

Numéro 154 du 29 juin au 12 juillet 2022

Gabriela Adameșteanu, grande voix européenne



#### Numéro 154

Comment se fait-on un nom ? N'y a-t-il pas plusieurs noms derrière un seul nom ? C'est bien ce que montre Françoise Waquet dans *Les coulisses de la science* en s'intéressant à toutes les personnes qui travaillent dans les laboratoires, y effectuant des tâches parfois subalternes, parfois non, mais dont le point commun est d'avoir été invisibilisées et précarisées, tout en ayant été essentielles à la recherche. Repeupler l'histoire des sciences, c'est donc proposer un récit qui soit moins héroïque qu'on ne le fait d'habitude, et qui modifie l'histoire de la fabrique des savoirs et des disciplines. Françoise Waquet clôt avec ce livre une extraordinaire trilogie sur les ordres matériel, affectif et social des savoirs.

Les écrivains se font un nom en se donnant plusieurs noms. Gabriela Adameșteanu, dans

sa propre trilogie, invente un personnage qui n'est ni tout à fait elle-même, ni tout à fait une autre, ce qui lui permet de regarder son pays, la Roumanie, sur un mode diasporique et décalé. Narré sur une seule journée, *Fontaine de Trevi* donne au temps sa substance, faite d'accumulation et de grands vides. Gabrielle Napoli et Jean-Yves Potel se sont entretenus avec l'autrice pour *En attendant Nadeau*.

La publication en français de l'œuvre poétique de Louise Glück, après son prix Nobel 2020, s'enrichit de deux nouveaux recueils, *Meadowlands* et *Averno*, traduits par Marie Olivier. Le lyrisme s'y déploie grâce à une forme d'impersonnalité qui conduit la poétesse à habiter différemment son « je », à endosser des personnalités variées, pleines d'échos, dans un monde changeant comme un monde de rosée.

T.S., 29 juin 2022

## Direction éditoriale Tiphaine Samoyault

Direction de la publication Santiago Artozqui

## Réception des livres

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

## Secrétariat de rédaction

Pierre Benetti; Raphaël Czarny (par intérim); raphael.czarny.ean@gmail.com

## Relations avec les éditeurs

Pierre Butic (par intérim); pr.butic@gmail.com

## 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, 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, Linda Lê

Édition Raphaël Czarny

**Correction** Thierry Laisney

Chargé de communication Pierre Butic

**Design graphique** Delphine Presles

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

À la Une : © Jean-Luc Bertini

- **p. 4 Gabriela Adameșteanu** Fontaine de Trevi *par Gabrielle Napoli*
- p. 6 Entretien avec Gabriela Adameșteanu propos recueillis par Gabrielle Napoli et Jean-Yves Potel
- **p. 8 Louise Glück** Averno *et* Meadowlands *par Claude Grimal*
- **p. 10 Fanny Taillandier** Delta par Natalie Levisalles
- **p. 12 Françoise Waquet**Dans les coulisses de la science.
  Techniciens, petites mains
  et autres travailleurs invisibles
  par Dylan Simon
- **p. 15 George S. Schuyler** L'internationale noire *par Anthony Mangeon*
- **p. 18 Mabrouck Rachedi**Tous les mots
  qu'on ne s'est pas dits
  par Jean-Loup Samaan
- **p. 20 Leila Anvar (dir.)** Le cri des femmes afghanes par Mireille Gansel
- **p. 22 Claire Fourier** Le jardin voluptueux par Guillaume Basquin
- **p. 24 Jean-Louis Coatrieux** Tu seras une femme, ma fille par Daniel Lefort
- **p. 25 Ivan Segré** La souveraineté adamique. par Richard Figuier

- p. 27 Sean L. Field Sainteté de cour. Les Capétiens et leurs saintes femmes par Dominique Goy-Blanquet
- p. 30 Hypermondes (20) par Sébastien Omont
- p. 32 D'après Molière Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres... Alisson Cosson et Louise Vignaud Le crépuscule des singes par Monique Le Roux
- p. 35 Siamo tutti pasoliniani! (2/4) par Hervé Joubert-Laurencin
- **p. 38 Entretien avec Eugène Savitzkaya** propos recueillis par Aglaé Bondon, Élie Marek et Yanna Rival
- **p. 44 Conor O'Callaghan** Personne ne nous verra par Claude Fierobe
- **p. 46 Olivier Bouquet** Vie et mort d'un grand vizir. Halil Hamid Pacha (1736-1785). Biographie de l'Empire ottoman par Jean-Paul Champseix
- **p. 49 Aurélie Pfauwadel** Lacan versus Foucault. La psychanalyse à l'envers des normes par Delphine Renard
- **p. 51 Alain Legros** Montaigne en quatre-vingts jours par Claude Tuduri

- **p. 53 Ariane Martinez** Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident (XIXe-XXIe siècles) par Claude Grimal
- p. 55 Michel SuryaLe monde des amantsL'éternel retourpar Stéphane Massonet
- **p. 57 Christine Montalbetti** Romans américains par Alexis Buffet
- **p. 59 Roberto Bolaño** 2666. Œuvres complètes. Volume VI par Melina Balcázar
- p. 61 Rosario Acosta Nieva et Éric Taladoire Adelitas. Les combattantes dans la révolution mexicaine par Maïté Bouyssy
- p. 64 Les sept âges de Peter Brook (1925-2022) par Dominique Goy-Blanquet
- **p. 69 Djaïli Amadou Amal** Cœur du Sahel *par Jean-Loup Samaan*
- **p. 71 Andrée A. Michaud** Routes secondaires par Hélène Frédérick
- **p.** 73 Marie Étienne Sommeil de l'ange propos recueillis par Gérard Noiret
- **p.** 75 Thierry Mertenat L'avalanche par Julien Mucchielli

#### 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.

## Retour à Bucarest

Fontaine de Trevi est le troisième volet d'une trilogie entamée avec Vienne le jour (Gallimard, 2009) et poursuivie avec Situation provisoire (Gallimard, 2014). Letitia en est le personnage principal; on suit, dans la Roumanie communiste, son existence, prise dans les rets de l'amour et de l'Histoire dès l'adolescence. Désormais femme accomplie dans ce troisième ouvrage, Letitia, qui avait émigré en France pour rejoindre son époux, Petru Arcan, universitaire en manque de reconnaissance, revient à Bucarest pour récupérer son héritage, ce qui ne va pas sans difficulté. Le récit se déroule au cours d'une seule journée et entremêle l'époque de la jeunesse roumaine de Letitia et son regard désormais averti sur ce passé qui n'est jamais complètement passé.

# par Gabrielle Napoli

Gabriela Adameșteanu Fontaine de Trevi Trad. du roumain par Nicolas Cavaillès Gallimard, 552 p., 25 €

Fontaine de Trevi a rencontré un très grand succès en Roumanie, confirmant la puissance de l'écriture de Gabriela Adamesteanu, grande autrice roumaine et européenne. Si l'histoire de la Roumanie constitue une part très importante de son écriture – Letitia ploie sous le poids du passé, de son « dossier », grandit dans l'angoisse de la faute, apprend à vivre dans les faux-semblants et témoigne des innombrables déchirements intimes d'une existence sous une dictature -, l'autrice évoque aussi ce qui nous traverse - le temps, l'amour – et touche de nouveau, dans ce troisième volume, à ce qui fait l'humanité de chacun. C'est en effet ce temps vécu par Letitia que Gabriela Adamesteanu ressaisit dans toute son épaisseur, grâce à d'incessants allers et retours entre le présent et le passé, et grâce à la structure du livre luimême, dont chaque chapitre est consacré à un personnage, décrit du point de vue de Letitia.

Le lecteur rassemble progressivement les différentes pièces du puzzle d'une vie sur laquelle Letitia porte un regard lucide et plein d'autodérision. Sans aucune concession pour la Roumanie, Gabriela Adameșteanu montre, par le regard de son personnage féminin, combien les relations

sont complexes entre ceux qui ont décidé de partir, « les fines bouches qui ont fait fortune là-bas » mais qui se jettent pourtant sur les sarmale lorsqu'ils reviennent, et ceux qui sont restés et qui ont toujours l'impression d'être méprisés. Les amis de cœur, Sultana et Aurelian, qui sont encore de fervents partisans de ce qu'on « a appelé la Révolution », représentent cette partie de la population roumaine prise dans des désillusions, mais qui s'emploie malgré tout à s'adapter aux évolutions de la société nouvellement capitaliste. Leur fille Claudia, partie étudier à l'étranger et dont la présence hante tout le récit, représente un autre hiatus de la société, celui qui sépare les générations.

Il y a ceux qui partent et ceux qui restent mais aussi ceux qui ont vécu le communisme et ceux qui essaient à tout prix d'échapper à cet héritage. Claudia, après avoir assisté à la mort de son petit ami au tout début de la « Révolution », ne peut que quitter ce pays en lequel elle ne croit plus. Quant à Letitia, « mamie de la diaspora roumaine », elle observe cette société à laquelle elle appartient toujours (son acharnement à récupérer son héritage lorsque d'autres le fuient l'atteste), mais avec une certaine distance lui permettant d'analyser ses failles : « À son âge, je regrettais de ne pas connaître mes grands-parents, qui avaient vécu en temps de liberté avant la guerre. Pour Claudia, au contraire, et pour les nouvelles générations, avoir vécu sous le communisme est une tache honteuse : nous avons vécu dans un monde laid et nous en sommes ressortis malades, avec des séquelles et des boutons.»

#### RETOUR À BUCAREST

Gabriela Adamesteanu montre dans Fontaine de Trevi la manière dont l'Histoire pèse sur les destinées et s'inscrit dans les corps, des corps auxquels l'autrice accorde énormément d'importance. Ils racontent l'histoire de chacun et manifestent aussi les traces de l'Histoire. Le récit de l'avortement de Letitia, disséminé dans le roman, est tout autant l'expérience universelle d'une femme qui frôle la mort et doit renoncer pour toujours à la maternité que celle, extrêmement circonstanciée, d'une femme qui peut être dénoncée à chaque instant à la Securitate par les médecins de l'hôpital, et dont la vie est miraculeusement sauvée grâce à une autre femme médecin. L'attention que Letitia prête à son apparence physique, le soin qu'elle met à dissimuler les traces de son vieillissement, traduisent également sa volonté de montrer qu'en ayant quitté la Roumanie elle a sauvé sa peau, au sens propre comme au sens figuré. Et son regard sur le vieillissement de son amie Sultana est impitoyable.

La vieillesse, celle des amis, celle de l'époux, de ceux que plus personne ne vient voir en Roumanie, est l'un des motifs de Fontaine de Trevi, et fait sans doute écho à un autre motif dominant, celui de l'enfant (que l'on n'a pas eu, ou qui est parti, que l'on redevient lorsqu'on vieillit). Letitia voit ces vieux abandonnés à leur misérable sort, comme cette femme âgée vivant au rez-dechaussée de l'immeuble des Morar, qui tente d'entamer une discussion avec elle alors qu'elle attend un taxi : « Des taches marron dessinent les contours de pays inconnus sur son visage, coupé de rides fines. Elle est emmitouflée dans une robe de chambre en duvetine de l'hiver dernier, dont le cordon traîne derrière ses pantoufles à pompons d'un rose sale et pâli. Inutile de lui demander des nouvelles des enfants, ils ont dû eux aussi lancer une pièce dans la fontaine de Trevi, ils sont ailleurs, quelque part sur la planète.»

Letitia est ailleurs elle aussi, même si un fil invisible et incassable la relie à la Roumanie quoi qu'il arrive. C'est d'ailleurs en Roumanie qu'elle essaie, hélas sans grand succès, de faire publier un roman qu'elle vient de terminer : « Le seul éditeur que Daniel ait attrapé et convaincu de jeter ne serait-ce qu'un œil à mon roman lui a dit que le livre n'était peut-être pas mauvais, mais qu'il n'était pas vraiment sûr de pouvoir le vendre : trop gros, trop de longueurs, et les histoires de l'ère politique, ça n'intéresse plus personne. » La société roumaine que Letitia décrit



Gabriela Adameșteanu © Jean-Luc Bertini

semble jetée en avant dans une volonté, parfois cocasse, d'enterrer le passé, alors même que Gabriela Adameșteanu dans *Fontaine de Trevi* l'exhume, mais pour le rendre toujours plus vivant en montrant qu'aucune véritable modernité ne peut faire fi de son héritage.

À ce titre, le troisième volet de la trilogie roumaine est indispensable. Mais il ne se réduit pas à cette dimension, si importante soit-elle. Gabriela Adameșteanu peint les âmes et les cœurs, rend sensibles leurs moindres frémissements, franchissant alors toutes les frontières géographiques ou historiques par la poésie de sa langue et de sa vision du monde.

# Entretien avec Gabriela Adameșteanu

Née en 1942, Gabriela Adameșteanu est l'une des grandes voix de la littérature roumaine et européenne. Après avoir contribué, entre 1991 et 2005, à l'hebdomadaire Revue 22, fondé par le Groupe pour le dialogue social et dont elle a aussi été la rédactrice en chef, elle se consacre aujourd'hui à la littérature. Alors que parait en France son dernier roman, Fontaine de Trevi, elle a répondu aux questions d'En attendant Nadeau.

# propos recueillis par Gabrielle Napoli et Jean-Yves Potel

Vous avez été journaliste politique pendant une douzaine d'années après « ce qu'on appelle la Révolution » de 1990, puis vous êtes revenue au roman. La littérature, est-ce mieux que la politique ?

La littérature résiste mieux au temps, ce grand destructeur. Je n'aime pas relire mes articles des années 1990 car je n'y trouve presque rien d'intéressant : tout ce que j'y raconte, tous mes points de vue sont dépassés. En revanche, grâce à ses ambiguïtés, ses perspectives différentes et contradictoires, la littérature rend possibles la profondeur et la subtilité. Elle est plus proche de la vérité, du moins si l'on considère que la vérité existe. On peut aussi ajouter aux bénéfices inouïs de la littérature le plaisir de l'écriture et de la lecture.

## Vos personnages sont ballotés par l'Histoire. Comment faire autre chose que la subir?

En fuyant. En émigrant. En entrant dans une autre Histoire, peut-être moins pesante, mais sans aucun doute avec d'autres difficultés. C'est en tout cas la solution choisie par certains de mes personnages, inspirée par celle d'un grand nombre de mes compatriotes. Ce n'est pourtant pas la mienne, et ce malgré la peur des Russes, qui dure depuis deux siècles. Après l'invasion de l'Ukraine, le 24 février dernier, des Roumains se sont précipités pour renouveler leur passeport, et on a vu réapparaître de grandes files d'attente, semblables à celles qui existaient devant les magasins d'alimentation du temps de Ceaușescu. Depuis, la plupart se sont calmés, ils attendent avec espoir la fin de la guerre, alors que les prix flambent. Nous avons eu des millions de victimes durant les deux guerres mondiales et nous sommes plutôt pacifistes. La Roumanie moderne est apparue sur la carte européenne après de longues et difficiles guerres et tractations entre les grands empires qui l'entouraient à l'époque (autrichien, russe et turc), et avec le soutien de la France à laquelle nous gardons une gratitude historique.

Dans vos romans, vous prenez appui sur l'histoire roumaine, mais vous en dépassez le cadre pour atteindre à l'universel. La littérature estelle aussi le miroir de l'âme ? Comment ?

C'est la magie de l'âme. On écrit sur ses sentiments, ses sensations, ses amours, ses espoirs et ses déceptions, on décrit sa famille, ses amis... et (si c'est devenu de la vraie littérature) on découvre des lecteurs émus qui se sont reconnus dans ces livres. Nous sommes très différents et très semblables à la fois. En réalité, comme le dit Proust, chaque lecteur est, quand il lit, le lecteur de lui-même.

Letitia, le personnage féminin autour duquel votre trilogie est construite, est-elle votre double masqué ou une compagne de vie et d'écriture?

Letitia n'est pas mon double masqué. Sa biographie n'a rien à voir avec la mienne. Mes parents n'ont pas divorcé, ils formaient un couple solide; mon père n'est pas allé en prison, je n'ai pas séduit un prof de fac, je ne suis pas restée avec mon mari comme elle, j'ai divorcé. Je regarde la littérature comme une religion, et pas comme une forme de confession personnelle. Je n'ai pas émigré, etc. Certains sentiments ou sensations de Letitia viennent de moi, mais c'est plutôt rare. Ils sont minoritaires dans l'ensemble du livre. En fait, votre formule est assez juste : Letitia est devenue, au fil du temps, une compagne d'écriture (pas de vie). C'est une personne que je connais

#### ENTRETIEN AVEC GABRIELA ADAMESTEANU

depuis longtemps (enfance, maturité, vieillissement), je la rencontre de temps à autre, comme dans la vie, et je me réjouis de passer du temps avec elle. Vous savez, je suis une grande admiratrice de Balzac. Je le relis maintenant dans une perspective nouvelle, après avoir vu le passage du communisme de Ceauşescu à un capitalisme parfois sauvage. J'ai appris de *La Comédie humaine* comment faire réapparaître des personnages d'un livre à l'autre. Adolescente, éprise de lecture, j'étais souvent déçue à la fin des livres lorsque les histoires s'arrêtaient tout d'un coup, quand les personnages disparaissaient dans le néant d'où ils avaient été sortis.

# En quoi la fiction est-elle parfois supérieure à la réalité ?

Vous savez, pour moi la fiction n'est jamais supérieure à la réalité. Tout au contraire. Elle n'est certainement pas sa copie. La fiction et la réalité appartiennent à des climats différents.

# Quelle place la ville de Bucarest tient-elle dans votre écriture ? Dans votre vie ?

Ma mère était née à Bucarest, c'était son seul blason face à la supériorité intellectuelle de mon père et de sa famille. Elle était très forte, pragmatique, et elle nous a transmis, à mon frère et à moi, le désir de vivre dans la capitale. J'ai beaucoup aimé Bucarest dans ma jeunesse, je venais d'une ville de province ennuyeuse et, encore maintenant, je la préfère à toute autre. Après la pandémie, il y a eu un certain exode des jeunes vers les zones plus rurales, ils cherchaient un environnement plus sain... Cela dit, je n'aime pas son climat, ses fortes chaleurs l'été, et ses froids très rudes en hiver. Mon corps garde la nostalgie des collines, pas loin des montagnes, comme dans la région où je suis née, où j'ai passé mon enfance et mon adolescence.

# Comment ressent-on en Roumanie <u>l'agression</u> russe contre l'Ukraine?

Comme une menace contre nous [Odessa est à 50 km de la frontière roumaine]. Comme une répétition de l'occupation russe à la fin de la Seconde Guerre mondiale, après le 23 août 1944 – avec les viols des femmes, etc. –, alors que la Roumanie et l'URSS étaient devenues des alliées. Comme une répétition de tous les épisodes d'histoire commune, quand la Russie s'est accaparé les régions



Gabriela Adameșteanu © Jean-Luc Bertini

de la Roumanie [la moitié de la Moldavie, une grande partie de la Bucovine et de la région danubienne, ces deux dernières étant intégrées ensuite au territoire ukrainien avec une importante minorité roumaine]. Nous voyons aussi dans cette agression ce qu'aurait pu être le sort de la Roumanie si elle n'avait pas été admise au sein de l'Union européenne et de l'OTAN en 2007. C'est une des raisons pour lesquelles les réfugiés ukrainiens ont été reçus en Roumanie avec chaleur et compassion.

## Propos recueillis par Gabrielle Napoli et Jean-Yves Potel

# Le monde changeant de Louise Glück

Après la parution de <u>deux beaux recueils</u> (Nuit de foi et de vertu, L'iris sauvage), Gallimard poursuit la publication en français de l'œuvre du Prix Nobel de littérature 2020, Louise Glück, avec Meadowlands (1996) et Averno (2006).

## par Claude Grimal

Louise Glück

Meadowlands
Édition bilingue.

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie Olivier
Gallimard, 144 p., 16 €

Louise Glück

Averno
Édition bilingue.

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie Olivier
Gallimard, 176 p., 19 €

Meadowlands (neuvième recueil de Glück) présente quarante-six poèmes où alternent l'évocation de la désintégration d'un mariage contemporain et des épisodes de l'Odyssée. Ce sont la plupart du temps le couple moderne et les héros mythiques qui s'expriment, avec souvent des mots et pensées d'aujourd'hui. Les thèmes habituels de Glück sont présents (la perte, la douleur...) sous forme parfois elliptique et avec les ruptures de ton qu'elle affectionne. Mais ici, l'ambition de faire entrer en résonance ou dissonance des mondes et des atmosphères différents, des interrogations complexes, n'est pas toujours réalisée, et certains poèmes restent assez plats, leurs formulations et leurs aphorismes un peu triviaux.

Certes, le recueil est agréable à lire. Il est aisé de se sentir en sympathie avec la tristesse de Pénélope ou de tout cœur avec les vérités de Circé, surtout lorsqu'elles sont présentées un peu à l'emporte-pièce. Ainsi, quand la magicienne déclare : « Je n'ai jamais transformé qui que ce soit en cochon. / Certaines personnes sont des cochons : je leur donne juste / L'apparence de cochons », on veut bien acquiescer. Quand Télémaque, avec sa sensibilité adolescente, dit l'agacement que ses parents lui inspirent, on écoute. Quand les plaintes contre les défauts masculins sont énoncées, on hoche la tête même si la poète signale que ce que nous lisons « n'est pas / une petite histoire sur la

corruption innée / du mâle », et même si Ulysse n'apparait jamais pour parler en son propre nom, laissant la place trop souvent à des récriminations et des chagrins qui ne semblent pas considérés avec l'ambivalence ou la puissance souhaitables.

Bien sûr, on peut s'amuser de la petite comédie moderne des disputes conjugales (« Je t'ai dit que tu pouvais faire un câlin. Cela ne veut pas dire que tu peux me mettre / tes pieds froids sur la bite »). Mais le compte poétique n'y est pas toujours. Certains poèmes, toutefois, échappent à la schématisation ou à l'enfermement narcissique et parviennent alors à un parfait degré de clarté et de vigueur, comme les neuf poèmes intitulés « paraboles » ou « Nostos » sur l'immuable et l'instable qui se terminent sur deux vers déjà célèbres : « Nous regardons le monde une fois, dans l'enfance / Le reste est souvenir. » Ils permettent de retrouver la tension vraiment féconde que Glück sait instituer avec les textes canoniques et son propre lyrisme perspicace et finement discordant.

Averno, paru douze ans après Meadowlands (et deux autres recueils de poèmes, non traduits en français), a également recours à la mythologie antique. Le titre d'abord (celui d'un des poèmes du livre) renvoie bien sûr au lac où les Anciens voyaient l'entrée des enfers, tandis qu'une des histoires centrales du recueil, celle de Perséphone, porte les thèmes de l'arrachement, de la mort, de la renaissance, de la culpabilité et de la violence. Les « Je » poétiques qui s'expriment dans les douze poèmes sont diverses versions d'un même psychisme, incarné tantôt en Perséphone, en Déméter... Ils reviennent au fil du livre et laissent « filtrer » de manière plus ou moins perceptible des évènements extérieurs récents (le 11 septembre 2001 dans « Octobre ») et des souvenirs personnels transformés par le mythe ou retravaillés dans des séances d'analyse.

La méditation d'*Averno* aborde les questions du corps et de l'âme, de l'amour, de la vie et de la

## LE MONDE CHANGEANT DE LOUISE GLÜCK

perte tant pour les humains que pour la Terre. Les poèmes donnent l'impression d'être écrits après un désastre et tenus à la fois par la nécessité de se souvenir de celui-ci et par la répugnance à le faire. Ils se déroulent dans une atmosphère souvent automnale qui permet de belles évocations de la saison et de ses paysages. « Un jour comme un jour en été. / Exceptionnellement fixe. Les longues ombres des érables / presque mauves sur les sentiers de gravier. / Et dans la soirée, la chaleur. La nuit comme une nuit en été. »

Averno pose aussi de multiples questions sur la mémoire, surtout celle du traumatisme. À quoi sert de se souvenir ? De quelle manière cela se produit-il ? Quels en sont les effets ? Les réponses sont multiples comme dans « Rotonde bleue » : « Il n'est pas intéressant de se souvenir. / Le dégât n'est pas intéressant » ou au contraire : « Je dois imaginer. / Tout / ce qu'elle a dit. // Je dois agir / comme s'il y avait une réalité / une carte qui mène à cet endroit ». Les réponses du recueil sont également multiples en ce qui concerne les questions, très obsédantes chez Glück, des rapports entre victime et agresseur, et celles des relations entre l'humain, la mort, et la création.

Si tout cela n'est donc pas nouveau dans l'œuvre de Louise Glück, la forme l'est : le recueil est en effet rempli d'échos, de fragments, de fugues, de « prismes » (qui sont d'ailleurs les titres de poèmes du livre), signalant un désir de révision, combinaison, reprise. À telle enseigne que deux poèmes dans *Averno* s'intitulent « Meadowlands », et deux autres « Perséphone, l'errante ». Ces derniers, qui encadrent le recueil, se déclarent, d'ailleurs, dans leurs vers, des versions différentes de la même histoire, soulignant le rôle moteur de la modulation et de la variation dans l'opus.

Pourtant, dans ce travail poétique souvent très beau, la concentration sur soi-même, la colère, la plainte, prennent par moments un caractère prévisible et étouffant (certaines strophes de « Prisme », par exemple). La préoccupation narcissique et la vision décourageante des rapports humains n'échappent pas au banal dans leur ressassement, dans une perspective un peu triviale et dépassée des problèmes parentaux, maritaux, filiaux et des restrictions sociétales imposées à l'individu. Il y a dans *Averno* une conception vieillotte et plaintive des relations homme/femme et de la condition féminine. Les poèmes n'ont de force et



Louise Glück © Katherine Wolkoff

de densité tragique que lorsqu'ils s'en détachent et utilisent la sphère personnelle pour se projeter vers les questions métaphysiques et esthétiques.

On retrouve alors l'univers de Glück, fragile, beau, redoutable dans son pouvoir de menace et de dépossession, où la plainte se déploie lyriquement, avec tout son pouvoir d'enveloppement saisissant, et ses infinis retournements. Ainsi « Octobre », assez long poème, remarque-t-il :

Les chants ont changé; mais vraiment, ils sont encore très beaux.

Ils sont concentrés dans un plus petit espace, l'espace de l'esprit.

Ils sont sombres à présent, sombres de désolation et d'angoisse.

Et pourtant les notes reviennent. Elles planent curieusement

Dans l'anticipation du silence.

*L'oreille s'y habitue.* 

L'œil s'habitue aux disparitions.

Tu ne seras pas épargné, ni ce que tu aimes ne le sera.

Le poème se clôt trois pages plus loin sur un couplet ambigu, faussement naïf : « Mon amie la lune se lève ; / Elle est belle ce soir, mais quand ne l'est-elle pas ? »

Ces moments d'Averno font retrouver les identités aléatoires et émouvantes d'un « Je » lyrique qui, éloigné de la banalité, exprime le monde d'une manière passionnée, changeante et complexe.

# L'invention de la Camargue

Ceux qui ont déjà lu Fanny Taillandier savent qu'elle porte un regard très original sur les relations entre humains et non-humains, entre l'homme et l'espace qui l'entoure (1). Dans ce nouveau livre, c'est d'une « zone extrêmement vivante et foncièrement non humaine » qu'elle nous parle : le delta du Rhône, qu'on appelle aussi Camargue.

# par Natalie Levisalles

Fanny Taillandier

Delta

Le Pommier, coll. « Symbiose », 192 p., 18 €

Delta nous entraine dans une passionnante exploration de ce territoire et des hommes qui l'ont habité, depuis les Celto-Ligures jusqu'à un « jeune garçon encapuchonné, occupé à effriter du shit » sur le pont de Trinquetaille à Arles. On rencontre donc des humains et des non-humains, végétaux (roselières à phragmites, iris jaunes, genévriers de Phénicie) et animaux (sarcelles d'hiver à tête fauve, souchets, tortues, chevaux, et quarante espèces de moustiques). Toute une vie « en adéquation avec le sel qui habite l'eau et la terre, avec le vent qui ploie les branches, avec les débordements du fleuve ».

Delta est un livre qui nous parle d'hydrogéologie aussi bien que de préhistoire, de mythologie grecque ou de linguistique ; il fait le lien entre le très ancien – l'histoire de la Terre – et le très actuel – le sociologique et le politique. On lit ainsi qu'Arles, fondée par les Romains (qui « font des rocades, car un empire fait des rocades »), possède une avenue de Camargue « qui ressemble à la France d'avant-guerre : platanes, maisons basses devenant faubourg puis s'étiolant en petites manufactures, prés et champs ». Dans ses rues se croisent plusieurs sortes d'amateurs d'art. des « touristes à la retraite» venus marcher dans les pas de Van Gogh et d'autres, attirés par le « nouveau landmark international » qu'est la fondation Luma.

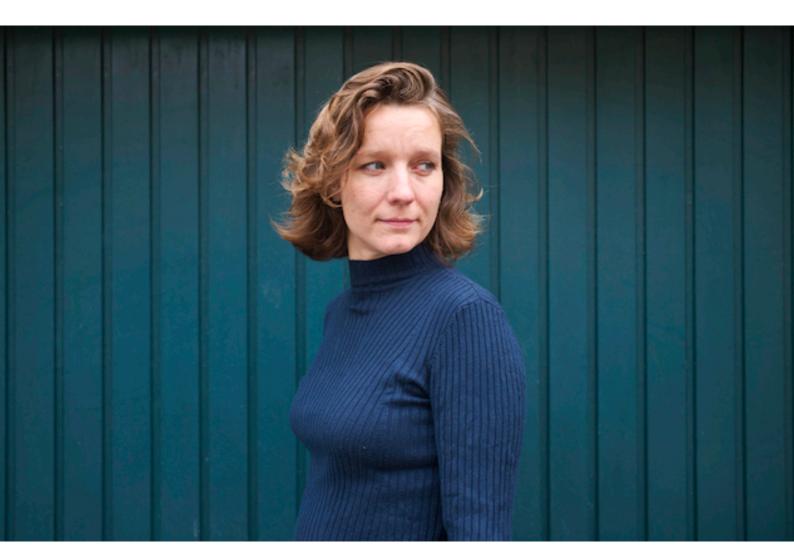
Fanny Taillandier nous raconte aussi les Saintes-Maries-de-la-Mer dont, à la fin du XIXe siècle, les notables d'Arles voulaient faire une station balnéaire « *pour les baigneurs de la classe aisée* » mais qui deviendront une ville associée aux Gitans dans le folklore local et l'imaginaire national. Sans doute grâce au marquis de Baron-

celli, ami de Frédéric Mistral et propriétaire d'une manade, qui, après avoir rencontré Buffalo Bill pendant la tournée de son Wild West Show en 1905, a une sorte de révélation : il va transposer en Camargue la mythologie du Far West. Comme les Indiens et les cow-boys, les gardians et les Gitans (qu'il invente comme « peuple originel d'un delta qui n'était pas peuplé ») deviennent « les personnages d'un spectacle construit sur des fantasmes ».

Ce territoire qu'on a tendance à imaginer à peu près désert, peuplé seulement de flamants roses, de taureaux et de moustiques, se révèle être le lieu de toutes sortes d'entreprises très humaines, économiques ou artistiques. Industrielles aussi. On connaît généralement Fos-sur-Mer, mais il y a eu aussi les usines Solvay et Pechiney et, pour les faire tourner, une « colonie de peuplement » avec maisons, école, poste et terrain de pétanque puisqu'on est en Provence. Ça n'empêche pas que, dans le quartier Solvay, ait été reproduite l'architecture des corons : « Solvay fait même importer les briques depuis sa Belgique natale ».

En avançant dans le livre, on découvre différentes strates de réalité. Ainsi remonte à la surface la très ancienne légende de lou Drapé, ce cheval blanc qui vient la nuit et emporte les enfants désobéissants. En 1952, c'est à Folco, un enfant des marais, que le cheval apparait ; nous voilà dans *Crin-Blanc*, mythique film « pour la jeunesse » en noir et blanc. La séquence finale du cheval s'enfonçant dans la mer avec le garçon sur son dos a imprimé à jamais l'imaginaire des enfants des trente glorieuses.

Mais il n'y a pas que *Crin-Blanc*. On apprend que la Camargue a servi de décor à un nombre étonnant de films. En 1952 aussi est tourné *La caraque blonde*, sorte de *Roméo et Juliette* chez les riziculteurs, produit par les studios que Paul Ricard a rachetés à Marcel Pagnol. Le film est aussi oubliable que sa genèse est passionnante.



Fanny Taillandier © Jean-Luc Bertini

## L'INVENTION DE LA CAMARGUE

L'industriel, raconte l'auteure, s'est mis à la riziculture après l'interdiction du pastis par le régime de Vichy. Suit un incroyable récit où l'on apprend que, parmi les 20 000 paysans vietnamiens, laotiens et cambodgiens « réquisitionnés en 1939 par la puissance coloniale, 2 000 environ se retrouvent déportés en Camargue. À partir de 1941, ils y réussirent la culture mille fois échouée du riz, avec des conditions de travail particulièrement difficiles, sans toucher aucun salaire, et logés dans des baraquements surveillés. Ce qu'on appelle de l'esclavage ». Paul Ricard ne dira rien de ces hommes dans son film, même si c'est grâce à eux qu'existe aujourd'hui l'AOP du riz camarguais.

Parmi les autres films, des westerns français aux titres délicieux comme Arizona Bill et Pendaison à Jefferson City, ou encore Les amants du Pont-Neuf de Leos Carax. Mais il y a surtout eu un autre film culte, Le salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot. Le décor du film, qui se passe au Mexique, a été construit à Saliers, non loin

de La Grande-Motte, sur l'emplacement d'un camp où « environ 700 Tziganes furent déportés durant la collaboration et enfermés de 1942 à 1944. Des dizaines y moururent de faim et de manque de soins ». Là aussi.

En fait, on s'aperçoit que, grâce à une très fine lecture des espaces et une manière très personnelle d'alterner les registres d'écriture, Fanny Taillandier nous embarque où elle veut, y compris au bord d'un chenal qui abrite, indique une pancarte, des tortues marines blessées. « Peutêtre la dernière mythologie en date, celle d'une action toujours mue par l'attention à l'autre, à l'équilibre et à l'harmonie du vivant. C'est peutêtre une meilleure mythologie qu'une autre ». Et ici, on a l'impression qu'elle a retourné la phrase dans tous les sens avant cette formulation prudente. Ou hésitante ? Ou perplexe ?

1. On le voyait déjà dans Les états et empires du lotissement Grand Siècle (un essai) et dans <u>Farouches</u> (un roman).

# Les petites mains de la science

Après L'ordre matériel du savoir (2015) et Une histoire émotionnelle du savoir (2019), l'historienne Françoise Waquet clôt sa magistrale trilogie d'histoire matérielle et sociale des sciences avec un ouvrage consacré aux « petites mains », techniciens, femmes ou scientifiques restés dans les limbes historiographiques, invisibilisés par les récits et les normes des institutions scientifiques dominantes. À rebours d'une histoire des idées mainstream qui n'accorde d'attention qu'aux grands noms des sciences, l'auteure démontre en acte qu'une histoire démocratique des savoirs est non seulement possible mais nécessaire. Une histoire de longue durée, remontant parfois à l'Ancien Régime, qui fait fi du partage traditionnel des disciplines.

# par Dylan Simon

Françoise Waquet

Dans les coulisses de la science.

Techniciens, petites mains
et autres travailleurs invisibles

CNRS Éditions, 352 p., 25 €

On se souvient de Georges Perec écrivain, mais l'histoire retient moins le documentaliste du CNRS. Comme le rappelle Éléonore Devevey dans son très beau Terrains d'entente. Anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XXe siècle (Les presses du réel, 2021), Perec partageait son temps entre « vie de laboratoire et travail d'écriture », son « poste d'auxiliaire de recherche servant avant tout à préserver sa liberté ». Or, combien de Georges Perec anonymes ont ainsi contribué à la marche de la science ? La première réussite du livre de Françoise Waquet est de donner à voir par de multiples exemples ces différentes situations dans lesquelles certains collaborateurs se sont trouvés marginalisés, invisibilisés ou tout simplement oubliés (le féminin serait ici de rigueur tant les femmes ont souffert – et souffrent encore - de cette relégation institutionnelle et symbolique). Pour ce faire, il s'agit d'abord d'identifier et de compter cette population hétérogène. Situer ce peuple de la science impliquait un immense travail de repérage dans différentes sources et publications, repérage des statuts des travailleurs (techniciens, précaires, contractuels de la recherche, etc.), des facteurs de domination, des tâches subalternes effectuées, des collaboratrices oubliées lors d'une publication alors qu'elles en avaient assuré une partie du travail.

En cela, l'enquête historique réalisée par l'auteure est particulièrement novatrice, en même temps que salvatrice. Elle rompt notamment avec une histoire française traditionnelle des universités qui, focalisée sur une élite, fait essentiellement la part belle à la « classe dirigeante », c'està-dire aux universitaires et autres détenteurs de chaires. Or, les coulisses des universités et des institutions scientifiques comme le CNRS sont souvent plus peuplées que la scène elle-même, coulisses indispensables à la visibilité et au travail des acteurs de premier plan – la métaphore théâtrale est empruntée à Erving Goffman par l'auteure. Repeupler l'histoire des sciences, c'est donc proposer un récit qui soit moins partiel et moins héroïque que d'habitude, un récit qui modifie aussi substantiellement l'histoire de la fabrique de certains savoirs. À l'exemple du Centre d'études sociologiques, institution phare des sciences sociales au CNRS après la Seconde Guerre mondiale, qui connaissait une forte hiérarchisation des fonctions et des statuts : de grands noms, universitaires parisiens - Georges Gurvitch, Gabriel Le Bras, Henri Lévy-Bruhl, Georges Friedmann... -, dirigeaient le Centre et de nombreuses enquêtes, secondés par des chercheurs contractuels finissant leur thèse, enquêtes finalement réalisées grâce à de nombreux vacataires. Or, malgré certains travaux récents, on connait toujours mal cette multitude de vacataires qui rendait possible, autant dans les sciences physico-mathématiques que dans les sciences humaines, le fonctionnement de telles institutions.

À ce titre, la dimension politique, précisément l'histoire des mobilisations de ces travailleurs

#### LES PETITES MAINS DE LA SCIENCE

précaires, aurait pu être davantage analysée, mais on manque vraisemblablement d'archives pour ce faire. L'ouvrage pourrait trouver ici matière à prolongement, puisqu'il existe de nombreuses situations où la contestation s'est ouvertement déployée. Ajoutons aux cas évoqués par l'auteure celui du Centre d'études sociologiques déjà mentionné: au printemps 1953, d'importantes protestations se sont fait jour contre la diminution des crédits de personnels et la suppression de nombreux postes de vacataires attribués aux chercheurs pour leurs enquêtes. De même, comme l'a signalé Patricia Vannier, « les vacataires de la recherche, mais aussi de l'enseignement supérieur, appelés les "hors-statuts", constituèrent dans les années 1970 un mouvement en vue de leur reconnaissance institutionnelle » (Revue d'histoire des sciences humaines, n° 26, 2015). Aujourd'hui également, de nombreuses initiatives donnent à voir l'importance et la fonction de ces enseignants et chercheurs précaires. Toutefois, on peut difficilement reprocher à Françoise Waquet d'avoir principalement insisté sur les mécanismes de la domination, tant ceux-ci sont un invariant de la condition précaire.

De façon particulièrement réussie, l'auteure analyse les différents signes d'inégalité : « aux uns, les idées et la signature, aux autres, les besognes subalternes qui pourraient être considérablement augmentées pour peu que l'on dépasse les seuls textes ». Cette domination ou invisibilisation est surtout vécue par les femmes dans les multiples métiers qu'elles exercent. Ainsi, la féminisation a été plus forte dans les professions administratives ou techniques de la recherche, indispensables à son bon fonctionnement : pensons aux techniciennes de laboratoire, gestionnaires, bibliothécaires, éditrices, secrétaires de rédaction d'une revue, etc., dont les missions ont souvent été peu valorisées et non reconnues à leur juste valeur. Si certaines sciences, comme l'ethnologie ou la géographie, ont connu une féminisation précoce (dès la première moitié du XXe siècle, comme l'ont montré les travaux de Marianne Lemaire et de Nicolas Ginsburger), il reste que le phénomène s'avère globalement assez récent. Le personnel technique s'accroit en effet avec l'essor du CNRS dans les années 1950 et 1960 ; les vacataires de l'enseignement supérieur, s'ils existent depuis longtemps, voient leur nombre augmenter avec l'explosion de la démographie étudiante à partir des années 1970 et le faible nombre de postes statutaires plus récemment.

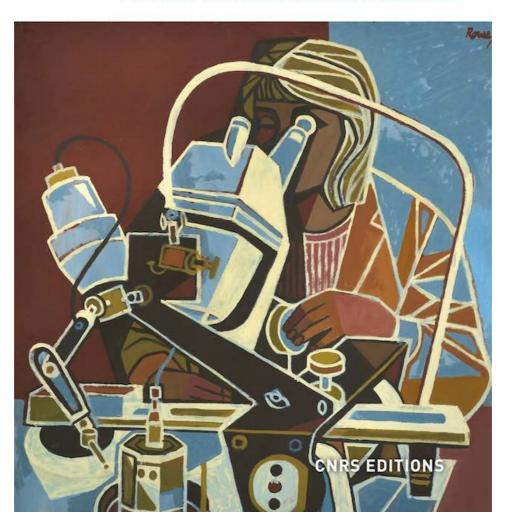
Minorer l'activité de collaborateurs, et en particulier de collaboratrices, a longtemps consisté dans un refus de signature, ces dernières ne signant pas les publications auxquelles elles avaient pourtant participé, parfois au prix d'un travail acharné. Les exemples exhumés par Françoise Waquet sont édifiants - et toujours révoltants, pourrait-on ajouter. S'appuyant sur la remarquable biographie de la médiéviste russe Raïssa Bloch, exilée à Berlin puis à Paris et assassinée à Auschwitz (Agnès Graceffa, Une femme dans l'histoire, Belin, 2017), elle rappelle que celle-ci, contrainte pour survivre d'accepter différents emplois temporaires, fut scandalisée quand « elle apprit que nulle mention n'était faite de sa participation au troisième volume des Germania Pontificia, auquel elle avait consacré cinq ans de travail ». De la même façon, l'ouvrage Lire et écrire, signé de François Furet et Jacques Ozouf (Minuit, 1977), s'avère être une œuvre collective pour laquelle de nombreuses collaboratrices ont dépouillé des archives, établi des statistiques, formulé des hypothèses, rédigé des parties de chapitres, sans que jamais leur nom apparaisse. Une telle marginalisation se cristallise également dans la sphère domestique où les conjointes de savants ont souvent contribué au travail de leur époux (physicien, archéologue, historien, médecin, etc), en plus de prendre en charge les tâches spécifiquement matérielles et éducatives du foyer afin de décharger leur valeureux mari. En historienne des rites et configurations du savoir [1], attentive notamment aux formes paratextuelles - préfaces, dédicaces, remerciements, etc. - qui les révèlent, Françoise Waquet traque les multiples indices qui enregistrent cette participation. Afin de retrouver ces invisibles, elle s'est plongée dans un corpus de sources polymorphes (correspondances, témoignages, biographies, hommages, thèses) et a mené un impressionnant travail documentaire dans différents lieux de savoir.

À l'aune de cette enquête, on relit sous un autre jour certains des travaux de René Leriche, de Gabriel Le Bras, de Claude Lévi-Strauss – pour qui son épouse de l'époque, Dina Dreyfus, avait beaucoup travaillé au Brésil dans les années 1935-1938 –, mais aussi des historiens Lucien Febvre, Fernand Braudel, Robert Schnerb, Pierre Chaunu... C'est pourquoi, si « cet ouvrage ne vise pas à déshéroïser les grands noms de la science, pas plus qu'à célébrer le peuple des coulisses », il ne s'en départit pas moins d'une histoire axiologique et patrimoniale de la science qui érige des grands hommes et construit un

FRANÇOISE WAQUET

# DANS LES COULISSES DE LA SCIENCE

TECHNICIENS, PETITES MAINS ET AUTRES TRAVAILLEURS INVISIBLES



## LES PETITES MAINS DE LA SCIENCE

panthéon. Ce que montre brillamment l'auteure, c'est que dans le processus de consécration de ces grands noms interviennent de nombreuses « petites mains », ne serait-ce que pour la réalisation de certaines recherches empiriques dont se prévalent ensuite ces différents savants, ce qui relativise ce partage entre les anonymes et ceux qui se sont fait un nom. Ce faisant, il s'agit de repeupler les sciences, en proposer une autre onomastique, notamment féminine. En réfléchis-

sant aux processus qui ont invisibilisé une partie essentielle de la production scientifique, Françoise Waquet nous invite à une meilleure compréhension de ce que « science » signifie. Mais reste une question, après avoir refermé ce livre remarquable : pourquoi les histoires des disciplines sont-elles souvent si peu démocratiques et si attachées aux grands hommes ?

1. Françoise Waquet, Respublica academica. Rituels universitaires et genres du savoir (XVIIe-XXIe siècles), PUPS, 2010.

# L'Afrofutur, à l'heure de George Schuyler

On constate, depuis une vingtaine d'années, un intérêt soutenu des éditeurs indépendants francophones pour la traduction et la diffusion des grandes voix afro-américaines de la Renaissance de Harlem. Dans ce renouveau éditorial comme à l'époque du New Negro, l'écrivain et journaliste George Schuyler (1895-1977) occupe une place singulière, autant liée à son choix de la science-fiction qu'à ses positions iconoclastes, qui font de lui l'un des précurseurs controversés de l'afrofuturisme.

## par Anthony Mangeon

George S. Schuyler L'internationale noire Trad. de l'anglais (États-Unis) par Julien Guazzini Sans soleil, 200 p., 14 €

Initié par Laure Leroy (qui publia aux éditions Zulma les premiers textes de Zora Neale Hurston, Spunk et le Livre de Harlem, bientôt repris aux éditions de l'Aube), ainsi que par le Marseillais André Dimanche qui réédita en 1999 le roman Banjo, puis l'autobiographie de l'écrivain jamaïcain Claude McKay (Un sacré bout de chemin, 2001), l'engouement de l'édition française pour la « Harlem Renaissance » fut longtemps incarné par Sylvie Darreau et les éditions de la Cheminante. La collection « Harlem Renaissance » accueillit entre autres Nella Larsen (Sables mouvants, 2014) et Wallace Thurman (Plus noire est la mûre, 2017). Depuis, les éditions Héliotropismes, les Nouvelles Éditions Place et les éditions Nada ont pris le relais avec une salve d'inédits de Claude McKay, tandis que Zora Neale Hurston a également connu un regain d'intérêt avec la nouvelle traduction de son plus célèbre roman, Mais leurs yeux dardaient sur Dieu (Zulma, 2020), et celle de son enquête ethnographique menée auprès de l'ultime survivant du dernier convoi négrier vers les États-Unis (Barracoon. L'histoire du dernier esclave américain, Lattès, 2019).

Dans l'avant-garde littéraire et artistique du New Negro (du nom de l'anthologie publiée en 1925 par le philosophe et critique d'art afro-américain Alain Locke), George Schuyler faisait assurément office d'intrus, voire d'importun. Autodidacte passé par l'armée – où il servit six ans, jusqu'à atteindre le grade de premier lieutenant –, il

vécut de divers petits métiers (docker, portier, employé sur des chantiers de construction ou à la plonge dans des restaurants) avant de se former, sur le tas et sur le tard, au journalisme et au feuilleton littéraire, d'abord dans la presse noire américaine (The Messenger, The Pittsburgh Courier), puis dans de grands journaux nationaux comme The Nation, The New York Evening Post et The Washington Post. Non content de dénoncer dès 1926, dans un retentissant essai (« The Negro Art Hokum » ou « Les fadaises de l'art noir »), la vogue primitiviste qui sous-tendait nombre de productions américaines, dans leur célébration conjointe des arts nègres et des musiques noires, Schuyler s'attacha dès ses premiers récits à porter un regard aussi acerbe sur les hantises des Blancs aux États-Unis et en Europe, que satirique sur les fantasmes des Noirs en Amérique et en Afrique. Ce faisant, il choisit une voie largement délaissée par les écrivains afro-américains de son temps : la littérature d'anticipation, qui triomphait alors dans la presse et l'édition populaires avec des magazines de science-fiction comme Amazing Stories fondé en 1926 par Hugo Gernsback.

Paru en 1931, et publié en français pour la première fois en 2016 aux éditions Wombat, dans une traduction de Thierry Beauchamp, *Black No More* s'offrait – selon son sous-titre – comme « *le récit d'étranges et merveilleux travaux scientifiques au pays de la liberté entre 1933 et 1940 après J.-C.* ». Un médecin afro-américain, Julius Crookman, y fait en effet fortune grâce à un procédé de dépigmentation accélérée, donnant aux Noirs l'opportunité inespérée de se transformer en Blancs en moins de trois jours. Par sa courte projection historique, cette fable située dans le courant des années 1930 permet surtout à son auteur de mettre en scène les résistances de la majorité blanche, farouchement hostile à toute

## L'AFROFUTUR, À L'HEURE DE GEORGE SCHUYLER

subversion des hiérarchies raciales, ainsi que l'attachement paradoxal de l'intelligentsia afro-américaine à la « ligne de couleur » - cette démarcation sociale dont elle tire en réalité un statut privilégié d'intercesseur et de porte-parole, dans une communauté noire de plus en plus volatile. À la fin du récit, la potentielle révolution initiée par la « tentative d'introduire la démocratie chromatique » dans la société états-unienne tourne ironiquement court, puisque le statu quo racial s'y voit préservé par simple inversion : les Noirs blanchis ne pouvant plus bronzer, c'est en effet par leur teint naturellement hâlé que les Blancs et les mulâtres manifestent désormais leurs origines « supérieures » et maintiennent leur domination économique, sociale et politique.

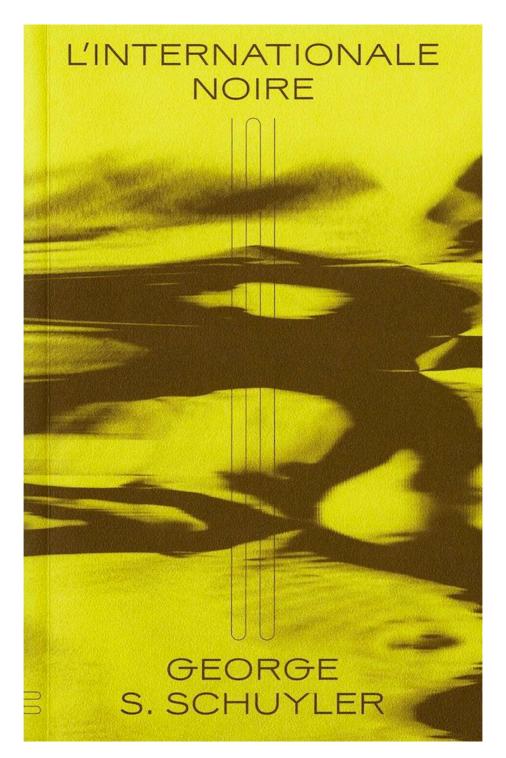
Publié en soixante-deux livraisons hebdomadaires dans les colonnes du Pittsburgh Courier, de novembre 1936 à avril 1938, le feuilleton Black Empire prolonge cette hypothèse d'un renversement des rapports de force entre Blancs et Noirs en la radicalisant à une échelle globale. Dans une première partie intitulée L'Internationale noire, dont les éditions Sans soleil ont récemment livré la traduction par Julien Guazzini, avant un second volet annoncé pour 2023, c'est un autre médecin afro-américain, Henry Belsidus, qui met en place une vaste organisation secrète destinée à libérer économiquement et politiquement les peuples de couleur de toute suprématie blanche. Le financement des opérations provient cette fois d'un réseau de grand banditisme spécialisé dans le cambriolage urbain, doublé du produit de cimenteries et d'un ensemble agricole de fermes hydroponiques alimentées par l'énergie solaire. L'Internationale noire a également développé une industrie aéronautique et une flotte aérienne uniques au monde pour assurer partout, aux États-Unis comme outre-Atlantique, le transport autonome de ses marchandises et de ses membres.

Ayant acquis « le contrôle de la vie économique dans l'Amérique de couleur », grâce à ses temples religieux faisant secrètement office de bourses et de centres d'affaires, la richissime association et ses « deux millions de membres » passent bientôt à l'étape suivante du plan grandiose élaboré par leur chef : la reconquête de l'Afrique, via un débarquement naval au Liberia et le déploiement d'une force militaire de 5 000 hommes. Devenu le nouveau président provisoire du pays, Belsidus fait assassiner le Premier mi-

nistre de Grande-Bretagne, puis dynamiter l'Assemblée nationale en France, pour déstabiliser ces deux puissances coloniales auxquelles il livre par ailleurs une guerre impitoyable, attisant et équipant militairement la révolte des peuples d'Afrique contre leurs colonisateurs, du nord au sud et de l'ouest à l'est du continent en passant par son centre, le Congo. Provoquant ensuite un conflit généralisé des puissances européennes entre elles, grâce à une série d'attentats coordonnés contre leurs ambassades respectives, l'Internationale noire prend finalement le contrôle de l'Afrique tout entière, où Belsidus instaure un nouvel empire noir.

S'il s'ancre assurément dans un contexte historique précis, et notamment dans les soubresauts de la guerre menée par l'Italie fasciste contre l'Éthiopie indépendante d'Haïlé Sélassié, le récit de Schuyler fait délibérément le choix d'une certaine uchronie - Mussolini est bien à la tête de l'Italie fasciste, Edwin Barclay président du Liberia, Chamberlain Premier ministre britannique et Léon Blum président du Conseil en France, mais aucun de ces hommes politiques ne parvient à déjouer les plans machiavéliques de Belsidus. En même temps, Schuyler recourt à tous les ressorts du mélodrame romanesque pour conduire son intrigue et mettre en scène un incroyable renversement des mondes. En imaginant une Amérique noire et bientôt une Afrique débarrassées de leurs tutelles blanches, et dans le même temps libérées de tout complexe psychologique à l'égard des dominations passées et des traumatismes subis, Schuyler préfigure sans nul doute certaines dispositions et thématiques de l'afrofuturisme contemporain. La réconciliation des identités noires avec elles-mêmes passe notamment par un opportun retour à certaines formes de spiritualité païenne héritées de l'Égypte ancienne.

Pour autant, il convient de ne pas se méprendre sur le sens politique de cette affabulation, qui confine davantage à la dystopie qu'à l'Afrotopia, cette utopie centrée sur l'Afrique, chère aux premiers écrivains afro-américains et revisitée aujourd'hui par certains écrivains et penseurs d'Afrique (1). En réinvestissant dans le monde noir l'idée de supériorité raciale (« Cette conquête prouve que les blancs sont définitivement nos inférieurs ») et en revendiquant du début à la fin de son entreprise la nécessité d'une dictature ne tolérant aucune désobéissance ni empathie envers les faibles ou les vaincus, Belsidus, instigateur et chef de l'Internationale noire, confesse souvent sans détour son allégeance aux idéologies totalitaires (« Tous les grands projets



## L'AFROFUTUR, À L'HEURE DE GEORGE SCHUYLER

semblent fous à l'origine. Au départ, on a pensé que les chrétiens, les communistes, les fascistes et les nazis étaient effrayants. Leur réussite les a fait paraître raisonnables », affirmait-il au narrateur dès leur première rencontre). De ce point de vue, L'Internationale noire s'inscrit aussi dans la filiation de la littérature coloniale la plus rétrograde, telle L'invasion noire du capitaine Danrit, comme nous l'avons montré ailleurs (2). Il faut donc lire ce récit comme une ironique mise en garde : en matière de révolution africaine, les

imaginaires du futur s'abreuvent souvent, malheureusement, à ceux du passé.

- 1. Sur ce point, voir l'ouvrage de Wilson Jeremiah Moses, Afrotopia. The Roots of African American Popular History (Cambridge University Press, 1998) et l'essai de Felwine Sarr, Afrotopia (Philippe Rey, 2016), ainsi que le roman de Léonora Miano, Rouge impératrice (Grasset, 2019).
- 2. Dans <u>L'Afrique au futur. Le renversement</u> <u>des mondes</u> (Hermann, 2022).

# La France tranquille

Le beau titre du roman de Mabrouck Rachedi aurait pu être celui d'un film d'Ettore Scola. On y retrouve certains éléments de ce cinéma italien qui narrait autrefois la trajectoire d'amis, de familles, sur plusieurs décennies, tissant à travers leurs amours, leurs « galères », un portrait de l'Italie de l'après-guerre. Ici, Rachedi nous conte l'aventure d'une famille algérienne partie en France après la guerre d'indépendance : son patriarche, Mohand, y participe à la construction de « barres HLM hideuses ». Rapidement, sa femme, Fatima, le rejoint, et tous deux rêvent alors d'un horizon sans limite que Paris incarne en ces années-là.

## par Jean-Loup Samaan

Mabrouck Rachedi Tous les mots qu'on ne s'est pas dits Grasset, 216 p., 18,50 €

Peu importe qu'ils vivent de peu, qu'ils soient rapidement exposés au racisme ordinaire, dans la rue ou à l'usine, où l'on traite Mohand de « bicot » : pour les personnages du roman de Mabrouck Rachedi, la France a toujours été plus qu'une destination, elle est une promesse. Nous les suivons donc, eux et leurs enfants, au fil des décennies, les chapitres opérant un va-et-vient incessant entre le présent et le passé, comme pour mieux montrer que la question des origines, des racines, est sans fin.

L'histoire nous est contée depuis le point de vue de Malik, l'un des fils de Mohand et Fatima. À ses côtés, nous croisons ses frères, Sofiane et Kader, et sa sœur, Dihya. Tous ont été parfaitement « intégrés » à la société française contemporaine. Malik a abandonné une carrière dans la finance qui le destinait à une aisance financière que n'auraient jamais imaginée ses parents. Ne se retrouvant pas dans l'ambiance des salles de marché et des discothèques des Champs-Élysées, il a tout plaqué pour tenter sa chance dans l'écriture.

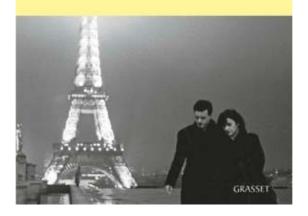
Dans la mise en scène de cette fratrie qui se réunit au fil des réunions de famille et des anniversaires, on sent une compétition sourde. Tous se scrutent pour déterminer lequel a le mieux réussi, lequel pourrait, en quelque sorte, prétendre au titre de meilleur représentant de la famille auprès de la France. Kader, qui a fait fortune en ouvrant des sandwicheries, se vexe lors d'une réception où on le prend de haut en lui offrant des hors-d'œuvre du traiteur de luxe « Franchon »: il crie devant tout le monde qu'il fera tout pour racheter ce Franchon, un geste disproportionné, comme pour mieux montrer sa soif de reconnaissance.

Sans être un roman politique à proprement parler, Tous les mots qu'on ne s'est pas dits évoque les combats d'hier comme ceux d'aujourd'hui. Il aborde la question de la décolonisation et de son héritage pour les Algériens qui firent le choix d'aller chercher du travail au sein de l'ancienne puissance coloniale. On y retrouve aussi la question de la condition des travailleurs. Mohand s'est engagé jeune au sein du FLN et de l'Union générale des travailleurs algériens. En France, lorsqu'il commence à travailler à l'usine, il se lie d'amitié avec Gérard, un prolétaire français, militant CGT, qui devient son frère de cœur. Ensemble, ils chantent L'Internationale jusque tard dans la nuit, même si Mohand n'est pas tout à fait opposé au capitalisme qui lui permet de sortir de sa condition.

Néanmoins, une génération plus tard, Étienne, le fils de Gérard, a abandonné le communisme pour devenir un élu du Front national. Même si les deux familles restent unies par le souvenir de l'amitié qui a lié les deux pères, Rachedi nous montre comment un petit bout de France se fissure au fil des années et au gré des changements de la société. Lorsque Sofiane ne veut pas croire qu'Étienne, son ami d'enfance, puisse être deve

MABROUCK RACHEDI

# Tous les mots qu'on ne s'est pas dits



## LA FRANCE TRANQUILLE

nu frontiste, il s'accroche au passé comme pour mieux nier le présent.

Ces portraits de jeunes hommes et femmes ayant grandi à l'ombre de la politique française des années 1980 et 1990 font penser parfois à *Leurs enfants après eux* de Nicolas Mathieu, lequel suivait avec la même empathie cette génération qui a vu avec l'innocence de l'adolescence la montée de l'extrême droite se banaliser en France.

Le roman de Mabrouck Rachedi est aussi et surtout celui de ces familles d'immigrés qui ont cru en un idéal républicain français. Le premier chapitre s'ouvre sur la victoire de François Mitterrand à l'élection présidentielle de mai 1981. Cette arrivée au pouvoir de la gauche doit, pour le narrateur, marquer l'avènement d'une nouvelle époque, un « nouvel horizon des possibles » pour ces immigrés qui pourront désormais gravir l'ascenseur social promis par les socialistes. Ce moment des espérances contraste, plus loin dans le roman, avec le désarroi du narrateur, en 2005, au moment des émeutes à Clichy-sous-Bois. En l'espace d'une vingtaine d'années, l'espoir de lendemains qui chantent a laissé place à des promesses de nettoyage au Kärcher des banlieues délaissées de la République.

Enfin, c'est un roman sur la question des origines. Si le récit nous présente au fil des pages le périple de Mohand d'Alger à Paris, Mohand est absent des chapitres au temps présent. Vers la fin des années 1990, une maladie entraine son décès, sans davantage de précisions. Mais cette figure absente du père revient régulièrement pour mieux rappeler les conflits identitaires qui traversent les enfants. « Né dans une famille musulmane, je n'ai jamais cru au père Noël. Mais je croyais en mon père », affirme Malik. Lui comme ses frères et sœur n'ont pas rêvé mais vécu la France. Inversement, ils n'ont de l'Algérie qu'une image lointaine, tout au plus celle des vacances d'été de leur enfance.

Sans jamais forcer le trait, Mabrouck Rachedi réussit à montrer les tiraillements de chaque génération : parce que leurs parents ont été soucieux de faire de leurs enfants de bons citoyens français, ces derniers vivent dans un entre-deux constant, ne se sentant jamais complètement reconnus pour ce qu'ils sont, des Français, tout en ayant cessé d'entretenir un lien avec la terre des origines. Dès lors, les questions ne cessent d'affluer : quel sens ont-ils donné au départ de Mohand d'Algérie ? Ont-ils mérité les sacrifices de leur père émigré ? C'est ce perpétuel tiraillement que l'auteur met parfaitement en lumière et qui fait la réussite de ce roman.

# Poétesses d'Afghanistan

L'un des premiers engagements d'éditeur de Bruno Doucey fut, en avril 2004, à l'occasion du soixantième anniversaire du débarquement de Normandie, la réédition d'une anthologie de Pierre Seghers, La Résistance et ses poètes. Il s'est également battu pour que continuent les éditions Seghers. Aujourd'hui, il fait paraître Le cri des femmes afghanes, une anthologie établie par Leili Anvar qui rassemble les textes de quarante et une poétesses afghanes.

## par Mireille Gansel

Le cri des femmes afghanes Anthologie établie et traduite du dari par Leili Anvar Préface d'Atiq Rahimi Bruno Doucey, 224 p., 20 €

Dans la postface à ce recueil, Leili Anvar écrit : « à lire ces poétesses, on a l'impression que la chronologie ne compte pas plus que les frontières : du Xe siècle à nos jours, de Balkh à Chiraz, de Dehli à Istanbul, elles parlent d'une seule voix [...]. L'un des points communs entre toutes ces femmes est leur foi dans la parole poétique comme arme de résistance, espace de liberté, moyen d'action ».

Signe de l'extraordinaire aventure entreprise ici par cette immense traductrice, le titre même de ce recueil, paranomase sur afghân-afghane et faghân-cris. « J'ai reçu ce cri en plein cœur et je me suis sentie reliée à ces voix porteuses d'une ancestrale douleur et d'un incommensurable désir. Ces voix venues d'un ailleurs, au-delà des frontières de l'Iran, me parlaient dans une langue familière, la langue des poètes persans classiques que l'on appelait le "persan dari" [...], c'est-à-dire le persan dit d'Afghanistan mais qui, dans sa forme littéraire, écrite, est la même langue que le persan d'Iran [...]. La langue, notre langue commune est notre réalité partagée, elle est notre patrie, la seule qui vaille ».

On avait déjà croisé Leili Anvar auprès de Farîd od-dîn Mohammad ben Ebrahîm 'Attâr de Nichapur, à l'aube du XIIe siècle, lorsqu'elle nous entrainait dans la magie du *Cantique des oiseaux*; et auprès de Djalâl al-dîn Mohammad Rûmi, au XIIIe siècle, époque marquée par « les massacres de populations entières, les pillages,

les villes réduites en cendres, la violence inouïe et la terreur que les hordes venues des steppes de Mongolie ont fait régner de l'Inde à l'Asie Mineure » ; et auprès de Abd al-Rahmân Nûr al-dîn Jâmi, au XVe siècle, avec sa lumineuse traduction de Leyli et Majnûn. Dans un magnifique texte en prélude au Cantique des oiseaux, elle avait ouvert son atelier de traduction : « Lire, lire encore, pour saisir les différentes strates du sens, s'imprégner de la musique, se laisser submerger par l'émotion, puis revenir à la raison... Suivre le conseil d'Attâr en somme, et créer en s'effaçant ». Dans son texte intitulé « Traduire l'Amour », au seuil de Leyli et Majnûn, elle écrivait : « Il faut se mettre à l'écoute, entrer dans l'imaginaire d'un autre, se laisser posséder par le poète. Puis revenir de ce corps-à-corps, fécondé de mots et d'images.»

C'était il y a cinq cents ans et plus, dans un univers d'hommes-poètes. Avec *Le cri des femmes afghanes*, Leili Anvar est aujourd'hui dans un univers de femmes. Elles pourraient être ses sœurs, ses filles. Assignées à résidence dans le silence. Disparues. Cachées sous des noms de plume. Condamnées à mort ou à l'exil. Emprisonnées. Fouettées. Battues à mort. Poussées au suicide. Interdites de sortir de chez elles. De prendre la parole en public. De publier.

Leili Anvar souligne que la lecture de leurs poèmes a été « une expérience très intense qui a suscité chez moi une identification inexplicable. Je n'ai jamais vécu personnellement ce degré d'oppression ni les souffrances inouïes de la guerre, la division, l'exil en des terres inconnues, la dévastation des corps et des âmes et pourtant ces femmes m'ont fait entrer par leurs mots, dans leur indicible douleur. Je n'ai jamais foulé la terre afghane et pourtant elles m'ont invitée à

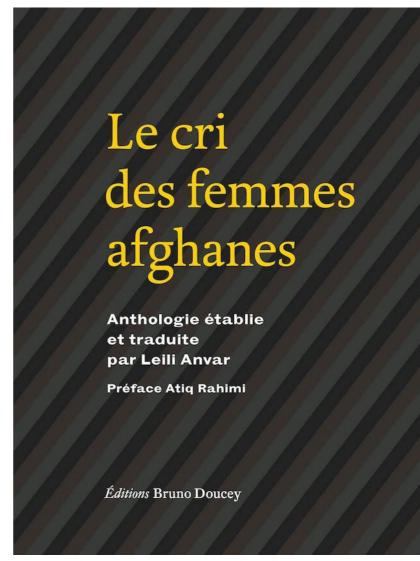
## POÉTESSES D'AFGHANISTAN

l'habiter poétiquement. C'est cette aventure intérieure que j'ai voulu partager avec le public français. [...] Mon travail de traduction a pris un tour inattendu. Je ne m'imaginais pas que j'allais devoir prêter ma voix aux voix qui résonnaient si puissamment en moi. [...] Je ne pouvais pas rester extérieure, il me fallait parler de l'intérieur, comme si je nous mettais au monde ».

Dans « Traduire l'Amour », Leili Anvar se demandait « comment atteindre l'universel en passant par le particulier ». Soit la suprême quête du traduire. Ici, comme en écho, elle écrit : « Plus je lis ces poèmes, plus j'ai l'impression d'entendre, par-delà la multiplicité des tons, une seule voix, celle des femmes afghanes, celle des femmes tout court, celle de tout être humain qui aspire à se libérer des chaines qui entravent son envol par la magie d'une voix qui se lève, qui se donne et qui demeure ».

Leili Anvar l'assume : elle a « osé une réécriture poétique », à la jonction de la rigueur extrême et de la liberté d'inspiration. Pour les textes de la plus ancienne tradition classique, elle accompagne ses traductions de notes qui éclairent au plus exact l'altérité et l'étrangeté absolue. Elle fait le choix d'une écriture adaptée aux codes et aux repères du français et réussit le défi suprême d'intégrer à la poésie de sa traduction l'aura de la langue persane, l'aura de cet ailleurs. Les notes qui accompagnent ses traductions magistrales du Cantique des oiseaux, de Leyli et Majnûn, du Mathnavî de Rûmi, étaient déjà en soi des poèmes. Ici, elles sont nouées à la trame même des vers, en fils de soie invisibles. Comme si chacun des mots-images qui résonnent et murmurent et chantent et crient tout au long de cette anthologie renfermait un miroir secret qui nous délivre son sens le plus enfoui. Et, comme dans un lexique, si vous allez vérifier tel ou tel d'entre eux dans les minutieuses notes établies dans tous ses travaux précédents par Leili Anvar, miracle! vous verrez, à l'intérieur même du vers ; car elle a rendu perceptibles les strates de sens les plus subtiles.

J'ai fait un essai avec le mot « tulipe », dans la note 2 du chapitre 17 de Leily et Majnûn : « La tulipe est toujours représentée en littérature persane avec son cœur noir, calciné par la brûlure de l'amour ou du regret (marqué par le fer rouge de la douleur). Elle est le symbole de la beauté qui porte en son cœur la marque du destin mortel »,



indique Leili Anvar. Or, la « magie » de sa « réécriture poétique » est justement d'infuser ces
implicites dans le mot traduit. En voici trois
exemples : « la larme qui se colore dans la coupe
des tulipes » (Râbe'a Balkhi) ; « Mon fils, tu
m'as apporté des tulipes ? / c'est le sang de ton
fils, mère ! » (Parvin Pejvâk) ; « moi aussi désormais au cœur de la tulipe rouge / J'ai le cœur
tourné vers la plaine sans fin ». (Ferechta
Ziyâyi).

Leili Anvar insuffle l'âme du mot source au vif de l'horreur. Elle manie la beauté comme force de résistance : « Du silence du nouveau-né dans son berceau, j'ai peur / Lorsque chaque matin en ouvrant les yeux / À la place de son père, il voit un fusil accroché au mur qui lui dit bonjour » (Karima Chabrang) ; ou encore : « On a laissé entrer des hordes de sauterelles dans le jardin /et confié les clefs à la nuit noire / nuit / où les oiseaux furent pendus aux arbres hébétés [...] / où les chants s'étranglèrent dans la gorge des oiseaux » (Laylâ Serâhat Rowchani).

# L'amant de dame Clarisse

Nous avions laissé Claire Fourier avec son <u>Tombeau pour Damiens</u>; la revoici avec un récit en forme de chant qui lorgne allègrement du côté de L'amant de lady Chatterley de D. H. Lawrence, référence et admiration avouées par l'auteure. Un jardin des délices solaire.

## par Guillaume Basquin

Claire Fourier

Le jardin voluptueux

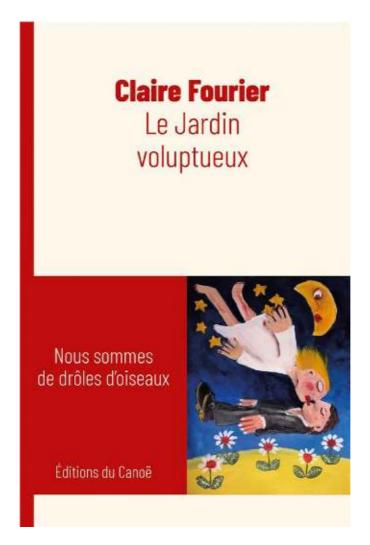
Éditions du Canoë, 160 p., 16 €

L'histoire racontée dans ce livre est assez simple : une femme, bourgeoise aisée de Paris, mariée, a besoin d'un jardinier pour s'occuper du jardin d'une petite maison en Bretagne, au bord de la mer (elle n'a plus vingt ans, précise-t-elle à la première page de son récit). La femme, c'est Clarisse ; elle lui adresse souvent des lettres, mises en italique dans le livre imprimé, qu'elle signe parfois Papagena. L'homme, c'est Robert, nommé dans lesdites lettres Robin des Bois (Robin Hood en anglais), ou Papageno, car monsieur s'occupe d'une volière et, aux yeux de Clarisse, il enchante tout ce qu'il fait.

Quinze années après le début de leur chaste coopération, un suspense sexuel s'immisce dans le récit, tout en retenue d'abord, car il y a une différence d'âge et de classe sociale entre les deux futurs amants, dont aucun n'ose se déclarer. Cela commence comme ça, presque mine de rien, par un simple haïku qui ponctue le récit comme un chœur dans le théâtre classique grec - manière de commentaire de l'action : « N'aimant plus personne / sait-on que je brûle encore / du désir d'aimer ? » ; à mesure que le livre avance, le récit devient presque un thriller sexuel : « Que ferais-je si, au lieu de redescendre, il me jetait sur mon lit? Je n'y pense pas. Je mens un peu. » Et puis : « Il y a là comme le frôlement de quelque chose qui pourrait arriver et dont je suis contente que ça n'arrive pas, tout en me réjouissant du frôlement. » Pourtant, la narratrice (l'auteure ?) lutte contre ce désir qui monte : « Je boirais la mer / si elle pouvait lessiver / mon besoin d'amour » (autre haïku). Nous sommes encore avec Mme de Staël et les passions contrariés, refoulées...

Malgré les dénégations premières de l'auteure : « Le couple idéal. Chaste. Aucune ambiguïté », cela commence à déraper : « Il a pris un oiseau dans sa main, lui a caressé l'aile. Je pensais : pourquoi ne pose-t-il pas sa main sur mon épaule ? » Un peu plus tard : « Ce qui devait arriver est arrivé. » La déchirure qui va avec le désir sexuel ne demande qu'à être comblée. « Qu'est-ce qui fait ouvrir les livres ? », se demandait l'écrivain Jacques Henric dans son essai Le roman et le sacré. Un certain savoir sexuel de l'auteur, répondait-il. Nous, lecteurs, allons être bientôt servis! Un autre haïku annonce la couleur: « Tant et tant semé / qu'est-ce donc qui lèvera ? / quelle tige têtue ? // Patient le bourgeon / elle apparaîtra la rose / nul ne sait bien l'heure ». William Shakespeare, en ses Sonnets, n'est pas loin. C'est l'éveil du printemps, avant le sacre. Et puis vient l'automne : « Robert m'opposait par moments un sourire goguenard ; je devinais le chasseur qui flaire le gibier qu'il tirera en temps voulu. » C'est franc et direct : comment sauraiton être plus clair (pour souligner le prénom que l'auteure s'est choisi)?

Les métaphores militaires, comme dans tout bon roman libertin du XVIIIe siècle français, ne tardent pas à fuser. L'écriture, comme chez les libertins du siècle cité, est rapide. Le désir n'attend pas, et le *logos* doit en rendre compte : dès le début de son récit, madame Fourier use et abuse d'incidentes : « J'ai passé l'âge de (c'est ce qu'on dit). Et acquis de la sagesse (enfin je crois). » La phrase se fait sèche, nette et précise, pas de temps à perdre : « Je sens sur ma joue la joue des cieux. [...] Je copule avec le Grand Pan. Hiérogamie. Combien c'était fervent. Minuit passé. Le sable est devenu froid. Nous sommes rentrés ». L'usage du point-virgule est parfaitement maîtrisé ; écoutez cette phrase coupée en deux entre un avant et un après (la chute) : « Trop de gens ne sont que de la chair essoufflée, n'ont plus de corps ; j'étais ainsi. »



#### L'AMANT DE DAME CLARISSE

C'était l'autre thèse de Jacques Henric dans son essai déjà cité : la plupart des violences et des massacres viendraient d'un mal-être sexuel de fond et de son refoulement, source de toutes les névroses. Claire Fourier ne pense pas autre chose : « Il n'y aurait plus d'hypocondres, ni de guerre si toutes les femmes étaient prises comme tu m'as prise, et les hommes pris comme je t'ai pris ».

Mais il y a plus : après s'être identifiée à Gertrud (héroïne du film éponyme de Carl Dreyer), avoir cité Baudelaire (« les hommes sont faits pour foutre et les femmes pour être foutues » – coupez !), réécrit la Bible (« Ce sera l'histoire d'Adam et Ève, revue par une femme »), madame Fourier envoie tout balader, même Nietzsche, pourtant son philosophe préféré : « Y en a marre de Nietzsche, ce puceau qui n'est pas allé au vif du sujet » ; et c'est la grande révolte féminine : « Y en a marre de se poser des questions qui ne servent qu'à nous plaquer au sol, on va les envoyer valser, les philosophes, c'est pas ça qu'on veut, on veut baiser la mort à mort ». Plus rien ne

résiste à l'auteure qui se lâche alors totalement dans un éblouissant monologue intérieur sans point, véritable chant lyrique. Le jardin voluptueux devient alors un formidable éloge de l'amour hétérosexuel. On laissera au lecteur le plaisir de découvrir par lui-même les plus belles phrases écrites par une femme pour chanter l'amour sexuel jamais vues/lues par nous. « Écrire ne devrait servir qu'à exprimer la chaleur humaine et le bien qu'un homme a fait, peut faire à une femme, disons : un être humain à un autre » : c'est bien l'amour qui meut le soleil et autres étoiles...

Pour conclure ce texte, soulignons cet aveu de l'auteure, qui donne tout son sens à notre titre : « D.H. Lawrence et moi puisons à la même source [l'Éros celte] – mais différence majeure : la femme ici dit ce qu'elle a vécu ; un homme ne tient ni la chandelle, ni la plume à sa place. » Dont acte. Estil utile de préciser qu'au détour d'une lettre de la narratrice, Clarisse devient Claire d'Assise ? Qu'est-ce que cela signifie ? Enfin, pouvons nous affirmer que Claire Fourier a ajouté une pièce maîtresse à l'histoire de la littérature érotique universelle ? Le lecteur répondra à notre place.

## Une enfant cachée

Tout livre sur le destin des survivants de la chasse aux Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale est à la fois le récit d'une aventure et un témoignage qui apporte sa pierre à l'édifice de l'Histoire. Tu seras une femme, ma fille, de Jean-Louis Coatrieux, concentre les vertus agissantes de la littérature au moyen d'une vigoureuse affirmation de la vie.

## par Daniel Lefort

Jean-Louis Coatrieux

Tu seras une femme, ma fille

Riveneuve, 184 p., 18 €

Jean-Louis Coatrieux retrace dans son nouveau livre le chemin de souffrance et d'espérance d'Erika Weiss, jeune Juive autrichienne fuyant les persécutions dans son pays dès 1939, ballottée d'une demeure à une autre en France, pendant toute la durée de la guerre, à la faveur des protections qui jalonnent son itinéraire, au gré des menaces latentes que le hasard rend tout à coup imminentes et sans autre issue que la fuite. Les résidences de fortune s'égrènent au long du roman de Coatrieux ; le lecteur les retrouve parmi les photographies qui complètent le volume : château de la Guette avec ses faux airs de manoir anglais à Villeneuve-Saint-Denis, villa Les Hirondelles à La Bourboule, château du Couret en Haute-Vienne, hôtellerie au pied des falaises de la Sainte-Baume en Provence – autant de « petits paradis » qui sont en fait autant de refuges pour les enfants cachés.

Ce sont de beaux édifices où les enfants s'organisent en petites républiques, qui établissent leurs propres règles dans un esprit d'autogestion, comme si la guerre, dans le bouleversement des vies qu'elle provoque, ouvrait des formes nouvelles de liberté – on pense à Julien Gracq parcourant à pied les routes désertes de Normandie dans la France occupée (Lettrines 2). Et pourtant, cela veut-il dire qu'Erika échappe à ses tourments ? Non, car elle a laissé à Vienne ses parents, sa famille, et elle porte la souffrance engendrée par la séparation, par l'attente souvent insupportable des lettres qui n'arrivent qu'au compte-gouttes (quand elles arrivent), par la frustration et l'angoisse de ne rien deviner des nondits de la correspondance que l'on sait étroite-



ment surveillée par la censure. Les lettres, souvent retranscrites telles quelles, ne sont plus des échanges d'informations : elles deviennent mots d'amour, talismans, amulettes que l'on garde sur soi. La souffrance d'Erika se transforme en un poison qui s'impose avec le silence définitif dès 1943 : personne ne lui répondra plus. Les petits bonheurs s'égrènent le long d'une chaîne continue de douleur. La Shoah a fait son œuvre.

On découvre à travers le destin d'Erika tout un pan de l'action extraordinaire de ceux qu'Israël distinguera plus tard comme des Justes parmi les nations. C'est-à-dire des femmes et des hommes dont le seul ressort a été la solidarité, la générosité, au service de leur combat contre le mal. Ils étaient issus des milieux les plus divers, depuis la baronne de Rothschild qui animait son réseau d'aide aux enfants juifs réfugiés jusqu'aux hôtes qui les recevaient à bras ouverts : monsieur Georges, monsieur Henry, madame Flore, tous dévoués à ces enfants qu'ils soignent, qu'ils éduquent. Si l'on y ajoute la volonté de la jeune Erika (elle a alors quinze ans) qu'elle traduit dans son journal en féminisant le titre du célèbre poème de Rudyard Kipling « Tu seras un homme, mon fils », titre que Coatrieux adopte pour son roman, nous comprenons que sa douloureuse errance puisse aboutir à une victoire. Amère victoire, puisque sa famille a disparu, et avec elle le rêve d'accomplir son alvah, mais victoire quand même sur l'adversité. Erika découvrira après la guerre l'amour de sa vie et coulera enfin des jours heureux en émigrant au Venezuela.

# L'échange d'Adam

Un spectre hante la modernité, celui de la « souveraineté adamique ». C'est ainsi que pourrait commencer le nouveau livre d'Ivan Segré, une sorte de « manifeste du parti adamique révolutionnaire ».

# par Richard Figuier

Ivan Segré La souveraineté adamique. Une mystique révolutionnaire Amsterdam, 260 p., 18 €

Établissant la jonction entre judaïsme cabalistique et pensée marxienne (non marxiste), Ivan Segré fonde sa politique « mosaïste » (celle du « mosaïsme ») révolutionnaire sur la relecture des chapitres 1 et 2 de la Genèse. Le point de départ est un contresens herméneutique qui veut que Moïse soit descendu de la Montagne sainte, porteur des tables de la loi, arborant au front deux « cornes ». C'est du moins par ce mot que saint Jérôme traduit l'hébreu dans la Vulgate latine. Or, loin de renvoyer au symbole babylonien de la divinité taurine, image de l'imperium théologicopolitique, ces fameuses cornes sont en réalité, comme en témoignera encore saint Paul dans sa deuxième lettre aux Corinthiens (3, 7-8), l'effet du rayonnement du visage de Moïse revenant à peine de sa rencontre avec « Je Suis ». Des traits de lumière donc, symboles, non de la fondation d'un imperium, mais de « l'affirmation d'une existence humaine affranchie de la tiare à cornes »: entendez de la domination.

C'est la lecture du récit de la création de l'homme, l'anthropogonie biblique, qui va confirmer la singularité dans l'histoire du monde de l'offre « politique » du judaïsme. Inspiré des mythologies babyloniennes, le texte de la Genèse s'en distingue pourtant sur un point capital : l'homme, Adam, n'est plus créé pour servir les dieux, autrement dit comme « force de travail » dans le système productif, mais comme un « corps parlant » voué à la « relation » avec le Dieu unique et avec le prochain. Ivan Segré, dans un chapitre important de son livre, intitulé « Le principe monothéiste », co-institue le monothéisme biblique et l'anthropogonie, en échappant à la phylogenèse traditionnelle de l'histoire des religions, polythéisme, hénothéisme et enfin monothéisme : « l'affirmation monothéiste [...] procède d'une rupture adamique avec le principe de domination : si les dieux sont multiples, il n'y a d'autre raison d'être à l'humain que de les servir ; si en revanche il n'y a qu'un seul dieu, alors la raison d'être de l'humain n'est pas de produire sa subsistance mais d'entrer, singulièrement et collectivement, en relation avec lui ». En somme, « l'éthique d'une relation, relation de l'humain au dieu, de l'homme à la femme, de l'humain à son prochain » vient « destituer » le paradigme biopolitique babylono-égyptien de la domination, ce que, en contrepoint à la « distinction mosaïque » de Jan Assmann, Ivan Segré nomme « la distinction mésopotamienne ».

Cette thèse forte n'est pas nouvelle. Depuis longtemps <u>la critique biblique</u> a remarqué à la fois l'intertextualité rédactionnelle de la Bible et sa singularité, en particulier en ce qui concerne la création de l'homme. Depuis longtemps également, il a été suffisamment explicité que le monothéisme juif n'est pas du tout une simple réduction du plusieurs à l'un, mais, comme l'écrivait le regretté Jean-Luc Nancy, « un changement de régime du divin ». C'est l'exposition même de la thèse, et non sa novation, qui pousse le lecteur à s'interroger sur les objectifs réels du livre.

À l'évidence, il ne s'agit pas seulement de mettre au goût du jour une lecture de la Genèse : il s'agit aussi de mettre en avant le potentiel révolutionnaire de l'héritage biblique. Là encore, l'objectif n'est pas nouveau et souvent le lecteur se demande s'il ne lit pas, à quarante ans de distance, le dernier essai d'un de ces « nouveaux philosophes », pourtant condamnés par Segré dans d'autres livres, qui voulaient à toute force montrer que la conception juive de Dieu était parfaitement compatible avec le projet émancipateur tous azimuts de la Modernité. En effet, qu'essaie de démontrer Ivan Segré ? Que le « mosaïsme » n'est pas un dispositif arbitraire de domination, un système théologico-politique de pouvoir. Cela signifie-t-il qu'il aurait été capté et défiguré par le

#### L'ÉCHANGE D'ADAM

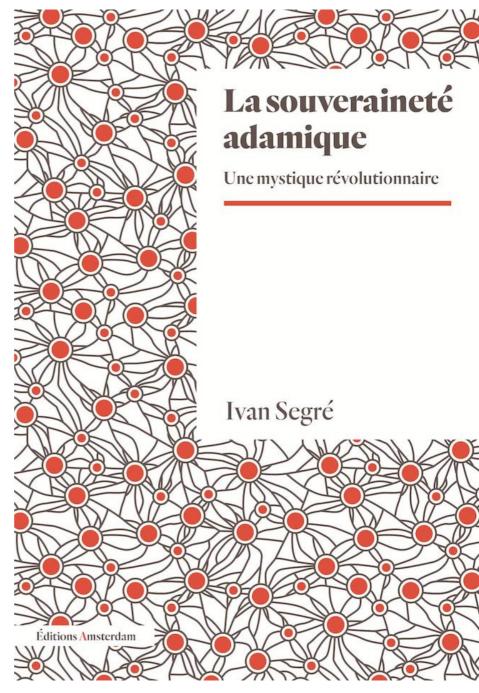
nomos politikos romain faute d'une compréhension authentique de sa fondation « anarchique » ? Que l'apparition d'une autorité religieuse juive succombe irrémédiablement au paradigme d'un politique autoritaire ?

La vocation d'Israël, « le plus petit des peuples », à « porter le joug de la Thora » ne témoigne-t-elle pas, au contraire, d'un mode nouveau d'affirmation de l'autorité ? Car cette Loi n'est pas au-delà, ni dans les cieux, ni dans la mer, « elle est tout près de toi, dans ta bouche et dans ton cœur pour que tu la mettes en pratique » (Deutéronome, 30, 11-14). C'est au moment où Israël veut être un « peuple comme les autres » et avoir un roi, autrement dit quand le peuple de Dieu est saisi par la tentation « politique », à laquelle il accorde de grandes vertus assimilatrices, que le prophète Samuel avertit de l'extrême danger de passer à la modalité mondaine de la fondation de l'autorité.

L'institution que construit la souveraineté adamique d'Ivan Segré s'affirmerait, selon lui, comme l'enfant apprend à parler : par la force du désir d'entrer en relation, exclusive ou au-delà de la codification grammaticale. Mais, précisément, la parole et l'échange ne sontils pas le fruit d'une synthèse vivante entre désir et grammaire, sous peine d'insignifiance ? Si bien que le potentiel révolutionnaire d'Israël ne se situerait peut-être pas là où Segré le place, dans

le choix de « *l'immanence de la loi au désir* » contre « *l'arbitraire normatif* », mais dans le fait de ne pas pouvoir agir (et réagir) comme les autres peuples et, comme l'écrit excellemment Segré, d'être retenu par l'interdit du jardin : celui qui prohibe « *toute transposition de la loi des sociétés animales dans celle des hommes* ».

Il faudrait encore faire deux remarques pour conclure. Sur le titre de l'ouvrage, d'abord : « souveraineté » résonne d'un accent bataillien, alors qu'il s'agit pour la tradition juive d'une souveraineté sur le jardin légitimement exercée dans le cadre du « service de Dieu pour Luimême ». Soucieux sans doute de promouvoir un nouvel humanisme et un judaïsme ouvert, l'au-



teur ne souligne par assez ce « reste » transfiguré des anthropogonies mésopotamiennes. Dans les deux récits babylonien et biblique, il est bien question de « service » qu'un abime interprétatif sépare. Segré insiste à juste titre sur une certaine souveraineté d'Adam en demeurant discret sur le contexte proprement théologique de sa pleine signifiance. Terminons par un étonnement : pourquoi avoir placé au milieu du livre un chapitre très complexe d'introduction à l'herméneutique cabalistique ? Autant le lecteur comprend le recours à l'exégèse cabalistique pour éclairer la situation d'Adam, autant il se perd un peu dans les méandres de la guematria (trop difficile à résumer pour le lâche critique) et a le sentiment d'une composition déséquilibrée de l'ouvrage.

# Les calculs de la piété

Le livre de Sean Field, Sainteté de cour, est passionnant et irritant. Passionnant parce qu'il fait revivre sous une plume alerte (qui est peut-être celle du traducteur, le médiéviste Jacques Dalarun) une galerie de personnalités souvent oubliées ou ignorées. Irritant parce que tellement dans l'air du temps, l'ère du soupçon, qu'on se demande si tous les historiens d'aujourd'hui en sont imprégnés. Défense et illustration des femmes, mais dès lors qu'elles gravitent dans la sphère du pouvoir, leurs mobiles sont forcément suspects, comme ceux de nos hommes politiques.

# par Dominique Goy-Blanquet

Sean L. Field

Sainteté de cour.

Les Capétiens et leurs saintes femmes

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Jacques Dalarun

EHESS, 342 p., 25 €

Le titre original du livre de Sean Field l'annonçait – Courting Sanctity, littéralement « courtiser la sainteté », rendu avec tact par Sainteté de cour –, ses premières pages le confirment. Blanche de Castille « se précipite » au chevet de sa fille gravement malade, et sollicite l'aide d'une sainte femme, car l'inciter « à parler au nom de Dieu, c'était un puissant moyen de démontrer la faveur divine dont bénéficiaient les Capétiens ». Voyons, quel autre motif pourrait avoir dans une telle épreuve une mère aimante et pieuse ?

Ici l'auteur affirme le rôle déterminant qu'a joué sa propre subjectivité dans le scénario qu'il écrit : « les faits passés n'ont ni forme ni teneur en euxmêmes avant que les historiens et les historiennes le leur assignent ». Un autre que lui aurait opéré d'autres choix parmi les faits, et conté une autre histoire. Son livre se veut donc « une invitation à poursuivre le dialogue ». Nous voilà prévenus. Premier objectif de l'historien qui se respecte : déjouer les manipulations politiques, montrer qu'on n'est pas dupe, pas complice des légendes orchestrées de tout temps par le pouvoir. Que les rois capétiens aient voulu instrumentaliser les prophétesses et soutenu leur renommée tant qu'elles leur étaient utiles, oui, certainement, comme Charles VII l'a fait pour Jeanne d'Arc. Que les saintes femmes aient cru à leur mission, à leurs visions, c'est probable. Ont-elles été achetées pour soutenir l'œuvre de propagande royale, ou au moins tentées par le prestige qu'elles en retiraient? Peut-être, mais il apparait que nombre d'entre elles ont obéi à leurs « voix » jusqu'au bout, sans craindre de s'opposer aux puissants quand leur conscience le leur dictait, et qu'elles ont été maintenues, quelle que fût leur renommée, en état de sujétion. Nous sommes loin de l'autorité morale d'une Hildegarde de Bingen. L'histoire de la sainteté capétienne se déroule en trois phases : vénération, méfiance, mise à distance.

Sean Field ne partage pas l'admiration que vouaient à Louis IX les souverains de son temps, qui le consultaient, et le prenaient pour modèle avant même sa canonisation, selon le Saint Louis de Jacques Le Goff : obsédé par son rôle de purificateur du royaume, le despote persécute juifs et hérétiques, et tous ceux qui désobéissent à ses normes vertueuses. La première véritable sainte de la dynastie, c'est sa sœur Isabelle, qui donne très tôt des signes d'indépendance en refusant les mariages qu'on veut lui imposer : elle n'aura d'autre époux que le Christ. C'est après sa guérison qu'elle et son frère prennent des engagements religieux radicaux, elle vers un pieux célibat, lui vers la croisade. Aucune jeune fille de sang royal avant elle n'avait suivi ce chemin, assure Sean Field.

Isabelle obtient l'autorisation papale de fonder un monastère de franciscaines, mais son vœu de virginité semble bientôt créer un malaise dans les écrits où elle est nommée. Le pape Innocent IV loue sa pureté, mais pourra-t-elle tenir cet

#### LES CALCULS DE LA PIÉTÉ

engagement ? Divers théologiens aimeraient voir son projet personnel transformé en vœu public, au sein d'un ordre. Thomas de Cantimpré lui offre une voie de salut en l'orientant vers les béguines, qui font le choix d'une vie pieuse laïque sans s'isoler du monde. Alexandre IV soutient l'essor des institutions féminines de la mouvance franciscaine, et il approuve la Règle de Longchamp, rédigée par Isabelle avec une équipe de maitres en théologie de la Sorbonne : la bulle Sol ille verus célèbre ses chers enfants dans le Christ, « le très chrétien Louis, illustre roi des Francs », et « la noble dame Isabelle sa sœur », tous deux baignés de lumière spirituelle.

C'est à Isabelle, non à Louis, qu'un sergent du roi vient demander d'implorer Dieu pour son fils malade. C'est autour d'elle que les images de sainteté se cristallisent en France. Mais, faute peut-être d'avoir obéi aux incitations réitérées de prendre le voile, elle va rapidement disparaitre des correspondances papales, alors même qu'elle négocie pour faire inclure dans la Règle l'expression Sorores minores, qui les ferait reconnaitre comme membres à part entière de la famille franciscaine, l'équivalent féminin des Frères mineurs, ce que refusent les Frères. En 1263, au moment où Charles d'Anjou accepte la couronne de Sicile. Urbain IV approuve la nouvelle Règle créant l'ordre des Sorores minores inclusae, sans nommer Isabelle : « Il la jeta purement et simplement aux oubliettes », note Sean Field. D'un atout, il semble qu'elle soit devenue un problème, en s'obstinant à réclamer une règle distincte pour son ordre, et en confortant par son choix du libre arbitre un mode de pensée franciscain dynamique mais très controversé.

Comme les vies de ces saintes femmes ont laissé peu de traces, si grande que fût leur réputation, Field est parfois réduit à des hypothèses pour les reconstruire... et doit consacrer une large place aux faits et gestes des hommes qui gouvernent conciles, alliances, guerres. Les maigres sources concernant la béguine Douceline de Digne confirment en tout cas que Charles d'Anjou la tenait pour sa « commère bien aimée », après avoir testé la sincérité de son extase en lui faisant verser du plomb fondu sur les pieds, dont elle souffrit atrocement une fois sortie de sa transe. Après quoi il eut pour elle la plus grande dévotion, et suivit son conseil d'accepter la couronne que lui offrait le pape. Elle lui rappelait régulièrement que Dieu lui reprendrait son royaume s'il cédait à l'orgueil. Une fois la sainte décédée, il oublia la crainte de Dieu, et en fut promptement châtié par la grande révolte des « Vêpres siciliennes ». Du moins c'est ainsi que la béguine Felipa de Porcelet interprète a posteriori les faits dans sa Vida de la benaurada sancta Doucelina. Elle place les cercles béguins et franciscains gravitant autour de Douceline dans une relation de parenté élargie avec les Capétiens, relation bénéfique aux deux parties : « plus les Capétiens baignaient dans cette aura, plus elle rayonnait en retour sur la béguine ».

Deuxième phase : des rumeurs circulent sous le règne de Philippe III le Hardi, accusant son épouse, Marie de Brabant, d'avoir tué le fils ainé de son premier mariage, et lui-même d'avoir « péché contre nature », en clair par des penchants homosexuels. La source principale de ces rumeurs serait une mystique portant des stigmates, Élisabeth de Spalbeek, dont les transes inouïes attiraient des spectateurs de toute part, selon le rapport d'un abbé cistercien, Philippe de Clairvaux. Elle aurait annoncé que Dieu punirait les Capétiens en mettant fin à leur lignée. Thomas de Cantimpré l'admire, mais Guibert de Tournai, hostile aux béguines qui vivent hors des cadres réglementaires, la soupçonne d'imposture et réclame un examen public de ses assertions. Interrogée, Élisabeth nie avoir reçu quelque révélation de la colère divine contre le souverain. Ce n'est que le début du feuilleton policier. Au terme de quatre enquêtes, luttes d'influence, complots, tentatives de corruption, pressions, deux proches du roi sont jugés coupables de l'avoir instrumentalisée pour accréditer ces rumeurs. Signe d'une évolution radicale, c'est en définitive le silence d'Élisabeth, et non son pouvoir prophétique, qui permit à la cour capétienne « de continuer à se prétendre, en France, la lignée royale chérie de Dieu ».

Comparés à la complexité des intrigues politiques, les motifs qui animent les princes capétiens semblent singulièrement réduits. Compterait par-dessus tout le soin de promouvoir l'idée que « la lignée capétienne était sainte, vertueuse et bénéficiait d'un soutien privilégié de Dieu ». Soin qui conduit Charles d'Anjou à commander une Vie de sa sœur Isabelle à Agnès d'Harcourt, l'abbesse de Longchamp, élément crucial dans « la fabrique textuelle de la sainteté capétienne ». À l'époque, entre autres occupations, Charles compte attaquer Constantinople, défier Pierre d'Aragon en duel, obtenir du secours à Paris après le désastre des Vêpres siciliennes, et visiter les tombes de

#### LES CALCULS DE LA PIÉTÉ

ses proches à Saint-Denis. « Il rendit presque certainement le même hommage au tombeau d'Isabelle à Longchamp », « ne put alors que rencontrer l'abbesse », et « dut parler avec elle de sa sainte sœur ». Le récit d'Agnès d'Harcourt évite les points précis où la vie de la princesse diverge des modèles reconnus de sainteté, dont l'absence de vœux monastiques ou la genèse tourmentée de la Règle. Agnès enchaine les témoignages et les anecdotes pittoresques, comme ce bonnet tissé que la jeune Isabelle a refusé à son frère Louis pour l'offrir à une femme pauvre, quarante miracles post mortem attribués à ses mérites, et les pèlerinages vers sa sépulture. Le procès de canonisation de Louis IX était en cours, peut-être espérait-on une procédure similaire en faveur d'Isabelle. Field explique les apories par une comparaison avec la Légende de Claire d'Assise, également silencieuse sur ses choix de vie peu conformes aux usages.

Bernard de Clairvaux appelait l'abbaye de Saint-Denis « l'atelier de Vulcain » de la dynastie. L'analyse des Actes de Philippe III, où Guillaume de Nangis « forgeait un récit acceptable pour le roi, la reine et la cour » de l'épisode des rumeurs, ses révisions du personnage d'Élisabeth de Spalbeek, montrent la justesse du mot. Dans sa geste du triomphe capétien, Élisabeth tient un rôle ambigu, qui fragilise les fondations de l'édifice. Une Vie de la bienheureuse sainte Douceline par un frère mineur italien, Salimbene de Adam, rappelle ses avertissements à Charles qu'il perdrait son royaume s'il était trop orgueilleux, et l'accomplissement de cette prophétie à la mort de Philippe le Hardi : les troupes du roi de France sont tombées « non pas sous les coups de l'ennemi, mais par la volonté divine ».

La troisième partie du parcours est intitulée « La chute ». Le pouvoir capétien atteint alors son apogée. Dans la logique de Philippe IV le Bel, « l'hérésie était un affront au monarque autant qu'à Dieu ». Une rafale de bulles affirmant la suprématie pontificale et menaçant d'excommunier quiconque s'attaquerait aux biens de l'Église, qu'il se prépare à taxer pour financer ses campagnes militaires, le met en fureur. On connait la suite, une guerre sans merci contre tous les supposés ennemis de la France, les riches Templiers, les ordres religieux, les juifs, et la papauté, placée sous tutelle à Avignon. Dans ce climat de violence, surgit une sainte

femme, ou supposée telle, Paupertas de Metz ou Pauperies, nom suggérant une affinité avec la spiritualité franciscaine. Son histoire, racontée par les continuateurs de Guillaume de Nangis, fourmille d'anomalies, béances et contradictions que Field s'applique patiemment à dénouer. Selon le récit le plus détaillé, Paupertas vivait en recluse à Metz avant de se rendre « parmi les foules de béguines en Flandre », où on la traite « comme une femme sainte et digne de Dieu, quasi sancta et Deo digna mulier », mais ce n'est qu'une façade trompeuse. Elle a agi d'abord en pacificatrice, puis, soudoyée par les Flamands, a tenté de faire empoisonner Charles de Valois, frère de Philippe le Bel. Arrêtée et torturée jusqu'à ce qu'elle confesse ses crimes, elle échappe de justesse au bûcher : sa peine est commuée au dernier moment en peine de prison. Pour quelle raison, le Continuateur n'en dit rien. Peut-être, suggère Field, grâce à une intervention de la reine, Jeanne de Navarre, qui avait déjà protégé des personnalités franciscaines controversées.

À diverses reprises, notamment après la mort de la reine Jeanne, des femmes se retrouvent prises dans les grandes offensives menées contre les nombreux ennemis du roi. Les idéaux de pauvreté franciscaine, les dévotes qui vivent en dehors de monastères institués, deviennent l'objet de suspicions croissantes. Plusieurs sont soumises à des enquêtes ecclésiastiques, brûlées ou emprisonnées. La divinatrix Margueronne de Bellevillette est mêlée à une affaire impliquant l'évêque Guichard de Troyes, accusé de tentatives de meurtre sur la famille royale. L'« énorme procès, touffu, enchevêtré » a engendré une ample somme de témoignages, en cours de publication par une équipe de chercheurs. Les accusations de sorcellerie, nécromancie, poisons, envoûtements, sodomie, usure, pleuvent sur l'évêque. Après avoir servi les desseins de la cour visant à le diaboliser, Margueronne croupit en prison, signe de la nouvelle tendance à considérer les femmes en contact avec le surnaturel comme possédées du démon plutôt que divinement inspirées. La mystique Marguerite Porete, béguine, autrice d'un Miroir des simples âmes anéanties qui traite de l'amour divin, finit sur le bûcher pour avoir refusé d'abjurer les propos jugés hérétiques de son livre. Seul le roi désormais est autorisé à parler au nom de Dieu. « Plus aucune sainte figure féminine n'émergea dans l'orbite de la famille royale sous les derniers Capétiens directs. » Sean Field ne le dit pas, mais ils ne perdent rien pour attendre, ces rois maudits.

# Loin de l'Hexagone

## Hypermondes (20)

Plusieurs livres parus ces derniers mois montrent que la science-fiction française n'hésite pas à balayer de larges horizons. Avec Tè Mawon, Michael Roch inscrit les Caraïbes dans la SF francophone, en installant dans son écriture même la pluralité linguistique, condition de la « diversalité ». Uni en une mégalopole attractive mais divisé socialement entre « Anwo » et « Anba », son espace caribéen futuriste permet d'ausculter les conditions d'un développement qui profiterait à tous. Parallèlement, La Volte réédite un classique de Philippe Curval, auteur d'une trentaine de romans depuis 1960. Le ressac de l'espace oscille avec subtilité entre utopie et dystopie pour examiner les choix possibles entre harmonie heureuse et libre arbitre. Enfin, Spam rassemble des textes inédits ou dispersés en recueils collectifs et revues de Jacques Mucchielli, disparu en 2011. Deux nouvelles évoquent la ville imaginaire de Yirminadingrad, créée avec Léo Henry. Située sur les bords de la mer Noire, touchée par la guerre, aujourd'hui on peut avoir l'impression que la réalité rejoint Yirminadingrad.

# par Sébastien Omont

Michael Roch *Tè Mawon*La Volte, 224 p., 18 €

Philippe Curval Le ressac de l'espace La Volte, 256 p., 18 €

Jacques Mucchielli Spam Les Règles de la nuit, 272 p., 15 €

Dans *Tè Mawon* (prononcer « Terre Marron »), Lanvil ressemble à un rêve de promoteur immobilier : une conurbation moderne et lumineuse, scintillant de tous ses gratte-ciels sur la mer des Caraïbes, destination idéale pour touristes fortunés car, dans un monde ravagé par les épidémies, Lanvil a mis en place des frontières sanitaires efficaces. Cependant, le béton recouvre toutes les îles ; les plages de rêve et les eaux turquoise ne sont plus que des illusions virtuelles. « *Anba Lanvil* », balayé par les « *brumes de sable* », on se fait agresser pour ses implants. Le prolétariat exclu de la prospérité y garde seul le souvenir de sa culture.

Quelques personnages incarnent par leurs monologues intérieurs les différentes dimensions de la ville. Les sœurs ennemies Lonia et Eyzie se sont ainsi élevées jusqu'à devenir traductrices au service de Babel SA, l'organisme qui gère la Ville-État. Un rôle essentiel : « La fonction première du tradiktè est de lire le réel, [...] de le décoder afin de le transmettre à un tiers ». Leur frère Pat, ex-syndicaliste, révolutionnaire désabusé, parrain désargenté des marges, s'est lancé dans la quête du « Tout-monde », la Terre-mère des ancêtres, perdue sous le béton. Le Tout-monde est une notion empruntée à la créolisation d'Édouard Glissant, qui le définissait comme « notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons », une façon ouverte de penser et de regarder le monde.

La force chorale de *Tè Mawon* est que chaque personnage a son langage, mêlé de français et de créole dans des proportions variées car, comme le dit Eyzie : « Ce qui nous aliène, c'est la dépossession d'une langue au profit d'une autre. Car elle déforme le corps, elle le contraint dans un système qui ne correspond pas à sa pensée ». Certains passages scandés par Pat peuvent être ponctuellement difficiles pour un lecteur

#### HYPERMONDES (20)

métropolitain, mais ils donnent en même temps au texte son plus grand coefficient de poésie et de percussion. Accepter cette étrangeté, c'est entrer en cohérence avec ce que défend le livre : liberté, ouverture, dynamisme des marges et de ce que chaque personnage peut apporter par sa diversité. Dans la continuité de l'histoire des luttes, Michael Roch nous attache avec une belle énergie à des personnages qui s'opposent souvent mais qui cherchent comment rendre leur société meilleure. L'essentiel est de résister au conformisme et de savoir écouter les histoires diverses, pour « devenir le mawon de [s]on ancien corps ».

Publié à l'origine en 1962, Le ressac de l'espace décrit également une société prospère apparemment satisfaisante. Pourtant, en proie à une « décadence dorée », les Terriens ont perdu le goût de l'aventure. Les voyages spatiaux périclitent faute d'équipages. Les « archépoles », rares individus encore attirés par l'inattendu, se réfugient dans les villes anciennes, mais ils sont méprisés, et une « loi scélérate » permet de les surveiller sous prétexte de contrer « les agissements des révolutionnaires et des criminels ». La Terre offre donc un terrain de choix aux Txalqs. Supérieurement intelligente mais dotée d'un corps débile, cette race extraterrestre se voit contrainte d'asservir par télépathie des espèces plus robustes. Malheureusement, la charge mentale imposée conduit leurs hôtes à dégénérer, ce qui oblige les Txalqs à chercher sans cesse de nouvelles planètes à vampiriser.

Philippe Curval développe avec humour et subtilité un récit plein de rebondissements mais d'une portée également politique et métaphysique. Un bonheur harmonieux justifie-t-il qu'on abandonne sa liberté ? Faut-il résister, au prix de la guerre et de la violence ? En proie à ces dilemmes, les personnages hésitent d'un pôle à l'autre dans un ressac qui est celui du titre. Leurs errances sont l'occasion de descriptions superbes et surprenantes : combats sous-marins, gigantesques chorégraphies collectives, et surtout une planète Vénus hostile et pluvieuse, toute de « flou liquide ».

Pour finir, la découverte par les Txalqs de ce qui définit l'humanité offre une possibilité d'accord et évite un dénouement manichéen. *Le ressac de l'espace* noue dans une histoire divertissante de nombreuses questions propres aux années 1960 – assoupissement d'un Occident repu par la société de consommation, libération sexuelle, colonia-

lisme, résistance armée, liberté et prise de risque – mais dont beaucoup restent étonnamment actuelles, y compris avec la guerre en <u>Ukraine</u>.

Jacques Mucchielli est mort à seulement trentequatre ans. *Spam*, édité par Léo Henry, son alter ego dans l'écriture du cycle de *Yirminadingrad*, donne à lire quel écrivain il était. Ses nouvelles racontent les séquelles de la guerre (« Spam », « Schrapnel Memento »), la ville (« Il est cinq heures... », « Ce qu'ils savent de Paris », « Nom lieu »), la surveillance et le commerce invasifs (« Spam », « Journal anticipé d'un écrivain mythomane », « L'or des fées »), les influences littéraires d'<u>Edgar Poe</u> (« And the tattling of many tongues ») et de J. G. Ballard (« Vermilion Dust »), et mettent en leur cœur le langage, à la fois instrument de contrôle et d'aliénation et possibilité d'évasion individuelle.

Comme sur les deux rives d'un même fleuve. deux cités se dressent en miroir, pas tout à fait dans le même monde, et pourtant liées : Paris et Yirminadingrad. Un texte les réunit : « Journal anticipé d'un écrivain mythomane » est une vertigineuse mise en abyme dans laquelle Jacques Mucchielli imagine son futur d'écrivain, à l'aune de sa relation avec Léo Henry. « Journal anticipé d'un écrivain mythomane » se situe dans le XIIIe arrondissement de Paris, où l'auteur vivait, et imagine avec autodérision le futur de son œuvre sous forme de romans, de films, de jeux vidéo, jusqu'à une fin grandiose venue à la fois de Borges et du western. Ce texte, comme les autres du recueil, comme Moins de toi, journal anorexique et fantastique, ébauche de roman en fragments, est une poignante illustration de l'écriture de Jacques Mucchielli, de son mélange rythmé de finesse et de familiarité, propre à exprimer le sentiment de menace latente, d'effondrement ayant déjà eu lieu et simultanément à venir, qui caractérise les nouvelles du cycle de Yirminadingrad [1].

Écrits à des décennies d'écart, *Tè Mawon*, *Le ressac de l'espace* et *Spam* prouvent que la science-fiction française compte de véritables écrivains, à même d'aborder avec fougue et intelligence les grands enjeux de nos sociétés.

1. Les quatre recueils, *Yama Loka Terminus*, *Bara Yogoï*, *Tadjélé* et *Adar*, sont disponibles aux éditions Dystopia Workshop.

# Les 400 ans de Molière : suite et fin

Deux nouvelles créations clôturent à la Comédie-Française le quatre-centième anniversaire du « Patron de la Maison », selon l'expression consacrée : Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres... d'après Molière, mise en scène par Julie Deliquet, à la salle Richelieu ; Le crépuscule des singes, d'Alisson Cosson et Louise Vignaud, mise en scène par Louise Vignaud, au Vieux-Colombier.

## par Monique Le Roux

Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres..., d'après Molière Mise en scène de Julie Deliquet Salle Richelieu. En alternance, jusqu'au 25 juillet

Alisson Cosson et Louise Vignaud Le crépuscule des singes Mise en scène de Louise Vignaud Vieux-Colombier. Jusqu'au 10 juillet

Pour l'anniversaire de sa naissance, de nombreuses pièces de Molière ont été mises en scène, certaines encore programmées en alternance salle Richelieu, parfois destinées à une reprise la saison prochaine. Éric Ruf, administrateur général de la Comédie-française, avait aussi suggéré de « faire un spectacle autour de Molière [...], moyen plus libre de lui rendre hommage ». Deux équipes féminines ont relevé le défi ; leurs créations ont le grand intérêt, d'une salle à l'autre, de faire découvrir le personnage de Molière entouré de ses proches, de comparer les mêmes situations évoquées différemment et de retrouver des échos entre elles.

Julie Deliquet, actuelle directrice du théâtre Gérard Philipe/Centre dramatique national de Seine Saint-Denis, est familière de la troupe pour l'avoir dirigée dans <u>Oncle Vania</u> de Tchekhov, puis dans <u>Fanny et Alexandre</u> d'Ingmar Bergman. Elle lui fait vivre la saison 1662-1663, lorsqu'à <u>L'école des femmes</u> succèdent <u>La critique de l'école des femmes</u> et <u>L'impromptu de Versailles</u>. À partir de ces trois pièces, elle a écrit une adaptation avec Julie André et Agathe Peyrard : <u>Jean-Baptiste</u>, <u>Madeleine</u>, <u>Armande et les autres</u>... (cf. <u>Avant-Scène Théâtre</u>, n° 1525, à paraître le 4 juillet 2022). Louise Vignaud connaît aussi la Comédie-Française, où elle a mis en scène

<u>Phèdre</u> de Sénèque. Elle y revient avec *Le crépuscule des singes* (cf. *Avant-Scène Théâtre*, n° 1519, 1er mars 2022), une pièce écrite avec Alison Cosson, « *d'après les vies et œuvres de Molière et Bougakov* ». Elle fait se répondre, à trois cents ans de distance, différents épisodes de la vie de ces deux auteurs, jusqu'à leur mort.

Salle Richelieu, le spectacle commence par l'arrivée joyeuse et bruyante des interprètes qui sortent de scène, dans leurs costumes (de Julie Scobeltzine), après le grand succès de L'école des femmes. Ils rejoignent, dans un espace privé, Armande (Adeline d'Hermy), récemment mariée avec Molière, qui n'appartient pas encore à la troupe, et Mlle Du Parc (Elsa Lepoivre), qui ne fait pas partie de la distribution. Avant le début de la représentation, le public a pu découvrir la scénographie d'Éric Ruf (seul homme de l'équipe artistique) et de Julie Deliquet, éclairée par Vyara Stefanova. Le décor s'étage sur deux niveaux : en bas, une pièce de vie avec une longue table sous deux lustres chandeliers, une cuisine avec une grande cheminée ; au premier étage, une galerie qui donne accès, par plusieurs portes, au domaine des habitants. Deux enfants, Angélique et Jeannot (trois distributions en alternance pour chaque rôle), occupent souvent l'escalier, y finissent leur repas, avant d'importuner Molière par leurs questions répétées. Ils restent seuls en scène à la fin de la représentation, face au public : « Le petit chat est mort ». Leur présence accentue, de manière parfois comique, parfois émouvante, l'impression de vie quotidienne.

Le grand succès de *L'école des femmes* déclenche une crise. Il fait envisager des représentations « *en série* », pendant trois mois, et non en alternance, ce qui éloignerait Mlle Du Parc de la scène et retarderait la distribution dans des rôles sérieux de Brécourt (Hervé Pierre), engagé dans

## LES 400 ANS DE MOLIÈRE : SUITE ET FIN

cette perspective. C'est l'occasion de montrer un fonctionnement démocratique, tel que les registres, en particulier celui de La Grange, et Le théâtre français (1674) de Samuel Chappuzeau le font connaitre. Madeleine Béjart (Florence Viala), lunettes sur le nez, devant ses livres de comptes, apparaît bien comme cheffe de troupe, avec Molière (Clément Bresson) en vrai chef artistique.

Elle fait procéder aux votes, à main levée, pour toutes les décisions, y compris celles qui concernent le niveau de rémunération, en fonction du mérite. Ainsi, l'assemblée commence par la réduction à une demi-part, associée à un risque d'éviction, de la femme de Philibert Gassot, dit Du Croisy (Serge Bagdassarian), chargé de la prévenir. Elle apparaît bien comme l'ancêtre de l'actuel comité, dont les membres décident chaque année du sort de leurs partenaires. L'effet spécifique, toujours produit par la comédie des comédiens, chez Marivaux ou chez Pirandello, se trouve accru par cette mise en abyme.

L'entracte propose de rester témoin de ce quotidien en temps réel : un repas continue d'être préparé, tandis qu'Hervé Pierre, le grand sociétaire sur le point de quitter la troupe, par choix, après quinze ans de présence, remplace les chandelles du lustre. La seconde partie commence à l'automne 1663. Armande Béjart est visiblement enceinte; Molière répond aux attaques, après son grand succès, par La critique de l'école des femmes et L'impromptu de Versailles. L'adaptation scénique reprend de larges extraits, en particulier de la seconde pièce, avec de légères modifications. Par exemple, les incitations de Madeleine et de Catherine, Mlle De Brie (Pauline Clément) à Molière, pour répondre plus vigoureusement à la pièce écrite contre lui, passent du vouvoiement au tutoiement; elles ne trouvent un accord que sur le point de « la vie privée », désignée dans le texte original par une périphrase embarrassée : « des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquent ».

Cette seconde partie permet aux comédiens de montrer une autre dimension, plus théâtrale, de leur interprétation. Clément Bresson (entré dans la troupe début 2020) donne sa pleine mesure, quand « il faut dire les choses avec emphase », quand Molière imite les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, en particulier Montfleury, dans Ho-

race, Le Cid, Sertorius. Et il y a un plaisir particulier dans L'impromptu de Versailles, où les membres de la troupe se plaignent à leur chef de ne pas avoir le temps de connaître leurs rôles, à se rappeler que ceux de la troupe actuelle se réjouissent de la part d'improvisation dans le travail avec Julie Deliquet.

Dans Le crépuscule des singes, se font aussi entendre des extraits de pièces. Mais les comédiens d'aujourd'hui n'incarnent pas les comédiens d'alors ; ils jouent des personnages hors du plateau, dans leur vie privée. Ainsi, dans la scène cruelle où Madeleine Béjart apprend le mariage imminent de Molière avec sa jeune sœur Armande et où elle le supplie d'y renoncer, elle emprunte les mots d'Elvire à Dom Juan. Elle le fait par désespoir amoureux, mais aussi, comme Elvire, par souci d'éviter sa perte, en l'occurrence l'exploitation, par ses ennemis, des rumeurs sur la naissance d'Armande, sur une union incestueuse. Dès la scène suivante, Armande, qui avait déjà confié son impossibilité d'aimer Molière, le repousse à la manière d'Agnès dans L'école des femmes.

Ces inserts procèdent d'une dramaturgie complexe. Louise Vignaud avait d'abord pensé adapter Le roman de Monsieur de Molière de Boulgakov. Puis elle a découvert comment l'écrivain russe a vécu des années dans la compagnie de Molière, de 1929 à 1936 d'après Marie-Christine Autant-Mathieu, spécialiste de son théâtre. Il a écrit La cabale des dévots, pièce pour laquelle la censure a préféré le titre Molière ; la biographie inspirée par La vie de Monsieur de Molière de Grimarest (1705), annoncée dans une collection dirigée par Gorki, finalement publiée vingt ans après sa mort, encore censurée ; des traductions et des adaptations de pièces. Louise Vignaud a donc préféré créer, avec Alisson Cosson, une pièce centrée sur les relations avec le pouvoir, de Louis XIV pour l'un, de Staline pour l'autre, sous un titre mystérieux et éventuellement dissuasif, Le crépuscule des singes. Elle s'explique : « Les singes font bien sûr référence à la Maison Poquelin surnommée "le Pavillon des singes", à cause de ses sept singes sculptés sur un poteau d'angle... C'est aussi une manière péjorative de désigner les artistes, et qui plus est les artistes de scène. Le singe renvoie à la violence du regard des hommes de pouvoir ».

La dramaturgie complexe impose une scénographie, elle aussi complexe, due à Irène Vignaud, un va-et-vient entre Paris et Moscou, entre



LES 400 ANS DE MOLIÈRE : SUITE ET FIN

Coraly Zahonero dans « Le crépuscule des singes » © Christophe Raynaud de Lage, coll. Comédie-Française

le XVIIe et le XXe siècle. La pièce commence dans le bureau de Boulgakov ; vont bientôt y faire irruption Chapelle, Boileau, La Fontaine, puis Molière lui-même. Dans la scène suivante, la lumière de Julie-Lola Lanteri permet de passer du bureau moscovite à la loge parisienne sur fond de rideau de scène rouge. Cette fois, Boulgakov rejoint Molière, qui l'appelle Micha et lui présente Madeleine Béjart - laquelle vient de jouer avec Armande Les précieuses ridicules. Plus tard, il reçoit, toujours à côté de Molière, un appel téléphonique de Staline (voix d'Éric Ruf), symptomatique de la duplicité du pouvoir, comme celle de Louis XIV envers Molière à propos de Tartuffe. Ces anachronismes, ces télescopages de situation, par exemple l'interrogatoire par l'archevêque et deux prêtres de Boulgakov dans sa baignoire, allègent la tonalité du parcours vers la mort de deux hommes malades et persécutés.

Ce dispositif s'avère particulièrement exigeant pour les interprètes, dont la virtuosité suscite la jubilation. Seuls deux d'entre eux ne jouent qu'un seul personnage : Pierre Louis-Calixte, éblouissant, déchirant Boulgakov, et Nicolas Chupin, qui, pour son entrée dans la troupe, a la lourde tâche d'incarner Molière. Coraly Zahonero est, avec la même conviction, Elena, la compagne de Boulgakov, et Madeleine Béjart. Géraldine Martineau ne tient, elle aussi, que deux rôles, mais dans un passage inattendu d'Armande Béjart à Louis XIV. D'autres, Gilles David et Christian Gonon, en tiennent trois ; la nouvelle venue, Claïna Clavaron, change allègrement cinq fois de sexe et d'époque. Mais le plus impressionnant est Thierry Hancisse, représentant de la commission de censure, dans une magistrale ouverture évocatrice de la scène entre Dom Juan et Monsieur Dimanche, hilarante marquise de Rambouillet, directeur de théâtre, archevêque et enfin la Mort en personne. Une fois encore, dans une pièce difficile, la troupe se montre pleinement digne de son illustre fondateur.

# Pasolini, le craquement de la langue

Siamo tutti pasoliniani! (2/4)

Dans ce deuxième épisode de son panorama-feuilleton de l'intense littérature qui accompagne actuellement, en France et en Italie, le centenaire de la naissance de Pier Paolo Pasolini, Hervé Joubert-Laurencin lit deux ouvrages longuement confectionnés, deux visées opposées sur Pasolini: l'une est encyclopédique, globale, l'autre micrologique, dialectale; mais laquelle voit de près et laquelle de loin? Laquelle ouvre à la vastitude et laquelle aux détails? Une fois dépassées les apparences, plus rien n'est évident.

## par Hervé Joubert-Laurencin

Biagio Marin et Pier Paolo Pasolini,

Une amitié poétique. Comprenant Solitude,

Le craquement du corps fracassé. Litanies

à la mémoire de Pier Paolo Pasolini

de Biagio Marin, et les Écrits sur Biagio Marin
de Pier Paolo Pasolini

Suivi de Massimo Cacciari, La mesure
de Marin et Pasolini « provençal » ?

Édition préparée par Laurent Feneyrou
et Michel Valensi

L'Éclat, 287 p., 20 €

Silvana Cirilo, Roberto Chiesi,
Jean Gili, Piero Spila (dir.)

Tout sur Pasolini
Préface de Philippe Vilain
Introductions de Hervé Joubert-Laurencin
et Davide Luglio
Éditions de Grenelle (publié en parallèle
en Italie : Tutto Pasolini, Rome, Gremese)
448 p., 39 €

L'un s'intitule *Tout sur Pasolini*. C'est un collectif encyclopédique, par entrées et chronologies multiples, de 450 pages, avec 400 photos couleur et une centaine en noir et blanc, écrit par 50 auteurs, une dizaine de Français et une quarantaine d'Italiens, dont beaucoup de Franco-Italiens, à commencer par l'éditeur, opérant en même temps à Paris et à Rome, Gremese/Grenelle. Je n'en dirai pas beaucoup plus car j'y participe par un texte introductif, qui fait l'hypothèse que nous fêtons bien, en 2022, une naissance – et non une mort – celle de Pasolini, et plus précisément une naissance... à l'antifascisme.

L'autre pourrait s'appeler « Tout sur Grado », tant il nous apprend tout ce que nous pourrions savoir de cette terre marine que les premiers mots du livre décrivent ainsi : « Lambeau de terre et de sable, balayé par les vents, incandescent miroir des eaux et du ciel, Grado paraît hors du monde, de toute éternité. Dans le golfe de Venise, non loin de Trieste... » Son vrai titre, Une amitié poétique, se comprend par ses deux auteurs, Biagio Marin, sa vie durant poète de Grado, et Pier Paolo Pasolini, poète italo-frioulan, ethnologue amateur militant des dialectes de la péninsule et cinéaste de Grado, qu'il a filmé pour sa Medea (1969). En extension, et avec esperluette, le titre se décline donc ainsi : Biagio Marin & Pier Paolo Pasolini. Une amitié poétique, suivi encore d'un long détail sur le contenu du livre, qui remplit toute la page blanche de couverture, autour d'une courte et belle photo des deux hommes. J'y reviendrai : dans cette occupation engagée de l'espace du blanc, tient le projet d'un livre qui se présente, lui aussi, à sa manière, comme un Tout.

L'iconographe de *Tout sur Pasolini* s'est manifestement régalé car les cinquante pages de photogrammes couleur, au milieu du livre, font souvent mouche et donnent à réfléchir autant que les textes. Ainsi, la succession des trois images de *L'Évangile selon saint Matthieu*, de *Salò* et de *La ricotta*, page 74 du cahier central, avec ses groupes qui toisent le spectateur, fait froid dans le dos, et dit beaucoup de la force de la frontalité chez Pasolini et de la franchise de l'érudition qui l'accompagne : le Livre sacré interpelle à travers les regards convergents du Christ, des apôtres et des enfants du peuple épinglés par une photo de plateau ; Sade toise notre capacité de voyeurisme

#### SIAMO TUTTI PASOLINIANI! (2/4)

par un groupe punitif retourné vers nous ; et la peinture maniériste nous est lancée sous forme de nourriture issue d'une nature morte (une table exfiltrée de l'un des décors de La ricotta). Les entrées sont si nombreuses dans ce grand dictionnaire Pasolini que je ne retiendrai, à titre de campione (« échantillon », mais aussi « champion »), que l'article « Fallacci, Oriana. L'amie impossible » du regretté Bertrand Levergeois, auteur, autrefois, du remarquable Pasolini, l'alphabet du refus, aux éditions du Félin. La journaliste, qui avait sans doute eu raison avant les autres sur l'assassinat de Pasolini avec son enquête pionnière, fut aussi la compagne du dissident torturé par les colonels, Aléxandros Panagoúlis, dont Pasolini préfaça les poèmes. Elle croisa à plusieurs autres reprises la route de l'écrivain.

Le titre, comme le contenu, d'Une amitié poétique avance par couples d'hommes : les deux poètes, dont le premier, plus vieux que l'autre et pourtant l'enfant dans la relation (l'enfant qui n'a pas visité ni vaincu le vaste monde des adultes et l'enfant dont l'œil. l'oreille et le cœur restent vierges aux sensations premières), Biagio Marin, poète dialectal, apparaît en majesté car le livre (qui lui est au fond consacré) contient, en bilingue, la traduction de deux de ses recueils majeurs, jusqu'ici inédits en français. Le second poète, Pasolini, ne joue pourtant pas le rôle du faire-valoir de son vieil ami, car il se trouve, en réalité, intensément reflété par ce livre, à travers sa générosité quasi amoureuse (cela s'appelle donc : « l'amitié poétique »), puisqu'il est l'éditeur (à Milan, en 1961) de Solitàe / Solitude, le premier recueil, et le sujet posthume du second, El critoleo del corpo fracassao / Le craquement du corps fracassé, publié chez le même éditeur milanais, en 1976, et qui n'est autre qu'une série de « Litanies à la mémoire de Pier Paolo Pasolini ». Tous les textes critiques de Pasolini sur Biagio Marin sont par ailleurs traduits dans ce volume.

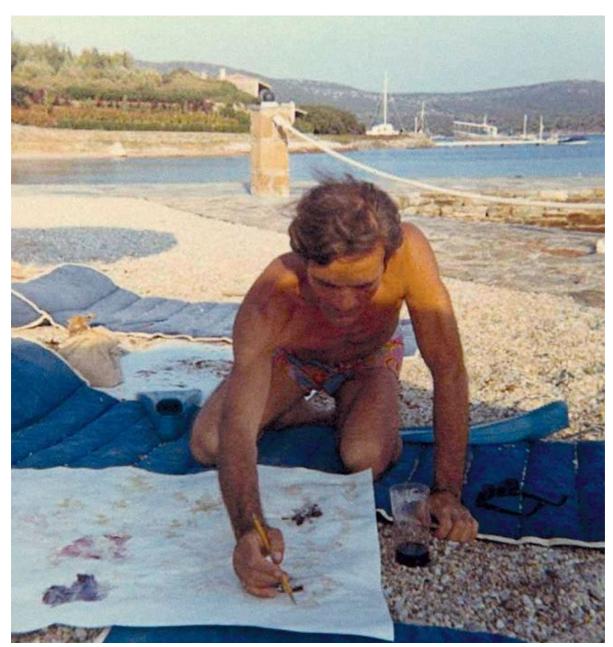
Autre doublé, Massimo Cacciari entre dans cet ouvrage par deux essais, l'un sur Marin, l'autre sur Pasolini. Enfin, avec esperluette, « Laurent Feneyrou & Michel Valensi » sont encore deux, et deux hommes, à signer l'édition de cet impeccable château de cartes poétique. Je dis « hommes », car, comme tout tourne autour de Grado, l'absente de ce bouquet est Maria Callas, la diva dont on apprendra bientôt, grâce au té-

moignage inédit de Dacia Maraini qui vient de sortir (*Caro Pier Paolo*, objet du prochain épisode de *Siamo tutti pasoliniani!* dans *En attendant Nadeau*), qu'elle était effectivement éprise du réalisateur de *Medea* et qu'elle l'a, bien entendu, accompagné à Grado. La photo de couverture des deux poètes souriants d'aise, autre centre d'équilibre, visible celui-ci, est telle qu'ils semblent se donner un coup de tête, comme deux Zidane heureux ou bien, comme le disait le titre incroyable d'un article de Pasolini, mimer, l'un en face de l'autre, le « *coup de tête du bouc émissaire* », autre définition du poète lorsqu'il est, comme eux deux, élégiaque et tragique.

« Le dialecte de Grado est le graisan », apprendon d'emblée. Car tout commence et tout revient par la langue. Mais si Biagio Marin, dans sa vie, ne quitte jamais la lagune dont Pasolini fera l'antre du centaure Chiron dans le prologue de sa Médée, c'est-à-dire le lieu sacré des épiphanies, celui où il peut s'exclamer, en parlant de la nature environnante: « tout est saint, tout est saint, tout est saint », si Marin pleure la mort d'un fils, chante le soleil, la mer et les jours dans le cadre strictement restreint d'une nécessité intérieure que rien ne distrait de sa ligne (résumé par Pasolini, cela donne : « Et le voilà encore, qui ne fait qu'un avec la mer, avec le ciel, avec les mouettes, avec les enfants, avec les sables, avec les marais, avec le soleil. Dans le feu du sexe qui couvre le monde de sa lave céleste [...] et tout est bloc d'azur et de sens »), néanmoins aucun enracinement n'est à l'œuvre, aucun folklorisme. Pas plus que dans le frioulan aérien de Pasolini. Massimo Cacciari a cette formule géniale dans son texte sur Marin : « Le poète est toujours Moïse et Aaron contractés en une seule figure. » Et cette explication limpide dans celui sur Pasolini, après qu'il a rappelé son affiliation au Grand Chant du trobar provençal : « le frioulan de Pasolini est une langue de mélange [...] son emploi même nous rend étrangers à toute immédiateté. [...] Contraire à toute appartenance, à tout voisinage, à tout esprit "communautaire". Le frioulan est la langue de la mémoire et de l'absence. Chacun de ses mots ne définit pas un objet, mais détermine une perte – il ne nomme pas une personne, mais en rappelle l'adieu ».

Adieu justement, ces vers si beaux du *Critoleo* (« craquement » en graisan) qu'une amitié pure, dévoilée presque par effraction par ce volume subtil et total, pouvait seule concevoir :

Púo, la rivolta:



## $SIAMO\ TUTTI\ PASOLINIANI\ !\ (2/4)$

la note cupa incora ascolta,

nel deserto d'un prào,

el critolèo del corpo fracassão.

(Puis, la révolte :

la nuit sombre encore écoute,

dans le désert d'un pré,

le craquement du corps fracassé.) (IX)

Pier Paolo Pasolini à Skorpios, en Grèce (1970) © Éditions de Grenelle

El canto moi, col tovo el se confonde:
su la linea del canto semo núi,
e piú no' conta geri e incúi,
el mar xe un, co' le so tante onde.
(Mon chant avec le tien se confond:
sur la ligne du chant nous sommes nus,
et plus ne compte hier ni aujourd'hui,
la mer est une, avec toutes ses vagues.) (XII)

# Entretien avec Eugène Savitzkaya

Né en 1955, Eugène Savitzkaya est l'un des écrivains belges les plus originaux de sa génération. Poète, romancier, auteur de pièces de théâtre ou de portraits de peintres, il éclaire dans cet entretien <u>publié en partenariat avec la revue Ballast</u> sa relation particulière à la langue française, ses influences (Pierre Guyotat, Jean Genet, Jacques Izoard...) et sa crainte de « galvauder les mots ».

# propos recueillis par Aglaé Bondon, Élie Marek et Yanna Rival

Dans vos premiers écrits, les lieux renvoient beaucoup à la campagne belge, avec une attention à la terre, au sens d'une terre maraîchère ou potagère. Puis, dans Au pays des poules aux œufs d'or, vous prenez du champ: « on entendait mugir la terre ». Cette fois au sens de l'astre. Comment passe-t-on du terreau à la planète?

Là où j'ai grandi, c'est un beau pays, mais abîmé par le remembrement des terres. Ils ont tout bousillé, tous les vieux chemins, les chemins creux qui servaient aussi à l'écoulement de l'eau. Les salauds! Il y avait des vergers partout... Et par avidité, pour le gain, certains odieux sont capables de tout. Aujourd'hui j'habite à Bruxelles, dans la ville, mais j'ai un petit jardin communal, un petit lopin, de quoi mettre ce qu'il faut et passer du temps au soleil. C'est un endroit particulier de la ville, un plateau sablonneux en hauteur, une ancienne dune qui était convoitée par tous les promoteurs immobiliers du monde. Il y a une résistance constante de deux ou trois générations maintenant. C'est sauvage, chacun fait un peu ce qu'il veut. Quand on est là, on ne voit pas la ville. Mais la terre, ça n'est pas que ça : au-dessus, il y a un peu d'humus, et plus on descend plus il y a des roches, plus c'est lisse...

En fait ce qui m'a bouleversé réellement, ç'a été un tout petit tremblement de terre, survenu à Liège, qui a fait tomber des pierres, des maisons aussi – toutes les maisons qui étaient construites sur un terrain instable, à cause des mines de charbon. C'est ce côté à la fois fragile, fluctuant, et costaud... M'est venue à ce moment-là l'impression que tout est instable, une impression que le monde est éphémère, comme peuvent le formuler les Japonais notamment. C'est arrivé la nuit, et la nuit on est plus fragile, le cerveau est un peu vague. Quand les faux marbres des cheminées tombent, on se dit : « Tiens, quel est le

support sur lequel nous marchons? Quelle est cette terre? » Avant ça, pour moi, la terre était nourricière. J'ai toujours vécu avec un jardin potager que mon père cultivait. Et il y avait de tout. La terre, ce n'est pas simplement du vert, c'est plus dur que ça. Dans le nord, ce sont aussi des lieux de torrent, d'abord de toutes petites choses qui ensuite grossissent et ravagent des ponts. C'est la nature dans sa vraie consistance, dans sa force tumultueuse, qui m'intéresse peut-être le plus.

Au pays des poules aux œufs d'or, encore. Là, vous essayez de prendre un paysage dans son ensemble. Ce qui donne « les fourmis tâcheronnes, les omniprésents cloportes, les mites innombrables, les asticots gigotants, les termites à mandibules, les pucerons gras, les chenilles molles ». On sent une jubilation dans cette diversité d'insectes, alors qu'ils pourraient paraître repoussants.

Je ne suis pas repoussé, je n'ai jamais eu de dégoût pour un animal, j'ai de la considération. Je ne sais pas d'où ça vient... J'ai eu un frère aîné qui s'intéressait beaucoup aux Amériques du Nord, qui était un passionné et qui me racontait comment les Indiens considéraient le sol, l'environnement. D'une certaine façon, j'ai pris ce pli. Un asticot, c'est important : s'il n'y avait pas d'asticots, il y aurait prolifération de pourriture gravissime, on ne s'en sortirait pas! Et puis j'ai été pêcheur : j'ai commencé, pensionné, à pêcher, et j'utilisais des asticots ou des lombrics. La plupart du temps, on a une sorte de peur, vis-à-vis des serpents, des souris. C'est probablement une peur du mouvement : ces animaux ne bougent pas comme nous. C'est justement intéressant parce que ce n'est pas comme nous. Peut-être que cette vie que j'ai eue à la campagne m'a ouvert les yeux ou familiarisé avec un ensemble de choses qui ne sont pas forcément ragoûtantes.

C'est resté comme un ensemble, comme un tout, du bon, du mauvais, de la puanteur, tout est rassemblé. J'ai toujours vécu comme ça. Les odeurs ne me dérangent pas, même parmi les goûts rien ne me répugne. Maintenant je côtoie plutôt des gens qui sont des citadins : ils n'ont pas la même vision du monde. Il y a des peurs, des tendances à se mettre en retrait, ils craignent quelque chose. Je crains la guerre, mais je ne crains pas les choses qui vivent autour de moi. Je les observe, elles me passionnent.

#### Vous avez dit de la poésie qu'elle était pour vous autant un langage d'initiation que de combat. Contre quoi vous battez-vous?

Le combat est d'abord contre la langue : j'ai eu du mal à apprendre le français. Mon père était polonais et ma mère russe. Elle était plus attentive à la langue, elle parlait l'allemand, un peu le flamand. Ils se comprenaient à travers une langue russo-polonaise commune. Ce combat est contre et pour la langue, mais aussi pour la joie. J'écris pour la joie, pour le plaisir que c'est d'écrire. C'est une sorte d'enthousiasme. Quand l'enthousiasme cesse, quand il n'y a pas ce plaisir de jouer avec une langue qui a été très difficile à apprendre, ça n'écrit pas.

Ce combat est aussi contre la bêtise, contre la connerie. C'est une ferveur, une vieille ferveur qui m'est restée de l'enfance. Mon frère et moi étions les seuls étrangers dans une campagne profonde belge. Il n'y avait pas de méchanceté de la part des habitants mais tout de même quelque chose comme un regard bizarre. Ma mère n'était pas méprisante vis-à-vis des autres voisins mais elle avait une attitude qui les énervait. Elle n'était pas comme les Belges des environs : elle avait été élevée dans le communisme, c'était une ancienne komsomol. J'ai voulu écrire sur elle. D'une certaine façon, j'ai sans doute écrit, aussi, pour combattre ceux qui regardaient bizarrement ma mère. Alors je lui ai posé des questions : pas de réponse, jamais. Quelqu'un m'a ensuite parlé d'une affiche rouge sur laquelle est écrit : « Ne boltai » (« Ne bavarde pas »). C'est comme si elle avait gardé cet esprit par-delà les frontières. L'écriture a commencé avec une défense. J'ai défendu cette héroïne qu'elle était.

Vous avez beaucoup parlé d'elle et de sa disparition – un de vos premiers ouvrages s'appelle même ainsi, La disparition de Maman. Comme

# une manière de prendre la parole à la place de quelqu'un qui ne l'a pas fait.

Il y a de ça, oui. Ma mère ne disait rien, ne donnait pas de réponses. Elle disait sans dire, comme si quelque chose voulait venir. Si quelque chose veut venir, essayons de le saisir... Voilà comment ça a commencé. J'ai voulu donner deux ou trois possibilités de parole à ce personnage magnifique qui se taisait. Mais avant ça j'avais déjà crié, chanté des poèmes. Aussi, j'ai fait des lectures, enfant, qu'on ne fait pas habituellement à cet âge-là : Henri Michaux, Jean Genet... Je suis venu à Genet par un disque, Le condamné à mort chanté par Marc Ogeret. Quelqu'un m'a aussi refourgué Tombeau pour cinq cent mille soldats de Guyotat. Je l'ai pris dans la gueule, dans le ventre. C'était quelque chose de terrible. Je me suis dit : c'est donc ça, la guerre ? Après ces lectures, j'ai eu du mal à lire des livres ordinaires, doux. Tout me semblait délayé et mièvre.

Débutant avec des textes de poésie âpres, expérimentaux, belliqueux comme Mongolie, plaine sale ou Les couleurs de boucherie, vous avez ensuite embrassé d'autres genres, et une certaine douceur semble caractériser vos ouvrages plus récents. Dans Sister, par exemple, vous dépeignez un personnage antimilitariste, pacifique en toutes choses. Vous seriez-vous assagi?

Pas du tout. Ça n'est pas possible. La violence, une fois qu'elle est dans le corps, elle ne le quitte pas.

Vous citez le combat et la joie comme deux forces motrices. S'opposent-elles au moment de l'écriture, ou bien trouvent-elles à s'associer comme pour mettre enfin la langue de votre côté?

J'ai eu tellement de mal à l'apprendre qu'il me semble, désormais, que je la maîtrise un peu. J'essaie d'être toujours en retrait, de ne pas la laisser prendre le dessus. Je ne sais pas quelle image donner à cette idée... C'est comme si le français me conduisait comme un dauphin, que je tenais une de ses nageoires et que je le suivais dans l'eau, en apnée - quoique « en apnée » soit beaucoup dire. C'est un ménage avec une force irrépressible mais qui me guide toujours. C'est un dynamisme – fait de joie et de colère. C'est de la sensibilité. Pour moi, s'il n'y a plus de sensibilité au monde, il n'y a plus rien. Dans ces momentslà, je vis normalement. Je n'écris pas. En ce sens, les commandes sont comme des incitateurs à avancer. On m'a par exemple demandé d'écrire à

partir des peintures de Jérôme Bosch. Bon, c'était aussi de l'argent frais dont j'avais besoin... Mais, dès cette commande, j'ai eu envie d'en découdre – le combat, encore. Il faut une nécessité pour écrire. S'il n'y en a pas, je m'en fiche, je suis plutôt oisif.

# « Fraudeur », aimez-vous rappeler, jusqu'à faire de ce mot le titre d'un de vos livres.

J'ai vécu jusqu'à il y a une dizaine d'années sans travail salarié. Je me débrouillais comme je pouvais. J'ai beaucoup pompé la France, les bourses, le ministère de la Culture... Les Belges aussi. Puis c'est devenu plus difficile et j'ai commencé à enseigner. Un grand nombre d'années pour une production assez faible. Il y a beaucoup de livres mais ils sont petits. Je ne voyais pas la nécessité de faire des longueurs : il fallait que ce soit immédiat, rapide, concentré. Je suis anti-productif. Il ne faut pas trop. Les mots français m'énervent. Pour me délasser - ou m'énerver davantage j'ouvre le dictionnaire. Dès que les pages sont ouvertes, je suis absorbé par les mots, leur origine, la manière dont ils ont évolué... Mais il faut faire attention. À petite dose, sinon la folie me guette.

Le reste du temps, quand je n'écrivais pas, je le passais à me promener, à pêcher... J'ai commencé à l'envers, comme un pensionné qui pêche au bord des rivières de Belgique alors que tout le monde va travailler. On avait ça dans la famille. Un seul a donné sa vie pour le boulot – mon père, mineur. On se disait qu'un par famille ça suffisait. Je me suis toujours dit ça. Et le boulot qui est le mien actuellement n'est pas la mine : j'essaie de donner à des jeunes gens qui apprennent les arts l'envie de lire, éventuellement celle d'écrire.

#### À rebours de ce qu'on entend chez beaucoup d'écrivains, écrire n'est donc pas un labeur, un travail.

Pas du tout, jamais. C'est oral, d'une certaine façon. Quelque chose me parle – c'est peut-être de la schizophrénie. Ou un peu comme un chant. Quelque chose vient et je me demande comment le continuer. Un bout commence, poursuivons. Seulement, je suis assez paresseux. La prise de notes prend du temps, leur poursuite prend du temps... Mais il faut continuer. Quand on demande des bourses, il faut bien fournir quelque chose après! Mais ça n'est pas un labeur. Ce qui

l'est, c'est, à la fin, de le mettre au net, de taper, à la machine ou à l'ordinateur. Ça, c'est un boulot. Mais je fuis mon bureau – j'en ai un, pourtant, avec des choses dessus! Mais il y a toujours mieux à faire.

Cette oralité que vous mentionnez rappelle un documentaire, Narcisse aux chiens, réalisé sur vous il y a plus de vingt ans par la cinéaste Marie André. On vous y voit lire en écrivant – truc cinématographique ou pratique réelle, on ne sait pas. Un rapport nouveau aux images a-t-il suivi cette expérience ?

Marie André était venue me voir pour filmer un portrait. J'ai refusé : j'ai voulu participer au film, ce qui a été un drame, parce que le film a été très mal reçu en Belgique. Marie André a été comme brûlée dans le cinéma par la suite. Le film n'a jamais été programmé dans les festivals... Je l'ai fait pour le simple plaisir de travailler avec une cinéaste. Puisqu'il est question de moi, j'apporte mon matériau comme elle apporte le sien. J'avais envie d'images qui ressemblent à l'un de ses films précédents, quelque chose de fluide, de liquide. Donc j'ai amené ce qui m'entourait : mes frères, mon univers, Jacques Izoard, mon maître en écriture... C'était un portrait de famille construit par une cinéaste.

On a fait d'autres films ensuite, mais je travaillais comme machiniste ou porteur de pellicules. J'ai retrouvé dans les tournages une ferveur comme dans les jeux d'enfance - mais on ne peut pas jouer ainsi avec l'argent des contribuables. Les temps sont devenus difficiles pour le cinéma. On présente des projets et ceux qui jugent doivent voir à l'avance ce que ça donnerait à l'image. C'est ridicule : il n'y a plus rien qui s'invente. Ce serait pourtant mon rêve : faire un film. Qu'est-ce qu'un film sinon les éléments de la réalité, du monde tel qu'il est, restructurés par le montage ? C'est une action formidable. Utiliser une matière brute pour la retravailler dans un sens onirique. C'est fabuleux. C'est de la magie. J'ai beaucoup suivi le travail des monteuses – je ne connais que des femmes faisant cela : ce sont des créatrices.

Le montage, justement, semble avoir été un des moteurs de votre dernier roman, Au pays des poules aux œufs d'or. Il est question d'un voyage, d'un scénario qu'on trouve en germe dans Fraudeur, d'un tournage avorté...

À l'origine, il y avait un scénario, oui. Je ne construis jamais de charpente avant d'écrire mais

dans ce cas la charpente existait. On souhaitait faire un film qui n'a jamais abouti. Il y avait donc cette structure qui était un peu gênante parce que trop rigide. Il a fallu que je m'éloigne, que je la laisse plusieurs fois tomber. Mais elle revenait à chaque fois. C'est comme des plis, les plis d'un vêtement. Ça reste. Comment s'en éloigner ? Il a alors fallu travailler contre la structure préétablie. Il y avait déjà certains textes présents, il fallait simplement pouvoir les utiliser, les monter, les concevoir dans une seule entité qui était le voyage. Car le voyage revenait toujours, même s'il n'y avait plus la structure du scénario.

Ensuite, j'ai beaucoup travaillé avec des photos de Marie André qui m'avait accompagné dans ce voyage, en tant qu'interprète et connaisseuse du terrain. La photo, contrairement à n'importe quel écrit, est à la fois très présente et fantomatique. Si on regarde bien une photo, on tombe dans une espèce d'abîme. J'ai regardé de petits tirages argentiques en prenant une loupe et je me suis plongé dans l'univers de la photo. J'y ai trouvé des détails d'une force telle que j'ai été obligé de demander à Marie André de les agrandir. Ce sont des éléments du paysage russe, du paysage ukrainien aussi, de la Sibérie. C'est comme si un monde, alors, remontait à la surface : un monde que j'avais éprouvé, que j'avais oublié. À la place du scénario d'origine émergeait une force qui remontait de ces photographies. Il y a le fleuve, la Volga, des moments sublimes qui ont disparu mais qui ont une présence au-delà de la photo, comme si ce n'étaient plus la Russie ou l'Ukraine, mais l'univers propre à la photographie. Il est alors devenu possible d'écrire : la structure ne gênait plus, il fallait simplement s'abîmer, plonger dans les photographies. J'aime bien cet élément qui est à la fois fixé et jamais fixé : il suffit de plonger dedans, d'entrer dans la fluidité particulière de la photographie.

On vous voit dans Narcisse aux chiens prendre des notes, parler de ce que vous êtes en train d'écrire. Vous dites soudain que l'écriture, « ça vieillit vite ». Quel regard portez-vous sur vos premières œuvres ?

Si je peux relire un texte comme *Les couleurs de boucherie*, c'est parce que j'en suis très loin. Je me souviens du rythme d'écriture qui a présidé à ce texte : c'étaient des espèces de pulsions de chant nées après avoir lu Guyotat, après cette espèce de bouleversement physique issu de la

lecture. Et ce sont des textes qui sont nés autour d'événements publics en Belgique (un peu moins en France), où il y avait régulièrement des lectures de poésie. À cette époque, c'était tous azimuts : les Flamands invitaient les Wallons à lire en Flandre, en Hollande. J'écrivais alors quasiment pour la scène. La plupart des textes sont écrits dans le plaisir de les vociférer. Je vois donc ça de très loin et j'ai du mal à les lire à haute voix maintenant, je n'ai plus le souffle! C'était une sorte de pulsion très dynamique, physique. Là, je devrais presque les fredonner, les lire autrement.

On a eu l'occasion d'assister à une de vos lectures, d'un texte encore inédit. C'est une pratique qui ne s'est donc pas perdue.

Une fois qu'on a pris le pli, qu'on a commencé à chanter, c'est difficile d'arrêter. J'ai du mal à lire « simplement », sauf pour certains textes qui obligent à les suivre posément. Mais je viens d'un milieu où on lisait à haute voix. Il y avait à Liège un cabaret extraordinaire où des poètes du monde entier venaient lire, il y avait Ginsberg, John Giorno, qui venaient et criaient leurs textes. J'ai été influencé par ce genre d'écrivains et de lectures.

À vous écouter lire, à vous regarder faire, on a l'impression que les mots vous amènent à bouger. Vous ne tenez pas en place. Dans le processus d'écriture, est-ce que ce sont plus les sonorités, la matière des mots, qui vous attirent?

J'ai eu comme maître de poésie Jacques Izoard, un poète particulier, un peu méconnu en France. Pour lui, le son du mot suffit. Il aimait le mot « bleu », qui surgissait dans beaucoup de ses textes, pas forcément en tant que couleur mais en tant que mot. Il y avait aussi « plomb », « boîte »... Ses poèmes étaient faits comme ça. C'est comme si la sonorité d'un mot avait une consistance en soi. Quand on demandait à la chanteuse de jazz Jeanne Lee: « Pour vous, qu'est-ce qui compte, le sens ou le son ? », elle répondait en substance : « Ce qui serait bien, c'est que les deux coïncident. » Pour moi c'était un peu la même chose, sauf que je me suis aventuré à écrire, donc à vouloir parler de certains personnages que j'ai côtoyés. Tout est un peu imbriqué. C'est une question complexe. J'ai donc commencé par écrire de la poésie. Puis, quand j'ai commencé à publier dans la revue Minuit, j'ai croisé l'éditeur Jérôme Lindon, qui m'a dit : « Bon, c'est bien d'écrire de la poésie, mais vous voulez être lu? Choisissez donc de vastes sujets, la guerre, l'amour...»

J'étais impressionné par cet homme. J'étais très taiseux à l'époque, je l'écoutais comme une espèce de merveille. Il avait publié Beckett! Pour le livre suivant, il fallait que je trouve un sujet romanesque: ça a été ma mère, le personnage le plus romanesque qui pour moi existait. J'ai alors commencé à vouloir donner la parole à quelqu'un qui se taisait.

Ce qui a donné ce premier roman, Mentir, dans lequel les choses sont toujours « ceci » ou « peut-être cela », où rien n'est figé. Plus tard, dans Fou trop poli, vous écrivez : « le fou se remet au mensonge, le fou se remet au roman ». La propriété première du genre romanesque serait le mensonge?

Pour ma mère, c'était bien sûr du mensonge puisqu'elle ne disait rien : j'inventais alors une langue. Mais elle a lu ce livre. Elle a simplement dit : « Tu me fais peur ! » Si elle avait peur, c'est que quelque chose la touchait – on n'est pas forcément touché par la vérité. La fiction peut aussi nous bouleverser à jamais. Toutefois, pour écrire un roman, il faut broder, ce qui n'est pas tout à fait du mensonge. Là, en brodant, j'avais l'impression de trahir d'une certaine façon la poésie. Je me suis aventuré dans un territoire langagier qui n'était pas le mien. La seule possibilité m'a semblé être de dire que c'était du mensonge. Enfin, pas du mensonge, mais plutôt que c'était mentir. Je ne dis pas que je mens mais il y a une volonté de mentir. C'était le seul titre que je pouvais donner à ce petit texte. Le mensonge, c'est quand on veut cacher quelque chose, dissimuler. Là, pas du tout : c'était de l'ordre de la fable, d'un récit d'enfant. Quand ils jouent, il y a entre les enfants un code qui est une forme de mensonge: « on dit que je suis... ». Le mot important dans cette convention ludique, c'est « dire », « on dit ». Pour moi, l'écriture et l'art en général sont ludiques. Je ne prends jamais ça tout à fait au sérieux, c'est comme si je continuais de vieux jeux d'enfance. Mensonge, vérité... je préfère frauder. J'aime la clandestinité. C'est ce qui me maintient en vie, la clandestinité ou l'impression qu'on n'a pas vu que j'existais.

Vous écrivez dans Fou trop poli que « la prose, c'est de la chair pratique ». On pense aux éternels débats sur les genres littéraires. Sans rejouer ces derniers, est-ce qu'il s'agit pour vous, lorsque vous quittez la poésie, de rendre inutile, caduque, cette dimension pratique de la prose?

Pratiquer un art, c'est inutile, ça n'a pas de fin. C'est ce que j'aime et qu'on retrouve encore plus dans la poésie, dont le problème est en fait son confinement. Quand j'écrivais de la poésie, il y avait des lecteurs et des lectures, mais c'était un peu salonnard. Vu le peu de diffusion que la poésie connaît, ça donne des salons confinés où, parfois, les gens se congratulent entre eux. Il y avait presque chaque semaine à Liège une réunion de poètes dans un lieu privé ou une librairie, et ça m'ennuyait, me pesait, le fait de rester entre poètes pour se lancer des fleurs. C'est aussi pour cette raison que j'ai voulu écrire des romans, pour ouvrir un peu cet univers qui me semblait sec. Je lisais beaucoup de prose, mais aux éditions de Minuit ne m'intéressaient que des proses un peu particulières, celle de Beckett par exemple, des textes un peu rudes qui sont presque des textes poétiques. Ce n'est pas spécialement pour atteindre un grand public que j'ai commencé à écrire de la prose, je ne me suis jamais intéressé à qui me lit. On m'a déjà demandé quel est mon lectorat, mais je suis lecteur moimême, alors lectorat vous-même! Mais j'avais quand même une volonté d'ouvrir mes textes, que ce soit lu un peu partout, au-delà des cercles poétiques. C'est peut-être là l'influence de Jérôme Lindon, parce qu'à chaque fois que je le voyais, il me disait toujours la même chose : « Les gens ne lisent plus... » Il m'a toujours enlevé toute illusion concernant un succès quelconque, même si une vague idée de succès existait : que ma mère lise mes livres et qu'elle puisse dire à une amie russe très riche : « Regardez, mon fils », qu'elle puisse se vanter. Autrement, la motivation c'est le plaisir d'écrire et d'arriver à composer quelque chose d'intéressant.

Dans Mentir, il y a cette manière égale, dépassionnée, de considérer un bouquet. Les fleurs qui le composent « sont à mi-chemin entre l'éclat et la pourriture ». Ce sur quoi vous écrivez, la diversité que vous mettez en écriture, va toujours de l'un à l'autre sans qu'il y ait de jugement.

Parce qu'il n'y a pas à juger : c'est là, c'est. C'est, et on ne sait pas pourquoi. On connaît les processus du monde mais on ne connaît pas le pourquoi. Et est-ce que répondre à la question du pourquoi a un sens ?

Vous intégrez des tas de choses, d'objets, d'animaux, de végétaux. Est-ce qu'à défaut de dire « pourquoi », tout l'intérêt et le pouvoir de l'écriture revient à nommer les choses ? On a



Eugène Savitzkaya © Jean-Luc Bertini

l'impression que votre écriture se balade dans le monde, s'arrête ici ou là pour jeter des noms sur les choses...

Oui, c'est la précision. Peut-être que le fait d'avoir dû apprendre le français un peu tard (j'étais déjà à l'école primaire) a exacerbé quelque chose chez moi, une sorte d'attention particulière, non seulement aux mots, mais aux choses elles-mêmes. Ça vient sans doute de cet apprentissage compliqué. Donc le mot doit être le bon, comme un travail au bistouri, ça doit être ça et pas autrement. Ce qui m'énerve le plus, ce ne sont pas les fautes d'orthographe, c'est la mauvaise utilisation des mots, leur galvaudage! En ce sens, un poète japonais, Ryōkan, donne des sortes de règles de vie, parmi lesquelles: ne pas parler inutilement, dire précisément ce qu'on veut dire, etc.

#### Que reste-t-il alors de la langue qui pour vous a précédé le français, ce mélange de russe et de polonais?

La première fois que je suis allé en Russie, avec Marie André, je suis devenu complètement muet. Cette langue – la langue de ma mère – m'environnait complètement et je comprenais tout. J'ai vécu ça quasiment comme un traumatisme. Partout, les gens me semblaient être d'une grossière-

té qui m'impressionnait. Marie André, qui connaissait déjà bien la Russie, parle un russe parfait, ancien, châtié, et on lui répondait avec une grossièreté qui m'a chamboulé. C'était juste après la perestroïka, on sentait à Moscou la puanteur du crottin de cheval et des latrines publiques. Le fait de comprendre, d'être dans un lieu un peu déjeté, avec ce parlé, j'avais l'impression de renaître quelque part. La langue était celle que j'entendais enfant, mais pas le contexte : c'était un pays de fous, avec des ivrognes et ivrognesses à tous les coins de rue. La campagne était terrible. Tous ceux qui avaient la moindre « position » civile étaient d'une hauteur... Les convoyeuses de train étaient grossières comme pas possible!

Ma mère m'a dit alors : « Mais où vas-tu ? Il n'y a plus rien là-bas. » Je cherchais son village natal et, effectivement, il n'y avait plus de village. Il y avait des gens qui connaissaient et nous ont conduits sur les lieux du village, où il y avait encore le cimetière. C'est une espèce de renaissance particulière, comme si on m'avait éjecté dans l'espace et fait tomber dans un drôle de coin du monde. C'était bouleversant. Peut-être que j'ai alors commencé à comprendre un peu le silence de ma mère, son retrait.

Propos recueillis par Aglaé Bondon, Élie Marek et Yanna Rival (revue *Ballast*)

# Road-movie pour une vie

Paddy, au volant du poids lourd qu'il convoie vers le sud de la France, parle avec sa fille qui s'est glissée dans la couchette derrière le rideau de la cabine. Kitty — même prénom que sa grand-mère — n'a pas le droit d'être là : on apprendra plus tard la vraie raison de cet interdit. Elle porte un manteau de vison — tiens, justement celui de sa grand-mère — au cœur de l'été : il y a quelque chose de détraqué dans le récit de Conor O'Callaghan, qui oscille entre rêve et réalité à mesure que se reconstruit un passé douloureux.

## par Claude Fierobe

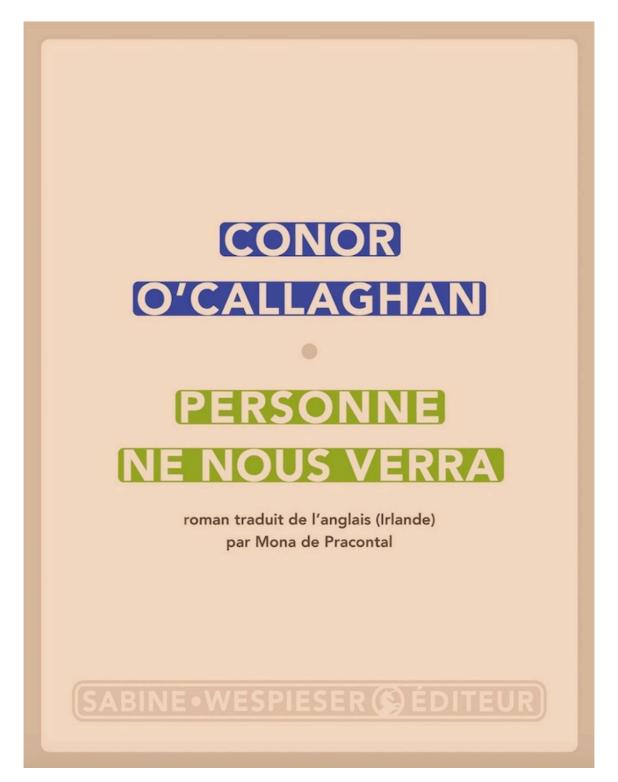
Conor O'Callaghan Personne ne nous verra Trad. de l'anglais (Irlande) par Mona de Pracontal Sabine Wespieser, 287 p., 22 €

Un récit plein de douleur sur fond d'étrangeté. Un récit placé sous le signe de l'errance, ce n'est pas nouveau dans le roman irlandais contemporain, dans le roman irlandais tout court : « Cette errance sur la route, partout et nulle part, ditelle. Ces fragments ensoleillés d'éphémère qu'on se lance, toi et moi. » Déchirements du cœur dans le glissement des valeurs qui caractérise le monde contemporain. Le choix d'une surprenante forme de pudeur qui ne peut se traduire que par un langage souvent vulgaire, toujours elliptique, souvent brutal, toujours coloré par les sous-entendus hérités de l'enfance ou de l'adolescence. Un récit qui pivote autour de « la chose dont nous ne parlons jamais », sans doute parce qu'elle a été « noyée dans un tumulte d'évènements sans ordre spécifique ». Les deux partenaires ont seuls la pleine compréhension. Le dialogue fiévreux, contraint par une pudeur inattendue, abandonne le lecteur du roman de Conor O'Callaghan dans la zone grise des souvenirs. Quelle vérité se fait jour au bout du compte, un ordre a-t-il vraiment été mis dans le « tumulte d'évènements » ? La traversée de la France est bien la traversée du passé de Paddy, une tentative de reconstruction qui achoppe sur les aspérités du parcours, qui rebondit d'un mot sur un autre, d'un temps sur un autre.

Les personnages apparaissent sans être clairement nommés ou définis. Des pages de dialogue sont offertes au lecteur. À lui de les raccorder à mesure que le temps passe, que les kilomètres défilent, qu'on change le mouchard du camion : répétitions, inachèvement, stratagèmes pour essayer de saisir le courant de pensée. Carl qui s'occupe de tout, de tous les papiers d'importation bien sûr, mais quand même rien n'est sûr : « Calais c'est un peu un terrain miné. » Le doute s'installe alors dans l'esprit de Paddy : « Comment cela va-t-il finir ? » Carl trafique le tachygraphe. Et il surveille Paddy, le harcèle sur son portable, prétend le rassurer mais en réalité lui ôte les quelques certitudes qu'il croyait avoir.

Car Paddy est malheureux : il y a un mariage désastreux (« la vie qui part en vrille »), une rupture récente (« une impasse que j'ai prise pour un nouvel amour »), les souvenirs douloureux attachés à sa mère. Il y a aussi son frère Art qui, lui, a réussi. Et qui peut se permettre de juger Paddy : « C'est comme ça qu'il voit ma vie. En ont-ils parlé, Kitty et lui? Moi, la périphérie glauque lui le centre responsable. » Le voyage du narrateur est aussi un voyage de retour puisqu'il mène à Tir Na Nog, la vieille demeure familiale, dans un coin perdu de la campagne irlandaise. Or, ce toponyme désigne dans la mythologie celtique « le pays de la jeunesse ». Retrouver la jeunesse, c'est annuler le passé, tout le temps qui s'est écoulé, le temps d'une vie ratée, « à jamais tiède et sans arôme particulier ». Au bout du chemin, cette maison en ruine que Paddy rêve de reconstruire, qu'il reconstruira peut-être grâce à la générosité de son frère. Dans le pays de la jeunesse, cet Irlandais retrouvera l'origine des choses et, espère-t-il, le bonheur des commencements.

En attendant, piégé dans le présent, Paddy traverse l'aire de repos, s'arrête au café, « c'était le



#### **ROAD-MOVIE POUR UNE VIE**

centre d'origine ». Mais ce n'est qu'une illusion, il n'est plus le centre : déplacé par l'urbanisme, le café donne « une douloureuse impression de marginalité d'où la vraie vie est absente ». L'avenir n'est que le présent figé dans « un état d'inachèvement sublime » où l'être se dérobe aux yeux du routier métaphysique, dans la cabine de son vieux Volvo : « Peut-être que tout ce temps il n'y avait rien derrière moi. » N'ajoutons rien : il convient de laisser le lecteur découvrir la vérité

exactement de la façon voulue par l'auteur/narrateur : « Je commence à accepter qu'elle puisse être une figure de mon imagination, ma petite invention de langage. » À mesure que les kilomètres défilent, la psyché se dévoile par le langage codé que partagent le père et la fille, un langage qu'on dirait toujours sur le qui-vive, frustrant pour le lecteur. Sur les aires de repos, toujours les mêmes, dans la cabine du camion, Paddy poursuivra son interminable dialogue/monologue, interminable oui, mais il est résigné : « J'ai pris l'habitude d'attendre ». Beckett, encore ?

## Au cœur de la bureaucratie ottomane

Le grand vizir Halil Hamid Pacha (1736-1785) est réveillé, un peu avant l'aube, par le grand écuyer du palais impérial à qui il n'a pourtant pas donné l'autorisation de pénétrer dans ses appartements : « En cet instant, le plus puissant dignitaire de l'Empire n'a plus d'espace personnel, il n'a plus de vie privée ». Il est relevé de ses fonctions. Il embrasse alors le firman qui le destitue et rend son sceau, insigne de son pouvoir. Olivier Bouquet va nous conter par le menu sa brillante carrière qui s'achève tragiquement. Toutefois, son ouvrage est beaucoup plus que cela : il s'agit d'une véritable encyclopédie de la vie ottomane de cette époque. Ajoutons que les illustrations sont nombreuses et bien choisies, ce qui rend très vivante cette plongée au cœur du pouvoir dans cet empire qui ne peut manquer de fasciner.

# par Jean-Paul Champseix

Olivier Bouquet Vie et mort d'un grand vizir. Halil Hamid Pacha (1736-1785). Biographie de l'Empire ottoman Les Belles Lettres, 640 p., 29 €

Lorsque Halil Hamid Pacha passe pour la dernière fois « la porte du pacha », appelée aussi la « Sublime Porte », ce vizir est parvenu à gouverner pendant deux ans et trois mois, ce qui est considérable : en huit ans de règne, le sultan Abdülhamid Ier a dû se séparer de sept grands vizirs! Bouquet nous renseigne sur les descendants de l'infortuné vizir qui, aujourd'hui, sont dans les affaires. La famille a toujours su épouser les transformations de l'Histoire : en 2001, Kemal Dervis devient ministre de l'Économie de Bülent Ecevit. Son grand-père avait participé à la guerre d'indépendance (1919-1923) comme officier, aux côtés des kémalistes, avant de créer cinq entreprises. Entre-temps, il y eut un pionnier de la gynécologie, un aventurier de l'aviation, un critique de théâtre, un peintre d'avant-garde et un comédien célèbre... Avec la prise du pouvoir par le parti islamo-conservateur valorisant <u>l'ottoma-</u> nisme, la famille a largement mis en avant sa fondation pieuse.

Bouquet nous invite tout d'abord à visiter Isparta, la ville des roses (Guerlain et Dior en savent quelque chose) : le vizir était né dans cette cité où passaient les caravanes. Hamid Pacha agrandit une mosquée, fit bâtir une bibliothèque qui existe toujours, une madrasa et une fontaine en face de la mosquée. Puis l'auteur nous fait entrer dans les arcanes de la bureaucratie ottomane. Le fait d'être originaire de la province n'est pas un handicap car l'empire est vaste. Ce qui importe, c'est de venir jeune à la capitale pour s'initier aux tâches mais avant tout aux codes et aux manières. Si Hamid est d'une famille d'origine servile, iranienne ou peut-être géorgienne, son père s'est mis au service du fils du gouverneur de Sivas et d'Adana, ce qui lui a permis de faire un bon mariage. Son fils, certes, ne peut faire partie du sérail mais il entre au secrétariat du Divan vers quatorze ans. Il va faire carrière pendant plus de trente ans. Le début est ingrat - « nulle paie pendant plusieurs années » - et crée beaucoup de frustrations. Halil Hamid a cependant un avantage : il excelle dans le domaine de la calligraphie, ce qui est hautement apprécié.

L'ascension est lente et, pour beaucoup, elle s'interrompt définitivement. Il convient avant tout de trouver un protecteur, en espérant qu'il ne connaitra pas la disgrâce. Il faut une infinie patience et éviter les faux pas pour gravir les échelons de cette vertigineuse bureaucratie. Des illustrations montrent les costumes chamarrés correspondant à chaque fonction.

À quarante-huit ans, après avoir été chancelier puis intendant de la Porte, Halil devient grand

#### AU CŒUR DE LA BUREAUCRATIE OTTOMANE

vizir. Sa première mission n'est pas simple : il doit engager des réformes pour réduire le pouvoir des janissaires. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, le corps d'élite s'est relâché : moins performant et plus corrompu, il fait preuve de corporatisme et n'hésite pas à déposer ou à assassiner des sultans. De plus, Halil nourrit une nouvelle conception économique : la conquête militaire ne doit plus être considérée comme la principale source de richesses; il convient de relancer la production, des soieries à la métallurgie. En outre, il veut supprimer la vénalité des offices, réduire le budget de l'administration centrale, faire construire des vaisseaux de guerre, améliorer les techniques de fonte des canons. Il fait renaitre l'atelier d'impression d'ouvrages et de cartes, abandonné depuis presque cinquante ans. Il va se faire beaucoup d'ennemis mais le grand vizir a la main lourde pour s'en défaire.

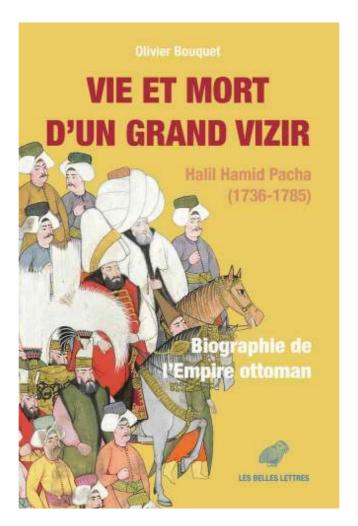
En 1783, Catherine II annexe la Crimée, alors que le Khanat a été un protectorat ottoman pendant trois siècles. Le grand amiral Gazi Hasan, pourtant conscient des faiblesses de l'armée, souhaite la guerre. Halil Hamid s'y oppose, affirmant que les réformes ne sont pas achevées et que d'autres adversaires (Habsbourg, Géorgiens, Iraniens) pourraient aussi attaquer. Il l'emporte et se fait du grand amiral un ennemi mortel... Celui-ci est un homme rude : esclave caucasien, garçon de café, janissaire lors de la bataille de Belgrade (1739), c'est un véritable aventurier, glorifié de son vivant par des récits héroïques. En Morée, il réprime les révoltés albanais de Tripolitsa en érigeant une pyramide de têtes. Il est inamovible car « son fort est la police de la capitale ; il en impose à la populace et se fait aimer ». Il est moins ignorant peut-être qu'il ne le laisse croire car il a fondé une école de mathématiques à l'Arsenal, s'occupe à traduire un ouvrage de navigation écrit par un Français et fonde la caserne de Kalyoncu, encore aujourd'hui fleuron de la marine turque.

Ensuite, à l'intérieur de la Sublime Porte, nous passons de la vie grouillante des cours extérieures à la salle du conseil. L'auteur sait rendre vivantes les cérémonies grâce à des détails piquants. Tout fait sens : lors d'une entrevue, l'ambassadeur de France se retrouve assis sur un tabouret malcommode (c'est un infidèle), son dos « souffre une cruelle torture ». Le grand vizir ne rentre dans la salle qu'après l'ambassadeur pour ne pas avoir à se lever à son arrivée. À pro-

pos de la barbe, dans le palais, « la longueur des poils sert d'indicateur de durée dans la carrière ». Nous n'ignorons rien de la vie intime du grand vizir, de son logis (harem y compris), de ses meubles et de son « défilé de plats », sans oublier chevaux et armes.

Un chapitre, intitulé « L'enfer de la sublime porte », s'ouvre sur l'inquiétude légitime des grands vizirs qui ne sont jamais sûrs, en se rendant au sérail pour rencontrer le sultan, de ne pas connaitre la disgrâce et, partant, l'exil ou la mort. Une petite prison se trouve d'ailleurs dans l'enceinte du palais pour rappeler que nul n'est à l'abri. À l'entrée de la seconde cour, une « fontaine des exécutions » permet au supplicié de haut rang de pratiquer ses ablutions avant la décapitation. La tête est alors orientée vers la Mecque et, une fois tranchée, le public présent s'exclame : « Que cela serve de leçon ». La tête est déposée sur un plateau d'argent si le crime n'est pas jugé démesuré; sinon, elle est jetée sur la place du sérail. Sur 182 grands vizirs, entre 1324 et 1861, 43 sont exécutés. En moyenne, un grand vizir n'exerce pas le pouvoir pendant plus de trois ans. Bouquet montre bien en quoi la tâche est démesurée. Il faut payer les troupes, assurer l'approvisionnement de la capitale, affronter les catastrophes - en particulier les incendies à répétition –, surveiller les turbulents janissaires, composer avec les oppositions, et assumer les guerres. Comme son pouvoir est grand, « tous les malheurs de l'État lui sont attribués ».

Hamid Pacha a le tort de négliger de répondre à plusieurs notes du sultan. Ce dernier a la réputation d'être « un prince imbécile » qui, bien qu'âgé, s'épuise dans des excès amoureux... Et, écoutant les nombreuses rumeurs qui arrivent à « son auguste oreille », il perd confiance dans son grand vizir. L'ennemi juré de Halil, le grand amiral Gazi Hasan, va organiser un véritable complot contre lui, en agrégeant les mécontents. Ce n'est pas difficile car le grand vizir est un vrai réformateur. Il cherche à enrayer l'inflation en diminuant les énormes dépenses militaires, il place des corps d'armée sous l'autorité de la bureaucratie civile pour réduire certains abus et recenser les troupes réellement mobilisables. Il mécontente aussi les religieux en faisant venir trois cents « Français infidèles », militaires et ingénieurs, auréolés des succès de la guerre d'indépendance américaine, pour moderniser l'armée, en particulier l'artillerie, contre la Russie. n'est pas impossible non plus que Halil ait été proche d'une secte messianique, la « Melaniye »,



#### AU CŒUR DE LA BUREAUCRATIE OTTOMANE

qui aurait eu une certaine porosité avec... la franc-maçonnerie! De fait, la France est favorisée et voit son commerce atteindre des sommets à cette époque.

Halil est banni; dans la rhétorique du sérail, c'est « une mise à l'arrêt et au repos ». Ses biens sont confisqués mais le vizir a su, avec astuce, mettre à l'abri une partie de sa richesse pour sa famille. Il ne sait où sera le lieu de son exil. L'auteur profite des étapes du voyage pour nous apprendre que l'ancien vizir dispose de pas moins de dix caftans, et que les vêtements, hormis le turban et la coiffe des femmes, sont communément employés par les deux genres. À peine arrivé à Gallipoli, port « pittoresque », entre Asie et Europe, Halil apprend qu'il est nommé gouverneur de Djeddah et de la Mecque. Il faudra donc parcourir une grande distance, affronter la chaleur mais aussi la mort sociale face au désert.

Le périple sera plus bref que prévu : sur l'île de Bozcaada, au sud de l'ancienne Troie, il reçoit un ordre d'exécution. Il est étranglé puis décapité. Sa tête est lavée et salée pour être exposée sur la

colonne réservée aux dignitaires dans la seconde cour de Topkapi. Que s'est-il passé ? Le grand amiral aurait informé le sultan de l'existence d'un brûlot raillant « l'ignorance et l'imbécilité » du souverain. Les soupçons se portent évidemment sur Halil dont le sort est vite scellé. Toutefois, le brûlot se révèlera être un faux, et des dignitaires seront exécutés et bannis. Il semble que le sultan ait été vivement frappé par la perte de son ancien vizir et en proie au remords. Gazi Hasan, quant à lui, n'est pas inquiété car il est indispensable. Cependant, l'historiographe officiel du règne du vingt-septième sultan efface purement et simplement le rôle réformateur de Halil et fait de lui un être coupable « d'avarice et de convoitise ». Faut-il préciser que cet historien, Vasif, doit son poste à l'homme qu'il morigène et qui fut son protecteur?

Olivier Bouquet, dans son ouvrage hors norme, sait associer une exhaustivité surprenante à une passion docte et communicative. La vie de toute une époque est magistralement restituée dans son cadre politique, culturel, mental et matériel sans jamais lasser tant le style est plaisant et les illustrations suggestives. C'est une nette revanche de l'érudition vivante sur le roman historique!

# Peut-on sortir la psychanalyse de la norme?

Quand un patient consulte un psychologue, voire un psychanalyste, c'est souvent pour se débarrasser de symptômes « anormaux ». Sans toujours le dire, ces patients aspirent douloureusement à devenir « normaux ». C'est malheureusement encore plus vrai des parents amenant leur enfant qui détonne par rapport à ceux de son âge. La référence à la norme se glisse partout, que l'on cherche à s'y conformer sans l'avouer ou que l'on se révolte contre elle en endossant des identités préfabriquées, autres normes parfois plus féroces encore que celles qui ont été dénoncées. L'ouvrage d'Aurélie Pfauwadel s'inscrit magistralement dans cette actualité dont il aide à dégager les enjeux.

# par Delphine Renard

Aurélie Pfauwadel Lacan versus Foucault. La psychanalyse à l'envers des normes Cerf, 392 p., 26 €

Dans notre société hyper-normée, comment se situe la psychanalyse au milieu de toutes les variétés de thérapies normalisantes ? Deleuze et Guattari avaient, dans le sillage de Mai-68, violemment dénoncé la psychanalyse comme science bourgeoise avec leur *Anti-Œdipe*. Foucault, dans ses écrits et ses cours, a reproché à la psychanalyse de travailler à préserver, via le primat du Nom-du-Père dans la théorie de Lacan, l'ordre symbolique patriarcal et les normes rigides de la différence des sexes.

Pour penser le statut des normes dans la psychanalyse, Aurélie Pfauwadel a choisi pour interlocuteur Foucault qui, dans la lignée de Georges Canguilhem, critiquait l'expansion inouïe des notions de norme et de normalité dans notre modernité. À la lumière des critiques de Foucault, elle reprend pas à pas la pensée de Lacan ; elle montre que ce primat du Nom-du-Père n'a été qu'un moment de son enseignement, Lacan n'ayant cessé de réélaborer ses concepts jusqu'à sa mort (en 1981). La question de la jouissance puis, plus tard, la théorie des nœuds l'éloigneront de plus en plus de toute normativité, au point d'en prendre le contrepied le plus radical en réaffirmant la singularité absolue du désir et de la position de chaque analysant.

En s'appuyant sur les analyses et commentaires de Jacques-Alain Miller dans ses cours intitulés « L'orientation lacanienne », Aurélie Pfauwadel, membre de l'École de la cause freudienne (entendez : société lacanienne), revisite toute l'évolution de l'enseignement de Lacan. La clarté de ses propos fait de son ouvrage, issu d'une thèse de philosophie dirigée par Jocelyn Benoist à la Sorbonne, un outil pédagogique très précieux pour les psychanalystes en formation comme pour les étudiants en psychologie ou en philosophie. La richesse de ses argumentations tient à la double formation de l'auteure, universitaire et psychanalyste engagée. De plus, elle confronte parfois au passage une clinique vivante à ces théories qui, en première lecture, pourraient sembler très abstraites. Autre mérite de ce travail : celui de contribuer à faire exister à l'université la psychanalyse qui, aujourd'hui, doit lutter pour survivre.

Aurélie Pfauwadel affirme d'emblée sa thèse : Lacan ramène la psychanalyse à son tranchant subversif, là où le principe des généalogies foucaldiennes consiste à la rabattre sans cesse sur d'autres discours – médical, psychiatrique ou autre. « Telle est la thèse historique forte que soutenait Lacan en 1972 : la psychanalyse est née, au tournant du XIXe et du XXe siècle, en réaction à la société de normalisation, société produite par l'alliage de la science moderne et du capitalisme. Elle constitue une réponse compensatoire, au sens d'une respiration, face à l'asphyxie produite par l'expansion du domaine des normes. » Et Aurélie Pfauwadel définit ainsi son objectif : « Cet ouvrage se propose de démontrer

#### PEUT-ON SORTIR LA PSYCHANALYSE DE LA NORME ?

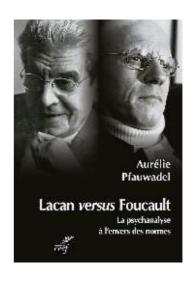
que la psychanalyse lacanienne ne soumet pas l'analysant à une normalisation externe, extrinsèque, mais qu'elle lui permet de rejoindre sa normativité purement singulière – la question étant de déterminer en quoi celle-ci consiste.»

La pensée de Lacan a parfois été réduite à la question de l'accès au symbolique par le biais de la castration qui, au sortir du complexe d'Œdipe, structure le désir et le langage autour de la métaphore paternelle, le signifiant-maître. Mais Lacan va dès 1963 relativiser et pluraliser cette norme universelle et transcendante. Le Nom-du-Père a pour fonction de stabiliser la jouissance; mais un reste de jouissance demeure toujours non symbolisable et se cristallise en symptômes. Le désir sexuel est fondamentalement hors normes, ce qui conduira Lacan à énoncer son célèbre aphorisme dans son séminaire XX (1972-1973; publié sous le titre d'Encore) : « Il n'y a pas de rapport sexuel » — au sens où aucune norme naturelle préétablie ne régit la jouissance, celle-ci étant déréglée par le langage.

Aurélie Pfauwadel résume ainsi cette avancée de Lacan: « Il n'existe pas une mais diverses façons de normer la jouissance. Chacune est symptomatique. Autrement dit, pour un sujet, un nom, une activité, un dispositif, un partenaire, une image, un affect, peuvent jouer ce rôle de Nom-du-Père et venir stabiliser et réguler la jouissance. » La psychanalyse vise donc à traiter la pure singularité, et ne peut de ce fait être généralisable dans un savoir ou une technique clinique.

En développant sa conception des « discours », ou modes de traitement social des jouissances, Lacan va théoriser sous forme de mathèmes l'irréductibilité du « discours du psychanalyste » aux autres « discours ». Le « discours du psychanalyste » opère le renversement exact du « discours du maître » : alors que l'agent du « discours du maître » est le « signifiant-maître » (la norme qui fonde le pouvoir social), l'agent du « discours du psychanalyste » est l'objet petit a, celui qui est le reste ou le rebut dans le « discours du maître ».

Le discours du maître lui-même a été remanié par le capitalisme et la science : « Le discours du maître ancien, qui correspond aux sociétés régentées par un ordre patriarcal et phallique, structurait l'ordre social par l'imposition d'un



certain type de normes symboliques. Dans la modernité, c'est plutôt l'objet pulsionnel, catalyseur de jouissance [...], qui est monté sur le devant de la scène et a emporté avec lui les structures traditionnelles de nos sociétés. [...] Les solutions singulières et les arrangements par communautés de jouissance prévalent sur un mode de traitement universel ». Cette jouissance dérégulée gagne du terrain et s'avère hors du contrôle de quelque maître que ce soit, en particulier du politique. La dictature du chiffre, « ce que nous pouvons appeler aujourd'hui "l'idéologie de l'évaluation" [...] met aux commandes un savoir [...] qui court tout seul, déconnecté de tout maître ». Avec sa clinique des nœuds borroméens à la toute fin de son enseignement, Lacan balaiera définitivement la prééminence du symbolique pour le mettre au même plan que les deux autres registres qu'il distingue, l'imaginaire et le réel, qui pour chaque sujet vont se nouer de manière singulière (et parfois se dénouer lors de décompensations psychotiques).

N'est-il pas toujours infiniment plus facile et tentant de nous laisser glisser dans les cases toutes faites que la société nous présente à foison, et qui nous permettent de nous sentir reconnus par autrui? Découvrir son désir propre et assumer sa singularité radicale demeure pour chacun un défi, qui mérite bien quelques décennies de psychanalyse. De son côté, le psychanalyste doit sans cesse se réinventer pour ne pas céder malgré lui aux miasmes anesthésiants d'une psychanalyse « prêt-à-porter » : « Lacan soutient dès le départ que l'expérience analytique ne doit en aucun cas revenir à un processus de normalisation par l'Autre social, dont l'analyste se ferait le représentant moyennant ses propres préjugés », écrit Aurélie Pfauwadel, laquelle rend hommage, à la fin de son livre, à ses collègues psychanalystes qui, comme elle, visent à faire exister une psychanalyse hors normes.

# Fécondité de Montaigne

Le projet de se connaître soi-même a conduit Montaigne bien au-delà de l'autobiographie. Alain Legros, dans son Montaigne en quatre-vingts jours, montre les multiples facettes de cet infini déchiffrement et reconstruction de soi : œuvre d'un « Thalès français », les Essais aident à se connaître soi-même mais ils sont aussi l'imago de leur auteur, sa figure de cire romaine moulée à même son visage.

## par Claude Tuduri

Alain Legros

Montaigne en quatre-vingts jours

Albin Michel, 304 p., 22,90 €

À l'époque de Vésale, l'ouvrage de Montaigne forme aussi de son propre aveu un « skeletos », les planches anatomiques d'un écorché. Ce pourrait être aujourd'hui « la sonde d'un échographe », ajoute Alain Legros. C'est à la profondeur d'un voir intemporel et contemporain que les *Essais* et son guide inspiré nous invitent. Enjoué, savoureux et précis, l'ouvrage de l'universitaire tourangeau aujourd'hui « retraité » se fait carte et territoire d'un labyrinthe littéraire, philosophique et historien. Par quel chapitre l'aborder ? Peu importe, semble nous dire ce nautonier au long cours, embarquez-vous, prenez le large et faites escale là où la brise de votre soif de lecture vous conduira. Alain Legros, qui sillonne l'œuvre et la vie de Montaigne depuis plus de trente ans, sait aussi nous éviter le mal de mer ; c'est pourquoi les escales au pays des Essais forment également une posologie : entre trois et sept pages par sujet et la thérapie devrait porter ses fruits.

Autant qu'une cure de jouvence, il s'agit d'un art du butinage : les haltes salutaires qu'aménage la science éprouvée du grand spécialiste demeuré miraculeusement chercheur et d'abord « trouveur » rappellent l'usage que Montaigne faisait de sa propre « bibliothèque » ou « librairie » : il « pillote » parmi ses livres comme une abeille flaire la fleur au pollen ajusté à l'heure de son caprice. L'écriture et la lecture ne sont pas faites pour se « ronger les ongles » et le rythme de ce « tour de Montaigne » entre en écho avec l'invitation des Essais à pratiquer un art de lire vagabond, gustatif et inconditionné.

Conscient des difficultés de l'œuvre, Legros nous apprend à ne pas s'en torturer, suivant les conseils mêmes des Essais : « la continuation et application trop ferme [à la lecture] éblouit mon jugement, l'attriste et le lasse ». Ce rappel n'empêche pas Alain Legros de finement fournir à son lecteur les multiples codes d'accès dont il dispose pour mieux entrer dans la symbolique d'Eyquem. « Fagotage » aléatoire, « fricassée », le parcours proposé par Legros est celui d'une lecture fidèle à la liberté herméneutique de Montaigne : elle appelle chaque lecteur à devenir à son tour écrivain. La réception existentielle des Essais, c'est aussi une exploration singulière des narrations, citations et méandres de Montaigne, qui préserve l'inventaire scientifique de tout immobilisme académique en l'animant d'abondantes métaphores et d'un tracé autobiographique de son interprète discret mais suggestif.

Alain Legros n'a pas craint de s'adresser à la fois aux « non-initiés » et aux spécialistes des Essais, un « chalenge » comme on disait au XVIe siècle : ce pari ou défi « humaniste » est admirablement abouti pour les deux raisons suivantes. Tout d'abord, la capacité à distinguer la légende Montaigne de sa réalité auctoriale et biographique aide à se libérer de nombreux clichés sur sa vie et son œuvre. En effet, la réception de Montaigne a, pour une bonne part, phagocyté l'originalité de son œuvre dès la fin du XVIe siècle et davantage encore au siècle suivant. Car Montaigne, passionné d'appels à la tolérance qui excluent la cruauté au profit du dialogue, a vite été récupéré par des lecteurs anxieux d'annexer les Essais à leur « bonne cause » : tantôt (en Angleterre, en Suisse et en Allemagne) Montaigne devient le cheval de Troie d'un anticléricalisme qui aurait exalté la Réforme en catimini par peur des censures ecclésiastiques ; tantôt c'est un épicurien farouche dont la plume servirait les intérêts épars

#### FÉCONDITÉ DE MONTAIGNE

de libertins en mal de légitimité symbolique. Enfin, dès la seconde moitié du XVIIe siècle, le classicisme et son moralisme religieux marqué par le gallicanisme (Bossuet, Malebranche) et le jansénisme s'en prend à la langue de l'écrivain, avant d'accuser la foi désarmée de Montaigne : résultat, il est mis à l'index en 1676 alors même que le pape Grégoire XIII avait reconnu dans l'auteur des *Essais* un « *Socrate français* » et que Montaigne avait fait un célèbre voyage à Rome pour le lui présenter et voir aussi comment sortir des « *troubles de religion* »...

Le second motif qui rend pertinent le parcours de Legros tient à son respect de la polysémie des Essais. L'écriture de Montaigne n'est pas un pion sur l'échiquier politico-religieux de son époque ; s'il vit et meurt en catholique, et s'il témoigne d'une belle inclination pour la théologie positive et audacieuse de Juan Maldonado, il est aussi attiré par une spiritualité apophatique. Que dire de Dieu quand c'est le nom le plus galvaudé, le plus humilié de l'Histoire qui le manipule et l'instrumentalise d'une façon ignoble et mensongère ? « Il est malaisé de ramener les choses divines à notre balance sans qu'elles y souffrent du déchet. »

C'est donc d'abord l'expérience, les actes plus que les paroles, qui instruisent la notion de « naturel », de profondeur et de vertu chez Montaigne. La connaissance de soi et le plaisir d'écrire sont une fantaisie, un tissu d'errances mais ils permettent de sortir du sectarisme et de la violence sociale qui corrompt les coutures élimées de nos appartenances sociales. Cependant, l'écriture n'est pas une « tour d'ivoire », mais une intermittence de retraits et d'affirmations de soi. Avec sa part de détachement, contribuer aussi à prendre part de façon moins servile au théâtre du monde qui est d'abord une comédie: « La plupart de nos vacations sont farcesques. Il faut jouer dûment notre rôle mais comme rôle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence, il n'en faut pas faire une essence réelle, ni de l'étranger le propre. Nous ne savons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assez de s'enfariner le visage sans s'enfariner la poitrine.»

Une telle attitude, pour le magistrat et le maire que fut Montaigne, induit un rapport critique aux lois en vigueur à son époque. Celles-ci sont en effet incapables de rendre justice à la singularité de chaque être, surtout s'il ne dispose pas des moyens de se défendre; leur souci d'exemplarité sacrifie souvent l'intérêt des hommes à celui de l'étiquette. Par ailleurs, la multiplicité des édits et des règlements ajoute encore à la confusion et à la lourdeur de « la justice » : « Nous avons en France plus de lois que tout le reste du monde ensemble. Il y a peu de relations entre nos actions, en perpétuelle mutation, et les lois, fixes et immobiles. Les plus désirables, ce sont les plus rares, les plus simples et les plus générales. Et encore crois-je qu'il vaudrait mieux n'en avoir pas du tout que de les avoir en tel nombre que nous avons.»

Enfin, il se dégage du parcours de Legros un éloge approfondi de la gratuité. Si la présomption et la soumission volontaire font de l'homme en société un dangereux somnambule, l'homme est toujours plus riche et ondoyant qu'il ne le pense. Le fait d'être hybride, composite, lui permet d'épouser la multiplicité des circonstances et des altérités qui engagent l'humanité dans les mutations perpétuelles du temps. Si Montaigne n'est pas un « grand mystique » (Pascal, fort de son génie spirituel, lui en fera le procès : « urgence de l'absolu » contre « nonchalance du salut »), il sait déployer une extraordinaire sagesse de l'amitié comme hospitalité.

En conclusion, Alain Legros montre qu'il est vain de prêter à Montaigne « une finesse trop fine ». Si Montaigne est pétri de contradictions, il a l'art aussi de ne pas s'y laisser empêtrer. Le goût de l'humilité n'est pas qu'une affectation à verser au compte d'un redoublement de la rhétorique. L'écriture peut prolonger l'amitié et l'amitié l'écriture. L'amitié se présente ainsi comme une « sainte couture » de la chair et de l'Esprit, la marque d'une relation de prédilection entre les êtres qu'aucun deuil ne peut longtemps interrompre. En ce sens, le goût du jeu et des plaisirs libérés de tout instinct de mort, la consubstantialité du nom au passage de l'être, peuvent redessiner un horizon de l'universel sans prétention à la totalité.

En bref, Montaigne, relu par un topographe d'exception, atteste une autre fécondité que celle de la seule utilité politique ou de la procréation biologique : celle de l'écriture même. Elle demeure le lieu de prédilection d'un enfantement spirituel et philosophique, poétique et historien. À portée de voix, de siècle en siècle, un rhizome de sagesses montainien réserve une issue étroite à la cacophonie du monde, une issue dont on n'a pas fini d'expérimenter les ressources, à la fois littéraires et pratiques.

# La souplesse des corps

Nous avons l'expérience de la « contorsion » pour l'avoir vue dans des situations culturelles variées comme la danse ou l'acrobatie (et sous des formes involontaires dans des déformations corporelles pathologiques). Nous savons aussi le rôle qu'elle a pu tenir autrefois au music-hall et dans les spectacles de foire avec les numéros d'« hommes ou femmes caoutchouc », et ceux, différents, affectionnés par le cirque contemporain. Mais qu'y a-t-il de commun à toutes ces pratiques, et que recouvrent d'ailleurs le terme de « contorsion » et celui, plus neuf, de « contorsionnisme » ? Le très informé livre d'Ariane Martinez aide à y voir plus clair dans un domaine jusqu'ici peu exploré.

# par Claude Grimal

Ariane Martinez

Contorsion. Histoire de la souplesse extrême
en Occident (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

Société d'Histoire du Théâtre, 271 p., 20 €

L'entreprise d'Ariane Martinez est assez complexe. Une fois écartée la déformation non délibérée des corps, qui cependant n'est pas sans importance pour ceux qui vont s'y appliquer délibérément comme pour ceux qui vont la regarder, il lui faut débrouiller les sens et manifestations de « la souplesse extrême ». Similitudes et différences sont à débusquer derrière une terminologie instable (« dislocation », « désarticulation », « désossement »…) s'appliquant à des usages culturels variés et à des postures corporelles qui, physiologie oblige, sont restées relativement limitées et inchangées (souplesses avant et arrière, torsions…).

La variété des contextes dans lesquels la souplesse extrême s'est manifestée et se manifeste, l'évolution des regards portés sur elle, constituent un des points centraux de l'analyse de Martinez. L'histoire de l'utilisation comme de la perception des corps qu'elle élabore grâce à un abondant matériel visuel, journalistique et littéraire est passionnante.

L'auteure effectue ainsi un panorama de la « flexibilité », en partant du XIXe siècle (après quelques allusions aux siècles antérieurs), et le poursuit jusqu'à aujourd'hui, où elle lie de manière convaincante la souplesse musculo-articulaire à l'idéal néolibéral de flexibilité. Mais, au-

paravant, elle décrit comment la contorsion, associée au monstrueux et à l'animalité, a d'abord été masculine, avant de se féminiser, et de s'érotiser. La contorsion est, en effet, jusqu'au début du XXe siècle plutôt une spécialité d'hommes qui ne conviendrait pas aux femmes, car, flirtant avec le difforme, elle ferait perdre au corps féminin ses « grâces naturelles ».

Mais la presse populaire va être pour beaucoup dans le changement de perspective sur le sujet. Déjà éloquente sur les charmes des dames contorsionnistes, malgré le tabou du « contre nature », elle va se délecter sans retenue au XXe siècle des longilignes comme des « pulpeuses », aussi sensible donc à leur attrait physique qu'à leur souplesse, force ou agilité.

L'étude qu'Ariane Martinez effectue du XIXe siècle nous permet au passage de nous débarrasser de quelques idées fausses. Non, Valentin-le-Désossé n'était pas « contorsionniste » (au sens moderne du terme), mais possédait simplement une grande souplesse de jambes et un talent exceptionnel pour la danse et la drôlerie. C'est son surnom et les tableaux de Toulouse-Lautrec qui ont légué de lui l'image d'un géant maigre et disloqué ; la photographie reproduite dans les pages du livre, où il figure avec Grille d'Égout et La Goulue dans la traditionnelle position de « port d'armes » du cancan, montre en effet un homme de taille et de corpulence ordinaires.

À ces temps de « pattes en l'air », de quadrilles et de chahuts où « le corps est à la fois contraint et débridé, exalté et coupable », succèdent ceux (de



© Société d'Histoire du Théâtre

#### LA SOUPLESSE DES CORPS

1920 à 1970 environ) « des athlètes et des pin-ups de la souplesse ». Exeunt Cha-U-Ka-O et compagnie, intrant Barbara La May, Miss Dora, Chester Kingston, le Lime trio... Après la Seconde Guerre mondiale, l'athlétisation, l'érotisation et la starisation de la contorsion se poursuivent.

À partir des années 1980, les contorsionnistes vont être considérés, non plus comme des athlètes, mais comme des artistes, accentuant ce que Martinez voit comme une individualisation des trajectoires et des identités, à l'œuvre depuis le milieu du XXe siècle. La dernière moitié du livre est d'ailleurs consacrée à l'époque contemporaine et laisse une large place aux paroles d'artistes contemporains qui témoignent à la fois du processus « d'artification » de la contorsion et de l'inscription de celle-ci dans la durée d'une vie plutôt que dans l'instant de gloire d'un numéro. Le corps, dit Ariane Martinez, « sujet de rituels spécifiques, est aussi l'indice plus large d'une culture de soi aux implications plurielles et contradictoires ».

Aujourd'hui, conclut-elle, on peut presque dire que la contorsion a cessé d'être la pratique dérangeante qu'elle pouvait être en déroutant usages sociaux et repères posturaux, pour devenir une attitude idéologique, symptomatique du XXIe siècle, de contrôle, de promotion et de satisfaction de soi. La preuve, son utilisation répétée dans les publicités pour des cafés, des vêtements... Nous avons vu les photomontages de Philippe Starck en jeune septuagénaire, effectuant grands écarts et équilibres, vêtu de jeans et de bottines chic, pour démontrer l'ajustabilité extrême de sa collection de lunettes bioniques.

Deux regrets cependant à propos de cet intéressant ouvrage : l'absence d'index et la mise en page. Pourquoi, sur ce dernier point, soumettre le lecteur à un pénible contorsionnisme de l'œil en décentrant le texte (par une très petite marge de gauche d'un centimètre et de droite de 2,5 et par le positionnement inconfortablement décalé des citations). Le lecteur en a le tournis. Dommage!

## Le retour du monde des amants

En 2006, <u>Michel Surya</u> publiait aux éditions Lignes L'éternel retour, un roman de pensée qui suspend la narration traditionnelle du romanesque pour tenter une nouvelle expérience de la littérature. Écriture de rupture qui appelait sa suite, qui paraît aujourd'hui sous le titre Le monde des amants – L'éternel retour, non pas un livre qui se lit après le premier, comme un second tome, mais un livre qui vient se placer avant lui et en lui tout à la fois, et dans lequel se joue l'improbable répétition de ce qui devra toujours revenir selon l'obscure loi de l'Éternel Retour. Roman de pensée qui pousse le lecteur au bout d'une expérience amoureuse de la littérature, dans laquelle les deux textes forment une étonnante lecture circulaire, en forme de double hélice inversée.

# par Stéphane Massonet

Michel Surya Le monde des amants – L'éternel retour L'extrême contemporain, 513 p., 26 €

Ouvrir un livre pour y lire les premières lignes d'un autre. Sentiment de malaise, de déjà lu, qui invite à poursuivre la lecture, le temps de lever l'ambiguïté. D'une page l'autre, l'ouverture revient mot pour mot, ou presque. Se serait-on trompé de titre ou de couverture ? Certainement pas, si le livre s'intitule L'éternel retour et relève de ce que Nietzsche appelait la pensée la plus haute. Se mettre à la hauteur de la pensée est une chose. Se mettre à la merci de sa pensée pour en faire l'expérience en est une autre. Mais l'autre livre se tient à l'envers. Il faut le retourner pour le lire à partir de cette inversion troublante, comme si les fins des deux livres se touchaient, se rejoignaient à partir d'une répétition qui les prolonge. Aucun des deux livres n'est le premier. Le monde des amants vient se tisser dans L'éternel retour comme son retour, son redéploiement. Il tente de vérifier la possibilité de répéter les mêmes mots à partir d'une loi obscure : et si le monde du désir et des amants était la face cachée de l'éternel retour ?

L'échange monologué avec Dagerman continue. Il reprend là où il avait été laissé, comme la mise à l'épreuve d'une pensée qui emporte tout pour nous mettre dans l'attente de celui qui croit à

l'amour. Qui est le narrateur ? Il se nomme Boèce et il est venu s'installer en bord de mer pour écrire un livre : une biographie de Nietzsche à la première personne. Il fait immanquablement penser à un personnage de Bataille, sinon à Bataille lui-même qui invoqua Nietzsche à la veille du désastre, avant qu'il ne se confondît avec lui durant cette expérience intérieure que fut la guerre. Mais le destin tragique de Nietzsche pointe vers d'autres figures, d'autres écrivains dont la vie (et surtout la mort) ne fut pas moins tragique, comme Malcolm Lowry ou l'écrivain allemand Uwe Johnson qui sert de fil conducteur à la traversée de ce roman.

Comme Johnson, Boèce est venu s'installer au bord de la mer pour écrire son livre. Son ami Dagerman et sa compagne, Nina, hantent la pensée du narrateur par une étrange absence de motif ou de raison : un dialogue sans fin, tant intérieur que littéraire. N'est-il pas lui-même à la hauteur de cette pensée qui veut se penser elle-même dans sa fuite ? Entre le narrateur et le couple Dagerman-Nina s'ouvre un échange qui va du calme à l'angoisse, dans un incessant va-et-vient qui nous confronte à l'innommable. Il permet de retisser le lien entre la reprise de L'éternel retour et la pensée la plus périlleuse. L'innommable est ce dont la littérature doit nous sauver en permettant de tout répéter. Le roman n'est pas le moyen du retour « mais celui de la venue de ce qui a disparu », tandis que l'amour « est ce dans l'attente de quoi on se tient, même quand on l'a déjà ».

#### LE RETOUR DU MONDE DES AMANTS

Le livre que Boèce veut écrire est l'épure de toute littérature : écrire un livre revient à écrire le livre, celui dont le feu invoque tous les autres livres. Ainsi, la trame principale fait revenir derrière elle une suite sans fin de récits secondaires, comme des microfictions avec ses phrases et ses voix, ses citations et ses livres. Pour ce biographe de Nietzsche, tout, justement, n'est-il pas biographique, comme le suggère le philosophe allemand ; et, derrière les œuvres, des vies ne se tiennent-elles pas qui nous disent les conditions dans lesquelles sont nées les œuvres – alors que le tout de l'œuvre veut nous faire oublier les vies et les souffrances, les désastres que les auteurs ont dû traverser ? Saisissant passage où l'œuvre cède le pas à la vie et à la biographie. En élevant ainsi la littérature à l'épreuve de l'Éternel Retour, sa tâche est d'assurer que rien ne soit oublié et que tout puisse revenir à travers elle.

Cela permet au roman de Michel Surya d'assigner à la littérature une tâche impossible, qui passe par des figures, tant fictives que réelles, comme le narrateur et Dagerman, ou cette tentation de laisser la littérature ne retenir que les joies et les plaisirs, alors que le non-souvenir est différent de l'oubli. Mais le miracle de la rencontre est qu'elle sauve tant Boèce que Dagerman de tout ce qu'ils voulaient oublier. Et si cet amour veut tout, c'est qu'il se place à la hauteur de cette pensée inaugurale « qui cherche à penser que penser peut décider de tout ». Face à la pensée de la mort, l'amour est fuite pour Dagerman, qui rédigeait encore quelques pages savantes d'une expérience de vie peu avant de rencontrer Nina, peu avant que l'amour ne le détournât de la pensée de la mort et qu'il ne délaissât l'écriture. Pour Boèce, elle est ce qui fait retour par la voie de la littérature, déployant entre l'amour pour une femme et l'amour pour la littérature la possibilité même de son écriture.

Le monde des amants est rythmé par cette oscillation continue entre le livre (auto-) biographique, les discussions avec ses amis et cet amour pour la littérature qui transite par de multiples vies, comme un fleuve se laisse grossir par ses alluvions avant de se jeter dans l'océan. Bien qu'on ne sache lequel des deux livres est le premier, puisque leur circularité renvoie à un même présent, les références de L'éternel retour sont bien d'avant-guerre, avec Georges Bataille et les dialogues entre Brod et Kafka ou entre Jean Selz et Benjamin, tandis que *Le monde des amants* privilégie des figures d'après-guerre. Ainsi, ce double roman traverse et encercle le désastre en faisant advenir ce qui a disparu pour le laisser mourir à nouveau.

Au sein de cette récurrence, la figure de Lowry est absolument essentielle. Elle incarne une des variations sur le retour, sur l'amour et la trahison qui traversent Au-dessous du volcan. Face à l'Éternel Retour, il invoque la fête des morts, non pour faire revenir les morts et les laisser revivre, mais pour faire revivre l'amour qui doit mourir à nouveau, à chaque fois. La mort de Lowry est préfigurée par celle du consul, et rappelle en bien des points celle d'Uwe Johnson. Elle forme cette part du retour qu'on ne peut pas oublier. Cette mort « par mésaventure » travaille le roman de Michel Surya à partir de ce qui rapproche les deux écrivains : la manière dont la trahison traverse leurs œuvres, de la révolution vécue comme trahison collective jusqu'à l'amour comme trahison individuelle et absolue.

En croisant pensées, notes et souvenirs de dialogues, le roman télescope les différents niveaux d'une écriture qui demeure centrée sur une fascination extrême de ce qu'on peut encore attendre de la littérature. Michel Surya déploie une écriture fulgurante, une écriture fleuve qui porte toutes ces vies et toutes ces phrases vers ce bord de mer où se brassent les pensées de Nietzsche, Dostoïevski, Kafka ou Proust, pour mieux les faire dialoguer avec d'autres voix : celles de Beckett, Adorno ou Wittgenstein. Au gré des saisons et des changements de ce paysage de bord de mer, Michel Surya déploie une écriture météorologique, sensible aux changements atmosphériques et aux variations climatiques, qui deviennent les vecteurs de cette expérience de pensée. Écriture par temps de houle pour une traversée du désastre et qui trouve dans cette ligne d'horizon si présente la possibilité d'écrire un livre qui invoque le tout de la littérature. Face à la répétition de L'éternel retour, Le monde des amants trouve son rythme dans le reflux des vagues. Son écriture nous porte comme un ressac par gros temps, et, si Nietzsche nous rappelle qu'il y a quantité d'aurores qui n'ont pas encore eu lieu, en tissant ce lien entre l'amitié, l'amour, la mort et la littérature, Michel Surya nous montre comment s'écrit une de ces nouvelles aurores.

# Un imaginaire du roman américain

Depuis que le « roman américain » — les guillemets sont de rigueur — a été érigé en étalon-or de la modernité romanesque dans les années 1930, la fascination des écrivains français pour leurs pairs d'outre-Atlantique n'a jamais faibli. Dans Romans américains, Christine Montalbetti met en scène, avec plus de malice que de naïveté, ce fantasme du devenir-américain des écrivains français dans trois brefs romans censément écrits par des romanciers d'outre-Atlantique, personnages d'un précédent roman : Journée américaine.

## par Alexis Buffet

Christine Montalbetti Romans américains P.O.L, 432 p., 17 €

Sur la couverture, une route bitumée rectiligne. Ciel immense. En ligne de mire : les mesas déchirées de Monument Valley. La photographie fait surgir d'emblée dans l'esprit du lecteur un imaginaire de l'Amérique (plus exactement des États-Unis) composé de plusieurs strates. L'imaginaire des grands espaces, d'abord, façonné par le cinéma et les westerns de John Ford, mais aussi, bien sûr, par la littérature. Imaginaire de la route, ensuite, de la conquête de l'Ouest au road movie, en passant par Jack Kerouac. Dans Dialogues (1977), Gilles Deleuze opposait le roman américain au roman français, l'herbe à la racine, les toujours mouvants qui n'hésitent pas à passer la ligne d'horizon et les écrivains français qui « ne savent pas percer [...]. Ils aiment trop les racines, les arbres, le cadastre, les points d'arborescence, les propriétés ». La partition deleuzienne a, pour ainsi dire, infusé l'inconscient du roman français qui a développé une sorte de complexe provincial à l'égard du roman américain, ce que mettait brillamment en scène La disparition de Jim Sullivan de Tanguy Viel.

Toutefois, le caractère iconique de la couverture de *Romans américains* convoque un imaginaire qui concerne moins le matériau romanesque que le geste créateur lui-même. En effet, on ne trouvera ni *wilderness* ni *road novel* dans le nouvel ouvrage de <u>Christine Montalbetti</u> qui a revêtu, en pleine période de confinement – manière pour le moins originale de s'évader et de sortir de sa peau –, la défroque du romancier *made in USA*.

Du romancier et non de la romancière, tant il est vrai que la mythologie du grand écrivain américain est, depuis son élaboration par la critique française, essentiellement masculine (pour ne pas dire viriliste): homme d'action, dur à cuire, qui ne rechigne pas au coup de poing (y compris dans la figure des lecteurs), baroudeur ayant exercé mille métiers, etc. L'écrivain américain aurait vécu avant d'écrire, à l'opposé de l'écrivain français, soupçonné d'intellectualisme.

Dans le premier roman, Ce qui s'est réellement passé à Stonebridge, signé Donovan Gallagher, un écrivain en panne d'inspiration s'installe dans une petite ville de la côte Ouest, scrute les faits et gestes de ses habitants, en quête d'un fait divers qui puisse nourrir son œuvre - roman réaliste inspiré de la grande tradition américaine ou bien avatar du New Journalism et de la non-fiction? Mais rien ne bouge ni n'advient, tous les habitants semblant figés dans leur petite vie tranquille. Le personnage-romancier se trouve alors contraint de spéculer sur ces existences sans histoire(s), de fabriquer du mystère, mais un mystère qui ne cesse d'avorter, ne trouvant jamais à s'infirmer ou à se confirmer. Le dénouement, certes prévisible, n'en demeure pas moins réjouissant.

Le deuxième roman, de la prétendue plume de Tom Lee Mulligan, ami du premier auteur fictif, est aussi un roman de l'écriture. On entre, pour ainsi dire, dans la cuisine de Bryan, aspirant-écrivain qui entend puiser dans sa vie le matériau qui lui servira à écrire son roman. Il se base, pour cela, sur les conseils d'un auteur de ses amis, Richard Price, plus expérimenté que lui. Mais ce dernier semble jouer un double jeu auprès de l'amoureuse de Bryan, Carol. Quant au narrateur, il papillonne quelque peu, séduit par Lisa. Il n'y a



En Californie © Jean-Luc Bertini

#### UN IMAGINAIRE DU ROMAN AMÉRICAIN

dans ce roman-là pas davantage de péripéties que dans le précédent. Le moindre non-événement est l'objet de gloses pseudo-existentielles. On trouvera en annexe la liste des conseils de Price augmentée des propres recommandations du narrateur.

Le troisième et dernier roman, le plus élaboré, le moins « débutant » pourrait-on dire, est également attribué à T. L. Mulligan. *Runnaway Bay* se déroule dans une petite bourgade éteinte du Texas. Ce roman, le plus réussi des trois, est une mise en œuvre des conseils prodigués à la fin du deuxième roman, où l'essentiel s'écrit au conditionnel, c'est-à-dire dans les vies possibles, passées ou à venir.

Que pensera alors le lecteur de ces trois romans « à l'américaine », dépourvus ou presque de péripéties mais qui distillent volontiers « un genre de petite philosophie » à travers des maximes et considérations sur l'existence ? Il songera sans

doute qu'il a affaire à des pastiches de « romans américains », et il n'est pas impossible que, travaillé par l'idée qu'il est en train de lire de faux romans, il éprouve quelque réticence à se laisser aller à une lecture au premier degré. Mais, plutôt que d'y voir de faux romans, peut-être faut-il considérer les trois textes présentés ici comme de vrais romans écrits par de faux auteurs. En attribuant la paternité de ces romans aux personnages de Journée américaine, Christine Montalbetti démultiplie les strates fictionnelles, d'autant plus qu'à ce jeu de marionnettiste elle superpose un autre geste, tout aussi fascinant, qui fait de Romans américains une pseudo-traduction de l'américain. Non seulement ce déplacement permet à l'autrice d'approfondir son propre rapport idiosyncrasique au roman américain, mais il témoigne, plus largement, de la prégnance de la littérature américaine et de l'Amérique elle-même dans l'horizon imaginatif des écrivains français, audelà de la seule littérature commerciale.

## Le testament de Bolaño

Quelqu'un est-il capable de résoudre l'énigme? Telle semble être la question adressée aux lecteurs par Roberto Bolaño dans 2666. Une question qui, comme en témoigne l'édition de ses œuvres complètes par L'Olivier, revient de manière obsessionnelle d'un livre à l'autre. Cette énigme est celle de la violence qui fait peser sa menace à chaque page, qui brise la langue. Une violence à laquelle le Mexique semble s'être habitué: « Personne n'accorde d'attention à ces assassinats, mais en eux se cache le secret du monde. » Et si l'écriture se déploie presque démesurément, c'est comme pour s'opposer à une incapacité à s'exprimer devant l'horreur : 2666 est un roman vaste et sombre qui prend le risque de se confronter à cette violence, qui s'efforce de la cerner à travers l'excès de sa représentation. Bolaño a même négligé sa santé afin de finir ce livre, publié de manière posthume en 2004, dans lequel on peut voir un testament, un dernier manifeste, qui exalte le pouvoir – ou l'impouvoir – de la littérature, interroge son inscription dans le monde.

## par Melina Balcázar

Roberto Bolaño 2666. Œuvres complètes. Volume VI Trad. de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio L'Olivier, 1 168 p., 29 €

Tout converge vers Santa Teresa, nom donné à la ville frontalière du nord du Mexique, Ciudad Juárez, où des meurtres en série de femmes sont perpétrés. L'enquête autour de l'écrivain allemand Benno von Archimboldi, auteur d'une somme tentaculaire, disparu sans laisser de traces, conduit les personnages - universitaires, détectives, policiers, journalistes - à cette intrigue policière, cherchant en vain à élucider ces crimes. Qui se cache derrière ces œuvres ? se demandentils inlassablement. Comme si la réponse pouvait donner un sens à ce monde dominé par la folie, souvent présenté sous la forme d'une hallucination : « La réalité est comme un maquereau drogué au milieu d'une tempête d'éclairs et de tonnerres ». Car la question de la lecture se trouve au cœur de 2666, lançant un défi aux lecteurs. Comment lire ce livre qui fait sans arrêt vaciller le sens, qui met toute signification sur le fil, entre gravité et dérision?

Il est impossible de faire confiance à ce narrateur qui doute et remet en question systématiquement son récit. Impossible de se fier à ces personnages pour qui la réalité se corrompt entre rêve et cauchemar. Impossible, surtout, de s'attacher aux récits officiels ou institutionnels administrant une explication, une signification à un monde qui s'effondre. C'est contre cette impossibilité que la première partie du roman, celle « des critiques », parait nous mettre en garde : l'illusion d'une détention du sens, voire une volonté de le thésauriser, d'en faire un capital intellectuel. 2666 semble se construire de telle sorte qu'il puisse contrer toute lecture savante, universitaire. S'adresse-t-il à cette jeunesse à laquelle Bolaño dit avoir consacré son œuvre, « ces jeunes gens oubliés » dont les ossements couvrent toute l'Amérique latine ? « Tout ce que j'ai écrit est une lettre d'amour ou d'adieu à ma propre génération. » Aux fous, plus que jamais présents dans ce roman, les seuls capables de lire les signes avantcoureurs de la catastrophe, les seuls à véritablement regarder l'horreur en face, ou encore aux vagabonds, ceux qui ont tout lâché et sont partis sur les routes, comme l'auteur le prônait dans son manifeste infraréaliste?

Ce mouvement essentiel, ce doute permanent, que Roberto Bolaño produit ici, nous force à lire autrement, à l'instar de ce « *lecteur actif* » préconisé par Córtazar, dont il est question dans « La partie d'Amalfitano », ce professeur chilien,

#### LE TESTAMENT DE BOLAÑO

naufragé à Santa Teresa après des années passées à Barcelone. Il faudrait donc se méfier en permanence, rester sur ses gardes, « commencer la lecture avec un coup de pied aux testicules de l'auteur et voir immédiatement en celui-ci un homme de paille, un factotum au service de quelque colonel des Renseignements, ou peut-être de quelque général avec des prétentions d'intellectuel ». Nombreux sont les passages qui dénoncent par l'humour cette complicité des intellectuels avec le pouvoir – ainsi de ces écrivains mexicains amadoués par un système gouvernemental de bourses. Ils vivent « de dos » à la réalité, incapables de percevoir quoi que ce soit, continuant à employer « la rhétorique là où l'on a l'intuition d'un ouragan ».

La littérature est certes une chose sérieuse, voire dangereuse, mais, nous prévient sans cesse l'auteur chilien, il ne faut pas se prendre au sérieux. D'où son penchant pour le rire, la blague, la dérision et l'insolence, déployés lors des moments les plus tragiques, comme dans « La partie des crimes », où se conjuguent le macabre décompte de femmes assassinées et le récit hilarant du profanateur d'églises. Ou avec le « ready-made malheureux » de Duchamp, ce livre ouvert suspendu en l'air pour discréditer « le sérieux d'un livre empli de principes [un manuel de géométrie] » dont Amalfitano refait l'expérience dans sa cour à Santa Teresa, sur son étendoir à linge. Il était en effet question d'exposer le livre « aux rigueurs du temps » pour qu'il saisisse enfin « deux ou trois choses de la vie ». Ready-made, idée-jeu, dit Amalfitano, qui nous rappelle que la littérature n'est pas dans les livres mais dans le geste courageux qui les accomplit : « La littérature ressemble beaucoup aux combats des samouraïs, affirme l'écrivain dans son discours de Caracas, mais un samouraï ne se bat pas avec un autre samouraï, il se bat contre un monstre. Par ailleurs, il sait généralement qu'il sera défait. Garder courage en sachant au préalable qu'on sera vaincu et aller au combat, c'est ça la littérature. » Écrire, lire et vivre sont indissociables et dictent un code d'honneur où la loyauté et le courage sont les valeurs directrices.

Roberto Bolaño a fait des poètes et des écrivains les protagonistes, les héros, de ses fictions ; il a fait de la littérature l'unique question qui vaille vraiment la peine d'être posée. Ainsi, 2666, émaillé de réflexions sur ce qu'écrire veut dire, semble vouloir se construire à l'image de



 $Roberto\ Bola\~no\ \textcircled{o}\ Daniel\ Mordzinski$ 

« grandes œuvres, imparfaites, torrentielles, celles qui ouvrent des chemins dans l'inconnu », celles qui luttent contre « ce ça qui nous terrifie tous, ce ça qui effraie et charge cornes baissées ». Un écrivain, mais aussi un lecteur, ne peut alors que s'exposer, se mettre en péril, abandonner son confort, aller vers le désert, celui du nord du Mexique qui hante l'ensemble de l'œuvre de Bolaño, celui de cette langue d'une violence extrême, vide de sens. Cette œuvre immense se referme ainsi sur ce lieu qui l'a tant inspiré, México, le dernier qu'il ait écrit, lieu du rêve et des pires cauchemars, lieu de cette mort fantasmée : « J'aurais dû être détective privé et à l'heure qu'il est, je serais certainement déjà mort. Je serais mort à Mexico, à 30 ans ou à 32 ans, tué par balle dans une rue, et cela aurait été une belle mort et une belle vie ». Lieu de la poésie, comme une manière de résister à cette mort omniprésente.

## Les femmes dans la révolution mexicaine

Adelitas, de Rosario Acosta Nieva et Éric Taladoire, a le mérite de rassembler tout ce que l'on sait sur les femmes qui participèrent de 1911 à 1918 à la révolution mexicaine. Malgré la permanence au pouvoir de ses vainqueurs jusqu'aux années 2000 à travers le Parti révolutionnaire institutionnel, issu de cette révolution et originellement de gauche, ces femmes n'obtinrent guère de reconnaissance, et moins encore de pensions ou si tardivement qu'elles hantent l'histoire du pays comme un pur et simple déni. On peut croire d'ailleurs que c'est en toute continuité que la violence présente permit tant d'assassinats de femmes considérés comme sans importance.

## par Maïté Bouyssy

Rosario Acosta Nieva et Éric Taladoire Adelitas. Les combattantes dans la révolution mexicaine Cerf, 272 p., 24 €

L'ensemble ressemble un peu à un catalogue de fiches mais il est difficile de faire autrement quand on défriche un terrain. La liste des 432 femmes identifiées pour leur participation à la révolution est donnée en annexe. Ce sont des méthodes d'archéologues aiguillonnés par les questions de genre qui ont permis de l'établir. Le lecteur se souviendra surtout de situations baroques dignes de la littérature latino-américaine la plus folle. On entrevoit des figures qui combattirent, certaines continuant le combat d'un proche assassiné ou mort au combat, d'autres accompagnant leur mari les armes à la main (quitte à devenir son chef militaire) et non en simple soldadera, ces femmes qui suivent ou précèdent les armées n'ayant pas d'intendance et qui en assurent dans l'anonymat, mais non sans difficultés ni violence, le ravitaillement.

Ainsi voit-on, très logiquement, apparaitre d'abord de bonnes bourgeoises, telles les filles de Cuauhtémoc, issues des clans politiques qui s'opposent à la possible huitième réélection de Porfirio Diaz à la présidence. Le premier leader constitutionnaliste, Moreno, n'a rien d'un pistolero des montagnes, ni même d'un harangueur de foule. Il regroupe autour de lui une opposition durement réprimée et des lignées familiales de femmes éduquées. Elles prennent ainsi le relais de ceux qui ont péri, sans abandonner leurs posi-

tions socialistes ni leurs luttes féministes, en liaison avec les États-Unis voisins. Les unes font du renseignement, les autres introduisent des armes ; toutes agissent en propagandistes multilingues, à l'image de Dolores Jimenez y Muro, oratrice, journaliste, qui, envoyée au « pénitencier », s'y trouve isolée. Ce qui ne l'empêche pas de continuer son action de négociatrice ni, ralliée autant qu'acceptée par Zapata, d'effectuer des liaisons courrier à soixante ans passés ; elle ne sera pas reconnue comme vétérane (veterana, ancienne combattante), un statut (moins bien pensionné que celui de vétéran) créé en 1939, longtemps après sa mort.

Ces notables deviennent collaboratrices des nouvelles élites politiques, ou poursuivent la lutte en imprimant journaux et libelles, cela jusqu'à l'héroïsme parce qu'elles ont appris à se procurer dans toutes les conditions des presses et du papier : ainsi Maria Belén Gutiérez de Mendoza, femme du peuple qui ne cessera jamais de combattre au long d'une vie épouvantable. Aller vers le peuple s'impose dans des campagnes misérables, de surcroit indiennes, encore que les précisions sur la question des langues et de « la raza » n'apparaissent qu'à travers de rares figures peu précisées. Les femmes étaient analphabètes à 80 % et les hommes à 75 % (ce qui creusait moins l'écart entre les sexes que dans la France archaïque où les femmes ne faisaient habituellement que 50 % du score masculin).

On entrevoit une combattante, Néri, d'origine afro-mexicaine, réputée pour sa violence, et une figure de métisse de mère zapotèque qui poursuit

# LES FEMMES DANS LA RÉVOLUTION MEXICAINE

ses combats en Californie, défendant les *vetera-nos* et les migrants mexicains, les *chicanos*. La Bobadilla, autre femme d'origine populaire, devient colonelle à la tête de deux cents hommes ; elle arbore fouet et cartouchière, mais ne boit ni ne jure, ni ne se masculinise ; elle luttera ensuite pour fonder la Confédération nationale paysanne.

Cette fresque récapitule l'histoire du pays dans tous ses aspects - même si l'anonymat a recouvert ces espionnes et ces combattantes, ces journalistes et fourmis qui transportaient le courrier mais aussi la poudre et les armes en pièces détachées, parfois par convois entiers venus du proche Texas. Elles s'improvisent femmes d'affaires ou infirmières, toujours peu ou prou combattantes, voire à la tête d'un bataillon de sept cents hommes, en tenues masculines définitives ou bien de circonstance. L'une devient célèbre pour sa dureté, l'autre pour sa justice et sa maitrise des chevaux ; elles obtiennent les grades de lieutenant et de colonelle pour leur efficacité au combat. Mais, victoires obtenues, elles se font congédier. María Quinteras de Merás, Stetson sur la tête et cartouchière à l'épaule, obtient le respect de Pancho Villa pour n'avoir jamais eu de salaire; elle n'en est pas moins remerciée, et c'est en vain qu'elle passe chez Venustiano Carranza, qui utilise plus largement les services des femmes : après 1916, des deux côtés, tous leurs grades militaires sont déclarés nuls et non avenus.

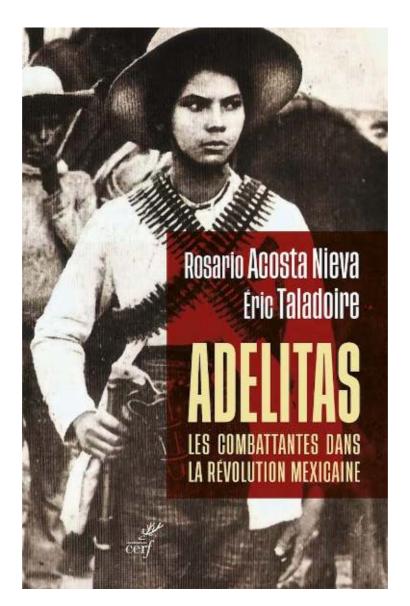
N'oublions pas les combattantes masquées : Petra devient ainsi Pedro Herrera pour commander une brigade exclusivement féminine chez les carrancistes. Un corrido, le chant populaire qui raconte la geste des victoires obtenues, en fait des objets de désir masculin peu conformes aux traces écrites et à certaines photographies de l'album inclus dans le livre. Une María de Mares se rallie à treize ans aux zapatistes sous l'aspect d'un garçon : elle passe par la prison, en sort, est blessée et passe au trafic d'armes. Les corridos sur Adelita et la Valentina ignorent la réalité de leur aspect masculin farouchement affirmé pour dissuader les hommes trop entreprenants ; la Valentina, alias Juan Ramirez Avitia, porte les habits de son frère trop grands pour elle, ce qui lui donne un air de traine-savate ; cette carranciste tuera, parait-il, pour sauver moins sa vertu que sa dignité et sa liberté. Certaines pratiquent un transsexualisme d'opportunité, d'autres de choix, telle Amelia Robles, qui vivra vingt-cinq ans sous une identité de femme, puis soixante-dix sous celle d'un homme (Amelio), exigeant sans faiblir son nouveau statut lors de son retour sur ses propriétés.

L'arbre qui cache la forêt pourrait être l'exceptionnelle réussite professionnelle et sociale d'Eulalia Guzman. Envoyée à l'étranger pour observer l'organisation scolaire, elle fait ensuite des études de philosophie et d'archéologie qui lui permettront de participer à d'importantes fouilles pionnières à Oaxaca puis d'en effectuer seule dans l'État de Morelos avant de devenir directrice du département d'archéologie nationale. Elle identifie et collecte ainsi des ressources des musées du monde entier en matière d'archéologie et d'histoire mexicaine, puis mène des fouilles au Chiapas. Elle cofondera l'Association des femmes universitaires.

Refugio Esteves Reyes était lieutenant-colonelle à la tête d'un train hôpital bien avant de passer ses diplômes après la guerre. Elle use alors de ses savoir-faire dans le nouveau pays. C'est ainsi que le Mexique bénéficiera de cadres féminins formés et d'une rare efficacité pour créer ou réformer l'enseignement des maternelles, ou pour tenter d'adapter et d'inventer des structures de soin, non pas au niveau fédéral, mais un peu partout dans un pays grand comme trois fois la France, là où les gouverneurs leur laissent l'initiative. En période de paix, la débrouille des temps de guerre civile a accouché de bien des réformes. Quant aux droits politiques, fédéralisme oblige, ils ne seront accordés aux femmes, toujours du fait des gouverneurs, que dans quelques États du Yucatán, dont le Chiapas.

Si une Leonor Villegas de Magnon vivra jusqu'à quatre-vingts ans, comme le personnage principal de *Pas de lettre pour le colonel* de García Marquez, elle ne deviendra jamais *veterana*. Elle consacrera cinquante ans de sa vie à l'éducation. Un prix qui porte son nom sanctionne sa longévité à la tâche, et son statut de première présidente et créatrice de la Croix blanche en période de guerre (plus neutre que la Croix-Rouge). Elle avait évacué par ruse des blessés recherchés jusque dans son hôpital et, en grande bourgeoise, toujours des deux côtés de la frontière texane, elle continuera son combat pour la reconnaissance de ces années sans même parvenir à faire publier son très remarquable livre de témoignage, *La rebelle*.

Ces véritables héroïnes vont largement souffrir d'un déni de reconnaissance : la vraie Valentina n'est reconnue *veterana* qu'en 1964. Devenue domestique, elle avait été aidée pour faire



# LES FEMMES DANS LA RÉVOLUTION MEXICAINE

reconnaitre son statut, puis, accidentée et infirme, elle est admise dans un asile, dont elle s'échappe, vomissant l'enfermement, préférant la rue et ses chiens avant de périr dans l'incendie de sa cahute au fond de Culiacán et d'être versée à la fosse commune. Plusieurs traverseront le siècle en redevenant vendeuses de rue.

Les auteurs ne nient d'ailleurs pas que les traces desdites révolutionnaires sont nécessairement biaisées car il vaut mieux savoir lire et écrire pour faire valoir ses droits, et en outre connaitre les réseaux zapatistes moins restrictifs et moins soumis à la décence bourgeoise qui préfère honorer les femmes qui se sont illustrées (aussi) comme infirmières ou enseignantes. Tous préfèrent les veuves ou les mères de soldats tués au combat. Les codes de la civilité chrétienne perdurent dans un pays qui se veut officiellement laïque, sinon anticlérical.

Pour les femmes sur le champ de bataille, l'imagerie s'en tient souvent aux soldaderas, « filles à soldats », dirait-on sommairement. Ce sont ces troupes (de femmes) qui accompagnent les armées de tous les temps quand il n'y a ni intendance, ni ravitaillement. Sans elles, ni vivres ni survie des hommes, car elles suppléent les carences, au besoin par le pillage. Elles sont là avant les combattants et apportent l'attirail de cuisine, les chaudrons et fourneaux nécessaires aux cuissons, ce qui pèse lourd. On les dit même capables de s'atteler occasionnellement aux pièces d'artillerie quand tout est bloqué, et elles portent aussi leurs nourrissons; mais, anonymes et jamais vraiment sorties de la misère, elles y retourneront immanquablement, laissant l'impression que le premier XXe siècle mexicain est encore proche des guerres du XIXe siècle contre Maximilien et les Français, telles que les ont peintes la presse ou les assiettes imprimées du temps.

# Les sept âges de Peter Brook

Simple comme l'art, Peter Brook, né le 21 mars 1925, est parti à pas de loup le 2 juillet 2022 après avoir transformé durablement la scène théâtrale en Angleterre puis en France. Ceux qui n'avaient pu faire le voyage jusqu'à Londres en 1964 pour assister à son révolutionnaire Marat-Sade ont dû attendre la version filmée pour voir Charlotte Corday fouetter Marat de sa longue chevelure, et découvrir alors une façon toute neuve de traiter le vrai au théâtre, y compris la vérité historique. Sans ors ni velours, les aliénés de Charenton tendaient le miroir à la folie furieuse des hommes politiques.

# par Dominique Goy-Blanquet

À l'époque, Brook vient de lancer une « saison de la cruauté », qui entend explorer les principes dramaturgiques d'Antonin Artaud et son programme de mise en transe. Mais il ne déclare pas la guerre aux poètes morts : ce qu'il veut détruire, c'est le « deadly theatre », mortel car conventionnel, et destiné à un public de bourgeois somnolents trop bien nourris. Le spectacle suivant, US, en pleine guerre du Vietnam, désigne à la fois les États-Unis et leurs complices passifs, nous autres. Le papillon qu'on fait brûler sur scène est-il un vrai vivant, un faux ? La question occupe alors une bonne part des articles de presse.

Le tournant a commencé par un King Lear nourri de Beckett et de Jan Kott, une farce amère où s'étalait l'absurdité de la condition humaine. À l'instar de son personnage, magistralement interprété par Paul Scofield, Brook renverse les tables: avec son escouade de chevaliers, le vieux roi tyrannique saccage l'univers rangé de ses filles et fournit un mobile inédit à leur ressentiment. Non content de prendre le contrepied de l'interprétation courante, Brook se débarrasse de l'encombrant dispositif de rigueur, supprime la rampe et le quatrième mur, rompant avec le théâtre illusionniste. À l'issue d'un cycle de conférences dans des universités anglaises, il publie The Empty Space, qui ne rencontre alors qu'un succès mitigé mais qu'on enseigne aujourd'hui comme le texte séminal du théâtre moderne. Lear deviendra un film, le plus sombre de son œuvre cinématographique, qu'il part tourner en noir et blanc au nord du Jutland.

En juin 1967, Brook est à Caen pour trois jours de débat intense, un colloque sur le thème « Le

théâtre et après » organisé par Antoine Vitez autour d'un festival du Living Theatre : les metteurs en scène, universitaires et critiques présents s'étripent à coups d'Artaud, Craig, Brecht, Grotowski, Meyerhold, Gurdjieff, Freud; ils s'entendent au moins sur un point : il faut faire éclater le cadre de la salle. L'année suivante. Jean-Louis Barrault invite Brook à un atelier international d'échange culturel. « La France s'ennuie », diagnostique Pierre Viansson-Ponté dans Le Monde du 15 mars 1968, mais « les Français ont souvent montré qu'ils aimaient le changement pour le changement, quoi qu'il puisse leur en coûter ». Nanterre va s'en charger dans les jours qui suivent. Côté anglais, ça commence déjà à bouger. Saved, la pièce d'Edward Bond où deux adolescents désœuvrés lapident un bébé dans un parc londonien, provoque un scandale qui aboutit à l'abolition de la censure.

Quand Peter Brook a pris la direction de la Royal Shakespeare Company avec Peter Hall, il n'en était pas à ses débuts. À Covent Garden, à Broadway, au Memorial Theatre de Stratford, il a déjà montré l'éventail de ses goûts, de la comédie musicale à la tragédie antique, servis par des acteurs célèbres ou inconnus. Les jeunes gens en colère qui commencent à sortir de la cuisine ne semblent guère l'attirer. Son choix d'auteurs français paraît aujourd'hui plutôt conservateur : Cocteau, Anouilh, Sartre, André Roussin, mais aussi Jean Genet, dont il crée Le balcon. En Amérique, il choisit Tennessee Williams, Truman Capote, Arthur Miller. Les créations les plus mémorables de ses débuts proposent des œuvres rarement jouées du répertoire élisabéthain, un Titus Andronicus interprété par Laurence Olivier

et Vivien Leigh, d'une cruauté stylisée par des rubans rouges figurant les flots de sang répandus au cours de l'action; *King John*, sa seule incursion dans l'univers des chroniques anglaises; *Measure for Measure* avec John Gielgud, qui joue également Pierre dans *Venice Preserved*, face à Paul Scofield dans le rôle de Javier.

Éclectique, il monte aussi l'Œdipe de Sénèque, The Beggars' Opera, Salomé dans une scénographie de Dalí, Irma la Douce. Tourne des films, Moderato cantabile avec Jeanne Moreau et Jean-Paul Belmondo; The Lord of the Flies (Sa Majesté des mouches), où des enfants livrés à euxmêmes sur une île déserte rejouent en accéléré l'histoire meurtrière de l'humanité. Il attire l'attention du critique de The Observer, Kenneth Tynan, qui suit ses travaux d'un œil attentif et leur accorde en général des encouragements. Le redoutable Tynan lui trouve entre autres une qualité qui ne s'apprend pas: un flair à toute épreuve.

Avec la Royal Shakespeare Company, pendant huit ans, Brook dirige en alternance des œuvres du canon et des créations contemporaines, la plupart couronnées de succès. A Midsummer Night's Dream, nettoyé de ses associations romantiques, sans effet illusionniste ni autre magie que la prouesse des acteurs, marque le sommet de sa carrière anglaise. Comme s'il tournait la page, c'est alors qu'il prend ses quartiers à Paris et crée avec Micheline Rozan le Centre international de recherche théâtrale, rejoint par des acteurs de divers pays. Ensemble, ils voyagent, jouent et improvisent dans des villages tribaux, des camps de réfugiés, en plein désert, sur les ruines de Persépolis. Orghast, au festival de Shiraz, raconte le mythe de Prométhée dans une langue inventée par Ted Hugues à partir de plusieurs langues anciennes, l'orghast, qui vise à retrouver la racine commune des mots et de la musique, non pour ressusciter une culture enfouie mais pour en extraire la force dramatique. C'est en orghast que le roi de comédie de Hamlet déclamera plus tard les malheurs d'Hécube.

Après trois années d'expérimentation, de maturation du groupe, Brook investit les Bouffes du Nord, un théâtre à l'italienne décrépit, mais surtout un « espace caméléon » capable d'évoluer à chaque spectacle, qu'il va ouvrir jusqu'aux cintres. Lors d'un entretien télévisé avec Richard Marienstras au milieu des décombres, il évoque le rôle du parterre élisabéthain qu'il compare à

une place publique, un espace dont l'identité se renouvelle à chaque changement de scène [1]. C'est Shakespeare qui fera l'ouverture. Shakespeare ne donne pas de leçons, il autorise un nombre illimité d'interprétations, qui font éprouver les ambiguïtés du monde réel. À charge pour le metteur en scène de ne pas imposer sa propre vision. La dramaturgie élisabéthaine, l'ordre intimé aux spectateurs de « rapiécer nos imperfections par vos pensées », lui sont une source de liberté, non un modèle à suivre au pied de la lettre. Son théâtre doit s'adresser à tous les âges, être à la fois intellectuel, politique, divertissant, populaire, expérimental, marier le sordide et le sacré, mêler le vieux au neuf, afin d'établir chaque fois un lien vivant avec le public, lui faire vivre un réel moment de communauté. Vaste programme, qu'il parviendra souvent à remplir. Mes étudiants picards ne risquent pas d'oublier ce Oh! les beaux jours porté par la voix envoûtante de Natasha Parry, ni surtout la conférence impromptue sur Beckett que leur a offerte Brook au bar de la Maison de la Culture après le spectacle.

Les moyens financiers et la liberté qu'on lui offre à Paris suscitent l'envie outre-Manche, parfois les reproches. Timon d'Athènes est créé en association avec la troupe de Jean-Pierre Vincent. L'union ne va pas sans dommages, certains rescapés du TNS l'accusant de tout faire pour les pousser au départ. Brook n'élevait jamais la voix mais pouvait crucifier d'un mot ou d'un regard bleu d'acier toute forme d'autosatisfaction. Pour son témoin assidu, Georges Banu, Brook est l'homme qui murmure à l'oreille des acteurs : « Liberté assumée et dirigisme dissimulé [2]! » François Marthouret, Bruce Myers, Maurice Bénichou (Timon, Alcibiade, Flavius) poursuivront l'expérience. Les répétions et les ateliers de traduction s'évertuent à rendre chaque vers limpide, à saisir la pensée par la rapidité du mouvement. Ces travaux intéressent le CNRS qui leur fait une large place dans un volume des Voies de la création théâtrale, suivi plus tard d'un tome entier sur son œuvre, qui n'en est encore qu'à la moitié du parcours [3].

Comme naguère à Londres et à Stratford, <u>Shakespeare</u>, traduit par Jean-Claude Carrière, alterne avec un large éventail d'œuvres inédites ou peu connues, parfois reprises en films, et d'opéras – *La tragédie de Carmen*, sur une partition réduite et réagencée par Marius Constant, *Une flûte enchantée*, façon de souligner modestement qu'elle n'est qu'une ébauche et de garder les coudées franches avec Mozart. Ses sources

d'inspiration sont multiples. La Conférence des oiseaux est tirée d'un poème persan du XIIe siècle, Le Mahabharata d'une épopée sanscrite. Les Iks, d'après The Mountain People de l'ethnologue Colin Turnbull, montre la détérioration physique et morale d'une tribu nomade à la frontière de l'Ouganda quand la création d'un parc national sur leur terrain de chasse les prive de leurs ressources. Qui est là ? réfléchit Hamlet et l'univers du théâtre à l'aide d'auteurs évoqués à Caen ou salués dans ses Rencontres avec des hommes remarquables: que fait-on sur un plateau, question posée ici par Horatio au spectre du roi défunt. L'homme qui, d'après l'ouvrage du neurologue Oliver Sacks, explore les méandres du cerveau humain.

Pour *Le Mahabharata*, Brook refuse la Cour des papes, trop chargée d'histoire, et se met en quête d'un lieu vierge de tout passé culturel et artistique pour y raconter en neuf heures les premiers temps du monde. Ses incursions dans diverses cultures l'exposent cependant à des réactions critiques hostiles qui l'accusent de déformer et d'appauvrir les œuvres en les sortant de leur contexte. Lui ne recherche pas la pureté ni l'homogénéité mais l'expression humaine vivante, le chant naturel. La variété des costumes, du pourpoint élisabéthain à la redingote militaire, étire le temps jusqu'au présent comme une longue-vue.

Aux Bouffes du Nord, pour saluer l'an 2000, Brook poursuit la réflexion de Qui est là? avec un Hamlet très aminci, concentré sur le personnage principal – une erreur, reconnaîtra-t-il par la suite, car c'est le contexte de la cour qui fait évoluer le prince du Danemark. Une version de chambre, visant à montrer l'universalité de la fable, à la manière d'une tragédie grecque. En V.O., parce que « la vie de la pièce est contenue dans les mots de Shakespeare. Leur sonorité est essentielle à la structure de la pièce [4] ». Telle une ouverture musicale, les mots « rayonnants » annoncent la direction que va prendre l'intrigue et la filent en écho comme une longue métaphore. À noter que Brook ne s'était guère soucié jusquelà des sonorités du français, avouant préférer la musique qui vibre entre les mots anglais à la volonté de précision du français. Sa Tempête était un pur chef-d'œuvre, si l'on se résignait à perdre la moitié d'un texte altéré par les dictions étrangères, s'est empressé de souligner son ami Peter Stein. Brook, lui, se moquait gentiment de Stein, qui ne pouvait rien faire avant d'avoir tout lu sur le sujet, et que cet excès de lecture paralysait [5].

L'ancien étudiant d'Oxford affichait volontiers son peu d'intérêt pour les ouvrages académiques, allant jusqu'à affirmer qu'il n'avait pas lu plus de trois livres sur Shakespeare. Pour qu'il y ait théâtre, écrivait-il dans The Empty Space, il suffit qu'un homme traverse la scène et qu'un autre le regarde. Craig le premier lui a appris qu'on pouvait remplacer l'extravagance des décors par le recours à la suggestion. Le dénuement recherché n'a rien de pauvre ni de terne, paré d'étoffes chatoyantes, de sauts d'humour qui mettent le public en complicité. Ubu transi jette en l'air des poignées de confettis sortis de sa poche, frissonne et fait frissonner les spectateurs sous des retombées intangibles de neige fondue. L'esprit dérangé de L'homme qui prend un stylo-bille pour une ambulance, et, si on lui met son capuchon, une ambulance rouge. D'un spectacle à l'autre, l'imagination est sollicitée par un décor réduit à quelques accessoires, un tapis de conteur, et ces bâtons de bambou qui créent une architecture mouvante sous les éclairages subtils de Jean Kalman.

Alors que nombre de disciples moins doués pratiqueront vertueusement le « colour-blind casting » (la distribution en aveugle), sa préférence pour le « colour-rich casting » a ouvert la voie. Son Caliban incarnait un petit Blanc aigri qui avait pris possession d'une île située quelque part entre l'Afrique de Sotigui Kouyaté et le Japon de Yoshi Oida. Ariel asservi, interprété par Bakary Sangaré, donnait sa pleine vigueur au plaidoyer de l'esprit aspirant à être libre. Pas de messages ouvertement politiques, mais une attention constante à la diversité des expériences humaines sous des régimes d'oppression. Que se passerait-il si le Christ revenait sur terre et choisissait l'Afrique du Sud? interrogeait Woza Albert! Comme Jésus ne parle pas l'afrikaans et qu'il a de mauvaises fréquentations, il irait droit en prison, serait exécuté, et ressusciterait le troisième jour avec les héros de la résistance à l'apartheid.

En 1999, les Bouffes proposent deux autres œuvres sud-africaines : dans *Le costume*, une jeune femme se meurt, rongée par la présence du vêtement de son amant enfui, que son époux maintient chez eux comme une arme de vengeance ; dans *The Island* d'Athol Fugard, écrite et représentée à Londres alors que Nelson Mandela était emprisonné à Robben Island, les prisonniers jouent l'*Antigone* de Sophocle. Vingt ans plus tard, *The Prisoner*, salué par les

admirateurs fidèles de Brook comme un concentré de sa recherche, ouvre des ateliers de réflexion en France et à l'étranger sur les crimes passibles de prison, les décisions de justice, les condamnés, la vie carcérale. Dans une contrée lointaine, un homme raconte à un voyageur le crime atroce qu'a commis son neveu contre sa famille : était-ce un libre choix ? un geste justifié ? un acte de démence ? Qui a décidé de son sort ? Il purge sa peine devant la prison au lieu de s'enfuir. Cherche-t-il la rédemption ?

Why?, dernière question et dernière mise en scène, rend hommage à Craig, Stanislavski, Meyerhold, qui ont changé le théâtre, mais interroge aussi la destinée tragique de Meyerhold et celle de sa femme, Zinaïda Reich. Pourquoi a-t-il été exécuté par Staline, pourquoi a-t-il cru jusqu'au bout que la révolution soviétique promettait le salut ? Cet artiste qui dit « mot pour mot ce que j'aurais dit moi-même » incarne aux yeux de Brook à la fois la force, le danger et la vulnérabilité du théâtre. À la question ultime de son interlocuteur : « Pourquoi faire du théâtre ? », il confirme l'engagement de toute son œuvre : « Quand une représentation est réussie, il y a un silence, un instant de suspension magique avant les applaudissements. C'est le signe qu'il s'est passé quelque chose. On sent alors que le spectateur rentrera marqué par ce qu'il a vécu [6].»

# Par ordre chronologique, les mises en scène citées :

- 1945 *King John* de Shakespeare, Birmingham Repertory Theatre
- 1946 Love's Labours Lost, Memorial Theatre, Stratford
- 1949 Salomé de Richard Strauss, Covent Garden
- 1951 *Measure for Measure*, Phenix Theatre
- 1953 *Venice Preserved* de Thomas Otway, Stratford
- 1952 *The Beggar's Opera*, film avec Laurence Olivier
- 1955 *Titus Andronicus*, Stratford, et à l'Odéon, Théâtre des Nations (1957)

- 1958 *Irma la Douce*, Lyric Theatre, West End, puis Broadway (1960-1961)
- 1960 *Le balcon* de Jean Genet, avec Marie Bell, théâtre du Gymnase
- 1960 *Moderato cantabile*, film d'après le roman de Marguerite Duras
- 1962 King Lear, RSC, Stratford, (Odéon, Théâtre des Nations, 1963; film, 1971)
- 1963 *The Lord of the Flies*, film d'après le roman de William Golding
- 1964 *The Theatre of Cruelty Season*, dir. Peter Brook et Charles Marowitz, LAMDA Theatre Club, Londres
- 1964 The Persecution and Assassination of Marat as performed by the inmates of the Asylum of Charenton under the direction of the marquis de Sade, de Peter Weiss, Stratford
- 1966 *US*, création collective, Londres
- 1970 A Midsummer Night's Dream, RSC, Stratford
- 1971 *Orghast*, de Ted Hugues, Persépolis
- 1974 Timon d'Athènes, Bouffes du Nord
- 1975 *Les Iks*, d'après *The Mountain People* de Colin Turnbull
- 1977 *Ubu aux Bouffes*, d'après *Ubu roi* et *Ubu enchaîné* d'Alfred Jarry
- 1979 Meetings with Remarkable Men, film d'après Georges Gurdjieff
- 1980 *La Conférence des oiseaux*, de Farid Aldin Attar
- 1981 *La cerisaie*, de Tchekhov, avec Natasha Parry, Michel Piccoli, Niels Arestrup (film, 1983)
- 1981 *La tragédie de Carmen*, de Bizet, revue par Marius Constant (film, 1982)
- 1985 *Le Mahabharata*, carrière de Boulbon puis Bouffes du Nord (film, 1989)
- 1989 *Woza Albert!* de Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, Barney Simon



1990 La Tempête

1992 *L'homme qui*, d'après Oliver Sacks, *L'-homme qui prenait sa femme pour un chapeau* 

1995 Oh! les beaux jours, de Samuel Beckett

1996 *Qui est là ?* textes de Shakespeare, Artaud, Brecht, Meyerhold, Craig, Stanislavski...

1999 *The Island*, d'Athol Fugard (1973, Royal Court, Londres)

1999 *Le costume*, d'après *The Suit*, une nouvelle de Can Themba

2000 *Hamlet* en anglais, avec Adrian Lester (film TV, 2002)

2003 Hamlet en français, avec William Nadylam

2010 Une flûte enchantée, d'après Mozart

2018 *The Prisoner*, de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne

2019 Why? de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne

- 1. « Shakespeare et Peter Brook », réalisation d'Isidro Romero pour l'ORTF, INA, 8 juin 1975.
- 2. Les Récits d'Horatio : Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen, Actes Sud, 2021, p. 76.
- 3. William Shakespeare; Timon d'Athènes. Théâtre du soleil. John Arden. Becket, vol. V, dir. Jean Jacquot et Denis Bablet, Éditions du CNRS, 1977. Brook, vol. XIII, dir. Georges Banu, 1985.
- 4. Peter Brook, interview par Marion Thébaud, *Le Figaro*, 29 sept. 2000.
- 5. Gerhard Stadelmaier, « Das Ballett der Königsdiener Peter Brook und Peter Stein », Frankfurter Allgemeine, 13 nov. 1990.
- 6. Entretien avec Alexandre Demidoff, *Le Temps*, 27 sept. 2020.

# Le roman de Faydé

Avec Les impatientes, Djaïli Amadou Amal avait connu un véritable succès qui lui avait valu le prix Goncourt des lycéens en 2020. Elle revient deux ans plus tard avec un livre qui explore à nouveau la difficile condition des femmes au Cameroun. Comme pour son précédent roman, l'auteure indique en introduction que le récit est inspiré de faits réels.

## par Jean-Loup Samaan

Djaïli Amadou Amal *Cœur du Sahel* Emmanuelle Collas, 364 p., 19 €

Nous suivons ici le parcours de Faydé, une jeune fille qui quitte sa mère, Kondem, et son village natal, pour aller travailler comme domestique à Maroua, une grande ville universitaire du nord du pays. Pour l'héroïne du roman de Djaïli Amadou Amal, ce travail n'est pas une fin en soi mais un moyen, non seulement pour aider financièrement sa mère, mais aussi pour disposer de ressources pour poursuivre des études universitaires.

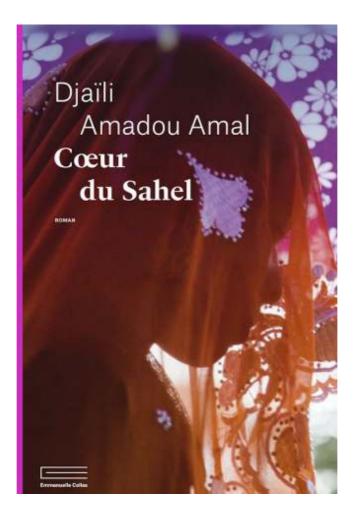
Avec la candeur de la jeunesse, Faydé découvre le monde de la haute société camerounaise. Dès le début du récit, le lecteur ne peut s'empêcher d'appréhender les désillusions inévitables auxquelles elle risque d'être confrontée. Pourtant, en surface, les gens dans son entourage semblent bienveillants, qu'il s'agisse des autres employés de maison (qui, comme elle, viennent avec des espoirs d'élévation sociale) ou de ses employeurs. Elle entretient une quasi-amitié avec l'une des filles de la famille, Leïla, qui a son âge et qui aime lui confier ses problèmes existentiels. Bientôt, Faydé commence également à éprouver des sentiments pour un jeune professeur, Boukar, qui se révèlent réciproques.

À première vue, cette trame romanesque pourrait sembler à la limite de la romance de midinette – ou des contes anciens transformant les humbles domestiques en princesses rayonnantes. Or, Djaïli Amadou Amal confronte constamment les rêveries adolescentes de Faydé à la réalité de la société camerounaise. Celle-ci semble traversée par deux fléaux omniprésents dans le livre. D'une part, Boko Haram, l'un des principaux groupes terroristes d'Afrique de l'Ouest, se déploie

comme une menace indicible. L'organisation est mentionnée à de nombreuses reprises par les personnages, qui rapportent tel enlèvement ou tel assassinat ayant endeuillé les villages alentour. Boko Haram incarne ici une violence primale qui renforce le sentiment de déracinement de Faydé. Le village natal n'incarne plus le foyer originel où la protagoniste peut espérer se réfugier mais un lieu abandonné aux prédateurs les plus violents.

D'autre part, la ville n'est pas non plus le symbole d'une émancipation possible comme c'est souvent le cas dans les romans d'apprentissage. Au fil des pages, Faydé découvre la dure réalité de sa condition : pour les notables locaux, elle n'est qu'« une fille des montagnes, domestique et chrétienne ». Pour l'aristocratie peule et musulmane, elle n'est rien et ne peut prétendre à rien, ce que ses employeurs vont bientôt s'empresser de lui rappeler à force de répliques de plus en plus cruelles. Elle et sa mère sont des intruses dans un monde où les puissants règlent leurs différends en achetant la police locale et en intimidant ceux qui tentent de bousculer l'ordre établi. D'ailleurs, nous apprenons dès les premières pages que Faydé est en réalité le fruit d'un crime : sa mère, ancienne domestique, a été violée par un de ses employeurs qui l'a ensuite chassée, la forçant à retourner dans son village.

En d'autres termes, notre personnage doit tenter de trouver sa voie entre des zones rurales en proie aux assauts de Boko Haram et une métropole corrompue qui la rejette pour ce qu'elle est. Dans cet environnement hostile, il pourrait sembler futile de se laisser aller à rêver de passions adolescentes. Or, toute la réussite de l'ouvrage est justement de se jouer de ce contraste entre la chape de plomb qui plane au-dessus de la société camerounaise et la volonté indéfectible de Faydé de s'en émanciper.



#### LE ROMAN DE FAYDÉ

En dépit de la menace terroriste et des violences ethniques, Faydé poursuit son roman d'apprentissage. Dans une scène surprenante, la voici qui échappe de peu à un viol par un membre de la famille qui l'emploie. Mais, plutôt que de se laisser abattre, elle dévoile au cours de cet épisode une force de caractère qui lui restera. Plus tard, lorsqu'elle entame une relation clandestine avec Boukar, elle se répète la phrase : « quand on nage dans le bonheur, on doit veiller à rester là où l'on a pied ». La formule reflète bien, par sa simplicité, la fragilité du moment vécu par Faydé, mais aussi le fait qu'elle a parfaitement conscience de cette fragilité.

La réplique laisse aussi présager le drame qui semble, tout au long du texte, inéluctable ; comme dans *Les impatientes*, rien n'est épargné aux femmes qui accompagnent notre héroïne dans son chemin. Les personnages masculins incarnent les différentes facettes de l'aliénation féminine, qu'il s'agisse du terroriste de Boko Haram qui kidnappe et viole les écolières, des patriarches de Maroua qui maltraitent les employées de maison, ou encore de leurs fils, ces jeunes hommes de bonne famille qui font preuve

à la fois d'égoïsme et de veulerie lorsqu'ils séduisent ces jeunes domestiques naïves pour ensuite les jeter.

On ne dévoilera pas les détails du dénouement, mais force est de reconnaître que la dernière partie de l'ouvrage laisse la violence, tant sociale que physique, s'exprimer à ciel ouvert, comme pour mieux dénoncer la fatalité qui pèse sur les jeunes domestiques des campagnes camerounaises.

Cependant, l'ouvrage n'adopte jamais une tonalité misérabiliste. Si Les impatientes se lisait comme un portrait tragique des femmes camerounaises, Cœur du Sahel est imprégné d'un véritable espoir. Au début du roman, nous apprenons que le prénom « Faydé » signifie en fulfuldé (la langue peule) « trouvaille ». Tout le monde s'en amuse et ironise sur ce choix mais, en réalité, celui-ci donne un indice sur la façon dont notre héroïne trace son chemin. Faydé, née du viol de sa mère, entend coûte que coûte poursuivre ses études et devenir infirmière. Son prénom comme son choix professionnel sont le symbole d'une jeune femme qui, en dépit des violences dont elle a été à la fois la victime et le témoin (par sa naissance même), souhaite soigner les maux de la société camerounaise.

## Sur un sol incertain

« Une écrivaine doit apprendre à se nommer. » Cette courte phrase signée « A. A. M. », qui n'a rien d'anodin, est placée en exergue d'une des parties de Routes secondaires, onzième roman d'Andrée A. Michaud.

## par Hélène Frédérick

Andrée A. Michaud Routes secondaires Rivages, 300 p., 20 €

Connue en France pour ses romans noirs imprégnés de culture nord-américaine, publiés aux éditions Rivages depuis 2016 (parmi lesquels figure *Bondrée*, qui a rencontré un vif succès et remporté plusieurs prix à sa sortie il y a cinq ans), Andrée A. Michaud a acquis une reconnaissance beaucoup plus tôt au Québec, dès le début des années 2000, avec *Le ravissement*. Ce roman aux accents woolfiens, qui lui a valu le prestigieux prix du Gouverneur général, flirtait avec la folie. Par son choix de se tenir sur une corde raide, de se construire à distance de l'intrigue et au cœur de préoccupations métaphysiques, *Routes secondaires* y fait en quelque sorte retour.

« Vous n'êtes pas celui que vous croyez », écrit Michaud. Et le nœud de l'histoire n'est pas là où on le croit. Son importance est détournée afin de canaliser la force de l'écriture vers un questionnement sans cesse à l'œuvre dans l'univers de l'autrice : l'identité, à commencer par l'identité de celle qui écrit. Les codes du polar, s'ils sont bien présents, sont déjoués pour servir d'appui ou de tremplin, ou encore de prétexte à ce questionnement, d'une manière aussi déroutante que radicale, et pleinement assumée. Quitte à désarçonner le lecteur.

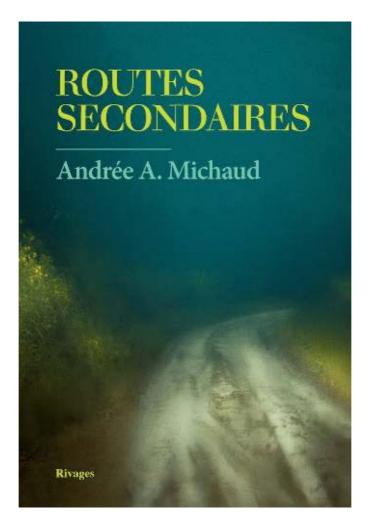
Ainsi nous retrouvons-nous devant la (fausse) mise à nu de l'élaboration chaotique d'une œuvre. « Je suis retournée chez moi, j'ai fermé à double tour la porte de mon bureau puis, assise devant un carnet vierge, j'ai placé la voiture de Heather en travers de la route, à l'entrée du chemin de cabane qui s'enfonce dans la forêt près de la première courbe du 4º Rang. » Toile de fond ou véritable intrigue, pari littéraire risqué tant il a été souvent repris, la narratrice nous in-

vite au cœur du roman à suspense qu'elle est en train d'écrire. Problème : la toute-puissance que lui confère le statut de créatrice ne la met nullement à l'abri. Le doute l'avale au fur et à mesure de la construction du récit, son identité – elle en fait l'aveu – se brouille et s'effrite peu à peu au profit de sa « créature » ou de son personnage principal, Heather Thorne.

Lisant Paterson, la narratrice recopie un extrait d'une lettre d'un certain E. D. adressée à William Carlos Williams. L'idée qu'il contient la titille : vouloir distinguer le livre de celui qui l'a écrit serait une entreprise vaine. « Dans le cas présent, ce ne sont donc ni E. D. ni Williams qui s'expriment à travers les deux phrases que j'ai reproduites, mais moi, Andrée A. Michaud, qui ne fais qu'une avec mon livre, moi, Heather Thorne. » Si l'auteur ne fait qu'un avec son livre, il peut très bien ne faire qu'un avec son héroïne.

Ce postulat donne un pouvoir au personnage et le rend en quelque sorte autonome, libre d'ébranler l'identité de celle qui écrit, voire de la lui voler. On songe alors à Salmigondis (Mulligan Stew), au procédé narratif plus radical encore, déjanté, dont les nombreuses mises en abyme peuvent perdre le lecteur. Dans ce livre de l'auteur américain Gilbert Sorrentino, Martin Halpin, narrateur du roman Guinea Red en cours d'écriture, est assis tout près du cadavre de son ami et partenaire Ned Beaumont, se demandant s'il l'a luimême tué. Halpin en vient à se moquer de son créateur, un certain Anthony Lamont en train de mettre au point cette fausse intrigue policière : « L'idée d'un roman dans lequel un écrivain rédige un roman est vraiment vieux jeu. On ne peut rien ajouter à ce genre, il était déjà épuisé au moment de sa conception. » Pas si sûr...

Dans *Routes secondaires*, où nous sommes en marge d'un drame d'horreur mais au cœur des paradoxes de la fiction, beaucoup moins de pirouettes et un peu moins d'ironie. « *Adieu la vérité* 



#### SUR UN SOL INCERTAIN

de l'histoire », pouvait-on lire déjà dans Jacques le Fataliste. Andrée A. Michaud, personnage ou autrice, profite du meurtre rejoué ou déjoué - de sa répétition - pour souligner l'instabilité du réel, ses zones d'ombre, peut-être seules capables de porter une vérité. Comme dans Le ravissement, où la nuit servait à dévoiler la « véritable identité » des éléments, le « je » de Routes secondaires fouille la nuit pour trouver les origines d'un de ses personnages : « [M]e demandant par quel chemin obscur ou quel couloir secret il a fait irruption dans les ténèbres de la forêt, je décrète, faute d'éléments plus tangibles, qu'il vient simplement de la nuit, que c'est là qu'il est né et qu'il est apparu, au sein de cette obscurité que j'ai moi-même créée ». Les ruptures narratives incessantes, présentes d'entrée de jeu, déroutent et désamorcent l'effet de suspense attendu d'un roman noir au sens classique. Elles en soulignent les failles et le lecteur ne sait que croire, ou plutôt, il sait qu'il ne doit pas croire. La voix qui nous parle étant « consciente de l'illusion », le pacte narratif ne s'inscrit plus que dans le langage et oblige le lecteur à faire un avec le doute.

Deux décors et deux temporalités s'enchevêtrent : il y a le temps où Andrée A. Michaud écrit, et celui où se rejouera le drame de Heather, qu'elle tente - ou ne tente pas vraiment - de résoudre. L'indistinction entre histoire écrite et histoire non écrite devient matière, les frontières se brouillent. Plongé dans un tel vertige, sur quoi le langage peut-il s'appuyer ? Sur le corps et le décor. Là où la réalité est instable, où le sol même est dit « en mouvement », la fiction parvient à s'inscrire dans le corps de celle qui écrit. La narratrice fait référence à plusieurs reprises à « ses » romans précédents, qui sont ceux d'Andrée A. Michaud. Elle porte un stigmate d'une des héroïnes de Bondrée, à savoir une marque en forme de M ou de W, visible sur le poignet de la victime retrouvée morte. La nature et les saisons, dans leur alternance, servent de repère. Mais lorsque 1'« écocritique » est quelque part évoquée, Andrée A. Michaud y entend « l'écho des montagnes où vit une faune se moquant bien de notre acharnement à comprendre une nature que nous devrions plutôt laisser agir sur le cours de nos vies ». Le paysage, même déchainé, même incertain, devient l'élément le plus pleinement incarné, peut-être le seul sur lequel on puisse compter. Il revient au lecteur de le laisser agir sur lui.

# **Entretien avec Marie Étienne**

Proche d'Action poétique au tournant des années 1980, responsable des lectures poétiques à Chaillot de 1977 à 1988, Marie Étienne a mené de front création et critique. Membre du comité de rédaction de La Quinzaine littéraire puis d'En attendant Nadeau, elle a publié des anthologies et divers ouvrages théoriques consacrés au théâtre et au cinéma. Autrice, elle s'est imposée dans le domaine poétique grâce à des livres parus, entre autres, aux éditions Seghers et Flammarion, sans négliger d'intervenir dans le domaine romanesque. Elle vient de publier Sommeil de l'ange.

# propos recueillis par Gérard Noiret

Marie Étienne, *Sommeil de l'ange* In'hui / Le Castor Astral coll. « Les Passeurs d'Inuits », 120 p., 14 €

Sommeil de l'ange *nous fait entrer, comme le dit Jacques Darras, dans* « le territoire décomplexé du rêve féminin ».

Mon projet était de raconter des rêves, scrupuleusement notés le matin, avec le plus d'exactitude possible, considérant qu'ils constituaient déjà un matériau poétique en partie achevé puisque le chemin vers la métaphorisation avait déjà été effectué. L'ange du titre et de la fin n'est qu'une image inspirée par le théâtre.

Bien qu'achevée en 2021, L'ombre portée, l'autre recueil que tu publies [dans la collection « Poèmes du monde des éditions APIC] me semble proche de l'écriture des années 1980.

Son matériau est tiré d'un journal très ancien, dont j'ai repris les mots comme on reprend la pierre d'une sculpture abandonnée. Et j'y ai injecté du théâtre : la Nina de Tchekhov. On devrait y trouver, si je m'y suis bien prise, des niveaux de lecture successifs.

Ton travail obéit-il toujours à des règles préétablies ?

Non: l'idée d'un ensemble, intitulé Les couloirs de la prose, qui rassemble, outre Sommeil de l'ange, Clavecins et cie, inédit, Éloge de la rupture, Les passants intérieurs et Cheval d'octobre, n'était pas là au départ. J'ignorais au moment où

j'écrivais le premier volume qu'il serait suivi de quatre autres avec lesquels il aurait des parentés. En fait, l'idée d'une forme particulière qui constituerait une branche à part de mes écrits m'est venue au moment du troisième volume, *Les passants intérieurs*. Je cherchais à la nommer, et pour cela je voyais une image, je visualisais cette forme sous l'aspect d'un couloir dans lequel s'engageraient mes mots, à l'intérieur duquel ils seraient contenus, comme un cours d'eau l'est par des rives naturelles, ou par des constructions humaines. C'est Paul Louis Rossi, je crois, qui m'a aidée à mettre au point ce titre. Et peu à peu les livres déjà écrits, et ceux qui naissaient ou allaient naitre, se rangeaient d'eux-mêmes sous cette appellation.

Cela dit, certaines caractéristiques formelles des Couloirs de la prose se retrouvent dans des livres qui n'en font pas partie. Ainsi, j'ai hésité à y faire entrer Les soupirants, que je crois tout à fait inclassable, et que j'ai finalement mis dans la catégorie roman. Mais ce n'est un roman que parce qu'il est composé de chapitres et qu'il raconte une histoire. Ce qui le fait ressembler à un poème en prose, ou à de la prose/poésie, ce sont par exemple les comptines qui ouvrent chacun des chapitres, et d'autres choses encore sur lesquelles je pourrais revenir. Le second texte que j'ai rangé dans la catégorie roman est L'inconnue de la Loire. Il suit tout à fait secrètement les règles du sonnet. Pour quelle raison ? Tout simplement parce que, pour écrire de la prose, j'ai besoin de balises qui m'évitent de me perdre.

#### Quelle place accordes-tu à l'émotion?

Il y a dans mes écrits des constantes, la narration, la rupture, l'ellipse, la distance par rapport à l'émotion (je refuse de m'y abandonner, je la

#### ENTRETIEN AVEC MARIE ÉTIENNE

maintiens, je la retiens comme on le ferait d'un attelage), la présence d'un second moi, qui surveille et survole le premier, l'humour souvent... Oui, je maitrisais déjà l'émotion dans les *Lettres d'Idumée*, il y en a toujours trop, il faut la dompter. Pour en revenir aux différences entre prose et poésie, je dirais que les poèmes diffusent plus volontiers une atmosphère, sont moins clairs dans la narration, aiment à se faufiler dans des formes spécifiques de la poésie (dizains, huitains, sonnets...), jouent avec les cassures et les sauts à la ligne. Avec eux, j'ai la possibilité et le sentiment d'inventer, de jouer davantage avec les mots, la grammaire, l'orthodoxie de la langue.

La prose m'attire infiniment mais je la trouve très difficile parce que j'y suis aussi exigeante que quand j'écris de la poésie et qu'elle ne me fournit aucune garantie, aucune balise, aucune méthode. Débrouille-toi toute seule, semble-t-elle me dire.

De ce qui précède découle l'idée de l'insubordination, du refus d'être classée, aussi bien dans un genre littéraire, un style, que dans un mode de vie, des opinions définitives, une manière d'être. Ce qui probablement est en partie une illusion mais qui n'est pas sans conséquence.

#### Tu as collaboré avec beaucoup d'autres artistes, d'intellectuels, de militants. Comment te positionnes-tu vis-à-vis des groupes ?

D'avoir longtemps vécu à l'étranger, d'avoir exercé plusieurs métiers, changé en France plusieurs fois de ville, d'habitation, de partenaire amoureux, m'a donné, il me semble, un refus d'allégeance, une capacité d'indépendance.

Pour cette raison probablement, je ne me sens d'aucun parti, politique, littéraire. Je n'ai jamais été assez convaincue par un groupe de pensée pour y adhérer, « en être ». Je garde mes distances. C'est pourquoi je m'insurge contre le fait qu'on me colle des étiquettes, qu'on me range sous la bannière idéologique d'une revue à laquelle j'ai appartenu (*Action poétique*) ou qu'on me range parmi les formalistes sous prétexte qu'un oulipien en était membre. Un ou une formaliste est un écrivain, un poète qui décide a priori d'un cadre, d'une contrainte d'écriture et qui s'y plie. Ce n'est pas mon cas. Ma forme nait de mon texte, et non l'inverse.

De la même manière, je ne crois pas avoir de maitre(s), en tout cas j'en refuse le principe. Certes, j'ai des préférences, des accointances, voire des admirations, jamais de dépendance. Je suis en désaccord avec ceux, avec celles qui affichent, revendiquent leurs « maitres ». Le mot, comme il se doit, n'a pas de féminin ou bien il change de sens. Ou il ne s'emploie pas. Comment exprime-t-on, par exemple, l'influence de Duras, de Cixous, de Yourcenar ou d'Ernaux ? Je ne sais pas. Dans cet ordre d'idée, une jeune écrivaine nourrie par les écrits de ses ainées aura tendance à les garder pour elle alors que volontiers elle nommera les hommes qui l'ont formée.

#### Je suppose que tu seras d'accord avec moi pour dire que tu es de celles qui sont à la source du féminisme?

Très tôt, dans mon enfance, j'ai rédigé des contes inspirés par des films et dans lesquels les héroïnes refusaient le mariage, cependant que leur « prince » était moins valeureux, moins audacieux, moins libre qu'elles. Même s'ils prenaient dans mon esprit et dans mes songes le visage de Fairbanks ou de Gérard Philipe.

Je n'ai pas attendu l'ère MeToo pour réfléchir, me désoler ou m'insurger sur ce qui me semblait injuste, me concernant ou concernant ma mère ou mes grands-mères. Je ne m'identifiais que difficilement et à regret aux ténors masculins, aux modèles littéraires proposés par l'école ou les journaux. J'en recherchais ailleurs, bien entendu je ne découvrais pas de modèles féminins auxquels me référer, ou trop peu.

Plus tard, je m'étonnais que les révoltes féministes après mai 68 aient été aussi peu critiquées, qu'on n'ait pas compris plus tôt à quel point était fausse la liberté apparemment acquise, notamment en matière sexuelle. Qu'accéder pour une femme au droit de faire l'amour avec autant de partenaires qu'elle le souhaitait, dans autant de positions, de situations qu'elle le souhaitait, n'était pas forcément un acquis, mais plus probablement une sujétion de plus ou du moins différente. Que le bénéficiaire était son partenaire, pas vraiment elle. Qu'elle entrait, ce faisant, dans ses vues, ses fantasmes, et ignorait les siens. L'homme était le gagnant : il avait plus de femmes à sa disposition, son champ d'action s'était considérablement élargi. Dans ces années, les femmes se sont laissé duper. Qui le dit, qui l'écrit même encore à présent ?

#### Propos recueillis par Gérard Noiret

# Le fait divers primitif

Thierry Mertenat tient la rubrique « faits divers » de La Tribune de Genève. L'œil au ras du bitume, il raconte sans emphase les histoires du coin de la rue. Sa plume élégante ne sacrifie jamais la rigueur du journaliste chevronné qu'il est : sa littérature est celle des faits, son lyrisme est contenu. Dans L'avalanche, l'auteur embarque le lecteur dans une balade à travers les ruelles et sa mémoire, dans la ville d'abord puis vers les cimes, dans la montagne d'où il vient et où survint le fait divers fondateur.

# par Julien Mucchielli

Thierry Mertenat L'avalanche Labor et Fides, coll. « Lignes intérieures » 144 p., 14 €

Il n'y a pas plus de grand reportage qu'il n'en existe de petit ; bien souvent, l'aventure commence sous nos fenêtres. Le livre de Thierry Mertenat commence sous les siennes, par le rapport minutieux de l'activité de l'autobus qui s'arrête en bas de son immeuble. La routine à l'état pur qui charrie tous les jours des milliers de destins, et pourtant chaque existence est une histoire à raconter pour le reporter localier qui prend la plume.

Les sorts qu'il rapporte depuis vingt ans pour La Tribune de Genève sont tragiques. Car Thierry Mertenat est « fait diversier » : chiens écrasés, accidents de la route, vies cabossées, prennent forment sous la plume de ce baroudeur ultra-local dont la conscience professionnelle s'éveille au coin de la rue, voire au seuil de son immeuble, comme lorsqu'il aperçoit John, un SDF abimé dont il saisit toutes les nuances pour les présenter en une colonne. Et le voilà parti sur le chemin.

L'avalanche est une chronique des lieux de la ville que Thierry Mertenat parcourt à fond et avec une sagacité qui transparait dans ces dizaines de gracieux paragraphes, annoncés par un mot ou une formule : « rats » ; « barbelés ». Et le voilà qui déroule des phrases courtes et ciselées qui bondissent et rebondissent sur les mots. D'un thème à l'autre, sa chronique suit le fil de la déambulation du reporter, sans jamais s'appesantir.

Les phrases sont en effet sautillantes. Cela donne au texte plus de légèreté, et au lecteur l'impression d'être guidé dans sa balade urbaine, comme si l'auteur montrait au passant qui l'accompagne les soubresauts subtils de sa ville, que seul un observateur aguerri comme lui peut percevoir. Thierry Mertenat est intarissable, jamais avare d'un pas de côté pour « réécrire ainsi à l'infini l'actualité de ma ville en me déportant dans ses marges ». L'art du reportage, c'est d'abord un regard.

C'est aussi la mémoire. Mémoire des lieux, mémoire des faits. C'est le souvenir d'une corrida et d'un torero pourfendu, celui d'un féminicide ou d'un accident de la route. Déjà, la mort s'annonce. Thierry Mertenat remonte la rue et remonte le temps, rapporte les douleurs d'autrui dont il est le porte-parole adoré ; le portrait des morts et des vivants requiert une expertise que le journaliste aiguise chaque jour.

Le métier de fait diversier a de quoi déboussoler l'homme le plus solidement ancré dans la réalité. Le crime est à la fois extraordinaire et banal, il finit par exercer une étrange fascination. Celui qui veut savoir s'y confronte jusqu'à la moelle, pour voir ce que la société peut produire. « Le fait divers me rattrape, par métier, par passion, par son surgissement brutal et injuste autant que son inquiétante étrangeté. » Le raconter permet d'exorciser l'effroi.

Avant de tuer, l'assassin est toujours cet « homme sympathique », qui a donc « prémédité son geste en continuant à parler de la pluie et du beau temps avec ses voisins ». Ces derniers n'auraient jamais cru ça de lui, un homme charmant qui tenait la porte aux vieilles dames. La sobriété des

#### LE FAIT DIVERS PRIMITIF

communiqués judiciaires, dont chaque phrase est pesée avec l'ambition d'en dire le moins possible, laisse peu de prise à l'interprétation.

Alors il faut creuser. Un bon journaliste doit savoir fouiner, mettre le pied dans la porte. Thierry Mertenat avoue se servir de son sourire rassurant et de son âge vénérable qui lui ouvrent la porte des petits secrets. La collecte des petits morceaux de la vie des morts se fait par confidences ; la relation d'un drame, c'est la mise en musique de ces aveux qui se font sur le pas de la porte.

Marcheur insatiable, l'auteur connait bien son chemin. La balade dans les rues de Genève n'était qu'un hors-d'œuvre pour le lecteur désormais entrainé vers la plaine. On y retrouve à l'improviste une vieille mère sémillante qui, bon pied bon œil, semble veiller sur le monde. Mais que l'on ne s'y trompe pas : partout, la mort rôde. Ce sont des grands-parents et des oncles, des masques mortuaires et des souvenirs d'enterrement. Le petit Thierry ne pouvait supporter la vue d'un cercueil ouvert. Il a depuis longtemps dompté les angoisses de son enfance et poursuit aujourd'hui une carrière d'orateur funèbre, car Thierry Mertenat a aussi dompté les mots. Sa conscience professionnelle n'a pas de limites.

La plaine n'était qu'une étape, les avalanches dégringolent depuis les cimes. Thierry Mertenat nous emmène enfin làhaut. En 1962, en plein avènement des sports d'hiver. De pimpantes remontées mécaniques emmènent sans effort les touristes éperdus de glisse. C'était avant l'ère des canons à neige et du dérèglement climatique, et justement ce jour-là il avait neigé abondamment. Près de deux mètres de neige en deux jours. Marcel Mertenat prit la dernière remontée avec ses élèves, et ensemble ils s'élancèrent dans la pente enveloppée de neige fraiche pour une dernière danse. De mémoire, il n'y avait jamais eu d'avalanche dans le coin. Le petit groupe n'a rien vu venir, leurs corps refroidis demeurent à jamais figés dans la surprise. Marcel Mertenat avait trente et un ans.

Son fils, Thierry, avait trois ans. Il ne le savait pas encore, mais il venait de vivre son premier fait divers. Il lui aura fallu soixante ans et bien des

# Thierry Mertenat L'avalanche

Lignes intérieures Labor & Fides

détours pour le raconter, partir sur les sentiers de montagne en quête du père pour y trouver l'écho de cette avalanche qui l'a rendu muet : « Ta disparition m'a laissé sans voix, papa, ta mort m'a volé les mots que j'étais en train d'acquérir. » Le journaliste localier Thierry Mertenat est parti à la rencontre de ceux qui se souvenaient de ce jour fatal, le 14 février. Devenu fait diversier « par passion pour les gens », le voilà qui enquête sur son père pour restituer sa mémoire en quelques paragraphes, esquisse d'un homme enseveli depuis si longtemps déjà. La mémoire est fragmentaire mais le souvenir est puissant ; il refait surface dans ces lignes plus intimes mais toujours pudiques: le reporter, toujours attentif, maitrise plus que jamais les mots qui le font vivre et lui rendent la vie plus légère.