

Le N

Dire le mal et l'injustice

Numéro 24

18 - 31 janvier 2017

Laurence Hansen-Løve

Oublier le bien, nommer le mal

Céline Spector

*Éloges de l'injustice :
la philosophie face à la déraison*

Et aussi...

Maryam Madjidi

danse entre deux langues

Le latin rend libre

Bâtonner selon

Sylvain Bourmeau

David Foster Wallace,

infiniment impérial

Arpenter Londres et Paris

Imre Kertész, le Sisyphe

des lettres européennes



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Tanguy Viel p. 3
Article 353 du code pénal
par Maurice Mourier

Sylvain Bourmeau p. 5
Bâtonnage
par Pierre Benetti

Colette Fellous p. 7
Pièces détachées
par Norbert Czarny

Maryam Madjidi p. 9
Marx et la poupée
par Sébastien Omont

Patrik Ourednik p. 11
La fin du monde n'aurait pas eu lieu
par Gabrielle Napoli

Emmanuelle Pagano p. 13
Sauf riverains. Trilogie des rives, II
par Jeanne Bacharach

Marc Pautrel p. 14
La sainte réalité :
vie de Jean-Siméon Chardin
par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Sylvain Prudhomme p. 15
Légende
par Gabrielle Napoli

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

David Foster Wallace p. 17
par Steven Sampson

Asli Erdogan p. 20
La silence même n'est plus à toi
par Jean-Paul Champseix

Carlo Emilio Gadda p. 23
L'affreuse embrouille de via Merulana
par Christian Galdon

Michel Laub p. 25
La pomme empoisonnée
par Santiago Artozqui

Sara Lövestam p. 27
En route vers toi
par Corinne François-Denève

Anna Maria Ortese p. 28
Les petites personnes
par Mathieu Riboulet

POÉSIE

André Breton p. 30
Lettres à Jacques Doucet
par Alain Joubert

Christiane Veschambre p. 35
Basse langue
propos recueillis par Gérard Noiret

Inédits p. 37
par Christiane Veschambre

ESSAIS

Iain Sinclair London overground p. 39
Claude Eveno
Revoir Paris
par Sophie Ehram

Alain Rey et Gilles Siouffi p. 41
De la nécessité du grec et du latin
par Frédéric Ernest

Clara Royer p. 43
Imre Kertész : « l'histoire de mes morts »
par Gabrielle Napoli

SCIENCES HUMAINES

Peter Brown p. 45
À travers un trou d'aiguille
par Marc Lebiez

Clyde Plumauzille p. 48
Prostitution et Révolution
par Vincent Millot

Laurence Hansen-Love p. 50
Oublier le mal, nommer le bien
par Jean Lacoste

Céline Spector p. 52
Éloges de l'injustice
par Luc Foisneau

Pierre Dardot et Christian Laval p. 55
Ce cauchemar qui n'en finit pas
par Gabriel Perez

ARTS

Exposition Frédéric Bazille p. 57
par Gilbert Lascault

Alexandra Badea p. 59
Europe connexion
par Monique Le Roux

Numéro 24

Deux événements notables cette semaine : le premier anniversaire d'*En attendant Nadeau*, notre revue numérique en ligne, qui prospère malgré la modestie de ses moyens, et l'intronisation à Washington d'un milliardaire à la personnalité flamboyante. Les États-Unis se sont perçus volontiers comme une République à la romaine, un exemple de vertu avec des sénateurs et une belle devise latine, *e pluribus unum*... Comprendra-t-on encore longtemps ces références ? Saura-t-on toujours ce à quoi renvoie le Capitole ? Le latin a été longtemps en France un marqueur social, mais Frédéric Ernest reprend à son compte des plaidoyers « *intempestifs* », mais pas inactuels, en faveur de l'enseignement de cette langue « morte » qui a structuré la nôtre en nous donnant accès à un univers plus lointain qu'on le pense.

Auri sacra fames : « *l'horrible soif (ou faim ?) de l'or* » Est-il moral d'être riche ? Très riche ? Riche à milliards ? La question, si l'on en croit Peter Brown, était étrangère aux moralistes de l'Antiquité, qui vivaient dans une société où le travail, par nature servile, n'était pas en haute estime. Ce serait la morale chrétienne qui, à la fin de l'Empire, aurait jeté l'opprobre sur l'amas d'or. La parenté entre la vision chrétienne et la morale stoïcienne d'un Sénèque richissime ne serait qu'apparente, et quant au chameau qui, selon la parabole bien connue, aurait du mal à passer par le chas d'une aiguille, il intrigue...

Après tout, la formule de Virgile traduit bien cette cupidité assumée qui semble être la clef de notre société, en tout cas de bien des dirigeants de notre pauvre monde. Cette société de l'argent que frappe un « *spleen sans idéal* », est-ce un « *cauchemar* » ? Gabriel Perez présente avec des nuances la « *critique radicale du néolibéralisme* » de Pierre Dardot et Christian Laval, en se demandant si ces analyses peuvent trouver leur transcription politique. On condamne le libéralisme régnant, au nom de la justice sociale, mais quoi si l'interlocuteur conteste le principe de départ,

au nom, cette fois, de la loi naturelle du plus fort ? Telle est l'histoire de « *l'Objecteur* » que retrace Céline Spector dans son *Éloge de l'injustice*. Quant à Laurence Hansen-Løve, dans un essai philosophique d'actualité, elle affirme qu'il est impossible de définir le *bien*, tant l'éthique varie selon les époques et les cultures, mais elle insiste sur la nécessité de « *dire le mal* ». Après Vladimir Jankélévitch elle rejette l'idée d'un mal « *absolu* » – d'un péché originel ? – qui viendrait nous absoudre de toute responsabilité ; reste le fait brut, « *imprescriptible* », de la cruauté sans raison.

La littérature que nous aimons se fait l'écho de ce devoir de mémoire : Colette Fellous évoque « *discrètement* » la Tunisie de son enfance, Michel Laub, un Brésil mélancolique, Maryam Madjidi, l'Iran rigoriste, Asli Erdogan, la Turquie des prisons, Claude Eveno, enfin, « *la liberté d'esprit qui erre dans les rues de Paris* ». En historien Vincent Millot montre aussi comment, sous la Révolution, la prostitution et la libéralisation des mœurs doivent composer avec la dictature de la Vertu.

Revenons à la richesse et à son bon emploi éventuel : Alain Joubert évoque la figure du couturier Jacques Doucet qui sut acquérir tant d'œuvres d'art sur les conseils avisés d'André Breton.

J. L., 18 janvier 2017

Notre publication en ligne est adossée à une association, En attendant Nadeau. Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons. Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de :

*Association En attendant Nadeau,
28 boulevard Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux
en indiquant vos coordonnées (postale et électronique)
Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr*

Le roman de la politique locale et ses petites escroqueries

À moins qu'on ne soit juge d'instruction, on ne saura qu'à l'avant-dernière page du roman de Tanguy Viel en quoi consiste l'article 353 du code pénal évoqué par le titre. En attendant, et le verbe attendre n'est pas ici un vain mot, on sera dans un petit bureau, désireux de connaître le sort de Martial Kermeur.

par Norbert Czarny

Tanguy Viel

Article 353 du code pénal

Minuit, 176 p., 14,50 €

Le dernier roman de Tanguy Viel est en effet fondé sur une attente, ou des attentes. D'abord celle de Martial Kermeur, interrogé dans un bureau par un juge plutôt bienveillant, qui l'écoute et semble bien souvent le comprendre. Dans une sorte de prologue, on a appris pourquoi Kermeur se trouvait soudain confronté à la justice : il aurait précipité en mer un certain Antoine Lazenec, affairiste plutôt qu'homme d'affaires, venu dans la rade pour construire une station balnéaire moderne et attractive. Lazenec, entre autres méfaits, lui a escroqué 400 000 francs : toutes ses indemnités de licenciement après la fermeture de l'arsenal. Kermeur a-t-il poussé Lazenec ou l'a-t-il laissé se noyer, c'est aux mouettes qu'il faudrait le demander. Elles ont tout vu, mais elles ne sont pas habilitées à témoigner.

L'autre attente est bien sûr celle du juge, qui écoute le récit de Kermeur, apprend comment tout cela a commencé, s'est déroulé et s'est achevé. Le juge, c'est aussi le lecteur, qu'un narrateur aussi habile que méticuleux tient en haleine. On ne saura que très tard comment Lazenec a dupé toute une ville, à commencer par son maire, pourquoi Erwan, le fils de Martial Kermeur, est en maison d'arrêt, et comment la vie de cet ex-ouvrier s'est brisée en multiples morceaux, parce qu'il n'a jamais su se révolter. Même si ce roman ne joue pas sur le suspense, à proprement parler, on se gardera de trop en dire sur une intrigue construite avec minutie, créant un malaise qu'en revanche on peut en partie expliquer.



Tanguy Viel © Jean-Luc Bertini

Partons d'un contexte politique. On est en 1990. Kermeur est conseiller municipal d'une mairie de gauche. C'est l'époque où le Parti socialiste est tout-puissant en Bretagne. Depuis 1981, il suscite l'espoir. Kermeur est heureux d'en être, heureux aussi que son fils soit né au moment de l'élection de Mitterrand. Le Goff, maire de ce village soudain touché par la grâce, est de ces militants qui veulent concilier la tradition du parti et les valeurs en vogue, celles du « rendement » et de « l'investissement », développer leur ville et enrichir la communauté, quitte à s'acoquiner avec des Lazenec. Des Lazenec, on en a connu d'autres ; ils devenaient même parfois ministres.

**LE ROMAN DE LA POLITIQUE LOCALE
ET SES PETITES ESCROQUERIES**

La rade de Brest semble encore un espace vierge, à peine touché par la modernité. Laquelle fait aussi irruption avec la fermeture de l'arsenal, la mise au chômage de centaines d'ouvriers que des indemnités consoleront vaguement. Cet ancrage breton, nous le connaissons dans l'œuvre de Tanguy Viel : c'est celui d'*Insoupçonnable* et de *Paris-Brest*. La rade est en effet un microcosme, un monde parfois vu de la lune d'une montgolfière, ou d'un cerf-volant, dans sa ou ses lumières. Kermeur, pris dans les « *jours fossilisés* » qui durent depuis si longtemps, a l'œil vif de l'oiseau marin : il distingue les souliers italiens à bout pointu, que porte Lazenec, relève les mots « potentiel » ou « servitude » que l'affairiste emploie quand il considère la bourgade, ou entend le « c'est à nous » d'un notaire à tête de notaire, signant l'acte de vente d'un appartement qui n'existera jamais. Rien de plus sinon des signes, des marques qui rappellent un lieu, une époque, une classe sociale. En d'autres temps, Lazenec aurait été le personnage de western qu'on voit arriver de loin. Aujourd'hui, il est le champignon au pied d'un arbre, et quand enfin Kermeur veut s'en débarrasser c'est comme d'une « verrue ».

La brume ou les pluies, le ciel limpide ou métallique, la nature environnante, tout contribue à façonner le héros et les autres protagonistes. Kermeur est un homme de ce lieu, avec ses valeurs, ses croyances et un destin. Le sien est marqué au sceau de l'échec. Une histoire de billet de loto peut en être l'illustration. Pendant dix ans, il joue toujours la même combinaison. Elle ne sort pas. Le jour où, miraculeusement, elle sort, il n'a pas validé son ticket. Il ne jouera plus jamais, moins par colère ou désespoir que par fatalisme. Son divorce d'avec France ne date pas de ce jour, mais n'est pas sans lien avec lui. Jamais Kermeur ne lutte.

L'un des temps le plus souvent employés par le narrateur est le conditionnel passé, celui qui ne permet pas « *d'enclencher la marche arrière* ». C'est le temps des espoirs déçus, des gestes inaccomplis, des regrets. Et sans doute le pire des regrets concerne-t-il Erwan, ce fils dont il avait la garde, ce fils qu'il n'a écouté que d'une oreille distraite, lorsqu'ils étaient ensemble, et qui ajoute à l'œuvre de Tanguy Viel une dimension nouvelle, presque tragique. Contrairement à *La disparition de Jim Sullivan*, roman joueur, puzzle à recomposer par un lecteur amateur d'images et de clichés

sur les États-Unis, *Article 353 du code pénal* est le roman de la solitude, de la difficulté à se parler quand on est père et fils et que le temps passe sans que l'on s'en aperçoive : « *Maintenant je demande : est-ce que le silence c'est comme l'obscurité ? Un trop bon climat pour les champignons et les mauvaises pensées ? maintenant c'est sûr que je dirais volontiers ça, que les vraies plantes et les fleurs, elles s'épanouissent en plein jour, et qu'il faut parler, oui, il faut parler et faire de la lumière partout, oui, dans toutes les enfances, il ne faut pas laisser la nuit ni l'inquiétude gagner* ».

Ce roman est une histoire de floués, de perdants, que leurs fils ne peuvent que mépriser, ou avec qui ils doivent rompre. C'est un peu le versant dramatique de *Paris-Brest*, où il était aussi question d'un père et de son fils, l'un obligé de quitter la rade bretonne pour escroquerie tandis que l'autre fuyait à Paris ; simplement, le ton et surtout la phrase ne sont plus les mêmes. Le récit qu'il fait au juge appartient à Kermeur, et un passage situe cet homme aussi bien que le narrateur ou romancier quant à « son histoire » : « *Laissez-moi la raconter comme je veux, qu'elle soit comme une rivière sauvage qui sort quelquefois de son lit, parce que je n'ai pas comme vous l'attirail du savoir ni des lois, et parce qu'en la racontant à ma manière, je ne sais pas, ça me fait quelque chose de doux au cœur, comme si je flottais ou quelque chose comme ça, peut-être comme si rien n'était jamais arrivé ou même, ou surtout, comme si là, tant que je parle, tant que je n'ai pas fini de parler, alors oui, voilà, ici même devant vous il ne peut rien m'arriver, comme si pour la première fois je suspendais la cascade de catastrophes qui m'a l'air de m'être tombée dessus sans relâche comme des dominos que j'aurais installés moi-même, patiemment pendant des années, et qui s'affaisseraient les uns sur les autres sans crier gare* ».

Le poids de la solitude écrase Kermeur ; au départ de sa femme, il a voulu conserver un miroir abîmé. Le miroir reflète le temps qui l'a détruit, et ruiné.

Cet article a d'abord été publié sur [Mediapart](#).

Les signes du nauteur

Comme la navigation, la police ou la médecine, le journalisme est un métier qui a ses propres mots. Un jargon souvent technique, tiré de l'histoire de l'imprimerie comme de l'expérience des rédactions. La « presse » le dit elle-même : comme on presse les fruits pour faire du vin, on presse du temps et des caractères pour faire un journal, même sur Internet. Chemin de fer, feuillet, manchette, marbre, pige, ventre ; boucler, tirer à la ligne... Entrer dans une rédaction demande parfois un dictionnaire. Et puis « bâtonner » : « Édition d'une dépêche d'agence de presse en vue de la publier comme une brève ou un article. Le bâtonnage consiste à raturer les mots ou les morceaux de texte estimés superflus », rappelle Sylvain Bourmeau en exerçant d'un recueil de textes qu'on nommerait poèmes s'ils n'étaient encore autre chose.

par Pierre Benetti

Sylvain Bourmeau
Bâtonnage
 Stock, 136 p., 16,50 €

Passé par l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles* et le site d'information *Mediapart*, Sylvain Bourmeau a été le directeur-adjoint du quotidien *Libération* de 2011 à 2014, jusqu'à un conflit avec la rédaction dont il se tira par une démission. Il a continué de lire le journal, cette fois en feuilletant non pas les pages à faire, mais les pages faites ; en biffant les

articles non pas pour les mettre sous presse, mais pour en extraire un texte supplémentaire et nouveau. Sylvain Bourmeau se veut ici « nauteur », un terme bien trouvé pour désigner cet étrange auteur qui soustrait des mots plutôt qu'il n'en ajoute, qui désemplit la page à défaut de l'augmenter. À partir des articles de *Libé*, il a tiré une cinquantaine de textes à l'image de cet extrait :

« l'économie de marché

repose

donc

le scandale

d'agents subversifs

au cœur »

Une telle technique est surprenante et, à ce qu'on sait, le geste qui la met en œuvre en vue d'un art littéraire est inédit. « Centons » ou « samples », les objets textuels qu'elle fabrique ont des effets la plupart du temps saisissants. Ils produisent des fulgurances non dénuées d'humour qui, soudain, recomposent le sens et, dirait-on, parlent d'elles-mêmes. Comme s'il avait fallu le détour du découpage et du collage d'un même matériau de départ pour défaire les automatismes de langue, et donc de pensée.

L'aspect même des textes rappelle le défilé des nouvelles, telles qu'elles apparaissent sur nos écrans communs, smartphones ou ordinateurs, les écrans d'une simple rédaction, d'une ville ou du monde entier. Mais, cette fois, on déroule des mots non catégorisés, réorganisés, échappés de leur contexte de production originel. Alors qu'un accablant sentiment d'uniformité peut parfois se dégager de la lecture de la presse généraliste, ces textes décalent une langue bien connue. Car, pour qui est un lecteur de journaux, un auditeur de radio ou un spectateur de télévision, et qui plus est un pratiquant des fils d'actualité Twitter comme Sylvain Bourmeau, ce qui est écrit ici reproduit, en les déformant, les échos de « l'actualité ». Celle qui conquiert l'esprit, agite la pensée avec des chiffons rouges plutôt que de l'éclairer ; celle, vendue sous forme de produits médiatiques, que ses diffuseurs, volontairement ou non, font passer pour indispensable à la bonne compréhension de ce qui nous entoure. On croise la photographie de l'enfant syrien mort sur une plage turque, l'ascension d'Emmanuel Macron, les insultes d'Éric Zemmour – bref, cette



Sylvain Bourmeau © Julien Falsimagne

LES SIGNES DU NAUTEUR

« actu » vite écrite, vite diffusée, mais pas si vite oubliée que cela. Elle entre dans nos têtes, qu'on le veuille ou non, à moins qu'on se construise de solides barrières de protection anti-médiatiques.

Plus qu'un ensemble de dépêches et d'articles, la matière de ce livre est ce « fil d'actualité » qui se remplit chaque jour, chaque minute devant nous, comme s'il s'auto-reproduisait, et en donnant l'impression d'être capable de se régénérer à l'infini. Derrière, il y a pourtant bien des humains, des sociétés, leurs techniques, leurs pratiques. Il est d'usage de s'étonner, voire de s'indigner, que l'application Twitter, qui porte le même nom que l'entreprise qui l'a créée, soit basée sur des messages de cent quarante signes. Cent quarante, espaces compris, pour résumer sa pensée ! Tant et si bien qu'on ne porte pas attention au fait qu'un tweet est d'abord un ensemble de « signes » – encore un mot issu de la presse. Plus de 320 millions de personnes utilisent cet outil chaque mois ; ils envoient chaque jour plus de 500 millions de messages. Sans que tout le monde en ait la maîtrise ou la compétence, les mots et les pratiques médiatiques se sont imposés au plus grand nombre. Nous vivons là, et *Bâtonnage* le montre, semblable à un désert jonché de traces, celles d'une ère, la nôtre, où sur la majorité de ses supports l'information est devenue commu-

nication et la nouvelle un produit industriel de consommation.

Bien sûr, cela découle d'un choix : nul n'obligeait Sylvain Bourmeau à bâtonner tel article plutôt que tel autre, de même que rien ne nous oblige à faire d'une polémique d'animateurs de télévision, d'un scandale de star ou d'une « petite phrase » d'homme politique, un thème de conversation entre amis. Le lecteur de journaux qui apparaît en filigrane de ce livre s'amuse-t-il des fatigants sursauts de l'actualité ? Ou bien au contraire faut-il y percevoir un renoncement, une sorte de lassitude, voire de mélancolie ? Dans ses dernières pages, le recueil s'interrompt brutalement. La page est largement occupée par ses marges blanches. Quelques mots traînent, formant deux textes qui se regardent : « Carnages à Paris » et « La nuit la plus longue ». C'est le point central de ce livre, sa plus belle réussite. Le jeu formel du poème et la réflexion engagée sur le traitement de l'actualité butent sur le 13 novembre 2015, le jour où des hommes se sont fait exploser à Saint-Denis pendant que d'autres tiraient dans une salle de concert et sur des tables de café. Là, « bâtonner » ne fait plus le poids. Tweeter non plus. Cette percée dans le recueil n'en est pas moins forte. Elle dit la terreur, la sidération, l'incertitude, elle met l'absence en forme, elle saisit l'instant – ce qui est tout autant affaire de journalisme que de littérature.

Combat pour la douceur

Dans le treizième des récits qui composent son Livret de famille, Patrick Modiano évoque le pays natal de son épouse, la Tunisie, et la douceur de vivre qui règne dans ce pays n'est pas sans écho. Pièces détachées, le nouveau récit de Colette Fellous, fait éprouver la même sensation. Même si l'on sait que le tragique a surgi et que le deuil a frappé.

par Norbert Czarny

Colette Fellous
Pièces détachées
 Gallimard, 172 p, 19 €

Ce récit est celui des douleurs. Installée à Sidi Bou Saïd, pour l'une de ces saisons tunisiennes qu'elle aime, la narratrice apprend la mort brutale d'Alain, ami écrivain qui a succombé à une crise cardiaque. Ce décès lui rappelle celui de son père, frappé en plein cœur lui aussi, par un infarctus. Mais l'expression se lit aussi au sens figuré. Avec l'attentat terroriste contre le musée du Bardo, ou contre des touristes installés sur une plage de Sousse, la Tunisie est frappée en plein cœur. Colette Fellous a l'impression d'être en pièces détachées : elle sent son monde basculer : « *Il faut que je raconte avant demain, que je témoigne, très vite, ce livre sera mon nocturne, puis je rendrai les clés et je partirai.* » Il suffit d'observer la ponctuation pour percevoir la sorte de fièvre qui s'empare d'elle. Et quand on lit, quand on voit comment se superposent ou s'imbriquent lieux et temps, on sent quel univers est celui de la romancière, qu'on a longtemps eu le plaisir d'entendre à la radio. Ses émissions donnaient envie de voyager et, par exemple, de connaître Lisbonne où l'on dit que la nuit est encore une enfant, ou Buenos Aires, une de ses villes de prédilection.

Mais restons à Tunis, sur cette côte dont les noms sont évocateurs : La Goulette, La Marsa, Sidi Bou Saïd. Le fameux [trajet du TGM](#)... la narratrice chante sa terre natale en une brassée d'images, de

sensations : « *Douceur de tous ces 15 août où l'on sort la Madone dans les ruelles du port de La Goulette et qu'on s'engage dans la petite avenue, en procession joyeuse, traversant des bouquets d'odeurs désordonnées, les figues, les pêches plates, l'huile solaire au citron, l'essence, la sueur et les œufs de mulets salés et séchés, ces drôles de petits corps rouges et obscènes qui ressemblent à des fœtus de jumeaux, bien serrés dans de la cire, ils pendent aux barreaux bleu passé des fenêtres, parfois on les voit accrochés au plafond, dans le long couloir des maisons des pêcheurs, les murs sont verdâtres, et très noir le couloir parce qu'on n'allume jamais à cause des moustiques, on sort juste les chaises de fer sur le trottoir et on fait l'éventail, comme ça, avec le journal, et la nuit avance, une nuit sur une autre sur une autre, et très vite ça forme une vie.* »

On est en face de la Sicile, non loin donc de cette Italie qui a donné aussi à la Tunisie de sa chair, de sa lumière et de ses saveurs. Et puis cette fameuse douceur dont on trouve peut-être la clé ou l'origine chez celui qui a été le maître de l'écrivaine, Roland Barthes. Le livre que nous lisons est imprégné par ce qu'il appelle « *combat pour la douceur* » : « *« Je suis décontenancé, quand ma chronique paraît, de voir ma petite prose, ma petite syntaxe (soignée), bref ma petite forme, écrasée et comme annulée par le survoltage des écritures qui nous entourent. Mais après tout, il y a un combat pour la douceur. À partir du moment où la douceur est décidée, ne devient-elle pas une force ? J'écris tenu par cette morale.* » Au survoltage des écritures a succédé celui de paroles brutales, haineuses et fausses, répandues sur les réseaux sociaux, dans les médias. On parle haut, souvent impunément, pour dominer et écraser. Tout le contraire de ce qu'écrit Colette Fellous, chez qui la nuance est reine, le détail fait signe, discrètement, évoquant des gens de peu.

Elle a appris à lire (les livres comme le monde) avec Barthes : « *C'est lui, sans doute davantage que mes parents, qui m'aura appris à lire le monde, à ne rien laisser en suspens. Toute chose vue, toute parole prononcée, tout silence entre deux mots, tout lien entre deux phrases. Une lueur malveillante dans les yeux de celui qui vous parle, ou au contraire un sourire qui surgit et irradie son visage. L'espace entre deux êtres, la position de leurs corps, la ligne des yeux, ce qui se cache dans les gestes, les objets, les paysages. Les discours politiques, la forme des villes, les conversations de tous les jours, la violence qui s'infiltrait partout, les corps qui s'attirent et soudain se prennent. La puissance d'une seule phrase, son écho au-delà des années.*

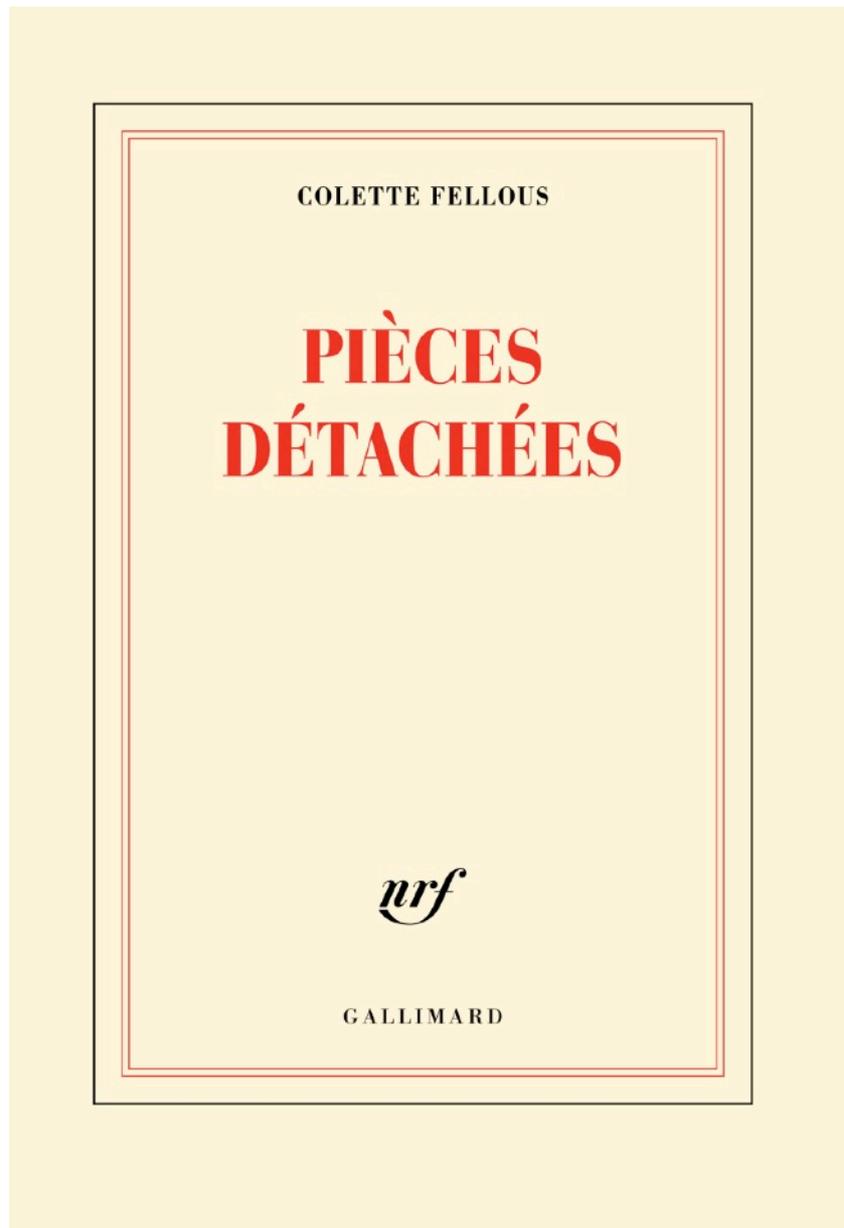
COMBAT POUR LA DOUCEUR

Comment donner à chaque détail une haute place et une valeur nouvelle. Comment faire qu'à la fois tout s'enchaîne et tout se désorganise pour voir plus clair. Comment, derrière une première apparence, trouver une seconde langue, inventer des liens secrets, des arrangements, des rappels, des échos, des musiques. Faire que tout devienne plus ample et notre vie unique. »

C'est donc la matière de ce récit : un « *La vie sur toi* » qui se dit en Tunisie, le « *Je vais, je viens* » que répète le père alors qu'il tarde à revenir, d'autres mots, d'autres gestes. Colette Fellous dresse le portrait de ce père qui lui cherchait « *un bon parti* » s'inquiétant de sa vie sentimentale (et matérielle) ; elle évoque sa solitude quand, père de cinq enfants, il se heurtait à son épouse qui ne pouvait aimer, qui souffrait trop de sa mélancolie pour rencontrer les autres. Elle raconte ce moment (que Modiano raconte aussi, dans *Un pedigree*) où elle découvre avec son père *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, et l'horreur du crime nazi.

Mais ce n'est pas la seule nostalgie qui la guide ou qui conduit ce beau récit. La figure de sa grand-mère, dont le « *perdi zemané* » italo-hébreu révèle la conception du temps (et des rapports avec les humains), crée le contraste. Et plus encore les personnages – plus que personnes réelles – qu'elle retrouve en Normandie. Le pays de Maupassant et de Flaubert – puisque Ry et Lyons-la-Forêt sont sa Normandie – fourmille de femmes soudain mises en pièces détachées par l'amour, par le retour d'un enfant caché né d'un viol, par un de ces crimes qu'évoquent Barbey d'Aurevilly ou l'auteur de *Madame Bovary*, préférant toujours se tenir à l'écart et écrire, comme il le dit à Louise Colet dans une lettre : « *Quel foutu métier ! Quelle sacrée manie ! Bénissons-le pourtant, ce cher tourment. Sans lui, il faudrait mourir. La vie n'est tolérable qu'à la condition de n'y jamais être.* »

Il n'est pas sûr, cependant, que ce soit vraiment l'avis de Colette Fellous. Contrairement à son ami Alain, qui avait publié un ultime petit livre, « *D'écrire, j'arrête* », et désirait naviguer en Méditerranée sur un voilier avec sa compagne, elle est dans la vie, y reste, y tient. C'est ce qui donne son élan à ce récit. Quittera-t-elle à jamais cette terre tunisienne qui l'a vue naître et se former ? Rien n'est moins sûr.



Au terme du livre, songeant à ce père qui s'occupait souvent de pièces détachées, achetées ou vendues dans les bourgades du pays, elle voit l'aube venir : « *Ce soir, avant de partir, je vais le finir, ce livre, dans cette maison magnétique qui a un corps, un parfum, un cœur. Sa lumière ressemble de plus en plus au rêve très ancien qui a longé fidèlement mes nuits pendant tant d'années, je la reconnais. Je vais donc le finir dans cette maison de Sidi Bou Saïd, le village qu'il aimait retrouver quand il nous emmenait, les nuits d'été, après le cinéma en plein air du Kram, pour acheter un jasmin qu'il glissait derrière l'oreille et prendre un thé aux pignons au café du rond-point, le café d'en bas, comme il disait : les chaises en fer peintes en bleu sont toujours là, les verres à thé également.* » Tout ne disparaît pas.

Danse entre deux langues

En 1980, une jeune femme enceinte, militante communiste, manifeste à l'université de Téhéran. Elle voit surgir des hommes aux « yeux injectés de sang [qui] brandissent des bâtons plantés de clous, [qui] hurlent "Allah Akbar" » et qui brisent des crânes. La confiscation de la révolution par les islamistes scelle le destin de l'enfant à naître. Elle grandira entre deux pays, deux cultures, deux langues. Marx et la poupée de Maryam Madjidi nous donne à lire ce destin en mouvement, ces allers-retours qu'on devine sans fin, et auxquels colle la forme du livre, vive, concentré d'images fortes et significatives, oscillant constamment entre l'Iran et la France, l'enfance et la maturité, le conte et l'autobiographie.

par Sébastien Omont

Maryam Madjidi

Marx et la poupée

Le Nouvel Attila, 208 p., 18 €

La question de l'identité multiple se pose à travers les titres des trois parties du roman de Maryam Madjidi. La « Première Naissance » correspond à la petite enfance en Iran. La « Deuxième Naissance » est l'arrivée en France et les années qui suivent. La « Troisième Naissance » se fait à l'âge adulte grâce au retour vers la culture iranienne et conduit paradoxalement à un équilibre par la mobilité, entre Paris, Téhéran, Pékin et Istanbul. Cependant, dans chaque partie, des passages se rapportent à des périodes différentes de la vie de l'auteure, car il s'agit plus ici de sensibilité que de chronologie : elle dévoile sa part persane, puis sa part française, et enfin

l'accord entre les deux. Mais c'est aussi que le récit est enlevé, chatoyant, passant sans cesse de la gravité à la drôlerie, de l'émotion à l'ironie.

« Première Naissance » raconte l'enfance sous forme de fragments : ce dont se souvient celle qui a quitté le pays à six ans, ou les récits que ses proches lui ont faits. L'histoire familiale s'imbrique avec la politique : communistes, les parents de Maryam vivent dans l'angoisse et les secrets propres aux militants d'un parti interdit. Cette atmosphère, qui finit par devenir irrespirable, s'incarne dans des détails apparemment insignifiants cristallisant la violence politique : un dessin animé qu'un journaliste emprisonné regarde tous les jours pour y entendre la voix de sa femme, ou une sandale qui est tout ce que conserve une mère de son fils arrêté en pleine nuit. L'attachement aux éléments concrets correspond bien à la sensibilité de l'enfance, mais est également caractéristique du langage sous une dictature, quand les choses ne peuvent se dire directement, quand on doit recourir aux signes, aux symboles.

Convoquant son passé à travers la voix espiègle de la jeune Maryam, l'écrivaine se fait aussi la mémoire des oubliés, des vaincus de l'histoire : « *Je déterre les morts en écrivant. C'est donc ça mon écriture ? Le travail d'un fossoyeur à l'envers. Moi aussi j'ai parfois la nausée. Ça me prend à la gorge et au ventre. Je me promène sur une plaine vaste et silencieuse qui ressemble au cimetière des maudits et je déterre des souvenirs, des anecdotes, des histoires douloureuses ou poignantes. Ça pue parfois. L'odeur de la mort et du passé est tenace. Je me retrouve avec tous ces morts qui me fixent du regard et qui m'implorant de les raconter. Ils vont me hanter comme mon père, qui se réveillait en sueur chaque nuit pendant des années. Invisibles, ils suivent mes pas. Parfois, je me retourne brusquement dans la rue et je vois des bouches effacées.* »

Si ces morts n'ont pas de voix, c'est que leurs bourreaux sont encore au pouvoir aujourd'hui, comme le soulignent plusieurs parallèles entre la période de l'enfance et l'époque actuelle. Ainsi, en 2003, Maryam et son cousin circulant dans la même voiture doivent téléphoner devant les policiers à leurs oncle et tante respectifs pour prouver leur lien de parenté. « *Tu vas rentrer en France et tu vas raconter ça à tout le monde. J'ai honte. Je t'en prie, ne raconte ça à personne* », dit son cousin à la narratrice qui, évidemment, nous le raconte avec la malice et l'irrévérence qui la caractérisent. Ainsi surtout du père, qui en 2009 assiste aux mêmes scènes que celles vécues trente ans plus tôt : « *Il voit les*

DANSE ENTRE DEUX LANGUES

bouches crier des slogans : "mort au dictateur". Il entend le rythme de leurs pas, il a le cœur qui bat. Il voudrait se joindre à eux. Il voit des hommes en moto, des machettes dans la main, fendre la foule et frapper tout ce qui bouge. Il voit des corps qui tombent. »

Dans les années 1980, la pression finit par devenir trop forte : les parents décident d'émigrer. Il faut donc enterrer les livres marxistes au fond du jardin, la petite Maryam doit, à contrecœur, donner ses jouets aux enfants pauvres. « *La mère soupire. "Mais bon sang, qu'est-ce qu'on a fait au monde pour avoir une enfant pareille ! Elle ne pige rien au communisme."* Encore un autre mot que la petite de cinq ans ne comprend pas. » Pour elle, les jouets sont restés avec les livres dans le jardin, comme un symbole de tout ce qu'il a fallu laisser derrière soi : les espoirs politiques, l'enfance heureuse, les rêves de la mère aussi qui, en Iran, aurait pu faire des études de médecine.

Les parents sont très présents dans ce début de livre, à travers leur corps où s'inscrivent concrètement, fortement, les bouleversements qu'il subissent, « *le ventre de la mère* », « *les yeux de la mère* », « *les mains du père* » surtout, en un très beau chapitre. « *Des mains abîmées et forgées par la matière* » agissant de manière autonome, comme si leur possesseur n'avait pas eu de réelle prise sur les différentes étapes de sa vie qui les ont vues manipuler des billets de banque, des tracts, de l'aluminium, de la ferraille, puis « *bois, béton, briques, ciment, graviers, peinture pour sol, pour murs, tuiles, enduit, white spirit, clous, tournevis, pinces, parquet, moquette, carrelage ; mon père était devenu ouvrier en bâtiment et célèbre bricoleur* ». Plus tard, de l'encre et des pinceaux, la « *pâte noire et visqueuse* » de l'opium, une souris d'ordinateur. Enfin, la terre de la campagne, qui lui apporte la paix.

La culture persane, c'est aussi la poésie, celle d'Omar Kayyam, avec laquelle l'héroïne entretient un rapport ambigu puisqu'elle est à la fois la réalisation la plus belle et la plus émouvante de la langue maternelle, et une part exotique que Maryam met à profit pour séduire, en se parant d'un charme oriental conforme aux attentes de ses interlocuteurs. C'est l'un des intérêts du livre que de questionner les ambivalences de l'identité, du rapport à une culture, de passer à toute vitesse de l'affectivité à l'autodérision.

Instrument de séduction, *topos* pittoresque, la poésie persane s'affirme plus profondément comme expression de la liberté, en particulier dans la bouche d'un chauffeur de taxi iranien à la fin du livre, où le conseil : « *Bois* » fait écho aux vers de Kayyam.

L'héritage oriental apporte également le don du conte. « Il était une fois », scandent à sept reprises les titres de chapitre, cinq dans la première partie, celle de l'Iran, et deux quand Maryam se réconcilie avec le pays perdu. Outre la force presque magique des objets, le merveilleux permet d'exprimer les tensions qui habitent Maryam, sous forme d'apparitions, devenant vite des visions apaisantes quand elles prennent l'aspect de sa grand-mère tant aimée restée en Iran. « *Ma grand-mère est assise dans ma chambre. Encore une hallucination. Je n'en peux plus, je vais hurler. Mais son sourire me calme. – Assieds-toi Maryam. Je te verse une tasse de thé. – Maman Massoumeh, c'est horrible. Je ne peux plus raconter mes histoires persanes. J'ai des hallucinations à la place. »*

Plus que sur la famille, la deuxième partie est centrée sur Maryam elle-même. Pour trouver sa place en France, la fillette ne peut compter que sur elle-même, car ses parents maîtrisent mal une langue dont elle sent qu'elle lui permettra de s'approprier ce nouveau pays. « *Voici mes parents, ils sont muets, hélas* », aimerait-elle dire à ses amies françaises. Si la maîtrise du français permet de se libérer de la tristesse de l'exil, le prix à payer est le rejet du persan : « *Elle prend un ciseau et elle découpe chaque ligne puis chaque lettre, une par une, les lettres se détachent de la ligne et tangent un instant dans le vide avant de tomber doucement par terre. Elle en fait un tas et elle soulève le tapis de sa chambre, puis la moquette, et elle creuse le sol, elle fait un trou dans la terre avec ses petits doigts et dans le trou elle enterre le tas de lettres. Elle remet la terre puis la moquette et le tapis et agenouillée, les yeux fermés, elle se recueille sur la tombe de son persan. »* Il faudra le passage à l'âge adulte et un nouveau mouvement de balancier pour que, par les études universitaires, elle retrouve d'abord la langue iranienne, puis le sol iranien, et accepte finalement son être multiple.

Un des derniers chapitres, intitulé « Une femme libre », égrène des situations que la narratrice a pu vivre parce qu'elle n'est pas restée vivre en Iran. Et, à des moments de sa vie, quand des choix cruciaux sont en jeu, la liberté apparaît comme le critère fondamental pour se déterminer. « *Tu veux*

Maryam Madjidi
Marx et la poupée

roman



DANSE ENTRE DEUX LANGUES

être considérée comme une sous-merde parce que tu as un vagin ? », lui demande sa mère quand, adulte, elle projette de s'installer en Iran.

Plus qu'une vie, ce livre raconte des émancipations successives. Émancipation d'une dictature par l'exil, d'abord. Émancipation de la condition de réfugiée à l'aide du français, ensuite. Émancipation de l'assimilation, de l'aliénation, par le retour vers le pays natal, mais aussi émancipation vis-à-vis de l'idéalisation de ce pays par le déplacement, l'équilibre, l'« aller-retour à vie ». L'histoire d'« une femme libre » ? Oui, celle d'une héroïne qui évite les obstacles successifs que l'Histoire a posés sur son chemin, par des écarts, des voltes, la grâce d'une écriture en mouvement où les souvenirs et le présent se relancent sans cesse.

La fin du monde, parodie

Un projet de livre sur la fin du monde. Voilà le point de départ de l'écrivain facétieux qui fait d'une « obsession », dicit son épouse, un texte étonnant, déconcertant, et surtout désopilant. Patrik Ourednik se fait l'écho, comme dans Europeana : Une brève histoire du XX^e siècle, des discours habituels, éculés, pour construire une histoire de la fin du monde, qui, si l'on en croit le titre de l'ouvrage, « n'aurait pas eu lieu ». La fin du monde n'aurait pas eu lieu invite le lecteur à une réflexion sur l'histoire et ses discours, ses vérités, sur la société contemporaine, tout en tissant une réflexion, doucement ironique, sur la création littéraire.

par Gabrielle Napoli

Patrik Ourednik

La fin du monde n'aurait pas eu lieu
Allia, 168 p., 10 €.

De ce point de vue, la conversation entre l'écrivain et son éditeur, qui précède l'écriture du roman, est assez jubilatoire. Parce que le sujet est « éculé », et qu'il « se vend mal », il s'agira d'y ajouter quelques ingrédients, dont la liste suit : « un secret de famille », mais aussi « une ou deux guerres en toiles de fond », bien évidemment « un dictateur », un traitement du temps original, comme « genre, le passé resurgissant sous les tristes auspices du présent », « pas trop de sexe », au risque de ralentir la lecture, mais « quelques références à la Bible ». La recette sous le bras, l'écrivain, sans se départir de son sens critique (« Mon éditeur aurait fait un piètre écrivain »), va pourtant écrire ce récit bouffon que le lecteur va savourer.

LA FIN DU MONDE, PARODIE

Il ajoute à ces indications éditoriales quelques fantaisies, c'est rien de le dire. La première, première avouée en tout cas, est langagière. L'écrivain prévient son lecteur qu'il insérera dans le récit des expressions qui auront une double fonction : « *confirmer que vous êtes toujours en train de lire le même livre et vous donner l'occasion de marquer un temps d'arrêt, de réfléchir sur ce qui précède dans le récit et plus généralement sur le sens des destinées humaines* ». Objectif ambitieux, contrebalancé avec humour par l'énumération des expressions qui rythmeront le récit, et enjoindront le lecteur à réfléchir, donc, à la manière de la petite musique qui demande aux enfants de tourner la page lorsqu'ils écoutent un conte : « 1. *Si c'est pas chouette*. 2. *Chienne de vie*. 3. *Ainsi va la vie*. 4. *Au petit bonheur*. 5. *Avez-vous ou Avons-nous le choix ?* 6. *A l'époque, cela semblait important*. 7. *Vous avez le choix*. » Et l'écrivain, dont on devine bien qui il est, de tricoter son texte, en agençant habilement, et narquoisement, ces éléments.

Il faut avouer que l'ensemble fonctionne plutôt pas mal. Gaspard, qui a été conseiller « *auprès du président américain le plus bête de l'histoire du pays* », devient la figure centrale du récit, si l'on excepte l'écrivain au travail. Quitte à être efficace, autant lier le secret de famille à un dictateur, secret de famille qui fait inévitablement resurgir le passé, voire ses heures les plus sombres, ne craignons pas le stéréotype, dans un présent douteux. Ce Gaspard Boisvert (!), né dans « *ces temps aimables [où] l'Amérique combattait le communisme et l'impérialisme soviétique au nom de la démocratie et de l'ordre marchand, et le communisme combattait l'impérialisme américain et le capitalisme au nom du prolétariat et de la fin de l'Histoire [et où] le reste du monde n'avait qu'une importance relative* », est ce personnage autour duquel l'écrivain construit son récit. Il ne recule devant rien, pas même devant le subterfuge usé jusqu'à la corde de l'auteur qui écrit à partir d'entretiens, de notes, de feuillets, voire de pages de journaux du personnage qu'il prend pour objet. *La fin du monde n'aurait pas eu lieu* fait un portrait sans concession de l'écrivain et de la création litté-



raire, de ses ficelles grossières, de ses facilités et, il faut l'avouer, de ses productions plates ou médiocres. En reprenant ces facilités à son propre compte, pour mieux les détourner dans une écriture parodique, Ourednik offre au lecteur un récit savoureusement ironique.

Patrik Ourednik fustige les religions, les idées toutes faites, ce que l'on nomme, de manière assez inélégante, la bien-pensance, et ce que lui appelle « *la désobligeance dans le monde occidental* ». Son écrivain-miroir traverse l'histoire mondiale comme bon lui semble pour s'arrêter sur quelques faits, conformément aux indications de son éditeur, prétextes à des variations qui semblent trouver un point commun dans la dénonciation de la bêtise, sous toutes ses formes. Et cette bêtise trouve son point d'origine dans la langue, réflexion que l'on trouvait déjà dans *Europeana*, dans cette langue qui galvaude, au-delà de la réalité, la pensée : « *Bref, la langue évoluait. Fidèle à sa tâche d'exprimer la pensée du moment, elle était devenue gâteuse. Des orateurs d'une imbécillité à faire fondre les glaciers d'Antarctique circulaient dans la cité, en toute impunité. Ils savaient qu'ils avaient gagné la partie : à force d'être pris pour des demeurés, les gens étaient devenus des demeurés.* »

Récit aux accents parfois pamphlétaires, toujours piquant, *La fin du monde n'aurait pas eu lieu* décape la conscience du lecteur en le prenant à rebrousse-poil, avec humour et ingéniosité.

L'ennoyage

Saufs riverains est le deuxième tome de la Trilogie des rives, entamée par Emmanuelle Pagano en 2015, avec le magnifique Lignes et fils, qui déliait les fils douloureux d'une histoire de famille de mouliniers, au bord des méandres de l'Ardèche. Dans Saufs riverains, Emmanuelle Pagano interroge à nouveau les liens de l'homme avec l'eau, à travers le récit de l'ennoyage de la vallée du Salagou et le projet d'engloutissement du village de Celles lors de la construction d'un lac de barrage. Pour écrire sa « nostalgie légère des gestes et des outils » dans ce paysage de pouzzolane et de ruffe, Emmanuelle Pagano invente une langue à la fois limpide et abrupte, d'eau et de roche.

par Jeanne Bacharach

Emmanuelle Pagano
Saufs riverains. Trilogie des rives, II
 P.O.L, 393 p., 19,50 €

Dans *Lignes et fils*, Emmanuelle Pagano écrivait l'histoire d'une famille prise entre deux vallées ardéchoises, deux eaux, la Ligne et la Beaume, liées par les fils de soie, et les filiations douloureuses. Emmanuelle Pagano dénouait les fils en s'intéressant à l'eau qui porte et transporte dans ses méandres l'histoire des hommes, leur langue, leur mémoire, les paysages, les temps. La deuxième partie de cette trilogie, elle, sauve les fils de l'engloutissement, les découvre et les révèle sous l'eau, leur offrant un bain de mots qui les ravive et les apaise.

L'histoire prend sa source dans un prélude il y a « au moins un million et quatre cent mille années »,

et se déroule au rythme des huit chapitres entre 1675 et 2015. Le long de toutes ces années, un paysage complexe s'est creusé, au fil de l'eau et des roches, de l'Hérault à l'Aveyron, du pas de l'Escalotte au plateau du Larzac. Emmanuelle Pagano décrit ce paysage sur trois cent quarante années, construisant une géographie poétique avec une précision et une sensibilité extraordinaires. Dans le premier chapitre, la formation et la montée de la lave sont décrites minutieusement. Les roches se forment, s'animent, pour ne jamais se figer tout à fait : « *La lave, remontée du manteau terrestre, a emprunté les fissures naturelles de la ruffe. Elle s'est hissée en elle, l'a débordée, s'est épanchée de préférence dans les dépressions.* » Emmanuelle Pagano fait de cette terre, avec ses creusements, ses reliefs et ses érosions, l'origine du paysage de l'homme qui s'y fond littéralement : « *Ma sœur et moi étendrons là nos serviettes, les joues chaudement enfouies, [...] prenant des empreintes de miettes magmatiques multimillénaires en creusant leur lit dans cette pouzzolane mâchouillée par les embruns, moins moelleuse, malgré le coton humecté de nos salives bavardes, que les calcaires finement croqués des plages plus fréquentées alentour* ». Ici, la lave comme les deux enfants creusent leur lit, ancrent leur origine et leur jeunesse sur cette terre rouge et noire.

Emmanuelle Pagano lie sans cesse l'histoire du paysage à celle de la famille de la narratrice, Emmanuelle Salasc. Cette correspondance tissée entre l'histoire des hommes de cette terre et cette terre elle-même est portée par la vivacité de l'écriture : « *Sur les pentes du Toucou les broussailles sont vives. Les chênes verts [...] renvoient sur le brillant de leurs feuilles acides, le soleil de midi. Les yeux sont baissés pour éviter les retours du ciel amplifiés par la caillasse volcanique concassée sous les marches millénaires des bêtes et des gens* ». Chaque paysage de *Saufs riverains* se confond avec les hommes qui le peuplent. Le goût et la couleur acide des feuilles animent et donnent vie aux pentes du Toucou, comme les hommes eux-mêmes dont les yeux se baissent. La langue inventée par Emmanuelle Pagano, qui établit des correspondances poétiques entre les différents sens (vue, goût, toucher...), permet de rendre au paysage son relief et son humanité. La langue, empreinte ici d'une musicalité abrupte, semble faire entendre le bruit des pierres qui se heurtent sous les pas des marcheurs, tout comme, ailleurs, on entend l'eau des rivières et ses accidents : « *Les appels d'eau ont foré igues et avents dans ce territoire aride et caillouteux. L'eau ici jamais ne reste, toujours elle s'infiltré, coulant on ne sait où* ».

L'ENNOYAGE

À la musicalité de la langue s'ajoute une forme de picturalité qui fait de chaque paysage un tableau : « *Il y avait le rouge de la ruffe, le presque noir du basalte, le vert de la garrigue et des vignes, le bleu du ciel.* » Ces reflets créés par Emmanuelle Pagano entre les hommes et leurs paysages à travers l'invention d'une prose poétique à la fois ample et retenue sont magnifiques. Ils permettent de raviver un paysage perdu et de donner corps à des vies oubliées et englouties par l'eau et le temps, sur près de quatre cents pages, dans une continuité sensible.

Le roman accueille en effet des histoires variées, reliées par l'appartenance à cette terre, à ces « *tableaux parfaitement composés* ». Ceux qui sculptent ces paysages, et avec lesquels la narratrice s'unit par l'usage des pronoms « on » ou « nous », sont notamment Dom Bedos de Celles, moine, facteur d'orgue et gnomoniste, ou l'arrière-arrière-grand-père Louis, passionné de cartes à jouer jusqu'à en devenir fou, Paul Vigné d'Octon, médecin et créateur de la Maison du Soleil, la grand-mère Lydie, le grand-père Benjamin et ses vignes englouties, l'oncle Lucien, « *garde-fou* », et porteur de la mémoire familiale. Les histoires de famille s'entremêlent, chacune avec ses secrets qu'Emmanuelle Pagano tente avec compassion de dénouer par l'écriture d'une fiction, mais aussi, avec plus de distance, par la consultation d'archives, l'enregistrement d'entretiens avec Lucien, ou la lecture d'ouvrages historiques et scientifiques. On peut regretter parfois l'abondance de ces détails historiques et scientifiques, qui, s'ils sont souvent beaux et intéressants, surchargent sans nécessité le texte.

Mais il est surtout possible de voir à travers cette profusion d'histoires et de détails réalistes, cette richesse descriptive, et l'invention d'une langue ample et empathique, une image du débordement, mouvement au cœur et à l'origine de *Saufis rive-rains*. L'eau du [lac de barrage de la vallée du Salagou](#) qui engloutit les vignes du grand-père de la narratrice en 1969, et qui faillit ennoyer le village de Celles, semble s'être infiltrée dans chaque histoire de famille, chaque parcelle de terre des vallées. Emmanuelle Pagano s'attache à écrire chaque histoire, chaque maison et chaque parcelle dans une langue précise et forte, comme pour mieux suivre le parcours de cette eau sur la roche de l'enfance de la narratrice. Ce « *bain de mots* » permet de retrouver l'origine, d'embrasser la toile des cours d'eau dans le paysage, image vive des entrelacs des vies.

Conversion au réel

Le roman de Marc Pautrel porte comme sous-titre Vie de Jean-Siméon Chardin, soit une vie de peintre dans le lignage littéraire qui court de Vasari à Pierre Michon.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Marc Pautrel

La sainte réalité : Vie de Jean-Siméon Chardin
Gallimard, coll. « L'Infini », 176 p., 16 €

Certes, cette vie exemplaire que raconte Marc Pautrel, toute dévouée à son art, est celle de l'un des plus grands peintres du XVIII^e siècle, un autodidacte, fils d'un menuisier du roi, fabricant de billards. Jean-Siméon Chardin, qui ne savait ni bien lire ni bien écrire, voulut apprendre à peindre. Non pour imiter la nature ou pour s'en emparer, mais pour en extraire la vie car le temps est fugitif. Dès lors, il s'y applique avec passion, avec fermeté, avec rigueur : rien ne vient le détourner de sa tâche.

Il s'efforce de prouver la vérité de ce qui est, comme de démontrer scientifiquement la vertu du vrai dans ce siècle de liberté : « *Diderot et Chardin font un peu le même travail, ils reconstruisent ce vieux monde épuisé, ils le transforment en un monde plus clair débarrassé de son brouillard mortifère, ils explicitent les choses, dégagent l'écorce, percent jusqu'au noyau. Ils disent pareil : ne refusez pas la réalité, écartez la foule des menteurs et des aigris, creusez, ou au contraire éloignez-vous pour élargir le champ, cherchez, bougez, vivez plus fortement, avalez le monde et confirmez sans arrêt en vous l'essence de la réalité.* »

L'œil reconstitue à l'aide de quelques couleurs tout un passé, tout un présent de sensations. Il lui faut méditer, apprendre à regarder, en observant la bonne distance, sans a priori. Une telle familiarité est lentement acquise, dans la solitude (le fil est si vite rompu), dans le silence, auprès de sa deuxième femme

CONVERSION AU RÉEL

Françoise-Marguerite, ou de quelques amis choisis avec lesquels il dialogue.

Cependant, « *Chardin ne peint que lorsqu'il est seul* ». Le peintre affirme sa technique, approfondit sa méthode, élabore son geste. Tout ce travail est long, exigeant, laborieux. Il lui faut s'armer de patience, de concentration, de forces vives.

Chardin s'empare de l'espace du tableau, le réorganise, le façonne : c'est à présent « *un panier d'osier haut comme une petite hotte de vendangeur qui occupe tout l'espace et cache une grande partie du mur, et de ce panier débordent des fruits, des grappes de raisins blancs aux grains abondants et au second plan des raisins noirs, deux pêches, quelques feuilles de vigne, des branches de verdure, des blettes et des choux* ».

Chaque toile lui offre une perspective inédite. Elle se joue des figures, des corps qui miroitent, voire des objets du quotidien – objets intimes disposés ensemble en autant de profusions retrouvées –, tels « *objets de peu* » qui semblent extraits d'une nasse d'ombre, magistralement mise en scène, et interprétés tout en préservant leur part de mystère.

L'apprentissage s'apparente à un exercice de dépouillement. Il y a, dans la nécessaire ascèse, dans le besoin impérieux de rendre compte de l'absolue, l'irréductible réalité des choses, comme une mission qui transcende l'expérience picturale de Chardin : elle semble dire une profession de foi.

Ainsi, l'enfant, à qui sa mère a tout enseigné, se souvient-il des signes qu'il a appris à déchiffrer.

Il n'est plus désespéré.

Il a grandi.

Il explore le monde, la peinture, l'horizon qui l'attend.

Et c'est beau à voir.

Abel et Caïn

C'est sous l'égide d'Eschyle et du combat contre les Ligures que Sylvain Prudhomme ouvre sa majestueuse et tragique Légende. Plusieurs fils s'entremêlent dans ce roman qui se déploie sur un rythme irrégulier dans la vaste plaine de la Crau, à proximité d'Arles. Étendue caillouteuse et aride, la Crau, telle une table rase, semble être le décor idéal où peut frapper le destin, dans une langue légère, parfois presque aérienne, qui n'enlève rien à la gravité des événements.

par Gabrielle Napoli

Sylvain Prudhomme

Légende

Gallimard, coll. « L'arbalète », 292 p., 20 €

L'amitié entre Matt et Nel, l'un fils adoptif de la région, l'autre profondément ancré dans cette terre, fils et petit-fils de bergers, peut être considérée comme le point de départ de ce récit. À moins que ce ne soit la Churascaia, dite la Chou, boîte de nuit mythique qui ouvre au milieu des années 1960, ancienne cabane de gardians qui est d'abord un restaurant à grillades et devient rapidement le point de ralliement de toute la jeunesse des environs, d'Arles bien sûr, mais aussi d'Aix, de Narbonne et même de Toulouse, lieu à l'attractivité magique : « *L'entrée libre. L'absence de videur. Le charisme du maître des lieux, reproclamé chaque matin à l'aube roi de la Camargue, autour du feu mourant. Le mélange de tubes rétro, de disques pop et d'airs d'opéra qui tout à coup éclosaient dans la nuit entre un morceau de Jimi Hendrix et une chanson de Marie Laforêt [...]. La cohabitation joyeusement désinvolte de mondes partout ailleurs séparés par des gouffres, habitués des férias du coin, agriculteurs à la retraite, Parisiens en vacances, travestis, vedettes du show-biz, étudiants. Les ébats secrets dans la pinède. Les moustiques. Les taureaux venant parfois donner*

ABEL ET CAÏN

du mufle contre les barbelés dans le noir, à quelques pas des fêtards sortis prendre l'air sous les étoiles ».

On connaît l'intérêt de Sylvain Prudhomme pour la musique, on se souvient en effet du roman *Les grands* (Gallimard, 2014), consacré à Couto, le guitariste du Mama Djombo, célèbre groupe guinéen de la fin des années 1970. Ici, l'intérêt porté à la Chou est aussi celui pour une époque et ses mutations, « *l'exubérance joyeuse des années 1960, la rébellion des années 1970, les paillettes des années 1980* » et l'arrivée comme un couperet de l'épidémie du sida. Cette volonté de Sylvain Prudhomme, c'est aussi celle de Matt qui entreprend de retracer, dans un documentaire, « *ce lent déclin* » qu'il explique ainsi : « *Dès que la fête prenait conscience d'elle-même elle se corrompait, se déformait, perdait son âme.* » À cette histoire se greffe celle de Fabien et de Christian, deux frères au destin tragique, l'un steward, l'autre chasseur de papillons au bout du monde, deux frères qui sont des acteurs de cette époque de la Chou, et qui se trouvent être aussi les cousins de Nel. Le projet de documentaire de Matt déborde le cadre de ce lieu mythique de la vie nocturne de la région, prend aussi pour objet cette fratrie décimée. L'enquête le mène sur les traces de la famille de son ami, sur les traces aussi des existences de bergers, ces « *forçats* » ; et l'intrusion progressive dans les plis d'une histoire familiale que Nel a sans doute renoncé à déplier, il y a longtemps, met d'abord à mal l'amitié entre les deux hommes.

Ces fils s'entremêlent pour mieux dire la disparition de ces deux frères, effacés au même moment alors qu'ils sont séparés par plusieurs milliers de kilomètres. Le point d'orgue du destin est certainement ici, dans cette double disparition : « *Les deux. Ces mots cognant dans toutes les têtes. Pas seulement un mais deux. Pas seulement deux comme l'addition de un et un, mais les deux.*

Sylvain Prudhomme



l'arbalète gallimard roman

Légende

C'est-à-dire l'un et l'autre. C'est-à-dire la totalité des enfants d'André et Réa qui à présent se tenaient là, seuls, d'une solitude définitive, à laquelle plus aucune présence amicale ne pourrait jamais remédier. » Deux fils perdus, deux frères morts, deux amis, Sylvain Prudhomme décline ces accords-désaccords masculins, fraternels, pour en faire saillir les nuances et les secrets.

C'est le décor complètement intemporel de cette plaine de la Crau, lieu originel, mythique (ces quelques lignes de la *Géographie* de Strabon, ces quelques vers de *Prométhée délivré*), qui donne son unité au drame, cette plaine que l'écriture de Sylvain Prudhomme fait vivre, dans une immobilité éternelle. Comme cette perle aride et caillouteuse, tout est à la fois en suspens et en mouvement dans le roman de Sylvain Prudhomme, à la fois hors du temps et pris dans l'enchaînement des

ABEL ET CAÏN

événements et des éléments contre lesquels il semble impossible de lutter. Comme Nel qui flotte entre la nécessité de lutter, parce que rien n'est impossible quand on l'a désiré (comme le lui dit Fabien sur son lit de mort), et l'obligation d'accepter l'irruption du tragique dans son existence, acceptation qui provoque enfin une « euphorie douce ». Nel, du haut de sa nacelle de déménageur, à vingt-cinq mètres au-dessus du sol, photographie inlassablement cette terre : « Des panoramiques immenses, longs de près de deux mètres, hauts de soixante centimètres [...] : un îlot d'arbres sur fond d'éoliennes et de Crau. Des marais salants. Une plage. Une vue de l'Intermarché Portes de Camargue, au milieu de la zone commerciale de Saint-Gilles. Un ancien bras du Rhône embrumé, bordé d'arbres luxuriants comme ceux d'une forêt tropicale ». L'écriture de Sylvain Prudhomme, dans ses images, dans ses rythmes, traduit cette tension entre fugacité et immobilité que les photographies de Nel trahissent, et que l'enquête de Matt vise également, dans son désir de capturer dans un même regard l'histoire des bergers et de la région, celle de la Chou et celle des frères ennemis.

Légende est un roman captivant sur les liens entre les générations et sur la création, avant tout sur ce que la création implique dans les histoires intimes. L'enquête pour le documentaire conduit progressivement Matt à mettre au jour la souffrance cachée de son ami, et de cette souffrance enfin surgie il faudra faire un lien, renouvelé. De la même manière que la lecture de *Légende* met progressivement en branle ces liens, ces échos entre différentes voix, entre différentes époques, la construction du documentaire complétera, enrichira les liens entre les deux hommes mais d'abord de manière entièrement souterraine, secrète, et violente bien sûr. La séparation, dont la scène de baignade dans le Rhône est emblématique, n'est que provisoire, jusqu'à la décision de participer, ensemble, à un retour d'estive, « une redescende des Alpes jusque dans la Crau. La route éternelle des bergers. Comme au temps d'Abel et Caïn. Comme au temps d'Hercule, même », pour que leurs courses, enfin, ne se « désaccordent plus ».

Infiniment impérial

David Foster Wallace : Toute histoire d'amour est une histoire de fantômes, titre excessivement long, convient à son sujet. Écrite par D.T. Max, journaliste au New Yorker, cette étude biographique traite de la question du génie, fondamentale dans l'œuvre de Wallace, comme on le voit dans L'oubli, recueil de ses nouvelles récemment traduit. Le culte de ce romancier va-t-il exploser en France comme il l'a fait aux États-Unis ? Même si, en fin de compte, on devient évidemment soi-même relate l'interview menée en 1996 par David Lipsky du magazine Rolling Stone pendant la tournée promotionnelle de L'infinie comédie, dans les débuts de cette mythomanie si typiquement américaine.

par Steven Sampson

David Lipsky *Même si, en fin de compte, on devient évidemment soi-même*
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Charles Recoursé. Introduction, préface et postface traduites par Nathalie Peronny.
Au Diable Vauvert, 496 p., 23 €

D.T. Max
David Foster Wallace : Toute histoire d'amour est une histoire de fantômes.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jakuta Alikavazovic. L'Olivier, 448 p., 25 €

David Foster Wallace
L'oubli
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Charles Recoursé. L'Olivier, 400 p., 23,50 €

Et si, au lieu de lire tout cela, on introduisait un DVD dans l'appareil, afin de regarder l'adaptation cinématographique du livre de David Lipsky, *The End of the Tour...* Y aurait-il meilleure façon de rendre hommage à *L'infinie comédie*, en confirmant

INFINIMENT IMPÉRIAL

ainsi la vision de Wallace sur l'inféodation de l'homme contemporain à l'écran ?

Pourtant, c'est comme écrivain que Wallace est devenu célèbre. Cela prouverait-il qu'il ait fait fausse piste, que l'Amérique ne fût pas destinée à l'illettrisme, que ses citoyens continueraient à lire des romans, même s'ils font mille cinq cents pages, comme *L'infinie comédie* ?

Malgré cet obstacle de taille, le public reste fasciné par DFW – l'emploi récurrent de ses initiales évoque JFK, autre héros devenu martyr à l'âge de quarante-six ans –, à tel point qu'on se demande si l'engouement pour Wallace s'explique uniquement par le plaisir que procure sa lecture. Est-ce l'œuvre qu'on aime ou l'idée qu'on s'en fait ? Question circulaire fidèle à l'esprit de l'intéressé.

Tout le monde s'accorde à dire que Wallace fut un « génie ». Qualitatif confirmé par son suicide – l'inadaptation n'est-elle pas une preuve de supériorité ? – et par l'inaccessibilité de son second *magnum opus*, *Le roi pâle*, publié à titre posthume, roman encore plus hermétique que *L'infinie comédie*.

Quel que soit le texte, on a affaire à une prose dense, érudite, musicale, scientifique et encyclopédique. On lutte sans cesse pour comprendre le sens des phrases, de paragraphes interminables. On s'émerveille d'une recherche prodigieuse, de notre insuffisance. On se demande si le but de l'auteur ne serait pas de rappeler à chacun son ignorance. Résolument masochiste, votre chroniqueur n'a pas honte d'avouer son admiration, tout en sautant des passages, et en reconnaissant une certaine vérité dans le propos de Jay McInerney sur *L'infinie comédie* : « Dans ce roman, beaucoup de pages et peu de phrases sont inintéressantes. »

L'oubli, composé de huit nouvelles, en fournit un exemple édifiant. Dans la première nouvelle, intitulée « Mister Squishy », on nous présente un « panel de consommateurs » qui donnent leur avis sur *Petits Délits*, une friandise créée par la filiale d'une société nationale fabriquant déjà des snacks industriels dont du « pain de mie extra-moelleux », des « viennoiseries », des « donuts aromatisés », et des « en-cas sucrés et friandises ».

L'aspect aliénant de cet univers, thème familier aux lecteurs de Houellebecq, s'approfondit sous la plume de DFW. Ici, la description prend toute la place, qu'il s'agisse des vêtements, du matériel utilisé dans la décoration de la salle de conférence, ou des méthodes d'analyse des données. Et, enfin, des ingrédients composant *Petits Délits* : « les Petits Délits étaient tout chocolat fourrage et glaçage compris, et même tout-vrai-chocolat-fondant sans cacao hydrogéné ni sirop de maïs à forte teneur en fructose, de sorte qu'ils étaient considérés moins comme des variantes de leurs concurrents Zingers, Ding Dongs, Ho Hos et Choco-Diles que comme des améliorations et réinventions radicales de ces derniers. Un cylindre de génoise sans farine et édulcorée au maltitol, bombé et intégralement recouvert de 2,4 mm d'un glaçage au chocolat riche en lécithine contenant traces de beurre, beurre de cacao, chocolat pâtissier, pâte de cacao, extrait de vanille, dextrose et sorbitol (un glaçage relativement coûteux, et dont les redondances en beurre avaient nécessité à elles seules des innovations héroïques au plan des systèmes et techniques de production – il avait fallu rééquiper toute une chaîne de fabrication et reformer les ouvriers et recalculer les quotas de production et d'assurance qualité à partir de zéro ou presque), lequel glaçage haut de gamme était aussi injecté dans l'ellipse creuse de 26 x 13 mm au centre de chaque Petit Délit à l'aide d'une aiguille pâtissière à haute pression (un centre qui dans les produits Hostess Inc., par exemple, était bourré de l'équivalent sucré d'une crème de saindoux), avec pour résultat une double dose de glaçage ultrariche qualité quasi-restaurant dont la poche centrale – puisque l'air donnait à la fine couche extérieure l'aspect pâte d'amande dure mais décadente des glaçages traditionnels – semblait par contraste encore plus riche, plus dense, plus sucrée, et plus délictueuse que le glaçage extérieur, glaçage qui à en croire les QPI et RDRG des Tests de terrain de la concurrence était la partie favorite du consommateur. »

Ce paragraphe vous glace ? Votre chroniqueur, faute d'espace, l'a pourtant coupé bien avant la fin. C'est dire !

Un tel texte est-il lisible ?

Il faut s'abandonner au lyrisme de cette ode à la malbouffe, le temps d'une visite guidée des Enfers, avec leurs impasses et leurs culs-de-sac. Pour déboucher sur la « poche centrale », celle-ci étant entourée d'une fine couche d'aspect pâte d'amande. N'y décèle-t-on pas une légère odeur scatologique ? Plus c'est infect, plus c'est réjouissant.

INFINIMENT IMPÉRIAL

À ce propos, il est intéressant de confronter « Mister Squishy » à « The Clang Birds » (« Les oiseaux Clang »), l'une des premières nouvelles écrites par DFW lorsqu'il était encore étudiant à Amherst College : « *un oiseau fictif volait en cercles qui allaient rétrécissant, jusqu'à ce qu'il disparaisse dans son propre cul... Dieu animait un jeu télé existentiel où les participants devaient répondre à des questions impossibles ou paradoxales. Dieu gérait le buzzer et personne ne pouvait quitter la partie* ».

Ce résumé de la trame des « Clang Birds », tiré de l'étude signée D.T. Max – un romancier maximaliste peut-il espérer un biographe mieux nommé ? – révèle de surprenantes similitudes avec la première nouvelle de *L'oubli* ainsi qu'avec le chef-d'œuvre de DFW, comme si la matrice de son univers existait déjà en germe lorsqu'il avait vingt ans : la circularité ; la généralisation de la vie scolaire (acquisition de connaissances, examens, notations) ; l'intérêt pour les déchets/ordures. Les amoureux de Wallace feront quantité d'autres découvertes de cet ordre dans *David Foster Wallace : Toute histoire d'amour est une histoire de fantômes*. Cette première biographie se lit comme un *Bildungsroman*, où la vie entière de Wallace semble préfigurer la création de *L'infinie comédie*.

Quels sont les thèmes principaux du livre de Max ? D'abord, celui du génie : les passages les plus marquants concernent les années passées à Amherst, où l'on découvre le prodige naissant, l'étudiant le mieux noté de sa promotion, en concurrence avec son meilleur ami, Mark Costello, les premiers depuis longtemps à écrire deux dissertations chacun et à obtenir la double mention *summa cum laude*.

Max insiste sur les notes obtenues par Wallace, ses brillantes performances universitaires, pour montrer que l'intelligence de son sujet était hors norme. Des camarades de fac ainsi que ses professeurs confirment le diagnostic. S'agit-il d'une sorte de super-héros : *Ordinateur-Man* ?

C'est le cas de l'un des héros de *L'infinie comédie*, Hal Incandenza, qui a déjà mémorisé plus d'un tiers de l'*Oxford English Dictionary* à dix ans, et dont le surnom est un clin d'œil à celui de l'ordinateur dans le film *2001 : l'Odyssée de l'espace*. On apprend que, dans une première version du roman, Hal s'appelait « David ».

Avoir un cerveau surdimensionné est-il essentiel pour un romancier ? C'est le socle sur lequel repose le pacte fictif chez Wallace : dans « Mister Squishy », par exemple, on n'aura la patience d'aller jusqu'au bout de la pléthore d'informations descriptives que si l'on croit à la présence d'une intelligence organisatrice.

D'où le souci des partisans de DFW de prouver qu'il était le « meilleur » – on pense à Donald Trump –, objectif partagé par David Lipsky, auteur de *Même si, en fin de compte, on devient évidemment soi-même*, où le journaliste de *Rolling Stone* explique que les cinq jours passés avec DFW ont constitué « *la meilleure conversation de [sa] vie* ».

Aujourd'hui, faut-il être américain pour revendiquer le statut de génie ? Pour publier un roman encyclopédique massif à portée universelle ? De fait, DFW avait une conscience aigüe de son « américanité », comme on le voit dans la biographie de D.T. Max.

En effet, Wallace met la question impériale au cœur de *L'infinie comédie*, roman d'anticipation où les États-Unis, le Mexique et le Canada ont fusionné pour former l'O.N.A.N. (Organisation des Nations d'Amérique du Nord). DFW était-il favorable à cet expansionnisme ? On suppose que non, puisqu'il est généralement considéré comme subversif. Mais D.T. Max nous apprend qu'il a voté pour Reagan, tandis que dans le récit de Lipsky Wallace avoue avoir eu « *une affreuse obsession* » pour la « Dame de fer » lorsqu'il était à Amherst : « *Pendant toute la fac : j'avais des posters de Margaret Thatcher, je pensais souvent à elle.* »

Comme Houellebecq, Wallace est fasciné par la géographie. Dans *L'infinie comédie*, cette passion secrète ressurgit à plusieurs reprises, comme par exemple, dans les jeux de guerre inventés par des élèves de l'Académie de tennis d'Enfield. Le romancier masculin se révèle souvent un géographe frustré : il sublime sa passion pour la terre, pour la conquête de celle-ci, à travers son assujettissement de la langue. DFW décrit le territoire, faute de pouvoir l'envahir.

Autrement dit, on peut lire son chef-d'œuvre comme une fantaisie militaire, la mise en scène d'un clash de civilisations. Comme dans un jeu d'échecs, DFW distribue ses pions de façon stratégique : les personnages acquièrent leur « valeur » en fonction de leur capacité de déplacement et

INFINIMENT IMPÉRIAL

de nuisance, en faisant abstraction de leur psychologie. Seule importe la description du « territoire ».

« Mister Squishy » reste fidèle à cette esthétique : les détails concernant la salle de conférence ou les ingrédients du snack sont pertinents parce qu'ils informent le lecteur de l'évolution d'une lutte industrielle en faveur de la conquête de parts de marché.

C'est ce que DFW fait de mieux : l'insertion d'un personnage dans un réseau, octroyant à ses moindres gestes une signification guerrière. Chaque phrase cache un sens tactique, comme dans les récits élaborés par les tenants des théories du complot. L'individu, tel un fantassin, compte peu.

En même temps... dans cette surabondance de gens et d'informations, certains personnages sortent de l'eau, tels des super-héros. On pense à la famille de Hal Incandenza, responsable de la création et de la diffusion de l'arme de destruction massive – une vidéocassette si puissante qu'une fois insérée dans le lecteur elle a pour effet de paralyser le spectateur. Les Incandenza ont beau appartenir à la classe moyenne, leur saga familiale influera sur le destin de tous les pays de l'O.N.A.N.

N'est-il pas grisant de s'identifier à eux, comme il l'est de regarder un président illettré (mais doté de capacités extraordinaires !) descendre d'un avion décoré de son nom peint en grandes lettres : le Trump One ? Si même un mec vulgaire s'avère être un génie, ne le sommes-nous pas tous ?

Quant aux misérables lecteurs étrangers vivant hors des limites de l'Empire, que peut-on faire pour eux ? Ils se trouvent à deux degrés de séparation du pouvoir ultime. Cette double carence se répare-t-elle ?

En leur faisant don du canon et de la vie de David Foster Wallace, ne leur donne-t-on pas la possibilité, à eux aussi, de vivre l'hyperpuissance par procuration ?

Nous sommes tous américains, citoyens de l'O.N.A.N. !

Asli Erdoğan, une lueur ténébreuse contre l'obscurantisme

Asli Erdoğan, incarcérée en juillet dernier, a été remise en liberté fin décembre, sous contrôle judiciaire, le temps de son procès. Avec une linguiste et deux journalistes, elle risque la prison à perpétuité. Sa participation au comité consultatif de la rédaction du quotidien Özgür Gündem (« libre agenda »), soutenant les revendications kurdes, lui est reprochée. En lisant ses chroniques, le lecteur pourra se faire une idée de la solidité des accusations : « atteinte à l'intégrité de l'État » et « appartenance à une organisation terroriste », c'est-à-dire au Parti des Travailleurs du Kurdistan (PKK).

par Jean-Paul Champseix

Asli Erdoğan

Le silence même n'est plus à toi. Chroniques.

Trad. du turc par Julien Lapeyre de Cabanes.

Actes Sud, 171 p., 16,50 €

Née en 1967, physicienne nucléaire de formation, Asli Erdoğan se consacre ensuite à l'écriture. Son roman *Le bâtiment de pierre* (Actes Sud) fut particulièrement remarqué. Il évoque la cruelle condition carcérale turque à travers les yeux... d'un ange.

Le titre du *Silence même n'est plus à toi* exprime la dépossession et la détresse extrêmes. Ce sont bien ces deux sentiments qu'exprime une prose d'un sombre lyrisme aux accents souvent crépusculaires. Le terme « chroniques », sous-titre de l'ouvrage, surprendra car il ne s'agit pas, ici, de faits précis relatés d'une façon journalistique mais d'émotions

ASLI ERDOĞAN

violentes éprouvées lors de situations dramatiques, quelquefois à la limite de l'indicible.

Il convient de savoir que, depuis l'échec de Recep Tayyip Erdoğan aux élections de juin 2015 l'ayant privé de la majorité qui lui aurait permis d'engager une réforme constitutionnelle afin de fonder un régime présidentiel fort, la Turquie est entrée dans une zone de grandes turbulences : reprise de la guerre intérieure contre les Kurdes et arrestations des « sympathisants », purges massives contre les affidés réels ou supposés de Fethullah Gülen, (grand-maître d'une confrérie islamiste qui avait noyauté tous les secteurs de l'appareil d'État ainsi que de l'élite sociale, et qui fut le grand allié d'Erdoğan), coup d'État avorté du 15 juillet 2016, attentats sur tout le territoire... Sans oublier la guerre en Syrie, dans laquelle le pays a joué un incontestable double jeu (le courageux journaliste de *Cumhuriyet*, Can Dündar, cité dans l'ouvrage, a dénoncé les ventes d'armes du gouvernement turc à Daesh).

Asli Erdoğan – qui n'a pas de lien de parenté avec le dirigeant turc – évoque, tout d'abord, la nuit du coup d'État raté de juillet 2016, qui aurait pu lui coûter la vie. L'armée ouvre le feu contre une foule qui crie « *Allahou akbar* ». Certains sont enveloppés dans le drapeau turc comme dans un suaire. C'est un faux chiffonnier, probablement vrai policier, qui lui prodigue des conseils pour se protéger des tirs des snipers. Elle se retrouve « *au beau milieu d'une guerre plus vraie que réelle* », « *comme au bout du bout du monde* », recroquevillée, au pied d'un mur, la tête enfouie entre ses bras « *comme un point d'interrogation qui se tord le ventre* ». Deux jeunes Afghans, qui se réfugient dans un abribus, croient qu'il s'agit d'une guerre entre Kurdes et Turcs ! L'écrivaine tente de rentrer chez elle : « *J'essaie désespérément de me rendre invisible, de me fondre et de m'évanouir dans l'obscurité pâlisante, de me mêler aux ombres, à la pierre, à la terre, de m'enrouler dans un ultime bout d'étoffe arraché aux lambeaux de la nuit* ». Providentiellement, un gros chien de rue s'attache à ses pas et la raccompagne.

Le recueil rassemble vingt-neuf chroniques parues dans le journal *Özgür Gündem*, qui a été interdit en août dernier. La dure reprise du conflit, en 2015, entre l'armée turque et les Kurdes du PKK qui ont cru pouvoir, dans certaines villes du sud-est comme Cizre, résister aux forces d'Ankara qui les ont balayés, est évidemment largement évoquée. Asli Erdoğan montre comment ce conflit, qui fut une véri-

table guerre de position, fait des militants démocrates des êtres erratiques et las, « *comme si nous marchions dans une interminable aube grise, dans les brumes, dans un purgatoire* ». Alors que certains sont en enfer comme cette mère qui attend devant l'hôpital : « *Un bout d'os calmerait ma peine* », dit-elle. Tout ramène à la dureté de la situation, comme la vitrine d'un oiselier, sur le chemin de l'unique kiosque du quartier qui vend le journal dans lequel elle écrit. La cage des perruches lui rappelle un ami mort en prison qui élevait ces oiseaux. Elle aimerait en parler au commerçant mais est rebutée par son air revêché.

Le déchirement de celle qui ne veut pas être complice est d'autant plus fort que les phrases dont elle dispose ne sont guère entendues dans cette Turquie qui la rejette : « *Comme si nous avions encore tant de mots à dire mais plus de voix pour le faire* ». Et pourtant, il convient « *de pousser un grand cri* ». C'est pour cela qu'elle cite le poème « Santorin » de Georges Sféris et le dernier vers de « Mycènes » qui sert de titre :

« *Le Silence même n'est plus à toi*

En ce lieu où les meules ont cessé de tourner. »

À la suite de la défaite d'Athènes en 1922, le poète grec, né en Asie Mineure, a lui aussi perdu sa patrie égéenne.

Le désarroi affecte même les promenades d'Asli Erdoğan dans la forêt, où les arbres « *ont perdu la mémoire* » ; et, lorsque la lune apparaît, elle est comme « *une plaie violacée, une flaque de sang qui goutte* ».

« *La passion de la haine et du pouvoir* » a amené la Turquie au 151^e rang sur 180 pays en matière de liberté de la presse. L'arrestation d'universitaires turcs rappelle à l'auteure l'épisode des « professeurs de Cracovie » qui s'insurgèrent contre la cruauté nazie et furent déportés. Pour faire comprendre ce que devient la Turquie, elle évoque la métaphore de l'immeuble en feu où l'on ne perçoit pas tout d'abord les flammes mais dont la fumée aveugle, isole puis asphyxie. Elle rapporte qu'à Diyarbakir, le soir où les foules hostiles au HDP (parti d'opposition pro-kurde qui fit 13 % aux élections en 2015) sont prêtes au lynchage, « *la Turquie joue une nuit de Cristal* ». « *Si la mémoire regorge de cadavres refroidis* », comment en garder le souvenir par les mots ? Un voyage qu'elle a effectué à Auschwitz lui revient à l'esprit au cœur du massacre qui produit un affrontement inégal avec l'ar

ASLI ERDOĞAN

mée qui investit des quartiers kurdes. On empêche même les ambulances de conduire les blessés à l'hôpital. C'est sur cette terre de Mésopotamie « que la Loi et le Code furent écrits, que Dieu parla, que le ciel et la terre se séparèrent à jamais, que l'Enfer est né », songe-t-elle.

Asli Erdoğan ne passe rien sous silence : le coup d'État de 1980, les tortionnaires, « hommes ordinaires » qui ne reconnaissent pas leurs victimes, qu'ils n'ont pas regardées et qu'ils appelaient ironiquement « *la caravane d'estropiés* », l'assassinat du journaliste d'origine arménienne Hrant Dink en 2007, l'espèce proliférante des policiers en civil, la difficulté d'être femme et considérée... Elle critique inlassablement le déni du génocide arménien de 1915, appelé en Turquie « la Grande Catastrophe », et affirme : « *Nous vieillissons pour oublier, oublions en assassinant, et oublions sans cesse que ces cadavres, nous les portons en nous.* »

Certains passages sont de véritables poèmes en prose. La traduction de Julien Lapeyre de Cabanes est à saluer. Au fil de l'écriture surgissent de belles fulgurances, en particulier dans les passages consacrés aux femmes. La conscience tragique d'Erdoğan est nourrie de réminiscences culturelles et mythiques qui lui permettent de dire le malheur d'une manière étonnamment prégnante : « *Après le crime de Caïn sur Abel, dans le cœur des hommes [...] chaque jour un dieu en égorge un autre* ». Ainsi, « *nous sommes voués à renaître de l'union du sang et du rêve* ». L'interrogation sur l'écriture est permanente et malheureuse, d'autant que l'épuisante recherche des mots achoppe sur la surdité du pays et sur une réalité qui ne cesse de s'aggraver.

Conscience malheureuse, elle voudrait écrire au-delà du témoignage mais sait que « *si loin qu'elle puisse s'avancer dans le pays des morts, l'écriture n'en ramènera jamais un seul* ». Pourtant, reste le souvenir des « *Marches pour la liberté* », des « *Veilles* » dans lesquelles on chantait « *Bella Ciao* », de la protestation muette des « *Mères du samedi* » (mouvement initié en 1995 par des mères de détenus, majoritairement kurdes, qui manifestaient devant le lycée de Galatasaray). Une phrase écrite sur un mur de son quartier à Istanbul la reconforte : « *La vie va parfois au-delà des rêves.* » La possibilité de voir naître un Kurdistan syrien dans une perspective pacifique lui semble exister. Toutefois, l'espoir est toujours accompagné de points de suspension, signe de ponctuation dont elle fait l'éloge...

ASLI
ERDOĞAN

Le silence
même
n'est plus
à toi

Chroniques
traduites du turc
par Julien Lapeyre de Cabanes



ACTES SUD

Cette écriture ténébreuse ne serait pas, sans un courage obstiné qui force l'admiration, face à un État puissant et en crise sur tous les fronts, donc dangereux. On peut croire que rien n'intimidera cependant Asli Erdoğan tant qu'il faudra défendre les opprimés et préserver la mémoire des morts. Impossible à décourager, elle écrit pour eux « *un requiem inachevé* », comme « *lorsque nous versons de l'eau dans la mer en espérant que les noyés la boiront* ».

Cet article a d'abord été publié sur [Mediapart](#).

La langue « brouillée » de Carlo Emilio Gadda

Les Éditions du Seuil rééditent Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, un des plus grands romans du XX^e siècle, sous une nouvelle traduction due à Jean-Paul Manganaro et un nouveau titre L'Affreuse embrouille de via Merulana. L'occasion de découvrir une nouvelle vibration linguistique où la prose est poussée jusqu'à ses extrémités.

par Christian Galdón

Carlo Emilio Gadda

L'Affreuse embrouille de via Merulana

Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro.

Éditions du Seuil, 359 p., 23 €€

Dans son chapitre « Manières impropres » de *La fin du poème* (dédié à Giorgio Caproni) le philosophe Agamben rapporte la boutade de Pasolini selon laquelle le poète de la Toscane ne parlerait pas l'italien, comme on pourrait imaginer, « *mais une autre langue, le capronais* ». Une langue privée, un espace propre, une « chambre à soi ». La métaphore de la spatialisation de la langue, son habitation, est devenue un lieu commun de la critique littéraire, un *topos* plus ou moins récurrent pour définir non pas uniquement la singularité de tel ou tel autre projet d'écriture, mais son occupation. Évidemment il y a de l'essentialisme dans la notion de langue à soi ; mais il y a aussi du politique, des enjeux de pouvoir, la recherche ou la revendication d'une parole singulière (autant pour les écrivains que pour les critiques) et bien sûr un individualisme guidé par la stratégie de la différence, cette recherche de la démarcation que prône le marché, un devenir marqué par le traitement « personnel » d'un langage.

Cela dit, le cas de l'Italien Carlo Emilio Gadda (1893-1973), au même titre que celui d'autres écrivains (on pourrait songer à James Joyce, João Guimarães Rosa ou Daniel Sada) est doublement révélateur. D'abord par son rapport problématique à la langue, Gadda contestant en effet l'idée d'un

italien qui serait parlé par tous et pour toujours, et ensuite, parce que, dans cette pratique de l'habitation et de l'appropriation de la langue, Gadda, si désireux d'autres langues, fait défaut. Car, qu'est-ce que l'on trouve dans *L'affreuse embrouille de via Merulana* sinon des résistances à la langue engendrées par la contamination et la multiplication des langages (familier, argotique, soutenu), des variations dialectales (romain, toscan, napolitain, entre autres) et différents pastiches d'écritures (de Manzoni à Luigi Pulci, en passant par Alessandro Tassoni ou Teofilo Folengo) ?

Il se produit chez Gadda comme des allers-retours, l'inversion d'un mouvement sans fin, de sorte que plutôt que d'habiter la langue, et de créer une demeure en elle, Gadda la dés-habite en faveur d'une fréquentation de la variété des langues et de la constitution de sa langue, une langue « à jamais » sans solution : une langue brouillée.

Publié dans sa forme définitive en 1957, *L'affreuse embrouille de via Merulana* est l'histoire d'un long cheminement d'écriture. En 1946, onze ans avant sa version finale, Gadda avait déjà publié dans la revue *Letteratura* un total de cinq chapitres, qui, comme nous l'indique Manganaro dans son introduction, correspondent à peu près aux six premiers chapitres de l'actuelle version ou « traits » de l'œuvre. En 1947, pour la maison de production Lux Film, sort une adaptation cinématographique du *Pasticciaccio* sous le titre de *Il Palazzo degli ori* (*Le Palais des ors*). Cette adaptation sera aussi publiée de manière posthume (avec quelques changements par rapport à la version intégrale du roman) en 1983.

Il s'agit donc d'un ouvrage remanié et retouché par Gadda que l'on ferait bien de lire avec les effets de ses déplacements et de ses changements, aussi bien dans sa génétique – la production matérielle de l'œuvre – que dans le contexte socio-politique dans lequel il sera inséré.

En 1957, quand Livio Garzanti publie l'intégralité du roman, avec les dix chapitres que l'on connaît aujourd'hui, Gadda est âgé de 64 ans, il a vécu en protagoniste volontaire le roman maudit de la Grande Guerre, pendant laquelle il s'est fait emprisonner et déporter en Allemagne. Il a souffert également l'expérience de la mort de son frère, épisode dont il ne se remettra jamais. Ingénieur électrotechnicien avec une vocation d'écrivain, il a alors déjà publié une dizaine de livres dont la catégorie et le genre restent confus. *La Madone des philosophes* (*La Madonna dei filosofi*, 1931), *La connaissance*

**LA LANGUE « BROUILLÉE »
DE CARLO EMILIO GADDA**

de la douleur (*La Cognizione del dolore*, 1938-1941), *Les années* (*Gli anni*, 1943) ou *L'Adalgisa : croquis milanais* (*L'Adalgisa*, 1944) sont quelques-uns des titres représentatifs de cette première période.

Malgré ces publications où commencent déjà à se dégager les traits les plus notables de sa poétique – une écriture faite de restes qui deviennent résistances –, Gadda est loin d'occuper une place hégémonique dans le panorama littéraire italien. Comme nous le rappelle Pietro Citati dans son « Ricordo de Gadda » de l'édition de Garzanti, le *Pasticciaccio* fut non seulement reçu avec « *profonda ostilità* » par la critique (pour Emilio Cecchi, on était face à un livre « *irrelevante et senza respiro* ») mais aussi négligé et sous-estimé par des figures intellectuelles de la stature d'Italo Calvino (qui plus tard changea d'avis), Elsa Morante, Alberto Moravia ou Pasolini (qui préférait *L'Adalgisa*).

Son écriture étant perçue comme un champ constitué par des tensions et des résistances au sens et à l'ordre littéraire dominant, celui que dicte le marché éditorial, Gadda incarne assez tôt l'image de l'écrivain illisible, opaque, difficile à déchiffrer, et en fin de compte inclassable par les historiens de la littérature. Comme d'autres œuvres inclassables, la sienne est aujourd'hui associée à l'esthétique baroque, avec son champ sémantique propre : le grotesque, l'expression déformante, la parodie, le pli ou le carnavalesque.

Au début de *L'affreuse embrouille de via Merulana*, il faudra prendre la main du jeune inspecteur de trente-cinq ans, le *dottor* Francesco Ingravallo, un homme qui aux yeux du narrateur a « *une certaine pratique routinière du monde, de notre monde dit "latin" : une certaine connaissance des hommes : et aussi des femmes* », lui, que nous appellerons « *désormais don Ciccio* » était (et est encore) « *l'un des fonctionnaires les plus jeunes et, on ne sait pourquoi, jalouxés du bureau des enquêtes : doué d'ubiquité, omniprésent dans les affaires ténébreuses* ». Un homme donc, auquel il faut faire confiance (un peu à l'image des grands détectives du polar), bien que moins résolutif dans les faits : « *"Quand qu'on m'appelle !... Oui. Si qu'on m'appelle moi... tu peux qu'être sûr et certain que st'est l'un malheur : quelqu'embrouille... à débroussailler..." disait-il, mélangeant napolitain, moli-san, et italien.* » Quelque embrouille ou, plutôt au

pluriel, des embrouilles car « *les catastrophes inopinées ne sont jamais la conséquence ou l'effet, si l'on préfère, d'un motif unique, d'une cause au singulier : mais elles sont comme un tourbillon, un point de dépression cyclonique dans la conscience du monde, vers lequel ont conspiré toute une multiplicité de mobiles convergents. Il disait aussi nœud ou enchevêtrement, ou grabuge, ou gnommero, embrouille* ».

On est bien, comme le voulait Calvino dans ses *Leçons américaines*, dans la multiplicité de réseaux, dans la représentation du monde comme un « *méli-mélo, un micmac, une pelote, sans jamais atténuer la complexité inextricable [...] sans gommer la présence simultanée des éléments les plus hétérogènes qui concourent à la détermination de chaque événement* ». Mais quels sont ces événements ? Que se passe-t-il dans l'histoire de *L'affreuse embrouille de via Merulana* ? Quel « malheur » nous est arrivé pour que l'on soit amené à appeler le *dottor* Ingravallo ? Tentons de débroussailler un peu les choses.

Au numéro 219 de la via Merulana dans un « *grand immeuble* » où ne demeurait « *qu'des gens d'qualité : quéqu'famille du generone* » (nouvelle bourgeoisie romaine de la fin du XIXe siècle) et « *des nouveaux m'sieurs de commerce* », une comtesse vénitienne est victime du vol d'un bijou effectué sous ses propres yeux. Trois jours plus tard, dans le même immeuble et sur le même palier, la belle et inféconde Liliana Balducci est assassinée de façon sanglante. Ces deux événements sont au centre du récit quand l'enquête commence. Un attroupement de curieux s'installe aux pieds du portail de la grande maison, appelée *Il Palazzo dell'Oro* (*Le Palais de l'or*). Le commissaire Ingravallo « *préposé à l'affaire* » écoute « *le pathétique des témoignages [...] dans une confusion de voix et d'apparences : bonnes, patronnes, choux-fleurs* » après, en demandant si encore « *des traces étaient restées... ou des empreintes, ou autre chose... de l'assassin [...] il poussa sa langue à une erreur* ».

On pourrait lire, dans cette dernière phrase du narrateur, l'affaire poétique propre de Gadda. Car c'est en poussant la langue jusqu'à ses extrémités (au bord de l'erreur), en exigeant toujours un effort supplémentaire à la langue que le récit avance à travers un brouillage de pistes et de suspects qui s'entrecroisent sans jamais atteindre une solution. La dernière séquence du roman est exemplaire à ce titre : lorsque le *dottor* Ingravallo reconnaît dans un bidonville près de Rome Tina Crocchiapani, « *la magnifique servante des Baducci* » qu'Ingravallo

**LA LANGUE « BROUILLÉE »
DE CARLO EMILIO GADDA**

avait déjà rencontrée lors d'un dîner chez les Balducci (c'est sur cette scène que le roman s'ouvre). Le lecteur songe à la fermeture du cercle quand Tina fait à nouveau irruption et le commissaire la reconnaît « *c'est t'elle, c'est t'elle* », crie Ingravallo. Mais il nous faut la confession d'un nom, l'aveu du vol et du meurtre : « *Tu l'sais qu'trop bien, menteuse* », hurle Ingravallo « *crache l'nom, c'lui qu't'as là : ou t'l fera cracher l'brigadier, à la caserne, à Marino : l'brigadier Pestalozzi, te l'f'ra cracher.* » Tina réagit d'abord en s'excusant « *comment peuss'l'dire si l'en sais rien ?* » et ensuite, en se laissant emporter par un cri (de rage ou de colère ?), réitère son innocence : « *non, non, ça n'a pas été moi !* ».

Cette absence de résolution entraîne évidemment une déception chez le lecteur. Il aurait fallu un bouc émissaire, quelqu'un qui prenne en charge les délires de la société mussolinienne (on est au printemps du 1927, en plein essor donc de l'Italie fasciste). En effet, on est loin d'une solution définitive, d'un simple enchaînement de causes et d'effets qui éclaircirait la raison « historique » des événements. Le tissu de la réalité est, dans les faits, beaucoup plus complexe. Le commissaire Ingravallo est au courant, même « *s'il n'entendit pas, sur le moment, ce que son âme était sur le point d'entendre* » et c'est pour cela qu'il reste paralysé face à « *ce pli noir vertical entre les deux sourcils de la colère* » de Tina. On est dans les tout derniers mots du roman, là où le lecteur, autant que don Ciccio, est supposé être induit « *à réfléchir : à se repentir, presque* ».

Qu'est-ce qui s'achève alors ? Quel sera notre regret ? Sur quoi l'œuvre nous invite-t-elle à réfléchir ? On a l'impression qu'au-delà d'une embrouille policière quelconque, d'un récit inextricable étouffé dans le labyrinthe du quotidien, ce que Gadda nous transmet (et que Manganaro parvient à faire passer avec sa traduction) c'est l'histoire des tremblements de la parole, ses battements « spasmodiques » : la vitalité d'une langue « *poussée à l'erreur* » qui ne cesse de s'inventer (et de nous réinventer) à chaque lecture, de sorte qu'après avoir lu *L'affreuse embrouille de via Merulana*, le lecteur peut se contenter d'avoir acquis une compétence : il commence à se débrou(ssai)ller dans une nouvelle langue. Même si, à tout moment, il court le risque de se perdre.

Cet article a d'abord été publié sur Mediapart.

Avril 94

**Michel Laub, l'un des auteurs
les plus en vue de la littérature
brésilienne contemporaine,
revient avec un roman,
La pomme empoisonnée,
deuxième volet d'une trilogie
plus conceptuelle que narrative,
qui fait suite à Journal
de la chute, déjà publié
chez Buchet-Chastel.**

par Santiago Artozqui

Michel Laub

La pomme empoisonnée

**Trad. du brésilien par Dominique Nédellec
Buchet-Chastel, 132 p., 14 €**

La pomme empoisonnée met en parallèle trois récits, ou plutôt trois destinées : celle de Kurt Cobain, le chanteur du groupe Nirvana, phénomène sociologique mondial du début des années 1990 ; celle d'Immaculée Ilibagiza, survivante tutsie du génocide rwandais qui parcourt le monde en donnant des conférences sur la paix et le pardon ; et celle du narrateur, lequel raconte, une vingtaine d'années plus tard, l'histoire d'amour qu'il a vécue avec Valeria, la chanteuse du groupe de rock dont il était le guitariste.

D'emblée, le roman de Michel Laub pose une problématique : quelles sont les raisons qui nous poussent à faire les choix que nous faisons ? Pourquoi Kurt Cobain, artiste adulé par toute une génération, père de famille assuré de pouvoir subvenir aux besoins de celle-ci, se débat-il avec une addiction à l'héroïne et choisit-il de mettre fin à ses jours ? Pourquoi Immaculée Ilibagiza, qui passe « *quatre-vingt-onze jours dans une salle de bains d'un peu plus d'un mètre carré, sans lavabo, avec sept autres femmes* » pendant que toute sa famille excepté son frère se fait massacrer, choisit-elle de vivre ? Pourquoi Valeria, l'Onge et le narrateur ont pris telles décisions plutôt que telles autres ?

AVRIL 94

On retrouve dans ce roman le thème qui donne sa cohérence à la trilogie de Michel Laub, lequel s'intéresse à la façon dont les événements qui secouent le monde (dans *Journal de la chute*, il s'agissait d'Auschwitz) influencent la perception qu'ont les individus de leur propre bien-être, jusqu'à changer parfois le cours de leur existence. À ce titre, le suicide de Kurt Cobain, le 5 avril 1994, est particulièrement parlant puisque, dans les jours qui ont suivi la divulgation de cette nouvelle, sur les cinq continents, de nombreux adolescents se sont donné la mort, et certains ont laissé des lettres expliquant qu'ils ne pouvaient pas vivre dans un monde sans Cobain. Par ailleurs, le 6 avril 1994, le président rwandais, Juvénal Habyarimana, est assassiné – un missile est tiré sur son avion au moment où il atterrit à Kigali –, et dès le lendemain les extrémistes hutus commencent à massacrer les Tutsis.

D'un côté, un artiste se laisse entraîner, avec sincérité, dans un nihilisme qui dépasse la simple posture, de l'autre, un peuple entier plonge dans un nihilisme très concret qui fera des centaines de milliers de morts en moins de cent jours. La concomitance de ces deux événements et la différence de ressenti qu'ont pu en avoir les uns et les autres sont au cœur du texte de Laub. En entrelaçant ces trois récits, le narrateur tente de cerner en quoi la connaissance de ces destins tragiques joue sur la perception qu'il a des tragédies qui le touchent personnellement et qui sont, *in fine*, les « seules qui l'intéressent vraiment ». En effet, arrivé à quarante ans, il est bien obligé de constater que ce sont les épisodes survenus pendant la brève période de sa jeunesse où il faisait son service militaire qui ont exercé la plus grande influence sur sa vie, et non les événements susdits, bien qu'il ait été lié artistiquement à Kurt Cobain, dont il reprenait la chanson « The Drain », d'où est tiré le vers « la pomme empoisonnée » qui donne son titre au roman, et professionnellement à Immaculée Ilibagiza (devenu journaliste, il l'a interviewée).

Cette thèse, que l'on pourrait résumer sommairement en disant que chacun voit le monde à travers le filtre de sa propre expérience, qu'elle soit intellectuelle, sentimentale ou sensorielle, n'est certes pas nouvelle, mais Michel Laub la présente sans dogmatisme, en suggérant des pistes et en posant des questions ouvertes auxquelles il laisse au lecteur le soin d'apporter ses propres réponses.

Reste l'essentiel pour un roman : le plaisir de la lecture. Du point de vue du style, Michel Laub a



une écriture minimaliste, dénuée d'artifices, factuelle, dont la froideur assumée estompe les frontières entre réalité et fiction sans jamais tomber dans le nombrilisme. L'auteur-narrateur ne se met pas en scène, il raconte une histoire sous une forme qui pourrait s'apparenter à celle d'un journal, en juxtaposant des petites pastilles de temps avec une science maîtrisée du récit et de la dramaturgie. La qualité clinique de cette prose, admirablement rendue par Dominique Nédellec, son traducteur attiré, rappelle souvent le Jean-Philippe Toussaint des débuts, et, comme lui, Laub a le don de trouver le détail qui sonne juste et de créer des personnages qui prennent chair avec une grande économie de moyens.

Ainsi, on referme ce livre avec la sensation d'avoir fait connaissance avec un Brésil contemporain, loin des clichés faciles, dont la société est, par bien des aspects, plus proche de la nôtre qu'on ne pourrait le croire.

La cause des femmes

Hanna Johansson, suédoise, la trentaine, n'a échappé au chômage qu'en trouvant un travail à Pôle Emploi. Elle mène une vie médiocrement normale, affrontant chaque jour des collègues stupides ou stupidement entreprenants, recevant régulièrement des demandeurs d'emploi à qui, elle le sait bien, il ne sera jamais fait la grâce d'une offre.

par Corinne François-Denève

Sara Lövestam

En route vers toi

Trad. du suédois par Esther Sermage

Actes Sud, coll. « Lettres scandinaves »

592 p., 23,80 €

Son compagnon l'ennuie, et elle n'a comme succédané de plaisir que ces barres chocolatées qu'elle consomme de façon industrielle, et comme rappel de l'essentielle douleur de vivre que ces lentilles de contact qu'elle pose chaque matin sur ses yeux, ne s'apercevant même plus qu'elles lui arrachent la cornée. Mais, un beau jour, par un hasard peu objectif, et qui paraît quelque peu forcé, quatre objets font irruption dans la vie d'Hanna : des lunettes, une broche, une règle et une paire de bottines « vintage ». Il s'agira d'abord pour elle de chausser ces bottines aussi élégantes qu'inconfortables, mais qui la redressent et lui donnent une autre allure, puis de jeter ses lentilles et d'utiliser les lunettes, pour y voir plus clair, peut-être sur elle-même. Hanna n'est pas Cendrillon, ou plutôt c'est une Cendrillon moderne : ces objets vont en effet la mettre sur la route non d'un prince charmant, mais d'une autre femme, vers qui elle va « retourner » (le titre suédois indique en effet un « retour vers elle »). Commencé comme une chronique de la médiocrité ordinaire, engluée dans les « choses », le roman se tourne alors vers la fiction historique, retraçant le combat de la femme aux bottines et lunettes, « Signe » (le jeu de mots ne fait pas sens en suédois), pour le droit de vote des femmes. Le roman s'ouvrira sur quatre sections consacrées aux quatre objets, le chapitrage com-

mence avec la quête d'Hanna. À partir du chapitre 3, les chapitres alternent : les pairs sont consacrés à la moderne Hanna, les impairs font retour vers Signe. Ce va-et-vient systématique tresse des liens entre Signe et Hanna, entre le temps des chevaux et des moissons, et celui de Google et des voitures ; cette construction ludique et un peu facile s'avère à la longue lassante, car les fausses pistes sont finalement peu nombreuses. Le lecteur pressé sera toutefois trompé : ce n'est pas parce que Hanna est partie sur la trace de Signe qu'elle va devenir « comme elle ». On le découvre vite en effet, Signe s'est éprise d'« Anna ». Un(e) « h » en moins, peut-être, pour l'épaisseur de l'Histoire. Cette Histoire a vu des signes de progrès techniques (l'électricité est arrivée à la campagne) et parfois des avancées sociales qui alimentent encore les débats d'aujourd'hui – inégalité salariale, titres à donner aux femmes (« Madame » ? « Mademoiselle » ?)...

En route vers toi, toutefois, ne parle pas seulement de suffragettes et de parité. S'il permet au lecteur francophone de se rappeler que les pays « du Nord » n'étaient sans doute pas aussi progressistes que cela, surtout à Tierp, petite ville rurale dans laquelle Lövestam situe son histoire, le livre autorise le lecteur plus averti à croiser les noms de Selma Lagerlöf, Ellen Key, Anna Bugge ou Knut Wicksell (écrit ici « Wiksell »), tous éminents penseurs engagés pour la cause des femmes. Des femmes, de la maternité, de l'amour d'une femme pour une femme, il est évidemment beaucoup question ici. Lövestam, chroniqueuse « à l'important magazine gay QX », nous précise la quatrième de couverture, et aussi auteure de *Différente*, traduit en français en 2013, évoque ainsi le « secret » des femmes du début du siècle – leur lesbianisme. Signe, qui élève la fille d'Anna, « la petite Signe », est en un sens une mère « non naturelle », mais une mère à part entière : l'auteure montre ainsi que la « filiation » passe par des canaux autres que biologiques. D'autres discussions sur le transgendérisme émaillent la partie « moderne » du roman. En ce sens, *En route vers toi* lorgne plus vers *Caresser le velours* de Sarah Waters que vers *Les Bostoniennes* d'Henry James. Dans sa postface, Lövestam se défend d'avoir voulu faire un roman « basé sur des faits historiques », tout en relevant la somme de documents authentiques qu'elle a dû consulter pour écrire son livre. Roman historique un peu rapide, chronique des années 2000 un peu superficielle, histoire d'un amour un peu mièvre, mais ouvrage sympathique et vif, doté de brèves fulgurances (la rencontre avec une « ado » étrange, l'aperçu toujours bien vu sur la vie intérieure d'une enfant), *En route vers toi* est sans doute, par son propos même, un livre important.

L'iguane et le chardonneret

Certains textes nous arrivent de très loin, certaines œuvres de plus loin encore. Ce n'est pas une question de géographie physique, disons plutôt qu'il s'agit de géographie morale. L'œuvre d'Anna Maria Ortese (1914-1998) est de celles-là. Elle a elle-même désigné les contours, assez flous au demeurant, de ce lieu des origines, dans une poignée de pages d'une précision et d'une clairvoyance inouïes sur les conditions actuelles de production de la littérature (ce qu'en d'autres termes, plus ortésiens, on appellerait volontiers les auspices du texte), au titre explicite : Là où le temps est un autre [1]. Le problème essentiel des écrivains de la trempe d'Ortese, c'est qu'ils sont condamnés à vivre et à parler « depuis des lieux d'exil [2] » et qu'ils s'épuisent, littéralement, à parcourir le chemin reliant le lieu d'exil au lieu des origines pour arriver aux fins que leur dicte la nécessité qui les anime

par Mathieu Riboulet

Anna Maria Ortese

Les petites personnes

Trad. de l'italien par Marguerite Pozzoli

Actes Sud, coll. « Un endroit où aller »

360 p., 23 €

Il n'est pas toujours aisé pour le lecteur de se faire une idée de cette distance, en l'occurrence sidérale, où se tient l'écrivain, ni même de la percevoir.

Certes, quiconque lit *L'iguane*, *De veille et de sommeil* ou *La douleur du chardonneret* [3] se rend compte d'emblée qu'il a affaire à une voix d'une singularité puissante, déroutante plus souvent qu'à son tour, mais sans forcément pouvoir nommer précisément la source de cette singularité. Le grand intérêt du volume publié aujourd'hui sous le titre *Les petites personnes*, rassemblant trente-six textes d'origines et d'époques diverses, parus çà et là dans quelques journaux ou tout simplement inédits, issus du fonds Anna Maria Ortese des Archives nationales de Naples, est de dessiner précisément les contours de ce lieu des origines, ou plutôt de le laisser apparaître progressivement aux yeux du lecteur, lui permettant ainsi de cheminer à rebours dans le souvenir de ses lectures passées et de désigner ce qu'il avait, dans le meilleur des cas, fortement pressenti sans le nommer vraiment. Inutile, donc, de commencer par là.

« *Je considère les Animaux comme des Petites Personnes, des "frères" différents de l'homme, des créatures dotées d'un visage, de beaux et bons yeux qui expriment une pensée, et d'une sensibilité enclose, mais qui a la même valeur que la sensibilité et la pensée humaines* [4] » Pas un de ces trente-six textes qui ne se fasse le reflet plus ou moins direct d'une préoccupation constante, journalière, opiniâtre – d'aucuns diraient obsessionnelle – pour les animaux, petits et grands. Mais, bien qu'elle qualifie dans l'un d'eux Brigitte Bardot de « reine de France » pour son engagement en faveur de la cause animale, c'est un argumentaire autrement plus solide que celui de l'actrice française et une poétique autrement mieux articulée qui se déploient dans ces pages. Car le propos d'Anna Maria Ortese n'a rien de platement militant, il dessine d'emblée un cadre extrêmement vaste – le monde au sens de la terre et des autres « corps célestes » qui l'entourent, « *tout ce qui se déploie continuellement dans le néant, qui invente à chaque instant des formes extraordinaires, raffinées, pour les faire ensuite disparaître ou les réabsorber* [5] » – où naissent et meurent un certain nombre de créatures qu'elle considère sans jamais établir entre elles aucune espèce de hiérarchie, partant sans jamais placer l'homme au sommet de la pyramide, même s'il a pour lui la force (versant pessimiste), même s'il a pour lui le langage (versant optimiste).

Cette optique, cette largeur de cadre, cette profondeur de champ important, elles permettent de dépasser la sensiblerie, voire la mièvrerie dont sont souvent taxés de tels propos, qui expliquent en partie, comme le souligne Angela Borghesi dans la post-face, l'irritation suscitée par les livres et la personne

L'IGUANE ET LE CHARDONNERET

d'Ortese en Italie de son vivant, et probablement aussi la discrétion qui entoure cette œuvre dont la puissance et la singularité devraient pourtant lui assurer une place de tout premier ordre dans la littérature du XX^e siècle. On a pu observer ces dernières années une évolution certaine des sensibilités vis-à-vis de l'animal, dont témoignent dans des registres divers les scandales autour des méthodes pratiquées dans les abattoirs, la publication de tribunes signées de plumes prestigieuses ou la publication d'une récente « genèse du droit des bêtes [6] ». Sans doute les tenants de ces préoccupations-là ne trouveraient-ils pas non plus tout à fait leur bonheur dans les textes d'Anna Maria Ortese, précisément à cause de la prise en compte constante du cadre plus général dans lequel elles s'inscrivent : car l'attention extrême presque toujours portée aux faibles, aux pauvres, aux enfants démunis, à la difficulté économique écrasante qui est le lot de millions d'êtres humains, rappelle que tout se tient, les animaux et les hommes, les planètes les plus lointaines et la terre, et récuse par avance l'argument hiérarchique (les animaux n'ont pas plus à passer avant l'homme que l'homme avant les animaux) souvent opposé aux « défenseurs des animaux ».

Ortese ne défend rien, elle a passé sa vie à tenter de faire entendre les voix « encloses » des êtres muets – une des tâches essentielles, premières de la littérature. Elle fait ainsi acte de compassion ; pas d'apitoiement ni de commisération, non, de compassion, un exercice de miséricorde laïque (rien de religieux chez elle, plusieurs textes du recueil sont même explicitement critiques à l'égard des positions de la hiérarchie catholique, Jean-Paul II au premier chef qu'elle n'appelle que Wojtyla ou le pape polonais), car, écrit-elle, « *l'homme sans compassion n'est rien, c'est un phénomène physique qui pourrait cesser d'exister, et rien ne cesserait pour autant [7]* ». Du lieu d'exil où elle est retranchée, elle n'a cessé d'écrire pour dénoncer cette absence de compassion chez l'homme et les conséquences qu'elle engendre pour les autres hommes et pour les animaux, pour la terre et les cieux, pour les autres, quels qu'ils soient et quelque forme qu'ils prennent...

Ce recueil est une sorte de laboratoire à ciel ouvert de l'œuvre romanesque, il permet de mesurer de quelle constance d'attention à l'infiniment isolé, désarmé et tremblant elle s'est nourrie (de ce point de vue, on peut voir dans « Petit et secret [8] », daté de 1978-1979 environ, le « programme » que *La douleur du chardonneret*, chef-d'œuvre évident, presque aveuglant, mettra en œuvre en 1993), et le

formidable travail d'élaboration poétique auquel Ortese s'est livrée pour incarner, au plus près de sa si vive perception de l'invisible, son attention à ce qui, en chacun de nous, hommes comme bêtes, reste for-clos, à la souffrance qui en résulte, et au désespoir profond, mais infiniment courtois et respectueux, que l'état du monde suscite chez celui qui se résout à prendre la plume, avant de s'en détacher, de guerre lasse. Ce qu'une lettre publiée dans *La Stampa* du 10 avril 1986, reproduite ici dans la postface d'Angela Borghesi, résume d'une façon qui dit tout de la manière splendide et discrète d'Ortese : « *Elle [mon écriture] n'était pas utile. Sans vouloir vraiment me juger et m'excuser moi-même, je dis que mes intérêts (et mes pensées) ont peu à peu abandonné le social et ses guerres pour s'intéresser à des choses totalement étrangères à l'intérêt normal des lecteurs. J'ai été frappée par l'écoulement du temps, des émotions, des formes, et par le fait que tout se perd sans explication. Et l'humanité (sur laquelle j'aurais juré) m'est apparue, de plus en plus, comme une créature lointaine et antédiluvienne, toute en excroissances dorées et monstrueuses, solitude, silence et danger, qui aurait lentement traversé un horizon désert. Je n'ai plus été très favorable à l'humanité !* »

1. Actes Sud, 1997, trad. Claude Schmitt.
2. Titre du dernier des quatre récits, daté de 1989, du recueil *Corps céleste*, Actes Sud, 2000, trad. Claude Schmitt.
3. Tous trois chez Gallimard, respectivement : 1988, trad. Jean-Noël Schifano, et 1990 et 1997, trad. Louis Bonalumi.
4. *Les petites personnes*, pp. 146-147.
5. « Mais même une étoile est pour moi "nature" », *ibid.*, pp. 13-14.
6. Pierre Serna, *L'animal en république, 1789-1802, Genèse du droit des bêtes*, Anacharsis, 2016.
7. « Le massacre des animaux », in *Les petites personnes*, p. 160.
8. *Ibid.*, pp. 63-72.

Surréalisme : les coulisses des origines

En 1920, André Breton, jeune homme de vingt-quatre ans, se trouve encore au cœur des épisodes Dada, bien que Les champs magnétiques aient déjà fait vibrer le langage poétique et jeté les bases de ce que sera le surréalisme ; par ailleurs, l'influence ravageuse de Jacques Vaché, beaucoup plus radicale que les scandales plus ou moins mondains concoctés par Tzara, est toujours présente à son esprit. Mais la vie est difficile, et il n'a guère de moyens d'existence alors que sa rencontre récente avec Simone Kahn mène tout droit à un prochain mariage.

par Alain Joubert

André Breton

Lettres à Jacques Doucet (1920-1926)

Présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert.
Gallimard, 272 p., 21 €

Logé à l'hôtel des Écoles, rue Delambre, il prodigue des lectures à haute voix à une Madame Tachard, directrice fortunée de la maison de couture Talbot. Sans doute satisfaite de ses prestations, elle recommande Breton à Jacques Doucet, grand couturier et déjà grand collectionneur, lequel engage le jeune poète au titre de bibliothécaire et conseiller artistique ; de plus, il lui demande de le tenir régulièrement informé des activités intellectuelles du moment par l'envoi, chaque semaine, d'une lettre dûment rétribuée. Voilà qui va mettre « un peu de beurre dans les épinards », selon une expression populaire de jadis, que j'ai personnellement entendu Breton utiliser, un sourire complice aux lèvres, en certaines circonstances !

Avant d'analyser le contenu passionnant des lettres ici réunies, il faut d'abord souligner le ton déférent et l'extrême courtoisie de Breton envers Jacques Doucet, sachant que ce n'est pas là une marque de « soumission » vis-à-vis de quelqu'un qui l'emploie, mais bel et bien un trait de caractère constant chez lui, comme tous ceux qui l'ont côtoyé peuvent en témoigner s'ils sont de bonne foi ; ce qui n'est évidemment pas le cas d'un imbécile pompeux qui, récemment, s'est cru autorisé à traiter Breton de « tortionnaire » dans les colonnes d'un magazine à l'agonie ayant déjà perdu son âme ! Pauvre type...

Ainsi, est-ce sur la base d'une véritable confiance et d'une estime réciproque que le jeune agitateur d'idées va entamer sa collaboration régulière, le 20 décembre 1920, par une lettre dont voici les premières lignes : « *Monsieur, puisque vous voulez bien vous intéresser à ma vie, il ne vous déplaira peut-être pas que je trace dans cette première lettre un portrait de moi-même, quitte à me perdre dans les détails ou à trop simplifier. Je ferai en sorte que vous ne m'en gardiez pas rigueur.* »

Les exercices assez fréquents d'autoanalyse auxquels André Breton se livrera, tout au long de sa vie, lors des périodes charnières de sa trajectoire, trouvent ici le moyen de se déployer avec envergure ; en effet, la plus grande partie de cette lettre, d'une impitoyable lucidité, lui servira, plus tard, pour composer « La confession dédaigneuse », texte capital ouvrant le recueil *Les pas perdus*, véritable antichambre au *Manifeste du surréalisme* de 1924. Toujours dans cette lettre, Breton cite Einstein : « *Un événement ne peut être la cause d'un autre que si on peut les réaliser tous deux au même point de l'esprit* ». Il se pourrait bien que la fulgurante citation d'Einstein soit à l'origine de la célèbre définition *d'un certain point de l'esprit* dont Breton pourra maintes fois affirmer que sa détermination constitue l'objectif suprême du surréalisme puisque, dès lors, à ses yeux, les oppositions cessent d'être perçues contradictoirement, ce qui n'entraîne pas mécaniquement leur annulation, en dépit de l'interprétation qui prévaut généralement chez les têtes molles, « percevoir » n'étant pas « annuler » mais se saisir des vertus de chacun des deux pôles d'une alternative afin de les rendre compatibles l'un avec l'autre ; par la suite, il ressera encore cette idée selon la formule de *complémentarité contradictoire*, empruntée au Lupasco des origines, avant que celui-ci ne sombre philosophiquement et définitivement en la ridicule compagnie d'un Georges Mathieu, barbouilleur fascistoïde, chantre ébloui de l'Église et de l'Inquisition !



SURRÉALISME : LES COULISSES DES ORIGINES

Le 15 janvier 1921, répondant à une sollicitation du couturier, Breton rassemble toutes ses connaissances à propos de Freud, des recherches psychiatriques et de la psychanalyse, exposé qui se retrouvera plus tard dans le *Carnet 1920-1921*, plus développé sur certains points, comme le note Étienne-Alain Hubert. C'est aussi pour Breton l'occasion d'explicitier dans quel but Soupault et lui se sont lancés dans l'écriture des *Champs magnétiques*, tentant de prendre de vitesse les mécanismes de la « censure » afin de fournir le « *minerai brut* », ce qu'on leur a beaucoup reproché, « *sans se douter que notre intention était bien de rendre le métal (que l'art a pour objet de purifier indéfiniment) à son état primitif, de nous borner au travail d'extraction. Nous prétendions ainsi devenir les plus riches. L'esprit critique dont on meurt à notre époque ne joua aucun rôle dans ces recherches* ».

« L'infortune continue », selon l'expression de Breton, que rencontrera l'écriture automatique au fil du temps trouve ici son explication ; cette manière de faire surgir la poésie d'entre les mots, par-delà les mécanismes de censure à l'œuvre dans l'esprit humain, ne vise pas à produire des « œuvres », mais à fournir des « preuves », ce *minerai* précieux en son état brut que nos deux aventuriers mirent six jours seulement à extraire !

Que certains, par la suite, aient exploité ce minerai avec une volonté « poétique » rendant leurs ambitions suspectes de complaisance, c'est probablement ce que Breton désigna par cette *infortune continue* qu'il ne cessa de déplorer ; cela ne l'empêcha pas de reconnaître, immédiatement, l'authenticité de tel ou tel poète, lorsque les circonstances s'y prêtaient, comme ce fut le cas, les derniers temps, pour Guy Cabanel ou Hervé Delabarre à l'évidente pratique de l'automatisme...

SURRÉALISME : LES COULISSES DES ORIGINES

Attardons-nous maintenant sur une série de trois lettres, datées du 25 janvier, du 1^{er} février et du 9 février 1921, qui montrent combien Breton, du haut de ses vingt-cinq ans tout frais, loin de « corriger » une attitude intellectuelle semblant déranger l'aimable couturier, va déployer au contraire toutes les armes de ses intimes convictions afin de ne laisser nulle équivoque s'installer entre eux. Ce n'est évidemment pas là l'attitude d'un « employé », voire d'un courtisan !

Ainsi, le 25 janvier, suite à des observations de Doucet portant certainement sur la lettre du 15, Breton attaque-t-il comme suit : « *Monsieur, je n'ai pas conscience de vous avoir écrit une lettre qui fût pour moi un pensum. Si je vous ai paru ennuyeux, la faute peut en être au sujet dont vous m'aviez demandé de vous entretenir. Je ne suis pas responsable de toute cette lourdeur et Freud doit partager mes torts. Je comprends que tout cela ne soit pas de votre goût* ». Plus loin, en guise de conclusion, il ajoute : « *Dois-je continuer à vous écrire ? J'attendrai que vous m'ayez fait connaître votre plaisir* ».

Le 1^{er} février, après une lettre en retour du couturier, Breton déclare : « *Monsieur, je vous remercie d'avoir mis cette animation soudaine dans nos rapports. J'aime fort les complications, si vos paroles, je l'avoue, m'avaient d'abord piqué au vif. Je me suis plu déjà à dire que je ne croyais pas à la rencontre extraordinaire de deux individus ni d'un individu avec celui qu'il a cessé d'être, mais seulement à une série de malentendus acceptables, en dehors d'un petit nombre de lieux communs. Aussi je ne m'inquiète de rien moins que de nos divergences...* ». Ce qui suit est un moment particulièrement riche en réflexions décisives sur une certaine conception de l'art au cours duquel Breton va développer longuement des idées sensiblement différentes de celles de son « bienfaiteur » : « *Vous souhaiteriez me voir plus épris d'art et moi je ne cherche qu'à combattre l'idée fixe [...] Il faut savoir que le dernier mot de Rimbaud a été "L'art est une sottise". Ce mot sera toujours pour moi d'une plus grande portée que tous les poèmes de Rimbaud réunis [...] J'espère, Monsieur, avoir répondu à vos questions...* ». On voit que le jeune poète ne s'embarrasse pas de ces « précautions oratoires » qui font le bonheur des salons littéraires, artistiques et mondains où l'on préfère s'entretenir du temps qu'il fait en compagnie de ses « semblables », et où l'on n'envisage le rôle de la peinture qu'en fonction du plaisir des yeux qu'elle se doit de procurer à tout être bien éduqué !

Dans sa lettre du 9 février, Breton commence par remettre les rapports dans le bon sens : « *Permettez-moi de vous dire que j'ai été heureux d'avoir avec vous cette conversation et que l'amitié que vous m'avez si simplement offerte m'est de plus en plus précieuse. Je crois aussi que vous nourrissez moins de préventions à mon égard* ». Tout le reste de cette longue lettre sera consacré à une analyse particulièrement riche de ce qu'exprime l'Umour selon Jacques Vaché, « *qui mérite de ne pas être confondu avec cette sorte de voltairianisme qui me fait horreur [...] L'Umour résulte pour moi d'une lutte entre la faculté de s'émouvoir et certains éléments hautains [...] À cet égard Ducasse me donne toute satisfaction : les mesures qu'il a prises pour sauvegarder sa dignité, éclipse presque totale de l'homme devant l'œuvre, mépris absolu du rôle public, haine de l'asservissement, ne me laissent point à désirer. Pour moi, il est temps que l'homme cède la place à son propre héros* ».

Plus loin, c'est au critérium « humain » qu'il s'attaque, nouvelle duperie dont un certain traditionalisme étroit serait la dernière citadelle : « *Il n'y a pas de degré dans "l'humanité" ou bien l'œuvre d'un Rimbaud serait inférieure à celle d'un chanteur montmartrois [...] Au reste, n'importe quelle action est exemplaire et échapper, si peu que ce soit, à la règle psychologique équivaut à inventer de nouvelles manières de sentir [...] Le sens n'a pas à être inclus dans une œuvre, c'est à l'œuvre de prendre un sens par rapport à ce qui l'entoure [...] C'est ici que la poésie proprement dite donne la main à la philosophie* ».

N'oublions pas que nous ne sommes toujours qu'en 1921 et qu'à l'évidence les lettres hebdomadaires adressées par Breton à Doucet lui ont servi à développer et à affirmer des idées qui, peut-être, n'étaient encore qu'embryonnaires dans son esprit ; à ce titre, elles auraient été le lieu, le laboratoire, l'atelier où se codifient certaines des données fondamentales du surréalisme, telles qu'elles n'apparaîtront au grand jour que trois ans plus tard dans le premier *Manifeste*.

Cependant, après avoir mis l'accent sur les trois lettres qui me semblent être plus particulièrement représentatives de ce qui se passe de fondamental à la faveur de cette correspondance – rétribuée, ne l'oublions pas car cet aspect des choses, loin d'être secondaire, deviendra même essentiel un peu plus tard, quand Doucet, dans un geste d'une grande générosité, *doublera* d'un coup le montant alloué à Breton, afin de lui faciliter son mariage avec Simone Kahn qui, issue d'une famille « aisée »,

SURRÉALISME : LES COULISSES DES ORIGINES

voyait ses parents renâcler devant un futur compagnon sans revenus suffisants à leurs yeux –, il ne faudrait pas s'attarder sur chacune des autres, même si la plupart le mériteraient grandement, ce serait me lancer dans un véritable essai parallèle ! En revanche, il convient maintenant d'insister sur les autres aspects de la tâche demandée à Breton, à savoir ses fonctions de bibliothécaire et de conseiller artistique où, là encore, il se montrera d'une clairvoyance et d'une lucidité phénoménales, compte tenu de l'époque, du milieu, et de son âge ; mais la poésie et la révolte guidaient ses pas, qui n'étaient pas perdus pour tout le monde !

Concernant la bibliothèque dont l'enrichissement lui est confié, en amorce d'une série de livres qu'il proposera plus tard, avec la complicité d'Aragon sur ce point, le 11 avril 1921 Breton se lance dans un vibrant éloge de Maurice Barrès : « *Il m'a appris à placer plus haut mon jugement qu'on ne le fait en général, à ne pas accorder à l'action d'importance journalière [...] Il y a, dans les premiers livres de Barrès, un tel défi porté à l'opinion que nulle injure venant d'elle ne saurait plus atteindre leur auteur [...] La langue de Barrès a pour nous tant de séduction qu'elle suffirait à nous le rendre cher* » ; suit une liste de huit de ses livres que Breton considère comme les plus importants, dont *Du sang, de la volupté et de la mort*.

Un mois plus tard, le 13 mai, dans la salle des sociétés savantes, s'ouvrait la « Mise en accusation et jugement de Maurice Barrès par Dada », tribunal présidé par André Breton, lequel avait, en outre, rédigé les réquisitions : Barrès était poursuivi pour le crime d'atteinte à la sûreté de l'esprit et trahison des idées de sa jeunesse ! En fait, ce revirement apparent est dû au vif débat que Breton se pose à lui-même, celui de la responsabilité de l'écrivain devant ses lecteurs, problème que Dada évacue d'ordinaire sans aucun scrupule, avec force gesticulations. Ce procès est donc loin de l'esprit du dadaïsme, dans la mesure où il introduit une question éthique en lieu et place de la simple dimension scandaleuse si chère à Tzara. Sans doute peut-on estimer que, ce jour-là, c'est à une extinction des feux du dadaïsme parisien qu'on assiste, ce qui est potentiellement déjà le surréalisme ne demandant, dès lors, qu'à s'affirmer.

Mais venons-en à la liste des auteurs, et des ouvrages, qui a d'abord pour but de compléter les collections antérieures qu'André Suarès avait constituées, tout en s'appuyant sur un seul critérium : ce qui a contribué à « *la formation de la mentalité poé-*

tique de notre génération », le « nous » correspondant ici à Breton et Aragon, complice en la circonstance ; ce dernier précisera un jour qu'il s'agissait, de plus, de mettre en évidence les livres qu'Isidore Ducasse avait pu lire. C'est par un document de février 1922 que nous commencerons. Vaste programme, où l'on retrouve philosophes et scientifiques – Kant, Poincaré, Freud, Einstein, Hegel, Fichte, Sade, Lulle, Swedenborg, Pascal, La Rochefoucauld, Leibniz –, où apparaissent Restif de la Bretonne, Proudhon, Lacenaire, Marat, Rabbe, Eugène Sue et Ponson du Terrail, dont le héros, Rocambole, attire cette remarque provocatrice, et « coup de chapeau » à la fois à la verve populaire : « *L'importance prise par ce dernier personnage dans la littérature moderne est significative : le caractère non littéraire, d'ailleurs à notre avis insoutenable, de cette œuvre, ne peut prévaloir pour la faire écarter de notre choix sur le succès prodigieux de ce type, qui fait peu à peu oublier le Christ et Napoléon* ». Bien sûr, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, Jarry, Apollinaire ou Jacques Vaché répondent à l'appel, et beaucoup d'autres qui feront l'objet d'une seconde liste, en octobre, d'où sont délibérément écartés « *les poètes aujourd'hui consacrés [...] qui ne participent pas du mouvement moderne* » : voici donc Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Germain Nouveau, Cendrars, Reverdy, Tzara, Picabia, Éluard, Soupault, Whitman, Desnos et Péret.

Les manuscrits rares sont également recherchés par le collectionneur et, le 4 août 1924, Breton communique à Doucet les résultats de la visite de Maurice Heine ; il semblerait qu'il s'agisse là d'une première rencontre avec le créateur de la « Société du Roman philosophique » dont le but est de publier des éditions critiques et strictement privées de Sade ; or Heine ne propose rien moins que le légendaire manuscrit en rouleau des *120 journées de Sodome*, retrouvé en Allemagne, pour la somme de quarante mille francs. Breton ajoute dans sa lettre que ce texte « *commande la plus grande partie de l'œuvre de Sade et le manuscrit dont il s'agit présente un intérêt historique exceptionnel* ». Toutefois, Heine, s'attendant à une réponse négative, prend d'autres dispositions ; effectivement, Doucet renonce, en dépit de l'insistance de Breton, et le trésor sera acheté en 1929 par Charles et Marie-Laure de Noailles, avant de connaître d'autres pérégrinations au fil du temps.

Avant de clore cet article qui pourrait encore développer nombre de considérations sur l'importance de cette correspondance – ce que le lecteur ne manquera pas de découvrir par lui-même ! –, il faut enfin en venir aux conseils prodigués par Breton quant à l'acquisition d'œuvres artistiques contemporaines. Et là,

SURRÉALISME : LES COULISSES DES ORIGINES

il faut bien crier au génie visionnaire du poète qui, d'emblée, soulignera l'importance de créateurs comme Marcel Duchamp et Pablo Picasso.

Duchamp, en premier lieu. Le 12 août 1922, Breton écrit : « *Toute mon activité se concentre sur ce problème : un nouvel esprit se prépare, quel sera-t-il et de quoi vraisemblablement doit-il participer ? [...] Il se pourrait que l'on redécouvrit [...] l'homme de qui je serais le plus disposé à attendre quelque chose [...], l'homme qui s'est tenu seul à l'écart du public et qui n'a voulu être jusqu'ici le héros d'aucune aventure, si brillante qu'elle soit (cubisme, dadaïsme), l'esprit qu'on trouve à l'origine de tous les mouvements modernes et que ces différents mouvements n'ont nullement compromis : Marcel Duchamp. Sa pensée m'est un refuge* ». Jacques Doucet finira par acquérir, l'année suivante, une œuvre intitulée *Glissière contenant un moulin à eau* (en métaux voisins), à la grande satisfaction de Breton, qui lui écrira : « *Vous savez à quel point je désirais que votre collection s'accrût d'une œuvre de Duchamp ; celle-ci va combler la principale lacune que cette collection présentait à mon sens.* »

Concernant Picasso, c'est autour des *Demoiselles d'Avignon* que se polarisent les conseils de Breton. Dès 1921, il passe à l'offensive en soulignant qu'il s'agit là « *de l'œuvre la plus marquante des deux ou trois plus grands artistes d'aujourd'hui* ». En 1923, il insiste : « *C'est là une œuvre qui dépasse pour moi singulièrement la peinture, c'est le théâtre de tout ce qui se passe depuis cinquante ans, c'est le mur devant lequel sont passés Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire, et tous ceux que nous aimons encore* ». En décembre 1924, le 2, Doucet ayant acquis *Les demoiselles*, Breton se réjouit et

proclame : « *On ne songe jamais assez que Picasso est le seul génie authentique de notre époque, et un artiste comme il n'en a jamais existé, sinon peut-être dans l'antiquité* ». Le 12, au comble de l'exaltation, il ajoute : « *Je ne puis m'empêcher de voir dans "Les demoiselles d'Avignon" l'événement capital du début du XXème siècle. Voilà le tableau qu'on promènerait, comme autrefois la Vierge de Cimabue, à travers les rues de notre capitale, si le scepticisme ne l'emportait pas sur les grandes vertus particulières par lesquelles notre temps accepte d'être, malgré tout [...] "Les Demoiselles d'Avignon" défie l'analyse et les lois de leur vaste composition ne sont aucunement formulables* ». Etc.

Pour terminer sur une note d'agréable subversion, voici ce que Breton écrit, le 4 septembre 1926, à son aimable correspondant, à propos de quelques jours de vacances : « *À Gavarnie, nous étions aux prises avec les pèlerins de Lourdes, gens extrêmement mal élevés et dont l'affluence à cette époque est telle que les glaciers apparaissent à longue distance souillés de leurs pas. Ici, vous n'ignorez certainement pas quelle espèce de foule hante la contrée à cinquante kilomètres à la ronde et quels sentiments m'animent à l'égard de cette foule. En arrivant à Biarritz, il faut vraiment laisser toute espérance* ».

Notons encore que l'appareil critique et les notes de bas de page dus à Étienne-Alain Hubert sont particulièrement riches, voire indispensables, afin de remettre en perspective tout ce qui se passe pendant ce temps-là dans la coulisse ; ce qui n'était pas le cas du précédent volume consacré à la correspondance entre Breton et Simone Kahn, Jean-Michel Goutier ayant laissé dans l'ombre le filigrane de la vie qui court, et des événements qui surgissent durant la période concernée, laquelle se confond souvent avec celle qui nous a occupé ce jour, heureusement.

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Relations publiques

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

Entretien avec Christiane Veschambre

Dès sa première publication (Le lais de la traverse, Des femmes, 1979), Christiane Veschambre a choisi d'écrire sans se préoccuper de ce qui pouvait être reconnu à un moment donné. Elle s'est autant tenue à l'écart des genres répertoriés que de leur transgression systématique. Christiane Veschambre a également donné à EaN quelques séquences d'un livre à paraître.

par Gérard Noiret

Christiane Veschambre
Basse langue
Isabelle Sauvage, 140 p., 18 €

Liée à l'aventure des revues (elle a notamment cofondé *Petite*) et des ateliers d'écriture, Christiane Veschambre a développé une œuvre portée par « l'expérience intérieure ». Loin des descriptions, de la psychologie et du suspense, elle s'est inventé son propre mode de narration en utilisant les ressources du montage. Méfiante envers la philosophie des philosophes professionnels mais intéressée par ce qui dans le contemporain a refusé les apparences, elle a enrichi une pensée soucieuse d'avoir prise sur les strates de l'existence. Pour elle, écrire n'est pas « prendre la parole » afin de raconter des histoires ou de manifester un style, mais parvenir à faire taire en soi la langue de la communication, la langue du vouloir, la belle langue, pour qu'après le silence puisse surgir la langue des soubassements

Paru en juin dernier aux éditions Isabelle Sauvage, *Basse langue* cristallise cette recherche opiniâtre. Ce quinzième titre fait tenir ensemble des séquences en italique mettant à vif des fragments d'une vie de femme (la mort du père, un avortement, la venue d'une ancienne amie de sa mère...) et des lectures (Erri De Luca, Robert Walser, Emily Dickinson, Gilles Deleuze) que prolonge l'évo-

cation de Mrs Muir, le personnage du film de Mankiewicz. Si on retrouve ce qu'on a aimé dans les ouvrages défendus par Cheyne, *Le préau des collines*, *Ubacs...*, plusieurs notions nouvelles viennent compléter le réseau des formulations mis en place au cours des années afin de capter la force de mots et de scènes qui font irruption en dehors du vouloir. En un temps où le ciel est saturé de signaux tous plus « éblouissants », plus « atypiques » les uns que les autres, ce livre compte parmi les rares phares – de lumière noire – susceptibles de nous faire encore signe.

Christiane Veschambre a bien voulu répondre à mes questions.

Je vous lis depuis des décennies. Je croyais que votre écriture m'était familière. Basse langue m'a décontenancé. J'ai été arrêté par des syntagmes improbables. J'ai été contraint de revenir sur mes pas par des nuances déterminantes ou des graphies inhabituelles.

Basse langue est un livre écrit sur plusieurs années. Écrit dans une grande tension, une exigence d'intensité en chacun de ses lieux de surgissement. J'ai écrit plusieurs autres livres en parallèle, comme des lignes possibles de dérivation du courant, dont, pour les plus récemment publiés, *Versailles Chantiers* (Isabelle Sauvage) et *Quelque chose approche* (Les Arêtes). Dans ce dernier recueil, il y a ce poème :

« dans le tunnel que je creuse

centimètre par centimètre

avec ma cuillère

sous le sol de la prison

(le plus souvent

les rondes de gardien

me l'interdisent)

attend le livre

que j'éccrris »

Je ne suis pas coutumière des altérations de la graphie d'un mot pour faire entendre ce que je veux lui faire dire. Cet *éccrris* veut rendre compte de la tension que j'évoque. Il me fallait à la fois obéir à ce qui surgissait – ce qui secouait, faisait trembler – et

ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE VESCHAMBRE

le travailler dans sa vérité, qui n'est pas donnée, bien sûr, que seule l'écriture à son tour fait surgir.

Dès l'abord, j'ai perçu une tonalité et un rythme légèrement différents. Puis, j'ai eu la certitude que « tout » était là mais que, enrichi par de nouvelles formulations et leurs conséquences, votre travail se développait une octave plus haut.

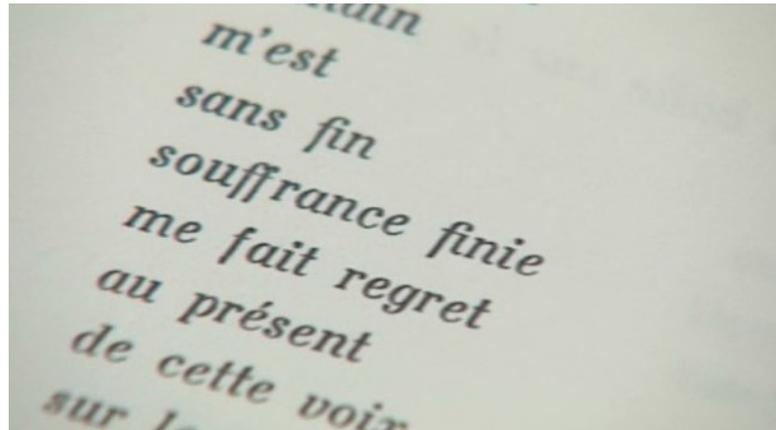
Une expression de Georges Bataille dit, à mes yeux, exactement ce qu'est ce travail, cette exigence : l'expérience intérieure, écrit-il au début du livre qui a ce titre, c'est, au moins, de « l'émotion méditée ». Écrire, dans mon expérience, c'est cela : l'émotion méditée. Inutile d'écrire ce qui ne naît pas de l'émotion – entendue comme mise en mouvement de l'être, non comme émotivité ; mais écrire c'est ce travail de « méditation », à savoir, d'arrêt, d'écoute, d'acceptation de l'ignorance (car ce qui me traverse alors, je n'en ai aucune connaissance préalable), travail qui seul peut permettre celui de la mise au jour d'une forme, d'une langue. Et c'est cette forme, cette langue, qui donne existence à ce qui, informe et puissant, nous a traversés par l'émotion. (C'est aussi ce dont témoigne Proust lorsque son narrateur s'arrête sur une sensation qui le traverse en lui faisant signe, qu'il pourrait laisser passer, alors qu'il décide de l'écouter jusqu'au bout, c'est-à-dire d'écrire la Recherche).

Vous parlez de Bataille. À plusieurs reprises, j'ai pensé à Bachelard. Par exemple, lorsqu'il analyse ce que nécessite une expression comme « eau dormante ». Et cela dès le titre.

« Basse langue », à la différence de « langue basse », ça évoque basse terre par exemple, un lieu possible, une entité et non pas seulement ce qui s'oppose à la hauteur. Mais ça s'est imposé comme ça. En dire plus, de cette basse langue, je ne saurais le faire ici. C'est en écrivant le livre que j'ai pu en dire quelque chose.

Dans vos pages, il y a beaucoup de textes liés à des états de veille: après ou avant le sommeil; pendant ou après une lecture.

Ce livre s'est écrit à partir d'expériences de lecture qui, d'une manière ou d'une autre, ont ouvert, ont fendu la lectrice que j'étais, et ont livré passage à d'autres mouvements de vie. C'est toujours ainsi, à vrai dire, que j'ai écrit. Ce livre, loin d'être différent des autres, est pour moi, comme la



concrétion la plus dense, la plus aiguë, de mon travail. Il est aussi comme l'autre extrémité de cette ligne de tension qui commence par *Le lais de la traverse*, mon premier livre, que j'ai un soir commencé à écrire en me laissant habiter par un lieu intérieur démuné, démuné de tous les biens, et en particulier de ceux du savoir, de la lettre. Je dis « lieu intérieur » parce que c'est cela qu'a ouvert en moi le côtoiement, dans ma haute enfance, d'une grand-mère maternelle, pauvre, analphabète, débile. Cette femme n'est pas devenue un personnage, mais l'origine d'un lieu, irreprésentable, de basse langue qui m'a mise à l'écriture.

J'ai parlé d'états de veille. Mais il y a aussi, partout, un constant état de vigilance et de « cruauté ».

Basse langue a été un combat entre moi et moi (le moi qui creuse le tunnel vers la liberté, le moi qui fait ses rondes de gardien) pour accepter le corps du livre tel qu'il s'est constitué – ce qui ne veut pas dire que ça se fait tout seul : c'est un travail que de reconnaître la place de tel organe, de faire confiance à ce qui se présente avant ou après, et d'éliminer ce qui, pourtant en grâce à nos yeux parce que, par exemple, « beau morceau », ferait mourir, comme un parasite, le corps vivant du texte.

J'ai lu et relu Basse langue. Ce qui est évident, c'est que le rapprochement des différentes parties repose sur des phénomènes d'attraction et de densité.

Oui, j'aime beaucoup que vous évoquiez ces deux forces, qui sont à l'œuvre dans le travail de montage et non dans l'idée de composition. La composition, dans le domaine littéraire, suppose, à mes yeux, une intention extérieure à la nécessité interne de l'œuvre. La composition demande

ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE VESCHAMBRE

habileté, sens de ce qui peut plaire, séduire, satisfaire le lecteur. Elle peut obéir à des techniques éprouvées, par exemple introduire des transitions qui servent de sas là où il y aurait eu un « trou », regrouper ce qui n'était pas contigu pour un effet d'unité, toutes sortes de moyens pour, aussi, en quelque sorte, rassurer le lecteur. Elle peut même avoir l'air audacieux, dans la mesure où ces audaces lui seront comptées comme signes extérieurs de liberté (comme Barthes disait, dans ses *Mythologies*, que certain chanteur de mélodies donnait à entendre, par son interprétation, le signe de l'émotion à la place de l'émotion même).

Le montage, notion que j'emprunte bien sûr au cinématographe, s'efforce d'obéir au corps même du texte. Un corps vivant, singulier – aucun corps n'est identique à un autre –, et parfois même d'apparence un peu « monstrueuse », formé d'organes hétérogènes, qui cependant se constituent en corps. Car cette hétérogénéité, avec ses juxtapositions inattendues, n'est qu'apparente si chaque séquence du texte provient de ce lieu interne, propre à celui qui écrit en maintenant, à chaque occurrence, cette tension évoquée plus haut.

S'il est inutile de revenir sur les conditions auxquelles vous soumettez votre écriture, il me semble utile de souligner que vous avez la même exigence s'agissant de votre activité de lectrice.

Je pourrais dire du lecteur lisse qu'il préfère la composition au montage. La composition lisse le texte. D'une manière générale, la lecture lisse (que j'oppose à la lecture grumeleuse dans *Basse langue*) veut réduire le texte, sa langue, sa pensée, son énigme. Les ramener à ce qui peut être reconnu. Chacun de nous, je crois, est parfois un lecteur lisse, tant il est difficile d'accepter l'étranger, et le « non-savoir » dont parle Roberto Juarroz dans un de ses poèmes. Les livres, les auteurs dont je parle dans *Basse langue* ont en commun de m'avoir fait vivre de profondes expériences alors que quelque chose en chacun d'eux m'est étranger. Mais c'est un étranger qui me fait signe. C'est vers cela que j'ai décidé d'aller, vers cet étranger-qui-fait-signer, et j'ai compris que c'était, depuis le début, vers cela que j'étais allée pour écrire, puisque la grand-mère que j'évoquais, je la nomme, à la fin du *Lais de la traverse*, « mon étrangère ».

Inédits de Christiane Veschambre

Le texte qui suit est constitué de quelques séquences d'un livre de Christiane Veschambre à paraître aux éditions Isabelle Sauvage, intitulé Écrire/Un caractère. Nous publions également un entretien de l'auteure avec Gérard Noiret.

par Christiane Veschambre

Une revue rassemblant des contributions d'horizons divers sur le thème du travail m'avait demandé de parler de l'écriture.

Alors que je pensais donner forme à certaines constatations, réflexions concernant cette pratique telle que je la vis, écrire s'est très vite imposé, dans mon texte, comme une existence autonome. Comme un organisme vivant, d'aucuns diraient un personnage (un caractère ai-je choisi de dire, car il ne s'agit pas de psychologie mais de signes distinctifs), dont il me fallait rendre compte, de la façon la plus exacte possible, des modes de vie, et de disparition, de travail, des volontés et refus, des impasses, des habitudes, etc. : écrire est devenu Écrire. Un nom propre, son nom dans ces pages qui parlent de lui.

[...]

Écrire aime ce qui surgit : les animaux libres sur nos chemins balisés, le passé sur l'huis du jour (l'effacement du temps), le rêve en expansion infinie sur la nuit, une voix. Il veut qu'on s'arrête, saisi.

Il a fait signe.

Écrire veut un certain sommeil. Qui demande l'être entier en exclusivité. La moindre réserve, la plus légère retenue devant l'abandon, et se présente à la place un sommeil de forme sans fond.

Le sommeil que veut Écrire n'est pas un sommeil. Il est l'autre vie. Délivrée de l'épaisse pellicule des jours, de la croûte durcie de l'insomnie.



INÉDITS DE CHRISTIANE VESCHAMBRE

(L'insomnie est cette contre-force virulente, cette réaction – politique – à la demande exclusive de ce dormir que veut Écrire).

Il est rare comme une grâce.

Le seul territoire des rêves. Non – pas territoire. Il roule les rêves dans ses girations profondes, sans amont ni aval, dessus ni dessous.

Privé de lui, on est élimé, bon à s'asphyxier avec la poussière soulevée par les mots qui n'ont pas dormi.

Écrire n'aime pas l'anxiété. Ne survit pas dans les réseaux de nerfs affleurant la peau. Ne connaît pas les resserrements, les constrictions mentales qui réduisent la respiration à son plus petit filet, à son économie nouée, asphyxiée. Ce n'est pas un nerveux. S'il passe par le détroit de l'angoisse, c'est pour toucher le fond.

Écrire chute, d'un bloc parfois, parfois lentement, jusque vers les abysses sans lumière. Ne s'y perd pas. Attend. Il est sans couleur, confondu, comme les bêtes du fond des océans.

Il ignore quelle poussée le fait remonter vers les couches traversées de lumières en mouvement, lui donne forme, un instant il brille à la surface, il connaît la joie.

Écrire tout à coup ne veut plus. Ou plutôt, on veut écrire et dans cette volonté prend vigueur et racine l'herbe de haute résistance du non-écrire, qu'on n'arrachera pas.

Écrire ne veut plus parce qu'on l'a abandonné. On lui a pourtant dit : « je reviens, je n'en ai que

pour », peu importe la mesure de temps qu'on lui donne, il n'y a pas de quantité acceptable pour lui, « je reviens » lui dit « je t'abandonne », « attends-moi » c'est « tu peux mourir ».

[...]

Comment Écrire revient – ce n'est pas nous qui revenons.

Écrire revient par la brèche – une trouée dans l'enceinte fortifiée.

Par exemple, tout à coup une enfant se tient dans la pièce où on était assis, écoutant la musique, une enfant aussi présente, tangible que le capitaine Gregg dont le solide fantôme apparaît dans la cuisine de Mrs Muir, pas le souvenir de l'enfant qu'on a été (manipulable, celui-là, soumis aux variations climatiques) mais l'enfant même. Certes on est seul à la voir mais elle est si réelle, d'une réalité augmentée, on n'en parle pas, on est requis de lui parler, de l'écouter, c'est-à-dire d'écrire.

Écrire revient en s'engouffrant, n'a cure de nos attentes, renoncements, congélations, raisons, pousse avec une violence d'orage fenêtre ou porte, on est secoué, soulevé, bouleversé, on sait de nouveau qu'on habite une maison sans murs traversée des vents dominants de l'Émotion, char céleste d'Écrire.

Écrire n'apprend rien.

Écrire est un Ernesto.

Axel Bogousslavsky, qui est Ernesto dans *Les enfants* de Marguerite Duras, dit à sa mère qu'il ne retournera pas à l'école parce que à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas.

INÉDITS DE CHRISTIANE VESCHAMBRE

Écrire, lui non plus, ne veut pas apprendre ce qu'il ne sait pas. Ne veut pas qu'on lui fasse avaler du savoir constitué. N'apprend qu'avec ce qu'il sait – et qu'on ne sait pas lorsqu'on se met à écrire.

Tout à coup Écrire apprend qu'il sait.

Comme Ernesto, l'enfant qui a 7 ans et 40 ans, avec son histoire de livre trou(v)é. Un livre jeté que l'enfant ramasse, qui a été brûlé – lui reste un trou de la brûlure. Ernesto va se mettre à lire le livre à ses frères et sœurs – une histoire de roi – lui qui n'a pas appris à lire. C'est inexplicable, et inadmissible.

Écrire aussi est un extrémiste. Son travail : arriver à lire ce qu'il sait.

[...]

Écrire est un maître d'apprentissage.

Débarqué du char céleste, il vous met au travail. Ne vous lâche plus.

Métier : ajusteur.

C'est un chef (prononcer le *f*) d'œuvre exigeant. Qui ne passe rien. N'a de cesse de vérifier le travail d'ajustement de vos mots. Et pour cause : il s'agit de son corps, de l'ajustement de vos mots à son corps. N'a aucune tolérance, ne vous laisse pas en paix s'il se sent désajusté. Le problème est qu'il a un corps difficilement saisissable, ou plutôt que c'est votre travail d'ajusteur qui lui donne corps. C'est pourquoi il ne manifeste aucune indulgence – il s'agit de sa vie même. On essaie bien parfois de lui faire accepter quelque à-peu-près mais on le transforme alors immédiatement en fantôme s'évanouissant.

Un faux pli, mais aussi bien une belle broderie superflue, un drapé pour la beauté du geste, et tombe le corps d'Écrire.

On se dit : en voilà un maître d'apprentissage qui n'est jamais satisfait, qui jamais ne nous décernera notre certificat d'aptitude professionnelle.

Mais on s'est à peine révolté que tout à coup le maître nous apparaît dans son dénuement, qui est aussi sa puissance : celle d'un enfant à naître.

Arpenteurs de capitales

Iain Sinclair, après s'être intéressé à l'autoroute M25 voulue par Margaret Thatcher, suit le trajet de l'Overground, nouvelle ligne de métro aérien inaugurée en 2010 par le maire Boris Johnson. Claude Eveno, dans une démarche moins systématique, parcourt plusieurs quartiers de Paris et de sa banlieue, entre souvenirs et recherche d'un nouveau regard sur la ville. Écrits avant le Brexit et les attentats de novembre 2015, ces deux livres n'en sont pas moins en prise avec notre temps.

par Sophie Ehrsam

Iain Sinclair

London Overground

Trad. de l'anglais par Maxime Berrée

Inculte, 320 p., 21,90 €

Claude Eveno

Revoir Paris

Christian Bourgois, 352 p., 18 €

L'Overground, également appelé « Ginger Line » en raison de sa couleur orange sur le plan du métro londonien, a inspiré à Sinclair un projet de promenade et un livre, en seize étapes. Tout commence à Hackney, dans le nord-est de Londres, avec une charogne ordinaire, un pigeon écrasé. C'est le point de départ d'une réflexion sur l'évolution du quartier et le premier élan.

Après quelques explorations prometteuses au sud de la Tamise (le « mauvais côté »), Sinclair décide de suivre le trajet de l'Overground à pied, en une journée, avec un compagnon de route, le réalisateur Andrew Köttling, lui aussi arpenteur de territoires. Sinclair guette les traces du passé autant que les

ARPENTEURS DE CAPITALES

bizarries du présent ; Kötting a toujours faim, soif ou mal aux pieds, si bien que la réalité physique du parcours piétonnier refait régulièrement surface au milieu des réminiscences et des spéculations de l'écrivain. Au milieu du parcours toutefois, le doute pointe ; non pas sur le duo mais sur la quête elle-même. « *Et c'est ce que nous sommes à cet instant, Don Quichotte et Sancho Panza : mes charges ridicules, bille en tête, contre des ennemis illusoire, et les clowneries plus terre à terre de Kötting. Toute l'extravagance picaresque de cette entreprise s'efforçant de traiter la ligne aérienne comme une métaphore s'effondrait autour de nous. Chelsea Harbour rendait la satire inopérante.* »

Friand de satire politique, même quand elle trouve ses limites, Sinclair s'avère un fin connaisseur de la scène littéraire et artistique londonienne, de Chaucer à Will Self en passant par William Blake et Samuel Beckett. Il entrecoupe le récit de sa pérégrination d'hommages à ses inspirateurs, J. G. Ballard et Angela Carter. Les références picturales ne sont pas en reste (le peintre Leon Kossoff, le sculpteur Antony Gormley) et le compagnonnage avec Kötting occasionne des évocations cinématographiques qui contribuent à élargir les références culturelles hors des îles Britanniques. Sinclair ne se prive d'ailleurs pas de rappeler que Londres a servi de refuge à de nombreux Européens, dont Freud et Marx.

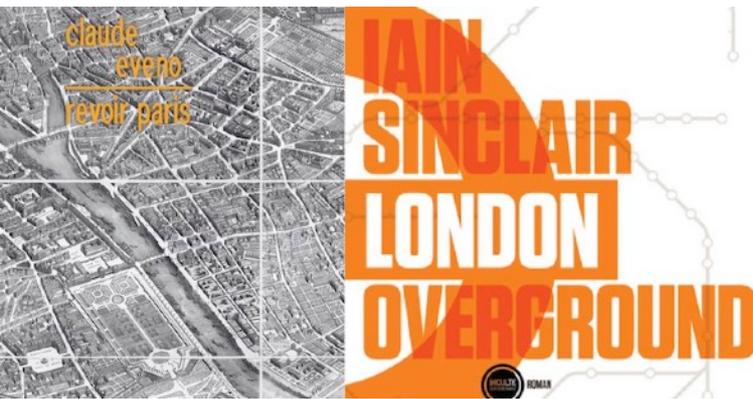
La ligne aérienne a parfois des airs de petite ceinture, et certains lieux comme Southwark Park invitent à des comparaisons parisiennes : « *Cette oasis pour nomade urbain non-aligné, l'équivalent pour South London des Buttes-Chaumont dans Le Paysan de Paris d'Aragon, ou de l'un des paradis perdus d'Arthur Machen, est une ressource pour les habitants du quartier, de tous les âges et de tous les tempéraments. [...] Les lignes d'influence imaginaires que ces promeneurs laissent derrière eux, leur sensibilité névrotique aux odeurs et aux visions, forment un réseau de rails mentaux reliant les parcs, les cimetières, les bars abandonnés et les chambres où logent des écrivains oubliés. Les jardins cachés, cachettes pour statues en détresse* ».

Connivence avec Claude Eveno, explorateur de parcs et de squares méconnus dans *L'humeur paysagère*, qui cite lui aussi Aragon et consacre de belles pages aux statues du jardin du Luxembourg dans son nouveau livre, *Revoir Paris*. Il parcourt

les rues avec son œil de réalisateur, sensible à l'architecture, à l'agencement spatial et – de façon peut-être plus inattendue – aux églises et aux sculptures, fussent-elles commémoratives. Il semble chercher des repères familiers (qui renvoient à ce qu'il a vécu, ou vu dans des films ou sur des photographies) mais aussi à poser un œil neuf sur la capitale. Cette quête (en quinze voyages) est aussi celle d'espaces plus mystérieux où il espère découvrir quelque dernière marge, dans une démarche qui se rapproche de celle de Sinclair : longer les voies de chemin de fer ou le périphérique.

Le livre d'Eveno est cependant plus personnel, plus introspectif ; promeneur solitaire, l'auteur cherche la trame d'un tissu urbain de plus en plus fragilisé. L'harmonie architecturale n'est plus de mise, la cohésion sociale non plus. Sa critique de l'aménagement du territoire n'a rien à envier à celle de Sinclair : les gouvernements et maires qui se sont succédé ne trouvent aucune grâce à ses yeux. La spéculation immobilière et les questions environnementales n'engendrent rien de bon. Le Paris que l'auteur a connu et aimé n'a-t-il été qu'une fable, un décor de cinéma ? « *Mon voyage devenait soudain un exercice de doute attristé sur une vie, au milieu d'un réseau de rues que je ne savais plus regarder avec innocence et curiosité pour des signes d'avenir, ne sachant plus y relever que les éléments d'une preuve de mon appartenance à un monde déjà entièrement disparu sans m'en être aperçu, un monde imaginaire construit sur une imagination collective passagère et fugace.* »

Le livre comprend des illustrations (beaucoup de photos, d'Atget notamment) et un index ; si l'absence d'images ne gâte en rien le plaisir de lecture de *London Underground*, celle d'un index surprend, tant les références y abondent. Que le lecteur accepte donc de se perdre – n'est-ce pas la meilleure façon de connaître une ville ? Peut-on d'ailleurs réellement connaître une ville, a fortiori une capitale, surtout si elle est aussi étendue que Londres ? Sinclair écrit : « [Will] Self met le doigt sur le problème auquel nous faisons face tandis que nous collectionnons les graffitis, les photographies de fresques à la bombe, les fragments d'affiches publicitaires déchirées. Une fois établi, le catalogue des trophées visuels constitue le tableau d'une journée particulière, d'un voyage. Le recoudre exige de la concentration. Mais la carte ne pourra jamais être plus que la carte d'une autre carte, plus avancée. Toujours plus précises, des cartes à l'intérieur des cartes, jusqu'à ce que nos



ARPENTEURS DE CAPITALES

crânes se fendillent » (ou jusqu'à l'accident du dernier chapitre).

Eveno, lui aussi déchiffreur de palimpseste, parcourt (contrairement à Sinclair) le centre de la capitale, mais s'intéresse surtout aux quartiers excentrés et aux communes limitrophes de Paris, comme Montrouge, Asnières, Clichy. Il a pleinement conscience, où qu'il se trouve, de se situer entre deux âges de la ville, y compris dans le dernier voyage : *« il n'y avait paradoxalement qu'un grand silence désert à peine gêné par la rumeur du paysage au loin venu remplacer celui de Monet, Degas et Seurat, une ville inconnue à perte de vue, dressée sur le fleuve comme une falaise, mais non ! ce n'était pas une ville, plutôt une étendue inqualifiable et sans limite, posée sur l'eau comme un mirage, un cauchemar dont j'aurais cru pouvoir me réveiller si je n'avais senti soudain, devant pareil spectacle, l'avenir déjà là – une mégalopole où l'humanité se damne, trop nombreuse pour se connaître et choisir d'être ensemble »*. Malgré une tonalité souvent teintée de mélancolie, voire de pessimisme, Eveno ne désespère jamais tout à fait de retrouver « la rue », un espace qui appartient à tous, mémoire d'un temps et promesse d'un autre. Dans les quelques lignes qui précisent qu'il a écrit sur le quartier de la place de la République en octobre 2015, on lit : *« Ne pas oublier le climat de ce qui a précédé [le massacre], d'autres morts et d'autres vies, de même que penser à ce qui viendra dans la paix ou la guerre, encore des vies, encore des morts, est une façon d'affirmer envers le pire la liberté d'esprit qui erre dans les rues »*.

Dans des styles très différents, ces deux écrivains de la même génération donnent chacun à sa ville un visage à la fois familier et inattendu. Suivez les guides.

Le latin rend libre

Pourquoi qualifie-t-on de « mortes » les langues qui nous servent le plus dans la vie ?

par Frédéric Ernest

Alain Rey et Gilles Siouffi

De la nécessité du grec et du latin

Flammarion, 192 p., 15 €

Hubert Aupetit, Adeline Desbois-Ientile

et Cécilia Suzzoni (dir.)

Le bon air latin

Fayard, 360 p., 22 €

Quand j'ai commencé le latin, en cinquième, je ne comprenais rien : l'enseignante chargée de nous y initier ne l'avait pas elle-même étudié. Puis ce fut la quatrième, avec un vrai professeur de latin. Un maître sévère puisqu'il considérait l'emploi du syntagme adjectival « assez satisfaisant » comme une faute très grave (« *satis* » veut dire « assez »). En troisième, me retrouvant seul en latin, j'ai forcément pas mal travaillé. À la difficulté se mêlait le plaisir. Plaisir, par exemple, de trouver dans le Gaffiot la traduction de tout le membre de phrase qui m'avait fait précisément y chercher tel ou tel mot : exactement le même plaisir que mon père avait éprouvé cinquante ans plus tôt.

Selon Brunetière, cité dans *Le bon air latin*, le latin ne pourra jamais être pour les Français une langue étrangère. Avant lui, Jean-Jacques Ampère, parlant de la langue française, avait dit : *« les mots celtiques y sont restés, les mots germaniques y sont venus, les mots latins n'y sont point restés et n'y sont point venus, ils sont la langue même et la constituant »*. C'est pourquoi connaître le latin est le plus sûr moyen de comprendre les mots de notre langue. En lisant « hiémal » ou « vernal », j'ai su qu'on parlait de l'hiver ou du printemps ; en passant devant le bureau « décanal », j'ai subodoré que le doyen n'était pas loin.

Certes, le sens « étymologique » d'un mot ne coïncide pas toujours avec le sens qu'il a aujourd'hui. Qui voudrait absolument s'en tenir au premier (erreur où tombent certains « puristes ») « *serait ridicule et ne serait pas compris* », comme l'observent

LE LATIN REND LIBRE

Gilles Siouffi et Alain Rey. Prétendre que « formidable », sous prétexte que « *formido* » signifie « crainte », a davantage le sens de « redoutable » que celui de « merveilleux » n'est pas défendable. Pour de nombreux mots, il y a ainsi deux types de sens : le sens moderne et le sens d'origine.

Le sens ancien n'est donc en rien le « vrai » sens. Mais, avec le latin ou le grec, c'est « *comme si on ouvrait un autre tiroir dans l'armoire du langage, comme si on en découvrirait un double fond* » (Rey et Siouffi). Valère Novarina, dans *Le bon air latin*, voit lui aussi dans le latin un ouvrier, « *qui nous permet de déstabiliser notre langue, par dessous, d'imaginer d'autres courants ou contre-courants : toute une dérive imaginaire et une histoire autre des mots* ». Dans le même ouvrage, Cécilia Suzzini remarque que « *la rétrécissement sémantique d'un mot se fait au détriment de la charge de vie et d'humanité qu'il doit à son histoire* ».

Pour aborder les textes du passé, le latin se révèle parfois indispensable ; sans lui, nous disent Rey et Siouffi, on a l'illusion de comprendre et, en réalité, on multiplie les contresens. Même chose pour le grec : on peut difficilement appréhender l'histoire de la philosophie sans savoir que le mot « *philosophia* » renvoie d'abord à la science – et non à la sagesse.

Si notre langue est essentiellement latine, le grec y a aussi sa part. En particulier, le nombre de racines grecques utilisées dans la terminologie médicale est considérable. Et c'est en puisant dans les langues « mortes » qu'on forme de nouveaux mots : « *Dans les techniques et les sciences, notent Rey et Siouffi, aucune langue vivante ne l'emporte, malgré les apparences. Pas même l'anglais. Les langues-reines, pour nommer le monde, sont le grec et le latin.* »

Le français « *n'est pas seulement issu du latin par évolution naturelle* », rappellent les mêmes auteurs. À partir de la fin du Moyen Âge, on s'est mis à « relatiniser » la langue pour que la source en soit plus claire. Par exemple, le mot latin « *fabrica* » avait donné « forge » en français ; comme on ne reconnaissait pas le premier dans le second, on a créé « fabrique ». Cette relatinisation est à l'origine de nombreux doublets. Elle a touché également l'orthographe, « *pié* » devenant « pied », ou « *doi* » « doigt », pour que leurs ancêtres respectifs (« *pedem* », « *digitum* ») ne demeurent pas invisibles. Hubert Aupetit, dans *Le bon air latin*, cite Chester-

DICTIONNAIRE ILLUSTRÉ
LATIN-FRANÇAIS

A

a **1** **a, f., n.**, indécl., [premier lettre de l'alphabet] : Cic. *Din. 1*, 23 || abréviations diverses : **A.** = **Aulus** [prénom] = **antiquo**, je rejette [la proposition sur les bulletins de vote dans les comices] || = **absolvo**, j'absous [sur les bulletins des juges] ; d'où l'appellation *littera salutaris* Cic. *Mil. 15* || **A. U. C.** = **anno urbis conditae** ; **a. u. c.** = **ab urbe condita** ; **a. d.** **VIII Kal. Nov.** = **ante diem octavum Kalendas Novembres** || [dans les inscr.] **A. A.** = **Augustus** ; **A. A.** = **Augusti tres** ; **III viri A. A. F. F.** = **triumviri auro, argento, aeri flando, feriundo**
2 **à** ou **ah**, interj., **v. ah**
3 **à**, **ab**, **abs**, prép. avec **abl.** (acc.)

I [point de départ] **¶ 1** [avec des **v.** de mouvement, **tr.** ou **int.**, simples ou composés] **de** : **a)** **signo** **Vartianus in Circum Maximam** centre Cic. *Verr. 1*, 154, venir de la statue de Vertumne au Cirque Maximo, **v. proficiscor**, **discedo**, **accessio**, etc. ; **b)** [avec noms de pers.] **de** chez, d'après : **a** **Cassare** retrire Cic. *Q. 2*, 4, 6, revenir de chez César ; **c)** [sans verbe] non **habe** **Serranus ab aratro** Cic. *Sen. 72*, non pas le fameux Serranus venu de sa charrue ; **quid tu, inquit, huc?** **a villa enim, credo** Cic. *Fin. 3*, 3, ohl dit-il, pourquoi toi ici? c'est de ta maison de campagne que tu viens, sans doute ; **d)** [en parl. de lettres] **de** la part de : **littera adlatu** **ab L. Porcio praetore** Liv. 26, 39, 1, une lettre apportée de la part du préteur L. Porcius, cf. Cic. *Att. 7*, 14, 6 ; **1**, 16, 2 ; **e)** [avec adesse, marquant résultat du mouvement] **adest** **a milite** Pl. *Ps. 924*, il est là venant de la part du militaire, cf. *Mil. 958*, 1046 ; **TER. And. 368** ; **Virg. En. 7**, 464 ; **doma advenit tibi a Phaedria** **TER. Eun. 465**, il y a là pour toi des présents de la part de Phaedria ; **f)** [avec les noms de ville] **de** – des environs de [et non pas de l'intérieur de] : Cic. *Ces. 1* 2 [pour marquer la provenance] **petere**, **postulare**, **quaerere**, **demandare** ; **impetrare**, **obtenir** de ; **habere**, **tenir** de, etc. ; **emere**, **acheter** à ; **sumere**, **prendre** à ; **trahere**, **tirer** de ; **ducere**, **faire venir** de, etc. ; **discere**, **apprendre** de, **entendre** de, etc. ¶ 3 [idée d'origine] **a)** **oriri**, **prendre naissance** à ;

fluere, **découler** de ; **nasci**, **naître** de ; **proficisci**, **partir** de, **provenir** de ; **ea sunt omnia non a natura, verum a magistro** Cic. *Mur. 61*, ces imperfections proviennent toutes non pas de la nature, mais du maître, cf. *Har. 39* ; **Fin. 1**, 21 ; **Or. 2**, 69 ; **sed haec et vetera et a Graeco** Cic. *Tusc. 1*, 74, mais tout cela c'est ancien et aussi tiré de l'histoire grecque, cf. *Fam. 3*, 13, 1 ; 5, 3, 1 ; 9, 16, 7 ; **Par. 11** ; **Sest. 122** ; **b)** [idée de naissance, de descendance] **a** **Deucalion oritur** **Tusc. 1**, 21, né de Deucalion ; **a M'**, **Tullio esse** Cic. *B. 62*, des cendres de M'. Tullius [l'histoire philosophique, littéraire, etc.] **ab his oratores existerunt** Cic. *Fin. 5*, 7, d'eux [Péripatéticiens] sortirent des orateurs ; **erat** **ab isto Aristotelo** Cic. *de Or. 2*, 160, il était de l'école de votre Aristote, cf. *Or. 113* ; **Mur. 63** ; **c)** [formant avec le nom de la patrie, du séjour, une sorte d'adjectif] **Turnus Herdonius ab Aricia** *liv. 1*, 60, 3 [= Aricinus], **Turnus Herdonius ab Aricia**, cf. 6, 13, 3 ; 6, 17, 7 ; **postor** **ab Amphrysio** *Virg. G. 3*, le bœuf Amphrysien [du flanc de Amphrysus] || de la maison de, [en parl. d'un esclave] **Pl. Ps. 616** ; **Mil. 160** ; **Curc. 407** ; **TER. And. 756** ; **d)** [étymologie] **mater auem est a gerendis fructibus Ceres tanquam** « **Geres** » Cic. *Nat. 2*, 67, quant à sa mère, son nom, Cérés, qui est comme Gères, vient de **gerere fructus**, porter, produire les fruits, cf. 2, 64 ; 68 ; 2, 111 ; **Leg. 2**, 55 ; **VARR. R. 1**, 46 ; 2, 4, 17 ; 3, 12, 6, etc. ; **L. 6**, 20 ; 6, 66 || **marere** **a marere** **VARR. L. 6**, 50, **marere**, s'affaisser, vient de **marcere**, être affaissé : **aves** **ab ovo** **VARR. L. 6**, 83, le mot **aves**, oreilles, vient de **aveso**, désirer || [mots grecs au datif] **L. 6**, 103, etc. ¶ 4 [avec dare, possidere, promittere] **aliquid ab aliquo**, donner, posséder, promettre : **tenant** de qqn, provenant de qqn, cf. **Pl. Cap. 449** ; **Ps. 735** ; **Cic. Flac. 44** ; **Verr. 3**, 177 ; **a me argentum dedi** **Pl. Trin. 128**, j'ai donné l'argent de ma poche, cf. 1144 ; **Men. 546** ; **aliquid a me promisi** Cic. *de Or. 1*, 171, j'ai promis qch de mon front, cf. **Pl. 84** ; **LUCH. 4**, 468 ; **SUPR. Ces. 24** || **Antoni edictum legi a Bruto** Cic. *Att. 16*, 7, 7, l'édit d'Antoine, je l'ai lu de Brutus, le tenant de Brutus.

II [éloignement, séparation, au pr. et fig.] **de**, **loin** de : ¶ 1 **v.** les verbes : **dimittere**, renvoyer de (loin de) ; **excludere**, **deterere**, chasser de, détourner de, etc. ; **abhorere**, **distare**, **differre**, être éloigné de, différer de, etc. ; **de turba et a sublevis in otium se conferre** Cic. *de Or. 2*, 145, se retirer du milieu de la foule et loin des bancs du tribunal pour prendre du repos ; **ab oppido castra movere** **CES. C. 3**, 39, 7, en levant le camp s'éloigner de la ville ; **v. solvo**, **fugo**, **efficio**, **aufero**, etc. || [sans aucun verbe] **a** **Chrysisse** **quidem nuncquam** **Cic. Ac. 2**, 143, de Chrysisse il ne s'éloigne jamais d'une semelle, cf. **Att. 7**, 3, 11 ; **Fam. 7**, 25, 2 **nunc quidem paululum, inquit, a sole** **Tusc. 5**, 82, pour le moment, dit-il, écarte-toi un tant soit peu de mon soleil || [juances] **unde dejecti Galli?** **a Capitolio?** **unde, qui cum Graccho fuerunt?** **ex Capitolio** **Cic. Cae. 38**, d'où furent rejetés les Gaulois ? de l'accès au Capitole ; d'où les partisans de Gracchus ? du Capitole, cf. 86 ¶ 2 avec les verbes **defendere**, **tueri**, **munire**, **tegere**, **prohibere**, **avocare**, etc. ô défendre, protéger, garantir contre, écarter de : **stabula a ventis hierno opponere** **soff. Virg. G. 3**, 302, placer l'écurie à l'habri des vents [en face de] exposée au soleil d'hiver ¶ 3 [expression] **ab re**, contrairement à l'intérêt : **Pl. Cap. 338** ; **As. 224** ; **Trin. 239** ; **haud** **ab re** **duci** **refere** **Liv. 8**, 11, 1, j'ai cru qu'il n'était pas inopportun de rapporter.

III du côté de ¶ 1 [sens local] **a** **largo**, **a latere**, **a fronte**, de dos, de flanc, de front [de face] : **a deconvocatus** **porcia** **CES. G. 6**, 37, 1, du côté de la porte d'écumane ; **ab est parte** **CES. G. 6**, 37, 2, de ce côté ; **ab terra ingens labor succedentibus erat** **Liv. 26**, 46, 2, du côté de la terre, il y avait d'énormes difficultés pour les assaillants, cf. **SALL. J. 17**, 4 ; **Plin. Ep. 2**, 17, 21 ; **argens** **a puppi ventus** **Virg. En. 5**, 777, le vent s'élevait en poupe || **ab Opis** **Cic. Att. 6**, 1, 17 [s.-ent. **æde**], du côté du temple d'Ops (comp. **ad Castoria**), cf. **Liv. 10**, 47, 4 || **Magnates** **ab Sipylo** **Cic. Q. 2**, 9, 2, les Magnésiens qui habitent près du mont Sipyle, les Magnésiens du mont Sipyle, cf. **TAC. An. 2**, 47 ¶ 2 [point de départ, point d'attache] **a** **stipites** **ab infimo revincti** **CES. G. 7**, 73, 3, troncs solide-

ton, qui définissait la tradition « *comme une extension du droit de vote* » à ceux d'entre nous qui sont morts.

Chez les bons élèves du collège, le latin est sans doute la matière qui résiste le plus. Le mathématicien Laurent Lafforgue confie : « *Le latin a servi, en particulier, à m'habituer un peu plus à travailler, à m'habituer à fixer mon attention, à m'habituer au fait que les choses ne tombent pas toutes seules.* » De la même façon, pour Thomas Pavel, « *continuer d'exiger l'étude du latin au collège contribuerait considérablement à l'entraînement de l'attention, tâche essentielle de l'éducation* ». Quoi de plus difficile, en effet, et de plus excitant, que de « résoudre » une version latine ?

Plus que le lexique, ce qui dépayse l'apprenti latiniste, c'est la grammaire : comme le soulignent Alain Rey et Gilles Siouffi, la grammaire française s'est beaucoup éloignée de la latine. Le français n'est plus une langue à déclinaisons. Seuls nos pro

LE LATIN REND LIBRE

noms personnels varient encore selon leur fonction : « Elle aimerait que tu lui parles de ce qui la concerne. » Mais l'ambiguïté d'un énoncé comme « tu connais mieux mon fils que moi » est due à l'absence de distinction entre nominatif et accusatif. Les cas du latin ne sont d'ailleurs pas uniquement au service de la logique ; ils permettent une grande variété dans la disposition de mots qu'associent leurs terminaisons, comme dans ce vers de Virgile où le premier mot se rapporte au dernier : « *Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.* »

Que reste-t-il du latin à ceux qui l'ont, un peu ou beaucoup, étudié ? Il reste, pour Jean-Michel Delacomptée, « *cette fréquentation où la fonction transitive du langage cultivée par les techniques de communication cède au silence des livres où l'on s'élève vers une saisie lente, où l'irisation des entours compte davantage que ce qu'on empoigne* » ; à Jean-Michel Maulpoix, « *ce silence qui entoure nos poèmes, ce puits de silencieuse mémoire où continue de s'abreuver leur écriture* ». Évoquant l'apprentissage du latin, André Suarès disait : « *Une goutte de cette essence, chaque année, à l'âge où l'esprit se forme, avait parfumé la raison pour toujours.* »

Il est vrai que cet apprentissage « *a constitué pendant des décennies un marqueur social* » (Rey et Siouffi). Mon grand-père paternel, agrégé passé par le certificat d'études à une époque où l'enseignement en France était socialement coupé en deux, avait un grand regret dans la vie : ne pas avoir fait de latin. Il avait à la fois une connaissance très précise du français (Suarès exagère lorsqu'il dit : « *Qui n'a point fait de latin, ne saura jamais le français que de rencontre.* ») et le sentiment que quelque chose lui manquerait toujours.

Ainsi que l'affirme Thomas Pavel, la réduction de l'enseignement du latin au nom du combat contre un élitisme prétendu revient en fait à enchaîner les gens dans leur condition, à « *s'assurer qu'ils seront les victimes de la distraction et de l'oubli, les prisonniers de l'utile* ». « *On égalise en déshabillant, certes, dit encore Hubert Aupetit, mais on le peut aussi en donnant un manteau à chacun pour affronter l'hiver.* »

Si nos humanités, si nos langues mortes n'étaient pas si vivantes, s'ingénierait-on à les liquider sur l'autel de l'*interdisciplinarité* ? Un mot barbare, quoique latin.

Le Sisyphe des lettres européennes

Alors que presque toute l'œuvre d'Imre Kertész est traduite par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, et publiée aux éditions Actes Sud, paraît chez le même éditeur un essai biographique, Imre Kertész : « L'histoire de mes morts », écrit par Clara Royer, une des spécialistes de l'auteur en France. Cette parution donne une belle cohérence éditoriale à un écrivain devenu un classique de la littérature européenne.

par Gabrielle Napoli

Clara Royer

Imre Kertész : « L'histoire de mes morts »
Actes Sud, 396 p., 24 €

L'ouvrage suit l'ordre chronologique de l'existence de Kertész, et se divise en cinq périodes : « Du musulman à l'écrivain (1945-1956) », « La double vie (1956-1973) », « Du bonheur en camp socialiste (1973-1989) », « Kertész l'Européen (1990-1999) » et « Le survivant (2000-2006) ». Chaque division conjugue les éléments biographiques avec l'élaboration et la maturation de l'œuvre. Le lecteur peut ainsi découvrir les différentes étapes ayant conduit à *Être sans destin*, le roman qui a fait connaître Kertész dans le monde entier ; et il peut mieux comprendre, en traçant des liens entre différents textes, comment l'œuvre dans son ensemble se construit. Clara Royer revient par exemple assez longuement sur *Moi, le bourreau*, premier projet romanesque qui a été ensuite intégré dans *Le refus*. La première partie de l'essai biographique permet de prendre toute la mesure de l'impulsion de l'écriture, existentielle, qui ne cessera plus, parallèlement aux travaux de journalisme ou de création dramatique, auxquels sont consacrées quelques pages éclairantes. Imre Kertész a toujours affiché dans ses écrits son dés

LE SISYPHE DES LETTRES EUROPÉENNES

intérêt, voire son dégoût, pour ces comédies auxquelles il s'est astreint, désireux de soulager la dévouée Albina, sa femme, tout en s'accrochant comme « *un maniaque* » à son roman, comme il le dit lors d'un entretien avec Clara Royer.

Ce découpage chronologique épouse à la fois l'histoire de la Hongrie et celle de Kertész, ce qui confirme, s'il en était besoin, à quel point l'existence – comme l'œuvre – de l'auteur est ancrée dans l'histoire et les évolutions de son pays. L'essai retrace les grandes étapes de l'œuvre et met au jour les principes d'écriture de Kertész, la « *mémoire créative* », la nécessité de créer une langue, le rapport à la traduction, qui a fait entrer, notamment, Nietzsche dans la vie de Kertész, mais aussi Canetti, Freud ou Wittgenstein. Il convoque les auteurs qui ont été pour l'auteur des viatiques : Pilinszky, Camus, Kafka bien sûr, Thomas Bernhard, Beckett, entre autres ; mais aussi ceux dont il s'est fermement démarqué. Clara Royer cartographie l'ancrage littéraire et culturel de l'écrivain, les terres nourricières sur lesquelles son œuvre s'est construite, à partir du substrat qui, dès l'expérience d'Auschwitz, l'a hanté dans chacun des mots qu'il a écrits, à savoir les emprises de l'État dictatorial sur l'individu.

Clara Royer accorde, à juste titre, une place importante à la musique, absolument capitale dans la vie de l'écrivain, mais aussi dans son écriture. C'est en découvrant les essais d'Adorno sur la musique que Kertész donne tout son sens au terme de « *structure* » qu'il utilisait pour décrire « *l'homme fonctionnel* ». Wagner a joué un rôle considérable pour l'écriture du *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. Beethoven, Schönberg, Mahler, Bartók, pour n'en citer que quelques-uns, autant de compositeurs qui ont nourri son écriture et sa pensée, et que l'on pourra réécouter en pensant combien ils ont bercé l'écriture de certains textes : *Le mandarin merveilleux* de Bartók, par exemple, « *musique ressassée lors de l'écriture du Refus* » ; la Neuvième Symphonie de Mahler, pour laquelle Kertész a éprouvé une passion totale.

« *L'histoire de mes morts* » est bien l'histoire d'une vie, et à ce titre l'essai contient de multiples détails biographiques qui sont toujours liés à l'œuvre de l'auteur. La rencontre de la première épouse, Albina, est racontée dans ses détails, la vie dans les vingt-huit mètres carrés de la rue Török, pendant trente ans, lieu d'écriture et d'exil

intérieur, la disparition de la mère, Aranka, suivie quelques années plus tard de la disparition d'Albina, l'apparition de Magda. La vie de Kertész est marquée par ces figures féminines, et d'autres encore, qui épousent l'homme, la création et inévitablement la destruction. Il revient dans *Liquidation* sur cet entrelacement de la création et de la destruction, y compris dans la relation amoureuse, avec le personnage de Bé. Les textes d'Ingeborg Bachmann, d'Anaïs Nin, de Sylvia Plath, et sans doute son existence aussi, nourrissent cette réflexion sur « *la défiguration et l'anéantissement : ceux imposés aux femmes par les hommes* ».

Ce personnage de Bé, en qui Kertész retrouvait la radicalité dont il regrettait de s'être départi au fil des années et des succès, rappelle aussi combien l'existence entière de l'écrivain peut se confondre avec le récit d'une consécration, l'avènement sur la scène littéraire européenne d'un auteur caché et exilé dans son petit appartement, toléré, ou à peine, dans un pays à la périphérie de l'Europe. La consécration du Nobel interroge Kertész au-delà de ce que l'on peut imaginer. Il y a eu bien sûr les polémiques en Hongrie, dont Clara Royer rend compte dans l'ouvrage, mais, plus profondément, ce qui résiste, c'est ce piège de la consécration et du succès, ce piège qui risque d'occulter la radicalité d'une œuvre et d'une expérience. Clara Royer cite ces propos bien connus de Kertész dans *Sauvegarde*, un an tout juste avant de recevoir le prix : « *J'écris sur Auschwitz ; si j'ai été déporté, ce n'était pas pour recevoir le prix Nobel, mais pour être tué ; tout ce qui m'est arrivé d'autre relève de l'anecdote. Que je n'aie pas eu le prix Nobel est aussi absurde que si je l'avais eu.* » L'écriture de *Liquidation* reflète cette crise profonde de l'écrivain, qu'il pressent « *dès 1992, au moment même où, publié en Allemagne, il s'était senti lu pour la première fois par des lecteurs anonymes. Oscillant entre le bonheur – ce piège – et l'abatement à l'idée de devenir "le prophète bien payé d'Auschwitz."* ». Kertész avait fait de l'échec, du « *fiasco* », la « *seule expérience qu'on puisse vivre* » (*Journal de galère*), et considérait la reconnaissance comme la fin de l'écrivain, persuadé que l'incognito, le silence, la solitude sont les conditions *sine qua non* pour que naisse une œuvre.

Clara Royer a non seulement une connaissance très précise de l'œuvre de l'écrivain – elle recourt à de nombreuses reprises, et à bon escient, à ses différents textes – mais elle a eu accès aux archives de l'Académie des Arts de Berlin, et aux archives privées de l'auteur. Elle s'est également

LE SISYPHE DES LETTRES EUROPÉENNES

entretenu à plusieurs reprises avec lui, entre 2013 et 2015. La matière de cet essai biographique est donc extrêmement riche et abondante, et son auteur réussit à dominer et à organiser cette matière pour donner à lire un travail à la fois pointu et accessible. Cet essai biographique est donc extrêmement précieux à la fois pour le lecteur familier de Kertész et pour celui qui connaît moins l'œuvre et ses contextes, à qui il permettra de mieux en cerner les contours. L'auteur de l'essai connaît parfaitement l'histoire de la Hongrie et, de manière précise et relativement concise, revient sur ses caractéristiques les plus marquantes, en s'appuyant sur une bibliographie rigoureuse. Elle resitue certaines querelles qui ont opposé Kertész à d'autres intellectuels hongrois, et traduit ainsi le climat délétère du pays dans lequel l'écrivain a choisi de vivre quasiment toute son existence, comme l'affaire Csoóri, en 1990, polémique ayant mobilisé de nombreux intellectuels hongrois sur une question qui avait hanté la vie intellectuelle dans les années trente, celle de l'assimilation juive et du danger que représentaient les juifs pour la Hongrie. La prise de position radicale de Kertész a eu comme conséquence la publication du *Journal de galère*, qui marque, d'après Clara Royer, « la véritable forme de l'engagement kertészien : un engagement total dans l'écriture ». L'existence, ou l'inexistence, comme il aime à le dire, de Kertész, est entièrement irriguée par cette impulsion de l'écriture décrite et analysée dans la première section de la biographie, et contient en elle-même le travail acharné qu'il a mené toute sa vie, tel un Sisyphe qu'il faut imaginer heureux, selon ses propres mots.

Le travail de biographe de Clara Royer est une excellente synthèse des travaux sur Kertész ; il témoigne d'une connaissance approfondie de l'œuvre, a le mérite de donner à en lire de larges extraits, et met au jour les principaux aspects d'une écriture profondément originale. Il constitue un outil de travail précieux pour qui veut continuer à fréquenter de près ces textes, par les éléments biographiques qui enrichissent la connaissance de l'œuvre ; il dévoile au lecteur amateur de culture et de littérature européennes un grand écrivain, dont la lecture, cela ne fait plus aucun doute, se révèle indispensable.

Le complexe du chameau

***Est-il moral d'être riche ?
Quelque réponse que nous lui apportions, cette question nous paraît aller de soi. Or elle était tout à fait étrangère aux moralistes antiques : ce sont les chrétiens qui, se fondant sur la parabole du jeune homme riche, ont opposé la richesse à la morale. L'historien Peter Brown, éminent spécialiste du siècle d'Augustin, montre comment s'est produite cette coupure intellectuelle.***

par Marc Lebiez

Peter Brown

À travers un trou d'aiguille :

la richesse, la chute de Rome

et la formation du christianisme.

Trad. de l'anglais par Béatrice Bonne

Les Belles Lettres, 784 p., 29,50 €

Les Anciens ne faisaient pas de la richesse une affaire morale, ni pour la dénoncer, ni pour la valoriser. Ce n'est pas qu'elle fût moralement neutre, elle était plutôt perçue comme un moyen de réaliser une vie réussie. Dans une société qui méprisait le travail, tenu pour forcément servile, il était bon de disposer du temps et de la disponibilité intellectuelle que procure l'aisance matérielle. Même, toutefois, lorsque l'on insistait sur la vertu, ce n'était pas pour désigner un mode d'être privé, une sagesse de soi face à soi, mais une existence digne du rang que l'on prétendait occuper, et donc d'une position sociopolitique. C'est en quelque sorte le modèle cicéronien, conjuguant élection aux plus hautes responsabilités politiques et retraite pour jouir de son esprit dans ce que Montaigne, membre du parlement de Paris avant d'être maire de Bordeaux, appelait sa librairie.

La difficulté pour nous vient de ce que notre morale ordinaire est largement inspirée de la morale antique, en particulier dans sa version stoïcienne à

LE SISYPHE DES LETTRES EUROPÉENNES

laquelle l'esprit romain nous paraît s'identifier. Lisant Sénèque, nous ne nous sentons pas devant une pensée exotique. Cette familiarité est génératrice d'incompréhension : comment, sommes-nous portés à nous dire, peut-on valablement jouer les directeurs de conscience tout en jouissant d'une pareille fortune financière ? On prend un air entendu pour dénoncer cette contradiction majeure qui invaliderait le propos de ce moraliste. Quant au modèle du parfait Romain qu'était Caton d'Utique, suicidé pour ne pas survivre à la République, on rappellera qu'il prêtait à 20 % par mois. Et les exemples pourraient être multipliés, sans qu'aucun contre-exemple puisse leur être opposé : un Romain soucieux de moralité est aussi un Romain riche.

Il y a une chose qui ne nous fut pas dite du temps de nos études parce que la connaissance historique de l'Antiquité tardive progresse très rapidement, c'est que la richesse des riches Romains était beaucoup plus importante que ce que l'on imaginait. Les gigantesques palais susceptibles d'être étudiés par les archéologues étaient tellement luxueux qu'ils furent longtemps tenus pour autant de résidences impériales ; la conviction s'est désormais imposée qu'il s'agissait de demeures privées. Le palais du président de la République italienne sur le Quirinal ne représente qu'une faible partie de ce que, il y a 1 700 ans, possédait une seule famille sur la même colline. Peter Brown va jusqu'à dire que jamais sans doute il n'a existé de richesse privée aussi considérable qu'au IV^e siècle. L'héritière Mélanie la Jeune racontait à son biographe qu'en 405 les chambres du palais où elle avait entreposé une partie de sa richesse sous forme de pièces et de lingots d'or pur en étaient illuminées comme par un feu surnaturel. Nous avons pris au mot le discours moralisant des Romains faisant l'apologie de la modération, sans mesurer la portée de l'adjectif dans la formule horatienne de *aurea mediocritas*.

Même s'il insiste sur l'importance, à tout point de vue, de couches sociales qui sont loin d'être misérables, un des premiers intérêts du livre de Peter Brown est de faire prendre conscience de l'énormité de la richesse de certains en des temps ordinairement présentés comme décadents. Nous nous en faisons souvent une idée fautive parce que l'évolution des techniques fait que ceux de nos contemporains qui l'ont en abondance ne dépensent plus leur argent de la même manière. Ces gens seraient des dégénérés et des débauchés qui mangeraient du pâté de langue de rossignol, affalés en douteuse compagnie. Dans l'esprit de Brown, leur raffine-

ment était plutôt comparable à celui des habitués de Glyndebourne. Outre qu'ils n'avaient évidemment ni Ferrari ni avions privés, les riches Romains de tout l'Empire attachaient une grande importance aux dépenses de prestige au moyen desquelles ils donnaient à voir leur richesse. Un François Pinault n'aurait pas seulement acquis le Palazzo Grassi et la Dogana, il aurait en outre financé entièrement le festival d'Avignon ; quant au mécène de l'Opéra de Paris, ça n'aurait été pas une entreprise d'audit et d'expertise comptable mais une unique personne privée.

Ce livre d'historien intéresse aussi le philosophe car il met en évidence l'épaisseur humaine de réflexions éthiques que nous trouvons fades aussi longtemps qu'elles nous apparaissent désincarnées. Comment apprécier un livre de moraliste blâmant la colère si l'on n'a pas à l'esprit que Sénèque pense à des circonstances dans lesquelles le coléreux en vient à tuer celui contre qui il s'emporte ? C'est d'ailleurs ce qui lui est arrivé.

Faire de la richesse un problème moral ne peut manquer d'avoir de lourdes conséquences socio-économiques et l'on est tenté d'en déduire que la cause de ce retournement serait politique. Sans doute s'agit-il là d'une vision des choses propre à notre époque, comme celle qui consiste à croire que le gigantesque transfert de richesse qui s'en est ensuivi au profit de l'Église serait résulté de l'intention délibérée de celle-ci de « faire les poches » de l'aristocratie romaine. Il fallait bien un ouvrage de près de huit cents pages pour faire justice de ce simplisme. Historien, Peter Brown n'argumente pas, il montre, et principalement en donnant la parole à quelques personnalités dont les écrits nous sont parvenus.

Le tournant est sensiblement contemporain de l'existence d'Augustin, né le 13 novembre 354 et mort le 28 août 430 dans Hippone assiégée par les Vandales. Or ce père de l'Église n'est pas seulement l'un des plus importants penseurs du christianisme, c'est également un des plus lucides témoins de ce temps où le monde bascule. Nous disposons aussi d'un grand nombre d'écrits de ces personnages majeurs de l'Église que furent Ambroise de Milan puis Jérôme, ainsi que de multiples écrits d'aristocrates convertis, qui ont ou n'ont pas abandonné leur richesse. Dans ce qui nous paraît le camp opposé, même si – Peter Brown y insiste – les choses n'étaient pas vécues sur ce mode, nous est aussi parvenue la volumineuse correspondance de ce noble d'entre les nobles qu'était alors Symmaque.

LE SISYPHE DES LETTRES EUROPÉENNES

L'historien ne néglige évidemment pas les traces matérielles que sont les mosaïques et les peintures, les bas-reliefs des sarcophages, les divers objets qui font le quotidien d'une maisonnée luxueuse. Mais il concentre l'intérêt sur la subjectivité des uns et des autres, afin de donner à comprendre comment fut vécue cette coupure intellectuelle après laquelle l'Église, bénéficiaire du transfert de richesse de ceux qui jugeaient immorale la détention de leur fortune, devint la première puissance de ce qui avait été l'Empire romain. L'Empire est devenu chrétien et l'empereur cédera bientôt son trône au pape. Cela, c'est l'histoire, une histoire lointaine. Mais s'est aussi instaurée une évidence dont nous ne sommes pas sortis même si nous nous croyons éloignés de l'Église : l'évidence que la richesse a quelque chose d'immoral.

Peter Brown ne paraît pas être de ceux qui, à la manière antique, ne portent aucun jugement moral sur la richesse. C'est pourquoi il laisse transparaître une certaine sympathie pour Ambroise de Milan, le plus important prince de l'Église avant l'instauration de la papauté. On aimerait qu'il en montrât davantage à l'endroit de Symmaque, qui est certes l'archétype de la haute aristocratie sénatoriale mais aussi l'auteur d'un des plus beaux manifestes pour la tolérance intellectuelle, lui qui écrit : « *À chacun sa coutume, à chacun ses rites. [...] Nous contemplons les mêmes astres, le ciel nous est commun, un univers identique nous entoure. Qu'importe la doctrine par où chacun cherche la vérité. On ne saurait par un seul chemin accéder à un si grand mystère* ». À quoi Ambroise devait répondre, sur le ton qui allait être celui des allumeurs de bûchers : « *Ce que vous ignorez, vous, nous l'avons appris, nous, par la voix de Dieu. Ce que vous cherchez par des conjectures, nous le savons de science certaine par la sagesse même et la véracité de Dieu.* » Et d'ajouter que les chrétiens sont « *tout nouveaux* » et doivent « *leur victoire au sacrifice de leur sang, dont ils se glorifient* ».

Il va de soi que cette différence d'appréciation n'amoindrit nullement l'estime que mérite ce livre, dont le titre évoque un étrange chameau qui, depuis bientôt deux mille ans, aura fait couler beaucoup d'encre. Le fait est que l'origine de cet animal reste mystérieuse, point, il faut l'avouer, que Peter Brown laisse de côté. On lit certes sous ce qui tenait lieu de plume à Matthieu que Jésus dit au jeune homme riche de vendre ce qu'il possédait et de le donner aux pauvres, avant de commenter pour ses disciples : « *Oui, je vous le répète, il est plus facile*

PETER BROWN

À TRAVERS UN TROU D'AIGUILLE

LA RICHESSE,
LA CHUTE DE ROME &
LA FORMATION DU CHRISTIANISME

LES BELLES LETTRES

à un chameau de passer par un trou d'aiguille qu'à un riche d'entrer dans le Royaume des Cieux. » Digne d'un poète surréaliste, l'image aura frappé les esprits. Mais, s'il n'est pas un ancêtre d'André Breton, où Jésus est-il allé la chercher ? Ce n'est pas lui manquer de respect que d'y voir un calembour suggéré par la langue grecque, dans laquelle « chameau » se dit « *camèlos* » tandis que le « *camilos* » désigne le câble. Faire passer un câble dans le trou d'une aiguille, on voit l'impossibilité. Par le glissement d'un i vers un è, on rencontre le chameau. Oui, mais en grec – et Jésus ne s'exprimait pas en grec mais en araméen, langue dans laquelle Matthieu a écrit son évangile, lequel est perdu depuis longtemps. Ce serait donc le traducteur de Matthieu en grec qui aurait eu l'idée de ce calembour, ou Marc, ou Luc, puisque eux aussi racontent la même anecdote ? Qui a copié sur qui ? À moins qu'il ne faille mettre en cause un copiste facétieux... Le plus respectueux de la vérité d'Évangile est sans doute d'imaginer qu'au nombre des miracles du Christ il faut ajouter la capacité de faire en araméen des calembours qui n'ont de sens qu'en grec.

Un tabou de la République

Dès le XIX^e siècle, pour toute une tradition contre-révolutionnaire ou pour les adeptes du parti de l'ordre, la prolifération de la prostitution parisienne après 1789 symbolisait le triomphe d'une anarchie généralisée. Reprenant ce dossier, longtemps en déshérence, l'étude de Clyde Plumauzille, ancrée dans le meilleur d'une histoire sociale et politique située à la croisée de l'histoire de la sexualité, de l'histoire de la déviance, de l'histoire des femmes et du genre, fait au contraire du phénomène prostitutionnel le révélateur des contradictions de l'universalisme républicain.

par Vincent Milliot

Clyde Plumauzille

Prostitution et Révolution :

Les femmes publiques dans la cité républicaine (1789-1804)

Champ Vallon, 400 p., 28 €

Ce livre vient heureusement suppléer à l'absence d'étude sur la prostitution durant la décennie révolutionnaire, comblant le vide chronologique laissé entre les ouvrages, devenus des classiques, d'Alain Corbin (*Les filles de noce*, 1978) et d'Erica-Marie Benabou (*La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e s.*, 1987). Il se situe entre la période napoléonienne en aval, qui institue dès le Consulat le régime réglementariste propre au XIX^e siècle, et en amont, un Ancien Régime prohibitionniste caractérisé, depuis la fin du XVI^e siècle, par une accumulation d'ordonnances royales et de règlements de police. Le défi n'est pas mince, car la dépénalisation de fait de la prostitution après 1789 fait disparaître, en même

temps que les services qui se consacraient à la police des mœurs, les archives spécifiquement liées à cette activité, abondantes pour le XVIII^e siècle, puis de nouveau pour le XIX^e. Si l'abolition de l'Ancien Régime pénal et judiciaire pousse à ne plus considérer la prostitution comme un délit, celle-ci demeure néanmoins un trouble dans l'espace public. Un trouble qui, comme tel, a laissé maintes traces dans les archives administratives et policières de la surveillance et de l'enfermement, dans les procès-verbaux des commissaires, dans les papiers des sections. Clyde Plumauzille sait les traquer avec talent lorsqu'elle s'efforce de redonner un visage et parfois une parole à ces « femmes publiques », ou de reconstituer les représentations et les attitudes des divers protagonistes, filles et clients, riverains et policiers, moralistes réformateurs et représentants du peuple. Récompense d'une recherche bien menée, l'étude tire profit de quelques bonheurs d'archives, ainsi ces suppliques que des prostituées enfermées adressent aux autorités pour recouvrer leur dignité et revendiquer leurs droits, ou ce journal intime du savant Alexandre Brongniart, jeune bourgeois du Directoire qui fréquente les filles du Palais-Royal, alors rebaptisé Palais-Égalité.

Le Paris des Lumières jouissait de la réputation sulfureuse d'être une « capitale du vice ». Les estimations encore retenues par le ministre de la Police Fouché à l'aube du XIX^e siècle fixent à 30 000 le nombre de prostituées, loin devant d'autres capitales européennes, parfois bien plus peuplées, comme Londres (7 000 prostituées) et Amsterdam (3 000). Ces chiffres traduisent d'abord la perception inquiète des contemporains à l'égard d'un phénomène citadin considéré comme endémique. Le « fléau » suscite dès le milieu du XVIII^e siècle, pendant la magistrature du lieutenant général de police Berryer, la mise en place d'un service spécialisé dans la surveillance et le contrôle des mœurs, ancêtre de la division du même nom instituée au sein du Bureau central de police créé sous le Directoire, une division que l'on retrouve peu ou prou à la Préfecture de police de Paris en 1802. La répression du vagabondage et de la prostitution fut l'une des occupations majeures de la police parisienne sous Louis XV et Louis XVI. Mais, dès la fin du XVII^e siècle, un rôle central est confié à l'administration policière parisienne incarnée par le lieutenant général. Ce dernier devient l'instrument de la mise en œuvre des interdictions formulées par l'État comme par l'Église. Dans les faits, la police du Châtelet, dotée de pouvoirs discrétionnaires, est surtout l'acteur d'une régulation pragmatique qui marie répression et tolérance

UN TABOU DE LA RÉPUBLIQUE

intéressée. À la veille de la Révolution, moralistes et réformateurs, ainsi Rétif de la Bretonne ou Louis-Sébastien Mercier, dénoncent les punitions arbitraires d'une police despotique infligées aux femmes les plus démunies, coupables, certes, mais frappées surtout du fait de leur misère. En écho aux réformateurs de l'institution judiciaire et policière, aux critiques des cahiers de doléances de 1789, les législateurs répondent par l'autorisation tacite de la prostitution, absente du Code pénal comme du Code de police municipale et correctionnelle de 1791. Autorisée « par omission » entre 1789 et 1792, la prostitution demeure toutefois dans les lieux où elle se concentre et que recensent des guides spécialisés, aux alentours du Palais-Égalité, dans les quartiers du vieux centre urbain, dans les jardins, les promenades publiques et les espaces de loisir, un facteur de désordre qui relève toujours des prérogatives du pouvoir policier et municipal.

Cette discordance entre le régime de la loi et les pratiques de l'administration rend la « tolérance » révolutionnaire bien fragile. L'ambiguïté d'une dépénalisation mal assumée consacre une nouvelle fois le pouvoir discrétionnaire de l'administration policière, symptôme de l'inertie des pratiques en ce domaine. Dans le contexte explosif de l'année 1793, la prostitution devient un élément clivant du paysage civique et politique, lorsqu'on incrimine les liens supposés de ce milieu avec des clients liés à l'aristocratie ou à la contre-révolution. Alors que la vertu citoyenne devrait triompher dans la cité régénérée, la prostituée ne peut susciter que méfiance ou répulsion. La Commune parisienne de l'an II met en place un dispositif qui autorise de nouveau la détention arbitraire des prostituées, qui réprime le raccrochage et les expressions publiques de la débauche. Non démenti par la suite, il instaure une première surveillance sanitaire des prostituées pour répondre à la hantise du mal vénérien comme à la nécessité de préserver les jeunes patriotes et les soldats. En plein cœur de la tourmente révolutionnaire, on assiste à la genèse du système réglementariste que les régimes successifs, du Directoire à la Restauration, conforteront.

Les visées philanthropiques des premiers temps de la Révolution s'effacent progressivement. Et les motifs qui ont soutenu l'expansion de la prostitution parisienne ne sont guère pris en compte. Pourtant, Clyde Plumauzille montre que la prostitution reflète d'abord, comme avant 1789, comme

à Londres, la vulnérabilité sociale de femmes jeunes, âgées de quinze à vingt-cinq ans, célibataires, le plus souvent chômeuses ou confrontées à de trop faibles rémunérations, issues d'une migration récente dont les flux alimentent le siècle durant la croissance démographique parisienne. Depuis les années 1770 et pendant la décennie révolutionnaire, la conjoncture est dure aux plus démunis, le pain souvent cher ; les solidarités familiales, affectives et économiques, se font moins accessibles – on se marie plus tard, faute de pouvoir s'établir – ou fragiles – les hommes partent aux armées. La prostitution apparaît d'abord comme une activité irrégulière, un acte de misère ou une ressource passagère avant d'être un métier, même si la dépénalisation, puis la mise en administration et le contrôle sanitaire vont ensuite favoriser la constitution d'un milieu particulier. Au plus près des pratiques sociales, Clyde Plumauzille envisage cette « *licence effrénée* », que certains dénoncent dans une société urbaine en pleine effervescence politique et sociale, plutôt comme l'expression plus libre d'une culture sexuelle juvénile, extravertie. Dans une ville traversée de flux permanents de populations, dans une ville « en révolution » au sens propre, les partenaires des prostituées, parmi lesquels les jeunes militaires sont nombreux, sont issus de milieux sociaux proches et des mêmes tranches d'âge qu'elles. Afficher une telle sexualité, en dehors du cadre familial et conjugal, contredit toujours davantage l'idéal de vertu républicaine et les normes que la société révolutionnaire régénérée entend promouvoir. À bien des égards, cette libre prostitution et cette sexualité hors cadre défient l'ordre républicain.

L'un des intérêts de l'ouvrage, c'est aussi la manière dont l'auteure tente de saisir « par le bas » le processus de relégation et de marginalisation dont les femmes prostituées sont victimes. Tolérées par la loi, elles sont de plus en plus stigmatisées, à mesure que la Révolution avance, par l'arbitraire policier et par ses pratiques : les descentes systématiques pour expulser les filles des lieux publics, les arrestations, les enregistrements administratifs, les interrogatoires extra-judiciaires, les visites médicales et les internements sanitaires. Symbole de l'atteinte aux bonnes mœurs, les femmes publiques tombent également sous la vindicte des honnêtes citoyens, économes de leur vertu, et des voisinages soucieux de protéger leur réputation. Pendant la période révolutionnaire, un tel processus converge avec une volonté plus générale de marginaliser toutes les femmes dans l'espace public, au point de disqualifier leurs tentatives d'ex



UN TABOU DE LA RÉPUBLIQUE

pression politique. Dans tous les registres, la « femme publique » relève de l'indécence et de l'impudeur. Les logiques d'exclusion, fortement genrées, qui déterminent la condition de prostituée reposent sur des situations de moindre droit et définissent un régime d'exception. Dans leur cas, la protection que les autorités doivent au citoyen est amoindrie et le principe de libre circulation dans l'espace public subit bien des entorses. La présomption d'innocence ne s'applique plus lorsque des soupçons suffisent à incriminer les femmes arrêtées et qu'elles ne peuvent bénéficier d'une inculpation en règle, circonstanciée. Leur statut ne relève pas de la loi, mais de pratiques administratives et étatiques qui placent les groupes à risques en général, et ces femmes en particulier, en situation de non-droit.

Du fait de multiples dérogations à une égalité de principe, les prostituées expérimentent les modalités d'une « citoyenneté diminuée », plus profondément encore que les autres femmes, citoyennes sans citoyenneté, détentrices de droits universels solennellement proclamés mais qu'elles ne peuvent exercer. L'usage du vocabulaire de la citoyenneté que l'on reconnaît dans les quelques lettres de femmes arrêtées, adressées à l'administration après la Terreur, signale la diffusion de ces nouveaux principes au sein de la population la plus fragile et la plus exploitée de la capitale. L'exceptionnel creuset révolutionnaire parisien et l'acculturation politique qu'il permet sont sensibles. Mais, en dépit des circonstances, économiques et familiales, qui ont pu contraindre à la sexualité vénale et que l'on tente de faire valoir, cette rhétorique pèse peu face à l'appareil policier, stigmatisant, répressif et masculin. Semblables et pourtant différentes, les prostituées ne peuvent être des citoyennes comme les autres. Au regard des principes affichés – l'égalité de tous et l'universalité des droits –, le constat interroge les « tabous de l'universalisme républicain : l'exclusion, la différence, les contretemps de l'émancipation ». Et son écho résonne de manière étrangement contemporaine.

Dire le mal

Les formes nouvelles de violence que l'on observe aujourd'hui, depuis le 11 Septembre – avec les attentats de masse en France et ailleurs –, les guerres sans lois, les actes de cruauté de toute nature ont redonné vie à des problématiques anciennes de la philosophie morale et politique, à des thèmes que l'on croyait abandonnés, comme celui du mal. Et avec quel sentiment d'urgence ! Après le livre de Marc Crépon sur « l'épreuve de la haine », un nouvel ouvrage vient enrichir la difficile réflexion publique sur ce sujet.

par Jean Lacoste

Laurence Hansen-Løve

Oublier le bien, nommer le mal

Belin, 197 p., 17 €

C'est sans doute à mettre au crédit de la philosophie, et c'est sans doute une preuve de sa valeur : depuis ses débuts en Grèce, elle n'a jamais cessé de se confronter à son Autre et de tenter de relever ce que Céline Spector dans un [essai original appelle le « défi de l'Insensé »](#). En tant que fragile « recherche de la sagesse » – puisque telle est l'étymologie traditionnelle qui la différencie de la religion, toujours tentée par l'orthodoxie –, la philosophie, dans sa forme classique, promet, sinon le bonheur, du moins une forme de sérénité à celui qui suit les lois de la justice, du droit et de la raison. Mais cette promesse ne saurait être une certitude : pas de Paradis assuré pour qui suit la voie ingrate de la raison... Que peut-elle faire et dire, dès lors, en présence de celui qui conteste, par le raisonnement ou tout simplement le silence ou le sarcasme, voire la violence, le principe même de la philosophie, le lien entre la raison et l'éthique ?

DIRE LE MAL

Si Laurence Hansen-Løve inscrit clairement son ouvrage dans l'actualité du monde contemporain, qu'elle commente, presque en journaliste, on pourrait dire qu'elle tente de donner une réponse philosophique renouvelée aux questions posées par Marc Crépon et Céline Spector : quelle pertinence peuvent encore avoir la philosophie du droit et l'éthique face à un pure et simple désir de mort ? Que reste-t-il de la philosophie face aux figures modernisées de l'Insensé ? Comment « *refonder une morale séculière* » ?

« Oublier le bien, nommer le mal » : la formule, à dessein surprenante, renvoie à une double tâche : lutter contre un relativisme moral qui conduit à une véritable démission nihiliste, tout en offrant des points de repère. Parmi ces points de repère, l'idée selon laquelle le mal, s'il est une réalité « incurable » et imprescriptible, selon le mot de Vladimir Jankélévitch – qui représente ici une référence essentielle –, ne doit pas être vu comme une malveillance absolue, une volonté « diabolique », une méchanceté substantielle chez l'homme qui nous débarrasserait de notre responsabilité. Il n'y a pas de Satan, mais des méchants. C'est bien assez.

Qui sont ces méchants ? Dans des pages qui vont à contre-courant de bien des discours, Laurence Hansen-Løve formule des interrogations dérangeantes, sur la « *dimension suicidaire* » du peuple allemand sous le nazisme, sur le fait que les valeurs héritées des Lumières ont été constamment bafouées par les pays européens, par exemple lors de la colonisation, sur la manière dont on mène aujourd'hui la guerre contre la terreur dans une indifférence dangereuse aux valeurs républicaines, sur la tendance naguère à « diaboliser » l'Empire du Mal et surtout sur la présence en nous-mêmes de ce mal que nous prétendons combattre. Est-il encore possible, se demande Laurence Hansen-Løve, non sans angoisse, de combattre les agissements des « *hommes de la terreur* » en respectant les normes du droit international, cet acquis ? Il est urgent à ses yeux de retrouver une « *expérience morale paradoxale* » : une « expérience » et non une doctrine désincarnée, un principe moral à prétention universelle, et un paradoxe : l'asymétrie entre le mal et le Bien.

Pourquoi « oublier le Bien » ? Dans la partie la plus philosophique de son ouvrage (remarquablement accessible par ailleurs), Laurence Hansen-Løve justifie cette injonction en disant que le Bien – ce qu'on appelle « *good* » en anglais – est une notion susceptible de différentes interprétations irréconci-

LAURENCE HANSEN-LØVE

OUBLIER LE BIEN NOMMER LE MAL

La morale est-elle
à réinventer ?

Belin:

liables, ne serait-ce qu'en raison de la différence des cultures. Est désormais reconnue une « indépassable » pluralité des valeurs dont il faut prendre acte – elle est « *inhérente au désenchantement du monde* » –, même si cela n'interdit pas de préserver le droit de juger, par exemple de condamner l'excision, quelle que soit sa place dans telle ou telle culture, ou l'exploitation sexuelle des enfants.

Mais si le Bien n'est pas univoque, et ne peut faire l'objet d'une science, cela ne veut pas dire que le mal puisse, lui aussi, être décliné selon les civilisations et les cultures et s'effacer avec la variété des comportements. Au-delà des définitions de la vie bonne, qui peuvent varier, il existe une référence : le mal est le mal, la cruauté est le mal ; et nommer le mal, c'est dire dans toute son horreur, sans faiblir, la cruauté contemporaine et passée. Tâche terrible, mais nécessaire.

À l'instar de Marc Crépon qui s'intéresse aux manières pratiques de conforter la non-violence – comme les commissions de réconciliation mises en place en Afrique –, Laurence Hansen-Løve en vient à proposer, pour « nommer le mal » et donc pour ne pas se tromper d'adversaire, quatre injonctions pratiques, bien modestes sans doute en apparence mais qui exigent déjà du courage : nommer clairement les crimes, témoigner, ne pas craindre la contagion du mal, ne pas se laisser intimider. Et là encore, comme dans les livres de Marc Crépon, c'est la littérature au sens large (les documents, les récits) qui se voit investie d'une véritable mission, de témoignage, de réflexion, de transmission : dire le mal, tout simplement.

Inconséquences de l'injustice

Dans un essai qui nous donne à lire une contre-histoire de la philosophie de Platon jusqu'à Rawls, Céline Spector s'interroge sur le tournant contemporain des théories de la justice. Trop attentif à débusquer le passager clandestin, le théoricien du choix rationnel aurait oublié le mal en politique. Mais cette étude, très juste lorsqu'elle nous parle du raisonneur violent de Diderot et de l'homme indépendant de Rousseau, oublie un peu vite que la justice est aussi une question de principe. Pour répondre aux éloges de l'injustice, qui mettent en avant les avantages indéniables que l'on peut retirer d'une action inique, ne faut-il pas prendre en compte les principes de la justice, et pas seulement les conséquences de nos actions ?

par Luc Foisneau

Céline Spector

Éloges de l'injustice :

La philosophie face à la déraison

Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 240 p., 22 €

Ce livre peut se lire comme une pièce de théâtre, une sorte de *ronde* philosophique, où le dialogue d'un penseur et de son Objecteur amorce le dialogue suivant, et ainsi de suite, jusqu'à la valse finale de la *Théorie de la justice* de Rawls et du terroriste islamiste. La dimension théâtrale de cet essai est d'ailleurs fort bien soulignée par les « intermèdes » très réussis inspirés du grand répertoire classique, celui des *Nuées*, des *Phéniennes*, du *Roi Lear*, de *Dom Juan* et des *Justes*.

Ces références explicites visent à nous faire prendre conscience du caractère tragique de la philosophie. Mais de quoi s'agit-il au juste ou, plus exactement, de qui ? De Calliclès dans le *Gorgias* de Platon, de Thrasymaque et de Gygès dans la *République* du même auteur (chap. 1), de l'Insensé du chapitre XV du *Léviathan* (chap. 2), du Raisonneur violent de l'article « Hobbisme » de l'*Encyclopédie* et du neveu de Rameau de Diderot (chap. 3), de l'homme indépendant, du fripon intelligent et du rentier imprudent de Rousseau (chap. 4), de la Justine de Sade (chap. 5), du passager clandestin ou *free-rider* des théoriciens du choix rationnel (chap. 6) et, pour finir, du « terroriste islamiste » (conclusion).

Le simple énoncé des noms des personnages permet de prendre la mesure de l'insistance d'un problème : si les successeurs de Platon ont dû trouver des remplaçants à Calliclès et Thrasymaque, c'est probablement que la réponse platonicienne aux objections de ces personnages ne les avait pas convaincus. Plus fondamentalement, l'existence même de ces Objecteurs nous dit quelque chose du caractère tragique de la philosophie morale et politique : leurs objections n'attestent-elles pas l'échec des philosophes à nous persuader de la supériorité de principe de la justice sur l'injustice ? Céline Spector, à qui l'on doit d'excellentes études sur les Lumières françaises, n'entend pas pour autant nous proposer ici une histoire des anti-Lumières. Elle souhaite défendre une thèse plus générale sur les théories philosophiques de la justice et leur rapport à la réalité : alors que les philosophes classiques et modernes avaient su exprimer la réalité de l'injustice, en laissant place en leur sein à des éloges de cette dernière, les philosophes contemporains seraient devenus sourds à force de n'écouter que leurs propres raisonnements, alors que le monde réel résonne du bruit sinistre des kalachnikovs. La preuve en est, tel est du moins l'argument avancé, que les théories du choix rationnel ne produisent en guise d'Objecteur que le très falot passager clandestin, qui pense avoir de bonnes raisons de ne pas payer son ticket de métro – cela fait une différence pour lui, quasiment aucune pour les finances de la RATP.

Drôle de drame (philosophique)

Reprenons cette preuve philosophique par l'éristique. Que font les philosophes depuis Platon lorsqu'ils veulent justifier la thèse selon laquelle il est rationnel d'agir de manière juste ? Ils la soumettent à une épreuve en l'exposant aux objections d'un personnage fictif, qui va refuser de

INCONSÉQUENCES DE L'INJUSTICE

prendre au sérieux leurs arguments. Cette mise à l'épreuve suppose une joute oratoire entre le philosophe et celui qui refuse de se laisser convaincre. Une telle objection est donc incarnée et mise en scène : personnage fictif, Calliclès n'est pas seulement celui qui énonce un argument, il est aussi l'expression d'une force de résistance, que l'on pourrait dire viscérale, à la manière d'être philosophique. Comme une personne réelle, ce personnage exprime son opposition, non seulement par des raisons, mais aussi par des émotions, en l'occurrence un agacement profond devant ce qu'il estime être le caractère puéril du dialogue socratique. Comment Socrate peut-il prétendre nous convaincre que la justice, qui lui fera perdre la vie, vaut mieux que l'injustice qui permet à quelques-uns de s'enrichir au détriment des autres ? L'argument de Calliclès – c'est une caractéristique qui vaut pour la plupart des Objecteurs – est un argument *ad hominem*. Regarde-toi, Socrate, vois les conséquences de tes propos sur ta vie qui a déjà un peu le goût de la ciguë, et tu comprendras qu'il est insensé de faire l'éloge de la justice plutôt que celui de l'injustice. La fonction de Calliclès, comme celle de Thrasymaque dans le livre I de la République, est de tendre à Socrate un miroir peu flatteur, celui d'un sophiste pathétique qui ne réussit à convaincre que ses aficionandos.

Céline Spector admire chez Platon sa capacité à entendre l'argument immoral de ceux qui, avec bonne conscience, ne se soucient pas d'être justes. Elle admire aussi l'art platonicien de faire apparaître, à côté des arguments de l'immoraliste, son caractère : Thrasymaque est « l'incarnation du thumos – cette partie de l'âme aimant le pouvoir et la domination », car l'hostilité à la philosophie est aussi une affaire de sensibilité, une répulsion parfois physique à une manière de vivre qui préfère les arguments rationnels aux émotions fortes. Les chapitres du livre consacrés à la philosophie des Lumières sont excellents : non seulement parce qu'ils décrivent parfaitement les caractères de ceux qui font l'éloge de l'injustice, mais encore parce qu'ils nouent remarquablement le dialogue entre les avatars successifs de l'Insensé de Hobbes. Si l'Insensé est encore, dans le *Léviathan*, un argument sans affect particulier, il n'en va plus de même chez Diderot, dont le raisonneur violent est un être passionné, emporté littéralement par son amour de l'injustice au point de vouloir ériger en maxime de réciprocité un très peu évangélique « Fai[sions] à autrui ce que l'on ne

voudrait pas qu'il nous fasse ». Porte-parole d'un matérialisme cohérent, ce raisonneur nous prend violemment à témoin de son impossibilité à agir autrement que la nature l'y incite : « *personne ne m'est plus cher que je ne le suis à moi-même. Qu'on ne me reproche point cette abominable prédilection ; elle n'est pas libre. C'est la voix de la nature qui ne s'explique jamais plus fortement en moi que quand elle me parle en ma faveur* ». Rousseau réplique à son ancien ami Diderot, devenu son ennemi déclaré, que l'on ne saurait répondre à « l'homme indépendant » ne se souciant que de lui-même qu'en touchant son cœur.

La réponse au raisonneur égoïste ne sera donc pas argumentative, mais affective : il faudra lui faire aimer ses droits et ses devoirs grâce à des rituels communs, qui lui feront sentir son appartenance à une nation fraternelle. À l'appartenance abstraite au genre humain invoquée par Diderot, Rousseau oppose les liens sensibles de la Nation, que veut nouer toujours plus fort la religion civile. Dans les chapitres 4 et 5, Rousseau et Sade occupent des positions diamétralement opposées : alors que le premier entend corriger le matérialisme de Diderot par une religion sensible au cœur, le second poursuit jusqu'à leurs extrêmes limites ce qu'il considère comme les conséquences d'un matérialisme sans Dieu. De ce point de vue, les héros et les héroïnes sadiens prolongent le pacte diabolique du raisonneur violent, revendiquant très paradoxalement le fait de vivre dans l'état de nature inventé par Hobbes : « *L'être "vraiment sage" est, nous dit Sade, celui qui, revenant à l'état de guerre qui régnait avant le pacte, "se déchaîne irrévocablement contre ce pacte, le viole autant qu'il le peut, certain que ce qu'il retirera de ses lésions sera toujours supérieur à ce qu'il pourra perdre, s'il se trouve le plus faible."* ».

Le spectre de Hobbes

Les quatre chapitres composant la séquence des Lumières (chap. 2 à 5) tirent leur force de la puissance de l'argument hobbesien : c'est le personnage de l'Insensé du chapitre XV du *Léviathan*, mis dans toutes les postures, qui constitue le spectre théorique de cette philosophie jusque dans ses prolongements les plus outrés. Sade donne à son éloge de l'injustice un tour particulièrement radical, puisqu'il veut persuader son lecteur que nuire à autrui en commettant des crimes est toute la justice que la nature exige de nous. On pourrait discuter de la portée, du sens et du contexte de ce moralisme d'un type un peu particulier ; dans quelle mesure, notamment, est-il la conclusion

INCONSÉQUENCES DE L'INJUSTICE

logique du matérialisme de Hobbes et de Diderot et le produit d'un anti-rousseauisme radical ? N'est-il pas plutôt une contribution ironique à la réflexion sur la réforme pénale du XVIII^e siècle [1] ? Mais là n'est pas l'essentiel : ce qui importe, en l'occurrence, ce ne sont pas les métamorphoses littéraires d'un caractère philosophique, mais la nature des arguments mis en œuvre pour défendre ou contester la thèse selon laquelle on a raison d'agir justement. Si l'Insensé de Hobbes doit retenir notre attention, c'est en raison de la nature de ses arguments, et de rien d'autre. Or, sur ce point, que nous dit Hobbes ? Qu'il n'y a d'injustice que s'il y a un tort qui a été fait à une personne, et qu'il ne saurait y avoir de tort que si l'on enfreint un contrat. Que lui répond l'Insensé ? Qu'il est rationnel dans certains cas de ne pas respecter les contrats que l'on a passés, puisque la rationalité, y compris celle des contrats, se mesure à l'aune des conséquences de nos actions : si le résultat est bon pour nous, l'acte qui y conduit était rationnel ; irrationnel dans le cas contraire.

Traduisons la position de l'Insensé dans le vocabulaire de la justice : si un bien procède pour nous d'un acte injuste, il est rationnel d'agir injustement ; irrationnel, si c'est un mal qui en résulte. Céline Spector aurait pu souligner que l'on retrouve cette dimension conséquentialiste de l'argument de l'Insensé dans la réponse que Hobbes fait à ce dernier, et que c'est même là son vrai talon d'Achille. Dans l'objection de l'un, il est rationnel de tuer le détenteur du pouvoir si l'on est son héritier direct car l'on s'assure ainsi et du pouvoir absolu et de l'impunité pour son crime ; dans la réponse de l'autre, il est irrationnel de commettre un tel acte car la probabilité de rester impuni est beaucoup trop faible. Si cette réponse de Hobbes ne nous convainc pas, ce n'est pas parce que nous souhaitons parfois que des escrocs talentueux réussissent, mais parce qu'il fait dépendre sa réponse de l'issue d'une action criminelle. Ne donnant pas de raison de principe de ne pas commettre le régicide, il ne donne pas non plus de justification satisfaisante de sa thèse, selon laquelle il faut dans tous les cas respecter ses contrats, mais souligne, de manière prudentielle, qu'il est extrêmement risqué de se lancer dans une aventure criminelle.

Appliqué à une affaire récente : si l'on n'est pas sûr que les banques suisses garderont absolument le secret bancaire, mieux vaut éviter d'y déposer des valises de billets ; mais si Jérôme Cahuzac

n'avait pas été condamné par la justice, nous n'en aurions rien su : cela n'aurait-il pas donné raison à l'Insensé de Hobbes ? Et de même qu'un certain nombre de bonnes fortunes commencent par des forfaitures, petites ou grandes, individuelles ou collectives, il est certain que la défense de la justice a un prix, que l'homme prudent peut juger excessif. Finalement, le véritable problème de l'injustice, dans une perspective qui en juge par les conséquences, c'est de ne pas savoir à l'avance si l'on sera pris ou non : la chose ennuyeuse, au fond, c'est de ne pas être certain, si l'on a commis des actes injustes, qu'un jour l'on ne devra pas rendre des comptes. Or, si la fonction de la souveraineté – ce pourquoi l'on a pu souhaiter qu'elle fût absolue – est d'interdire que l'impunité de l'homme injuste ne soit jamais totale, il est exact de souligner que le passager clandestin, qui « *domine la mondialisation liquide* », met « *en péril l'ordre statique de la souveraineté* [2] ». Pour autant, le terroriste, sur les crimes tragiques duquel se termine l'ouvrage, raisonne comme le *free-rider* de la mondialisation : par les conséquences. Le terroriste est même, d'une certaine manière, le plus conséquent des conséquentialistes, puisqu'il entend obtenir une impunité totale grâce à la protection absolue de Dieu que lui vaudra, croit-il, son propre sacrifice.

Rawls est-il fleur bleue ?

Céline Spector conclut son livre en célébrant, d'une part, la clairvoyance de Hobbes, qui a pris conscience que le danger véritable pour l'ordre politique étatique vient de l'« *intolérant spiritua-liste* », et en déplorant, d'autre part, l'aveuglement de la « *théorie politique mainstream* » d'inspiration rawlsienne face à la violence du réel. Si l'on partage très volontiers son jugement sur l'auteur du *Léviathan*, assurément le penseur le plus lucide de notre modernité inquiète, on ne peut que s'étonner de la description qui est faite de la *Théorie de la justice* de Rawls comme d'un « *univers fleur bleue* ». Ce qui est gênant, en l'occurrence, ce n'est pas tant de s'appuyer sur les réflexions néo-lacaniennes de Slavoj Žižek pour éclairer les motivations des terroristes islamistes que de ne pas prendre en compte la réfutation par Rawls des apories d'une pensée de la justice fondée sur les seules conséquences de nos actes. Or, les limites des arguments produits par les Lumières dans le sillage de Hobbes en faveur de la justice, à la remarquable exception de Kant, tiennent à ce qu'ils considèrent le juste du point de vue des conséquences de nos actions, et non pas du point de vue de leurs principes. De fait, le

INCONSÉQUENCES DE L'INJUSTICE

cynique ne pensant qu'à son intérêt et le fanatique ne croyant qu'au jugement de Dieu disent l'un comme l'autre que le caractère juste ou injuste d'une action dépend en fin de compte de son résultat. Refusant ce conséquentialisme qu'il voit à l'œuvre dans l'utilitarisme, Rawls mérite qu'on le relise attentivement [3], y compris dans le clair-obscur des événements du 11 septembre 2001 advenus, rappelons-le, un an avant sa mort.

Une chose me paraît certaine : nous avons plus que jamais besoin de philosophie morale si nous voulons être en mesure de porter un jugement éclairé sur les politiques publiques et militaires proposées par nos gouvernements en réponse au terrorisme [4]. Pour prouver l'inconséquence de l'injustice, il est important d'obtenir des résultats contre le terrorisme, mais il faut le faire sans y sacrifier les principes de justice de nos constitutions démocratiques.

1. Voir J.-B. Jeangène Vilmer, *Sade moraliste : Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale du XVIII^e siècle*, Droz, 2005.
2. Voir A. Garapon, *La raison du moindre État : Le néolibéralisme et la justice*, Odile Jacob, 2010, chap. V, cité par Céline Spector, p. 216.
3. Avec Sophie Guérard de Latour et Gabrielle Radica, Céline Spector a dirigé un excellent recueil de contributions sur Rawls intitulé *Le sens de la justice, une « utopie réaliste » ? Rawls et ses critiques*, Classiques Garnier, coll. « PolitiqueS », 2015.
4. Et pour comprendre la place de la philosophie morale dans la philosophie contemporaine, on lira avec profit Rawls, « The Independence of Moral Theory », in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1999, pp. 286-302, trad. fr. B. Guillarme, « L'indépendance de la théorie morale », in *Cités*, 2001/1 (n° 5), pp. 161-182.

Une critique radicale du néolibéralisme

L'heure est à la contre-révolution, à la fin d'un Idéal, au début d'une ère qui ne dit pas encore son nom. Pierre Dardot et Christian Laval avaient déjà identifié, dans La nouvelle raison du monde (2010), le néolibéralisme comme un nouvel ennemi. La réception de ce livre ne semble pas avoir dépassé le cercle des initiés. Ce cauchemar qui n'en finit pas porte donc en lui l'espoir qu'après Nuit debout et avant l'élection présidentielle de 2017 les analyses philosophiques puissent trouver leur transcription politique. Seulement, si l'ouvrage livre une critique radicale du néolibéralisme, il exclut toute visée programmatique : le sociologue et le philosophe n'auraient-ils pas gagné à sortir de leur réserve universitaire et à mener une franche offensive partisane contre « ce cauchemar qui n'en finit pas » ?

par Gabriel Perez

Pierre Dardot et Christian Laval
Ce cauchemar qui n'en finit pas : Comment le néolibéralisme défait la démocratie.
 La Découverte, 252 p., 13,50 €

Le mérite de *Ce cauchemar qui n'en finit pas* est de nommer l'ennemi. En effet, ce n'est pas au nom du néolibéralisme que la crise grecque s'est soldée par la défaite politique de Syriza, ou que les hommes politiques européens évoquent les 3 % de déficit public annuel comme « une règle d'or ». Pourtant, une certaine logique devient

UNE CRITIQUE RADICALE DU NÉOLIBÉRALISME

manifeste à chaque crise : dicter aux États de nouvelles règles de gouvernance qui s'imposent par-delà les processus démocratiques. C'est la thèse centrale de l'ouvrage : le néolibéralisme est un dispositif philosophique et politique contre-révolutionnaire.

Le retour aux sources théoriques du néolibéralisme permet ainsi d'éliminer l'idée selon laquelle les solutions apportées aux crises relèveraient du hasard ou des circonstances. Les mesures adoptées suivent au contraire chaque fois une « *raison-monde* », « *qui a pour caractéristique d'étendre et d'imposer la logique du capital à toutes les relations sociales jusqu'à en faire la forme même de nos vies* ». La philosophie néolibérale n'a pas, en effet, le peuple en estime. C'est chez Friedrich Hayek manifestement que les auteurs trouvent l'origine de cette défiance : aux yeux du chantre du néolibéralisme, la démocratie menacerait toujours de dégénérer en totalitarisme car elle incarnerait le « *pouvoir illimité* » de la majorité sur la minorité.

La pensée néolibérale ne cherche donc pas seulement à encadrer les choix du peuple et de la majorité : elle se donne également pour objectif de régler les pratiques des gouvernements. Autrement dit, elle dicte ses choix politiques. Dardot et Laval retrouvent ainsi la critique marxiste selon laquelle les classes dominantes masquent leurs intérêts particuliers sous la forme du droit et de l'universel. Seulement, cette fois, la stratégie est subtile : sans modifier la Constitution, il suffit de réguler la gouvernance.

En effet, le néolibéralisme ne s'embarrasse pas d'une révolution pour modifier le régime. Pendant la crise grecque, Jean-Claude Juncker, président de l'Eurogroupe, déclarait sans sourciller : « *La souveraineté de la Grèce sera énormément restreinte en raison de la vague de privatisations à venir. Il serait inacceptable d'insulter les Grecs mais il faut les aider. Ils ont dit qu'ils étaient disposés à accepter le savoir-faire de la zone euro* ».

Derrière cette prétendue coopération, le sulfureux ministre grec de l'économie, Yanis Varoufakis, interprétait les relations de la Grèce à l'Europe d'une tout autre manière : « *La Grèce est un champ de bataille sur lequel une guerre contre la démocratie européenne, contre la démocratie française a été tentée et testée. Je suis ici parce*

que notre Printemps d'Athènes a été écrasé, comme le fut celui de Prague. Bien sûr, pas par des tanks, mais par des banques. Comme Bertolt Brecht l'a dit : "Pourquoi envoyer des assassins quand nous pouvons envoyer des huissiers ?" ».

Dardot et Laval reprennent l'idée de Foucault selon laquelle « *la politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens* ». L'Europe n'échappe pas à cette règle : l'Europe des démocraties n'est certainement pas une Europe démocratique. En imposant des règles de gouvernance aux États, et donc une ligne politique, l'Union européenne introduit ce que « *Walter Eucken, fondateur de l'ordolibéralisme, appelle une constitution économique* ».

Les processus démocratiques sont court-circuités, la souveraineté du peuple confisquée, les ennemis prennent enfin des visages concrets : la Commission européenne, les ministres des Finances, les hauts fonctionnaires des ministères nationaux des Finances et de l'Économie... Tous veulent inscrire la règle des 3 % dans les Constitutions nationales, tous veulent limiter l'endettement des États à 60 % du PIB – chiffres infondés scientifiquement, mais dont les corrélats politiques n'en sont pas moins doués d'efficace.

Faut-il alors quitter l'Europe ou la refonder ? Faut-il, comme Podemos le propose en Espagne, se prémunir des politiques d'austérité et inscrire dans la Constitution les droits des travailleurs ? Les auteurs se gardent de répondre ouvertement. Comme ils se gardent, d'ailleurs, de conduire une critique pourtant légitime des peuples : si les stratégies des élites s'expliquent par la défense de leurs intérêts, comment en revanche expliquer la léthargie des foules ou la faible mobilisation d'un mouvement comme Nuit debout ?

C'est là, peut-être, un angle mort de la réflexion. Si les hommes providentiels ont déserté le paysage politique, les peuples providentiels eux aussi se font absents. On aurait ainsi souhaité que les auteurs conduisent une critique ouverte des « *gauches* », du militantisme, des partis, d'une presse encore labellisée de « *contre-pouvoir* » ; mais aussi du mythe selon lequel les foules ne se mobilisent pas parce qu'elles sont désinformées ou maintenues dans la confusion. On aurait aussi aimé comprendre comment, selon eux, le marxisme a cessé d'être une référence partagée et ce qu'il reste à leurs yeux d'Idéal. Le cauchemar se poursuit, mais quel élan pourrait le stopper ? Et si la démocratie n'était plus une valeur partagée ? Si

**UNE CRITIQUE RADICALE
DU NÉOLIBÉRALISME**

la Révolution était belle et bien terminée ? Et si le cauchemar d'un professeur des universités et d'un professeur de khâgne était le nouvel espoir des foules ? Ces hypothèses auraient mérité d'être posées.

L'adhésion aux formes de vie que le néolibéralisme encourage ne peut être réduite à une simple soumission. Les auteurs analysent eux-mêmes comment les individus investissent massivement le modèle de l'entrepreneuriat pour envisager leur subjectivité sur le registre du capital et de la performance. Le succès du « *personal branding* », du « coaching de soi », de la mise en scène de son existence comme de celle d'une vitrine, au travail comme dans les loisirs, l'idée que toutes les dimensions de l'existence peuvent être envisagées sur le modèle du « capital-compétence », tout cela témoigne d'un engouement qui fait des foules et des élites financières et européennes des alliés objectifs.

Dans ce cas, la lecture marxiste soutenue par les auteurs, et qui réintroduit subrepticement une lutte des classes, se trompe sur un point fondamental : le grand nombre ne se reconnaîtra pas du côté des élites intellectuelles. Peut-être même le concept de classe a-t-il perdu toute sa pertinence, tant le « commun » semble désormais dénué de valeur. L'anthropologie politique républicaine pour laquelle le peuple est porteur de liberté et de libération, de justice et d'égalité politique et sociale, mérite ainsi d'être questionnée – d'autant que le XX^e siècle européen a montré combien la barbarie ne lui était pas étrangère. Le cauchemar ne se déroule donc peut-être pas uniquement dans les cabinets ministériels : il se déroule autant dans les interstices du quotidien de chaque citoyen.

Cependant, il ne faut pas trop reprocher à l'ouvrage son insuffisance programmatique. Après *La nouvelle raison du monde*, il s'agissait de proposer une diffusion simplifiée des thèses auprès d'un large public. C'est d'ailleurs ce qui en justifie la lecture. Car les auteurs nous rappellent cette vérité essentielle : l'Histoire ne procède pas toujours par « événements ». Aussi arrive-t-il qu'elle change de paradigme sans même que l'on s'en rende compte. Et il suffit parfois d'une crise, même aussi mineure que celle de l'économie grecque, pour prendre conscience que, si les lois et les devises des frontons publics ont été maintenues, leur esprit a complètement disparu.

**La création
brève et lumineuse
de Frédéric Bazille**

Frédéric Bazille (né en 1841 à Montpellier) peint une soixantaine de tableaux et de nombreux dessins. Dans la guerre franco-prussienne, il meurt au combat, à Beaune-la-Rolande, le 28 novembre 1870, engagé volontaire, zouave, à vingt-neuf ans. Très jeune, inventif, dandy, pianiste et mélomane, fils de la haute bourgeoisie montpelliéraine, républicain mort sur le champ de bataille, il a su peindre les lumières, le plein air, la peinture claire, la vie moderne, les portraits d'une famille, les corps nus, le paradis des grandes vacances.

par Gilbert Lascault

Frédéric Bazille

La jeunesse de l'impressionnisme

Musée d'Orsay, Paris

15 novembre 2016-5 mars 2017

Catalogue de l'exposition

Sous la direction de Michel Hilaire

et Paul Perrin

Musée d'Orsay/Flammarion, 304 p., 250 ill., 45 €

Chaque tableau de Bazille est un effort minutieux, un repère, un jalon, un défi, une gageure. Il imagine *La réunion de famille* (1867-1868), une *Vue de village* (1868), une *Scène d'été* (dite aussi *Les baigneurs*, 1869-1870), *La robe rose* (1864), *La toilette* (1870), *Ruth et Booz* (1870)... En cet impressionnisme jeune et vivace, ami de Monet et de Renoir dans un même atelier, Bazille veut renouveler



Frédéric Bazille, *La réunion de famille* (1867-1868)

FRÉDÉRIC BAZILLE

les portraits, les nus, les natures mortes. Il affirme : « *J'espère bien, si je fais jamais quelque chose, avoir le mérite de ne copier personne.* »

Cette exposition vive est organisée par trois institutions : le musée Fabre de Montpellier, le musée d'Orsay, la National Gallery of Art de Washington.

Telle peinture s'intitule *Scène d'été*. Le 2 mai 1869, Bazille écrit à son père : « *Je dessine d'avance mes personnages pour un tableau d'hommes nus que je me propose de faire à Méric.* » Dans une propriété familiale, tous les personnages sont dans l'ombre près de l'eau et, à l'arrière-plan, deux lutteurs combattent sous le soleil du Languedoc. En ces années 1860, dans une « vie moderne », la scène des baigneurs masculins est assez fréquente dans la caricature, dans les romans ; par exemple, dans *Manette Salomon* (1867), les Goncourt décrivent une baignade à Asnières... Bazille peint le nu dans le plein air, la chair rosée des baigneurs, les caleçons de bains rayés, le rouge intense du maillot du lutteur vu de dos. La scène se débarrasse des prétextes historiques ou religieux que choisissent les peintres académiques (Cabanel...) ; Bazille ancre la nudité dans la modernité. En mai 1870, il écrit à son frère Marc : « *Je suis enchanté de mon exposition ; mon tableau très bien placé ; tout le monde le voit et en parle beaucoup, en disant plus de mal que de bien ; mais enfin je suis lancé.* » Cham (dans *Le Charivari*) et Bertall (dans *Le Journal amusant*) caricaturent la *Scène d'été*. Bazille traduit un hédonisme sensuel.

Il peint *La réunion de famille*, dit *portraits de famille* (1867-1868 – car, chaque année, les familles

Bazille et des Hours se retrouvent à Méric le 21 août pour l'anniversaire de Gaston (son père). Frédéric met en évidence une famille élargie, fière et prospère, de la haute société protestante (H.S.P.) ; Marc épouse alors Suzanne Tissié, fille d'un banquier montpelliérain ; Gaston est avocat, sénateur. À l'extrême gauche de la composition, Frédéric, artiste célibataire, trouve à peine une place ; il écrit à ses parents en janvier 1868 : « *Je me suis fait moi-même dans le coin, je ne suis pas du tout ressemblant.* » Il veut révéler les succès matrimoniaux d'une grande famille tournée vers l'exploitation terrienne et la finance. Le portrait d'une famille en extérieur a peu d'antécédents dans l'histoire de la peinture française ; mais on en trouve des exemples chez les Flamands ou les Hollandais et souvent en Angleterre... En 1868, Émile Zola (très jeune, à vingt-huit ans) admire *La réunion de famille* de Bazille : il y perçoit « *un vif amour de la vérité* » ; il note : « *Chaque physionomie est étudiée avec un soin extrême ; chaque figure a l'allure qui lui est propre. On voit que le peintre aime son temps.* »

En 1864, Bazille peint *La robe rose*. Le modèle est sa cousine Thérèse des Hours, alors âgée de quatorze ans. Elle est vue de dos, assise sur le parapet du chemin de ronde ; elle perçoit le village, Castelnau-le-Lez. C'est son premier portrait d'un membre de sa famille ; c'est aussi sa première tentative d'unir une figure moderne et un paysage. Dès 1863, il écrivait à sa mère : « *Le jardin sera bien agréable en été pour peindre des figures au soleil.* »

En 1867, Bazille peint *Les remparts d'Aigues-Mortes* et *La porte de la Reine à Aigues-Mortes*. De cette petite cité médiévale, Saint-Louis partit en 1248 et en 1270 pour la Croisade. Aigues-Mortes est aussi un haut lieu du souvenir protestant,

FRÉDÉRIC BAZILLE

lorsque les héros et les héroïnes de la foi sont emprisonnés pendant une quarantaine d'années dans une tour convertie par Louis XIV en prison.

En 1867, Bazille peint sa *Nature morte au héron*. Dans une atmosphère austère, sourde, le héron mort déploie ses ailes. Ses pattes sont clouées à un buffet sombre près du fusil de chasse. La gamme utilise les bruns, les blancs, les gris, les noirs. L'oiseau est crucifié ; une pie et deux geais sont allongés sur un linceul blanc. Bazille pense à la palette des grands maîtres espagnols.

Pendant l'hiver 1870, il écrit à sa mère : « *J'ai trouvé un modèle ravissant mais qui va me coûter les oreilles. Dix francs par jour plus l'omnibus pour elle et sa mère qui l'accompagne.* » C'est *La toilette*. Une femme nue, les cheveux dénoués, s'installe sur un divan recouvert de fourrures. À gauche, une servante noire lui glisse une pantoufle verte ; l'autre lui présente un peignoir de soie. Bazille pense alors aux *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) de Delacroix et à l'*Olympia* (1863) de Manet. La femme nue est nonchalante, voluptueuse. Le pinceau précise les belles matières tactiles, douces : les fourrures, la soie, le satin, un pagne, les tapis.

En 1870, Bazille multiplie les dessins et les peintures de Ruth et Booz. En une œuvre inclassable, il mêle le classicisme et le naturalisme. Ce sujet biblique est associé aux rites des moissons. Bien des peintres l'ont représenté. Par exemple, *L'été* de Poussin, *Le repos des moissonneurs* de Millet... Très jeune, Ruth glane dans le champ de Booz ; elle contemple la lune, la « *faucille d'or dans le champ des étoiles* ». Bazille lit sans cesse le poème de Victor Hugo : « *Booz ne savait pas qu'une femme était là, / Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.* »

Alors, la création de Frédéric Bazille est brève et lumineuse. En 1870, dans la guerre, il écrit à son ami Edmond Maître le 22 août : « *Je sors par instants de l'exaspération où me jettent les Bonaparte et Bismarck. Ces égorgements perfectionnés m'épouvantent. Décidément, jamais je ne crierai vive aucune guerre.* » Renoir et Maître lui déconseillent de s'engager ; ce serait une folie. Sergent-fourrier des zouaves, il meurt le 28 novembre... Plus tard, Pissarro dit de lui : « *Il était le plus doué parmi nous.* »

Alexandra Badea : la poursuite d'une œuvre exemplaire

Depuis la publication en 2009 de ses premiers textes par l'Arche, Alexandra Badea témoigne d'une grande continuité dans une écriture politique, rigoureuse et inventive. Elle le prouve une nouvelle fois avec Europe connexion, mis en scène à Théâtre ouvert par Matthieu Roy, dans un spectacle franco-taïwanais.

par Monique Le Roux

**Alexandra Badea, *Europe connexion*
Mise en scène de Matthieu Roy
Théâtre ouvert (Paris) jusqu'au 4 février
Tournée jusqu'à la fin mars.**

En dix séquences, la pièce déroule le parcours d'un ambitieux : jeune énarque attaché parlementaire auprès d'une députée européenne, puis responsable de haut niveau dans une société lobbyiste, enfin professeur à Sciences Po et chasseur de têtes. Son expérience première auprès de la « *commission environnement santé publique et sécurité alimentaire* » lui sert ensuite dans l'autre camp comme « *expert* » d'une multinationale, par exemple sur le dossier des semences. Elle est recyclée dans son cours à « *l'intitulé bidon* » de Sciences Po : « *Qualité et éthique dans les affaires publiques européennes* », dans le recrutement des meilleurs pour le même secteur. Cette troisième étape correspond à la reconversion de celui qui a, un jour, perdu tout contrôle, tenté de démissionner et de rompre complètement avec son monde, mais a finalement accepté de son supérieur une alternative, prévue de longue date. Lui est ainsi épargné le sort d'une de ses « *victimes* », le suicide par pendaison, dont la responsabilité le hante et a déclenché la crise.

Alexandra Badea avait intitulé un de ses premiers textes publiés : *Burnout*, sous-titré *Il ne faut pas*

ALEXANDRA BADEA

avoir honte de vouloir une vie plus facile pour sa famille. Elle continue de mettre en lumière les effets de la mondialisation, le fonctionnement de l'entreprise, l'interdépendance de la vie professionnelle et de l'intime. Ainsi dans *Europe connexion* revient comme leitmotiv une phrase de l'épouse : « Tu le fais pour nous. Tu le fais bien. Je suis fière de toi. » Par sa répétition à l'identique, elle se distingue de l'ensemble du texte écrit à la deuxième personne, comme si le personnage était divisé intérieurement et soumis à un regard extérieur, à la fois victime consentante et complice actif du système. Mais cette adresse systématique parvient à éviter la monotonie. La première séquence suit heure par heure l'emploi du temps de la députée et de son attaché parlementaire. La dernière fait co-exister deux temporalités : présent de la fuite aux îles, futur de l'enseignement et de la poursuite du double langage. Le monologue intérieur alterne considérations personnelles, où se mêlent bonne conscience, mauvaise foi, cynisme, et textes pour la commission, stratégies du lobbying, jusqu'à l'entrée dans la dépression.

Europe connexion a été commandé par France Culture pour les *Chantiers nomades*, réalisé en cinq épisodes par Alexandre Plank et Alexandra Badea. Le spectacle de Matthieu Roy a été créé à Taïwan, pendant le Taipi Arts Festival, en octobre 2016. Il est représenté à Théâtre ouvert, le lieu magnifique « inventé » par Lucien et Micheline Attoun, dirigé par Caroline Marcihac, aujourd'hui menacé dans son implantation à la Cité Véron, si riche de souvenirs. Le 30 janvier Alexandra Badea y donnera une performance, *Mondes*. Malgré l'exiguïté du plateau, Matthieu Roy propose un dispositif scénique quadri-frontal, qui immerge le public dans la suite d'un grand hôtel international grâce à un casque audio. Dans le *Journal* (N°11), il décrit ainsi le relais entre les quatre interprètes, deux Français (Brice Carrois et Johanna Silberstein) et deux Taïwanais (Wei-lien Wang et Shih-chun Wang): « *L'intégralité de la pièce est jouée en français et en mandarin. Le spectacle commence dans la langue du pays dans lequel nous jouons. Puis, au bout d'un certain temps, le lobbyiste « étranger » répète les mêmes enchaînements d'action que son homo-*



logue mais avec un temps d'écart, une sorte de décalage horaire. »

Dans le même *Journal*, Alexandra Badea écrit : « *Quand j'ai vu le dispositif scénique (...) j'ai eu l'impression qu'il est l'équivalent parfait du dispositif de mon écriture. Comment pourrait-on mieux passer cette adresse au spectateur ? En l'isolant par le casque du milieu ambiant on le plonge à l'intérieur du monologue du personnage. Il devient ce lobbyiste, il fait le voyage avec lui, il voit le monde par cette perspective. »* Mais le spectateur est aussi plongé dans le luxe d'une suite, soigneusement reconstitué, entretenu par ce que Matthieu Roy appelle « *les invisibles* ». Il voit des femmes en robe de soirée boire du champagne ; il découvre le lobbyiste, alternativement masculin et féminin, allongé sur le « *king-size bed* » immaculé, en même temps qu'il entend : « *Tu aurais pu mettre ton intelligence dans des causes plus nobles, tu aurais pu faire de la recherche, tu aurais pu écrire des bouquins, tu aurais pu éclairer le monde, mais tout ça ne t'aurait pas donné tout ce pouvoir. »* Il y a là comme un décalage entre ce cadre inévitablement glamour et le propos politique. Cette tendance au spectaculaire se confirme à la vue saisissante d'un corps dans une housse en plastique, celui du suicidé, que viennent ensuite rejoindre dans une baignoire deux autres « *victimes* ». L'originalité du dispositif, la beauté visuelle de la mise en scène peuvent soit favoriser la réception, soit désamorcer en partie les enjeux du texte.

1. Alexandra Badea, *Je te regarde, Europe connexion, Extrémophile, L'Arche, 2015.*