1964. D'ailleurs, Mollier lui-même ne succombe-t-il pas à ce penchant avec des arguments

Johannes von Tepl, « Les Quatre Histoires de Joseph, Daniel, Judith und Esther », Bamberg, Albrecht Pfister (après le 1er mai 1462) Adaptation libre de l'histoire de quatre personnages de l'Ancien Testament spécialement rédigée, probablement par Pfister, pour cette édition en allemand rubriquée et amplement illustrée avec ajout de couleurs. Paris, BNF, Réserve des livres rares, rés. a. 1646 (2) © BNF, Paris

voisins, lorsqu'il s'en prend à la couverture du premier *Vernon Subutex* de Virginie Despentes, et significativement à son illustration choisie ? Un choix qui, selon lui, « achève de convaincre le lecteur que le livre est bien désormais le produit inoffensif d'une société trouvant dans la consommation sa raison principale d'exister ».

Pourtant, lorsque l'historien de la censure évoque un temps où la moitié de ce que l'on imprimait se mit tout à coup à sentir le fagot, en sorte qu'il était tout de même moins risqué, en de pareilles circonstances, de glisser quelques livres en poche que de se les repasser sous le manteau, il mentionne d'autres raisons d'exister qui ne se sont certainement pas dissipées complètement. C'est en effet seulement à partir de la Seconde Guerre mondiale, précise Mollier, que le livre pénètre les foyers français, et qu'affluent « dans les librairies et dans les bibliothèques des lecteurs qui découvrent l'importance de ce loisir ou retrouvent, par temps d'Occupation et de servitude, l'envie de se constituer un espace de liberté protégée ».

Les marchands chinois de Dakar

L’Afrique avec un autre regard. L’Afrique des petits commerces chinois. Partir d’un autre point de vue. En suivant l’installation de nouveaux migrants chinois sur nombre de marchés de rue sénégalais, on découvre avec Cina Guèye une mondialisation « par le bas » inattendue, bousculant les colporteurs locaux.

par Jean-François Laé

Cina Guèye

Migration chinoise et compétitions urbaines à Dakar

ENS, coll. « De l’Orient à l’Occident »
274 p., 28 €

Vu de loin, on le savait, il n’y a pas une capitale africaine qui échappe dès la descente d’avion au panneau d’affichage géant, avec la liste des financements chinois, qui pour une autoroute, qui pour un stade de foot, qui pour des appartements flambant neuf ouverts sur la route de l’aéroport. La Chine est bien arrivée au Sénégal depuis vingt ans, et même si les migrants ne sont pas bien nombreux – 3 000 à 4 000, guère plus –, ils font du bruit, frappent au cœur des économies et attrapent le client avec l’hameçon du sport. Nous avons compris qu’en rénovant à grand bruit les stades de Dakar, Diourbel, Kaolack et Ziguinchor, les grands entrepreneurs chinois avaient trouvé une magnifique porte d’entrée très populaire – pas un coin de rue dans ces villes sans des matchs de foot jour et nuit ! – d’où découlera peu à peu un second marché – celui « *des fourmis* », sac au dos, des migrants pauvres cette fois qui se lancent dans la vente des vêtements de sport et de la chaussure, autant dire des vendeurs de rue chinois pauvres, mais très actifs.

C’est l’objet du livre de Cina Guèye, qui aurait pu s’appeler « Touche pas à ma table » ou « Ôte-toi de là que je m’y mette ! », avec des portraits de migrants qui, à peine arrivés, et sans avoir été entrepreneurs en Chine, montent leur propre affaire dans la vente en gros ou au détail de produits fabriqués « chez eux ». À défaut de s’intégrer au marché local du travail salarié, barrière de la langue oblige, ils se glissent sur les trottoirs marchands au cœur des luttes des commerçants de rue, les *bana-bana* (« pour moi, pour moi », en wolof) dont l’ancrage social est si puissant que nulle auto-

rité ne parvient à y régler quoi que ce soit. C’est de ce croisement qu’il s’agit dans ce livre. Le lecteur qui s’intéresse aux métropoles africaines, à l’économie en sous-sol, aux turpitudes des marchands de rue qui façonnent la ville, trouvera dans ces pages une grande richesse de scènes et de situations expressives (néanmoins, il devra sauter l’obstacle de nombreuses répétitions et lourdeurs lié à l’exercice de la thèse, un emballage qui aurait mérité une plus grande attention de cette nouvelle collection de l’ENS).

Marcher sur les territoires marchands avec Cina Guèye est alors une vraie découverte, de querelles de places à chaque coin de rue, de disputes d’argent, de prêts emmêlés, de batailles antérieures et de comptes en cours qui n’en finissent pas. Ce n’est pas le migrant qui provoque ces remous. Mais sa venue donne à voir toute une organisation souterraine, des associations d’ambulants qui jouent un rôle d’assurance sociale, de protection des adhérents, de banque si nécessaire. En cas de vol par exemple, une brève réunion règlera le problème en organisant sans délai une quête pour renflouer le perdant afin qu’il redémarre le lendemain son activité. Cette solidarité première est l’amortisseur de bien des mauvais coups.

Sur cette toile de fond, le migrant chinois tente sa chance. Il pousse une table. Il se fait maudire. Il ira plus loin. Les colporteurs locaux le surveillent, les « tabliers » – pour désigner les femmes qui tiennent leur marchandise sur une table – se déplaceront légèrement. Discrètement, il pourra revenir demain. Les acheteurs des produits *made in China*, que ce soient des produits de beauté, des perruques, des jouets ou des chaussures, lui assurent une place, un poste, une fonction. Ce sont les consommateurs qui agissent sur la situation territoriale. Les vendeurs locaux bougonnent, concurrence déloyale, « *ils produisent par container alors que nous cousons à la main !* ».

LES MARCHANDS CHINOIS DE DAKAR

C'est ainsi que l'auteur nous emmène sur le chemin des marchés des ambulants sénégalais de Sandaga, le Centenaire, le quartier dit « HLM », le haut lieu du transport, Pertersen, qui, sur deux kilomètres carrés, à cheval sur plusieurs carrefours, entrave toute circulation routière. Les tables s'installent entre les bus et les véhicules, entre rue et station d'attente, puis s'envolent cent mètres plus loin à l'arrivée d'un autocar dont les passagers n'ont pas bu une goutte d'eau depuis dix heures. Les ambulants et tabliers font bouchon permanent. L'accusation est lourde, constante, répétée, violente parfois, avec des arrestations, des condamnations à des peines de prison. « *Ils doivent quitter la rue, ils encombrant ici, ils gâtent la ville !* », peut-on lire très régulièrement dans la presse. Les commerçants de rue portent bien leur nom, « *ils empêchent le pavage routier, ils accentuent l'insalubrité des lieux publics, ils bloquent toute la ville* ».

La gare routière est au croisement des nœuds de communication entre plusieurs banlieues, bouillonnante de 50 000 passages par jour, des milliers de familles qui attendent des heures une camionnette improbable pour démarrer avant la nuit. Dans ce vacarme incroyable, les marchands chinois se cognent à tire-larigot, tambourinent contre le colporteur ambulant local, découvrent une marmite de conflits avec les municipalités, les classes supérieures qui ne parviennent pas à circuler en voiture, « *les intellectuels qui dénoncent notre manière d'occuper la rue, la route et les carrefours* ». C'est à cet instant que l'on découvre le sens du titre « Migration chinoise et compétitions urbaines à Dakar ». La marmite est déjà pleine ! De sorte que les migrants sont regardés de travers, renforçant la sale réputation de ceux « *qu'il faut absolument chasser des centres névralgiques et relocaliser en périphérie* ».

Sur n'importe quel point de la ville, il est toujours étonnant d'observer des étrangers s'installer dans un pays. Il est toujours étrange de découvrir que ces hommes et ces femmes n'étaient pas particulièrement commerçants dans leurs provinces d'origine, des régions côtières comme le Guangdong, le Zhejiang et le Fujian, avec leurs quartiers pauvres qui forment le creuset des « Chinois d'outre-mer » : partir pour faire fortune. Grossistes, détaillants en produits chinois, restaurateurs ou gérants de cliniques spécialisées dans la médecine traditionnelle chinoise, il n'est pas une petite ville sans une enseigne affichant cette en-

trée en scène africaine. Tout est affaire de contraste, d'habitude, de façon de faire, de se nourrir, de s'amuser. Je pense soudain à cette rue du Plateau à Dakar où, sur deux cents mètres, des bars privés aux enseignes chinoises laissent voir – par jeu de vitrage sophistiqué – des karaokés dédiés aux jeunes adolescents chinois que les passants regardent de travers. L'agent de sécurité sénégalais n'en croit pas ses yeux. Il se retourne sans cesse, ébahi par la nudité des épaules, cette petite richesse adolescente qui, chaque semaine, défile dans ces lieux de jeu. Que viennent-ils faire « chez nous » ?

Mais, cette fois, la colère monte sur le marché local des cordonniers, la dynamique ancienne du traitement du cuir, du sac à main et de la chaussure prend un coup dans l'aile. Voilà le travail artisanal doublé par la chaussure étrangère, un segment de la cordonnerie sénégalaise mis à terre, la colère contre la contrefaçon, les commerçants maliens, burkinabés et congolais qui ne viennent plus se ravitailler. « *Ce que les chinois apportent en un jour, c'est ce que nous produisons en un mois* », s'exclame Lamine, cordonnier à la Médina, et d'ajouter : « *nos machines à coudre sont obsolètes. Nos finitions imparfaites !* ». Les efforts d'adaptations tombent à l'eau, la division du travail engendrée par cette migration durcit les relations entre les ambulants et les tabliers, les grossistes et les demi-grossistes.

En bas de l'échelle commerciale, les ambulants sont des dizaines de milliers à parcourir la ville et ses « lieux à forte concentration » et à pratiquer le savoir-faire du « porte à porte ». Les « tabliers » paient une taxe journalière de 4,52 euros. C'est une ressource pour les communes d'arrondissement qui favorisent l'installation de tables sur les chaussées et sur les routes pour assurer les prestations. Tout est en faveur des ambulants qui assurent mille services, dépannages, alimentations, boissons, et chaussures du pays. Or, voilà l'architecture qui s'effondre par morceaux, la production marchande locale cassée par la stratégie du « bas coût », le réseau transnational de la chaussure étrangère prenant place sans la moindre régulation.

L'affaire des cordonniers n'est qu'un exemple de ce que veut dire la « mondialisation par le bas », selon l'expression d'Alain Tarrius. Les cordonniers expérimentés, les jeunes en formation dans le métier de la chaussure, les savoir-faire avec le cuir, les retransmissions de commerces, la fonction familiale des réseaux, un ensemble de structures



Vendeurs de rue à Dakar © Cina Guèye

LES MARCHANDS CHINOIS DE DAKAR

productives s'effondre au profit des usines-mondes de la Chine. Alors les jeunes apprentis s'interrogent : « *on nous dit, ne partez pas en Europe, restez ici pour produire localement, et pendant ce temps, on nous rafle la mise !* » Et d'ajouter : « *Les Maliens qui venaient acheter 5 000 paires de chaussures par semaine, ils ne viennent plus à cause de quelques conteneurs ! C'est la fin pour nous* ». La détresse est palpable. Cette « mondialisation par le bas » rappelle la force de déstabilisation des mises en concurrence qui oblitère les capacités locales à produire. Elle interroge à nouveau les politiques publiques chargées de surveiller ces espaces souterrains transnationaux. Le caractère économique de cette domination s'ajoute à bien d'autres disqualifications qui conduisent des milliers de jeunes à regarder les embarcations de bois prendre la mer vers l'Europe.

productives s'effondre au profit des usines-mondes de la Chine. Alors les jeunes apprentis s'interrogent : « *on nous dit, ne partez pas en Europe, restez ici pour produire localement, et pendant ce temps, on nous rafle la mise !* » Et d'ajouter : « *Les Maliens qui venaient acheter 5 000 paires de chaussures par semaine, ils ne viennent plus à cause de quelques conteneurs ! C'est la fin pour nous* ». La détresse est palpable. Cette « mondialisation par le bas » rappelle la force de déstabilisation des mises en concurrence qui oblitère les capacités locales à produire. Elle interroge à nouveau les politiques publiques chargées de surveiller ces espaces souterrains transnationaux. Le caractère économique de cette domination s'ajoute à bien d'autres disqualifications qui conduisent des milliers de jeunes à regarder les embarcations de bois prendre la mer vers l'Europe.

L'adoption vue de l'intérieur

Institué en 1941, l'accouchement sous le secret que l'on appelle « accouchement sous X » produit, comme le rapporte Amandine Gay, d'importantes traces documentaires. La réalisatrice en fait la remarque dans Une poupée en chocolat, un livre qui oscille entre le témoignage et le militantisme.

par **Catriona Seth**

Amandine Gay

Une poupée en chocolat

La Découverte, coll. « Cahiers libres »

368 p., 20 €

Au musée Flaubert et d'Histoire de la médecine, à Rouen, une salle est consacrée à l'histoire des enfants trouvés. Un tour d'abandon recréé voisine avec des médailles et des bouts de ruban. De grands registres témoignent de l'histoire institutionnelle de petits Normands passés par l'hôpital. Le lait artificiel n'existant pas, les nourrissons qui avaient le malheur de ne pas se retrouver confiés à une « nourrice à lait » décédaient très vite du fait d'une alimentation impropre. Ils restaient à jamais *infantes*, des êtres sans paroles. Or les archives qui les concernent sont éloquentes, allant des petits billets laissés avec eux au moment de leur abandon aux procès-verbaux divers et autres actes officiels qui marquent les étapes de leur courte vie.

Née en 1984 d'une mère qui avait reçu la garantie du secret de l'administration, et dont elle n'a rien su pendant les premières années de sa vie, Amandine Gay a été adoptée par un couple peu fortuné mais accueillant et ouvert. Elle n'a pas été une « poupée en chocolat » ou un accessoire de mode, comme autant d'enfants à travers les âges – songeons à « Zamor » (né vers 1762 et mort en 1820) qui, la Révolution venue, choisit le camp opposé à celui de la comtesse du Barry à laquelle il avait été « offert », comme, hélas, de nos jours encore, tel ou telle petit.e Africain.e ou Asiatique qui se retrouve parachuté.e dans la famille d'une star du cinéma ou de la musique.

Parlant en son nom propre, mais aussi par endroits pour toutes les personnes adoptées, Amandine Gay soulève dans son propos des questions vitales et elle le fait avec l'autorité de celle qui en

parle de l'intérieur. Pour elle, écrire ou réaliser des films permet de faire sens de son expérience : « *C'est en reprenant le contrôle de la narration que je m'émancipe du fardeau narratif, et que je crée l'espace nécessaire pour pouvoir dire des choses complexes avec amour et détermination.* » Sa parole vaut pour elle mais elle offre aussi un espace d'expression pour d'autres. « *Noire chez les Blancs et Blanche pour les Noires* », de son propre aveu, elle réclame une appartenance à trois communautés différentes, celle de ses origines, celle de la famille dans laquelle elle a grandi, celle des adoptées.

Si Amandine Gay a appris sur le tard qui étaient ses parents et quelles étaient ses origines (une mère marocaine et un père martiniquais), elle va au-delà de son propre cas pour évoquer des questions de société. Prenons le cas des adoptions internationales. Le « droit à l'enfant » réclamé par certains contemporains s'inscrit parfois à l'opposé du droit des enfants eux-mêmes qui deviennent, ainsi que le relève l'écrivaine, l'objet d'échanges monétaires avalisés par différents gouvernements ou organismes caritatifs. Ainsi que le note Amandine Gay, dans la majorité des cas, couper un individu de son milieu naturel ne saurait être une bonne chose. Nous avons, de plus, tous en mémoire des cas d'enfants présentés comme orphelins alors qu'ils ne l'étaient pas et enlevés de leur milieu voire de leur pays d'origine (Sri Lanka, Mali, République dominicaine, Haïti...) par des organismes dont la bonne foi n'est pas toujours au-dessus de tout soupçon.

Au moyen d'une formule frappante, l'auteure suggère de voir le caractère utilitariste de l'adoption transnationale en soulignant que des consommateurs réclament des enfants dans certains pays et, par une « *division internationale du travail reproductif* », les acquièrent dans l'hémisphère Sud. Dans une autre expression qui fait mouche, Amandine Gay souligne que certaines



Amandine Gay © Otto Zinsou

L'ADOPTION VUE DE L'INTÉRIEUR

formes d'adoption constituent « *une fabrique institutionnelle de l'incompétence des mères pauvres, afin de pouvoir légitimer le transfert de leurs enfants vers les classes moyennes et supérieures du Nord global* ». Elle rappelle qu'il ne s'agit pas, comme on le fait souvent, d'opposer droits des mères et des enfants. Elle plaide pour l'éducation des enfants au sein de leur groupe d'origine, insistant sur le fait que le concept de la famille nucléaire correspond à une réalité occidentale moderne qui est loin d'être partagée par d'autres cultures – ce dont témoigne par exemple la législation actuelle en Polynésie française. Présentée souvent comme la réponse à des traumas intimes (des adopté.e.s comme des adoptants), l'adoption est une question politique.

Une autre question à laquelle s'intéresse Amandine Gay est celle de familles dans lesquelles, par le fait de l'adoption, parents et enfants ne sont pas de la même couleur. Elle met en évidence la violence de questions en apparence innocentes adressées aux adopté.e.s dont on perçoit la différence : « *Ils sont où tes vrais parents ?* » Elle insiste sur l'importance pour l'enfant de rencontrer dans son entourage des gens qui lui ressemblent et d'avoir des modèles auxquels aspirer ou s'identifier. S'il y a une part de colère dans ce qui ressemble par moments à un réquisitoire, bien que formulé avec dignité et pudeur, il y a aussi une série de suggestions dont certaines sont pratiques et immédiatement réalisables. Amandine

Gay revient à plusieurs reprises sur un exemple qui lui tient à cœur : il faut apprendre à des parents blancs comment se coiffe la chevelure de l'enfant noir.e qu'ils ont adopté.e.

Ce plaidoyer fait la part des choses entre ce qui peut être assumé par des adoptants de bonne volonté et ce qui revient à une politique d'envergure à confier à l'État ou qui devrait revenir tout au moins à des collectivités réglementées. L'adoption plénière, dans le système français, est fondée sur un « intérêt supérieur de l'enfant » qui efface des éléments pourtant essentiels de sa personne, créant une fiction. Cette fiction juridique, engendrée sans doute par une vision paternaliste, ôte une partie de l'héritage de l'adopté.e, par exemple en faisant disparaître son prénom d'origine. Au-delà du cas de l'adoption, mais pour des raisons analogues, Amandine Gay dit son opposition aux dons anonymes de gamètes qui rendent impossible l'accès aux antécédents médicaux et biographiques de l'être humain qui en résulte.

Se réclamant de théories afroféministes et décoloniales, Amandine Gay explique son choix de recourir, dans son texte, au féminin (par exemple pour les pronoms) plutôt qu'au masculin censé l'emporter en grammaire française. Si son livre est inclassable, c'est bien parce qu'il est efficace à plusieurs niveaux à la fois et qu'il offrira matière à réflexion à tou.te.s les lecteurs.lectrices de bonne volonté.

Frankenstein revisité : un rêve transhumaniste

Frankissstein. Une histoire d'amour de Jeanette Winterson est paru en anglais en 2019, deux siècles après Frankenstein, œuvre majeure qui continue d'inspirer écrivains et cinéastes. La romancière anglaise invite le lecteur à s'interroger sur la place du corps, de l'esprit et de l'amour dans nos vies imaginées et réelles. Un roman drôle et profond à la fois.

par Sophie Ehrsam

Jeanette Winterson

Frankissstein. Une histoire d'amour

Trad. de l'anglais par Céline Leroy

Buchet-Chastel, 352 p., 22 €

Frankissstein (avec un *i* et trois *s*) est un roman à cheval sur le passé et l'avenir, narré en partie par Mary Shelley, qui raconte [la genèse de Frankenstein](#), et en partie par Ry Shelley, un chirurgien transsexuel dans un avenir plausible. *Frankenstein* est né dans l'imagination de l'autrice en 1816, alors qu'elle séjournait en Suisse avec la fille de sa belle-mère, Claire Clairmont, son époux, le poète Percy Bysshe Shelley, et un autre poète, le sulfureux Lord Byron, accompagné de son médecin, John Polidori. Le mauvais temps plonge ce petit monde dans l'ennui ; pour se distraire, ils tentent d'imaginer des histoires fantastiques et c'est dans ce contexte que Mary Shelley invente le personnage de Victor Frankenstein, le scientifique révolté par le monstre qu'il a créé.

Les scènes et les conversations fictives imaginées par [Jeanette Winterson](#) s'appuient sur des faits : Mary Shelley, bien qu'elle n'ait jamais connu sa mère, Mary Wollstonecraft (célèbre pour son texte *Défense des droits de la femme* publié en 1792), a reçu, grâce à son père, une éducation plus substantielle que la plupart des femmes de son époque. Il fallait bien cela pour pouvoir être entendue par un personnage aussi ombrageux que Byron, clairement misogyne sous la plume de Winterson. Mary a quitté sa famille pour suivre Shelley (déjà marié), avec tout ce que cela avait de compromettant pour elle, ce qui donne lieu dans *Frankissstein* à la description d'une passion intense pour Percy, corps et âme. Elle a perdu des enfants en bas âge, si bien que le fantasme de pouvoir donner

la vie autrement ou redonner vie à un corps mort a pu lui traverser l'esprit, voire la hanter.

À l'autre extrémité du spectre temporel envisagé ici, le lecteur rencontre ce qui s'apparente à des avatars des personnages. Ry Shelley est une version moderne possible de Mary Shelley ; Victor Stein, scientifique charismatique au projet transhumaniste, est inspiré de Victor Frankenstein ; Ron Lord, patron d'une boîte de sexbots, de Lord Byron. Les arguments de Ron Lord pour justifier l'utilité de ses produits donnent à Jeanette Winterson l'occasion de s'en donner à cœur joie sur les stéréotypes masculins et féminins, dans une veine comique qui fait penser à Margaret Atwood dans [C'est le cœur qui lâche en dernier](#) (traduit par Michèle Albaret-Maatsch, Robert Laffont, 2017). Pour tenter de les dépasser, il y a Ry Shelley, transsexuel résolument androgyne, qui fascine Victor Stein par son choix de modifier son corps, son refus d'être défini par des données biologiques. Le rêve ultime serait pour Stein d'être débarrassé du corps biologique, source de jouissance mais aussi de souffrance (Ry Shelley n'y échappe pas, elle se fait agresser) et surtout de limitations frustrantes, si bien que le transhumanisme, avec l'aide de l'intelligence artificielle, lui semble la meilleure option pour l'avenir. Victor Stein l'explique à Ry Shelley dans une conversation philosophique qui n'a rien à envier à celles que Mary Shelley a pu avoir avec son mari, Byron et Polidori. Ces derniers échangeaient leurs points de vue sur le corps et l'esprit, avec des références à la Bible, à des poètes autant qu'à des scientifiques et des philosophes ; de même, il est question entre Shelley et Stein de la révolution industrielle, de Turing et de Hawking, d'ordinateurs et de cryopréservation. Écrivains et inventeurs ayant une égale importance dans l'exploration de la pensée humaine, Jeanette Winterson imagine même vers la fin du roman une rencontre



Jeanette Winterson © Sam Churchill

FRANKENSTEIN REVISITÉ

entre Mary Shelley et Ada Lovelace, fille de Byron et pionnière de la machine à calculer.

Pour l'aimer, il faut accepter de se perdre dans ce roman fragmenté qui navigue entre le passé et le présent, l'Europe et l'Amérique, de perdre ses repères dans un bunker/laboratoire ou à l'asile de fous de Bedlam. Accepter que la réalité et la fiction, la science et l'art, le corps et l'esprit, la raison et l'irrationnel se croisent sans cesse, le monde n'étant pas binaire. Le sous-titre de *Frankissstein* (*A Love Story*, « une histoire d'amour ») peut surprendre car les relations amoureuses ne sont pas le thème dominant du roman. La clé réside dans le récent essai de Jeanette Winterson publié aux éditions Vintage, *12 Bytes : How Artificial Intelligence Will Change the Way We Live and Love*. L'autrice y retrace l'histoire de l'intelligence artificielle, embrassant l'histoire des idées au sens large, scientifiques, philosophiques, politiques, spirituelles. Elle tente en fin d'ouvrage de dépasser l'opposition entre l'homme et la machine en s'éloignant de l'intelligence pour faire une plus grande place à l'amour. Dans cette vision optimiste du transhumanisme, l'intelligence artificielle viendrait prêter main-forte à l'être

humain pour construire un monde moins violent et moins destructeur. Convaincu ou non, le lecteur aura vraisemblablement appris des choses dans cet essai enrichissant, à la réflexion nourrie de multiples lectures. On y retrouve Mary Shelley, Ada Lovelace et d'autres grandes femmes (parfois oubliées ou longtemps reléguées dans des rôles subalternes), mais aussi Jack Good, Max More et d'autres hommes passionnés par l'intelligence artificielle.

Frankissstein n'est pas un simple exercice de réécriture. C'est une tentative pour comprendre ce qui constitue le propre de l'être humain, à l'heure où la technologie peut se substituer à telle ou telle partie de celui-ci. Il est fascinant de voir l'évolution de la pensée de Jeanette Winterson ; *Frankissstein* laisse tant de questions en suspens que l'autrice est revenue sur le terrain avec *12 Bytes*, un livre qui peut être vu comme une théorisation de l'hypothèse amorcée dans l'œuvre de fiction. L'un et l'autre abordent aussi en filigrane la question du langage et de la créativité : Winterson joue avec les mots, les références et les allusions, sa voix narrative est reconnaissable... il n'existe pas encore de machine qui écrive ainsi.