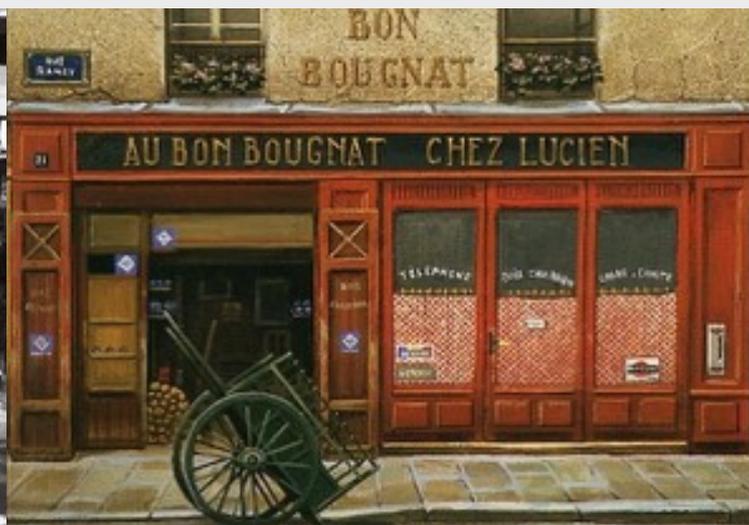




**La vie intellectuelle,
une spécialité française ?**



**Les *Troquets de Paris*
selon Jacques Yonnet**



**Tout le
vingtième
siècle :
Le silence
de Jirgl**

Les enjeux d'un Nobel



Jacques Yonnet Troquets de Paris
par *Ulysse Baratin*

p.3 **Numéro n° 22**

Sophie Van der Linden De terre et de mer
par *Alicia Marty*

p.4

Ling Xi L'épaule du cavalier
par *Sébastien Omont*

p.5

Lawrence Block Le voleur qui comptait les cuillères
Canek Sanchez Guevara 33 révolutions
par *Alain Joubert*

p.7

Caterina Bonvicini Le pays que j'aime
par *Monique Baccelli*

p.11

Desmond Hogan Les feuilles d'ombre
par *Claude Fierobe*

p.12

Reinhard Jirgl Le silence
propos recueillis par *Gabrielle Napoli*

p.13

Peter Stephan Jungk La chambre noire d'Edith Tudor-Hart
par *Jean-Luc Tiesset*

p.20

John le Carré Le tunnel aux pigeons
par *Claude Grimal*

p.22

Ernst Lothar Mélodie de Vienne. Roman d'une maison
par *Jacques Le Rider*

p.24

Rick Moody Hôtels d'Amérique du nord
par *Liliane Kerjan*

p.26

Su Tong Le dit du loriot
par *Maurice Mourier*

p.28

Leonard Woolf Ma vie avec Virginia
par *Claude Grimal*

p.30

Sylvie Kandé Gestuaire
par *Roger-Yves Roche*

p.32

Jacques Roubaud Poétique. Remarques
par *Jeanne Bacharach*

p.33

C. Charle et L. Jeanpierre La vie intellectuelle en France
par *Pascal Engel*

p.35

Marie-Françoise Baslez Les premiers bâtisseurs de l'Église
par *Marc Lebiez*

p.40

Hannah Krall La mer dans une goutte d'eau
par *Jean-Yves Potel*

p.42

Olivier Roy Le Djihad et la mort et **Gilles Kepel** La fracture
par *Philippe Cardinal*

p.48

Lacan 66 : Réception des Écrits
par *Michel Plon*

p.52

Exposition Geneviève Asse
par *Paul Louis Rossi*

p.54

La collection Chtchoukine
par *Gilbert Lascault*

p.56

Pierre Rissient Mister Everywhere
par *Norbert Czarny*

p.58

Bob Dylan et le Nobel
par *Charles Ficat*

p.60

Alexandre Pouchkine Boris Godounov
par *Christian Mouze*

p.64

Théâtre du Soleil Une chambre en Inde
par *Monique Le Roux*

p.66

Au Palais de Justice (2)
par *Marie Etienne*

p.67

Peut-on trahir la vérité ?

Pascal Engel, qui a lu avec intérêt les deux volumes de *La Vie intellectuelle en France* de Charle et Jeanpierre s'interroge tout de même : « jusqu'à quel point peut-on faire une histoire de la vie intellectuelle en insistant sur ses bases matérielles et institutionnelles sans spécifier quels sont les contenus des idées qui s'affrontent ? » Comment associer vérité et institutions ?

Y a-t-il des leçons à tirer sur ce point de l'histoire de l'Église ? Marc Lebiez rend passionnant le récit de la formation du dogme catholique, de son combat contre les théories concurrentes, baptisées « hérésies ». Sans malice, notons que la psychanalyse aussi a eu ses chapelles, ses hérésiarques et ses excommunications. Michel Plon restitue, non sans nostalgie, l'excitation qui a accompagné la découverte du phénomène Lacan, dont on célèbre les 50 ans de la publication des *Écrits*. Des journalistes comme Gilles Lapouge avaient d'emblée deviné qu'il s'agissait d'un événement !

Erreur et vérité, loyauté et trahison, fanatisme et imposture sont au cœur des luttes pour le pouvoir. Christian Mouze en donne un exemple célèbre avec le tsar Boris Godounov. Mais la manipulation atteint un degré de plus avec la notion de *djihad*. Philippe Cardinal, en connaisseur du monde arabo-musulman, arbitre le débat entre Olivier Roy et Gilles Kepel sur salafisme et radicalité.

Impostures, mensonges et manipulations font la vie même des espions. Jean-Luc Tiesset évoque la sobre figure d'Edith Tudor-Hart, une espionne soviétique proche de Kim Philby, tandis que Claude Grimal revient sur l'autobiographie de John le Carré, écrivain fasciné par la duplicité et la trahison. Et c'est dans la Vienne du *Troisième homme* que Jacques Le Rider replace *Mélodie de Vienne*, le roman d'Ernst Lothar.

Gabrielle Napoli propose un très dense entretien avec l'écrivain allemand, Reinhard Jirgl, l'auteur du *Silence*. Ce « roman total et magistral », d'une écriture radicalement neuve, invite le lecteur à tisser lui-même des « liens entre les personnages, les événements, et les désastres de l'Histoire ». À saluer, le travail de la traductrice Martine Rémon. Quant au libre entretien de Jean-Yves Potel avec la Polonaise Hanna Krall, il bouleverse d'autant plus qu'il s'accompagne d'un devoir de mémoire.

Pour Maurice Mourier *Le dit du loriot* de Su Tong (un Clochemerle chinois qui tourne au mélodrame) est la peinture amère et lucide d'une micro-société traditionnelle à la dérive, sans vraie solidarité.

Mais l'Amérique contemporaine, avec les sinistres errances que décrit Rick Moody dans *Hôtels d'Amérique du Nord*, n'est guère plus engageante : « Le romancier, nous dit Liliane Kerjan, séduite par la recherche formelle *sait faire du décousu de la vie d'un critique d'hôtel "désespéré et méconnu" plus qu'un fantôme absurde, un personnage (...) à la fois passe-partout et juge dérisoire* ». Pour sa part, Ulysse Baratin nous entraîne dans une tournée des « troquets » de Paris tandis qu'Alain Joubert nous initie aux aventures d'un libraire-monte-en-l'air de New York imaginé par Lawrence Block... Mensonges, faux-semblants, illusions partout, petits remèdes...

J. L. 7 décembre 2016

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

Une mystique du bistro

Jacques Yonnet, résistant, journaliste, dessinateur et romancier s'illustra d'abord, surtout, comme un Parisien. Né en 1915 aux Halles, dans le ventre de la capitale, cet homme en fut l'un des plus profonds connaisseurs. Il reste célèbre pour l'inoubliable Rue des maléfices où le quotidien d'un réseau sous l'Occupation se mêlait à toutes sortes de mythes et légendes locales. Paru en 1947, cet hapax littéraire mérite mille fois d'être (re)lu. Il ne doit cependant pas détourner l'attention de Troquets de Paris.

par Ulysse Baratin

Jacques Yonnet, *Troquets de Paris*. Éditions L'Échappée, coll. « Lampe Tempête », 368 p., 22 €.

En effet, cette sélection d'articles publiés entre 1961 et 1972 dans la feuille *L'Auvergnat de Paris* vaut largement le détour. À première vue, un mélange rabelaisien de critiques sur les bistrotts et restaurants des années 1950-1970. Le tout entrecoupé d'anecdotes historiques. L'érudition ne le cède jamais à l'empathie et la conversation se fait familière mais avec style toujours. On craint une lecture nostalgique et l'on se retrouve sidéré par la force d'évocation de ce monde tantôt populaire et trivial, tantôt d'une surnaturelle étrangeté. Alors, un recueil de critiques gastronomiques ? Non, un récit de voyage dans un continent englouti.

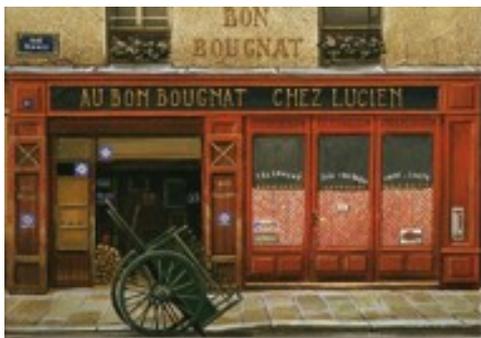
Jacques Yonnet nous parle d'un temps où se trouvait encore place Maubert un « *marché aux mégots* » tenu par les clochards locaux. Ils côtoyaient « *au pied de la statue d'Étienne Dole une famille (une tribu plutôt) de Gitans* ». Autour de la place, des mystiques erraient. Beaucoup de Russes (des princesses déchues, ou qui disaient l'être). Partout, une faune ouvrière et volontiers anarchisante qui hantait des ruelles mal famées. À l'époque, « *ce quartier était encore imprégné des brumes subtiles du Moyen-Âge* »... Quiconque connaît le V^e arrondissement d'aujourd'hui mesure la bizarrerie d'une telle description. Chez Yonnet, tout est affaire de climat.

Soucieux de rendre sensible cet aspect, l'éditeur Jacques Baujard a rassemblé les articles par quartiers : on se promène donc en bonne compagnie de la Cité à la Bourse, puis vers l'actuel XI^e, le Quartier latin, etc. Dans cette cartographie, pas d'autre trésor à trouver que Paris lui-même. Cette approche joueuse montre que Yonnet sentait son territoire et en décelait les frontières invisibles. Un tel découpage se défend, même si une progression

chronologique aurait fait apparaître l'évolution inéluctable de la ville au tournant des années 1960. Mettons ce refus sur le compte de l'optimisme souriant de l'éditeur !

Plus de dix ans d'écriture, des bistrotts fort éloignés les uns des autres... L'ensemble paraît disparate mais sa façon de le fait tenir droit. Esquissant le portrait d'un « bougnat », Yonnet sait être concis : « *Auguste Bazetoux : une présence, un sourire, une poignée de main, un juliéna.* » Mais évoque-t-il la rue Mouffetard, son marché et ses soixante-quatorze bistrotts, et voici des phrases qui fourmillent, enflent et éclatent enfin comme un orage d'août en des descriptions hallucinées. Parfois, plus rarement, l'auteur s'autorise une note sur le parler parisien de ces décennies 1930-1970 : « *Mario, sans en avoir l'air, observe les trois convives (en argot : "les borgnote en lousdé").* » Que de pudeur dans cette parenthèse révélatrice.

Yonnet aurait pu utiliser cette langue à des fins « littéraires » comme Céline ou Queneau ou pour faire couleur locale comme Audiard. Mais à leur différence, il demeurait lié à cette « infra-ville » et à ses failles interlopes. Après tout, elles le sauvèrent sous l'Occupation. Yonnet manifeste donc un respect mâtiné de fierté que l'on retrouve chez les Roms refusant de dévoiler leur langue aux savants. D'ailleurs, ce chroniqueur détestait les sociologues... Ces récits charment aussi pour ce qu'ils taisent. Souvent, on sent, sous telle vague allusion, l'épaisseur d'un mystère. L'effet en est puissant car il laisse toute sa place à l'imagination et aux fantasmes. En vérité, Yonnet enchante surtout dans ses anecdotes comme lorsqu'il conte cette nuit fantasmagorique dans un bar de la place Dauphine, où une vieille Bretonne prend un singe apprivoisé pour un farfadet. Quel causeur il devait être ! Ses « propos de café du commerce » sembleront filandreux à certains. L'auteur digresse, c'est vrai, et beaucoup. Mais sachant toujours où il va et stylisant (avec sobriété...) il élève au rang d'art la conversation « de bistrot ».



UNE MYSTIQUE DU BISTRO

Car des cafés, bien sûr, il est beaucoup question. Espaces de socialisation d'abord, l'auteur les voit chargés d'une mission civilisatrice en mêlant des populations hétérogènes : « *Un brassage de gens de toutes classes et de toutes extractions s'accomplit ici dans une ambiance de chaleur humaine que nulle fausse note ne saurait troubler ou profaner.* » On relèvera toute la mystique bistrotière trahie par ce verbe. Quant au « *brassage* » et à la « *chaleur humaine* », ils caractérisent le bistrot fréquentable. Car plus encore que de la ville, on est ici entretenu d'un tissu humain. Yonnet profite souvent de ses articles pour saluer tel tenancier, rappeler le bon mot d'un client, embrasser la grand-mère d'un autre, au passage, comme ça. Cette plèbe se meut, cause et souffre. Par ses codes, sa fierté et son insoumission, elle touche à l'héroïsme des légendes. Entre l'auteur et ce peuple, il n'y avait pas de frontières. Les articles s'adressaient même aux Parisiens du passé. Parlant de la faune mouffettardienne, l'auteur se prend à saluer « *nos potes du fond des âges* » ! Les siècles peuvent bien s'empiler, Paris resterait donc égal ?

En ces temps de gentrification où les centres-villes prennent l'allure de centres commerciaux déguisés en musées, l'écart paraît grand. Le lecteur connaît « *l'univers alvéolaire* » que Yonnet vit apparaître, horrifié, au début des années 1970. Il disparut suffisamment tôt pour ne jamais le voir. « *Nous entendons continuer de vivre dans une ville, une vraie ville, non dans un clapier, une ruche ou une termitière.* »

Méfiance néanmoins car en 1964, l'écrivain évoquait déjà « *le cher boui-boui à la bonne franquette des autrefois-naguère* » ! Lui-même se défiait des passésismes et il aurait peu goûté les discours « *déclinistes* ». Alors quoi ? Refermant l'ouvrage et dérivant nuitamment dans la ville, on se sent riche de spectres. Tel pan de mur décrit par Yonnet a pris une teinte plus vive. L'esprit bat la campagne. Et soudain, au détour d'une ruelle méconnue, voici le dernier bar encore ouvert. Des rires en sortent. On entre.

Peinture chinoise en Bretagne

« L'île de B. existe réellement. » Cette postface est un parfait résumé du jeu entre imaginaire et réalité historique qui parcourt De terre et de mer pour en faire un étrange conte pour adultes. L'auteur, Sophie Van der Linden, nous entraîne sur les traces d'Henri, un jeune homme en partance pour la fameuse île de B. Là-bas, il espère entendre les explications de Youna, son ancien amour, qui l'a quitté mystérieusement.

par Alicia Marty

Sophie Van der Linden, *De terre et de mer*.
Buchet-Chastel, 160 p., 14 €

Henri est d'abord un regard. Défini par sa seule origine parisienne et sa faible expérience des voyages, il est un point de vue presque vierge, un œil qui s'accroche au paysage fuyant, à travers la vitre du train. Par son innocence, il rappelle ces jeunes héros de contes qui parcourent une contrée inconnue en quête de leur bien-aimée.

En effet, l'imprécision des repères temporels et géographiques nous plonge dans un univers étrange, entre conte et roman historique. On croit pouvoir situer le récit à l'aide des menus détails égrenés : les souvenirs de la guerre de Prusse, les « *toits de granit* », les « *charrettes à chevaux* », mais ces indices restent des fragments visuels, attrapés au vol par l'esprit vagabond d'Henri. Seule la quête amoureuse le préoccupe réellement. À cette vision subjective s'ajoute l'exotisme de l'île – ses légendes, sa faune et sa flore aux noms rares. D'où cette impression de visiter un monde étrange et enchanté, à la porte duquel la réalité prosaïque viendrait quelquefois cogner.

Mais les retrouvailles avec Youna, l'aimée, ne sont pas une conclusion heureuse de conte. Pendant un temps, la jeune femme n'est pour nous qu'une paire de bottines en cuir vieilli, puis une chevelure ébouriffée, le regard d'Henri n'osant s'aventurer plus loin. La liberté de la jeune femme demeure une énigme pour lui. Elle le laisse seul, sans but, dans le flux de ses sensations.

PEINTURE CHINOISE EN BRETAGNE



La recherche de l'amour perdu passe alors au second plan, et ce de façon littérale. En débarquant sur l'île de B., Henri semble entrer dans un tableau pour en devenir l'un des détails. S'il est le premier point de vue offert au lecteur, nous le quittons progressivement pour nous attarder sur d'autres personnages : un marathonien nous emmène à l'autre bout de l'île, où nous croisons un jardinier, puis un enfant brimé, un marin allemand caché...

Tout se passe comme si notre œil effectuait un parcours à l'intérieur de ce tableau qu'est l'île de B., dans un mouvement continu et servi par un style très délicat. Sophie Van der Linden reconnaît d'ailleurs comme source d'inspiration la peinture chinoise, évoquée par Henri. Avec celle-ci, « *on n'observe pas le paysage, on y séjourne, on s'y promène, on y voisine...* ». On pensera ici au *shanshui*, la tradition de peinture de paysage sur rouleau, où le spectateur ne saisit pas le tableau d'un seul coup, mais doit le parcourir selon un cheminement codifié. Le titre du roman, « De terre et de mer », n'est d'ailleurs pas anodin quand on sait que le *shanshui* représente principalement la montagne et l'eau.

Sophie Van der Linden utilise ainsi cette île anonyme pour organiser un parcours du regard, presque hors du temps et de l'espace connus. Que signifie réellement ce jeu esthétique et à quoi rime-t-il ? Sans révéler ici la fin du roman, disons que ce court séjour sur l'île de B. constitue une ultime rêverie, avant un retour à une réalité historique qui n'en devient que plus terrible. Il nous invite ainsi à être extrêmement attentifs à la signification des détails apparemment sans importance qui se présentent à notre regard, et que l'on comprend hélas trop tard. Le titre du livre ne fait peut-être pas seulement écho aux montagnes et aux fleuves inoffensifs de la peinture *shanshui*.

D'un père à l'autre

L'Épaule du cavalier est dédié à Maurice Nadeau, avec qui l'auteure regrette de n'avoir pu vivre une plus longue aventure littéraire et amicale : « Ce que j'écris est une fois pour toutes hors délai ». Dans ce récit formé de courtes histoires, de scènes brèves, de fragments, l'émotion affleure sans cesse mais s'exprime rarement directement, comme si elle s'accumulait derrière le texte, contenue. Elle surgit soudain de ce qu'une anecdote sous-entend, de ce qui est passé sous silence ou de ce qu'une simple phrase condense. Dans une langue précise et intense, en accord avec la forme, Ling Xi trace un parcours intime, dont les trois parties, encadrées par l'adieu au « cavalier », Maurice Nadeau, constitueraient autant d'étapes. La nouvelle qui fait suite, Je suis un chat, résonne d'échos avec ce premier texte.

par Sébastien Omont

Ling Xi, *L'épaule du cavalier*, suivi de *Je suis un chat*. Maurice Nadeau, 136 p., 17 €

La première partie de *L'Épaule du cavalier*, « Quelque part », raconte des souvenirs de celle qui dit « je » ou des histoires qu'on lui rapportées, toujours en Chine ou presque. Certains de ces épisodes, illustrant l'absurdité du système communiste ou de pauvres tentatives pour survivre, créent un comique burlesque. Les deux voyages à Pékin du père avec son collègue Wang Siming font ainsi penser au *Brave Soldat Chvéïk*, ou encore à Buster Keaton, lorsqu'ils se retrouvent à devoir transporter à travers toute la ville les monceaux de documents qu'on ne les autorise pas à laisser à la consigne. On devine d'ailleurs souvent un petit sourire, un humour pince-sans-rire, derrière la voix de la narratrice. Quelquefois aussi, au cœur d'un passage de remémoration plutôt nostalgique ou mélancolique, une formule inattendue claque comme un coup de fouet ; « ... *des bonzes venus du Nord, sombres et lubriques personnages épuisés par l'abus de ce*

D'UN PÈRE À L'AUTRE

qu'ils offrent (massage, antidotes, emplâtres antalgiques, potions aphrodisiaques...) »

Au comique se mêle de l'émotion grâce à la figure du père, aimé et vieillissant, qui constitue le cœur de ce « Quelque part », de cette Chine qui forme le territoire mémoriel de la narratrice. Témoin du passage cruel du temps, autrefois ingénieur, il est « *maintenant un vieil homme ratatiné* », contraint de se teindre les cheveux pour séduire les recruteurs. Le lien entre Maurice Nadeau et cette figure paternelle se fait implicitement, naturellement, par l'intermédiaire du grand-père de quatre-vingt-dix-sept ans que la composition du texte place entre les deux.

Après « Grand-père » et « Père » et « La promesse de l'aube », le quatrième fragment se nomme « Une vie de lutte », et ce sont bien des existences tourmentées qui surgissent brièvement, que ce soit le Cou-tordu, passionné de danse mais mauvais danseur, ou Gu-le troisième-la terreur, dont le corps est exposé pour la veillée funèbre « *sur une placette informelle coincée entre une décharge à ciel ouvert et des latrines pas nettoyées depuis des décennies* ». La violence rôde, à travers le surnom de Gu et le souvenir qu'il a laissé, mais elle est également associée aux personnages de mères. Une femme dans le métro qui ressemble à la mère de la narratrice déclenche chez elle « *une émotion indicible* », tandis que le texte suivant est sans ambiguïté : « *Toutes les mauvaises mères se ressemblent de par le monde. Il y a dans leurs vociférations, leurs cris hystériques une violence sans retenue, sans scrupule, sans-gêne, écrasante, totalitaire, et qui révèle en creux leur vis-à-vis sans défense.* ». Une chatte meurt ensuite, puis deux fragments mettent en scène des enfants subissant des humiliations familiales. Les sentiments les plus durs se disent ainsi, indirectement, par glissements.

La deuxième partie, « Nulle part », rassemble des textes qui, plus énigmatiques, plus poétiques, se déploient selon la logique particulière des rêves. On y retrouve des thèmes de la première partie, comme de mêmes paysages ou des paysages approchants considérés selon un tout autre point de vue. Les récits de l'époque communiste du Professeur Wu font pendant à ceux du père, mais la tonalité en est beaucoup plus sombre : on y relate deux violences extrêmes faites aux enfants. La deuxième histoire est l'occasion de montrer que la brutalité est en réalité celle de l'État to-



Maurice Nadeau © Jean-Luc Bertini

talitaire. Un tremblement de terre était évoqué sur un mode comique dans la première partie ; ici, il se transforme en angoisse, mêlée à l'oppression salariale.

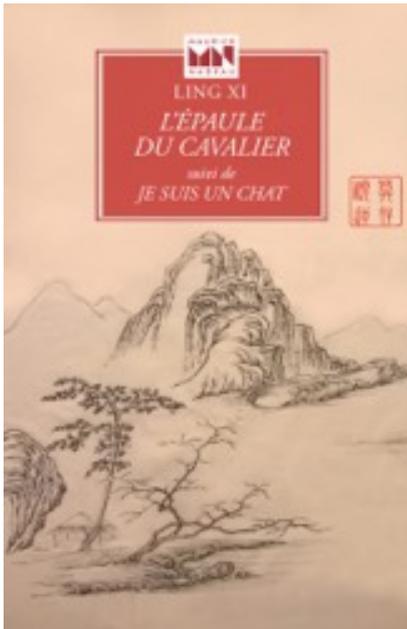
Les sentiments deviennent beaucoup plus explicites. L'angoisse, la culpabilité propres aux rêves dominent ces récits oniriques dont beaucoup concernent la vie de la narratrice en France, comme si « Nulle part » désignait l'exil, un lieu flou, incertain, sans repères. Ou comme si le départ s'accompagnait d'une sensation de faute vis-à-vis du pays natal et de la famille, un abandon.

« D'autre part », la troisième partie, la plus courte, est la seule à mentionner l'écriture, avec ses difficultés, en particulier l'attente de l'inspiration, dont il faut se défier. C'est peut-être dans cet ailleurs de l'écriture que la narratrice arrive à résoudre la contradiction entre l'attachement au pays d'origine, et le rejet de ce pays en raison des souffrances subies par ses habitants. Le texte même qu'on a entre les mains, avec ses tensions, permettrait alors de concilier le départ et le regret. À la toute fin, revient l'enfance, marquée par la pauvreté et la tristesse, mais une tristesse pouvant être repoussée : « *Je tâchais d'être heureuse et je le suis devenue* ». Le récit se clôt logiquement sur l'« Adieu » à Maurice Nadeau, dont la mémoire demeure dans les « *menues joies de l'existence* », celles qui ont aidé la petite fille du fragment précédent à triompher du malheur.

Derrière la disparité apparente de taille, de forme et de sujet des textes, se révèle une cohérence profonde, une histoire qui part de

D'UN PÈRE À L'AUTRE

conditions difficiles pour aboutir à un autre pays, dans le déchirement de l'exil mais aussi dans l'évocation de ces vies qu'on charrie toujours avec soi. Entre nostalgie et compassion, célébration et déploration de ces existences trop rudes. Par l'usage de la narration éclatée, du texte court, ramassé, des détails qui finissent par se combiner pour dessiner un ensemble, Ling Xi arrive, sans passer par le dévoilement, à donner à lire une intimité.



Je suis un chat raconte, du point de vue du « personnage » principal les aventures dangereuses mais libres d'un chat sans maître dans une ville de Chine. Il joue des tours aux touristes européennes animalistes, aux vendeurs de nourriture ambulants et à la police, et son mentor, le Vieux Chat, pêche avec sa queue, comme dans le *Roman de Renart*. Mais l'avenir du héros s'assombrit quand les autorités décident de débarrasser la ville de tous les rats, chats et chiens. Des correspondances évidentes s'établissent avec *L'Épaule du cavalier* : le jeune chat apparaît comme une illustration de ces existences précaires broyées par le pouvoir, aussi bien que du sentiment de ne pas être à la hauteur, quand il s'essaie en pure perte à marcher sur deux pattes. Et on a déjà mentionné les aspects joyeux de cette vie pourtant si menacée.

Si le « cavalier qui passe » ne s'est pas retourné quand Ling Xi lui a touché l'épaule, elle a emprunté sa trace, ainsi que celle d'un « chat noir au coin d'une rue », pour nous livrer des textes denses, inquiets et doux à la fois.

Carambolages (bis)

Avant-propos : les deux livres qui font l'objet de cette chronique n'ont, à proprement parler, rien à voir l'un avec l'autre ; d'où le titre que je lui ai donné. Cependant, une certaine tournure d'esprit – qui revendiquerait comme légitime le plaisir aristocratique de jeter la confusion pour mieux prendre à contre-pied le lecteur – trouve ici à se manifester sans pudeur aucune. Ainsi soit-il...

par Alain Joubert

Lawrence Block, *Le voleur qui comptait les cuillères*. Trad de l'anglais (États-Unis) par Mona de Pracontal. Gallimard, coll. « Série noire », 345 p., 21 €

Canek Sánchez Guevara, *33 révolutions*. Trad. de l'espagnol par René Solis. Métailié, 110 p., 9 €

J'allais allègrement sur mes dix ans lorsque mon ami Jacques, de trois ans mon aîné, me mit entre les mains *La même vert-de-gris*, de Peter Cheyney, premier volume édité par la Série noire, nouvellement créée par Marcel Duhamel, et baptisée par Jacques Prévert, deux surréalistes définitifs, quoi qu'ils aient entrepris par ailleurs ! Là encore, question vitale de « tournure d'esprit »... Le pli était pris : les trente volumes qui suivirent, jusqu'à *Garcès de femmes !* de James Hadley Chase (1949), me tinrent en haleine avec une régularité de métronome ; plus tard, mes lectures se diversifièrent davantage, mais la Série noire continua de m'apporter, de temps à autre, cette approche décalée du monde extérieur qui faisait mes délices, alors même que je découvrais – comme par hasard ! – le surréalisme.

D'ailleurs, d'une certaine manière, une « possibilité » de surréalisme s'était manifestée dès 1948, lorsque ma chère Série noire avait publié *Miss Shumway jette un sort*, écrit par James Hadley Chase, mais signé Raymond Marshall, peut-être parce que le ton de ce livre, très inhabituel chez cet auteur, risquait de provoquer une certaine incompréhension au sein de son lectorat habituel. Mais quel plaisir de suivre son héroïne dans des aventures absolument loufoques, hilarantes, voire surnaturelles,

CARAMBOLAGES (BIS)

puisque, dotée du don d'ubiquité et de pouvoirs magiques, elle se permet, par exemple, de transformer un truand en saucisse ! Les savoureux dialogues, bourrés de sous-entendus, et les multiples gags qui surgissent toujours à propos, font de ce petit bijou un « incontournable » de la Série noire !

Quelques années plus tard, un autre auteur, Charles Williams, au beau milieu d'un univers très noir, aux héros souvent désabusés, en perte de vitesse, s'estimant lésés par la société, instables et fatigués, abusés par des femmes qui les trahissent, et cherchant le « gros coup » qui leur permettra enfin de surmonter la vanité humaine, fit surgir un livre d'une incroyable drôlerie et d'une malicieuse truculence, *Fantasia chez les ploucs*. Suivez un enfant de sept ans, le narrateur, recueilli au plus profond de l'Amérique rurale par son oncle Sagamore (ah ! l'oncle Sagamore !), bootlegger impénitent, en perpétuel jeu de cache-cache avec la police, les ligues puritaines, et vivant d'impayables démêlés avec une strip-teaseuse en fuite et, croyez-moi, vous n'avez pas fini de rire ! Ce livre est une légende, une drôle de légende...

Et puis n'oublions pas Donald Westlake qui, à partir de 1970, en créant un voleur sympathique mais « fataliste » – John Dortmund –, d'abord dans *Pierre qui brûle*, véritable sommet d'un humour truculent et dévastateur, va développer au fil de nombreux ouvrages les aventures d'une bande de bras cassés montant les coups les plus délirants, voués à un échec lamentable et systématique, comme, par exemple, dérober en plein jour un joyau au Coliseum de New York, ou attaquer une prison à bord d'une locomotive !

Mais pourquoi évoquer ces grandes heures (il y en a d'autres !) de l'humour dans la Série noire ? En premier lieu pour rappeler que la présence régulière de cet « ingrédient » est probablement constitutive de la Série, et que, d'autre part, un petit dernier de parution récente vient relancer la machine ! Il s'agit du *Voleur qui comptait les cuillères*, de Lawrence Block, écrivain prolifique qui, peut-être pour s'évader du monde désespérant et rongé par la crise où évoluaient habituellement ses personnages autour de Matt Scudder, un ex-flic devenu privé sans licence, a créé dans les années 1970 un héros récurrent – Bernie Rhodenbarr –, libraire d'occasion et cambrioleur chevronné (il a suivi des cours par correspondance sur la serrurerie !), que le hasard plonge dans des

situations impossibles et hilarantes à l'image de celle qui nous occupe ici.

De quoi s'agit-il, en vérité ? Ses talents de crocheteur sont connus dans certains milieux et l'on fait, de temps à autre, appel à lui pour effectuer des « opérations » compliquées, voire impossibles, ce qui ne saurait arrêter Bernie ! Ainsi, un beau jour, un très mystérieux collectionneur se faisant appeler M. Smith, comme tout le monde, lui propose une petite fortune pour une série de vols allant du manuscrit de « L'étrange histoire de Benjamin Button » de Francis Scott Fitzgerald à un lot de petites cuillères en argent d'une valeur inestimable ; c'est du moins ce que nous dit le « pitch » de la quatrième de couverture ! N'en restons pas là...

C'est en parfaite complicité avec son amie lesbienne, Carolyn, qui toilette des chiens à la Poodle Factory, à deux numéros de sa boutique de livres anciens, que Bernie va mettre les pieds dans une histoire hautement improbable, sachant encore que la mort d'une riche vieille dame va compliquer la situation, les raisons de son décès laissant supposer un meurtre possible, conséquence d'un cambriolage ayant mal tourné ; or, un policier qui connaît et apprécie les qualités d'expertise de Bernie en matière de cambriolage – il n'est pas son meilleur ennemi pour rien – va faire appel à lui pour l'aider dans ses investigations. Et la valse commence !

Outre le fait que Lawrence Block aime nommer, çà et là, nombre de ses collègues écrivains de romans policiers – voici, par ordre d'entrée en scène, Michael Connelly, E. W. Hornung (auteur de la série des Raffles), Ed McBain, Rex Stout et son *Homme aux orchidées*, et même A. E. Van Vogt, j'en oublie, c'est certain –, comme il s'amuse à citer Bette Davis dans *La garce* de King Vidor (« *Quel taudis !* »), ou, sans la nommer, Mae West (« *il était juste content de me voir* », les initiés comprendront), il prend aussi le temps de faire vivre de longs dialogues d'une extrême drôlerie, à la limite de l'absurde, bien que sans rapports directs avec son histoire, ou peut être grâce à cela ! Ainsi, après avoir embarqué le lecteur dans une histoire de boutons qui rebondit à grands coups de citations de comiques des années 1960, l'interlocuteur de Bernie, ce fameux M. Smith, répond comme ceci à ses interrogations :

– *Les boutons. Pourquoi les boutons ?*

– *Ah, toujours cette merveilleuse question. Mais ce n'est pas celle que vous devriez poser présentement.*

CARAMBOLAGES (BIS)

– *Et ce serait quoi, alors ?*

– *Une question en deux parties. Qu'est-ce que ça peut bien être, des cuillères d'apôtre ? Et que viennent-elles faire dans l'histoire ?*

C'est ce que vous saurez en lisant, larmes de rire aux yeux, le livre de Lawrence Block, après avoir également découvert le rôle de la cacahouète fatale !

Ce dont je vais maintenant vous parler n'a strictement rien à voir avec ce que vous venez de lire, comme annoncé dès le titre de cette chronique ; toutefois, l'art du contre-pied pourrait bien être commun aux deux livres en faisant l'objet, à vous de juger.

Le mythe Che Guevara demeure pour moi une source permanente d'irritation. Comment peut-on idéaliser le comportement de ce soi-disant héros révolutionnaire en passant sous silence son rôle de geôlier, voire de bourreau, dès les premiers jours de la prise de pouvoir à Cuba par les castristes, en 1959 ? Nommé commandant de la prison La Cabana, où se dérouleront la plupart des procès expéditifs contre les dirigeants de l'ancien régime, dans un premier temps, puis, très vite, contre tous les anciens compagnons d'insurrection de Fidel devenus obstacles à son pouvoir personnel, enfin, dans un même mouvement, contre tous les opposants au totalitarisme de type stalinien en train de s'installer, trotskystes, anarchistes homosexuels, le « guérillero » argentin aura de plus la responsabilité directe des exécutions qui auront lieu dans les fosses de l'ancienne forteresse de La Havane. À ce propos, on lira avec profit le livre de Jacobo Machover, *La face cachée du Che* (Buchet-Chastel, 2007)). Aussi est-ce avec un intérêt extrême que j'ai pris connaissance du seul roman écrit par le petit-fils du « héros », comme du long entretien qu'il accorda au journal anarchiste *Le Monde libertaire*, en 2005, repris en fin du volume titré *33 révolutions* et signé Canek Sánchez Guevara.

Fils d'Hildita, la fille du Che, Canek est né à La Havane en 1974. Il a grandi entre La Havane, Mexico et Barcelone. Écrivain, musicien, photographe, graphiste, fan de rock et anarchiste, il a publié les chroniques de ses voyages sur les traces de son grand-père sous le titre *Journal sans motocyclette*. Il est mort à Mexico en janvier 2015 des suites d'une opération du cœur, nous apprend la notice de présentation de son unique roman, ces *33 révolutions* qui font

allusion au disque vinyle et à ses 33 tours. D'ailleurs, dès les premières lignes, nous sommes confrontés à une image métaphorique du régime cubain qui reviendra régulièrement tout au long du livre, celle du disque rayé : « *Le pays entier est un disque rayé (tout se répète : chaque jour est la répétition du précédent, chaque semaine, chaque mois, chaque année ; et, de répétition en répétition, le son se dégrade jusqu'à n'être plus qu'une vague évocation méconnaissable de l'enregistrement original – la musique disparaît remplacée par un incompréhensible murmure sableux). Un transformateur explose au loin et la ville est plongée dans l'obscurité [...] Plus rien ne fonctionne, mais on s'en fiche. On s'en fiche toujours. Comme un disque rayé, qui se répète sans cesse...* »

On découvre page 26 que le protagoniste du roman est noir. Comment ? Comme ceci : alors que l'aube menace et qu'il faut rentrer, que petit à petit le Malecon se vide, qu'il n'y a ni taxis ni passants, et qu'il entend derrière lui le grondement du bus, il court vers l'arrêt ; soudain, la sirène des flics le stoppe net :

– *Carte d'identité !*

– *Mais, camarades, je vais rater le bus.*

– *On verra ça plus tard. D'abord tes papiers.*

Il leur tend la carte d'identité, ils sourient, font les vérifications, s'excusent :

– *Désolés, camarade. Vous savez ce que c'est : un Noir en train de courir dans l'obscurité est toujours suspect... Ambiance révolutionnaire !*

Le roman de Canek est plein d'une profonde mélancolie ; son rythme est d'une lenteur douce, lancinante, désabusée ; une torpeur étouffante emprisonne son personnage sans nom :

« *Il scrute à nouveau la mer et boit à la bouteille. Derrière lui, la ville sale et belle et cassée ; devant, l'abîme qui insinue la défaite [...] Le mur est la mer, le rideau qui nous protège et nous enferme. Il n'y a pas de frontières ; ces eaux sont le rempart et les barbelés, la tranchée et le fossé, la barricade et le barrage. Nous résistons dans l'isolement. Nous survivons dans la répétition* ».

Ingénieur au service d'un vague ministère, ce héros ordinaire passe chaque jour « huit

CARAMBOLAGES (BIS)

heures consacrées au néant » et, du haut de ses vingt-cinq ans de jeune divorcé, il entretient une relation secrète avec sa voisine russe, un peu mûre, mariée avec un militaire passant plus de temps à la caserne qu'à la maison. Ce qui donne : « *Il fume, allongé dans l'obscurité, à côté du dos nu de la femme [...] Elle dort et il en profite pour renifler son corps (l'odeur des aisselles velues lui brûle les fosses nasales, et attaque violemment ses neurones). En douceur, il la fait se retourner – les seins pointent vers le plafond –, il enfouit le nez dans son pubis, s'emplit les poumons de l'acidité sans pareille de ce sexe exubérant et blond, plein de réalisme socialiste* ». Du temps des *Lettres françaises*, et de son manifeste pour « un réalisme socialiste », Aragon n'avait pas prévu ça !

Et puis, en 1994, le pays entier commence à craquer, les failles deviennent de plus en plus évidentes et révèlent un individualisme inévitable, un racisme quasi institutionnel, une homophobie permanente ; la « révolution » ne fait plus recette, les illusions ont foutu le camp, ce sera la crise des *balseros*, où l'on verra ceux qu'un mélange contradictoire de désespoir et d'espérance va lancer vers la rive américaine sur des embarcations improvisées, à base de « *bidons d'essence comme flotteurs et un moteur hors-bord récupéré sur une machine à laver russe* ». Quand on leur signale qu'un cyclone annoncé va les cueillir en plein détroit, et qu'ils feraient mieux de renoncer, la réponse fuse :

– *Plutôt crever ! On y va !*

Trente-trois tours par minute. Trente-trois révolutions...

Au cours de l'entretien accordé par Canek au *Monde libertaire*, le petit-fils du guérillero commence par mettre le doigt là où ça fait mal en détruisant ce qui est au cœur du mythe Che, la théorie des « foyers révolutionnaires » et celle de « l'homme nouveau » : « *Si aujourd'hui quelqu'un vient et me dit "Nous allons créer une guérilla et faire la révolution", je l'envoie balader. Son expérience en Bolivie a malheureusement montré au Che qu'il ne suffisait pas de créer un "foyer révolutionnaire" pour que la révolution éclate* ». Quand on l'interroge sur l'avenir économique de Cuba, il répond : « *La nomenklatura contrôle les entreprises mixtes, mi-capitalistes, mi-socialistes". Le pouvoir n'installe pas aux commandes les personnes les plus compétentes pour diriger ces entreprises, mais les incondi-*



nels du régime. Par ailleurs, les mafias contrôlent le marché noir depuis des décennies et ceci n'est possible qu'avec la complaisance et la compétence des gens appartenant à l'appareil d'État ». Sur le Cubain de base, l'homme du peuple, Canek analyse : « *Le Cubain est très hâbleur, il n'aime pas rester muet [...] S'il ne parle pas de politique, c'est parce qu'on ne le lui permet pas. Une de mes grandes inquiétudes est qu'après le processus d'idéologisation forcée se produise un effet inverse à celui qui est souhaité aujourd'hui par le pouvoir [...] Les jeunes ne veulent plus rien savoir du communisme, du socialisme, de l'anarchisme, ni d'un quelconque autre "isme". C'est un rejet viscéral des idées* ».

En dépit de tout cela, fort de ses convictions, Canek Sánchez Guevara milite au sein du Mouvement Libertaire Cubain ; voici ce qu'il en dit : « *C'est un mouvement qui s'inscrit dans une pratique anticonstitutionnelle, qui ne vise pas la conquête du pouvoir politique, mais à avoir de l'influence, avec un certain nombre d'idéaux et de solutions réalisables [...] L'objectif est de démythifier le régime cubain et de se positionner face à un public politisé. À Cuba, il n'y a pas seulement une dissidence de droite, comme on veut le faire croire [...] Il y a aussi une gauche citoyenne et civile qui n'est rattachée à aucun parti [...] Ce sont les citoyens qui résoudront leurs problèmes* ». Plus loin, il ajoute : « *Si le "Vieux" était mort dans les années 60, peut-être que le régime aurait survécu à la mort de son Commandant en chef, mais aujourd'hui non. Le fidélisme va mourir parce que la société ne va plus accepter un modèle unique* ».

Fidel Castro a été déclaré mort le 25 novembre 2016, à 22 h 29. Ce « petit » livre est peut-être porteur de plus d'espoirs que de regrets ; mais Canek ne saura jamais s'ils étaient fondés...

Olivia et Valerio

Née à Florence en 1974, Caterina Bonvicini a déjà publié six romans, remarqués par la critique et couronnés par deux prix. Dans une interview, elle déclare qu'elle s'est toujours fixé pour but de changer totalement de sujet et de registre dans chacun de ses écrits, ce qui laisse à penser qu'aucun de ceux-ci n'est autobiographique. Et pourtant le milieu décrit dans *Le pays que j'aime* semble avoir été observé de l'intérieur.

par Monique Baccelli

Caterina Bonvicini, *Le pays que j'aime*. Trad. de l'italien par Lise Caillat. Gallimard, 315 p., 20 €

La romancière retrace le parcours de deux personnages socialement opposés, mais avec un point de départ commun. Olivia est la fille de riches entrepreneurs du bâtiment, la nouvelle aristocratie italienne : villa du XVIII^e siècle, nombreuse domesticité, avion personnel, fêtes somptueuses. Valerio est le fils du jardinier et de la femme de chambre, mais, dès sa naissance, et sans qu'on fasse aucune différence, il est élevé avec la fille des maîtres. Ceux-ci n'ont rien à craindre : ils sont certains qu'en grandissant Olivia ne s'attachera jamais à un homme du peuple. La suite leur prouvera le contraire.

Les années d'enfance sont pleines de poésie, Olivia et Valerio jouent ensemble dans le parc, prennent leur bain ensemble, partent ensemble au ski et à la mer, dans les stations les plus chics et les hôtels les plus luxueux ; ils fréquentent la même école, la meilleure évidemment. Tout se passe très bien jusqu'au jour où la femme de chambre quitte le jardinier pour aller vivre à Rome avec un homme aux activités douteuses. Le jeune garçon suit sa mère et se retrouve brutalement dans l'appartement misérable d'un quartier populaire. Milieu que la romancière observe avec autant de lucidité et d'objectivité que celui des « nantis ». Ici, la corruption se présente sous d'autres formes, et le beau-père, mafieux, finira mal.

Plus souvent dehors qu'à la maison, Valerio est forcément rejeté par les voyous qui se retrouvent en bas du HLM. Solide, il tient le coup,

d'autant qu'à l'école il est le plus fort. De temps en temps, il est encore invité par les Morganti et retrouve son amie d'enfance, pour de nouveau la perdre de vue, puis la retrouver, puis la re-perdre et la re-trouver au cours des ans. L'affection, presque fraternelle, s'est transformée en amour ; le lien forgé dès l'enfance est indestructible, mais les deux destins divergent dans un sens inattendu : Valerio devient magistrat, alors qu'Olivia papillonne, ne fait pas d'études sérieuses, tient une galerie d'art qui ne marche pas, papillonne aussi avec les hommes : liaisons et mariages éphémères. Elle cherche avant tout à échapper à sa famille qui se délite et ne semble plus respecter les valeurs morales traditionnelles. Les bonnes affaires passent avant tout. Valerio, après avoir épousé la sœur de l'un de ses camarades de lycée, devenu lui aussi entrepreneur, change de profession et bascule dans ce milieu corrompu qui est en fait celui dans lequel il a grandi.

La relation chaotique entre Valerio et Olivia est l'aspect proprement romanesque du livre, son aspect distrayant, l'essentiel étant l'étude d'un milieu actuellement tout-puissant en Italie, celui des promoteurs immobiliers : le milieu du père d'Angelica dans *Le guépard* de Lampedusa, si violemment rejeté par le prince. Or le monde évolue de façon imprévue, puisque l'aristocratie italienne est désormais supplantée, du moins financièrement, par cette riche bourgeoisie. Avec des nuances à l'intérieur de cette nouvelle caste : les hommes de la famille Morganti ont tous fait des études, ils ont tous « de la classe » ; la grand-mère, Manon, belle, élégante, cultivée, est une authentique grande dame, et les fêtes qu'elle organise n'ont rien à envier à celles du prince de Lampedusa. Seconde catégorie, celle de la belle-famille de Valerio : des parvenus, des nouveaux riches sans culture ni savoir-vivre. Enfin, beaucoup plus rares, on s'en douterait, les promoteurs intellectuels, qui lisent et citent Platon. Ces trois catégories partageant le même mépris pour la « petite bourgeoisie », dont elles sont pourtant issues.

Cette évolution, ou révolution, sociale se développe sur un fond de tableau historique (1975-2013) : attentat de la gare de Bologne, Brigades rouges, assassinat de Calvi, Tangentopoli, Berlusconi... Le tout raconté avec ordre et clarté, dans un style fluide, très bien rendu par la traductrice. Caterina Bonvicini a l'art de mêler agréablement petite et grande histoire : une recette utilisée depuis longtemps et qui n'a pas vieilli. Sans illusions sur son pays, elle ne l'en aime pas moins.

Du paradis perdu au chaos de l'Histoire

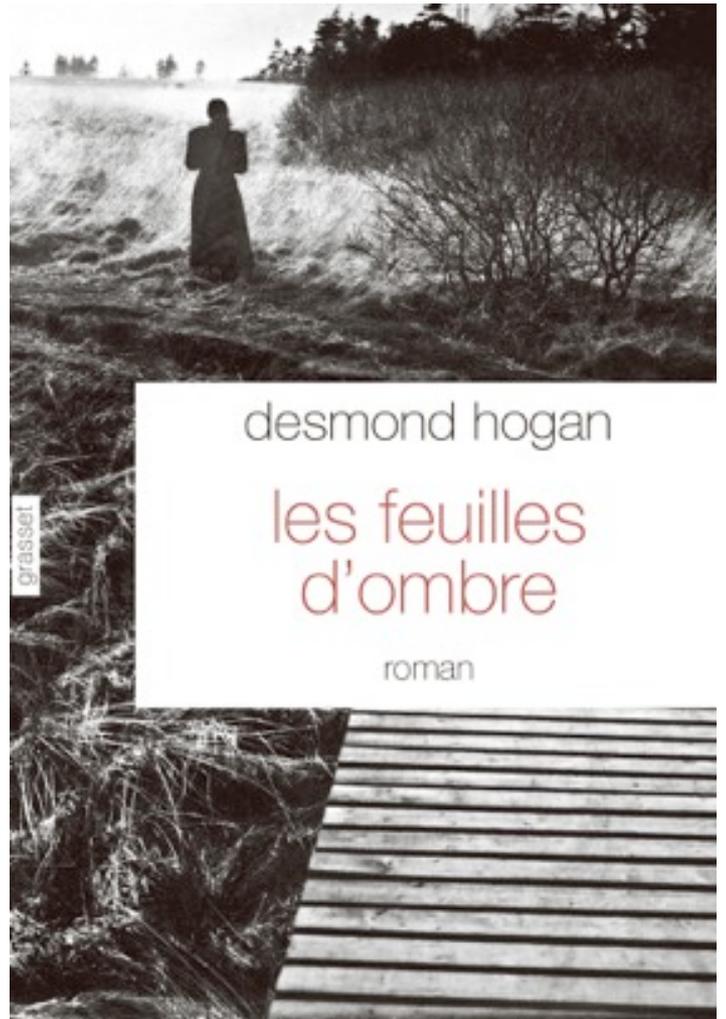
Autour d'une figure féminine, d'abord bien vivante puis fantomatique, Sean revit son passé d'enfant privilégié avec Liam et Sarah dans l'Irlande des années 1940. Puis, au monde des illusions, celui de la culture et de l'argent facile, succèdent les turbulences des sentiments et de l'histoire, les incertitudes, les drames, et la douloureuse « conscience d'un chemin à jamais perdu ». Pourtant, l'oubli devrait permettre le renouveau.

par Claude Fierobe

Desmond Hogan, *Les feuilles d'ombre*.
Trad. de l'anglais (Irlande) par Serge Chauvin.
Grasset, 217 p., 18 €

Sean raconte une enfance heureuse, avec tous les bienfaits de l'aisance et de la culture, à l'écart des remous sociaux, dans un cercle dont Elizabeth est le centre, belle exilée russe, épouse du docteur Kenneally, « *apparition tombée du ciel* ». Pour cadre, ce que Sean nomme « *une étrange histoire* », une petite ville de l'ouest irlandais, immergée dans la nature avec « *tant de vert au bout de la rue [...] et le brasier des boutons d'or* ». Un trio de jeunes gens inséparables, Liam Kenneally, Sarah et le narrateur, « *ignorants de la vie mais certains d'une chose : leurs origines privilégiées* », dans un monde catholique hors du temps, un monde de bonheur et d'innocence ou perçu comme tel, sorte de « *conspiration* » dont se trouvera exclu le protestant Jamesy.

À dire vrai, c'est plus compliqué, leur amie artiste, « *le regard tourné vers Tír na nÓg, la mythique terre de jouvence* », est condamnée par un cancer. Quant à Mme Kenneally, minée par un amour impossible (condamné lui aussi, mais par la société), elle perd le contact avec « *cette bourgade de maisons chaulées, d'arbres épanouis, de greens langoureux* » pour entrer « *dans les eaux du fleuve* », après avoir été – douloureux contrepoint – « *repêchée des eaux de l'adultère* ». Elle a eu la vision du chaos insupportable, celle « *d'un chemin à ja-*



mais perdu ». Après tout, ne sera-ce pas celle de tous les protagonistes lancés dans une quête désordonnée de la paix intérieure, pas toujours convaincante, dans la dernière partie du roman surtout ? Il leur faudra la durée d'une vie pour comprendre avec le cardinal Newman que chaque jour diminue « *l'intervalle entre le temps et l'éternité* ». Sarah quittera le voile après avoir découvert en Afrique que son Dieu n'est qu'une illusion. Liam a fui pendant des années sans savoir ce qu'il fuyait, mais il finit par retrouver « *l'ombre des feuilles sur le ciel gris, tout ce qui s'y incarnait, une profusion intérieure* », moine en soutane blanche qui croit au « *triomphe du soleil sur l'érosion par les ténèbres de l'âme humaine* ». Sean a lui aussi trouvé un chemin. Sa quête finie, il peut simplement « *s'abandonner aux choses de la vie* », dire adieu à Liam, à Sarah et aux autres, et même au fantôme d'Elizabeth Kenneally qui n'a pas cessé de le hanter : « *La dame spectrale fut rappelée vers les tourbières lointaines* ». L'attend un nouveau visage, celui de sa femme, dont le rire est « *nourri de paix et de compréhension* ».

DU PARADIS PERDU AU CHAOS DE L'HISTOIRE

Entre-temps, le vaste monde a frappé à la porte, avec sa violence habituelle, pour dissiper les illusions. C'est « la douleur et l'éclat de l'Histoire ». C'est la nécessité de « déchiffrer les hiéroglyphes de cette énigme : la pauvreté », ou celle de défendre la mémoire des révolutionnaires de 1916 contre la soumission à l'Angleterre. C'est aussi l'assassinat de Kennedy, ou bien encore la mort de Camus. Et les patrouilles de l'IRA dans Derry libre, « tous cagoulés », et le jeune Britannique abattu, et « les démagogues déchaînés et quelques hommes héroïques », et ce dimanche sanglant de janvier 1972 à Derry ; jusqu'aux attentats de mai 1974 et aux « corps ensanglantés, déchiquetés », que les kiosquiers recouvrent de journaux. En un mot, « une situation incompréhensible, née de l'ignorance et de l'oppression ». Et puis, coïncidence entre la sphère privée et la sphère publique, la mort de Christine, la petite amie de Sean, le jour où « de jeunes soldats irlandais se faisaient massacrer au Congo ». Une conclusion s'impose : « Notre adversité, nous savions que c'était l'histoire. »

Parcours de vie à la fois banals et exemplaires, marqués par la ponctuation incisive d'images souvent insolites – « cette ville est comme un mouchoir tissé de mottes de terre » ; « une cataracte de mystère jamais dispersée » ; le souvenir de Sarah, « paisible et spontané comme jadis les mouchoirs de dentelle » – où se retrouve l'étrangeté du *Garçon aux icônes* (Grasset, 2015 ; *The Ikon Maker*, 1976). Une « métaphore obsédante » (Charles Mauron) revient sans cesse, « une image de verre [...] la confection d'un vitrail, pièce par pièce sur fond de ciel » : l'artiste agonisante est vitrailliste ; la folie de Mme Kenneally est « comme un vitrail, centimètre par centimètre, couleur après couleur, quadrillant le ciel » ; et puis, enfouies au fond de Liam, il y a la douleur de sa mère et « les couleurs exaltantes d'un vitrail d'une église perdue d'Irlande »... Un leitmotiv dont on voit bien l'origine : après avoir été un « fabricant d'icônes », l'auteur s'est fait vitrailliste assemblant patiemment les fragments colorés des vies fiévreuses de ses personnages. Cohérence d'une démarche, cohérence d'une œuvre où Desmond Hogan mêle sa propre angoisse existentielle aux terrifiantes réalités du monde contemporain : pour preuve, *A Farewell to Prague*, qui, en 1995, marquait le retour de l'auteur sur la scène littéraire après une longue absence.

Tout le vingtième siècle

L'écrivain allemand Reinhard Jirgl, auteur d'une dizaine de romans et de plusieurs pièces de théâtre, est né à Berlin-Est en 1953. Le silence est son troisième roman traduit en français, aux éditions Quidam (comme ses deux précédents romans traduits en français, *Les inachevés*, 2007, *Renégat : Roman du temps nerveux*, 2010). Difficile, et surtout inutile, de résumer ce roman total et magistral. Retenons seulement que l'intrigue se construit autour d'un personnage, Georg Adam, et de deux lignées, la lignée Baeske, de Basse-Lusace, et la lignée Schneidereit, de Prusse-Orientale, qui traversent le XX^e siècle, cet « ogre » qui sans vergogne dévore ses enfants.

par Gabrielle Napoli

Reinhard Jirgl, *Le silence*. Trad. de l'allemand par Martine Rémon. Quidam éditeur, 611 p., 25 €

C'est Henriette, l'épouse aimée – décédée – de Georg Adam, qui fait le lien entre ces deux lignées, grâce à la rencontre de deux hommes : le frère de sa (future) mère et son (futur) père donc, sur le champ de bataille de la Somme en 1916. Ces lignées naissent dans le sang et dans la boue, qui marquent inéluctablement la descendance. Le silence se nourrit d'événements familiaux souvent dramatiques, s'articulant à l'histoire de l'Allemagne du XX^e siècle. Le délitement familial double le délitement historique dans une forme narrative implosive. Un album photographique, qui contient cent clichés de famille, ordonnés de manière aléatoire, doit être remis par Georg Adam à son fils Henry, qui s'apprête à partir pour les États-Unis où il a obtenu une chaire de maître de conférences en littérature et civilisation allemandes. Mais, avant son départ, il veut dire adieu à Max, le chien de son père, et est donc contraint de voir aussi ce dernier, avec qui les relations sont pour le moins compliquées.

TOUT LE VINGTIÈME SIÈCLE

Dans une polyphonie remarquablement maîtrisée, les histoires ressurgissent, gravitent autour de ce lieu fictif, Thalov, dont les hommes sont expropriés par le régime nazi, puis par le régime communiste, et ensuite par le régime démocratique, expropriation contre laquelle il faut se battre sans relâche. Jirgl fait surgir des voix qui ne se répondent jamais véritablement, mais qui emportent le lecteur dans un flux de narration bouleversant, le conduisant à établir lui-même des liens entre les personnages, les événements et les désastres de l'Histoire, et à mettre au jour, tel un archéologue, ces secrets qui sapent inlassablement l'édifice familial.

Le silence est un roman total et embrasse le XX^e siècle et ses affres, dans une histoire familiale aussi bouleversée que bouleversante. Il est porté par une langue qui saccage tout sur son passage, l'orthographe, la ponctuation, nos habitudes de lecture, les poncifs d'écriture. La langue de Jirgl est une langue qui s'entend, mais aussi une langue qui se voit ; et lire Jirgl est une expérience de lecture unique, qui engage le corps, une expérience visuelle, rendue possible aussi grâce au travail remarquable de Martine Rémon, sa traductrice. Le travail graphique n'est jamais illustration, il est pensée, il est système, et c'est la très grande force de l'œuvre de Jirgl. Sa lecture s'éprouve physiquement, fait appel à des niveaux d'interprétation différents, interpelle le lecteur dans les tréfonds de son être, joue avec ses réactions possibles et ses associations d'idées, en sollicitant sa vue et en enrichissant sa lecture de différentes strates d'interprétation. Et parfois cela ne va pas sans humour, d'ailleurs, ni sans cynisme, par exemple cet « *ex-poux* » qui s'embourbe dans une aventure extraconjugale, « *cette affaire-grotesque avec l'étudiante* », et qui sous l'œil de l'épouse apparaît ainsi : « *Il n'Y résista pas longtemps & revint à la maison pénétré=de-repentir. À moi dès lors les-restes-de-ses-Lendemain-Galants : ses cheveux gris roux teints de petites mèches, alors que son corps était entièrement rasé, de sorte qu'en se déshabillant, sa peau de bébé cadum mais légèrement poussiéreuse dans les plis & les ridicules lui donnait un air de Porky Pig vieilli : tout le ridicule de la-jeunesse en badigeon sur un corps délabré. – ! Tu veux que je te dise à quoi tu ? ressembles : tu=es à ! mourir de rire.* »

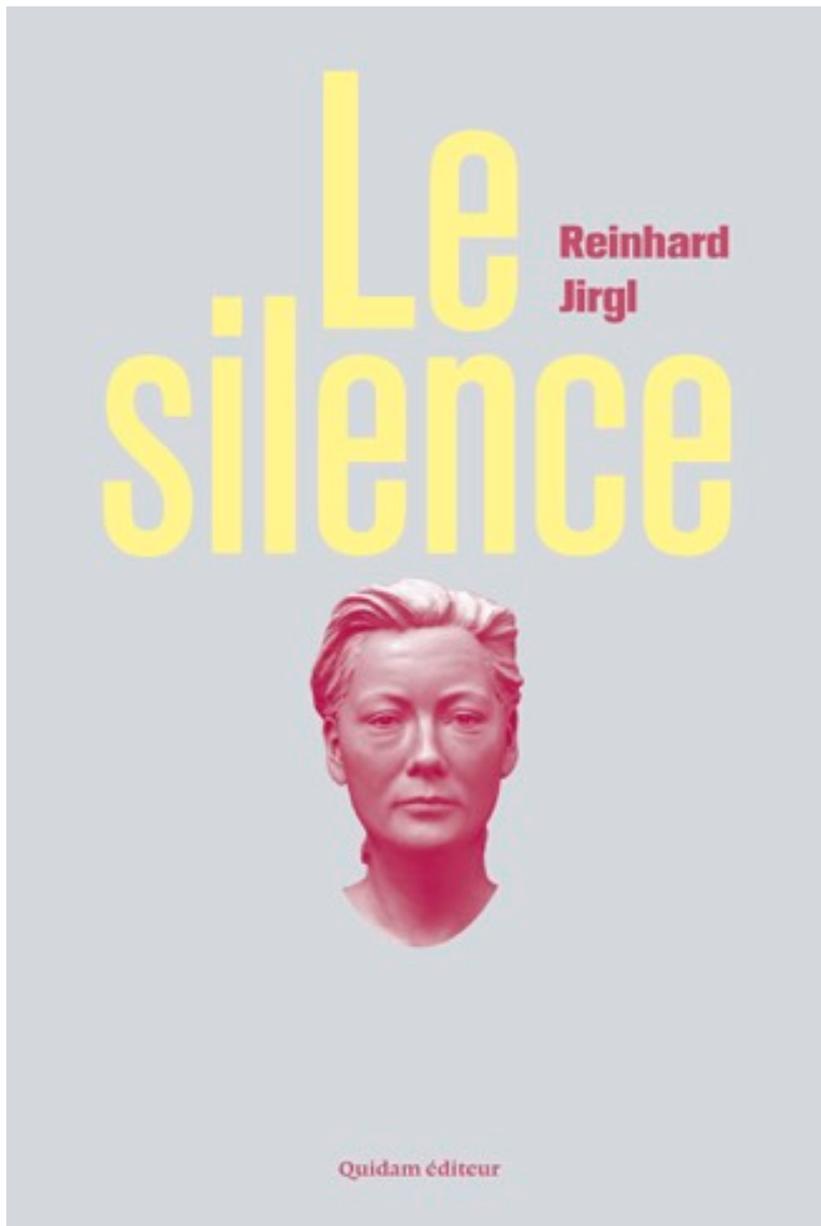
Jirgl met au jour les langues bureaucratiques, idéologiques, institutionnelles, sociales, pour les ridiculiser et les anéantir, et c'est toute la puissance esthétique et politique de ce roman.

Le silence offre des variations autour du silence, de toutes sortes de silences d'ailleurs, qui sont justement remplis par les bruits du monde, par le vacarme de l'Histoire et des histoires, dans une expérience linguistique et esthétique novatrice et renversante. Nous avons donc décidé, une fois n'est pas coutume, d'ouvrir l'entretien avec l'auteur par une question posée à sa traductrice, Martine Rémon.

Est-ce que traduire Reinhard Jirgl, travail pour lequel vous avez été récompensée par plusieurs prix, est une expérience extrême ? Quelles sont les principales difficultés que vous pouvez rencontrer pour rendre compte de cette langue ?

Ma rencontre avec l'œuvre de Reinhard Jirgl remonte à plus de dix ans et l'on peut dire que ma « vraie » vocation de traductrice est née à ce moment-là. Au printemps 2003, à la parution de *Die Unvollendeten (Les inachevés)*, l'éditeur Carl Hanser avait mis en ligne un extrait correspondant au début du roman. Ce fut mon premier contact « visuel » avec l'écriture de cet auteur. Mon sentiment immédiat fut un mélange de surprise, d'interpellation et de curiosité devant cette orthographe pour le moins singulière. La plupart des recensions allemandes parlaient d'une similitude avec Arno Schmidt, un auteur « rare » que je venais de découvrir dans les traductions de Jean-Claude Hémerly (*Scènes de la vie d'un faune*, Julliard, 1962) et de Claude Riehl (*Roses et Poireau*, Maurice Nadeau, 1994), dont une nouvelle, « Les émigrants », aborde la même période historique. Le fragment mis en ligne me révélait pourtant autre chose, et ce sentiment d'« il y a là quelque chose de différent, de jamais vu/lu » se confirma par la lecture du roman dans son intégralité quelques mois plus tard. En refermant le livre, j'étais totalement sous le coup de l'émotion littéraire de ces lectures qui vous marquent pour le restant de vos jours.

C'est certainement le choc littéraire qui m'a fait m'asseoir un jour de novembre 2003 devant mon clavier pour tenter de transposer en français cet auteur réputé a priori intraduisible. Je traduisais alors pour mon plaisir, pour le bonheur que procurent les mots, en pure dilettante. Or, plus j'avais dans mon travail, plus j'avais la conviction que ce n'était pas insurmontable, que ma traduction était « honorable », mais il fallait pour cela l'avis d'un traducteur chevronné. Seul Claude Riehl pouvait à mon sens se prononcer sur la qualité de ma production, me dire si je me fourvoyais et perdais mon temps. Contacté début 2004, il



TOUT LE VINGTIÈME SIÈCLE

accepta de lire mes ébauches. Quelque temps plus tard, il m'écrivait en retour, me renvoyant le passage corrigé et annoté, accompagné de ses félicitations et encouragements, en précisant que maintenant que Jirgl avait trouvé sa traductrice, il restait à trouver l'éditeur prêt à se lancer dans l'aventure (risquée). Ce fut finalement Quidam qui accepta de relever le défi. Depuis, j'ai lu tous les romans de Reinhard Jirgl. Mon intention est de poursuivre la transposition en français de cette écriture singulière. Aux trois romans parus à ce jour chez Quidam, il convient d'ajouter l'œuvre de théâtre et de jeunesse de Reinhard Jirgl, *Klitemnestre Hermafrodite & "Mamma Pappa Zommbi"*, pour laquelle la Maison Antoine

Vitez m'a accordé une bourse de traduction l'an passé.

Quant aux principales difficultés : dès le départ, il fut très clair pour moi que je devrais respecter les systèmes symboliques différenciés introduits dans le texte, qu'il me faudrait suer sang et eau comme n'importe quel traducteur impliqué physiquement dans son texte, trouver une traduction précise et inventive, suffisamment fidèle pour ouvrir le cœur et suffisamment infidèle pour séduire l'esprit. Les obstacles visuels (antéposition des signes de ponctuation, les cinq formes d'écriture différentes du mot « et », l'introduction de signes mathématiques, qui font que certains lecteurs renoncent au bout de quelques pages parce qu'ils lisent avec les codes de lecture classiques) n'en sont pas en réalité. La lecture à voix haute confirme d'ailleurs la fluidité des phrases. Des passages ont été particulièrement problématiques, pas tant au niveau du rendu visuel que de l'effort de trouvailles à fournir. Certaines pages ont été terrifiantes à traduire, et j'ai plusieurs fois failli renoncer et rendre mon tablier. Or, c'eût été m'inscrire en faux contre ces deux adages que j'affectionne particulièrement : « *per ardua ad astra* » (« par l'effort atteignons les étoiles ») et « ne traduis que ce qui te passionne ».

L'écriture de Reinhard Jirgl est un véritable corps-à-corps avec les mots. Depuis de nombreuses années, je vis avec, dans, et parfois contre ces textes, il m'a fallu trouver un soc similaire pour « retourner la terre du champ de la langue d'à côté » quand Reinhard Jirgl laboure ses souvenirs et ses mots, les chaussetrappes lexicales étant comme des pierres où le métal accroche, jette parfois des étincelles, quand ces pierres n'abîment pas carrément la lame... Il me faut sans cesse tricoter sur mesure, manier la truelle métaphorique, court-circuiter les tableaux sémantiques, apprivoiser l'intraduisible par effleurement et attouchement, afin de rendre la tonalité de cette langue insolite. Alors, oui, traduire Reinhard Jirgl est une expérience extrême, c'est une aventure au-delà de la contrée de l'orthographe, dans des paragraphes où il faut oser certaines incorrections pour apporter du sang neuf à la langue. L'auteur l'a fait bien avant moi, je n'en suis que le relais : ce sont les grands textes qui font les grandes traductions.

TOUT LE VINGTIÈME SIÈCLE

Entretien avec Reinhard Jirgl

Votre écriture est ancrée dans une histoire, dans un siècle. Peut-on parler d'une obsession du XX^e siècle tel que vous le décrivez dans *Le silence*, « un ogre qui de ses dents de fer dévore ses enfants à la hâte & sans qu'on puisse le stopper. Comme si le Siècle s'était effrayé de ses propres créations ».

La fureur du changement est pour moi le grand drame du XX^e siècle, l'emprise des sciences sociales et des sciences technologiques sur la nature. La littérature est bien sûr au centre de toutes ces évolutions, elle ne peut pas les ordonner mais elle peut s'en trouver influencée. C'est ainsi que se crée un style approprié, pensez par exemple à Döblin et à ses techniques de montage. Il ne faut pas s'arrêter là mais il faut au contraire réfléchir dans la littérature même à la critique de ce style pour savoir de quelle manière la littérature fait partie intégrante de cette évolution.

Vous dédiez ce livre « à l'avenir ». Comment la littérature s'inscrit-elle dans cette élaboration du temps, temps de l'histoire et temps du lecteur ?

Le livre est en effet dédié à l'avenir, c'est une citation d'un des personnages principaux du roman, qu'il faut entendre dans un sens cynique. Ce qui est « dédié à l'avenir », c'est pour lui la vieillesse. La vieillesse est bien sûr notre avenir à tous, et l'avenir de la jeunesse aussi. En tant que médecin, il porte un regard rétrospectif et peut dédier à l'avenir ce qu'il dit.

Le travail dans *Le silence* est colossal, tant du point de vue de la forme que de la construction de l'intrigue. Quel est le point de départ de l'écriture ?

Le fil rouge du livre, de l'intrigue, c'est l'album photographique qui existe véritablement avec ses cent photographies classées non pas en suivant la chronologie, mais selon un ordre inhérent à la famille. Cet album est comme un témoin dans les relais, qui passe d'une génération à une autre. Il ne s'agit pas de photos artistiques, mais de souvenirs. À cet album s'ajoutent les documents qui concernent le personnage principal et son rôle dans la Première Guerre mondiale. Sur une petite fiche, pas plus grande qu'un ticket de caisse de supermarché, sont inscrites toutes ses participations aux batailles de la Première Guerre, qui a eu des conséquences tragiques sur son existence. Il s'agit pour moi d'un effet caractéristi-



Reinhard Jirgl © Annette Pohnert

que du XX^e siècle, qui est donc le point de départ de mon écriture. Ces documents m'ont inspiré pour l'écriture du *Silence* car ils constituent des obstacles qui ordonnent et régulent le flux de la narration.

Quelle place l'élaboration de la généalogie a-t-elle prise dans la construction du roman ?

Dans un sens général, la généalogie est un symbole du savoir, de la connaissance des contextes, qu'il s'agisse d'une famille ou de l'Histoire. Je pense à Foucault et à son travail sur la généalogie et sur l'archéologie. L'archéologie, ce sont les pièces trouvées, par exemple l'album de photographies, ces objets inconnus, enterrés, qu'il faut déterrer, mettre au jour, comme lors de fouilles. Ma tâche consiste alors à les ordonner, à les intégrer dans un système sur la famille, sur l'Histoire, ou dans le meilleur des cas à découvrir de nouvelles choses, un nouveau système. Et si l'on y parvient, on établit une transition vers la généalogie grâce à un système d'attribution qui intègre ce que j'ai trouvé à l'intérieur d'une histoire. La continuité de génération en génération, ou au contraire une rupture, me permet de créer une

TOUT LE VINGTIÈME SIÈCLE

nouvelle succession, une nouvelle généalogie. Un exemple que je trouve intéressant, pour rester dans le domaine de la photographie, est celui de ce photographe de la fin du XIX^e siècle qui a fait des photos de famille sur une génération et qui les a projetées les unes sur les autres, pour détecter ce qui est typique dans la famille [*Francis Galton, photographe anglais qui est à l'origine de la photographie composite, et dont les travaux ont été poursuivis par le photographe français Arthur Batut*]. Il en résulte une condensation des histoires de famille dans un visage qui n'existe pas. C'est votre question qui m'y fait penser, Freud en parle dans *L'interprétation des rêves*.

Doit-on passer par l'histoire familiale pour dire la violence du siècle dernier ?

Vous connaissez la phrase d'Engels qui dit que la famille est la plus petite cellule de l'État. Cette phrase peut être poursuivie ainsi : la famille peut être considérée comme le plus petit décor, comme la plus petite cellule de l'Histoire et de la généalogie. La famille est bien sûr un espace protecteur contre le déchaînement de la bourgeoisie et nous savons, par nos observations ou nos expériences, qu'au XX^e siècle cet espace protégé explose. Elle est désormais comme une maison sans murs, grande ouverte à l'irruption de la violence. Toutes ces formes de la vie bourgeoise se sont perdues bien sûr, la violence du XX^e siècle n'a désormais plus aucun filtre, l'enfance est aussi perdue, et avec elle la possibilité de transmettre des expériences.

Mais pouvait-il y avoir dans ce milieu bourgeois une violence inhérente à la famille ?

Oui, j'évoque ici les conséquences de cette violence. Le processus d'éducation des enfants par les aînés traduit la prise d'influence des supérieurs sur les inférieurs, et naturellement la ruse des inférieurs, le mensonge nécessaire pour se défendre contre cette prise de pouvoir des supérieurs, mais aussi leur soumission. Si on veut le dire d'une manière plus euphorique, ce sont les circonstances ordonnées, et cet ordre, qui a sa violence inhérente, s'est perdu. Cela est lié à mes yeux au développement, dans la première moitié du XX^e siècle, de l'idée de la guerre totale, et de l'idée du travail total, dont nous souffrons aujourd'hui encore.

Vous posez également la question de l'héritage, tant par le renouvellement des formes et de la langue, que par les histoires que

vous racontez, dans *Le silence*. La question de la paternité est essentielle dans le roman dans son entier. « - ! Les pères - ils sont aussi ridicules qu'ils sont redoutablement féconds. Les pères ne méritent même ! pas notre mépris.-» (p. 129). Que pourriez-vous dire de la paternité ?

La question de la paternité se lit à deux niveaux, le niveau biologique et le niveau politique. La paternité au sens bourgeois se dissout dans la perte des relations de domination, et avec l'augmentation de la violence. Cela concerne d'ailleurs toutes les classes sociales et pas uniquement la bourgeoisie. Si je devais donner mon avis, je dirais que je n'ai rien contre l'idée que l'humanité, dans son ensemble, s'éteigne tout doucement, je pense que nous le méritons, nous avons tenu le coup si longtemps. Mais il ne faut pas trop y compter. Je m'intéresse, dans l'écriture et dans la vie, aux ruptures dans la généalogie que constituent l'inceste, les enfants illégitimes, cet héritage incroyable de modèles de violence. Mon savoir s'arrête là, je ne vois aucune issue. Je décris ces processus mais je ne peux pas proposer de solutions.

Comment la violence modèle l'écriture, la langue, pour être vivante et incarnée dans la lecture, violence criante qui se déploie aussi dans la graphie ? (p. 197 : « Tombeaux de terre déversés dans sa bouche (des obus-tombés-à-proximité ou est-ce un autre soldat qui refuse d'entendre le cri originel de la peur MAMAN poussé par son camarade) Un dernier regard hors de la boue mitraillée Des murs de feu montant en flèche L'éclat des couleurs fondamentales puis noir le regard de cerise de la jeune-fille-durêve-présente : l'odeur d'amandes amères qui déjà irrite les yeux Souffle éraillé Toux - !!! GAAAZ »

Vous citez un extrait d'une scène particulièrement violente de la Première Guerre mondiale, une attaque au gaz. Cette scène permet de démontrer l'utilisation de la langue en tant que médium mimétique. On peut se référer ici à Walter Benjamin et à ses écrits sur le processus mimétique à l'œuvre dans l'écriture. Il s'agit, par rapport à la réalité sensible des corps, d'une approche de la ressemblance non sensible dans et par l'écriture. Si l'on reste dans l'imaginaire de l'écrit, on peut dire que les signes des écoles d'écriture de la Renaissance et du Baroque appartiennent aussi à ce domaine. De cette idée qu'on peut utiliser la fonction mimétique du langage pour la narration découle ma technique d'écriture, que je décrirais moi-même comme une « écriture préparée ». C'est un niveau de texte qui est

TOUT LE VINGTIÈME SIÈCLE

autonome, et qui n'a rien à voir avec l'illustration.

Quelle importance accordez-vous à la voix dans votre écriture ?

Pour être précis, mes textes ne consistent qu'en voix. Ce sont des monologues intérieurs, ce sont les voix des narrateurs qui se parlent à eux-mêmes, ce sont des textes qui ne s'adressent à personne, c'est ce murmure éternel du langage qui cherche ses corps. Dans une certaine mesure, on peut y voir une opposition avec ma manière de penser car les choses qui se montrent dans l'écriture elle-même, les signaux corporels, eux, restent muets. On peut dire que le caractère sensible de l'écriture se retire dans le silence.

Vous sollicitez aussi la vue du lecteur par la description des photographies qui ouvre chaque chapitre, l'insertion de documents, mais aussi les bouleversements graphiques de mots, la ponctuation aléatoire qui donne au texte un rythme qui lui est propre et que le lecteur doit épouser. Quelle importance attribuez-vous au regard du lecteur ?

Il faut considérer la perturbation de la lecture comme un enrichissement, comme une méthode de mon « écriture préparée », qui apparaît d'abord comme un obstacle. Si l'on veut percevoir cette écriture et continuer la lecture et la réflexion, on peut penser à ce que dit Barthes dans *Le plaisir du texte* à propos du texte qui est un défi. Le plaisir nécessite que l'autre soit non seulement d'accord mais qu'il soit aussi partie prenante, donc l'autre est à imaginer concrètement. Mais cela reflète également la solitude de celui qui écrit et qui termine ce parcours littéraire et ce parcours du plaisir sans rien savoir de son aboutissement. Cela correspond à la solitude des photographies par rapport à leur objet. La photographie peut être considérée comme une mort arrêtée, et, vous le savez, les premiers clichés étaient des photos de cadavres car le temps d'exposition était très long et les cadavres, par définition, ne bougent pas. Mais c'est dans ce décalage de la vie arrêtée que naissent ces moments qui font une photo-graphie, à la différence de photogène. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi ces photographies pour quantifier le texte, mais absolument pas pour le décrire.

La lecture est ralentie, achoppe. Elle est parfois freinée par l'inventivité de la langue, qui peut désarçonner mais qui en

même temps, par des effets graphiques, appelle à autre chose, suscite différents niveaux de lecture et rend donc la lecture du roman extrêmement riche. Je pense par exemple au « Führturs-malheurs » qui n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres.

Je n'ai pas la moindre idée du lecteur mais j'ai un souhait : avoir un lecteur sans préjugés, curieux, naïf au sens positif du terme. Je ne peux rien savoir du Lecteur, avec un grand L, qui n'existe pas. Cela d'ailleurs abaisserait la subjectivité d'un lecteur, d'un être humain, dans une catégorie du marché, raison pour laquelle je refuse absolument cette idée.

Quand vous écrivez, vous ne pensez pas à votre lecteur ?

Non, jamais.

Le travail sur la langue est prodigieux et se situe aux antipodes de la langue du fils, Henry, que l'on peut considérer comme un contre-modèle (« Dans son récit, il n'omettait aucun verbe auxiliaire, mon étudiantin de "fils". Premier-de-la-classe, il n'économisait pas non plus sur le datif, c'est tout juste si je n'entendais pas les virgules, les oublier ou les postsynchroniser eût été impardonnable pour lui. Il changeait la langue allemande en des structures saccadées, avec mesquinerie, méticuleusement & en ergoteur, ça faisait un bruit de forge de nains de jardin & ça sentait la colle & le courant de faible intensité d'un train électrique. Et le =Tout de surcroît sur ce ton protecteur du Contente-toi de m'écouter. Je suis ton guide. Je t'emmène. Fais-moi confiance, car je sais ce que je dis. ») Comment cette langue naît-elle ? Jaillit-elle ainsi, dans sa forme, ou travaillez-vous à partir d'une langue plus classique ?

Le langage d'Henry, en dehors de son contenu – et c'est ainsi que cela a été pensé –, le langage d'Henry tel qu'il est décrit là est le langage de la normalité, un langage soumis à l'ordre, ce qui revient à dire pour moi que c'est un langage non préparé, un langage sauvage. Il se présente face à son père car il est professeur de germanistique et parle de sa salle de cours. Il faut penser à la page comme à un espace tridimensionnel : la page est en effet comme une scène de théâtre, et « l'écriture préparée » prend comme objet d'observation des êtres humains et des choses qui ont chacun des propriétés particulières. Le langage d'Henry, qui est normé, est la matière qu'il s'agit maintenant de mettre en forme car mon idée est de considérer le langage comme un médium d'art qu'il faut travailler comme le corps du danseur, le marbre du sculpteur ou la toile du

TOUT LE VINGTIÈME SIÈCLE

peintre. Ce que j'entends par « écriture préparée » fait référence au piano préparé : la préparation fait entendre des sons qu'on ne peut pas entendre normalement. Elle découle de notre manière de vivre qui ne peut plus être représentée par les signes classiques du langage.

Pourquoi est-il nécessaire d'après vous de renouveler radicalement la langue et du même coup la forme romanesque ?

La littérature n'a jamais changé le monde, mais le monde a toujours changé la littérature. Il faut évidemment distinguer le langage scientifique du langage littéraire. La littérature fait face à un système complètement abouti de langage, comme un aimant, et la puissance de l'écrivain, ce sont les bouts de fer qu'il place en fonction de cet aimant. De cet effet de l'attraction et de l'approche du langage naît la poésie, et ma tâche consiste à extraire de ces tensions mon propre langage. Chaque écrivain qui pense et qui réfléchit sur le langage peut trouver son propre langage. J'ai très peu inventé, j'ai surtout retrouvé des choses.

L'ensemble du roman semble signer une lutte acharnée contre les « Idéo=Logues » (p. 225). Vous écrivez : « pour tenir en-échéec...les masses il faut que chaque nouveau triomphe surpasse le précédent, sans quoi les victoires sonnent comme des défaites. Or, si les-masses ne peuvent plus hurler&pousser des cris de joie, elles perçoivent très vite Le Silence la vacuité au cœur du-Triomphe, comparable au vide... » En quoi esthétique et politique se rejoignent-elles ?

La vie sociale s'organise autour de deux pôles : gouverner et être gouverné. Dans ce contexte, le mensonge a une fonction importante. Le fait que nous, dans notre vie, nous subissons le mensonge de la part de toutes sortes de personnes ne devrait pas nous affliger. Ce qui m'agace en revanche, c'est quand le menteur ne se donne aucun mal. Cela veut dire qu'il y a le bon mensonge – on pourrait l'appeler une correction plaisante de la réalité, presque une utopie – et le mauvais mensonge, qui est exactement le contraire, une véritable diffamation de celui à qui l'on ment. Foucault, dans *Qu'est-ce que la critique ?*, a répondu à cette question de gouverner ou de ne pas être gouverné. Il ne s'agit pas de ne pas gouverner du tout mais de ne pas se laisser gouverner par de mauvais mensonges. La base fondamentale de notre existence est d'être gouverné par de bons mensonges. La vérité n'existe pas, il n'y a que des vérités construites. Comme le disait

Nietzsche, la vérité est une erreur qui a tellement persisté qu'elle ne peut plus être évacuée du monde. Avec ces vérités construites, on peut tout à fait travailler.

Vous évoquez dans un entretien combien les femmes en temps de guerre sont habiles à déployer toutes sortes de ruses.

Oui. La violence est classiquement attribuée à l'homme, mais ce n'est pas la seule façon d'exercer le pouvoir, il y en a d'autres. Et bien sûr les stratégies de ceux ou celles qui sont soumis, les femmes, ou certaines couches sociales, doivent être différentes de la violence ouvertement exercée. Par exemple, mais j'ose à peine le dire, les armes de la femme. Dans la bourgeoisie, c'est l'administration de la fortune. Et il y a aussi la puissance du sexe. Il n'y a que des hommes stupides pour penser qu'ils conquièrent les femmes, c'est la femme qui décide, qui accepte. Il faut donc distinguer clairement puissance et domination. En tant qu'écrivain, je dois travailler avec le pouvoir du lecteur et de l'éditeur. La question de la domination s'exercerait de façon violente si on m'interdisait par exemple l'écriture préparée. Plus une société peut s'auto-suggérer des interdictions, plus elle a des chances de survivre. L'échec des dictatures à l'Est s'explique par le fait que l'État n'avait plus la capacité d'imposer ses interdictions. En RDA, plus on allait vers l'abîme, plus les frontières se sont fermées, et la casserole a débordé. C'est un exemple de domination qui meurt par ses propres moyens de domination. Et cela a un rapport bien sûr avec le rôle des femmes dans mon livre.

Il y a quantité de moments où l'on rit en lisant Le silence et on ne le dit pas assez. J'ai, pour ma part, ri à de nombreuses reprises, certes d'un rire parfois un peu décalé...

Que vous ayez ri me fait très plaisir. Il est difficile de parler de l'humour en général. Je pense que vous voulez évoquer l'humour du catastrophique. Quand j'étais enfant, j'ai assisté à un accident terrible, un motocycliste a heurté un tramway et a été décapité sur le champ. Sa tête, dans un casque jaune, a roulé sur la route, et à côté de moi une jeune fille s'est mise à rire. Chaque catastrophe a son humour propre, la terreur et l'humour se rejoignent. Il y a aussi des formes plus simples d'humour.

Et un certain cynisme ?

Le cynisme est parfois le sel d'une situation.

Le mystère de la chambre noire

Bon sang ne saurait mentir ... Peter Stephan Jungk, écrivain de renom, est le fils de Robert Jungk qui connut le sort des exilés pour cause de nazisme et s'illustra en son temps comme militant antifasciste et anti-nucléaire, candidat malheureux à la présidence de la République autrichienne et pionnier de la recherche sur le futur. Jungk junior s'intéresse ici au destin peu commun d'une de ses parentes, agent du KGB, mêlée de près au recrutement d'espions qui déjouèrent les services occidentaux durant la Seconde Guerre mondiale et eurent leur heure de gloire au temps de la guerre froide. Un documentaire sur cette femme engagée dans le mouvement de l'Histoire devrait sortir l'année prochaine.

par Jean-Luc Tiesset

Peter Stephan Jungk, *La Chambre noire d'Edith Tudor-Hart. Histoire d'une vie.*
Trad. de l'allemand par Denis Michelis, Éditions Actes Sud / Jacqueline Chambon, 272 p., 23 €

Le livre, pour nous mettre dans l'ambiance, fait discrètement, mais explicitement allusion au *Troisième Homme*, roman de Graham Greene et film de Carol Reed (une citation de Graham Greene mise en exergue, et surtout la traque du « troisième homme » par les services britanniques qui alimente le récit et fournit le titre d'un chapitre). Un clin d'œil supplémentaire à ces grands prédécesseurs en matière d'histoires d'espionnage fait commencer l'action en 1967, à Vienne, sur la grande roue du Prater, où l'auteur adolescent parle musique avec sa grand-tante Edith Tudor-Hart, agent soviétique à la retraite : un véritable plan cinématographique qui nous invite sans doute à considérer ce que nous tenons en mains comme un jalon vers le film que Robert Stephan Jungk consacra à la double vie de cette aventurière d'apparence si modeste.

Tous les agents secrets ne sont pas James Bond, toutes les espionnes ne sont pas Mata



Edith Tudor-Hart (autoportrait)

Hari. Edith Tudor-Hart n'a pas plus accédé à la célébrité (serait-ce à titre posthume) qu'elle ne s'est enrichie grâce à ses activités au service de l'Internationale communiste. Du moins a-t-elle sauvé sa vie, ce qui ne fut pas le cas de tous les honorables correspondants du Komintern dans l'Occident capitaliste, disparus dans les geôles de la Lubianka quand Staline vit en eux un danger potentiel...

Le titre allemand, qui met « chambres noires » et « histoires » au pluriel, semble mieux correspondre à l'intention de l'auteur de nous entraîner sur les traces d'Edith sans suivre le déroulement chronologique, au rythme de l'enquête, le fil conducteur étant les différentes rencontres qui l'ont conduite à travailler depuis sa prime jeunesse pour l'Union Soviétique (un *Who's Who* des personnages cités joint au texte ainsi qu'une iconographie se révèlent souvent très utiles). La vie d'Edith Tudor-Hart est totalement imbriquée dans les grands événements traversés par sa génération et dont elle fut une des actrices : les suites de la Grande Guerre et de la révolution russe dans une Vienne capitale du mouvement ouvrier ; la montée du fascisme en Europe après le succès de Mussolini et la répression des partis de gauche en Autriche sous la férule de Dollfuss, puis en Allemagne après janvier 1933 ; la guerre civile espagnole ; les interrogations suscitées par le pacte germano-soviétique ; la Seconde Guerre mondiale, et enfin la guerre froide et le désir sans nul doute sincère d'aider l'URSS à disposer d'une force de frappe équivalente ou supérieure à celle des États-Unis d'Amérique – et donc à devenir puissance nucléaire ...

LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE NOIRE

Les « chambres noires » (au pluriel) correspondent non seulement à l'univers normal de la photographe professionnelle que fut Edith, mais aussi aux espaces secrets de cette guerre de l'ombre. Et aux zones qui restent, au moins provisoirement, obscures de la biographie d'Edith. Faut-il compter, pour les éclairer, sur la découverte de documents qui dormiraient encore dans les archives secrètes de l'un ou l'autre pays ?

On a souvent dans sa famille un parent qui a mené une vie « romanesque » ... Quand la réalité dépasse la fiction, le romancier n'a pas à chercher bien loin son personnage ! Peter Stephan Jungk convoque aussi bien les documents que les derniers témoins, mais les pistes sont souvent brouillées ou aboutissent à des impasses. Quand l'information se dérobe, il tente dès le début du roman d'invoquer l'ombre de celle qu'il a à peine connue afin d'obtenir des renseignements de première main, mais en vain : « *De mon côté, je tentai de rejoindre Edith dans un autre monde, celui des rêves, espérant ainsi apprendre à mieux la connaître, et lui poser toutes les questions que je souhaitais. Mais elle n'apparut dans aucune de mes visions nocturnes. Elle demeurait une énigme. Ce que je voulais, c'était découvrir ses secrets, les lui arracher. Je n'avais d'autre choix que de me lancer, d'abord avec hésitation, puis de façon plus acharnée, dans l'investigation de son histoire.* » Derrière ce trait d'humour s'exprime clairement la volonté de l'auteur d'échapper à une certaine mode de parler de soi et de sa famille sous forme d'une autofiction ou d'une biographie plus ou moins fausse ou déguisée, dans laquelle les blancs laissés par les sources historiques avérées sont complétés par la création littéraire. Mais est-ce possible dans le cas présent ?

Edith était une cousine de la mère de Peter Stephan Jungk. Mais qui était vraiment cette parente qu'il a à peine connue, et comment arracher à l'oubli celle qui fut apparemment en Angleterre une remarquable pourvoyeuse d'espions pour Staline ? Et non des moindres, puisque leur « travail » n'est pas étranger à l'accession de l'Union Soviétique au rang de puissance nucléaire. Pourquoi cet oubli ? Kim Philby – les moins jeunes de nos lecteurs s'en souviennent probablement – fit la une des journaux dans les années 1960, mais celle qui est censée l'avoir recruté (et par ricochet ceux qui sont restés dans l'histoire de la guerre secrète sous le nom des « cinq de Cambridge ») est demeurée dans l'ombre. Les femmes se-

raient-elles victimes de discrimination dans le monde des espions comme ailleurs ? Il suffit de regarder l'autoportrait qui figure sur la jaquette du livre pour ressentir tout le mystère qui habite cette femme, sérieuse, profonde, mélancolique, songeuse et belle tout à la fois. Parlant des photos réalisées par Edith, Peter Stephan Jungk écrit : « *Tout est dur. Tout est grave. Elle tire le monde derrière elle, comme Mère Courage traîne sa carriole à travers le pays.* » Celle dont le patronyme marital « Tudor » renvoie pour partie, comme par un malicieux hasard, à l'histoire des rois d'Angleterre, tandis que son autre partie « Hart » signifie « dur » en allemand, se posait-elle déjà la question que lui pose d'entrée de jeu son parent devenu son biographe : « *Cela en valait-il la peine ?* »

« *Dans la famille, personne n'était au courant* » : quoi de plus normal, sans doute, pour une espionne ... Quant aux recherches que Peter Stephan Jungk a menées jusqu'à Moscou, elles trouvent pour l'instant leurs limites puisque, selon un responsable des Archives autrichiennes, aujourd'hui encore, « *les Russes n'aiment absolument pas qu'on fouille dans leurs secrets* ». De plus, être le fils de Robert Jungk (qui avait, semble-t-il, lui-même travaillé pour les services occidentaux pendant la guerre contre l'Allemagne hitlérienne avant de militer contre l'armement nucléaire) ne contribue guère à ouvrir les portes ... Bref, la quête d'informations n'est pas simple, même si l'auteur a d'ores et déjà fait de belles découvertes grâce aux archives britanniques et aux témoignages directs. Ce qui est sûr, c'est que celle qui s'appelle encore Edith Suschitzky a été repérée très tôt par les services de renseignement soviétiques, et que, dès son arrivée en Angleterre, sous la couverture du métier de photographe, elle a été « *l'un des dix chasseurs de têtes les plus importants recrutés par le KGB* », selon un article du London Daily Express publié après la chute de l'URSS et cité par l'auteur. À son palmarès figure évidemment en place d'honneur Kim Philby, l'agent double que les Britanniques ne démasquèrent qu'après sa fuite à l'Est en 1962. Edith est d'ailleurs selon toute vraisemblance l'auteure du célèbre cliché qui représente Philby la pipe à la bouche, même si elle en a détruit le négatif (comme beaucoup d'autres, alors que les agents du M15 britannique la traquaient et multipliaient les perquisitions).

La vie d'Edith, qui s'est achevée en 1973, fut donc tout sauf un long fleuve tranquille ! Elle l'amena à lire très tôt Wilhelm Reich, à connaître Maria Montessori, Anna Freud, et bien



Kim Philby, en 1955

LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE NOIRE

d'autres gloires de l'époque. Entre Alexander Tudor-Hart (qui l'épousa, partit combattre en Espagne et ne s'occupa guère d'elle par la suite), et Arnold Deutsch (agent soviétique qui fut son amant et son mentor politique, mort en 1942), elle n'eut guère de chance avec les hommes qu'elle rencontra. Mère d'un fils lourdement handicapé psychologiquement qu'elle essaya d'aider au mieux toute sa vie malgré son manque de moyens financiers, harcelée par le MI5, elle passa son temps à chercher travail et logement – car ses activités occultes ne rapportèrent jamais d'argent à la militante convaincue qu'elle resta contre vents et marées. Contrainte par les services britanniques à abandonner son métier de photographe (qu'elle avait appris à Dessau, à l'école de Gropius, et qui lui vaut toujours une certaine reconnaissance), elle survécut en exerçant différentes activités, jusqu'à retrouver une relative stabilité avec un petit commerce d'antiquités. Elle mourut très isolée, et apparemment sans que le KGB lui ait, depuis de longues années, confié d'autres missions.

En nous plongeant au cœur des événements tragiques du siècle dernier, l'ambition de Peter Stephan Jungk ne se limite probablement pas à retracer une existence purement individuelle : dans l'ombre d'Edith, qui sut dissimuler ses activités rocambolesques derrière des apparences banales, se dessine une communauté de destin partagée par nombre de militants forgés à la lutte dans les années Trente. Au nom de la guerre menée contre le nazisme et ses premiers succès militaires, sa fureur meurtrière, raciste, ses ambitions hégémoniques, l'idéologie internationaliste communiste leur semblait souvent le seul recours, l'Union Soviétique ne devait disparaître à aucun prix. Leur engagement était total, ils n'en attendaient aucune récompense, et beaucoup furent sacrifiés. On se demande bien sûr après coup jusqu'où on pouvait pousser l'aveuglement. Très loin, semble-t-il, mais plus que de juger, il s'agit ici de comprendre et d'écrire l'Histoire.

John le Carré sans confessions

David Cornwell, de son nom de plume John le Carré, ex-espion et romancier, vient de publier ses mémoires à l'âge de 84 ans, *Le tunnel aux pigeons : Histoires de ma vie. Homme complexe et sourcilieux, il avait précédemment découragé deux biographes et, s'il avait accepté le troisième, Adam Sisman, en lui donnant accès à ses papiers, à ses amis et à ses connaissances, et en lui accordant cinquante heures d'interviews, ce ne fut pas sans réticences. La preuve en est que, la veille de la publication de la biographie (John le Carré : The Biography, non traduite en français), Sisman apprit par la bande que John le Carré venait de déposer un manuscrit autobiographique chez son éditeur.*

par Claude Grimal

John le Carré, *Le tunnel aux pigeons : Histoires de ma vie*. Trad. de l'anglais par Isabelle Perrin. Seuil, 368 p., 22 €

C'est donc cet ouvrage, au statut assez curieux, puisqu'il semble être à la fois une réponse à Sisman et une reprise en main, que nous lisons aujourd'hui. Le livre n'apparaît toutefois pas comme un récit manifestement construit pour en contrer un autre, mais comme une série d'« histoires », comme l'indique le sous-titre. L'existence de l'étude de Sisman n'y est mentionnée qu'au détour d'un paragraphe au moyen d'une phrase faussement ingénue : « Une récente biographie de votre serviteur relate à grands traits une ou deux anecdotes [dont *Le tunnel aux pigeons* va reparler] et il va sans dire que je me réjouis de me les réapproprier, de les raconter avec ma propre voix et de m'employer à leur insuffler mes émotions », écrit en effet John le Carré.

À la suite de quoi Adam Sisman, ici rappelé à l'ordre de préséance, eut la grâce de ne pas répliquer que son propre livre couvrait à peu près tout ce dont parle *Le tunnel* – et bien d'autres choses encore –, et celle de déclarer

JOHN LE CARRÉ SANS CONFESSIONS

que le Carré, merveilleux « raconteur », se trouvait parfaitement en droit de « récupérer » des épisodes de son existence parce qu'« après tout, tout ça, c'était sa vie à lui ».

Ce n'est pourtant pas exactement de « sa vie à lui » que parle le Carré dans *Le tunnel aux pigeons*. En effet, sur les trente-huit sections qui composent le livre, la majorité (dont dix déjà publiées dans des revues ou journaux) s'intéressent à la vie de personnages qui furent les grands ou moins grands de ce monde, nullement ses intimes, et qu'il ne rencontra qu'une fois : Margaret Thatcher, Yasser Arafat, Joseph Brodsky, Evgueni Primakov (ancien chef du KGB), Bernard Pivot... Ces vignettes sont la plupart du temps à la fois perspicaces et drôles, façonnées avec le même talent pour la comédie de mœurs que certains de ses romans : oreille et œil en éveil, jouant souvent le faux naïf catapulté dans un univers qui n'est pas le sien, le Carré saisit le mot, l'accent, le geste, le détail vestimentaire qui déconcerte ou fait fonction de révélateur. Il sait restituer en quelques mots l'amabilité orientale d'Arafat, sa barbe qui sent le talc, la douceur de ses mains, ou l'autoritarisme sadique de Mme Thatcher...

Il a évidemment aussi beaucoup à dire, dans d'autres « histoires » du *Tunnel*, sur le rôle des services secrets, sur le monde du cinéma (à l'occasion du tournage de films tirés de ses romans), ou sur les voyages périlleux qu'une recherche documentaire pour son œuvre l'a forcé à effectuer. Mais les aspects de son existence à propos desquels on espérait des éclaircissements, c'est-à-dire ses propres activités d'espionnage, sa vie affective, ses prises de position parfois controversées, sont passés sous silence. Le Carré reste toujours disert, intéressant, aimable (sauf en ce qui concerne Kim Philby, compatriote et agent double, pour qui il nourrit une détestation particulière) mais extrêmement discret. De fait, la biographie de Sisman nous en apprend plus sur son éducation, ses mariages, ses enfants, ses aventures amoureuses, ses relations avec autrui, ses erreurs, ses revenus que *Le tunnel*, qui cependant précise par touches nuancées la personnalité de le Carré, en particulier dans l'intrigante section « Le fils du père de l'auteur » (déjà publiée sous forme d'article en 2002). Y est abordé ce qui selon l'écrivain a façonné sa manière d'être : son rapport avec « *Ronnie, l'escroc, le mythomane, le repris de justice, et par ailleurs [s]on père* ».

Avec une grande clairvoyance David Cornwell alias John le Carré analyse ce qu'il doit à ce père issu de la classe moyenne, jouant à l'aristocrate millionnaire, qui « *était sur la liste des personnes recherchées pour fraude mais arborait son haut-de-forme gris dans l'enceinte des propriétaires à Ascot* ». Un père aventurier, expert en arnaque, capable de charmer les gens comme de leur voler leurs économies, que sa femme quitta un beau jour pour l'un de ses associés, laissant derrière elle ses deux petits garçons : David, âgé de cinq ans, et son frère Toby, de deux ans son aîné. Un père qui n'hésitait pas, une fois son fils devenu célèbre, à se faire passer pour lui auprès des créanciers ou parfois auprès des femmes qu'il cherchait à séduire. Un père qui, toujours en mal d'argent, tenta une fois de le faire chanter en menaçant de révéler à son épouse (à lui, David) une de ses infidélités conjugales.

De Ronnie, Cornwell/le Carré a hérité une fascination pour le déguisement, la fuite, la duplicité et la trahison, en même temps qu'une méfiance généralisée vis-à-vis des autres. Avec une carrière d'agent du M15 et du M16 (les services de renseignement britanniques), puis d'auteur de livres d'espionnage, il a certainement su mettre à profit les leçons infligées par la duplicité paternelle et la trahison maternelle. Ainsi, à un moment, résumant avec humour les tourments de ses premières années, peut-il laisser laconiquement échapper : « *L'enfance est le fonds de commerce du romancier, nous dit Graham Greene. De ce point de vue là au moins, je suis né millionnaire.* »

Et pour contrer le malaise et l'incertitude de sa situation enfantine, David Cornwell est devenu excellent observateur. Pour tenter d'obéir aux injonctions paternelles contradictoires, il s'est fait caméléon. Deux qualités qu'ont tous ses espions. Forcé de paraître « *upper class* » dans les écoles huppées où son père l'envoyait (en négligeant de payer les frais de scolarité), il est demeuré admiratif de l'élégance et du chic des classes dirigeantes mais plein de rage devant la morgue et la corruption de certains de leurs membres, qu'il retrouva plus tard à la tête d'institutions comme le M16 dans lequel il s'était engagé. Cette furieuse ambivalence reparait aussi à un niveau politique plus général. Le Carré, qui dans les années cinquante espionna ses camarades d'Oxford proches du communisme, n'a pas de mots assez durs pour l'Angleterre qu'il servait : la patrie en laquelle il voulait croire trahissait. Comme son personnage de George Smiley, le Carré est certainement un patriote déçu, non un cynique revenu de tout : il partage avec lui la même atroce

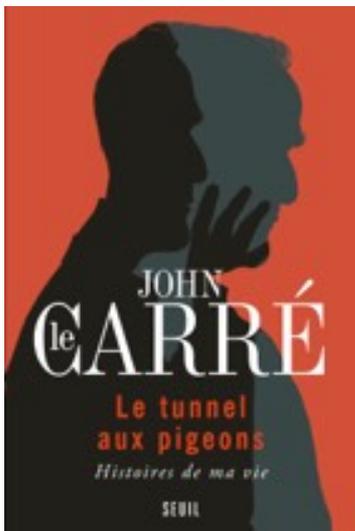
JOHN LE CARRÉ SANS CONFESSIONS

déception de vivre la faillite d'institutions auxquelles, dans une grande mesure, il croyait, et celle de voir s'effiloche l'importance internationale de son pays. Pour le Carré, l'inféodation de la Grande-Bretagne aux États-Unis, qu'il vécut en tant qu'agent et qui n'a fait que s'accroître dans la seconde moitié du XX^e siècle et au XXI^e, a représenté une catastrophe. Il la ressentait comme une nouvelle trahison.

Elle fournit à ses romans nombre de toiles de fond comme de situations tragiques. Elle cristallise une haine qu'il juge lui-même parfois déraisonnable. Peu perceptible dans *Le tunnel*, on peut en cerner les contours voluptueusement colériques dans une citation que fait Sisman de ses propos sur les espions de la CIA : « *Je les déteste plus que je ne me déteste moi-même, plus qu'une gueule de bois. C'est le groupe que j'exècre moralement le plus : rien qu'à voir leur coupe de cheveux à la mormonne, rien qu'à devoir subir leurs entreprises de charme cousues de fil blanc et qu'à les entendre appeler l'Europe "Yurrrp", je suis pris de nausée.* »

Ex-enfant multiples fois bafoué, homme aux opinions politiques tranchées, Cornwell/le Carré hait le discours paternaliste de supériorité morale de l'Amérique, plus odieux à ses yeux que le cynisme impitoyable de sa vieille Angleterre. Il va jusqu'à penser que l'hypocrite bonne conscience des États et des régimes est le pire des fléaux, bien pire que les actes ouvertement criminels qu'ils peuvent commettre. Est-ce là encore une leçon apprise « grâce à » Ronnie et Olive Cornwell ?

Toujours est-il que *Le tunnel aux pigeons* offre, en entrant en résonance avec la biographie d'Adam Sisman, une lecture passionnante. Lu séparément, il est également fascinant car il donne la vision d'un homme et d'une carrière construits sur des ressorts contradictoires en même temps que celle d'un monde européen qui, après la Seconde Guerre mondiale, « aurait pu mieux faire » et a laissé passer sa chance de bien tourner. Tout cela nous est dit « *tongue in cheek* », pour notre plus grand plaisir.



Immortalité de l'âme viennoise

La saga de la famille viennoise Alt, de l'époque de Mozart à celle d'Hitler, dans le roman d'Ernst Lothar Mélodie de Vienne, publié d'abord aux États-Unis en 1944, sous le titre L'Ange à la trompette. Histoire d'une maison, puis deux ans plus tard, en allemand, après la « rémigration » de son auteur en Autriche, veut redorer le blason de l'ancienne capitale habsbourgeoise en construisant un mythe identitaire. L'âme de l'Autriche aurait été façonnée « Joseph II ou la religion de la tolérance, Mozart ou l'élévation de l'âme, la forêt viennoise ou les bienfaits de la beauté », comme l'écrit Ernst Lothar dans sa postface de 1962.

par Jacques Le Rider

Ernst Lothar, *Mélodie de Vienne. Roman d'une maison*, trad. de l'allemand (Autriche) par Elisabeth Landes, Liana Levi, 672 p., 24 €

Le roman, qui n'avait plus été réédité depuis 1963, et son auteur, Lothar Ernst Müller de son vrai nom (né à Brno-Brünn en 1890, mort à Vienne en 1974), étaient tombés dans l'oubli. L'œuvre a été redécouverte en Italie en 2013, puis aux États-Unis en 2015, sous le titre *Mélodie de Vienne*, avant la nouvelle édition publiée à Vienne chez Zsolnay au printemps 2016. Dans les années d'après-guerre, le roman fut un best-seller, porté à l'écran en 1948 : le film de Karl Hartl avec des acteurs vedettes, Attila Hörbiger, Oskar Werner, Paula Wessely, dans les premiers rôles, reste dans les annales du cinéma autrichien comme un grand succès populaire. Mais en 1948, *Le Troisième homme* de Carol Reed, avec Joseph Cotten et Orson Welles, qui présentait la face sombre d'une Vienne moralement et matériellement en ruine, reléguait au second plan le film tiré du roman d'Ernst Lothar. Quant au livre, il n'a pas les qualités littéraires qui lui auraient permis de figurer en bonne place dans l'histoire de la littérature.

C'est le frère aîné d'Ernst Lothar, Hans Müller (1882-1950) que les germanistes connaissent

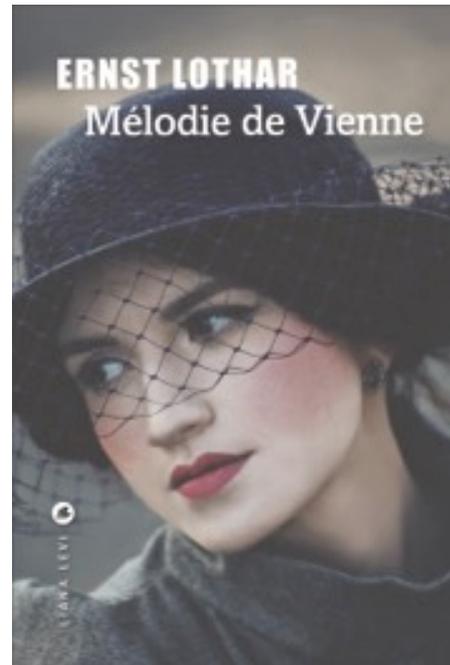
IMMORTALITÉ DE L'ÂME VIENNOISE

le mieux en raison des sarcasmes dont Karl Kraus l'a couvert. En 1923, se moquant de la manière dont Hans Müller se posait en représentant de la culture autrichienne, Karl Kraus le qualifiait d'« *Autrichien professionnel* ». Hans Müller confirma la pertinence de ce sobriquet en collaborant à la rédaction du livret de l'opérette *L'Auberge du cheval blanc*, créée en 1930, qui présente l'*homo austriacus* comme un être enjoué, aimant la danse, la musique et la bonne chère, et prédestiné à servir d'hôtelier aux touristes du monde entier dans des paysages de carte postale.

Il serait cependant injuste de comparer *Mélo-die de Vienne* à *L'Auberge du cheval blanc*. Agréable à lire, le roman d'Ernst Lothar ne manque pas de souffle épique et sait tenir son lecteur en haleine. L'idée est ingénieuse: dans l'immeuble ancien du centre de Vienne habitent les descendants de la famille du célèbre facteur de pianos Alt, dont Mozart fut le plus illustre client. Le destin des Alt ne cesse de croiser l'histoire de la vieille Autriche-Hongrie impériale et de son État successeur, la République d'Autriche qui succombe en mars 1938, annexée par l'Allemagne nazie. Le premier siècle, de la fin du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle, est rapidement survolé. Le roman porte surtout sur les cinq décennies qui vont de 1888 (les mois qui précèdent le [drame de Mayerling](#)) à 1938.

La femme de Franz Alt, la cantatrice Henriette Stein, fille d'un professeur de droit renommé, est juive. Elle est rejetée par une partie de la famille Alt qui affiche un robuste antisémitisme. Juste avant son mariage avec Franz Alt, Henriette a été la maîtresse de l'archiduc Rodolphe et le roman suggère que c'est elle qui fut le grand amour du suicidé de Mayerling. La police retrouve des lettres, Henriette est convoquée au palais impérial et Ernst Lothar nous révèle tous les détails de la conversation de son héroïne avec le père endeuillé, François-Joseph I^{er}. Tous deux sondent en vain la douloureuse énigme.

L'époque de la monarchie habsbourgeoise remplit les deux premiers tiers du roman. La Première Guerre mondiale passe en un éclair. Après novembre 1918, Vienne est toujours Vienne, mais l'Autriche est engagée sur une pente fatale. Les deux fils de Franz et Henriette Alt incarnent deux tendances antagonistes dont l'affrontement mine le pays : Hans est un patriote autrichien, il suit les conférences de Sigmund Freud et sympathise avec les so-



ciaux-démocrates. Son frère Hermann, lui, est un militant national-socialiste qui participe à l'attentat nazi contre le chancelier Engelbert Dollfuss (ce qui nous vaut une description détaillée des derniers instants de Dollfuss baignant dans son sang sous le regard froid de Hermann Alt), est condamné à mort et fusillé. Dernière scène déchirante du roman: la vieille dame Henriette Alt meurt étranglée par les hommes de la Gestapo. Traitée de « *sale juive* », elle réplique: « *Je ne me suis jamais sentie juive, bien que feu mon père l'ait été.* » Cette touche de sociologie historique de la bourgeoise juive assimilée arrive au pire moment et sonne terriblement faux. Ce n'est pas la seule maladresse du narrateur Ernst Lothar, mais à vingt pages de la fin... *ultima necat*.

Dans sa postface daté de New York, 7 décembre 1945, Ernst Lothar proclame son « *amour indéfectible de l'Autriche* » et sa « *foi inébranlable en son passé et en son avenir* ». Il a voulu, dit-il, présenter un « *éventail d'images* » de l'Autriche « *destinée à renaître magnifiquement de ses cendres.* » Les années d'après-guerre ont été celles de la prise de conscience de l'identité nationale autrichienne. En 1919, l'Autriche du traité de Saint-Germain-en-Laye était l'État dont presque personne ne voulait. En 1945, c'est le rattachement à l'Allemagne que presque plus personne ne souhaite : il s'agit désormais de défendre et d'illustrer une identité culturelle autrichienne gravement compromise, mais victime et non coupable des catastrophes du XX^e siècle et prête à retrouver sa nature véritable. De ce point de vue, le roman d'Ernst Lothar est un document historique du plus grand intérêt.

Rooms

Fragmentation et itinérance font le jeu de Rick Moody dans son roman Hôtels d'Amérique du Nord. S'y ajoutent son goût pour la fantaisie et l'absurde, le questionnement sur la communication virtuelle et le leurre, sur le réel et le fabriqué. C'est un plaisir de suivre les variations de sa musique scandée, répétitive, parfois dite Moody blues.

par Liliane Kerjan

Rick Moody, *Hôtels d'Amérique du Nord*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Michel Lederer. L'Olivier, 232 p., 21 €

Il y a vingt ans déjà que Rick Moody s'est imposé par son originalité dans le paysage de la littérature new-yorkaise, d'abord avec *Purple America* (2000), premier roman situé dans un manoir truffé d'antiquités et d'agonies au cœur du Connecticut où il a grandi – il est né en 1962 dans une vieille famille protestante installée dans le Maine vers 1680. Son autobiographie, *Tempête de glace* (2003), a été portée à l'écran, et il a revisité en analyste impliqué les crimes cachés du pasteur de la nouvelle de Hawthorne dans *À la recherche du voile noir* (2004). Mais, cette fois, Rick Moody met en sourdine l'axe du mal et les visions, il délaisse la famille pour donner un parcours de commis voyageur, tragique comme chez Arthur Miller, un itinéraire d'inspecteur de chambres de tous styles qui poste ses commentaires sur le site web « Notez Votre Hôtel. com ». Le roman s'ouvre sur « Les œuvres complètes de Reginald Edward Morse », un privé de l'hôtellerie qui va disparaître en fin de périple pour laisser place au mystère et à la réapparition de Moody enquêteur, dans une postface. On se souvient de la nouvelle de Scott Fitzgerald sur le même thème « Conduisez Mr et Mrs F. à la chambre », qui pérégrine élégamment de 1920 à 1933, au hasard des haltes mémorables des voyages. Avec Moody, on passe de l'esthète au prescripteur, et si le fils dans *Purple America* était déjà publicitaire à New York, Reginald, quant à lui, s'exprime en guide sur un site : du morse au web par la littérature, et d'une chambre à l'autre, nous voilà en somme dans un roman de conciergerie, un gisement à ravir les behavioristes et les curieux.

Des méandres dans l'espace, puisque la cartographie s'ouvre par une nuit à Washington D.C. et vagabonde dans maints États pour s'achever à Lakeville dans le Connecticut, en s'autorisant des escapades à Londres, Copenhague, Rome et Milan, des méandres dans la chronologie, toujours bousculée, qui oscille sans cesse et saute comme au hasard de 1971 à 2014, donnent un quadrillage incertain encore accentué par une temporalité distendue entre le moment de l'écriture du billet et le moment où il est posté, des mois plus tard. Ni temps fixe, ni lieu fixe, l'existence est désormais diluée sur la toile, dans l'évaluation incessante et l'aide au consumérisme, les indices personnels sont dispersés. Au fil de la tournée, l'occasion est trop belle pour ne pas saisir le potentiel de séduction des appellations des hôtels, et Moody passe allègrement du Groucho Club à la Quincaillerie du Sid, du Guest of Honor au Mason Inn et au Tall Corn Motel. De même, les adresses contribuent à cet hommage au pittoresque des inventions, à cette incitation à l'histoire et au dépaysement. La fragmentation en une quarantaine d'entrées sur le même format contraint d'une fiche signalétique, à la manière de Georges Perec, permet de diversifier l'observation mais aussi de divertir par ces brèves de dortoir.

Qui dit nuitées d'hôtel dit souvent solitude et retours sur soi, si bien qu'au gré de ses visites, entre deux brefs inventaires de clés, d'oreillers et de sèche-serviettes, Reginald l'internaute et le distributeur d'étoiles revient par petites touches sur sa jeunesse, ses métiers passés, sa passion pour K, ses tourments et ses échecs. Rick Moody sait faire du décousu de la vie d'un critique d'hôtel « *désespéré et méconnu* » plus qu'un fantôme absurde, un personnage et une pâte humaine, à la croisée du réel et du virtuel, à la fois passe-partout et juge dérisoire. Dans les éphémérides de Reginald, on reconnaît le procédé de la liste qui construisait deux nouvelles de *Démonologie* (2002), « Wilkie Fahnstock, le coffret », une compilation historique de disques, et « Des occasions sur le marché du livre d'occasion : catalogue n°13 » où figurent un Norman Mailer « *en piteux état* » et un Rick Moody « *exemplaire rare* » et d'un prix élevé. Moody s'amuse et nous amuse. Même échantillonnage dans les correspondants de Reginald, tous affublés de pseudos comme Ecsta 301, BabaLaTigresse ! ou encore KoWojahk283, ce mauvais coucheur qui déclenche la polémique sur la fiabilité de Morse et son ubiquité. Vie virtuelle, vie privée, le métier déteint aussi sur ses relations avec sa compagne : « *j'ai eu l'impression que K estimait que la situation méritait de nouveau*

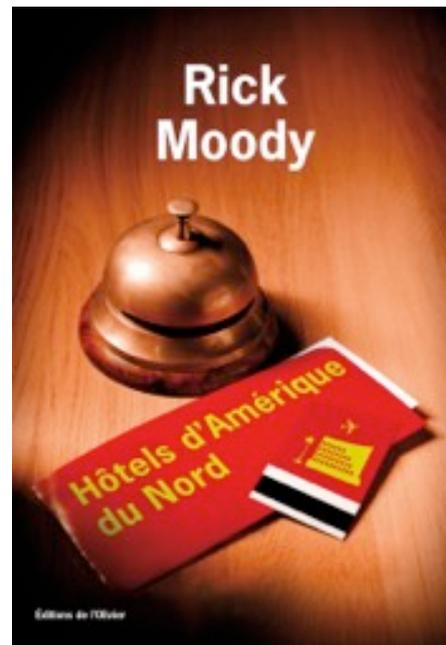
ROOMS

****, mais je n'ai pas tardé à remarquer que la rhétorique de satisfaction se réduisait, ne serait-ce qu'imperceptiblement, à ***, en conséquence de ce ***, j'ai fini par me sentir moi-même***, quoiqu'il ne s'agisse pas de ma note normale, et, en tant que coach de motivation, il est indispensable que je parte d'une position à **** ou même *****si je veux être capable de transmettre mon message pour inciter à avoir confiance en eux et à positiver les habitants de villes comme Jackson, Tennessee ».

Qui dit expérience d'hôtel ou de motel dit offre pornographique, à évaluer aussi. Dans l'Iowa en 2009, Morse s'interroge sur la chose et le prix : « demandons-nous quel genre de film devrait convenir à ladite pornographie d'hôtel, à une clientèle affairée, travailleuse, émotionnellement fatiguée, honteuse et veillant à la dépense ». Qui dit chambre de passe et de passage dit sexe : l'affaire se passe en juillet 2013 à l'America [sic] Best Value Inn de Maumee dans l'Ohio et se déroule en sept phases. Tout commence par « des corps enchevêtrés » – dont Moody fait une belle séquence –, viennent ensuite « l'individualisme forcené », « les horaires décalés », « les heures différentes », « l'haptophobie », « les troubles somatiques établis par un diagnostic clinique », enfin « l'apnée du sommeil et l'arrêt des fonctions biologiques ». On reconnaît et l'humour et les procédés des nouvelles qui ont fait le succès de *Démonologie*, dont il faut relire le magnifique texte « Les garçons », qui mêle à merveille le générique et le spécifique.

Qui dit pulsion nomade dit conversations du soir, ancrage en réseaux et dialogues sur le nouvel internet à haut débit, comme à la résidence Windmere de Charlottesville où, sous pseudonymes, entre ManilPhil 91 et RegRomantic se noue un moment de drague tarifée. Bientôt passent des confidences et se découvrent alors le pensionnaire d'une maison de retraite de Virginie, « un type qui transpire des gouttes de désespoir et de chagrin au 21ème siècle », et un étudiant en énergie nucléaire de Manille qui fait du sexe en ligne « avec des hommes qui sont tristes pour les aider à se sentir mieux dans les pays occidentaux », et dont l'une des ambitions est de faire jouir en plusieurs langues pour, ce faisant, arracher des secrets d'État à ses clients.

Voilà qui rapproche Rick Moody de Jonathan Franzen et de son roman *Purity*, où Andreas Wolf, ancien de la Stasi à Berlin-Est, installe



clandestinement son Sunlight Project, un laboratoire de piratage électronique international, en Bolivie. Franzen, en amitié avec Moody, s'inquiète de l'emprise totalitaire des réseaux, de l'impossibilité du secret indispensable qui structure et protège notre intime, tandis que Moody alerte sur le vide, le danger de collusion entre réalité et projection dans des ailleurs virtuels jusqu'à disparition dans le néant. Écrivain précoce, lecteur avide, admirateur de Don DeLillo, Moody est un personnage versatile, qui passe du roman à l'essai, de la pièce radiophonique à l'album de chansons, actif aussi bien à la New York Public Library qu'à la fondation Yaddo, résidence d'artistes qui hébergea à ses débuts Truman Capote et Carson McCullers. Sans compter qu'il a travaillé chez des éditeurs majeurs et enseigné à l'université de New York. Comme en littérature, il déteste le confinement à un genre (« le genre, dit-il, n'existe qu'en librairie ») et il pratique la digression, aimant l'aléatoire et la spontanéité de développement du texte. Si ses nouvelles sont plus expérimentales, le roman *Hôtels d'Amérique du Nord* se bâtit sur une formule hybride, chaque recension est autonome mais le personnage de Reginald Morse donne le liant, le suivi et l'unité de ton, au gré du parcours nébuleux d'un homme d'aujourd'hui, à la fois partout et nulle part.

On retrouve dans *Hôtels d'Amérique du Nord* les thèmes de Rick Moody, le repos introuvable, l'être multiple, ici atomisé, et par-dessus tout l'hommage au langage. Il a donné son credo : de la fantaisie, une élégance de forme et toujours de l'émotion, souhaitant que la lecture de ses textes procure le plaisir d'une écoute de « Strawberry Fields for Ever » des Beatles.

Chine des pauvres, pauvre Chine

Su Tong, depuis le succès d'Épouses et concubines en 1992, a été abondamment traduit en français. Il a cinquante-trois ans et Le dit du loriot, dont le titre, emprunté à un proverbe signifiant à peu près « tel est pris qui croyait prendre », semble introduire un conte plutôt qu'un roman, date de 2013.

par Maurice Mourier

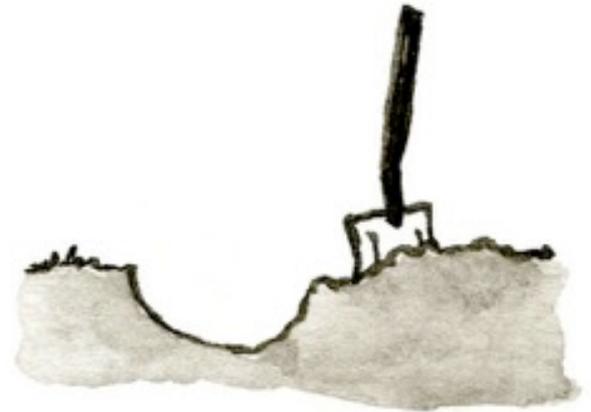
Su Tong, *Le dit du loriot*. Trad. du chinois par François Sastourné. Seuil, 366 p., 22 €

En réalité, le texte se présente comme la chronique romanesque du quartier le plus pauvre d'une ville moyenne. L'extrême précision de la peinture des lieux, l'acuité de l'analyse psychologique des nombreux personnages, indiquent peut-être une proximité biographique entre l'auteur et le microcosme qu'il décrit. On a donc affaire, en première analyse, à l'évocation réaliste, vive et documentée, d'un coin de la Chine à partir des années 1980, soit quatre ans après la mort du Grand Timonier, quinze après le lancement de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne et son cortège de crimes et de malheurs.

Désormais, le pays va se convertir très progressivement à l'économie de marché, mais en tout cas les vieux slogans ne sont plus qu'images déchirées sur les murs et la nouvelle idéologie celle de l'argent vite gagné, honnêtement ou non peu importe.

De l'argent, personne n'en a vraiment dans ce district sordide de la rue des Cédrières où les bicoques exiguës abritent plusieurs générations dans un climat de haine familiale recuite, mais tout le monde en rêve. Il suffit que le grand-père devenu fou qui se met à creuser fébrilement pour retrouver son âme perdue mentionne un ancien trésor enfoui pour que la fièvre de l'or saisisse tous ces pauvres gens. Le récit prend alors une tournure de *Clochemerle* chinois et s'engage dans une direction satirique aimable et plutôt divertissante, tant qu'il reste chez les adultes.

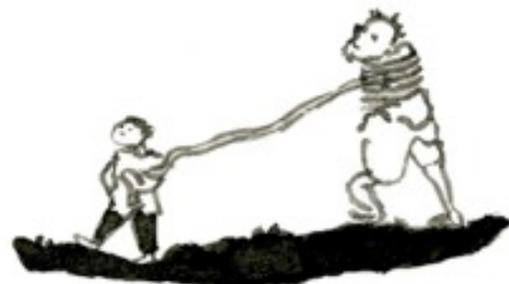
Ce n'est pourtant qu'un leurre, ou bien une des facettes d'un récit dont le narrateur, qui a



adopté d'emblée le point de vue surplombant de l'analyse critique, pince-sans-rire et détachée d'une micro-société à la dérive, voudrait bien rester jusqu'au bout « au-dessus de la mêlée ». Il y parvient du reste en partie, même si la réalité paraît rendre difficile pour lui la posture du sage bienveillant doublé d'un ethnologue sagace observant une fourmilière.

Par exemple, l'asile psychiatrique local, plutôt une garderie renforcée pour déments, où la seule solution pour empêcher l'aïeul privé d'âme de forer partout des trous et de dévaster ainsi le domaine laborieusement entretenu par un jardinier misérable consiste à confier à son petit-fils, qui a le don des nœuds, la tâche de ligoter le vieil homme et de le mener en laisse comme un chien : peut-on rire d'une telle horreur ? Su Tong relève le défi et triomphe presque, changeant en scènes drolatiques, tel une sorte de Marcel Aymé chinois (le Marcel Aymé de « La traversée de Paris »), des situations intolérables.

Cette assurance dans la traduction adoucie des effets de la misère en milieu urbain, qui induit du côté du lecteur une forme de jubilation mêlée de gêne, se met à flancher dès que les jeunes générations passent au premier plan du théâtre fictionnel. Voici trois piètres héros de cette rue d'abord presque joyeuse qui peu à peu s'assombrit. Un trio classique : deux gar



CHINE DES PAUVRES, PAUVRE CHINE

çons et une fille, les petits mâles d'abord complices puis devenus rivaux en présence de la demoiselle. Le premier est un balourd et un loubard, un quasi-demeuré, c'est lui l'expert en cordes qui ficelle son grand-père, sans méchanceté d'ailleurs, par devoir filial (ah ! ces vertus confucéennes, sur lesquelles le maoïsme prédateur s'était tant appuyé et qui ressurgissent, simplistes et intactes, dès que l'Ogre au livre et aux mains rouges s'est effacé).

L'autre, un beau gosse d'une famille aisée (dans le contexte : son père est boucher), n'a aucune ossature intérieure et glisse naturellement au crime redoublé : il viole la jeune fille puis, soutenu par sa famille et quelques pots de vin, fait endosser le forfait à son benêt de copain qui, incapable de se défendre, croupira quelques années en prison à sa place.

Elle, manifestement c'est à elle que le narrateur réserve l'attention la plus soutenue. D'une beauté éclatante, laissant derrière sa démarche gracieuse un parfum enivrant, orpheline élevée par le jardinier de l'asile et sa femme, son caractère est de loin le plus complexe et le plus fouillé des trois. A-t-elle dès le début un tempérament de garce, d'aguicheuse sûre de ses charmes, a-t-elle un cœur aussi sec que son comportement méprisant, calculateur et rancunier le laisserait supposer ? Le narrateur et, lui emboitant le pas, le lecteur, s'ils suivent paresseusement cette pente, croiront, comme tant de témoins stupides des malheurs arrivés aux femmes, qu'elle l'a bien cherché. Mais n'est-elle pas d'abord une enfant meurtrie, dont tout le trésor consiste en deux lapins en cage qu'elle chérit et que le beau gosse lui tuera par perversité pure, avant de la violer ?

Tout l'enchaînement d'un mélodrame qui enfonce une à une trois jeunes destinées dans les ténèbres (l'ex-prisonnier finira par poignarder le bellâtre ; enceinte d'une liaison avec un riche Taïwanais, la radieuse séductrice flottera comme une bête crevée au fil de la rivière qui traverse le quartier et se noiera sans susciter la moindre réaction des habitants qui l'observent : les scénarios des films japonais ou chinois nous ont habitués à ces dénouements peut-être pas si excessifs), cette accumulation de désastres prouve que, si l'intrigue du livre est attendue, son message implicite en permet une lecture politique peu réconfortante.

Car le message – heureusement non dit – est sombre. La communauté des Cédreles n'a rien de factice. Elle repose sur un vieux fond



paysan de croyances irrationnelles, de pratiques magiques, de préjugés et – n'ayons pas peur des mots – de bruyantes sottises, qui a peut-être bien permis à la Chine crucifiée par tant d'empereurs abjects de persévérer des milliers d'années dans son être souffrant. Mais, faute d'une volonté collective réellement démocratique, ce chacun pour soi de survie dans l'asservissement de tous se révèle bien incapable d'une compassion active à l'égard de ses membres les plus fragiles. Exception : la famille restreinte, qui aide parfois pour le meilleur ou pour le pire (souvent, comme ici, afin de « sauver la face »). En dehors d'elle, point de salut.

Parmi les légions de laissés-pour-compte que cette société inégalitaire maintient sur ses marges, aucun n'est plus à plaindre que le sujet féminin auquel, si la beauté s'en mêle, seul le sort de nos prostituées du XIX^e siècle semble susceptible d'échoir aujourd'hui encore. Cela, cette réalité tangible, le mélo dépourvu de pathos de Su Tong le montre par un traitement du réalisme cru dont le charme réside néanmoins dans l'indécidabilité entre romanesque du miroir promené le long d'une route et poésie de la légende, et n'en est que plus puissant.

On préférera cette lucidité amère à la complaisance d'un Mo Yan envers l'image, subversive en apparence, d'une Chine éternelle qui attend toujours en vain la vraie révolution, celle des mœurs.

Illustrations : Maud Roditi pour *EaN*

Sa vie avec Virginia

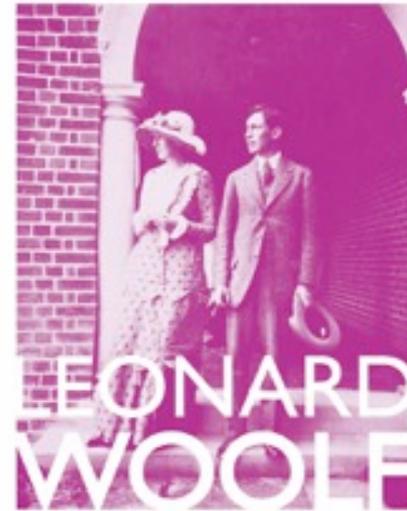
Leonard Woolf, époux de Virginia, écrivit à la fin de sa vie six volumes de souvenirs et d'autobiographie. Les Belles Lettres en ont tiré un petit livre dont le titre, *Ma vie avec Virginia*, indique clairement l'orientation. Il se lit avec plaisir, même si les lecteurs exigeants sur des questions d'appareil critique, de propos introductifs et de traduction trouveront de quoi être agacés.

par Claude Grimal

Leonard Woolf, *Ma vie avec Virginia*.
Trad. de l'anglais par Micha Venaille.
Les Belles Lettres, 155 p., 13,50 €

En effet, préface et notes sont creuses, la connaissance de l'anglais médiocre, tout comme le niveau de langue française utilisé. C'est dommage pour le lecteur et c'est injuste pour Leonard Woolf qui, sans être un grand styliste, maniait une plume élégante et parlait avec la distinction de son milieu et les mots de son époque, et donc ne disait dans sa langue certainement rien, lorsqu'il était impatienté, qui approchât du « N'importe quoi ! » qu'on lui prête et qui fait une belle carrière auprès de la jeunesse du XXI^e siècle.

Ces défauts mis à part, *Ma vie avec Virginia* dresse un intéressant tableau de la vie du couple Woolf : ses activités, la société dans laquelle il évoluait, les difficultés auquel il dut faire face... Le point de vue de Leonard – alimenté par ses souvenirs, son journal, celui de son épouse et sans doute d'autres documents – n'a trouvé que tardivement une formulation publique : en effet, le premier volume autobiographique est rédigé vers 1960 alors que son auteur a quatre-vingts ans, et le dernier peu avant son décès en 1969. *Ma vie avec Virginia*, qui extrait donc environ cent cinquante pages d'un volumineux original, consacre dix pages à la famille de Leonard Woolf, son éducation à St Paul et Cambridge, et ses sept années passées à Ceylan comme fonctionnaire de l'Empire ; une centaine de pages couvrent ensuite la période qui va de 1911 au début de la guerre – ce sont les années de production littéraire fructueuses pour Virginia. Le reste du livre, environ vingt-cinq pages, tirées du dernier volume



MA VIE AVEC VIRGINIA



autobiographique, se concentre essentiellement sur l'année 1941, celle de la mort de Virginia, et relate les étapes de sa détérioration psychique tout en laissant parfois sur ce sujet la parole à la romancière, citée par le biais d'entrées de son journal (Leonard Woolf avait publié en 1954 *Writer's Diary*, des morceaux choisis et annotés du journal que son épouse tint pendant vingt-sept ans).

Ce qu'on trouve ici dans les pages de Leonard Woolf, en plus d'une vision fine de l'œuvre et de la personne de Virginia, c'est d'abord un portrait indirect de lui-même : immense travailleur, d'une intégrité absolue, rationaliste, athée, anti-impérialiste, membre de la Fabian Society et du Parti travailliste... Un homme de très grand talent, semble-t-il, qui avait choisi de devenir l'époux d'une femme de génie dont il fut le soutien et le gardien. Un être dont le neveu affirme, dans la postface, que « s'[il]

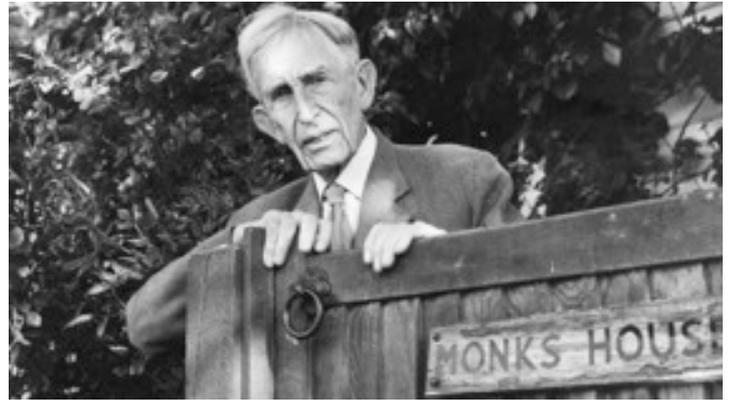
SA VIE AVEC VIRGINIA

n'avait pas existé, Virginia Woolf n'aurait pas vécu assez longtemps pour écrire ses chefs-d'œuvre ».

On trouve ensuite dans *Ma vie avec Virginia* une évocation atmosphérique des époques auxquelles Leonard et son épouse vécurent, par le biais de vignettes ou de remarques. Souvent frappantes, elles touchent à l'histoire en général lorsqu'elles parlent d'événements politiques, de relations entre classes sociales, de syndicalisme ouvrier ; elles peuvent avoir une composante intime : le travail éditorial à la Hogarth Press que les Woolf avaient créée en 1917, la vision de leur maison de Tavistock Square détruite par les bombes, une visite à Sigmund Freud. Quelques portraits de personnalités célèbres (Ottoline Morrell, Katherine Mansfield, T. S. Eliot...) croqués d'une manière assez perspicace – ou qui le paraît – ajoutent à l'habituelle et agréable illusion de se retrouver sur un pied d'égalité avec des gens plus riches, plus intelligents ou plus créatifs que nous.

Il est cependant un domaine où la pénétration de Leonard Woolf ne pouvait lui servir à rien : le désordre psychique de son épouse. Désarmé devant celui-ci comme, semble-t-il, tous les médecins consultés, il en dresse cependant avec tact des comptes rendus patients et attentifs. Dès le début de son mariage, et même avant puisqu'il connaît Virginia depuis ses études à Cambridge, il sait sa fragilité, son étrangeté, mais il reste curieusement désemparé lorsqu'il doit rapporter l'effet que, par exemple, sa jeune femme pouvait produire hors de son milieu : « *Virginia [...] avait tous les critères d'une très belle femme [...] je pense qu'elle avait le flair de dénicher des tenues élégantes et personnelles. Pourtant, il se passait quelque chose d'étrange quand elle descendait dans la rue, les gens qui la croisaient réagissaient bizarrement et ils riaient d'elle [...] ils ne se contentaient pas de la regarder, ils se moquaient [...]. Je n'ai jamais vraiment compris la raison de cette réaction. Ce n'était pas seulement parce qu'elle n'était pas habillée comme tout le monde. C'était surtout, à mon avis, parce qu'il y avait quelque chose de déroutant en elle dans la manière dont elle marchait – elle pensait toujours à quelque chose d'autre, se déplaçait lentement, songeant, rêvant ».*

De la maladie de sa femme, en somme, Leonard est un bon observateur, un chroniqueur navré. Sans emphase, sans révolte, il la scrute et nous permet au fil des pages d'en mesurer la



gravité : les crises de logorrhée, la violence occasionnelle, l'anorexie, les tentatives de suicide. Le diagnostic de « neurasthénie » posé par tous les médecins lui paraît vide de sens, et à nous dérisoire, tout autant que leurs conseils : « *Sérénité – sérénité – soyez sereine Mrs Woolf !* » Leonard devient la sentinelle, le protecteur de Virginia (ce que certains biographes lui ont reproché d'ailleurs). Mais, à le lire, comme il est étrange de penser que cet homme qui avec Virginia avait publié Freud à la Hogarth Press, lui dont un beau-frère (le frère de Virginia) et une belle-sœur étaient des thérapeutes freudiens, ait eu recours pour soigner son épouse à des praticiens aussi éloignés de toute pensée psychanalytique !

En dernier lieu, *Ma vie avec Virginia* met aussi au premier plan la vie d'écrivain de Virginia Woolf, décrite tant dans son protocole journalier, ses aspirations esthétiques, que dans ses liens étroits avec l'angoisse et la folie. Si les belles descriptions de l'auteure au travail sont conformes à l'idée que nous nous en faisons, celles de la dépression qui accompagne ou suit la rédaction des livres, de l'angoisse qui surgit à l'attente des critiques, dévoilent une intensité de troubles dont nous n'avons le plus souvent qu'une idée abstraite. Quant aux autres aspects discutés (le génie particulier de l'écriture de Virginia, la nocivité qu'a représentée pour elle d'écrire des livres qui n'allaient pas dans le sens de son talent), ils importent peut-être moins pour ce qu'ils affirment que pour ce qu'ils révèlent de l'intérêt plein d'abnégation et de férocité que Leonard Woolf portait à Virginia, à l'épouse comme à l'écrivain.

À la fin, dans une conclusion obéissant au romantisme conjugal et à la nécessité de clôture narrative, Leonard Woolf nous dit qu'il enterra les cendres de Virginia dans leur jardin auprès d'ormes voisins que le couple avait appelés Leonard et Virginia. En 1943, ajoute-t-il, « *il y eut une énorme tempête et l'un des deux arbres tomba* ».

Lequel ? Leonard Woolf ne le précise pas.

La beauté du geste

C'est une merveille de recueil que ce Gestuaire de Sylvie Kandé. Un ensemble de poèmes écrit dans une langue drue, dure-vivante. Comme à la force du poignet.

par Roger-Yves Roche

Sylvie Kandé, *Gestuaire*, Gallimard, 112 p., 12,50 €

Ce qui reste d'un geste. Une forme, à peine : « *les pattes brisées d'un moustique qui adhère encore légèrement de son corps filiforme au carreau brûlant* ». Un silence qui fait sens, comme une source qui bruit : « *à oser retenir le pas / on entendrait croître la canne* ». Ce qui le précède aussi : « *Mille et un signes dérangés / à fourmiller dans ses froissures* ». Ou bien ce qui est le geste, simplement, le cœur d'un mot devenu chose entrée dans le temps, une marque aussi indélébile qu'invisible : « *Car du geste qui ne s'entend ni ne s'écrit / n'est-il pas juste de dire qu'il est / pensée qui s'effile dans l'air / propos qui cogne le vide / ombre portée du néant...* »

Ils ne sont pas simples à qualifier, les gestes que dessine, dessille, Sylvie Kandé. À la volée parfois. Violents souvent. Gestes d'air, de feu, d'humeur, de terreur même. Comme un souvenir qui s'enfonce en vous a posteriori, vous engonce : « *Botte dans les côtes – pure nostalgie* ». Ils ne sont pas faciles à quantifier non plus. Ils s'arrêtent peut-être à un moment, plusieurs, reprennent de plus belle ou continuent on ne sait où. Ils sont un, deux, trois, la partie d'un tout, d'un pas tout à fait tout. Un miracle et un mirage : « *Ce geste lapidaire / courant du rein du dieu / à la plaine où son nombril est offert / à la soif des foules et des faunes / c'est vous qui l'initiez / beauté qui vient / dame des dunes / à la grave paupière* ».

C'est que les gestes contiennent, retiennent toutes les histoires, comme d'autres leur soufflent. La vie part d'un mouvement infime et y revient sans cesse, un moment se déroule alors comme une longue pellicule de mémoire.

*« De ses mains j'ai fait mon deuil
mais de ses gestes non
une façon
de la suspendre au clou sa canadienne*

*et de rêver bref en surplomb de son soulier
(du débarras sa toux)
peut-être déjeunait-il
son couvert étant mis
mais à bouchées bien lentes
comme un qui sait peser la peine
compter de chaque chose le coût
peut-être pas après tout »* (Portrait en miettes)

Des ancêtres revivent, l'intime affleure, les objets même du quotidien se mettent de la partie. *Gestuaire* est, au choix : un répertoire sans fin, une réserve naturelle, un flot continu. *Gestuaire* : estuaire de gestes. Et l'Histoire de se tailler la part du lion, avec ses grandes balafres, ses cicatrices sur le front, ses mitraillettes pour la forme, l'Histoire qui se passe, que l'on entend passer partout, ici dans le claquement d'un garde-à-vous, là dans « *une civière qui soubresaute* ».

Il n'y a pas de petits ou de grands gestes dans *Gestuaire*, juste des gestes justes, quand bien même ils seraient nés dans le crime :

« En bas, la rue aiguissait en riant ses couteaux.

– Pourquoi eux ? Comment calculez-vous la différence ? Que ne donnez-vous l'ordre de suspendre cette tuerie avant qu'elle ne s'éteigne ?

– C'est que nous, nous maîtrisons l'art des gestes ; eux, depuis la nuit des temps, se contentent de mouvements. » (Génocide).

C'est donc l'intensité, la densité du geste qui importent avant toute chose et qu'il faut transcrire, traduire, comme dans cette suite de « *Coups durs* » qui forment le centre du recueil. Le geste est d'abord dans le mot, retenu, comme l'orage dans l'air, et puis la main part, s'élève, retombe. Le poème absorbe alors le geste, agit le geste. La force est devenue une forme.

Ceci explique-t-il cela ? Toujours est-il qu'il n'y a pas un mot, pas une tournure, pas un silence qui ne s'appelle pas du nom de poésie chez Sylvie Kandé. D'ailleurs, elle seule est capable de faire entrer une définition de dictionnaire dans un poème sans que le lecteur n'y trouve à relire. D'apparier des verbes peu usités. De mélanger étonnantes expressions et détonantes impressions. La langue de Kandé est une gangue rare, magnifique, vivante, luxuriante ; le réceptacle de toute l'étrangeté, parfois l'étrangèreté, du réel. Un tableau de sons et de sens. Un Tout-poésie. Ou alors, pour le dire plus simplement, ce qui reste d'un geste : sa prodigieuse et intrinsèque beauté.

Remarques vives

Dans Poétique. Remarques, Jacques Roubaud rassemble 317 remarques sur la poésie, la mémoire, les nombres, le rythme, la contrainte, la forme... Si les remarques se répètent souvent, c'est pour mieux animer ce livre somme et dire tous les mouvements d'une pensée de la poésie à la fois exigeante et passionnante. Poétique. Remarques est un livre de mémoire, en ce que la poésie est intrinsèquement liée à la mémoire selon son auteur, transportant son lecteur avec vivacité entre tous les temps de l'écriture et de la langue. C'est un livre que l'on emporte longtemps avec soi, que l'on lit par petit bouts au fil des remarques, auquel on s'attache, et dont on aimerait se souvenir longtemps.

par Jeanne Bacharach

Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.* Le Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 25 €, 425 p.

Le recueil de remarques de Jacques Roubaud, ce « *demi-siècle de réflexions dans une forme particulière de prose* » peut accompagner son lecteur partout, longtemps. Il est de ces livres qui semblent avoir leur vie à eux, leur solitude magnifique, leur temporalité particulière, loin de la critique mais proche des lecteurs et de leur solitude singulière. *Poétique. Remarques* est un texte fort que nous aurions tort de ne pas explorer, de ne pas oser lire longtemps, lentement peut-être.

Jacques Roubaud a rassemblé en cinquante ans 317 remarques réparties au sein de 15 sections. 317 est un nombre premier, comme son palindrome 713. Or la poésie est liée pour Jacques Roubaud aux nombres, et plus précisément aux nombres entiers qui sont pour lui des images de la perfection. 317 s'approcherait donc, selon Roubaud, poète de l'Oulipo, d'un prodige mathématique et poétique. 317, comme le nombre de sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque, comme le nombre fétiche du poète futuriste Khlebnikov, et comme un des

« nombres de Perec ». Dès son avant-propos, Jacques Roubaud joue avec ce nombre qui se répète et glisse déjà entre Pétrarque, Khlebnikov et Perec, trois temps, trois langues. 317 remarques écrites durant cinquante ans et apposées sans date, images intimes, à la fois intemporelles et marquées à jamais par le temps passé. Le poète les répète, les réécrivant sans cesse, parfois telles quelles, parfois autrement : « *Certains soutiennent que la poésie ne dit rien, rien étant pris au sens absolu, qu'est est un rien, un vide, un flatus voci, un simple bruit, une simple trace. Je soutiens résolument le contraire* » (remarque 1264), « *La poésie ne dit rien, mais ne dit pas le rien* » (remarque 3173).

Le poète est conscient de ces répétitions et joue avec (« *Mes remarques contiennent trop de répétitions. Mais je préfère maintenir les répétitions* » (remarque 4751)), comme un hommage à la poète américaine Gertrude Stein à qui il consacre une longue série de remarques, jusqu'à corriger l'erreur de Wikipédia et de ceux qui l'aiment aussi, sans jamais pouvoir l'aimer avec autant de justesse que Jacques Roubaud lui-même : « *L'immense majorité des personnes qui, entendant le nom de Stein, citent le vers où elle parle de la rose, ou celles plus nombreuses encore, qui, sans faire référence à Stein, appliquent sa construction répétitive à d'autres objets, sont incapables de le faire correctement. Elles ne disent jamais : **x est x est x est x mais x est x est x*** » (remarque 4501). Cela pourrait laisser transparaître un certain mépris pour « *l'immense majorité des personnes* », tout comme l'affirmation récurrente du « je » opposé aux « ils ». Mais ce que laisse surtout entendre Jacques Roubaud tout au long de ses remarques, est une exigence poétique d'une création singulière, au sein d'une communauté, qui viserait l'excellence (« *La poésie doit être faite par chacun, non par tous* » (remarque 2219) et une reconnaissance juste pour ceux qu'il admire.

Ainsi, c'est par la répétition de remarques semblables que la pensée du poète se déploie dans toute son ampleur et sa rigueur. C'est à travers elle et grâce à elle que le poète précise notamment sa pensée de la contrainte en poésie, l'illustre et la donne à voir : « *Certaines contraintes ne peuvent pas créer un monde possible de poésie (de conte, de récit). Elles sont trop limitatives. Elles permettent tout au plus un petit village artificiel (exemple : contraintes des mots aux lettres dans l'ordre lexicographique). Elles posent un défi : réussir, malgré tout, à y faire vivre des récits, des poèmes* » (remarque 2236). ». La contrainte,

REMARQUES VIVES

selon Jacques Roubaud, est créatrice de potentiels (« *L'invention de la contrainte est la définition d'un monde possible de poésie* » (remarque 2148) et revêt une « *fonction stratégique* » de lutte contre une conception trop facile de la poésie : « *Les jeux oulipiens ont, en poésie, une fonction stratégique : lutter contre la conception magique de la poésie* » (remarque 2158). Selon Roubaud, la poésie n'est en effet ni magique, ni partout : « *Que dit le coucher de soleil ? rien. Dire que le coucher de soleil est poésie, c'est reconnaître que la poésie ne dit rien. Mais c'est confondre la poésie avec son effet intérieur. (...)* » (remarque 3331). L'image du coucher de soleil est parlante, écho aux nombreuses photographies de ciels roses et couchers de soleil splendides qui circulent si facilement, comme par « magie », mais sans « poésie » sur nos écrans. Jacques Roubaud, pour développer une pensée que certains jugeront élitiste et hermétique, renvoie aux images de la vie de tous les jours, aux paroles de tous et aux poncifs les plus présents. Sa poétique qui se déploie en mouvement grâce aux répétitions et aux variations dans le temps, l'espace, les arts et les langues, est précise et délicate. Jamais elle ne se fige dans le passé ; c'est au contraire une pensée empliée de « potentiels », qui apparaît.

Lorsque Roubaud se préoccupe de la langue, il la questionne dans tous ses états, au sein de tous les temps. « La poésie dit ce qu'elle dit en le disant », (remarque 1268) affirme-t-il, empêchant toute forme de paraphrase autour de la poésie qui atteindrait ainsi une forme d'absolu, et d'extrême pour reprendre la réflexion (commentée dans *Poétique. Remarques*) de son ami Raymond Queneau qui écrit dans « L'instant fatal » : « *ça a toujours kekchose d'extrême, un poème* ». Mais si Roubaud questionne la poésie, il s'intéresse aussi à la langue

de tous les jours, moins extrême et plus « molle », celle qu'il qualifie avec humour de « *muesli* » : « *Les mots saisis, avalés par la mueslilangue, perdent toute leur visibilité* » (remarque 2543). La langue muesli est la langue médiocre, politiquement correcte, qui s'érode et fait disparaître la singularité de chaque mot. Roubaud renchérit avec la « *glam* », acronyme qui renvoie à la « *grande langue molle* » qui « *cache des massacres* » (remarque 4396), proche de la « *langue de bois* » qui devient « *langue de bûcher* » et de la « *langue de cire* » qui « *sert à boucher les oreilles* », à « *assurer l'oubli* » (remarque 1933). Les acronymes inventés avec humour par Roubaud apparaissent alors comme des images puissantes, des métaphores d'une langue menacée, que seule la poésie semble pouvoir protéger : « *La poésie préserve la langue. Met en conserve, en confitures, en monuments, le passé d'une langue* » (remarque 3337). Là encore, Roubaud joue avec les images, permettant au lecteur de mieux saisir et de mieux se souvenir de ces remarques vives.

Tourbillonnantes, les remarques de Jacques Roubaud s'impriment en effet avec force dans la mémoire et apparaissent alors à la fois comme des lieux de mémoire qui luttent contre « *l'effondrement de la poésie* », et comme des petits espaces contraints, semblables aux vers d'un poème, où la langue « *le désir-être de la langue retourne (versus) et répète* » (remarque 2516). Les remarques de ce *Poétique. Remarques* surgissent peu à peu comme des images vibrantes de la mémoire, si avec Roubaud commentant avec émotion le poème « Mémoire » de Rimbaud, nous pensons que « *La mémoire c'est dire : c'était cela, c'est cela ; et cela nous quitte* » (remarque 2512). On comprend alors combien la mélancolie vive qui se dégage de *Poétique. Remarques*, porte en elle cette mémoire immense et mouvante de la langue, de la poésie.

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 Pieiller, 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

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Relations publiques

Hugo Pradelle

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

Vie intellectuelle ou vie de l'esprit

Ces deux impressionnants volumes collectifs, dirigés par Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, se distinguent des entreprises antérieures d'histoire intellectuelle à la fois par leur souci d'explorer tous les secteurs de la vie culturelle française sur les deux derniers siècles et par leur méthode, qui s'attache à ses conditions matérielles et sociales. Ils cherchent à éviter les jugements de déploration pour prendre un point de vue objectif sur cette longue période. Mais le peut-on vraiment ?

par Pascal Engel

Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, (dir.)
La vie intellectuelle en France, vol. I, Des lendemains de la Révolution à 1914, 655 p. ; vol II, *De 1914 à nos jours*, 915 p. Seuil, 38 € et 40 €

Si l'on compare ces deux imposants volumes, qui totalisent plus de 1500 pages, avec le petit pamphlet de vingt pages de Jean-Claude Milner, *Existe-t-il une vie intellectuelle en France ?* (Verdier 2002), on sera frappé par le contraste. Milner répondait à sa question par la négative en soutenant que « *le savoir et l'étude n'ont pas de place naturelle en France* » et que tant que les productions de la République des Lettres reflétaient la société il ne pourra pas y avoir d'épanouissement du savoir et de la pensée. À l'inverse il faut bien que les presque 130 collaborateurs de cette titanique entreprise pensent qu'il y a eu une vie intellectuelle en France depuis deux siècles pour avoir produit une telle somme. Milner parlait de la vie intellectuelle en tant qu'intellectuel, en adoptant le ton et le style les plus fréquents quand on traite de ces questions : celui de la déploration et du constat de déclin. C'est exactement l'attitude inverse que prennent les collaborateurs de ces volumes.

Comme Christophe Charle et Laurent Jeanpierre nous l'expliquent, leur projet se distingue de toute une catégorie familière d'essais portant sur l'« histoire des intellectuels », de l'Affaire Dreyfus à nos jours. Il part du principe que la vie intellectuelle ne se limite pas aux prises de position d'une classe particulière



La vie intellectuelle en France

I. Des lendemains de la Révolution à 1914

COORDONNÉS PAR CHRISTOPHE CHARLE & LAURENT JEANPIERRE

Seuil

d'individus supposés porter et incarner le destin des idées, parmi lesquels les écrivains, les penseurs et les philosophes se tailleraient la part du lion et jouent les premiers rôles. Elle entend englober bien d'autres acteurs : enseignants, professeurs, artistes, journalistes, personnalités politiques, militants associatifs, et tous ceux qui, en général, contribuent à ce que l'on peut appeler la vie culturelle d'une nation. Elle entend aussi traiter des conditions matérielles, historiques, politiques et institutionnelles qui rendent possible l'ensemble des activités intellectuelles. Ces livres portent donc sur bien plus que les idées, les courants intellectuels et leur devenir : ils portent aussi sur l'histoire, la sociologie, et même l'économie des activités intellectuelles, c'est-à-dire au moins autant sur ce qui forme le substrat de ces activités que sur leurs produits.

Cette histoire vise à éviter deux sortes de polarisation usuelles dans ce genre d'étude. La première est l'accent mis sur de grandes figures d'écrivains et de philosophes qui ont tendance à occuper (ou à paraître occuper) tout le terrain à une époque et à donner, par une sorte de culte de la personnalité intellectuelle, le ton à toute une génération (Hugo ou Barrès, Renan ou Bergson, Gide ou Valéry, Sartre ou Camus, Foucault ou Lévi-Strauss, etc.). La seconde est la description des courants identifiés par des « -ismes » souvent tellement généraux qu'ils ne désignent plus grand-chose (« réalisme », « naturalisme », « surréalisme », « marxisme », « existentialisme », « structuralisme », etc.). Les auteurs recherchent à la fois un grain plus fin de description socio-historique et une vision plus synoptique, ne portant pas seulement sur des individus supposés représentatifs d'un *Zeitgeist*, ou d'un courant, mais sur des ensembles plus vastes, à la fois dans le temps – sur une durée de deux siècles

VIE INTELLECTUELLE OU VIE DE L'ESPRIT

– et dans l'espace – en confrontant la culture française à ses voisines, et en étudiant la réception des œuvres européennes et extra-européennes au sein de l'espace culturel français.

L'autre objectif, qui distingue fortement cette entreprise de celle de livres déclinistes ou grognons, est sa tentative pour écarter d'entrée de jeu les jugements de valeur : la vie intellectuelle de telle ou telle époque est-elle plus riche et plus active que celle des autres époques, meilleure ou pire ? Comme le font remarquer Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, il est presque constitutif des histoires de la vie intellectuelle depuis au moins un siècle qu'elles identifient un âge d'or qui aurait été perdu, soit que les clercs aient « trahi » en faisant tomber la mystique dans la politique, en perdant leur magistère sur une génération, soit que l'exercice de l'intellect ait été capturé par une classe particulière, comme la « République des professeurs » (Thibaudet), ou encore en prenant un tournant réactionnaire par un « rappel à l'ordre » (Lindenberg). On ne peut pas parler des intellectuels sans que les magazines se lamentent régulièrement qu'on ait perdu « les grandes figures » ou les « géants » qui incarnaient le royaume des idées, qu'il n'y ait plus de Sartre, de Malraux ou de Lévi-Strauss pour porter le flambeau de la Culture Française, ou inversement qu'ils cocoricotent que tel ou tel de nos maîtres à penser se vend bien à l'étranger, témoignant de la permanence du prestige de notre Grande Nation. Ces rhétoriques du déclin ou de la grandeur retrouvée participent des mythologies auxquelles entendent résister les auteurs du volume, en essayant de montrer que les créations intellectuelles sont largement collectives, que les progrès ne sont pas nécessairement là où l'on croit, et qu'ils ne sont pas nécessairement le fait d'individus ou de courants dominants, mais souvent le produit de mutations et de glissements lents qui impliquent aussi des influences venues hors de l'hexagone.

Cette tentative pour introduire la longue durée au sein de l'histoire intellectuelle, qui était déjà la marque des importants travaux antérieurs de Christophe Charle [1], et pour changer les catégories d'analyse ordinaires est très bien venue. Elle se traduit par des découpages inédits. Tout d'abord au plan temporel, en ne considérant pas exclusivement la période qui suit l'Affaire Dreyfus, souvent tenue comme l'avènement de la classe des « intellectuels », mais en plongeant plus en arrière jusqu'à la fin de la Révolution et de l'Empire puis en allant

de la Première Guerre mondiale à 1962, pour considérer finalement les cinquante dernières années. Chaque volume est introduit par une synthèse des directeurs. Ensuite chaque partie temporelle est articulée autour de quatre divisions elles-mêmes introduites par un maître d'œuvre: les « espaces publics » portant sur les conditions générales de l'exercice des activités intellectuelles et leurs supports (presse, édition, enseignement), les « savoirs et idées politiques » analysant les interactions entre les idées et les courants politiques d'une période, « esthétiques », analysant les devenir de la création artistique, et les « échanges », portant sur les relations entre les idées en France et les autres pays ou continents.

Il est évidemment impossible de mentionner plus que quelques auteurs. La plupart viennent de l'histoire, de la sociologie, des sciences politiques, et sont des spécialistes de leur domaine. Il y a des synthèses éclairantes (comme celle de Gisèle Sapiro qui porte sur la liberté intellectuelle des écrivains et des savants, celle d'Alain Vaillant sur le romantisme, celle de Françoise Balibar sur la République des savants, celle d'Enzo Traverso sur les idées politiques entre 1914 et 1962), mais aussi quantité d'articles portant sur des thèmes particuliers, qui sont quelquefois très courts (les livres les plus lus dans les premières décennies du XIX^e siècle, la rhétorique au collège, le rire moderne, les catholiques, Rome et la vie intellectuelle française, la querelle de la nouvelle Sorbonne, etc.) ou sur des figures particulières (Germaine de Staël, la postérité de *L'essai sur le don*, Céline, Lyssenko, Genet, etc). Mais de manière intéressante, s'il y a des articles sur Taine et Renan, sur Bergson, Durkheim et Jaurès, il n'y en a pas de spécifique sur Barrès, sur Anatole France ni sur Sartre, Foucault, Camus ou Malraux, bien qu'il y ait divers articles sur les intellectuels après 1968 et les aléas du marxisme, comme ceux de Ludivine Bantigny ou de Razmig Keucheyan. Il est également intéressant de constater que l'article sur l'affaire Dreyfus et les intellectuels n'a que 6 pages. La littérature et la philosophie sont présentes, mais il y a des articles sur la musique, les musées, les penseurs face au cinéma, et un grand nombre d'articles sur l'édition, la presse, l'enseignement, les universités, la circulation des idées, avec le souci de ne pas reproduire ce que l'on peut trouver ailleurs. Le caractère collectif de l'entreprise donne à l'ensemble une structure globale plus kaléidoscopique que panoramique, bien qu'il y ait aussi une très forte unité.

VIE INTELLECTUELLE OU VIE DE L'ESPRIT

Mais laquelle ? Ce n'est certainement pas celle que l'on trouverait dans des livres écrits sur la base d'une conception particulière de la culture française, comme les cinq volumes de *L'histoire des passions françaises* de Theodore Zeldin, ou le plus récent *Ce pays qui aime les idées* de Sudhir Hazareesingh, qui contemplent les Français avec toute la condescendance amusée dont les historiens anglophones sont capables [2], ou même les monographies sur des auteurs et des périodes particulières. Mais la question se pose, en refermant ces remarquables ouvrages collectifs, de savoir ce qu'est la vie intellectuelle qu'ils décrivent sur une si longue durée et dans un cadre en principe hexagonal. Malgré les mises au point de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre au début et à la fin de leur entreprise, il n'y a pas de définition explicite. Il peut y avoir au moins deux conceptions assez différentes de la vie intellectuelle. La première est celle que l'on pourrait appeler *minimaliste* : la vie intellectuelle est l'ensemble des activités au sein d'une société qui relèvent des activités et productions de ce qu'on nomme au sens large la culture, par opposition à la civilisation matérielle et économique: sciences, savoirs, arts, littérature, philosophie, religion, idées, controverses, sans établir de hiérarchies entre ces formes d'expression de l'intelligence et de la sensibilité humaines. La seconde conception, qu'on pourrait appeler *maximaliste*, entend par « vie intellectuelle » les formes supposées supérieures des productions du domaine des idées, ainsi que leurs incarnations dans des courants politiques, philosophiques, littéraires, religieux et artistiques identifiés. Pour user d'un vocabulaire devenu désuet, on peut dire que ce que la conception maximaliste vise est la « vie de l'esprit » d'une époque. « Esprit » est devenu désuet parce que ce terme fait à présent référence au « spirituel » et à la religion, mais aussi à quelque incarnation hégélienne du Concept dans l'Esprit du temps.

Entre les deux guerres en France eut lieu une discussion multiforme, dont il est question à divers endroits dans ces livres, sur « le règne de l'esprit », mettant en jeu des auteurs aussi variés que Valéry, Benda, Maritain, Rolland, Duhamel ou Mounier, qui portait à la fois sur la perte du sens de ce que l'on jugeait comme la faillite de la civilisation européenne après la Première Guerre et la nécessité de remettre en avant la « primauté du spirituel ». Mais il n'est pas nécessaire d'entendre « esprit » au sens spiritualiste, voire religieux, pour user de cette catégorie. Il suffit d'admettre qu'il y a un

certain nombre de productions des cerveaux humains et des sociétés qui déterminent des ensembles relativement objectifs et cohérents que l'on appelle des idées, des représentations, des conceptions, et que ces ensembles aient leur force propre et leurs règles. C'est ce que j'appellerai la conception *laïque* de l'esprit. Il est assez clair que les auteurs de *La vie intellectuelle en France* ne sont pas des partisans de la conception maximaliste au sens du « spirituel », et je crois que beaucoup souscrivent à la conception laïque. Mais beaucoup sont plus proches de la conception minimaliste. On peut se demander aussi s'ils ne sont pas ultraminimalistes, en finissant à certains moments par réduire la vie intellectuelle à ses substrats. Dans leur souci de mettre avant tout l'accent sur les conditions matérielles, sociales, politiques, institutionnelles, juridiques, de la vie intellectuelle, un certain nombre d'essais de ces volumes donnent parfois l'impression que le contenu même des représentations, des idées, des doctrines importe moins, voire même disparaît face aux usages qu'on en fait, aux forces qui s'en emparent et en font des armes pour les combats historiques.

On a quelquefois l'impression, face à cette masse d'informations, de statistiques, de données sur la presse, l'édition, la sociologie et la politique qui sous-tend la vie intellectuelle française, de se trouver dans la même situation que ce visiteur d'Oxford dont parle Gilbert Ryle dans *The Concept of Mind*, qui, après avoir parcouru les collèges, les halls, et les bibliothèques de la ville universitaire, demande à son guide : « *Oui, j'ai vu tous ces bâtiments. Mais à présent dites-moi où est l'université ?* » Je gage que si l'on demandait à Christophe Charle, Laurent Jeanpierre et à leurs collaborateurs : « *J'ai vu toutes ces manifestations de vie intellectuelle sur deux siècles, mais où est la vie intellectuelle ?* » la question leur paraîtrait tout aussi déplacée, et encore plus si la question était : « *Où est l'esprit ?* » Leur réponse serait évidemment : « *Mais la vie intellectuelle, c'est cela, cet ensemble de dispositifs, de dispositions, et de manifestations historiques, ce n'est pas quelque chose qui vient s'y ajouter, comme quelque vent spirituel subtil, ou quelque abstraction qu'on appellerait "idées" ou "intellect", et qui subirait les diastoles et les systoles du cœur mental d'une nation.* » Ils insisteraient sur la nécessité de cesser de voir l'Esprit de la France flotter au-dessus d'elle comme le nuage de Tchernobyl, pour examiner des mouvements plus lents, plus microscopiques, mais cumulatifs, qui s'étendent bien au-delà des oppositions traditionnelles dont use l'histoire traditionnelle et

VIE INTELLECTUELLE OU VIE DE L'ESPRIT

les représentations mythologiques des productions de l'esprit : droite/gauche, religion/laïcité, Lumières/ antilumières, moderne / anti-moderne. Ils entendent voir la vie intellectuelle à une autre échelle, notamment en examinant les liens entre la France et l'Europe, en l'examinant à la fois dans ses devenir et dans son extension à tous les secteurs de la culture, qui ne sont pas nécessairement les plus « nobles » (par exemple lire l'article de Philippe Darriulat sur la chanson et le peuple).

Je ne suis pas sûr que cette réponse minimaliste serait la leur, mais, si elle l'était, on pourrait se poser quelques questions – au demeurant assez classiques et propres à toute réflexion sur l'histoire des idées et des doctrines – auxquelles ces volumes ne s'adressent pas, ou pas assez. La première est celle de savoir quelles sont les limites de la vie intellectuelle. Toute vie intellectuelle n'est pas nécessairement sociale, même si elle a besoin de conditions sociales pour vivre. Un mathématicien solitaire compte-t-il comme un participant de la vie intellectuelle ? Oui, sans doute, car il lui faut bien passer par des écoles, des revues, des associations. Mais sa production même, ses théorèmes, comment en parler dans un cadre social ? Le volume II contient un excellent court essai de Françoise Balibar sur les mathématiciens du groupe Bourbaki, mais très peu est dit ailleurs sur l'empire des mathématiques sur l'éducation et le savoir français, les différentes écoles, et l'éminence de ce pays dans ce domaine qui représente « *l'honneur de l'esprit humain* ». La seconde question est celle de savoir jusqu'à quel point on peut faire une histoire de la vie intellectuelle en insistant sur ses bases matérielles et institutionnelles sans spécifier quels sont les contenus mêmes des idées qui donnent lieu aux conflits, controverses, voire aux guerres.

Par exemple, dans le premier volume, un excellent article glorifie la science au XIX^e siècle, et d'autres essais son rôle social, mais, quand il est question d'Auguste Comte, on a très peu d'exposés des conceptions positivistes elles-mêmes. Il y a un bon article sur le rôle de la pensée allemande chez les philosophes français, mais l'article sur l'anglomanie et l'anglophobie en France ne mentionne ni l'importance de l'école écossaise pour les idéologues, ni de celle de Stuart Mill pour Taine ou pour les libéraux français. Il y a bien des mentions de Bergson, de ses succès mondains et de son anti-scientisme, mais une histoire intellectuelle aurait pu mentionner le rôle qu'il joua

dans l'introduction de la pensée évolutionniste et dans la tentative de réconciliation entre sciences et religion. *La Trahison des clercs* de Benda est mentionnée à plusieurs reprises comme exemple d'essai best-seller, et on dit bien qu'il a critiqué ses pairs en intellect, mais à aucun moment le contenu de ses thèses n'est évoqué, et tout ce qu'on voit dans le succès de son livre est « *l'efficacité d'une mise en scène* » (Vol II, p.41).

Parmi de nombreux autres exemples qui montrent que la sociologie aurait tout autant intérêt à discuter le contenu des idées plutôt que seulement le rôle des « champs », des « stratégies », du « marché » et de « l'offre intellectuelle », il y a celui de l'article – l'un des rares portant sur la philosophie – sur « la philosophie américaine en France » : le moins que l'on puisse dire est que ses auteurs en ont une idée assez limitée, oubliant que la philosophie analytique, avant d'être devenue américaine, était une philosophie européenne et anglaise, et que sa branche américaine est loin de se limiter au pragmatisme, dont ils ont une vision elle-même rudimentaire. À force de n'examiner que les effets de réception des œuvres sans s'intéresser à ce qu'elles disent, on finit par faire le type d'histoire journalistique qu'on voulait éviter. Il était tout à fait justifié de cesser de mettre des disciplines comme la philosophie au centre du champ intellectuel dans cette histoire, mais il y a des moments où celle-ci se venge.

Une partie de ces difficultés vient du fait qu'il est impossible de discuter de la vie intellectuelle sans, à un moment quelconque, l'évaluer, juger si elle est bonne ou mauvaise, féconde ou pauvre, digne ou indigne de ce qu'on est en droit d'attendre de ce que je crois que, en dépit de toutes les réserves que l'on peut faire sur ce terme, on peut appeler la vie de l'esprit (au sens laïc évoqué). On comprend très bien le souci des directeurs de ces volumes de cesser d'adopter la posture des panégyriques, voire des hit-parades de la vie des idées, pour examiner plutôt sa tectonique des plaques. Mais pratiquer une totale abstinence axiologique et ne pas vouloir répondre aux questions lancinantes: « *La vie intellectuelle en France aujourd'hui vaut-elle encore la peine d'être vécue ? Est-elle "tiède", voire inexistante ?* », c'est un peu comme si l'on voulait faire une histoire des armées françaises en faisant abstraction du fait que ces armées ont peut-être gagné pas mal de batailles et même de guerres, mais en ont perdu quasiment autant. En fait, contrairement à leur vœu, les auteurs de ces livres, dans tous les domaines –



VIE INTELLECTUELLE OU VIE DE L'ESPRIT

politique, art, littérature – émettent des jugements, et les suscitent, volontairement ou non, chez leurs lecteurs.

On devrait, par exemple, adopter un regard froid d'historien et de sociologue, et simplement constater, sans juger, que la psychanalyse a joué en France un rôle considérable – moindre aujourd'hui – ou que l'un des principaux titres de gloire des Français est d'avoir exporté des penseurs (même au Japon, comme nous l'explique un des articles) tels que Lacan, Badiou ou les auteurs de ce que l'on appelle la « French Theory ». Mais peut-on se dispenser de juger, et ne faut-il pas constater, comme le laisse entendre à demi-mot Laurent Jeanpierre dans l'article qu'il consacre au « post-modernisme », que ce ne sont peut-être pas les productions les plus glorieuses de la vie intellectuelle de ces deux siècles passés, en dépit de leur immense succès ? Est-ce un signe de santé intellectuelle, pour prendre un autre exemple, que la question du nazisme de Heidegger soit depuis plus de vingt ans une obsession de la « scène intellectuelle » en France ? Que, comme le documentent d'excellents essais du volume II, une bonne partie de cette vie se polarise autour d'une « lutte croissante pour l'attention médiatique » et pour la « visibilité intellectuelle » ? Dans l'esprit aussi il y a un degré zéro.

La dernière partie du second volume pose régulièrement la question du « rayonnement déclinant » (Thomas Brisson) de la culture française, dû à de multiples causes (perte de l'empire colonial, de l'influence des institutions francophones, des universités françaises, mondialisation) mais livre un bilan nuancé (la France n'a pas perdu toute influence). Mais au-delà de ces critères économique-politiques, ce qui manque, pour pouvoir porter ces jugements nécessaires, c'est une sorte de *criterium* de la vie intellectuelle. Se limite-t-elle au fait que telles ou telles œuvres, tels ou tels courants, telles ou telles institutions, tels ou tels

groupes, sont au centre des discussions et des querelles, que tels livres sont très lus et pas d'autres ? Ces données sont des conditions du jugement, mais elles ne sont pas suffisantes, ni n'épuisent les ressources pour fournir nos jugements.

Charle évoque dans sa conclusion l'étalon de la créativité et de l'effervescence que certaines époques favorisent plus que d'autres. Je mettrais pour ma part au premier plan la capacité pour une culture de se livrer à la critique, c'est-à-dire non seulement de la produire, mais aussi de la tolérer et de construire quelque chose de nouveau à partir d'elle (c'est pourquoi des courants hypercritiques, comme la « pensée 68 » ou le « post-modernisme » sont d'entrée de jeu décevants). Qu'il n'y ait quasiment plus de grandes controverses dans le monde des idées, qu'on ne sache plus ce qu'est un argument en bonne et due forme, que toute critique, y compris d'un livre, passe immédiatement pour de la polémique et qu'on attende systématiquement qu'on vous passe de la brosse à reluire, sont des faits qui indiquent que notre culture a perdu son assise. Un autre critère serait celui de la clarté, la capacité à articuler ses idées. Si l'on lit un grand nombre de productions intellectuelles des cinquante dernières années, dans tous les domaines, on constatera, si on les compare à celles de la fin du XIX^e siècle, combien elles sont confuses. On peut regretter que n'ait pas été plus suivi le conseil de Monseigneur Dupanloup : « *Je demande qu'un professeur de rhétorique enseigne bien moins les tropes et les figures que la rédaction claire, intelligente, vraie, sincère, expressive, énergique de la pensée* » (I ; p.122). C'est un comble que ce soit l'un des représentants de la pensée réactionnaire qui nous rappelle de telles évidences.

Si l'on compare la vie de l'esprit – n'ayons finalement pas peur de ce mot – en ce début de XXI^e siècle avec celle qui eut lieu en d'autres siècles et celle qui a lieu dans d'autres pays aujourd'hui, on doit bien souscrire au jugement de Goethe cité par Christophe Charle dans son texte final : « *Les Français peuvent faire tout ce qu'ils veulent, ils n'auront jamais un second XVIII^e siècle* ». Ni un second XIX^e siècle.

1. Voir notamment *Naissance des « intellectuels »* (1880-1900), Minuit, 1990, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Seuil, 1998, *Le Siècle de la presse* (1830-1939), Seuil, 2004.
2. *History of French Passions*, 1977, tr. fr. Seuil 1980 ; Flammarion 2015.

Le foisonnement initial du christianisme

Le christianisme est certes né de la prédication de Jésus mais aussi de la constitution d'une institution qui associe l'exercice d'un pouvoir temporel à la proclamation d'un dogme censé valoir pour l'humanité entière. Cela n'avait jamais eu lieu auparavant ; cela s'est reproduit depuis, si bien que l'on a pu se demander si la cause de cette répétition était l'empreinte chrétienne. À moins que celle-ci ne soit ce qui a fondé la conscience occidentale dans ses spécificités – dont l'une est un impérialisme sans limite.

par Marc Lebiez

Marie-Françoise Baslez, *Les premiers bâtisseurs de l'Église*, Fayard, 304 p., 20,90 €

Tout esprit curieux de la matière est amené à constater qu'une certaine distance sépare la prédication de Jésus et le contenu de ce dogme. On peut discuter si ce fut fidélité ou trahison. La question devrait plutôt être de savoir si l'on peut vraiment fonder le dogme d'une telle institution sur quelque pensée singulière que ce soit : un dogme n'est-il pas avant tout l'expression de l'institution qui le fait sien ?

Peut-être parce que l'Église prétend se fonder sur la parole de Dieu incarné en Jésus, elle paraît tenir beaucoup à nier toute historicité de sa propre constitution. C'est ainsi qu'elle dresse la liste ininterrompue de ses papes depuis Pierre, lequel entendit en personne la prédication du Fils de Dieu, et qu'elle qualifie d'hérétiques les théoriciens dont les thèses n'ont pas été retenues par les conciles fondateurs des IV^e et V^e siècles. Ces pratiques ne sont pas dénuées d'analogie avec celle du XX^e siècle consistant à effacer des photos politiques les personnages rejetés dans les poubelles de l'Histoire. Face à de telles dénégations, le simple fait de se livrer à une étude historique emporte une prise de position idéologique : en mettant en évidence les conditions d'élabora-

tion d'un dogme, on affaiblit sa puissance dogmatique.

On peut certes s'en tenir à l'idée simple et fautive selon laquelle l'Église aurait été constituée dès la papauté romaine de Pierre et dotée de la Vérité dévoilée par l'Esprit à la Pentecôte. Certains, qui se croient plus éclairés, donnent dans d'autres naïvetés. C'en est une que de croire que la Vérité aurait toujours été connue par certains (les Pères) et que l'Église aurait eu la clairvoyance de la distinguer du fatras des erreurs. C'en est une autre que de s'en tenir à une vision étroitement politique de l'Institution, qui se serait donné une doctrine une fois acquise la puissance temporelle, c'est-à-dire après la reconnaissance par Constantin, en 313, et le concile de Nicée, en 325.

Plus on y regarde de près, plus clairement on voit que, durant les trois siècles qui séparent la Crucifixion du concile de Nicée, élaboration doctrinale et tâches pratiques de construction de l'Église une et universelle sont allées de pair. C'étaient parfois les mêmes hommes qui dirigeaient le peuple des croyants et qui menaient une réflexion théorique approfondie mais tel n'était pas le cas général. Il ne va pas de soi dans un cadre chrétien que des intellectuels de haut vol – ce qu'étaient les Pères de l'Église – puissent aussi être d'habiles « pasteurs d'hommes » ; la tendance prédominante serait plutôt à un certain anti-intellectualisme. Jésus s'exprimait de manière à être compris des gens les plus simples, les moins cultivés ; il a même insisté sur l'importance qu'il attribuait à ce caractère populaire de son discours. Quand un Clément d'Alexandrie fait montre d'une haute culture philosophique, qu'il mobilise Platon et toute la tradition grecque au service du christianisme, il s'éloigne de l'état d'esprit de Jésus s'adressant prioritairement aux plus humbles. Son message prend donc une tout autre tonalité. Au reste, son influence aura été plus intellectuelle, via son enseignement au Didascalée, qu'institutionnelle. Il est d'ailleurs remarquable qu'à Nicée ce ne sont pas les théoriciens de haut vol qui ont été mobilisés, les débats ont été d'une nature tout autre que théorique.

Il est clair cependant qu'une des forces intellectuelles du christianisme vient de ce qu'il est le produit d'une synthèse entre la prédication d'un fils de charpentier juif et ce que la philosophie grecque avait produit de meilleur. « Athènes et Jérusalem », comme on dit. À quoi on serait bien inspiré d'ajouter Rome pour la capacité organisationnelle de l'Institution sans laquelle cette doctrine, si élaborée soit-elle,

LE FOISONNEMENT INITIAL DU CHRISTIANISME

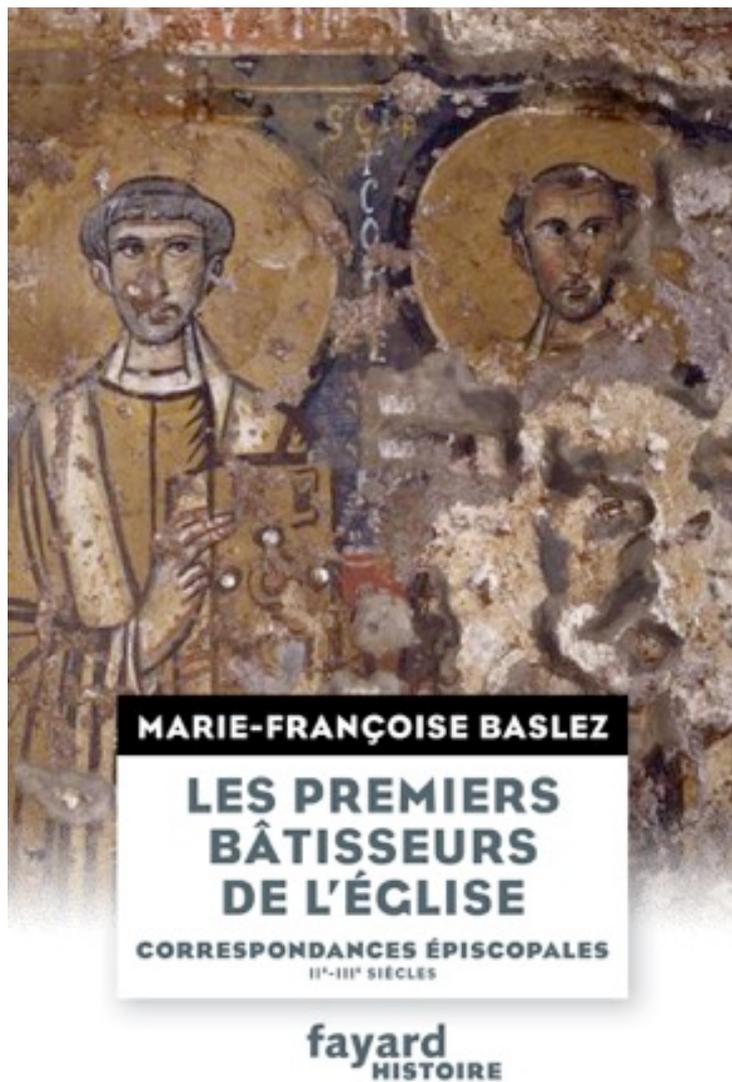
n'aurait pas été davantage qu'une doctrine. Elle n'aurait pas dessiné la face de l'Occident au regard du monde.

Cette institution – et c'est tout l'intérêt du livre de Marie-Françoise Baslez de le montrer de la manière la plus détaillée et convaincante qui soit –, ne s'est pas construite d'emblée sur le mode monarchique qu'elle sut adopter une fois Rome conquise. L'ouvrage que nous propose cette historienne est digne des meilleurs travaux universitaires. Elle s'est en effet donné la peine de collationner les correspondances des évêques des premiers siècles, dont nous découvrons à cette occasion qu'elles étaient très fournies et accessibles au chercheur déterminé à y aller voir. Comme on peut s'en douter, les livres qu'elle a pu consulter dans cette perspective ne valent pas principalement par leur intérêt théorique : c'est la chair frémissante de l'Église que nous voyons ainsi palpiter, à travers les préoccupations de ces hommes – et de ces femmes ! – qui assumaient la responsabilité des multiples groupes locaux de chrétiens.

Contrairement à ce à quoi nous sommes accoutumés quand nous lisons les correspondances d'écrivains, nous n'avons pas l'impression d'entrer dans la vie privée de ces évêques. Car, conformément à la tradition issue des épîtres recueillies dans le Nouveau Testament, ces lettres n'ont rien de privé. Pour la plupart d'entre elles, elles sont destinées à être lues en public, devant tous les membres de la communauté – qui ne constituait pas un groupe extrêmement nombreux.

Leurs auteurs ne sont pas les princes d'un Église qui reste à construire, ce sont simplement les « ordonnateurs de la chrétienté locale », la seule qui existe alors. Ils sont certes amenés à prendre des positions de principe, à propos par exemple du mouvement charismatique ou des confesseurs, et à gérer les crises éventuelles. De manière générale, ils exercent ce que Marie-Françoise Baslez appelle à juste titre un « ministère de la vigilance », quitte à ce que les positions adoptées par telle communauté diffèrent de celles adoptées par telle autre. Ainsi en va-t-il à propos des charismatiques.

L'enseignement principal de cette documentation, fort bien classée et présentée, est de faire sentir la pluralité des Églises primitives, pluralité qui ne paraît pas avoir gêné outre mesure des fidèles aux yeux de qui il n'allait pas de soi que le monothéisme chrétien devait impliquer



une organisation monarchique et une prétention à l'universalité. Ces évêques n'étaient donc pas les ministres d'une institution hiérarchisée. Si ces hommes de terrain furent les « bâtisseurs » de la Grande Église, c'est en constituant un réseau aux mailles de plus en plus serrées. Et les lettres qu'ils ont échangées sont justement le moyen par lequel ils ont constitué et entretenu ce réseau. C'est pourquoi elles ont été conservées, quand bien même elles émanaient de personnages dont la notoriété n'a jamais dépassé les limites de leur petite région.

À les lire, nous voyons sur le vif comment s'est faite l'Église, cette institution qui aura modelé l'Occident. Dès que Constantin eut promulgué à Milan son édit de tolérance, elle était prête à prendre la place des empereurs, ce qu'elle ne tarda pas à faire – en oubliant sa pluralité initiale.

Hanna Krall : singularité du journalisme littéraire polonais

Dans *La Mer dans une goutte d'eau* (Éditions Noir sur Blanc), Margot Carlier a rassemblé des reportages de Ryszard Kapuściński et d'Hanna Krall. Cet ouvrage donne à voir la singularité du reportage littéraire polonais. Entretien avec l'écrivaine Hanna Krall, à l'occasion de son passage à Paris.

par Jean-Yves Potel

Ryszard Kapuściński et Hanna Krall, *La Mer dans une goutte d'eau*. Reportages traduits du polonais par Margot Carlier et Véronique Patte. Éditions Noir sur Blanc, 246 p., 19 €

En recueillant des reportages de Ryszard Kapuściński et d'Hanna Krall, Margot Carlier nous ramène aux sources de ce qu'il est convenu d'appeler le reportage littéraire polonais. Il s'agit d'une forme de journalisme, ou bien d'une forme de littérature, qui rappelle la manière d'un Truman Capote ou de Tom Wolfe aux États-Unis.

Le genre est enseigné comme tel, à Varsovie, par un institut spécialisé. Il est un art de raconter le monde à partir d'une investigation rigoureuse, en s'accrochant à un personnage, une situation, un détail. L'art de voir la mer dans une goutte d'eau, selon une expression d'Adam Michnik reprise en titre. Les textes réunis dans ce livre ont d'abord paru en Pologne populaire, durant les années 1960-1970, principalement dans un hebdomadaire, *Polityka*, réputé plus ouvert que les autres, du moins jusqu'en décembre 1981. Outre un tableau saisissant de ce que fut le quotidien dans une société administrée par une dictature communiste, ils nous révèlent les débuts de deux grands écrivains.

Ryszard Kapuściński (1932-2007) est très connu en France pour une dizaine de livres dont *Imperium* (1993), *Le Négus* (2010) ou *Ébène* (2000), tous traduits par Véronique Patte (disponibles chez Plon ou Flammarion, plusieurs sont édités en collection de poche). Kapuściński a longtemps été correspondant de l'Agence de presse polonaise en Afrique subsaharienne.

Quant à Hanna Krall, née en 1935, elle est surtout appréciée pour ses livres évoquant la mémoire juive et des Juifs en Pologne, surtout pour son grand entretien avec Marek Edelman, dernier commandant vivant de l'insurrection du ghetto de Varsovie (*Prendre le bon Dieu de vitesse*, paru en 1983), ou ses récits du destin de Juifs de Pologne, durant et après la guerre (*Preuves d'existence*, paru en 1998, *Danse aux noces des autres*, en 2003, *Le Roi de cœur*, en 2008). Huit volumes traduits en français par Margot Carlier, pour la plupart chez Gallimard.

Krall fut aussi une grande journaliste dans les années 1970 et, après 1989, l'animatrice d'une équipe de jeunes reporters dans le quotidien issu des changements, *Gazeta Wyborcza*. Son style frappe par sa manière de raconter, de mettre en relation le destin de gens ordinaires et la grande Histoire. Selon Kapuściński, elle aide « *ses lecteurs – présents et futur – à mieux comprendre ce qui s'est réellement passé. Elle les aide à compatir et à tisser un lien, à la fois émotionnel et rationnel, avec un monde qui aujourd'hui nous échappe et dont la lecture devient de moins en moins aisée* ».

Devenus livres, ses textes comptent parmi les œuvres littéraires les plus saisissantes de ces vingt dernières années en Pologne. C'est donc par une conversation qu'il fallait aborder Hanna Krall. En voici quelques bribes, partagées lors d'un récent passage à Paris. Comme elle le fait dans ses livres, je lui raconte d'abord une histoire.

Les rideaux roses étaient fanés, retroussés en arrondis. Dehors, une lumière grise. Un printemps morne. Dans ce café aux nappes beiges et petits bouquets sur les tables, personne. Nous étions les seuls clients. Après avoir réglé nos affaires, nous sommes sortis sur le trottoir large et vide. Elle m'a pris par le bras et tiré dans le magasin, à côté. Un fleuriste lumineux. Portes de verre, brassées de glaïeuls, roses, œillets, mimosa, cactus. Avec la fleuriste, elle a composé plusieurs bouquets identiques. Soigneusement.

Petite et très brune, une robe sac et un sourire malicieux, des yeux pétillants, Hanna Krall m'avait expliqué que ce jour même, elle se rendrait à Majdanek, le camp nazi où son père avait été assassiné en 1942. Qu'elle y apporterait ces fleurs. Ne sachant pas où il avait été exécuté, elle déposerait un bouquet devant chaque four crématoire.

HANNA KRALL

Nous étions en 1983. Cette brève rencontre me fit une forte impression, elle m'a laissé deux ou trois images : les rideaux fanés, les fleurs, son sourire. Je ne connaissais d'Hanna Krall que quelques reportages et son entretien avec Marek Edelman. Je lui apportais d'ailleurs les maigres droits d'auteur de la première édition française.

Quand je lui rappelle ce moment, ça ne lui dit rien.

– *Je devrais m'en souvenir...*

Pas vraiment. Nous essayons de retrouver la date exacte, le nom du café. Nous nous accordons sur le 5 mai. Puis elle me demande :

– *Savez-vous comment j'ai su que mon père est mort le 5 mai ?*

À moi d'avouer mon oubli. J'ai pourtant lu son roman autobiographique qui évoque sa guerre et sa famille, où j'avais reconnu, des années plus tard, le rituel des fleurs.

– *C'est mon père qui me l'a dit ! En 1969, à Moscou.*

À cette époque, elle vivait en Union soviétique avec son mari, elle envoyait des articles à l'hebdomadaire *Polityka*, qu'elle réunira ensuite dans un volume vite pilonné par la censure. Elle avait rendu visite à Katia Pouchkine, la petite-fille du grand Alexandre, passionnée par le dialogue avec les esprits.

– *J'assistais à une séance de spiritisme. Nous étions entourés des meubles de Pouchkine et de ses objets. Le spiritisme était très à la mode en Russie. La Seconde Guerre mondiale et la période stalinienne avaient apporté tant de souffrances aux Russes que, dans ces années 1960, ils aspiraient à un peu plus d'optimisme. Aussi certains faisaient-ils appel aux esprits pour leur fournir l'espoir de jours meilleurs. Le plus drôle, c'est que nous ne côtoyions dans la pièce que des physiciens et des mathématiciens, et des gens ordinaires proches de la famille. Nous mangions et nous buvions tranquillement, sans ambiance particulière, tamisée ou autres artifices. La lumière était normale. J'étais avec mon mari et ni lui ni moi ne croyions aux esprits.*

À un certain moment, la séance de spiritisme commença. Des lettres de l'alphabet ont été disposées sur la table et, au milieu, une

assiette. Les participants devaient se toucher par le bout du petit doigt et effleurer l'assiette. Au début, je suis restée à l'écart, dans la position d'observation du reporter. L'assiette s'est mise à tourner et Katia a dit : « *Esprit, pour qui es-tu venu ?* » et ensuite : « *Esprit, qui es-tu ?* »

À un certain moment, les lettres se sont mises à bouger et j'ai entendu en polonais – notez qu'il n'y avait que des Russes autour de nous : « *Je dois parler à Hanna.* » Je ne bougeai pas. Dans mon coin, j'attendais de voir la suite. Katia m'a demandé si j'étais Hanna. Elle s'est alors adressée à l'esprit en russe pour lui demander qui il était, et il a répondu : « *Je suis son père.* » Dès lors, il n'était plus question de plaisanter. L'ambiance a changé. Esprit ou pas esprit..., lorsque quelqu'un vous dit qu'il est votre père, une sensation étrange s'empare de vous.

Que fallait-il faire ? J'ai demandé à Katia si je devais parler à mon père. Elle a voulu savoir si j'avais une question pour lui. J'ai alors pensé à ma mère. Chaque année, elle se rendait à Majdanek pour déposer une gerbe le jour de la cérémonie anniversaire de la libération du camp. Je trouvais cette date artificielle, sans grand sens. Elle ne me disait pas du tout. Et en pensant à ça, j'ai ressenti une sensation bizarre. J'ai entendu ma propre voix parler à l'esprit sur un ton hystérique et proférer : « *Dis-moi quand tu es mort.* » Alors, l'assiette s'est mise à bouger en direction des chiffres, elle s'est arrêtée sur le 5 et sur les lettres M, A et I. Elle désignait le 5 mai. Une date tout à fait plausible. Mon père a été arrêté le 18 mars 1942.

«Entendu, nous irons donc le 5 mai à Majdanek»

Le mausolée du camp d'extermination de Majdanek, de nos jours

Je ne cherche pas à savoir si, depuis ce jour, Hanna Krall croit aux esprits, plutôt ce qu'elle a fait.

– *J'ai appelé ma mère. En fait, depuis la guerre, elle ne s'étonnait plus de rien. Je lui ai annoncé que mon père était mort le 5 mai, que je l'avais appris la veille, chez Katia Pouchkine. Elle m'a répondu : « Entendu, nous irons donc le 5 mai à Majdanek. » Comme je l'ai raconté dans La Sous-locataire, il reste à Majdanek les trois cheminées des fours crématoires ; ne sachant pas où mon*

HANNA KRALL

père a été tué, nous déposons un bouquet sous chacune de ces cheminées. C'était interdit mais j'arrivais toujours à me faufiler sous les barrières pour mettre nos fleurs.

Voilà. C'est l'histoire de la date de la mort de mon père, le 5 mai 1942 à Majdanek. Et de votre souvenir, lorsque nous nous sommes rencontrés, en mai 1983, et que je suis allée acheter trois bouquets de fleurs.

Dans son livre, le récit est plus allusif (« elle apprit ce qu'elle voulait savoir »), un physicien de Doubna fournit une explication à base d'ondes électromagnétiques. Et elle dit y croire « volontiers ». Je lui demande si elle pratique toujours ce rituel du 5 mai.

– *Longtemps je m'y suis rendue, d'abord avec ma mère, puis avec ma fille, mon petit-fils. Maintenant, moins régulièrement. Je n'y vais plus tous les ans.*

– Lorsque nous nous sommes rencontrés, au début des années 1980, étiez-vous en train d'écrire *La Sous-locataire* ? Est-ce à cette époque que vous vous êtes écartée des sujets classiques de reportage pour vous consacrer à la mémoire juive et à la composition de livres ?

– *Pas tout à fait. J'ai eu plusieurs commencements. D'abord en 1976, j'ai sorti le premier entretien avec Marek Edelman, celui qui ouvre Prendre le bon Dieu de vitesse, que j'ai publié ensuite. Je ne me suis mise à l'écriture de La Sous-locataire qu'en 1986. Entre temps, nous avons connu et préparé Solidarność.*

C'est-à-dire la grande période des reportages dont nous pouvons lire quelques exemples dans le recueil composé par Margot Carlier. La censure était plus souple sans pour autant disparaître. Autant ses reportages, nous dit sa préfacière, « passaient sans trop de difficultés dans la presse, autant ils irritaient le pouvoir et rencontraient de sérieux problèmes une fois rassemblés en recueils. Il paraîtrait qu'au Comité central ses textes faisaient l'objet de débats et étaient jugés déprimants ». En vérité, ils étaient très populaires. Elle parlait de la vie réelle et des petites gens. On attendait ses articles. Elle incarnait, avec certains cinéastes et documentaristes de ces années 1970, ce qu'on a appelé la « génération de l'inquiétude morale », qui annonçait et préparait Solidarność. Alors je lui demande si sa manière d'écrire est née de ce nécessaire contournement de la censure.



– *Non, je ne crois pas. Elle vient plutôt de l'ennui, de cet ennui mortel en Pologne communiste. En fait, je luttai contre cette réalité en écrivant des textes moins ennuyeux que le monde qui les entourait. J'essayais de traiter des sentiments que chacun partageait, de ce que Kieślowski appelait le « surplus métaphysique ». L'amour, la peur, le courage, le bien ou le mal, sont de très grands sujets de reportages. Mais, bien sûr, l'amour passe mieux. La peur, par exemple, était un thème immédiatement bloqué par la censure.*

Lorsqu'en décembre 1981 le général Jaruzelski a décrété la loi martiale et proclamé l'« état de guerre » contre Solidarność, j'ai quitté Polityka. Il m'a fallu trouver un nouvel emploi pour me nourrir et avoir des tickets alimentaires. Car, sans travail, pas de ticket. C'est Krzysztof Kieślowski qui m'a sortie de là. Il m'a proposé de me faire employer dans le groupe de production TOR. Je lui ai expliqué

HANNA KRALL

que je n'avais aucune idée du cinéma. Il m'a répondu : pas grave, on va t'apprendre. Ce qui m'a donné droit aux bons de rationnement, sauf qu'il ne payait pas assez. J'ai continué à faire du journalisme dans le journal d'une association de pêcheurs à la ligne.

– De quoi parliez-vous dans ce journal ?

– Des poissons. À vrai dire, je ne connaissais que la carpe, plus exactement, la carpe que je cuisinais « à la juive ». Très bonne. C'est une spécialité des fêtes de fin d'année. Je n'avais vu de poisson que dans mon assiette. C'est dire ! Mais j'ai écrit pour les femmes de pêcheurs qui s'ennuyaient lorsque leurs maris pêchaient. Et j'ai fait un cycle d'entretiens intitulé « La tristesse des poissons » avec des grands historiens, une théoricienne de l'art, des intellectuels. Ça leur plaisait beaucoup. Elles m'ont même décerné un prix.

– Mais alors, quand se situe votre vrai départ vers ce monde du judaïsme ?

– En 1988. À partir de là, je ne me suis plus arrêtée. Cette fois, ça n'avait plus rien de commun avec Edelman ou avec ma biographie. C'est venu d'un jeune homme, Krzysztof Masewicz. Il avait le visage pâle, les cheveux d'un blond clair, les yeux gris. Il était toujours habillé avec des vêtements de couleur claire. Il était sociologue. Sa principale préoccupation était la recherche de Dieu. Il le cherchait dans l'hindouisme, le bouddhisme, le judaïsme. Il est parti faire une retraite à Tyniec, près de Cracovie, chez les bénédictins, et il est revenu au catholicisme. Il a lu un livre de Martin Buber, Les Récits hassidiques, et lorsque je l'ai rencontré, il m'a dit de le lire. Le livre m'a plu.

J'ai surtout été impressionnée par le sommaire construit sur la liste de tous les tsadikim polonais. Or, je connaissais les noms des villes, j'y avais fait bien des reportages. Pourtant, j'ignorais que, depuis les XVII^e et XVIII^e siècles, s'était développée en ces lieux une vie religieuse très intense, avec des controverses théologiques mémorables, des écoles rabbiniques nombreuses et diverses qui s'affrontaient. De tout cela, je n'avais aucune idée !

Un chapitre, intitulé « Przysucha et les écoles sœurs », m'a fait grande impression. On y apprenait que Przysucha, ce trou perdu au milieu de nulle part, avait connu sept tsadikim qui furent à l'origine des écoles hassidiques les plus fameuses : Warka, Kock, Góra Kalwaria.

Je découvrais dans ce livre un Przysucha que je n'avais jamais vu. Je prenais conscience que, dans ces petites villes, je n'avais remarqué aucune trace de cette vie passée. Ni des traces matérielles ni dans les mémoires des gens. Personne ne s'était souvenu qu'un jour un tsadik avait vécu là et que sa pensée avait pu s'y épanouir.

« Le détail est un moyen d'atteindre l'essentiel des personnes »

– Vous racontez cette découverte dans *Lettres au tsadik*, un court texte paru en 1989...

– Oui, la lecture de Buber avait éveillé ma curiosité. Je me suis d'abord rendue à Warka, non loin de Varsovie. On y fait du bon vin. J'ai choisi Warka parce que j'avais lu qu'avait vécu là-bas un tsadik silencieux, réputé pour son intelligence. Je suis allée au cimetière juif de cette ville, où j'ai rencontré un nommé Rafal. Un homme jeune qui avait perdu une jambe. Il m'a demandé ce que je cherchais, s'il pouvait m'aider car il s'occupait de ce lieu. C'était un bénévole. Ça l'intéressait. À un certain moment, j'ai remarqué qu'un os traînait par terre, à mes pieds, je me suis penchée et je l'ai ramassé. Je ne savais pas quoi en faire... le rapporter à Varsovie, le déposer sur une tombe ?

Le jeune homme me l'a pris et, à l'aide de sa jambe unique, il a creusé un trou et y a redéposé l'os en le recouvrant de terre. « Il ne faut pas toucher aux ossements, les déplacer, ils appartiennent à cette terre et vous ne devez pas perturber la paix qui règne ici », m'a-t-il dit. Ça m'a plu. Je lui ai alors demandé ce qui était arrivé à sa jambe. Il m'a répondu qu'un train la lui avait sectionnée.

« Je me rendais au mariage de ma sœur à Varsovie, j'avais acheté deux grands sacs de victuailles, de la charcuterie et de la viande. Pour l'époque c'était fantastique. Lorsque je m'apprêtais à traverser les rails, les sacs m'ont déséquilibré et j'ai été happé sous les roues d'un train. » Il n'a pas lâché ses sacs. « C'est à l'hôpital, lorsque je me suis réveillé après l'amputation, que j'ai donné les sacs à ma mère. » Ces deux histoires, arrivées en même temps, le vieux tsadik silencieux et les sacs remplis de victuailles, ont formé en moi comme une coïncidence. Quelque chose m'a bouleversée, j'ai écrit un premier texte, *Hypnose*, et ensuite *Lettres au tsadik*. Ils ont paru en volume en 1989.

HANNA KRALL

– Qu'est-ce qui vous attirait dans ces vieux récits hassidiques ?

– *Je me suis intéressée aux tsadikim à cause de l'invitation de Masewicz à lire le livre de Buber. Lorsque j'ai commencé à publier sur ces sujets, cela n'avait aucun lien avec ma propre vie. En revanche, des Juifs dans le monde lisaient Tygodnik Powszechny ou Odra. Ils s'adressaient aux rédactions qui me transmettaient leurs lettres. Parfois, je leur donnais mon numéro de téléphone et ils m'appelaient.*

– Ces gens vous ont-ils entraînée ou bien cherchiez-vous à retrouver un contact avec ces disparus ? Une continuation par l'écriture d'une sorte de rituel ?

– *Non, non, c'est un peu trop facile. Plus simplement, si vous entrez dans ces histoires hassidiques, il est difficile d'en sortir. Elles sont fascinantes. J'ai donc lu qu'il y avait à Kock un tsadik, Menahem Mendel, qui un vendredi, jour de shabbat, alors que c'était interdit, a profané un chandelier à la synagogue (on ignore ce qu'il a fait exactement) en hurlant : « Le jugement n'aura pas lieu, il n'y a pas de juge ! » Les juifs présents dans la synagogue se sont jetés sur lui pour le tuer car c'était un sacrilège. Il fut sauvé par Meir Alter qui, plus tard, fonda la célèbre dynastie des tsadikim de Góra Kalwaria. Mendel s'est puni lui-même pour cette faiblesse devant la foi, en s'enfermant dans le silence durant plus de vingt ans. Il s'est retiré dans une maison jusqu'à la fin de ses jours.*

– Il avait une petite chambre dans une tour. C'est « La maison à la tourelle » ?

– *C'est ça. Je me suis alors rendue à Kock pour voir cet endroit où il s'était enfermé. Avant de partir, j'ai appelé le conservateur des monuments historiques de Lublin, je lui ai demandé des détails sur cette maison. Il m'a répondu qu'il ne restait pratiquement plus aucune trace, qu'il ne valait pas la peine de se déplacer. Je m'y suis pourtant rendue, et j'ai vu une petite maison avec une tour. Pour atteindre le sommet de la tour, il fallait monter sur une échelle. Or je portais des talons hauts ! Je suis quand même montée. Un certain Tadzio Nowicki habitait au pied de cette maison. Lorsqu'il m'a vue grimper, il s'est proposé pour tenir l'échelle. Mais il était complètement ivre. Au lieu de la tenir droite, il la faisait osciller avec moi dessus. « Ne vous fâ-*

chez pas, madame ! me criait-il, j'ai trop bu, j'ai enterré ma femme hier. Que venez-vous faire ici ? Êtes-vous juive ? Oui, vous en avez l'air. À 500 mètres d'ici, il y a eu une tragédie, et Itzek, mon meilleur ami, y est resté. » Je ne comprenais rien à ce qu'il disait. De quelle tragédie parlait-il ?

Je suis montée dans le grenier. J'ai senti qu'un événement hantait ce lieu, que le conservateur avait tort. Les poutres en bois, l'architecture du toit paraissaient très vieilles. J'ai fait venir de Varsovie des historiens de l'architecture, qui ont trouvé un style de charpente datant du XIX^e siècle. Quant à la tragédie qui s'était déroulée à 500 mètres de là, dont m'avait parlé Tadzio Nowicki, c'était l'assassinat par les Allemands d'Apolonia Machczynska. Une jeune femme qui avait caché des Juifs pendant la guerre. Elle est morte avec eux. Tout cela s'est passé dans une seule rue.

– L'Apolonia que Krzysztof Warlikowski a mise en scène au théâtre ?

– *Oui, il évoque cette histoire dans son (A)polonia. Il s'est partiellement inspiré de mon récit. Son idée de lier l'histoire d'Apolonia Machczynska à la tragédie grecque, aux Atrides d'Eschyle et d'Euripide, m'a beaucoup plu.*

– Ce voyage à Kock a donc été décisif dans votre évolution ?

– *C'est à partir de ce texte que je n'ai plus changé de sujet. Depuis le jour où je suis montée sur cette échelle, où j'ai réussi à me maintenir en équilibre, à ne pas tomber, depuis que j'ai appris l'histoire d'Apolonia, je n'ai plus cessé d'écrire sur le destin des juifs en Pologne.*

– Dans *Preuves d'existence*, vous vous demandez : « Les histoires que je raconte ont réellement eu lieu. Elles sont l'œuvre du Grand scénariste et constituent la preuve de l'existence divine. Mais si Dieu existe, le diable existe également. Tous les destins seraient-ils tracés par la même main ? » Votre question m'a toujours intrigué. N'êtes-vous pas vous-même celle qui apporte la « preuve d'existence » des juifs dans l'Histoire et la mémoire de la Pologne ?

– *Il est vrai que je suis en partie à l'origine de cet intérêt pour le destin des juifs en Pologne, pour la trace de cette vie. Mais lorsque je me suis laissé entraîner dans ces histoires, de drôles de coïncidences se sont produites dans ma vie, or je ne crois pas au hasard. Même si*

HANNA KRALL

je ne les comprends pas. Par exemple, un vieil homme m'a écrit de Toronto. Il m'envoyait une carte des rues de Lijensk qu'on nomme Leżajsk en polonais, la ville d'un fameux tsadik des Carpates. Avec des dessins, il me décrivait chaque maison, ce que faisait chacun dans les maisons : ici, elle vendait des œufs, lui des chaussures... C'est ce type de lettres que je recevais. Je pense à un autre homme qui m'a raconté avoir enterré des juifs assassinés à la hache par des Polonais. On m'envoyait des dessins, des cartes...

– Même si Dieu vous envoie ces témoignages, suffit-il de les rapporter ? Quelle est leur vérité ?

– *Je vérifie tout ce que les gens me disent. Lorsque je reçois une carte de Lijensk, je m'y rends, je vais dans la rue, je parle avec les gens, je compare les témoignages et les souvenirs. Tout cela, c'est une question de mémoire. Je fais mon travail de reporter. Ensuite, j'écris.*

– Il vous arrive de décevoir votre « commanditaire ». Je pense à cette Isabelle R., la jeune mariée dont on suit les tribulations dans *Le Roi de cœur*, qui s'était directement adressée à vous au milieu des années 1980. Devenue une vieille dame rescapée d'Auschwitz vivant en Israël, elle cherchait un écrivain qui puisse faire de sa vie « un roman pour Hollywood ». C'était sans doute sa manière de témoigner, « le livre devrait devenir un best-seller mondial ». Vous avez hésité, puis accepté de l'écouter. Mais quand vous lui avez soumis un manuscrit, elle ne s'y est pas reconnue. Ou plutôt, elle n'y a pas retrouvé la jeune Juive toujours courageuse qu'elle s'était inventée, mais une « héroïne » contradictoire, une femme soumise à son mari, capable des pires audaces pour le sauver. Isabelle R. voulut que vous enleviez « certains mots, tels que "humble", "docile", "douce", "soumise" », dites-vous. Votre écriture avait dévoilé son secret. Vous résistez donc à cette tendance, fréquente dans la littérature mémorielle, à ne fabriquer que des héros bons, courageux et purs. Pourtant, votre entretien avec Edelman pourrait ressembler à une statue. Certes, il y démythifie bien des stéréotypes sur la révolte du ghetto de Varsovie, mais ne fonde-t-il pas une autre légende ?

– *Marek Edelman a participé à un événement historique. Il a consacré sa vie à une cause universelle. Izolda ne se préoccupait d'aucune histoire universelle ; son unique affaire à elle,*

à laquelle elle s'est totalement adonnée, c'était sauver son mari. Il y a une différence entre le fait de consacrer sa vie à une cause commune ou à une personne. Pour Marek Edelman, ce qui importait, c'était qu'ils allaient tous mourir, pas uniquement lui. Il utilise toujours le « nous », le nous de ses compagnons de combat, alors qu'Izolda utilise le « je ». Izolda est une personne formidable pour laquelle j'ai beaucoup d'estime, elle a eu beaucoup de courage. C'est peut-être de toutes mes héroïnes celle que je devrais le plus admirer car elle a la meilleure mémoire... des détails.

– Le détail, revenons-y. Pourquoi lui portez-vous tant d'attention ? Il est central dans votre écriture, c'est votre marque de fabrique. Je pense au célèbre début de votre entretien avec Marek Edelman. Vous le rencontrez pour parler d'un grand événement historique et vous lui demandez : « Tu portais ce jour-là un pull-over rouge en laine moelleuse. »

– *Mon amour des détails me guide dès le début de mon écriture. C'est un moyen d'atteindre l'essentiel des personnes que je veux aborder. Vous pouvez décrire leurs rêves, ce qui les rend heureux, leur idée du bonheur. Au début, je croyais que cette méthode du détail ne pourrait servir qu'à ce que nous appelions alors le « petit réalisme ». Après coup, j'ai compris qu'elle pouvait aussi servir aux grandes choses. Lorsque je parlais avec Edelman – ces conversations ont duré de longs mois –, je n'avais pas le courage de prendre des notes, d'écrire devant lui. J'avais peur. C'était un sujet trop grand pour moi. Je ne me sentais pas à la hauteur.*

J'ai pris alors l'habitude de noter furtivement seulement mes propres questions. Nous avions ces entretiens à Varsovie et lui travaillait dans un hôpital à Łódź. Il était cardiologue. Il était souvent interrompu par des coups de fil. Il devait répondre de toute urgence à propos de tel ou tel patient. Et après ces interruptions, il fallait que je lui rappelle de quoi nous étions en train de parler. Si je lui rappelais : ce jour-là, tu portais un pull rouge, il se souvenait qu'il l'avait pris dans une valise laissée par un Juif déporté, qu'on avait le droit de le faire dans ces circonstances particulières, et il me donnait d'autres détails...



HANNA KRALL

– En même temps, votre situation d'intervieweuse nous apprend un élément essentiel. Vous parlez avec Edelman de la décision de se battre, de tuer, de mourir, alors qu'Edelman s'entretient au téléphone de la décision d'opérer ou non un patient en danger de mort. La situation est grave.

– *Les deux sujets étaient entrelacés. Lui en tant que combattant, lui en tant que médecin. C'était ainsi dans la vie, et c'est tout naturellement ainsi que je l'ai introduit dans le livre. Je n'ai rien inventé. J'ai décrit la vie. Et je dois vous dire que le médecin Edelman m'a toujours plus impressionnée que le combattant Edelman. Car il y a toujours quelqu'un pour se battre, mais lui, en tant que médecin, il était extraordinaire. Un médecin inspiré.*

– C'est d'ailleurs le même type de détail qui sauve Izolda dans *Le Roi de cœur*. Vous racontez une histoire de sac posé « à la juive » sur une table, qui faillit la perdre, et ses rêves de midinette. Elle est sauvée par sa naïveté, sinon par l'ignorance de ce qui lui arrive.

– *Lorsque je manifestais à Izolda mon intérêt pour ces détails, elle me répondait que ça n'avait aucune importance. Elle ne comprenait pas qu'à partir de ces petits faits on pouvait dérouler un récit. L'épisode du pull qu'elle tricote dans le ghetto et qu'elle retrouve à Auschwitz. On comprend alors que son amie Basia est morte. Ce pull, cet objet, ce détail, deviennent signifiant, symboliques. Comme chez Edelman, son pull devient l'uniforme de l'insurgé. Comme ce fauteuil qui ne peut être que ce siège dans lequel on s'assied ou le fauteuil d'où la grand-mère se lève, elle retrouve de la force dans ses jambes, et part dire aux Allemands où sont cachés les Juifs qui ont étranglé son mari. Ce fauteuil devient alors le symbole de l'enfer. Vous voyez, cette promenade à travers les détails m'inspire beaucoup.*

Ces propos ont été recueillis en polonais, je remercie Elisabeth Kulakowski qui m'a aidé à les transcrire. Les échanges sur Edelman proviennent de l'entretien que nous avons eu en public, au théâtre de l'Odéon, le 18 novembre 2016, dans le cadre du festival « Un week-end à l'Est ».

Cet article a été publié sur [Mediapart](https://mediapart.fr).

Le fantasme du Califat

La parution quasi simultanée des livres d'Olivier Roy et de Gilles Kepel a provoqué une polémique. Au-delà de la simple confrontation, il semble important de comprendre les prises de position et les points de vue divergents de ces deux spécialistes de l'islamisme radical, pour mieux saisir les conséquences, plus ou moins alarmistes, de leurs conceptions respectives.

par Philippe Cardinal

Olivier Roy, *Le Djihad et la mort*. Seuil, 176 p., 15 €
Gilles Kepel, *La fracture*. Gallimard, 288 p., 19 €

Dans les semaines et les mois qui avaient suivi l'attentat perpétré contre les tours du World Trade Center, le 11 septembre 2001, la foule des honnêtes gens s'était précipitée dans les librairies du monde entier et en était ressortie... avec un exemplaire du Coran, lequel s'était trouvé rapidement en rupture de stock chez tous les éditeurs ayant à leur catalogue une traduction de celui-ci. Faute d'ouvrage traitant directement du terrorisme islamiste ou du djihadisme, le public avait, à l'époque, estimé de bon aloi d'aller chercher des réponses aux questions qu'il se posait dans les pages du livre sacré de l'islam.

La littérature sur le sujet ayant depuis beaucoup augmenté, c'est bien plutôt vers les ouvrages des spécialistes – dont certains connaissent des tirages considérables – que s'est tourné, cette fois, ce même public, toujours aussi avide de comprendre, après les attentats commis récemment en France et en Belgique.

La floraison d'ouvrages sur cette matière a d'abord été utile à la presse d'information générale, souvent embarrassée quand il s'agit de rendre compte de ces sujets sur le fond. La parole des experts se trouve ainsi commentée, analysée, mise en scène, en perspective et en abyme par une presse écrite et audiovisuelle qui a trouvé « porteur » d'organiser sous forme de querelle la confrontation des prises de position et des points de vue des deux principaux auteurs, spécialistes de l'islamisme radical, que sont Olivier Roy et Gilles Kepel, à

LE FANTASME DU CALIFAT

l'occasion de la parution simultanée, cet automne, de leurs ouvrages, respectivement *Le Djihad et la mort* et *La fracture*.

Pour Olivier Roy, les choses sont simples : les hommes, et désormais les femmes, qui viennent se ranger sous l'étendard de la radicalité islamique, la bannière du djihad, sont bien plus « radicaux » qu'« islamiques » : ce ne sont pas « des jeunes qui ont mal lu les textes, mais des révoltés qui choisissent d'abord la radicalité, avant de l'inscrire dans un paradigme islamique ».

La radicalité de ces citoyens français d'origine musulmane ou convertis qui partent combattre dans les rangs de l'État islamique, ou s'emploient à perpétrer, au nom de celui-ci, sur le sol français, d'horribles assassinats ou d'effroyables massacres, s'inscrit dans la droite ligne des pratiques qui étaient celles des anarchistes de la fin XIX^e siècle, de la bande à Baader ou encore des Brigades rouges. Cette radicalité est du même ordre que celle qui animait naguère les zéloteurs de la grande révolution culturelle prolétarienne chinoise ou encore du régime khmer rouge : « "Faire table rase" est le projet commun des Gardes Rouges, des Khmers rouges et des légionnaires de Daech », écrit Olivier Roy.

Une autre de leurs caractéristiques est qu'ils sont jeunes : « rares sont ceux qui ont plus de trente ans ». « La plupart des radicaux sont profondément immergés dans la "culture jeune" contemporaine », remarque aussi Olivier Roy, qui énumère : « ils vont en boîte, draguent les filles, fument et boivent », « leurs pratiques vestimentaires sont aussi celles des jeunes de leur temps », « leurs goûts musicaux sont ceux de leur époque : ils aiment le rap », « ils sont bien sûr amateurs de jeux vidéo et de films américains violents », enfin « ils parlent souvent "djeune" ». Dès lors qu'ils ont rejoint « l'immense désert où l'on chevauche en 4 x 4, cheveux et drapeaux ouverts à tous les vents, armes brandies », « les petits losers de banlieue sont devenus beaux, et bien des jeunes filles sur Facebook se pâment devant leur look ».

Mais ce qui fait absolument leur spécificité est ailleurs. « Ce qui est nouveau, c'est l'association du terrorisme et du djihadisme avec la quête délibérée de la mort », estime Olivier Roy, qui a placé cette question au centre de sa réflexion. Dans la quasi-totalité des cas, en effet, les auteurs des attentats perpétrés au nom

d'Al-Qaïda ou de Daech ont fait le choix du suicide, soit en se faisant exploser, soit en affrontant les forces de l'ordre sans chercher à fuir. « Les auteurs des attentats des années 1970 et 1980, associés ou non au Moyen-Orient, organisaient soigneusement leur fuite », rappelle à cet égard Olivier Roy.

Cette « dimension mortifère » aurait sa « logique propre », qui serait due, suggère Roy, au fait que, le califat – autoproclamé par les maîtres de l'État islamique – étant « un fantasme », « le mythe d'une entité idéologique en perpétuelle expansion », ceux qui s'identifient à lui ne peuvent le faire qu'à travers « un pacte de mort ». « La dimension nihiliste est centrale », poursuit-il, « la violence n'est pas un moyen, elle est la fin. C'est une violence no future ».

Olivier Roy s'interroge ensuite sur la personnalité des djihadistes, cherchant à comprendre les causes de leur basculement dans la radicalité. Il constate d'abord qu'il n'existe pas de profil socio-économique type. Même si « les banlieues sont très représentées » : « la carte du djihad est plus complexe que la carte des banlieues défavorisées. Les djihadistes sont loin d'être systématiquement des produits de banlieues sensibles. L'Ouest parisien est tout aussi représenté que l'Est, et Nice a un nombre de djihadistes en chiffres absolus supérieur à celui du 93 et surtout à celui de Marseille ».

De plus, remarque Olivier Roy, bon nombre des djihadistes sont « très bien intégrés et pourvus de diplômes », si bien qu'il n'est pas possible non plus d'établir un lien systématique entre radicalité et désocialisation. Il serait vain aussi, poursuit l'auteur, de fonder ce lien dans un quelconque ressentiment à l'égard de l'ex-puissance coloniale (guerre d'Algérie), ou des forces de l'ordre (violences policières), non plus que dans une filiation avec des engagements précédents (soutien à la Palestine).

Il n'existe pas davantage de « profil psychopathologique particulier des terroristes », observe Roy en s'appuyant sur les travaux récents de psychiatres et de psychanalystes ayant étudié cette question. Toutefois, « il est évident que des gens souffrant de problèmes psychologiques peuvent trouver dans l'imaginaire djihadiste un moyen d'inscrire leur délire dans un univers partagé par d'autres, bref de cesser d'être fou au moment du paroxysme meurtrier de leur folie, car ils seront affublés du nom prestigieux de terroriste au lieu de celui de psychopathe. Et l'on parlera d'eux partout ». Ce que l'auteur traduit en une

LE FANTASME DU CALIFAT

formule lapidaire : « *On ne se prend plus pour Napoléon, mais pour Daech* » !

Enfin, « *les radicaux ne proviennent pas des espaces salafisés* », observe Olivier Roy. Il est important de rappeler ici ce qu'est le salafisme. Il s'agit d'une conception extrêmement rigoriste, littéraliste, de l'islam dont les adeptes prônent le retour aux pratiques en vigueur dans la communauté musulmane à l'époque du prophète Mahomet et de ses premiers disciples (« *salaf* » signifie « ancêtres »), exerçant un contrôle strict sur les membres de leur communauté. Le mouvement salafiste s'est développé en France depuis les années 1990, sous sa forme dite « *quiétiste* », qui rejette la violence. Pour Olivier Roy, donc, « *la source de la radicalisation n'est pas le salafisme* », même s'il n'est pas question « *d'exonérer le salafisme de ses responsabilités* » en la matière.

On le voit, le portrait du radicalisé, du djihadiste, est difficile à brosser. Il se lit plutôt en creux, à partir de ce qu'il n'est pas plutôt que de ce qu'il est. En résumé, ce serait un jeune, un Maghrébin *homegrown* ou un converti, un révolté peu soucieux d'abord de religion, souvent un ancien délinquant. Faisant le choix de donner à la révolte qu'il porte en lui une traduction dans les faits, il habillerait celle-ci, par opportunisme, des oripeaux du combat islamiste. En effet, « *l'extrême gauche [ayant] quitté l'universel* », « *les nouveaux rebelles en quête d'une cause n'ont, donc, qu'Al-Qaïda et Daech sur le marché* ». Le djihad serait dès lors un choix par défaut, ce que montrerait bien « *le passage au religieux tardif, en dehors des cadres communautaires, précédant de peu le passage à l'action* ».

L'analyse, même si elle n'est pas complètement dépourvue d'intérêt, paraît cependant manquer de pertinence. Pour l'auteur, la question du « *choix systématique de la mort* » est centrale. Objet principal de son essai, elle lui donne son titre. Elle constituerait la « *nouveauté* », la « *spécificité* » du terrorisme islamiste, tel qu'Olivier Roy le prend en compte, de 1995 à nos jours, c'est-à-dire depuis Khaled Kelkal - auteur de plusieurs attentats, dont celui de la station Saint-Michel, et mort les armes à la main - jusqu'aux séides de Daech... Or, si l'on se réfère à l'un des premiers travaux consacrés au terrorisme suicidaire par l'universitaire américain Robert A. Pape, et notamment à son mémoire intitulé « *The Strategic Logic of Suicide Terrorism* », paru dans

l'American Political Science Review (août 2003), on constate qu'entre 1980 et 2001, période sur laquelle porte son étude, pas moins de 188 attentats-suicides ont été répertoriés de par le monde. Ce nombre aurait été plus élevé encore si ladite étude - au-delà des attentats-suicides commis par des terroristes absolument certains de succomber (portant une ceinture d'explosifs, au volant d'une voiture piégée, précipitant un avion sur une cible...) - avait également retenu les circonstances dans lesquelles les terroristes se font tuer les armes à la main, ce que Robert Pape s'est abstenu de faire, pour ne laisser aucune place à l'interprétation.

Dès lors, il semble bien difficile de donner raison à Olivier Roy quant à la nouveauté et à la spécificité du caractère suicidaire des attaques terroristes commises ces dernières années en France ou en Belgique. Il est intéressant de noter aussi que si certains des 188 attentats-suicides recensés par Robert Pape avaient été commandités par des mouvements islamistes (Hamas, Hezbollah), d'autres, plus nombreux, l'avaient été par des organisations qui n'ont rien d'islamiste, comme, par exemple, les Tigres de Libération de l'Eelam Tamoul, mouvement indépendantiste d'inspiration marxiste-léniniste, responsable à lui seul de 75 de ces attentats-suicides sur la période en question. On relèvera également que, selon Robert Pape, les attentats-suicides sont toujours perpétrés dans le cadre de stratégies très strictement élaborées, émanant de groupes ou d'instances organisés, ayant des objectifs précis et définis. Cette conclusion paraissant bien s'inscrire en faux contre les propos d'Olivier Roy pour qui la terreur de Daech « *n'est pas une stratégie, elle est un délire* ».

L'insistance à mettre en avant « *la fascination pour la mort* » des djihadistes paraît d'autant plus suspecte qu'Olivier Roy a bien du mal à expliciter, par ailleurs, les raisons de leur basculement dans la radicalité. C'est ainsi que, dans un de ses chapitres - intitulé « *L'absence de causes "objectives"* » -, l'auteur, après avoir recherché ces causes, et sur le point de renoncer à les trouver, finit tout de même par en avancer une, sous la forme d'un « *"malaise des jeunes de banlieue"* », lequel « *ne saurait être absent du ressentiment évident qui anime les radicalisés contre la société occidentale où ils habitent* », argument d'autant plus décevant qu'il semble contredire certaines des assertions précédentes relatives aux origines sociologiques des djihadistes.

LE FANTASME DU CALIFAT

C'est dans ce même chapitre qu'Olivier Roy observe, ainsi qu'on l'a noté déjà, l'absence de lien entre radicalité et participation à d'anciennes luttes ou révoltes (guerre d'Algérie, marche des Beurs, émeutes de 2005, soutien à la Palestine...). Plus surprenant est ce qu'il infère de ce constat : « *L'absence de continuité entre les multiples formes de révolte explique pourquoi les terroristes sont aussi peu nombreux* » ! Plus étonnant encore, immédiatement après cette allégation troublante, Olivier Roy poursuit : « *Un simple détail : il y a en France bien plus de musulmans engagés dans les forces de sécurité que dans le djihad* ». Un rapprochement qui laisse pantois...

Si, pour Olivier Roy, « *la source de la radicalisation n'est pas le salafisme* » et si, comme on l'a vu, il est hors de question, pour lui, « *d'exonérer le salafisme de ses responsabilités* » en la matière, on chercherait cependant en vain dans les pages de son livre - bien que cette dernière affirmation y soit diverses fois reprise - une quelconque explication relativement à ces responsabilités qui sont pourtant considérables et qui constituent la clé du problème. C'est bien plutôt dans l'ouvrage de Gilles Kepel, *La fracture*, qu'on trouvera les réponses à cette question primordiale.

Pour Gilles Kepel, « *Daech est parvenu à toucher la France en son talon d'Achille : la jeunesse issue de l'immigration maghrébine et sahélienne où l'organisation a levé plus d'un millier de "soldats du califat", auxquels se sont ajoutés des Français "de souche", hommes et femmes, convertis à l'islamisme radical* ».

« *Le défi est immense, et il ne faut pas se cacher qu'il sera difficile à relever* », écrit-il, et « *c'est dans la mobilisation de la population française dans la totalité de ses composantes que sera trouvé l'antidote au poison qui nous infecte* ». Le diagnostic est sévère, le propos exigeant.

Gilles Kepel place la question du salafisme au centre de sa réflexion. Autrefois perçue « *comme totalement sectaire* », cette idéologie a connu récemment une forte expansion en Europe et, particulièrement, en France, au sein de ce qu'il est convenu d'appeler les « quartiers ». Cette diffusion a été rendue possible et « *a connu un essor considérable depuis l'augmentation du prix du baril pétrolier* », écrit Kepel, qui insiste sur le fait que « *le salafisme est soutenu depuis sa naissance par les pétromonarchies du Golfe, qui en ont fait l'idéologie*

de la légitimation de leur pouvoir. C'est l'Arabie saoudite qui a commencé à envoyer des prédicateurs salafistes en France au début des années 1990 ».

Les salafistes n'admettent comme seules références que le texte coranique et le corpus des hadiths - les dits et récits du Prophète qui ont valeur d'exemplarité -, décontextualisant de la sorte l'islam. La démocratie, la laïcité, l'égalité homme-femme « *sont pour eux de la mécréance, car il ne saurait exister d'autre loi que la charia* ». Limitant autant que faire se peut leurs relations avec des non-musulmans, ils adoptent une attitude de retrait, de repli communautaire, que Gilles Kepel qualifie très pertinemment de « *désintégratrice* ». C'est ainsi que l'on peut observer les « *marqueurs de la salafisation dans les quartiers populaires de France, en grande partie sous l'influence des gigantesques financements dispensés à cette fin par les pétromonarchies de la péninsule arabique* ». Ce courant d'idées est parfois si prégnant que les citoyens musulmans peuvent se sentir pris à son piège, pris en otage... d'autant plus qu'ils sont vite traités d'apostats s'ils refusent d'y adhérer.

« *Si tous les salafistes ne sont pas djihadistes, il n'en est pas moins vrai que le djihadisme se construit sur le socle du salafisme* ». C'est bien là que réside un danger, que Gilles Kepel a identifié depuis longtemps. Déçu qu'hommes politiques et hauts fonctionnaires puissent continuer d'ignorer ses mises en garde, il comprend mal pourquoi on a ainsi laissé se développer, dans les « *quartiers* », « *une culture d'enclavement volontaire et de rupture avec la société européenne et ses valeurs au nom d'un salafisme intransigeant, faisant le lit du passage à l'acte djihadiste* ».

Ce salafisme de banlieue se rattache, certes, à la mouvance dite quiétiste du mouvement. S'il ne prône pas la violence, il s'abstient, le plus souvent, de la dénoncer. Même si les quiétistes s'en défendent, il n'y a qu'un pas à faire pour passer du salafisme au djihadisme tel que le professe et le promeut Daech.

Publications, revues, sites internet, canaux télévisés privés... Gilles Kepel s'attache à décrypter les documents de propagande - textes ou images - auxquels il peut avoir accès. Au-delà des objectifs de Daech - qui peuvent être ainsi résumés : « *multiplier les meurtres de proximité afin de semer la terreur puis la volonté de revanche parmi la population du Vieux Continent, précipitant ainsi l'avènement d'une guerre civile aboutissant au*

LE FANTASME DU CALIFAT

triomphe du califat dans l'Europe vaincue » - , ce qui est particulièrement intéressant, c'est l'analyse qu'il propose de ces textes et de ces images, d'un point de vue notamment sémantique, symbolique, esthétique... De façon tout à fait convaincante, il s'applique à comprendre quels sont les prismes cognitifs à travers lesquels les djihadistes perçoivent la société qu'ils veulent détruire et les ennemis qu'ils cherchent à exterminer, ainsi qu'à appréhender leur vision du monde.

C'est avec cette même capacité d'analyse qu'il déchiffre les actions des djihadistes : le mode opératoire mis en œuvre, le choix des armes, des cibles - qu'il s'agisse des personnes ou des lieux -, de la temporalité. Ainsi des attentats commis au printemps et à l'été derniers (assassinats d'un prêtre à Saint-Étienne-du-Rouvray et d'un couple de policiers à Magnanville, massacre du 14 juillet à Nice) qui « *se situent au plus près de la stratégie du terrorisme de proximité* » et qui « *combinent meurtres spectaculaires à coût minimal et impact symbolique d'autant plus effarant que leurs instruments sont des objets triviaux de la vie quotidienne - couteaux de cuisine et camion de livraison - et non des armes à feu ou des explosifs complexes à acquérir ou à manier pour des terroristes peu entraînés* ».

« *Dans l'économie politique de la terreur, écrit Gilles Kepel, les attentats du printemps et de l'été 2016 présentent un ratio exceptionnel de résultat, en termes de ravages physiques et moraux dans la société française* ». Ces actions s'inscrivent très précisément au plus près de la stratégie la plus contemporaine de Daech. Les « *cibles des nouveaux attentats de Daech* », écrit pour sa part Olivier Roy, « *ne font pas sens* ». Insensés sont sûrement ces crimes, mais certainement pas dénués de sens !

Les analyses d'Olivier Roy, dans *Le Djihad et la mort*, suggèrent que les actions des terroristes manipulés par Daech n'ont guère été que les débordements d'une bande de vauriens dévoyés. Celles de Gilles Kepel, dans *La fracture*, sont nettement plus alarmistes. On est toutefois enclin à le suivre et à penser avec lui que, si rien n'est fait, le risque existe bien de voir le chaos du Moyen-Orient s'exporter à l'intérieur des frontières de l'Europe.

Lacan, si près... si loin

Quelle belle et généreuse idée, ce recueil qui nous arrive très précisément cinquante ans après la parution des Écrits et qui nous restitue ce que fut la réception de cet impressionnant volume par la presse française et pour partie étrangère.

par Michel Plon

Lacan 66 : Réception des Écrits.

Textes choisis et présentés par Danielle Arnoux, Emilie Berrebi, Monique Boudet, Janine Germon, EPEL, 387 p., 30 €

D'un coup, d'un seul, nous voici renvoyés un demi-siècle en arrière, en un temps où l'édition ne semblait pas connaître de crise à en juger par cette précision, qui nous paraît aujourd'hui à peine croyable : cinq mille exemplaires vendus en ... trois jours ! Novembre 1966, « *Les éditions du Seuil n'ont pas eu de prix. Elles se consolent aisément en réimprimant à toute allure les 900 pages des Écrits de Lacan qui coûtent cinquante francs* » écrit Patrick Lorient dans *Le Nouvel Observateur* de cette mi-novembre.

Prenons y garde, ce n'est pas le moindre des dangers de cette entreprise, véritable flashback, que d'éveiller en nous cette complainte nostalgique bien connue des temps passés, par définition plus heureux et plus riches que le nôtre. Difficile toutefois de se déprendre du souvenir bouillonnant de ce que fut la conjonction de ces œuvres, celles de Foucault, de Lévi-Strauss, d'Althusser ou de Barthes, qui, autour de Lacan, tournaient une page de la pensée, balayant non sans remous, ou reléguant dans les coulisses les démarches qui étaient encore dominantes dix ans plus tôt, celle de Sartre - il n'a jamais voulu s'intéresser à Freud, il est possible qu'il ne m'ait pas vraiment lu, observe Lacan, répondant à Gilles Lapouge dans *Le Figaro littéraire* - celle de Merleau-Ponty et, plus encore, celle de Ricœur dont la démarche herméneutique, qui se piquait d'interpréter Freud, lui paraît être de l'ordre d'une « *escroquerie* ».

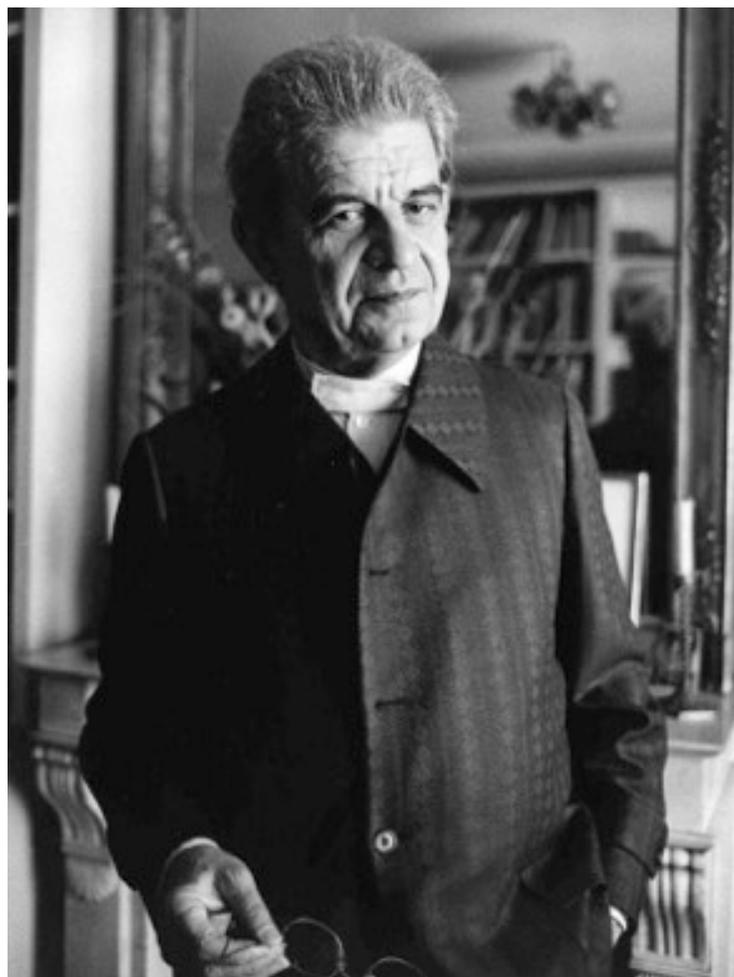
En quelques phrases enlevées, presque joyeuses, précédées d'une photo de Lacan due à Li-setta Carmi, pianiste puis photographe, amie

LACAN, SI PRÈS... SI LOIN

de ce psychanalyste italien, Elvio Fachinelli, dont l'auteur des *Écrits* dira qu'il était « la première personne à l'avoir lu en Italie et à qui ça a fait quelque chose », nous sommes plongés, en guise d'ouverture, dans une sorte d'inventaire à la Prévert – un auteur que Lacan ne dédaignât pas – de ce que furent ces années 66 et 67, énumération dont nous émergeons comme étourdis, éclaboussés de souvenirs, repères parfois oubliés, bribes de ce qui est devenu notre quotidien : l'apparition de la Carte bleue, la libéralisation de la contraception, la mini-jupe, le retrait des forces françaises de l'OTAN, la suppression par le Vatican de l'*Index des livres interdits* aux croyants, le mariage de Judith Lacan et de Jacques-Alain Miller, la crue de l'Arno à Florence, *La Chi-noise* de Jean-Luc Godard, les *Écrits* en librairie et, le lendemain, le 16 novembre 66, la première séance du séminaire *La Logique du fantasme*, et la liste n'est pas finie.

Ne visons pas à l'exhaustivité et encore moins à l'établissement d'un quelconque palmarès, contentons-nous d'abord de noter que ces articles de presse, qui paraissent quelques jours après la publication de ces neuf cents pages, s'ils ne font pas mystère du style parfois déconcertant mais toujours percutant de Lacan, manifestent pour la plupart d'entre eux une remarquable compréhension de la démarche qu'ils découvrent, de son caractère irréversible et de ses conséquences, à savoir le deuil à faire d'une lecture biologisante, scientifique et empiriste de Freud, l'effacement de cette « poussière mortelle qui (...) s'est déposée sur les feuillets de l'œuvre freudienne » et qui n'avait abouti à rien d'autre qu'à « en estomper la violence et le défi » (Gilles Lapouge, *Le Figaro littéraire*, 1^{er} décembre 1966).

S'ils n'ont pas tous toujours tout compris de cette pensée qui souvent en déroute ou en intrigue plus d'un, ils en ont capté l'essentiel, à commencer par Jean-Marie Auzias qui consacre à Lacan un chapitre de son livre à succès, *Clefs pour le structuralisme*, publié en 68 et que Lacan salue, disant à Naples dans sa conférence sur « La méprise du sujet supposé savoir » que les critiques dans leur majorité n'ayant pas fait leur métier, seul « un nommé Jean-Marie Auzias » lui apparaît comme un « critique estimable, avis rara ». À juste titre les concepteurs de cette véritable anthologie mettent ce texte en première ligne : s'y trouvent soulignés ce qui fait retour dans nombre des autres articles, l'incontournable recours à la « grille linguistique » donnée par Saussure,



le souci majeur de donner à la psychanalyse, en retrouvant le primat des structures, un statut scientifique, celui, écrit encore Auzias, qui conduit à parler de la psychanalyse en termes de culture, et non de nature comme le ferait un existentialiste.

Structure ! Le mot est lâché qui, pour certains, conduira sans nuances et au prix de simplifications outrancières, à inscrire la démarche lacanienne sous cette étiquette médiatique de structuralisme à laquelle, pas plus que Lacan, Lévi-Strauss, Foucault ou Barthes n'adhèrent, ceux-là que Maurice Henry, moqueur, rassemble dans un talentueux dessin autour d'un Banquet ici reproduit et initialement publié dans ... *La Quinzaine littéraire*, témoignage parmi tant d'autres de la merveilleuse et fantastique disponibilité de Maurice Nadeau.

« On n'entre pas dans les *Écrits* comme dans un moulin » dira Gilles Lapouge, enthousiaste, il faut « payer le prix », celui de cette linguistique qui déconcerte tant les médecins et irrite au plus haut point les psychothérapeutes de tout poil, les remettant à leur place, celle du confort intellectuel que ne manque pas de

LACAN, SI PRÈS... SI LOIN

générer le malentendu, dont Freud et la psychanalyse ont été – est-ce seulement du passé ? – les victimes. C'est dans le même journal que François Châtelet, en juillet 67, fait le ménage sur cette question « *fourre-tout* » du structuralisme, produit d'une lecture hâtive qui ne voit pas, ou ne veut pas voir que c'est le refus de l'empirisme qui caractérise la démarche de ces géants de la pensée, le refus de cette psychologie qui ne cesse de se draper dans une soi-disant scientificité pour masquer son ancrage premier dans ce que Bachelard stigmatisait en parlant du sens commun. Et Châtelet de répondre ainsi à l'historien François Furet qui, en se réjouissant de discerner la fin des grandes idéologies – et pour tout dire celle du marxisme – déplorait la lenteur à venir d'une pensée empiriste et libérale – on y vient aujourd'hui ! – « *Pourquoi n'est-ce pas Raymond Aron qui règne mais Lévi-Strauss ?* »

Un mot encore, un auteur, on ne peut tous les citer, le lecteur pourra s'attarder avec chacun d'eux, pour saluer le souvenir d'Yves Bertherat, ce jeune psychiatre mort à 37 ans, qui fréquenta avec talent les pages de la revue *Esprit*, dans laquelle il publia en décembre 67 un brillant éloge de Lacan et d'une psychanalyse retrouvant son lieu, celui d'une recherche de la vérité.

À lire ces pages qui n'ont pas jauni, nous sommes tentés d'oublier que nous sommes aujourd'hui en 2016 et non plus en 1966. Pourquoi donc, retour à notre impossible réel, ces années soixante et l'engouement que l'on y entend s'y donner libre cours confronté à une pensée qui ne donne jamais dans la facilité, nous paraissent-ils si loin ? Laissons la question ouverte, elle appelle la réflexion, la nôtre, celle de psychanalystes du XXI^e siècle confrontés, qu'ils le veuillent ou non, à des attentes nouvelles et plus encore celle de la génération montante qui ne manque ni de talent ni de courage mais qui semble trop souvent tentée par un hermétisme dont elle ne semble pas voir qu'il est tout sauf porteur d'avenir. Alors, l'envie vient, refermant dans la jubilation ces quelques quatre cents pages, de reprendre ce titre donné à la recension que nous fîmes, c'était en 2000 dans *La Quinzaine* encore, du discours de Jacques Derrida aux Etats généraux de la psychanalyse : « *Psychanalystes, encore un effort !* »

Les contours de la matière

En cette fin d'année 2016, Geneviève Asse expose une série de peintures dans la galerie d'Antoine Laurentin. Bien qu'elle soit célèbre, l'événement reste singulier car son œuvre échappe aux modes et aux conventions du temps, et même d'une partie de l'abstraction contemporaine. J'ai la sensation de connaître Geneviève Asse depuis très longtemps. Et je puis ajouter qu'il nous arrive, avec Marie Etienne, de la croiser au bout de l'île Saint Louis.

par Paul Louis Rossi

De gris et de bleu : Geneviève Asse.
Galerie Antoine Laurentin, 27, quai Voltaire, Paris
Jusqu'au 17 décembre.

Le catalogue de l'exposition est préfacé par René de Ceccatty. L'écrivain introduit longuement dans sa présentation des passages et des citations de l'*Enfer* et du *Purgatoire* de Dante Alighieri. Par exemple cet extrait :

« *Doux teint de saphir oriental
Qu'on saisissait dans le serein
Aspect du centre intact jusqu'au
Premier siècle, je retrouvai
Le plaisir...* »

Ceccatty ajoute un peu plus loin :

« *Pourquoi cette peinture est difficile à décrire ? Parce qu'elle est description du geste même de la description. Elle est représentative du regard lui-même. Le regard est sur la toile...* »

Pour citer une nouvelle fois le *Purgatoire* de Dante :

« *Il t'en souvient, lecteur, perdu
Dans les Alpes embrumées comme
Une taupe, tu voyais peu
Mais le brouillard lourd et épais
se dissipant te révélait
Le soleil perçant la nuée
Tu pourrais donc imaginer*

LES CONTOURS DE LA MATIÈRE

*Comment le soleil me revint
Juste au moment de se coucher...«*

J'avais noté la même impression. Il faudrait se poser la question de la religiosité dans l'art de Geneviève Asse. Mais j'ai l'intuition que la véritable religion de Geneviève est la Peinture.

Je dois revenir aux origines de Geneviève Asse, et à sa demeure dans le golfe du Morbihan. En ce temps-là, nous avions l'habitude d'effectuer, au moins une fois dans l'année, notre tour de la Bretagne, dans les deux sens. Et de nous arrêter le plus souvent dans le golfe du Morbihan. Et je me souviens que nous savions que Geneviève Asse avait cette résidence dans l'île aux Moines depuis 1988. Sur la rive gauche de la baie. Cette île garde un fragment d'histoire romanesque d'Héloïse et Abélard que peu d'historiens connaissent. Mais je voulais surtout signaler que mes deux amis musiciens Christian Rosset et Jean-Yves Bosseur, qui préparaient avec elle une suite musicale, avaient le privilège de rencontrer parfois le peintre.

Je n'oublie pas que cette demeure est en face de l'île où se trouve le tumulus de Gavrinis. Je dois me souvenir de ma première visite. À cette époque, j'étais monté dans la barque d'un petit pêcheur pour la traversée, et le tumulus était en ruines, et le chemin étroit pour pénétrer presque périlleux dans les broussailles et les ajoncs. La caverne est à présent restaurée et classée. Et l'on déchiffre plus clairement l'ensemble des gravures de la paroi. Ce qui est noté dans notre propos, c'est l'abstraction sévère de la composition gravée dans la pierre, indéchiffrable, à l'exception d'une figure à l'époque que nous avons déjà retrouvée. Une forme figurative qui pouvait être un symbole, une algue ou même une bête marine.

Cette promiscuité avec les figures énigmatiques, géométriques, et les lignées de monuments mégalithiques autour du golfe n'est pas superflue. Il est évident que Geneviève Asse les revendique. C'est dire ici que la division de la peinture entre les figuratifs et les abstraits se trouve mise en cause. Nous pourrions affirmer : toute peinture est fatalement une abstraction de la réalité, du regard et de l'esprit.

La plongée dans l'éternité du passé devrait nous rassurer. Dès les premiers temps de notre histoire, les humains ont multiplié les signes d'appartenances et les preuves de leurs existences. Ils ont gravé sur les arbres, les bâtons,

les pierres et les falaises, par traits et par entailles, l'écriture de leur histoire. Je dois me souvenir que Geneviève, dès l'origine de sa vocation, est passée au sud de l'Italie dans les âpres collines et montagnes sauvages de la Calabre, emplies de constructions, de cavernes et de monuments du néolithique.

Je crois voir le même geste dans les œuvres de Geneviève Asse, si dépourvues d'hésitations ou de claudications, si soignées dans leur facture. Je les vois cependant comme de nouvelles inscriptions, sur la toile ou sur le papier, et même sur le bois, qui vont témoigner d'une promiscuité et d'une relation avec les arts primitifs que nous avons évoqués. Elle reste ainsi sûrement fidèle à ses origines au bord de l'Atlantique avec des landes emplies à l'infini de mégalithes et de pierres levées.

J'ai affirmé plusieurs fois qu'il n'y avait pas de verticales dans la peinture, puisque la verticale représente l'autorité masculine du père. Je contrariais ainsi Henri Matisse, adepte du fil à plomb, alors que dans ses œuvres peintes on aperçoit que les meubles, les fauteuils et même les parois vacillent. Mais je ne pourrais pas tenir le même discours à propos de Geneviève Asse. Il y a bien deux œuvres figuratives de 1945 et 1946 : chaise, bouteille et table ronde, visiblement penchées. Et les deux gouaches et rochers de 1962 et 1963. Avec une toile mystérieuse de l'hiver en 1966. Ces œuvres prouvent que Geneviève Asse demeure dans le droit fil de la peinture, dans ses évolutions.

Pourtant, cette exposition si rigoureuse dans sa construction géométrique devrait à la fois nous questionner et probablement nous rassurer. Les humains, hommes et femmes, n'ont pas fini de dessiner les contours de la matière, des objets, des paysages, du rêve et de la pensée. Avec les œuvres de Geneviève Asse, ils peuvent se retrouver dans une représentation vigoureuse du Monde, au-delà de l'image du miroir, en accord avec les éléments de la nature et de la représentation, dans la peinture, d'une forme de perceptible de l'esprit. Il est tout à fait nécessaire, dans notre société en crise, de suivre aujourd'hui le chemin de l'art en cette vision peinte de Geneviève Asse.

À la Une : Geneviève Asse, *Impressions gris et bleu* (2007)

L'œil subtil et pénétrant d'un marchand moscovite

À Paris, dans le vaste espace de la Fondation Louis Vuitton, cent trente œuvres (signées Cézanne, Gauguin, Matisse, Picasso, d'autres créateurs français) sont découvertes, admirées, bouleversantes. Elles constituent à peu près la moitié de la prodigieuse collection Chtchoukine. Le parcours de l'exposition est complété par une trentaine de peintures des artistes « avant-gardistes » russes (Malevitch, Klioune, Tatline...), ceux qui ont pu voir avant 1914 la galerie Chtchoukine et qui ont été fascinés par les couleurs lumineuses de Matisse, par les « icônes noires » de Picasso, par les perspectives construites de Cézanne.

par Gilbert Lascault

Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine. Fondation Vuitton, 8, avenue du Mahatma Gandhi, 75016 Paris. 21 octobre 2016-20 février 2017

Catalogue de l'exposition. Sous la direction d'Anne Baldassari. Gallimard/Fondation Vuitton, 478 p., 540 ill., 49,50 €

Tu contemples à Paris les œuvres que Sergueï Chtchoukine a choisies avec passion, avec une fièvre méthodique, avec une ardeur sagace. Et tu liras de près le remarquable catalogue, un volume massif et érudit, organisé sous la direction d'Anne Baldassari, historienne de l'art moderne ; elle a été naguère présidente du musée national Picasso à Paris ; elle a notamment été commissaire des expositions « Matisse-Picasso » (2002), « Picasso et les maîtres » (2008) et aussi des expositions rétrospectives « Picasso » au musée Pouchkine et au musée de l'Ermitage. Pour le présent catalogue, elle assure le commissariat général de l'exposition, la programmation culturelle, sa direction scientifique ; elle rassemble les équipes scientifiques du musée de l'Ermitage et du musée Pouchkine, les experts russes et français... Dans cet ouvrage fécond et précis, apparaissent les analyses et descriptions d'Anne Baldassari, des essais rigoureux, le *Journal de*

voyage (extraits) rédigé par Sergueï Ivanovitch Chtchoukine (dans le Sinaï, octobre-novembre 1907), une anthologie de la littérature critique russe sur la collection Chtchoukine et sur la peinture française moderne... À la fin de l'ouvrage, se trouve le catalogue illustré des 275 œuvres d'art acquises par Chtchoukine pour sa collection.

Ainsi, Sergueï Chtchoukine (1854-1936) se révèle simultanément un riche marchand moscovite, un collectionneur acharné, tour à tour impatient et attentif, ami des artistes, chaleureux et inquiet. Il est un mécène généreux ; il permet aux artistes de vivre et de créer. Il serait un visionnaire ; il perçoit très vite les nouvelles recherches des créateurs : Monet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Le Douanier Rousseau, Picasso, Braque, Derain... Il serait un aventurier qui explore les transformations du champ de la peinture. Pionnier, il devine les styles qui s'annoncent. Il est souvent un homme des coups de cœur... Lorsqu'il est le chef d'une firme textile, il est un homme d'affaires décidé et expéditif... C'est en 1896 qu'il s'intéresse d'abord à Monet ; il se rend à Giverny (1900-1901)... En 1904, il achète plusieurs Gauguin ; puis, aux enchères, il trouve des Cézanne, dont l'étrange *Mardi gras* (1888) avec un Arlequin et un Pierrot rigides, les losanges noirs et rouges, les rideaux lourds. Cosmopolite, il voyage sans cesse à Paris, à Berlin, à Munich. Dans la collection, il rassemble huit Cézanne, treize Monet, seize Gauguin, quatre Van Gogh, quarante-deux Matisse, cinquante-quatre Picasso, trois Renoir, trois Redon, cinq Degas, cinq Maurice Denis, seize Derain, sept Douanier Rousseau... Chtchoukine énumère ses images sereines ou sombres, de même que Don Juan inscrit la liste des mille et trois ravissantes possédées.

Chtchoukine contemple les paysages, les portraits, les natures mortes. Alors que la société russe évite les nudités féminines ou les cache, il les montre : *Nu noir et or* (1908) de Matisse, sa *Danse tourbillonnante* (1909-1910), *La Dryade exhibée* (1908) de Picasso, ses *Trois femmes enchevêtrées* (1908), le paradis tahitien de Paul Gauguin. Alors, il contemple la luxuriance et la chaleur de Tahiti tandis qu'il est très près des eaux noires et glacées de la Moskova et lorsqu'en avril 1906 on retrouve le corps mort d'un de ses fils après le dégel.

Dans la nuit, le 3 janvier 1907, l'épouse de Sergueï, Lydia Grigorievna Chtchoukine, meurt, âgée de quarante-deux ans, d'un cancer foudroyant. Affligé, en octobre-novembre de la même année, il passe à Alexandrie ; il se rend

L'ŒIL SUBTIL ET PÉNÉTRANT
D'UN MARCHAND MOSCOVITE

au monastère Sainte-Catherine du Sinaï. Dans son unique écrit intime, il évoque sa douleur, une immense fatigue, de dures épreuves. « *Après la mort de ma femme, rien ne pouvait remplir le vide.* » Il se souvient de son bonheur perdu. Il fait des cauchemars. Des sentiments religieux se réveillent. Le monastère est silencieux, pacifique ; les moines l'aident ; il dessine et restaure des icônes du XVII^e siècle. Il regarde aussi les couleurs d'un coucher de soleil, les montagnes bleutées, la mer Rouge, la lumière parfois douce, la « *couleur rose lilas* » d'une autre montagne, les roches escarpées... Après son voyage du Sinaï, il va à Paris ; il rencontre alors (par l'intermédiaire de Volland) Gertrude et Leo Stein ; il découvre leur collection (rue de Fleurus), qui va marquer le style de la sienne. En 1907, il n'a acquis aucune œuvre... Au contraire, de 1908 à 1913, une frénésie de nombreux achats imprévisibles d'œuvres nouvelles. Son deuil le renforce, le reconforte. Il réussit encore davantage.

Aujourd'hui, André-Marc Delocque-Fourcaud Chtchoukine est le petit-fils de Sergueï. Il a soixante-quatorze ans. Dans le catalogue, il livre un témoignage précieux. Sergueï peut être considéré comme un œil pénétrant et subtil, l'œil de sa famille, l'œil de Moscou. Il regarde, il contemple, il examine les changements des impressionnistes, des symbolistes, des cubistes, des fauvistes. L'œil de Moscou perçoit les métamorphoses de la lumière, des couleurs, des formes, des perspectives, des points de vue, l'évolution des recherches picturales de la France. La collection Chtchoukine serait en quelque sorte un territoire français et moderne de la peinture, une oasis, un abri de la culture occidentale et des créations. Chercheur-expérimentateur, Sergueï Chtchoukine propose une zone de liberté ; en 1908, l'été, il ouvre sa galerie au public désirant la visiter (le dimanche matin de 11 h à 13 h, inscription par téléphone) ; souvent, il commente lui-même la visite. Viennent les artistes russes, les étudiants, les amateurs.

Le 29 octobre 1918, un décret du Conseil des commissaires du peuple nationalise la galerie Chtchoukine « *eu égard à son intérêt pour l'éducation du peuple* ». En 1922, le Musée national d'art moderne occidental est constitué par les collections Chtchoukine et Morozov. En 1948, Staline signe un décret secret pour « liquider » le Musée national du nouvel art occidental afin de combattre « *l'art bourgeois, formaliste, antipopulaire* ». Les collections



sont partagées entre le musée Pouchkine et l'Ermitage. Par une hystérie anti-cosmopolite, l'URSS interdit l'exposition des œuvres de la collection Chtchoukine. Elles sont dissimulées dans les réserves ; heureusement, elles n'ont pas souffert. Puis peu à peu le dégel revient.

Dans le catalogue, certaines phrases intéressantes de Sergueï Chtchoukine se dispersent. Il montre un tableau de Gauguin au père de l'écrivain Boris Pasternak ; il écarte une tenture qui d'abord le cachait ; il remarque : « *Voilà ce qu'un fou a peint et qu'un autre fou, moi, a acheté.* » Parfois, il achète « *contre son goût* » ; il précise : « *Avant de porter un jugement sur un tableau, il doit être accroché chez moi environ une année, je dois m'habituer à lui et le comprendre.* » Il doit en quelque sorte rencontrer l'œuvre apprivoisée et désirée. Pour *La Danse* et *La Musique* (1909-1910) de Matisse, Chtchoukine hésite, puis se décide ; il écrit au peintre : « *Je trouve vos panneaux intéressants et j'espère les aimer un jour. J'ai entièrement confiance en vous. Le public est contre vous, mais l'avenir vous appartient.* » En 1914, Chtchoukine observe telle toile de Picasso ; il murmure : « *C'est probablement Picasso qui a raison, mais pas moi.* »

Pierre Rissient, le découvreur

Imaginons. La Cinémathèque française organise une exposition consacrée à Pierre Rissient. On reconstruit le hall du Mac-Mahon, avec les photos du « carré d'as ». Des lettres et autres documents de ses amis Fritz Lang, Raoul Walsh, Lino Brocka, Clint Eastwood ou Bertrand Tavernier sont mis en vitrine. En complément, l'institution propose un choix de films qu'il a aimés, découverts ou produits : de vieux Losey ou Mizoguchi, des films de Taïwan ou de Chine, La leçon de piano de Jane Campion.

par Norbert Czarny

Pierre Rissient, *Mister Everywhere*.
Entretiens avec Samuel Blumenfeld.
Préfaces de Clint Eastwood et Bertrand Tavernier.
Institut Lumière/Actes Sud, 304 p., 23 €

Pierre Rissient a raconté ses souvenirs à Samuel Blumenfeld, autre cinéphile. *Mister Everywhere* témoigne de ses partis pris, de ses goûts et de ses intuitions, et livre surtout sa vision du cinéma : « *Nous sentions que l'ultime défi de la mise en scène était de se faire oublier et de rendre le monde dans sa brutalité originelle, sans intellectualisation. Si Lang était devenu pour nous l'un des plus grands, c'était dans cet effacement. La grandeur de Walsh, elle, était dans son immédiateté, celle de Preminger dans la fluidité, tous dans leur urgence.* » Il ne cite pas Losey, dernière figure du carré d'as qui accueille les spectateurs du Mac-Mahon. On verra pourquoi.

Rissient aime « *les films qui ont un regard* ». Il aime entendre une voix et elle se forge dans le début des années cinquante avec la littérature. Il a son premier choc avec Henry Miller. Sa prédilection va à Stendhal, à Déon, à Toulet, à Vailland, à Audiberti. Il aime une certaine langue française, unique, à la fois simple et raffinée. En poésie, Ponge est au-dessus, et Guillevic, le haïku et le pantoum malais. Il aime les aphorismes, les maximes et les pamphlets, pour la vitesse, le laconisme. Vitesse qui caractérise *Objective : Burma !* de Walsh, l'un de ses films favoris, exemplaire film de guerre.

Rissient est curieux, impatient de connaître, désintéressé : « *Il n'y avait chez moi aucune ambition, aucun calcul pour un futur. Lire un livre que l'on n'a pas encore lu, attendre la sortie d'un film, en programmer un... c'était une boulimie : voir, savoir, connaître, sentir.* » Cette boulimie fait de lui un pilier de ciné-club, puis un attaché de presse qui relance *La règle du jeu*, les films de Josef von Sternberg, puis défend Claude Sautet, le mal aimé. À cet égard, il n'est pas loin de son ami Tavernier dont le *Voyage à travers le cinéma français* se clôt sur un hommage sensible à l'auteur de *Mado* ou d'*Un mauvais fils*. Rissient promeut aussi Schatzberg, Scorsese et Kiarostami, qu'il programme à Cannes. Il explore l'Asie, éprouvant, de manière sensorielle d'abord, ce continent. *Cinq et la peau*, son deuxième film, met en relief cette approche. Rissient fait l'apologie de la musique hypnotique qui donne son rythme à l'Indonésie ou au Japon. En indonésien, « mise en scène » se dit « *sutradara* », autrement dit « naissance », mise au jour, à l'aube. L'explorateur du continent indien évoque la figure tragique de Ritwik Ghatak : son confrère Satyajit Ray l'a laissé dans l'ombre, sans remords. Rissient raconte une anecdote amusante sur les soucis de Brocka avec Madame Marcos ; il évoque – dans un autre contexte – Mizoguchi, pour sa « *vérité émotionnelle* » et la « *magnificence du style* ». Il l'a découvert adolescent, sans sous-titre ou presque, et la magie de l'image a opéré. On comprenait l'intrigue sans les mots. Comme le raconte dans son dernier film Tavernier, autre pilier de la rue de Messine, on voyait des Von Sternberg sous-titrés en vietnamien...

Pierre Rissient a découvert ce cinéma méconnu et ignoré. Rares étaient les critiques assez curieux pour voir ce qui se passait à Taïwan, Hong-Kong, en Malaisie ou en Corée. Il a su transmettre. Cela suppose une certaine générosité, sa principale qualité, avec la sincérité. On lira avec intérêt la préface de Tavernier, qui ne s'est jamais brouillé avec lui. Rissient a un caractère et Losey ou d'autres en ont fait les frais. Si les comportements ne sont pas en accord avec les idées, il ne pardonne pas, et rompt. Or Losey se disait de gauche, mais quant aux faits... Son attitude n'a pas été exemplaire avec ses compagnons mis sur la liste noire par McCarthy. Ce ne fut pas son unique tort.

Est-ce à dire que Rissient défend une ligne ? Aucune : ni en politique ni sur le plan esthétique. Il a plutôt des amitiés « progressistes » mais défend le conservateur Eastwood, son ami depuis toujours : il est même le premier à

PIERRE RISSIENT, LE DÉCOUVREUR

voir les films sur la table de montage. Il admire Don Siegel, il fait connaître Jules Dassin et John Berry et cite au moins trois fois Hanns Eisler, l'un des musiciens de prédilection de Brecht. Arrêtons là ; ce genre de personnage, écrit de lui Eastwood, « *insaisissable, partout à la fois, sait tout ce qui se passe dans le monde du cinéma* » et il est trop libre pour être de notre temps... Tavernier évoque dans sa préface son refus des mots d'ordre, des excommunications de principe. Les cinéphiles et autres historiens du cinéma connaissent les querelles qui opposaient les « Mac-Mahoniens » ou *Positif* aux *Cahiers du cinéma*. Coup de pub, devrait-on dire. Certains partisans de la politique des auteurs défendaient des positions comme des pions sur un échiquier. Mais aussi comme des intérêts bien sentis. Rissient ne les nomme pas, sinon en épigraphe : « *Je ne dédie pas ce livre aux tartuffes, faux jetons, faux culs, faux derches* ».

On s'amuse beaucoup à « l'entendre » raconter à Blumenfeld. L'amitié quasi filiale avec Fritz Lang a quelque chose de touchant. L'auteur de *Metropolis* donne des versions diverses de son existence avec des trous et des oublis. Un film intitulé *Paris borgne* et mettant en scène trois borgnes fameux n'est jamais né : Lang se tient, Walsh aussi, Ford arrive ivre à Paris, doit changer d'hôtel tous les jours. Le film restera dans les limbes. L'existence de Jim Thompson, auteur de *1275 âmes* ou du superbe *Série noire* d'Alain Corneau à l'écran, est moins drôle : l'alcool le détruit. On préfère l'amour secret de John Huston pour une célèbre actrice française, qu'il retrouve à chacun de ses passages à Paris.

Que ce soit à travers ses lectures, les films qu'il voit ou qu'il envisage de tourner, Rissient ne perd jamais le goût de la poésie : ainsi écrit-il *One night stand*, son premier film, avec Kenneth White, projetant d'en écrire un autre avec Guillevic. Il relève au générique de *Du samedi au dimanche*, film de Machaty, cinéaste tchèque connu pour *Erotikon*, le nom de Nezval. Ce qu'il dit du cinéma muet, de la lumière qui l'éclaire, a à voir avec ce goût de la poésie.

Le livre fourmille d'aperçus et de détails qui donnent envie de creuser l'idée ou de fouiner dans les cinémathèques réelles ou en ligne. On a envie de voir les films réalisés par Ida Lupino, que Scorsese aime aussi et cite dans son *Voyage à travers le cinéma américain*. Les films d'Hanns Schwartz éclairent ceux d'Ophüls. La Nouvelle Vague naît en Corée



dans les années cinquante... Harry d'Abbadie d'Arrast, cinéaste né en Argentine, nous fait rêver : aussi intraitable sur le set qu'Eric von Stroheim, aussi méticuleux que Sternberg dans la préparation de ses films. Richard Widmark, qu'il compare à Woyzeck, le fascine : c'est le névrosé type des films hollywoodiens.

L'auteur de ces lignes doit à Pierre Rissient une reconnaissance éternelle, même s'il n'a pu sauver l'un de ses cinéastes préférés [1], Milos Forman. Il présentait *Au feu les pompiers*, au Festival de Cannes. C'était aussi important pour Forman que pour son pays qui fêtait le printemps à Prague. Mais c'était en mai 68 et des jeunes gens un peu excités en ont décidé autrement. Rissient a au moins fait découvrir *Taking Off* à l'Amérique. L'exil de Forman commençait bien.

1. Période tchécoslovaque incluant *Taking Off*.

Les enjeux d'un prix Nobel

Cette année, les réactions au choix du prix Nobel de littérature, décerné à Bob Dylan, ont été nombreuses, en France particulièrement, avec des avis contrastés. L'idée n'est pas de revenir sur la réception de cette récompense, mais d'en saisir – si tant est que ce soit possible – la portée et la signification.

par Charles Ficat

Dans le long parcours de Bob Dylan, ce prix s'ajoute à de nombreux autres déjà reçus. Il ne saurait être question de citer ici tous les trophées musicaux type Grammy Awards, car il en a souvent obtenu au cours de ses cinquante-cinq ans de carrière.

Rappelons cependant quelques dates. Dès 1970, Dylan est fait docteur *honoris causa* de l'université de Princeton. Rien qu'en France, il a été fait commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres (1990), récemment officier de la Légion d'honneur (2013). S'agissant de la Suède, il a reçu en 2000 le prix Polar, très haute distinction réservée aux musiciens. En 2008, une mention spéciale du prix Pulitzer pour son « *profond impact sur la musique populaire et la culture américaine, marqué par ses compositions lyriques d'une extraordinaire puissance poétique* ». Rien d'équivalent, cependant, au prix Nobel de littérature. Cette histoire remonte à loin, même si certains ont feint l'étonnement.

L'idée de proposer Dylan au comité Nobel revient à un professeur américain, Gordon Ball, professeur de littérature à l'Institut militaire de Virginie. Gordon Ball a été un ami d'Allen Ginsberg, ce qui peut expliquer certaines connexions. C'est lui qui a milité à partir de 1996 en faveur de l'attribution du prix à Dylan. Dès la fin des années 1990, ont paru quantité de livres, d'études, d'analyses, de biographies, de documentaires consacrés au chanteur. Cette effervescence éditoriale a coïncidé avec une renaissance artistique puisque, en 1997, la carrière de Dylan est repartie en force, notamment grâce à l'album *Time out of Mind*.

Concernant Dylan, 1997 est une année particulièrement intéressante, car au printemps il souffre d'une histoplasmose, sorte d'infection pulmonaire, qui manque de l'emporter. Suit une période de convalescence. À la sortie de

l'hôpital, il déclarera : « *J'ai failli voir Elvis.* » La tournée européenne prévue durant le printemps est annulée et il ne réapparaît que quelques semaines plus tard. Début septembre, il publie donc *Time out of Mind*, qui marque un nouveau départ, un cycle d'au moins quinze ans, jusqu'au disque *Tempest* (2012), d'une inspiration retrouvée.

Chaque année, son nom apparaissait parmi les lauréats potentiels du prix Nobel de littérature. En 2011, les rumeurs se sont renforcées, mais sans succès. Pourquoi en 2016 le jury l'a-t-il consacré ?

Plusieurs livres ont pu jouer un rôle d'incitation auprès des jurés. *La République invisible* (1997) de Greil Marcus, consacré aux *Basement Tapes* (1967), a révélé l'Amérique secrète de Bob Dylan, avec ses repères et ses lieux de mémoire. À propos des États-Unis, Raymond Aron parlait, lui, de « République impériale ». Avec Greil Marcus, on entre dans la clandestinité d'une Amérique souterraine avec ses codes et ses *outlaws*. Depuis plusieurs décennies et le fameux article paru en 1970 à propos de *Self Portrait* (« *What is this shit ?* »), les écrits de Marcus entretiennent une certaine ambivalence à l'égard de Bob Dylan. En témoigne cette déclaration au magazine *Isis* en 2005 : « *J'espère qu'il ne l'aura pas. Il y a des milliers de romanciers qui le méritent plus que lui. C'est un prix de littérature. Il est un songwriter, il est un chanteur, il est un performer. De toutes les façons, Bob Dylan a gagné plein de prix, il n'a pas besoin de celui-là. Il y a plein de gens qui ont besoin de l'argent, qui ont besoin des lecteurs.* » Heureusement pour lui, il a signé une tribune favorable dans *The New York Times*, publiée dans *Le Monde*, dans laquelle il félicitait le lauréat.

À mentionner également, le livre *Bob Dylan in America* de Sean Wilentz, professeur à Princeton, qui envisage les liens profonds et mystérieux entre Dylan et l'histoire et la géographie américaines. Wilentz est surtout célèbre pour des ouvrages historiques sur l'avènement de la démocratie américaine de Jefferson à Lincoln. Dylan connaît l'Amérique comme personne. Il l'a sillonnée en tous sens, y compris dans ses recoins les plus obscurs. Dans *De la démocratie en Amérique*, Tocqueville insiste sur le rôle des communes dans la vitalité politique de l'Union. Cette Amérique des petites villes, Dylan n'a cessé de l'explorer au fil de son *Never Ending Tour*. Il est probablement le seul artiste de sa renommée à se produire dans ces villes perdues.

Autre personnalité à jouer un rôle éminent dans la « dylanologie », Christopher Ricks,

LES ENJEUX D'UN PRIX NOBEL

professeur à l'université de Boston, auteur d'une somme sur l'art poétique de Dylan : *Dylan's Visions of Sin* (« les visions du péché »). Divisée en trois parties – les sept péchés capitaux, les quatre vertus cardinales, les trois vertus théologiques –, la démonstration illustre à chaque fois par des exemples tirés des chansons les catégories mentionnées.

Il ne faudrait pas oublier les travaux pionniers de Michael Gray : le *Song and Dance Man*, dont l'édition originale en 1970 fut le premier travail académique sur l'œuvre de Dylan – la troisième édition de 2000 compte plus de 900 pages très serrées –, et la *Bob Dylan Encyclopedia*, qui restent des ouvrages majeurs et indispensables.

Enfin, un dernier livre mérite d'être cité. Peut-être est-ce celui qui a fait basculer le jury : l'édition critique des *Lyrics* de 2014 parue chez Simon and Schuster. Elle ne pèse pas moins de huit kilos. Préfacée par Christopher Ricks, elle permet de prendre la mesure de l'océan dylanien, de sa fécondité, de son ampleur, de sa richesse.

Certains critiques ont pu dire : « Dylan n'a pas d'œuvre ». Pourtant, le cœur de son œuvre réside dans le recueil des paroles de ses chansons. Nous avons non seulement la chance de pouvoir le lire, mais aussi de l'écouter avec des orchestrations. C'est une richesse incomparable. Et si la voix de Dylan vous importune, il existe des interprétations par d'autres, tant ses chansons depuis l'origine ont été reprises.

Voilà en 2016 quel était le contexte avant l'attribution du prix Nobel de littérature : préexistait un mouvement de fond que beaucoup n'ont pas voulu voir ou accepter. À notre connaissance, les autres prétendants américains au prix Nobel de littérature ne suscitent pas une semblable effervescence intellectuelle.

Qu'a dit l'Académie Nobel ? Bob Dylan reçoit le prix de littérature pour « avoir créé de nouvelles expressions poétiques dans la grande tradition de la chanson américaine ». Dans aucun article, on n'a eu de définition de cette « grande tradition de la chanson américaine ». Peut-on parler de grande tradition de la chanson italienne, espagnole, allemande, britannique, française, russe, indienne, chinoise, japonaise, africaine, brésilienne ? Entendons une tradition qui soit à la hauteur d'un prix Nobel de littérature ? Cette question est posée. La réponse est à la discrétion de chacun.

La « grande tradition de la chanson américaine », qu'entend par cette formule ? Tentons d'y répondre en conservant l'horizon dylanien en ligne de mire.

Premier courant : le *folk*. En la personne de Woody Guthrie (1912-1967), la chanson engagée, les luttes sociales. Sur sa guitare, il était écrit : « *Cette machine tue les fascistes.* » Auteur de chansons inoubliables, dont la plus célèbre est « *This Land is Your Land* », il a aussi écrit une autobiographie exceptionnelle, *En route vers la gloire (Bound for Glory)*, qui a profondément marqué le jeune Dylan. De ses textes émane une poésie profonde à l'esprit vagabond du Midwest. Modèle du premier Bob Dylan à guitare et casquette, il meurt en 1967 et Dylan ne l'oubliera jamais.

Deuxième courant : la *country*. Nul ne l'incarne mieux que Hank Williams (1923-1953). Originaire de l'Alabama, figure maudite de la culture américaine, mort alcoolique, il est emporté par son destin tragique. Certaines de ses chansons évoquent le divorce, notamment le superbe « *My Son Calls Another Man Daddy* ». Une imagerie romantique accompagne la figure de Williams. À de nombreuses reprises, il est arrivé que Dylan interprète ses chansons. Dans ses *Chroniques*, il ne manque pas de lui rendre hommage : « *Tout jeune je m'étais identifié à lui.* » À sa mort, le jeune Dylan n'a que douze ans. À l'instar de beaucoup d'Américains, Williams est empreint de religion : « *I Saw the Light* ». En même temps, sa vie n'est que chute. Williams entre aussi dans ces « visions du péché » dont parle Christopher Ricks. Il tournait beaucoup, comme Dylan. Il est un ange foudroyé d'une exceptionnelle profondeur.

Troisième courant, immense, très présent dans toute l'œuvre de Dylan : le *blues*. Il a écrit pas mal de chansons sur les *bluesmen* : « *Blind Willie McTell* », un de ses chefs-d'œuvre des années 1980, « *High Water (for Charley Patton)* »... Une figure légendaire, cependant, domine ce courant par sa poésie et son aura : Robert Johnson (1911-1938), destin fracassé, comme celui de Hank Williams. Robert Johnson doit sa célébrité au pacte qu'il aurait passé avec le diable et en vertu duquel il aurait trouvé l'inspiration. Ce pacte, il l'aurait contracté au carrefour des *highways* 49 et 61. Les circonstances de sa fin restent obscures : il serait mort empoisonné par un patron de bar dont il aurait regardé la femme avec un peu trop d'insistance. La chanson « *Highway 61 Revisited* » et l'album éponyme sont hantés par le fantôme de Robert Johnson. Dylan, lui aussi, a été



LES ENJEUX D'UN PRIX NOBEL

marqué par cette idée de pacte avec le diable. Selon certains témoignages [1], il s'y serait prêté lui-même. N'a-t-il pas écrit : « *It may be the devil or it may be the Lord / But you're gonna have to serve somebody* » (« *que ce soit le diable ou le seigneur / tu vas quand même devoir servir quelqu'un* »).

Revisiter Bob Dylan, c'est revenir sur les lieux du pacte et reconsidérer l'œuvre à l'aune d'une nouvelle perspective, celle du prix Nobel. Woody Guthrie, Hank Williams et Robert Johnson font partie de la « *grande tradition de la chanson américaine* ». Sans eux, Dylan ne serait pas ce qu'il est, et il en a pleinement conscience. Il se trouve qu'il en récolte les fruits. À ces courants musicaux, il a injecté du rock'n'roll, de l'électricité, un « *wild mercury sound* » qui l'ancre dans le cœur de la modernité. C'est ce que l'Académie Nobel a voulu consacrer en mettant en exergue ces « *nouvelles formes poétiques* ».

La littérature de langue anglaise s'abreuve à deux sources principales. En premier lieu, Shakespeare, présent dès le début de la carrière de Dylan. Durant son enfance dans le Minnesota, il fréquentait les fêtes foraines où circulaient des masques géants tirés des personnages célèbres du théâtre shakespearien. Dans ses chansons figurent maintes allusions. Pour en rester à « *Highway 61 Revisited* », il y est fait mention de *Twelfth Night* (*Le soir des*

rois), et dans « *Desolation Row* » apparaît une Ophélie sous la fenêtre. L'album plus récent *Love and Theft* contient probablement le plus grand nombre de références au maître anglais.

En second lieu, la Bible, dans la traduction du roi Jacques (la *King James Bible* de 1611), constitue une référence majeure. Dylan l'a pratiquée assidûment dans tous les sens, Ancien et Nouveau Testaments. Les références sont innombrables. Par exemple, dans « *Highway 61* » à nouveau: « *Oh God said to Abraham "Kill me a son"* ». Comme de nombreux Américains, Dylan est un homme de la Bible : de l'Ancien Testament par son judaïsme de naissance, mais sa conversion à la fin des années 1970 a fait de lui pendant quelques années une sorte de prédicateur évangélique, nourri des Écritures saintes. Il n'est pas d'album qui ne contienne explicitement ou implicitement d'allusion sacrée sous une forme ou sous une autre.

En tant qu'écrivain de langue anglaise, Dylan ne pouvait échapper à la confrontation avec ces deux sources. L'emprunt de telle ou telle expression à Shakespeare ou à la Bible ne suffit pas à faire un grand auteur. Pour autant, on ne peut les ignorer non plus. Force est de reconnaître qu'avec Dylan on plane à une certaine altitude sans qu'on s'en rende forcément compte sur le moment.

Dans ses mémoires, il écrit que les artistes des disques Sun chantaient comme si leur vie en

LES ENJEUX D'UN PRIX NOBEL

dépendait. Chez lui aussi transparait cette intensité dramatique qui confère à son œuvre l'extraordinaire puissance dont nous commençons seulement à prendre conscience. Nous n'en sommes qu'à l'aube des études dylanien-

Quand il s'est agi de justifier le choix de Dylan, Sara Danius, la secrétaire perpétuelle de l'Académie Nobel, a invoqué devant les journalistes Homère et Sappho, qui chantaient leurs poèmes. Comparaison stimulante. Nous ne possédons plus les partitions d'Homère et de Sappho, et pourtant leurs poèmes ou leurs fragments sont lus, c'est-à-dire que les textes tiennent sans la musique. Est-ce aussi le cas pour l'œuvre de Dylan ? À la postérité de ratifier ou non cette analogie. Mais il a marqué son empreinte dans la culture populaire en forgeant des expressions passées dans le langage courant : « Blowin' the Wind », « A Hard Rain's A-Gonna Fall », « The Times They Are a-Changin' », « Knockin' on Heaven's Door »... comme on dirait l'« homme aux mille tours » ou l'« aurore aux doigts de rose ». Créer des lieux communs fait partie du génie.

Dans la seule interview accordée depuis l'attribution du prix – un entretien avec Edna Gunderson, journaliste au *Telegraph* –, Dylan a reconnu que certaines de ses chansons pouvaient être lues comme des poèmes dans une perspective homérique. Il citait : « Blind Willie McTell », « Ballad of Hollis Brown », « Joey », « A Hard Rain's A-Gonna Fall », « Hurricane ».

Les interviews [2] sont essentielles dans la compréhension du phénomène Dylan : elles aident à s'approcher de la complexité de l'œuvre. Dans une certaine mesure, elles sont une œuvre en elle-même, elles invitent à la réflexion, car il peut s'y montrer hermétique, changeant, insaisissable, spirituel. Elles contribuent à la légende. Sans les interviews, quelque chose manquerait. Composé avec le plus grand soin, le recueil de Jonathan Cott contient l'essentiel des déclarations publiques.

Pour le reste, il faut bien sûr revenir aux *Lyrics* [3], les paroles des chansons, et à son autobiographie, *Chroniques volume 1* [4]. Aura-t-on jamais la suite ? D'autres disques verront-ils le jour ? Le dernier avec des chansons originales, *Tempest*, remonte à 2012. *La Tempête* est la dernière – en tout cas une des dernières – pièce de Shakespeare. Les deux derniers disques, *Shadows in the Night* et *Fallen Angels*,

sont des disques de reprises. Cette phase correspond-elle à un moment d'inspiration contrariée comme au début des années 1990 où il avait publié deux disques de reprises de chansons folk des XIX^e et XX^e siècles ?

Il faudrait aussi aborder sa peinture, car se tient à Londres cet automne une exposition de ses dernières œuvres. À sa manière, il est sur différents fronts des arts. Bien sûr, le *Never Ending Tour* continue. Tant qu'il peut jouer, il continuera à donner des concerts : « *C'est mon destin* », a-t-il déclaré un jour. Le soir du Nobel, il jouait dans un casino à Las Vegas, et, pour la première fois depuis cinq ans, il a repris une guitare sur le morceau « *Simple Twist of Fate* », simple retournement du destin, simple ironie du sort. Il a conclu le concert par un « *Why Try To Change Me Now* ».

Dans ses mémoires, *Born to Run*, Bruce Springsteen écrit : « *Bob Dylan est le père de mon pays*. » Après le Nobel, chacun y est allé de son éloge, de son commentaire ou de sa critique. Les noms les plus souvent cités en référence à ce lauréat étaient des poètes : William Blake, Walt Whitman, Rimbaud. Il importe aussi que l'Académie ait couronné ce type de poésie visionnaire et lyrique, dans la tradition de la lyre d'Orphée, car la littérature ne se résume pas au roman et à la fiction. D'autres formes d'expression ont aussi le droit d'exister tant dans la critique que dans la librairie. C'est le sens de ce Nobel : la poésie possède aussi ses lettres de noblesse et elle compte dans le cœur des hommes.

Le professeur Ricks a bien résumé la situation : « *Bob Dylan est un génie, mais ce n'est pas que de la littérature*. »

Charles Ficat

(Intervention à la librairie L'Écume des Pages, Paris, 15 novembre 2016)

1. Voir dans le film de Martin Scorsese, *No Direction Home*, le témoignage de Tony Glover.
2. *Dylan par Dylan*, trad. Denis Griesmar, Bartillat, 2007
3. Trad. Robert Louis et Didier Pernerle, Fayard, 2008.
4. Trad. Jean-Luc Piningre, Fayard, 2005.

Pouchkine et l'Histoire

Après le règne du tsar faible d'esprit Fiodor Ivanovitch (1584-1598), fils d'Ivan le Terrible (1533-1584), s'ouvre dans l'histoire russe ce qu'on appelle le « temps des troubles », période d'incertitude où les boïars se disputent le pouvoir. Celui-ci échoit d'abord à l'un d'entre eux : Boris Godounov, beau-frère de Fiodor qu'il avait d'ailleurs facilement supplanté pour, de fait, commencer à gouverner.

par Christian Mouze

Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*. Trad. du russe par André Markowicz. Actes Sud, coll. « Babel », 141 p., 6,80 €

Le soleil d'Alexandre : Le cercle de Pouchkine (1802-1841). Choix, traduction, iconographie et présentation d'André Markowicz. Actes Sud, coll. « Babel », 663 p., 12 €

Le pouvoir politique de Boris Godounov est donc antérieur à son règne, plutôt court, qui va de 1598 à 1605. On soupçonne Boris de s'être débarrassé en 1591 du jeune Dmitri (né en 1582), trouvé égorgé : c'était le dernier fils du Terrible.

Pouchkine va d'abord s'emparer de l'Histoire comme d'un complexe de passions individuelles. Pour ses besoins dramatiques et non dans la seule recherche de la vérité historique, il peint un Boris ambitieux et torturé par le remords et rallie la thèse du complot sanglant. Celle-ci n'est pas historiquement démontrée mais rejoint le sentiment populaire, que Pouchkine expose et explore : *Boris Godounov* devient un affrontement et l'entremêlement de passions individuelles et collectives. Le nœud des âmes et celui de l'Histoire ne font qu'un. Pouchkine pose la question de la légitimité des tsars et donc du pouvoir. Elle est simple et renvoie tout aussi bien aux Romanov, Alexandre et Nicolas I^{er} sous lesquels vécut le poète : qui t'a fait tsar ? Les conditions d'arrivée au pouvoir de l'un et de l'autre posent problème. Toute prise du pouvoir en Russie tsariste, fût-elle héréditaire, est toujours passée par des chemins complexes. Elle a toujours été un nœud à dénouer. Et la Russie bolchevique, par

la suite, n'est pas tant venue arranger les choses que les prolonger sinon les amplifier. Le crime encadre le pouvoir, et c'est comme si le peuple bousculé et abîmé ne demandait qu'à être abusé : *Boris Godounov* en est la relation et la démonstration. La question de Pouchkine est double : il interroge tout autant, à travers les passions collectives, la légitimité populaire. S'il y a le « qui t'a fait roi ? », il y a aussi « qui t'a fait peuple sans doute souverain mais peut-être aveugle ? » Pouchkine ne veut ménager personne. La légitimité d'une souveraineté, monarchie ou peuple, n'est pas un gage de vertu.

Boris Godounov, bien sûr, ne fut jamais jouée du vivant de Pouchkine ; écrite en 1824-1825, la pièce ne fut publiée, dans une version censurée, qu'en 1831 et jouée pour la première fois en 1870, sous le règne réformateur d'Alexandre II, non sans quelques coupures imposées par les autorités. Dans la Russie soviétique, en 1982, une mise en scène de Iouri Lioubimov ne put voir le jour. C'est dire toute la complexité du message de Pouchkine ou toute sa limpidité, selon le point de vue où l'on se place.

Boris Godounov ne doit vraiment sa gloire qu'à l'opéra de Moussorgski (1869-1872). Or, avec *Le malheur d'avoir de l'esprit* (1825) de Griboïedov, c'est la première pièce d'un théâtre russe original, libéré de toute pesée extérieure. Jusqu'alors, comme le reste de la littérature, le théâtre en Russie était un art d'imitation, notamment de l'art classique français. Mais Pouchkine, tout pétri de culture et de langue française restât-il (une grande partie de sa correspondance est en français), ne s'en détourne pas moins et déclare prendre pour référence Shakespeare : « *mais quel homme que ce Schakespeare [sic] je n'en reviens pas. Comme Byron le tragique est mesquin devant lui !* », écrit-il en juillet 1825 à un correspondant. Dans un brouillon de la même lettre, il insistait : « *Lisez Shakespeare, c'est mon refrain...* » Il écarte toute conception fabriquée, artificielle de la vraisemblance, toute vraisemblance de substitution, comme celle fondée sur la règle des trois unités : « *Les classiques et les romantiques ont tous basé leurs lois sur la vraisemblance, et c'est justement elle qu'exclut la nature du drame. Sans parler déjà du temps etc. quel diable de vraisemblance y a-t-il dans une sale [sic] coupée en deux moitiés dont l'une est occupée par deux mille personnes, qui sont censées n'être pas vues par ceux qui sont sur les planches.* »

Mais, plus loin dans la même lettre, il met en avant « *la vraisemblance des situations et la*

POUCHKINE ET L'HISTOIRE

vérité du dialogue – voilà la véritable règle de la tragédie ». En résumé : *faire parler sur scène « avec tout l'abandon de la vie [1]* ». Tout l'abandon de la vie : c'est l'écriture même de Pouchkine poète ou prosateur, la seule règle qu'il se donne. C'est pourquoi son drame ne se divise pas en grands actes qui se répondent et se font écho dans la cathédrale de l'Histoire russe, mais se déroule en une succession (souvent rapide) de scènes où l'espace et le temps sont étirés, de tableaux qui ne veulent saisir et fixer que les mouvements de l'âme individuelle ou collective, une âme déchirée à ciel ouvert, percluse de réticences et d'injustices, assoiffée d'elle ne sait quoi, et conduite elle ne sait où. C'est prodigieusement là, pourrait-on dire, au cœur même d'aujourd'hui : ça nous parle.

Les travaux historiques de Nikolaï Karamzine (son *Histoire de l'État russe* paraît entre 1816 et 1829) ont permis à Pouchkine d'interroger la Russie sur son invraisemblance historique : son passé, son identité sanglante et la nature du pouvoir. Pouchkine travaille sur deux plans. *Boris Godounov* est à la fois une tragédie collective (et la Russie y dresse les tréteaux de son drame permanent) et la tragédie individuelle du remords. On passe sans cesse de l'une à l'autre. Les héros vont à leur perte et la Russie, se demande-t-on, avec eux, où roule-t-elle ? Au début de la pièce, le peuple exige, sollicite et va chercher Boris pour lui remettre le pouvoir. À la fin, il le tue et laisse s'établir un faux Dmitri (qui aurait échappé à la mort), imposteur et usurpateur, tout en refusant de l'acclamer. Tout repose sur le peuple mais tout en même temps le manipule. Il cherche la lumière et envoie les ténèbres. *Boris Godounov* est la peinture d'une prise de conscience nationale qui n'apparaît pas pour autant libératrice. Prise de conscience d'un piège de l'Histoire qui s'est refermé sur la Russie et qui aujourd'hui ne paraît toujours pas ouvert. Il semble que l'histoire russe ait un péché originel récurrent : l'assassinat. Ou bien le tsar lui-même tue son propre fils (voir Ivan le Terrible), ou le fait torturer et mourir en prison (Pierre le Grand), ou bien encore laisse tuer son père (Alexandre I^{er}). Il pourrait y avoir d'autres exemples (dont Catherine avec son mari, le tsar Pierre III). L'histoire russe apparaîtrait comme une souricière.

L'étonnant est que, dans ce piège, Pouchkine sente son âme « *tout à fait développée* » : « *je puis créer* ». Il y sera aussi broyé. Avec toute une génération : Delvig, Griboïedov,

Küchelbecker, Lermontov, Milonov, A. Odoïevski, Ryléïev, Vénévitinov... Eux aussi développèrent leur âme et purent créer, mais pour être à leur tour broyés. Il faut les lire et lire à leur propos tout l'admirable travail de lien, de serrement et de ligature d'André Markowicz, qui a croisé et commenté noms et poèmes. Et tout cela n'est pas « une invraisemblance conventionnelle », tout cela n'est pas romantisme mais vie. Ni de circonstance ni d'accident, mais de profondeur et de sens que seule la vie peut donner à l'écriture. Au siècle suivant, Mandelstam, Akhmatova, Goumilev, Tsvetaeva, Essénine, Pasternak et tant d'autres connaîtront aussi le supplice et le broiement. Les deux se rencontrent autant dans l'exil que dans le refus même de l'exil, et par là dans ce qu'on appelle l'exil intérieur. Le broiement opère tout aussi bien dans l'adhésion au nouveau régime (Maïakovski). La Russie ne nous apparaît plus seulement comme un fait historique ou géographique mais aussi comme un fait moral. L'écrivain soviétique Guéorgui Vladimov, en 1983, dans une lettre au dirigeant d'alors Iouri Andropov, a résumé admirablement les choses : « *Chaque matin on a des raisons de partir, et chaque soir des raisons de rester. Personne ne veut s'exiler ; personne ne le souhaite [2]*. » C'est à ces conditions de conscience qu'un écrivain peut sans doute toujours écrire, en son temps et en son lieu, persécuté pour tout et pour tous.

À Pouchkine le dernier mot : « *je suis loin d'admirer tout ce que je vois autour de moi ; comme homme de lettre [sic], je suis aigri ; comme homme à préjugés, je suis froissé – mais je vous jure sur mon honneur, que pour rien au monde je n'aurais voulu changer de patrie, ni avoir d'autre histoire que celle de nos ancêtres, telle que Dieu nous l'a donnée [3]* ».

1. Lettre à Nikolaï Raïevski fils, in A. S. Pouchkine, *Polnoïé sobranié sotchiniénii – Œuvres complètes* en dix volumes, édition de l'Académie des sciences de l'URSS, sous la direction de B. Tomachevski, Moscou-Léninegrad 1949, Tome X Lettres, p. 162 et p. 650. La lettre est d'ailleurs reprise dans les documents présentés par André Markowicz en annexe de son livre.
2. *Le Monde*, 21 janvier 1983.
3. Lettre (également en français) à Pierre Tchaadaev, 19 octobre 1836, in *Œuvres complètes* en dix volumes, Moscou-Léninegrad 1949, Tome X, p. 597.

Le Rire salvateur du Soleil

Au Théâtre du Soleil, la nouvelle création collective, dirigée par Ariane Mnouchkine, « en harmonie avec Hélène Cixous », Une chambre en Inde, n'est pas seulement un magnifique spectacle. Elle a pleinement réussi une entreprise des plus risquées : « Tenter d'être suffisamment courageux, intelligents, pour rire de tout ce qui nous fait peur. Et de nous-mêmes. »

par Monique Le Roux

Une chambre en Inde. Création collective du Théâtre du Soleil, dirigée par Ariane Mnouchkine. Jusqu'en avril 2017.

Une femme est allongée dans un grand lit, elle va rester dans cette position quasiment tout le temps de la représentation, parfois enroulée dans une couette, parfois cachée sous un oreiller. Le nouveau spectacle du Théâtre du Soleil a déjà été si souvent décrit, commenté, qu'on en oublierait presque l'audace de ce choix, la performance d'Hélène Cixous, la magnifique liberté, dans son autodérision, de la « cheffe » de troupe. Cornélia est et n'est pas Ariane Mnouchkine. Elle n'est pas une femme de théâtre mondialement célébrée ; elle n'est que l'assistante du directeur Constantin Lear (prénom emprunté à Tchekhov et nom à Shakespeare), totalement désemparée, chargée en Inde de toute une équipe et d'une production, après la disparition du metteur en scène. Mais elle est aussi l'incarnation de « *ce doute, ce sentiment d'impuissance* », régulièrement exprimés dans le « *Journal de répétitions* », de la tentation du découragement, transposée autrement par l'absence de Constantin Lear. Peut-être garde-t-elle trace aussi de l'attente d'une fille tributaire, en 1993, d'un appareil archaïque, pour recevoir en Inde des nouvelles de son père mourant. Peut-être hérite-t-elle d'un goût pour les fleurs de Bach, d'une nervosité au téléphone, d'un rejet des questionnaires administratifs.

Après les attentats de novembre 2015, Ariane Mnouchkine s'est interrogée sur son projet de départ en Inde, terre nourricière de sa pratique. Mais elle a tu ses doutes, s'est obstinée et a emmené à Pondichéry une dizaine de comé-

diens, rejoints par toute l'équipe, administrative et technique. Sur place, la création collective s'est enrichie de l'apport du Theru Koothu, très ancien théâtre populaire tamoul, joué par et pour les basses castes. Elle a bénéficié de « *la participation exceptionnelle* » de Sambandan Thambiran, héritier de cet art, présent dans sa famille depuis cinq générations. A partir de février 2016, le travail à partir des improvisations s'est poursuivi à la Cartoucherie pendant plus de huit mois, jusqu'à la première, reportée au 5 novembre, du spectacle passé de six heures à environ quatre, avec entracte. Peut-être cette réduction de la durée s'est-elle faite au détriment de l'apport d'Hélène Cixous, peu sensible dans le texte, supplanté par l'« *écriture de plateau* ».

En juin 2016, dans une lettre au public, en attente de la nouvelle création du Soleil, Ariane Mnouchkine évoque « *une pauvre troupe de théâtre, désespérément en quête d'un théâtre résolument politique et contemporain.* » Elle a atteint cet objectif de la manière la plus audacieuse, par le rire. Le spectacle débute dans un registre explicitement farcesque, avec des effets de répétition : Cornélia alterne les va-et-vient précipités entre la cuvette des toilettes et les appels, venus de France, d'Astrid, administratrice de la compagnie. Bientôt le comique prend tout son sens : « *faire rire le public de ses peurs.* » Il est explicitement conseillé par Shakespeare (Maurice Durozier), apparu avec son petit page (Dominique Jambert) : « *Se moquer des méchants* ». Il est souhaité par Anton Tchekhov (Arman Saribekyan), accompagné des trois sœurs, qui déplore les mises en scène dramatiques de Stanislavski. Brecht, lui, n'apparaît pas à Cornélia, mais il préfigurait avec *La résistant ascension d'Arturo Ui* ce choix d'exposer au ridicule ceux qui terrorisent : « *Les auteurs des grands crimes politiques ne sont surtout pas de grands criminels politiques.* » Ainsi la préparation d'un attentat conduit à « *faire rire avec cette bande de crétins de talibans* », qui négocient leur participation en fonction du nombre de vierges promis. Le tournage d'un film permet de déployer le drapeau de Daech sur le plateau, de montrer un bourreau qui multiplie les lapsus, oblige à de nouvelles prises et finit par remplacer la victime. Des dignitaires saoudiens se présentent comme les champions de droits de l'homme, et plus encore des femmes. Le féminisme d'Ariane Mnouchkine se manifeste autrement dans différentes scènes, inspirées par la situation des femmes en Inde : pères qui privent leurs filles de liberté, d'éducation, ou les vendent à des proxénètes, frère qui fait disparaître l'amant de sa sœur...



LE RIRE SALVATEUR DU SOLEIL

Ce spectacle, exceptionnellement courageux, est aussi magnifique. Après le contrôle assuré avec humour et fermeté, par les interprètes, membres de « The Grand Bazar Police Security Brigade », l'accueil, à la porte, d'Ariane Mnouchkine, l'entrée dans la première grande nef fait pénétrer dans cet espace d'harmonie propre au théâtre du Soleil, déjà empreint de la présence de l'Inde. « *Cette chambre me paraît située au centre même du monde* » écrivait Virginia Woolf. Celle de Cornélia, dans la « Guest House » de Madame Sita Murti semble au cœur de « *ce pays terrible mais fabuleux* ». Côté cour, elle s'ouvre par des portes-fenêtres, côté jardin par des fenêtres, protégées par des persiennes qui n'empêchent pas l'irruption de deux singes, laissent passer le bruit des manifestations, la poussière et la fumée d'attentats. Autour du lit apparaissent les « *visitations* » de Cornélia, sources d'inspiration pour la préparation de son spectacle. À plusieurs reprises, se déploient des scènes du *Mahabharata*, « le viol de Draupadi » ou « la mort de Karna », dans la tradition du Theru Koothu. Alors se joignent à la musique, toujours jouée en direct par Jean-Jacques Lemêtre, musiciens et chanteurs, le chœur formé par les quarante membres de la troupe, emmenée par Duccio Bellugi-Vannucini, omniprésent.

La beauté visuelle, la magnificence des costumes et des lumières, la maîtrise des rituels restent indissociables des spectacles du Soleil. Mais, au delà de cette évidence, *Une chambre en Inde* se confronte à la question fondamentale : « *À quoi sert le théâtre ?* ». Face au « chaos », Ariane Mnouchkine la pose de deux manières, par le sentiment d'impuissance chez Cornélia, par la fuite de l'absent, le metteur en scène Constantin Lear : « *Lui, au crépuscule de sa vie, n'a pas trouvé de réponse*. « Elle n'a pas éludé sa propre interrogation, mais elle apporte une résolution, en exorcisant les tentations passagères, en en faisant spectacle, un de ses plus grands. Et elle propose un contrepoint aux séquences de « *farce très noire* » : une scène de *Richard III*, jouée dans une cave d'Alep sous les bombes.

Au Palais de Justice (2)

Quelle relation la littérature entretient-elle avec le réel ? Le réel n'est-il pas à la fois son aliment et sa visée ? En attendant Nadeau [lance le débat](#) et évoque, dans ce deuxième épisode, l'affaire Wildenstein.

par Marie Étienne

Dans la chambre des Criées (l'affaire Wildenstein)

Cette fois, c'est décidé, il me faut un programme, ou un calendrier des procès qui ont lieu. Devant l'entrée du 10, boulevard du Palais, personne. Il est vrai qu'à 16h, un lundi, la foule a eu le temps de s'écouler.

J'explique fermement à la dame du guichet :
 — Je cherche l'Association de presse.
 — Elle est là-bas, à droite, salle des pas perdus.

Je finis par trouver. Porte discrète, escalier minuscule et tournant. À l'étage, une pièce en longueur, tapissée de dossiers, et tout au fond, un homme jeune dissimulé par un écran d'ordinateur dont il émerge, en me voyant, avec regret.
 — Regardez sur Google.
 — C'est déjà fait, l'information est trop succincte.

Il ne m'écoute déjà plus. Tant pis.

À quelques pas, un bureau rond, vitré, une dame elle aussi dissimulée par son écran d'ordinateur.
 — Vous savez, on nous dit peu de choses.

Devant mon insistance, elle se tourne sur la droite et regarde un papier placardé sur la vitre.
 — Allez voir à la Chambre des criées. Ça vous intéressera peut-être. Un procès important.
 — Où est-ce ?
 — Juste derrière.

La Chambre des criées ? Pourquoi un grand procès à cet endroit ? Je cherche, le hall est vaste, j'aperçois placardés aux piliers, des affichettes de ventes immobilières, mais pas la Chambre des criées.

Je dois me renseigner, voyons, auprès de qui ? Je choisis un joli militaire.
 — La chambre des criées, elle est là, devant vous.

AU PALAIS DE JUSTICE (2)

- Je ne la trouve pas.
- C'est pourtant indiqué, en grosses lettres.

Oui, mais passées, décolorées. Depuis quand sont-elles là, peintes en doré, au-dessus d'une porte imposante, qui, elle, est peinte en vert.

- Installez-vous à droite, m'intime-t-on à un contrôle.

La salle est une demi-arène. A droite en haut, c'est le public. J'y accède et m'assieds entre un jeune homme pâle qui serre ses mains nerveusement, et une femme qui tape sur son clavier d'ordinateur, qui tape sans relâche ce qui bientôt tape sur mes nerfs. J'émigre à quelques mètres.

Dans la fosse, les acteurs du "spectacle". La cour sur son podium. Face à elle, classés, rangés en trois catégories, les avocats : ceux qui défendent, ceux qui attaquent et au milieu, les ténors ou les maîtres. Du moins c'est ce que je crois discerner.

Un homme est à la barre, grand et large d'épaules, les cheveux blancs, la voix posée, le visage carré. Il parle dans un micro et il répond au Président qui lui pose des questions. Aucun trouble apparent, il est calme et paraît chercher à bien se comporter, à satisfaire la Cour. A un moment, quelqu'un, peut-être bien Mme la Procureure, l'appelle maître. Est-ce un notaire ? Il n'est pas avocat, il est vêtu d'habits civils.

Depuis mon arrivée (on l'a compris, j'assiste à un procès en cours, à une séance déjà en route), il est question d'un héritage et d'une déclaration de succession qui le minore. Une avocate s'en étonne.

- Et le Caravage, s'écrie-t-elle ensuite.

Je dresse l'oreille. Un Caravage ?
— Et la sœur, Tamara, qui refuse l'héritage, s'écrie quelqu'un d'autre.

Je me demande : La sœur de qui ? L'affaire est compliquée, c'est le moins qu'on puisse dire. D'autant que désormais j'entends parler de trusts où seraient abrités des tableaux. Quels tableaux ?

Le notaire à la barre :
— Je n'ai pas vu les documents.

Un petit homme, bien habillé et cravaté, appelé à son tour à la barre, est sommé de répondre :

- Oui, ou non ?
- Il répond d'une manière inaudible.

Le Président :
— Parlez dans le micro !
Il obéit et retourne à sa place. L'accusé ?

Mme la Procureure tend une feuille au notaire :
— Connaissez-vous cette note ?
— Je ne l'ai jamais vue.

Le Président :
— Pouvez-vous nous fournir les dates des réunions ?
Le notaire s'exécute sans broncher.

La Cour cherche à comprendre : Qui est coupable, qui cache quoi ? Moi je cherche à comprendre : qui juge-t-on ? Pourquoi ? Une enquête sur l'enquête !

La séance se termine et chacun se disperse. Dans la grande salle des pas perdus le présumé notaire s'entretient avec un homme habillé comme lui en civil, puis se dirige vers la sortie, son portable à l'oreille. Quand je franchis le tourniquet de la sortie, il est sur mes talons. Je suis tentée de l'aborder mais je renonce. Quand il traverse le boulevard, c'est moi qui suis sur ses talons. Il disparaît dans les baraques du quai aux fleurs.

Je ne sais pas encore qu'il s'appelle Gilles Ourry, que c'est un des notaires de l'affaire Wildenstein, désigné par la cour d'appel de Paris en 2005 pour régler la succession Wildenstein. Lorsqu'il est questionné sur les lacunes de sa mission, il déclare :
— Je ne peux juger que d'après les pièces qu'on me donne.

Censé liquider la communauté Daniel et Sylvia Wildenstein, et régler le partage de la succession entre les héritiers, il dit avoir découvert l'existence de plusieurs trusts par la presse, et attendre encore des réponses à ses courriers adressés aux dits trusts.

Je ne sais pas encore non plus que le petit homme en costume impeccable s'appelle Guy Wildenstein, qu'il est un proche de Nicolas Sarkozy, cofondateur de l'UMP, et héritier, avec son frère Alec, de Daniel Wildenstein, célèbre et richissime marchand d'art. Mais entretemps, depuis la mort du père, Alec décide. Guy hériterait donc seul ?

Des veuves existent et elles le font bientôt savoir. Comptent-elles ? La tradition, l'usage

AU PALAIS DE JUSTICE (2)

veut, dans cette famille, qu'elles soient exclues de toute affaire. Par conséquent elles ne savent rien et dans un premier temps se font gruger. Comme l'épouse d'Alec. Comme Sylvia Roth, l'épouse de Daniel, que ses beaux-fils, Guy et Alec, enfants d'un premier lit de son mari, convainquent de renoncer à sa part d'héritage, sous prétexte qu'elle aurait à payer aux impôts de fortes sommes. S'apercevant qu'elle a été spoliée, elle fait appel à une avocate, Claude Dumont-Beghi, celle-là même que je remarque lors du procès, à cause de sa pugnacité. Grâce à elle, la veuve gagnera mais post-mortem, puisqu'un cancer l'emporte.

Quel personnage, cette veuve ! Au début de sa vie de jeune femme, Sylvia Roth est lieutenant dans l'armée israélienne. Puis mannequin à New-York, où sa beauté séduit le multimilliardaire Daniel Wildenstein. Quand elle meurt en 2010, elle lègue sa fortune à sa sœur Tamara, qui refuse l'héritage, ainsi que je l'apprends dans le procès.

C'est en s'apercevant que "Le Joueur de luth" du Caravage devrait faire partie de la succession de sa cliente que Me Dumont-Beghi (avocate d'affaires internationales spécialisée dans la lutte contre la fraude et les évasions fiscales) amène la justice à découvrir l'existence de nombreux autres tableaux, un Picasso, des Bonnard, des Fragonard... dissimulés dans des trusts installés aux îles Caïmans, à Guernesey ...

Une grande affaire, non seulement de fraude fiscale mais aussi de spoliation d'héritage et de recel de tableaux dont les journaux se font l'écho.

Reste au moins une énigme que je n'ai pas élucidée : pourquoi ce retentissant procès se déroule-t-il à "la chambre des criées" ? En temps normal, cette dernière abrite les ventes immobilières qui se déroulent, comme le veut la tradition, à la bougie. Les enchères sont indiquées verbalement (d'où le terme de "criée").

Le Président de séance ordonne l'allumage des feux. A la première enchère, l'huissier allume la première bougie et annonce la nature du bien mis en vente, le montant de la mise à prix et le montant de l'enchère. Puis il dit :

— Premier feu !

Pendant que la bougie brûle, les enchères montent. Son extinction valide la dernière enchère.



Installé 57, rue de la Boétie, à Paris, l'Institut Wildenstein, « centre de recherche en histoire de l'art » a été fondé en 1970 par Daniel Wildenstein.

En janvier 2011, les policiers de l'Office central pour la lutte contre le trafic de biens culturels y ont découvert, dans la salle des coffres, une trentaine d'œuvres déclarées disparues ou volées.

Voilà l'histoire, abrégée, d'une séance à la "Chambre des criées", trop belle pour ne pas être évoquée, bien qu'elle n'ait aucun rapport avec l'affaire Wildenstein. A moins qu'on ne l'envisage comme une métaphore ? La lutte cesse lorsque le feu s'éteint. Or justement ce n'est pas tout à fait le cas.

La mort de la veuve Sylvia Roth, épouse de Daniel Wildenstein, n'a pas éteint le scandale. Et l'héritier disparu, Alec Wildenstein, laisse aussi une veuve, Liouba Stoupakova, un mannequin d'origine russe, et deux enfants nés d'un premier mariage, la fille, Diane, le fils, Alec junior, à qui la justice demande aussi des comptes.

Contre Guy Wildenstein, le parquet, évoquant la fraude fiscale « la plus sophistiquée » de la Vème République, a requis ces jours-ci quatre ans de prison ferme dont deux avec sursis, et une amende de 250 millions d'euros.

Contre Liouba Stoupakova, un an de prison avec sursis et contre Alec junior six mois de prison avec sursis.

Considérés comme des complices et poursuivis pour blanchiment de fraude fiscale, deux banques sont menacées de fortes amendes ; un avocat suisse, un notaire et un avocat français, de la prison avec sursis.

Le délibéré est pour le 12 janvier

Octobre 2016

Retrouvez ici [notre premier épisode](#), et retrouvez sur Mediapart la [version intégrale de ce texte](#).