



Nourrir et créer

La Cheffe.
Roman d'une
cuisinière,
le nouveau
roman de
Marie NDiaye

Et aussi...

Boxe
de Jacques Henric

Budapest 1956

Les mémoires de
Saul Friedländer

L'amour
philosophe

No justice no peace

De l'émancipation
à nos jours,
Caroline Rolland-Diamond,
trace avec *Black America*
une histoire générale
des luttes noires
aux États-Unis



Marie Ndiaye <i>La Cheffe. Roman d'une cuisinière</i> par Pierre Benetti	p.3	Numéro 19	
Nathacha Appanah <i>Tropique de la violence</i> par Shoshana Rappaport-Jaccottet	p.4	Les oreilles, les yeux, la bouche	
Gaël Faye <i>Petit pays</i> par Pierre Benetti	p.5		La nouvelle du prix Nobel décerné à Bob Dylan a partagé notre rédaction, comme elle a partagé une bonne partie du monde, celle qui lit des livres et écoute de la musique. Parce que je me souviens de sa présence encore active dans les campus universitaires des États-Unis au moment de la guerre lancée par Bush en 2002 (où j'enseignais à ce moment-là), parce qu'il donnait une version acoustique particulièrement belle de « Masters of War » dans sa tournée de cet hiver, parce que ses chansons ont accompagné des moments importants de mon existence, parce qu'il reste politique et libre même en n'étant pas aussi actif qu'au début des années 1960 aux côtés de Joan Baez, parce qu'il est une référence que je partage avec beaucoup d'autres sans qu'il soit un produit de la culture mondialisée, je suis contente que l'Académie lui ait décerné le prix. Il y a le chant, il y a l'oralité, il y a le mineur, la culture rock devenue classique en si peu d'années, il y a la secousse et la douceur, la reprise, la réécriture, une langue anglaise que j'aime, des choses qui peuvent nous attacher à la littérature, même si on trouve aussi dans la littérature bien d'autres choses encore.
Michel Surya <i>Le mort-né suivi de Eux</i> par Christian Limousin	p.8		
Alexandre Seurat <i>L'administrateur provisoire</i> par Jeanne Bacharach	p.9		
Jacques Henric <i>Boxe</i> par Natacha Andriamirado	p.11		
Entretien avec Sam Lipsyte propos recueillis par Liliane Kerjan	p.12		
Carlo Bonini et Giancarlo de Cataldo <i>Rome brûle</i> par Monique Baccelli	p.13		
Entretien avec Virginia Reeves propos recueillis par Steven Sampson	p.14		Le fait qu'il tarde à accepter son prix (ou qu'il le refuse) rappelle Sartre, mais aussi un épisode moins connu : en 1937, lorsqu'il a appris qu'il était l'heureux récipiendaire du Nobel, Roger Martin du Gard (certainement pas le plus grand écrivain du monde mais dont l'œuvre humaniste et les positions pacifistes correspondaient bien à l'idée que les jurys se faisaient de l'engagement littéraire à ce moment-là) s'est enfui dans les hauteurs de Nice ; pendant deux jours, personne ne savait où il était, même ses plus proches. Ce fut, à une ère beaucoup moins médiatique, l'effolement général !
Alain Claude Sulzer <i>Post-Scriptum</i> par Jean-Luc Tiesset	p.18		
Entretien avec Ben Lerner propos recueillis par Steven Sampson	p.21		
Budapest 1956 par Gabrielle Napoli	p.24		Et puis, si l'on y réfléchit, comment donner aujourd'hui un prix Nobel de littérature à un pays aussi central et hégémonique que les États-Unis ? Le jury n'a jamais récompensé ni les écrivains les plus reconnus ni les plus puissants (il y a des exceptions, mais elles sont rares). Récompenser un pays dominant et une langue dominante passe aussi par le choix d'un art décalé même s'il est rassembleur, et pour le symbole, ce n'est pas un mauvais choix.
Entretien avec Stewart O'Nan propos recueillis par Steven Sampson	p.27		
Emily St. John Mandel <i>Station Eleven</i> par Sébastien Omont	p.30		
Jim Harrison <i>Le vieux saltimbanque</i> par Liliane Kerjan	p.32		C'est pourtant Bruce Springsteen, dont les <i>Mémoires</i> viennent de paraître en français, que cette dix-neuvième livraison d' <i>En attendant Nadeau</i> met à l'honneur ainsi que le combat d'une autre Amérique, que le folk rock des années 1960 a contribué à étendre. L'histoire des luttes noires de Caroline Rolland-Diamond nous rappelle que ce combat est loin d'être terminé.
Poésie du monde (1) : la Serbie par Gérard Noiret	p.34		
Pellegrino Artusi <i>La science en cuisine</i> par Claude Grimal	p.37		En cette période de prix, nous mettons à l'honneur des livres sortis à la rentrée, comme <i>Tropique de la violence</i> de Nathacha Appanah, <i>Boxe</i> de Jacques Henric et <i>L'administrateur provisoire</i> d'Alexandre Seurat. Mais nous rendons compte aussi du dernier très beau livre de Marie Ndiaye, <i>La Cheffe. Roman d'une cuisinière</i> . Pour la littérature étrangère, Emily Saint-John Mandel, Carlo Bonini et Giancarlo de Cataldo, Alain-Claude Sulzer... On se réjouit aussi de lire un article sur le pragmatisme et un autre sur la philosophie de l'amour, ainsi que notre chronique « théâtre ».
Saül Friedlander <i>Où mène le souvenir. Ma vie</i> par Sonia Combe	p.38		
Caroline Rolland-Diamond <i>Black America</i> par Claude Grimal	p.41		
Edward P. Thompson <i>Les usages de la coutume</i> par Richard Fiquier	p.43		
John Dewey <i>L'influence de Darwin sur la philosophie</i> par Pascal Engel	p.44		Au fil de la quinzaine, nous évoquerons, 60 ans après, la révolution de 1956 vue par les écrivains hongrois, le dernier livre d'Hubert Damisch sur la peinture, mais aussi <i>La science en cuisine et l'art de bien manger</i> de Pellegrino Artusi. Pour tous les sens, donc.
Francis Wolff <i>Il n'y a pas d'amour parfait</i> par Christian Descamps	p.47		
Philippe Blanchet <i>Combattre la glottophobie</i> par Frédéric Ernest	p.49		T.S., 26 octobre 2016
Le face-à-face Trump-Clinton par Alexander Stille	p.51		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.
Hubert Damisch <i>La ruse du tableau</i> par Yves Peyré	p.53		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)
Christian Fossier <i>Vues d'ateliers</i> par Gilbert Lascault	p.54		Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr
Bruce Springsteen <i>Born to run</i> par Cécile Dutheil	p.56	Ivo Van Hove <i>Les damnés</i> par Monique Le Roux	p.58

Nourrir et créer

« Je voudrais tracer une Vie de la Cheffe comme on écrit une Vie de Saint, mais ce n'est pas possible et la Cheffe elle-même l'aurait trouvée ridicule. » *Le narrateur du nouveau roman de Marie NDiaye est bloqué. Il revient sur la vie d'une femme qui fut cuisinière dans une famille bourgeoise de la province française, puis patronne de son propre restaurant, objectivement pas plus que cela, une simple illettrée de milieu populaire, croit-on.*

par Pierre Benetti

Marie NDiaye, *La Cheffe. Roman d'une cuisinière*. Gallimard, 275 p., 17,90 €

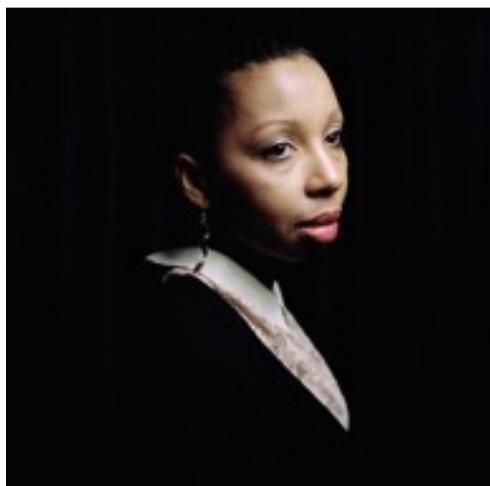
Comment faire comprendre qu'il souhaite écrire une hagiographie ? Si expliquer pourquoi on a aimé est difficile – on se trouve toujours des raisons –, il est plus accessible de dire et de transmettre les valeurs qu'une personne a pu incarner pour soi. Ces choses-là, largement imperceptibles, qui forment le style d'une vie et qu'il faut beaucoup d'empathie pour voir, dépassent les simples faits et gestes de l'existence matérielle que compilerait toute bonne biographie. Elles disent l'irréductible singularité de chaque vie. Il arrive qu'on se rende compte de ce que signifient pour nous les gens lorsqu'ils sont encore là, et alors ils en deviennent encore plus vivants ; quand il est trop tard pour le leur dire, quand on le réalise à contretemps, la forme donnée à leur vie devient une boussole toujours alerte.

Ce jeune homme, qui « aurait pu être son fils » comme on dit, n'a pas fait comprendre à la Cheffe ce qu'elle était pour lui de son vivant. Du moins pas assez, ou pas assez bien. Son amour total et fasciné pour elle, il ne l'a pas assumé non plus. Dans ce regret, diffus à travers ce récit non linéaire d'une vie et d'une carrière, se loge le projet d'un témoignage. Sa vie, à lui, est restée dans l'ombre de sa vie, à elle ; il n'a été auprès d'elle, derrière les fourneaux, à la table des clients, que pendant un court moment ; mais cela a été suffisant. Oui, il veut rendre hommage à la Cheffe ; oui, ce sera un exercice d'admiration, totalement subjectif et passionné. Et pourtant, c'est essentiellement par fidélité qu'il écrit. Fidélité d'un amant qui a perdu l'être aimé ; fidélité, qui point parfois, d'un enfant envers sa mère ; mais aussi fidélité d'un témoin à l'égard de ce qui s'est déroulé devant lui, de ce qu'il a appris d'autres, parfois d'elle-même, fidélité à celui que lui-même a été rien qu'un jour.

« Quant à moi, je dois tâcher à la fois d'être loyal et d'être précis, d'être fidèle à la loyauté et à l'exactitude, tout cela me tourmente beaucoup et j'ai, depuis que je m'entretiens avec vous, de fréquents accès de cafard, oui. » Ce témoin ne se rend pas compte de sa contradiction, ne voit pas que son amour entier et son profond respect pour cette femme lui permettent justement de voir en elle. Fidélité d'apprenti, aussi, envers un maître sans serviteur : « Moi, je me donne comme mot d'ordre l'honnêteté, puis l'amour que j'avais pour elle en second lieu seulement car je sais que la Cheffe attachait une plus grande valeur à l'honnêteté qu'à l'amour, il lui semblait qu'on pouvait se comporter très mal au nom de l'amour mais jamais au nom de l'honnêteté. » Ses doutes récurrents sur les raisons pour lesquelles il témoigne, se demandant souvent s'il le fait bien ou mal, mais jamais s'il faut le faire ou non, font une part de la beauté de son témoignage.

L'autre part se trouve sans doute dans sa parole elle-même, dans la langue de Marie NDiaye, qui n'avait rien publié depuis *Ladivine* (Gallimard, 2013) et qui, ici, s'astreint à composer un roman fait de paragraphes d'une seule phrase. Prenez n'importe laquelle de ces phrases, elle avance avec onctuosité et se retourne avec une agilité impressionnante, comme un être vivant qu'on regarderait se déplacer et grandir de manière autonome. Les quelques effets de longueur ne sont pas forcément la cause de l'étrange chose qui se passe en le lisant : on laisse de côté parfois le sujet initial, le « roman ou d'une cuisinière », peut-être parce que sa matière la plus intéressante est moins constituée d'événements biographiques que d'une vie intérieure en nuances, rendue par un récit qui se reprend toujours.

Il y a vingt ans, Marie NDiaye écrivait *La sorcière* (Minuit, 1996) ; comme le livre d'aujourd'hui aurait été plus fort et plus inattendu qu'il n'est déjà s'il s'était appelé simplement, sans sous-titre, *La Cheffe* ! Nul



Marie
Ndiaye
© Jean-Luc
Bertini

NOURRIR ET CRÉER

besoin de préciser: ce qui est écrit d'elle établit le portrait moral moins d'une cuisinière que d'une femme extraordinaire. Car, au fond, peu nous importe de savoir que parmi tous ses plats elle préférerait la tourte aux écrevisses et le bœuf au miel. La cuisine est ici d'importance mineure, comme si Marie NDiaye avait choisi ce sujet pour parler d'autre chose, qui s'incarne ici en l'art culinaire. De l'écriture elle-même, peut-être ? Littérature et cuisine ont ceci de commun qu'elles nourrissent et créent dans le même geste ; mais on se dispensera des comparaisons éculées. De la création artistique, alors ? Ce serait ne plus être fidèle à la Cheffe, qui aurait refusé d'être comparée à Michel Ange ou s'en serait moquée.

Pour le savoir, revenons à cette femme qui n'a de nom que celui de son statut. Ce mot-là, « la Cheffe », avec une majuscule, dit à lui seul ce qu'elle a fait de sa vie. Sa position n'est pas de supériorité, mais de grandeur. Elle avait bien quelques caractéristiques personnelles. Son talent, sa rigueur, son inventivité, son exigence. Mais tout cela, n'est-ce pas, on pourrait le dire de nombreux cuisiniers et de nombreuses personnes qui font leur travail. « Elle voulait être quelqu'un mais selon son idée, sans chichis, sans qu'il soit besoin d'en parler, quelqu'un qu'on n'oublie pas même si, finalement, on ne l'a jamais rencontré. » Voilà. Cette femme, qui n'est pas sans rappeler la Félicité de Flaubert dans « Un cœur simple », est devenue quelqu'un. Pour celui qui la raconte et pour le reste des hommes. Elle avait plus, ou plutôt était plus, plus intelligente et plus généreuse, d'une intelligence non pas technicienne, mais sensible et vivante, de cette générosité immatérielle qui est une présence au monde : « Pour la Cheffe, tout ce qui vivait était estimable, tout ce qui existait. »

« Ne t'endors pas

En un enchevêtrement de voix narratives qui se répondent, s'interpellent, se rejoignent ou s'éloignent, *Tropique de la violence* donne à voir une certaine apocalypse sociale, métaphysique, et sa possible résolution.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Nathacha Appanah, *Tropique de la violence*. Gallimard, 192 p., 17,50 €

Petit éloge des fantômes (inédit). Gallimard, coll. « Folio », 112 p., 2 €

Peut-on dire non à sa propre vie ?

Alors que rien n'est jamais prêt pour la mort, que les fantômes les plus diligents, les plus aimés, telle la souriante grand-mère indienne, née en 1913, que l'on regarde en face, ne se prononcent pas ; que les mensonges, les rêves, les illusions se sont dissipés, balayés qu'ils sont peu à peu par la nécessité d'affronter ce qui détruit, aliène, meurtrit et l'âme et le corps : le réel le plus cru, le plus indigent, le plus violent, « *une vie de rien du tout* », celle de Mayotte, « *une île française nichée dans le canal du Mozambique* », où, chaque jour, parviennent des *kwassas*, « *ces embarcations de fortune dans lesquelles s'entassent des clandestins venus des autres îles des Comores* ». Chacun semble pourvu d'un horizon hypothéqué, miséreux, où le creux d'un tronc de baobab ne pourrait pas même servir de refuge au jeune Moïse, quinze ans.

« *Moïse le fou* », l'adolescent « *vivant* », rétif au monde des adultes, lui le patient lecteur de *L'enfant et la rivière* de Bosco, lui l'inquiétant, le sensible « *enfant du djinn* », un œil noir, l'autre vert, qui fut donné, un soir de grandes pluies – par une jeune fille effrayée, débarquée de la plage de Bandrakouni –, à Marie, l'infirmière blanche stérile, abandonnée par un mari noir revenu au pays.

Car rien ne résiste mieux sur terre, certainement, que cette tristesse-là.

Une terre aride, intense comme une poudrière en partage, lieu de mille exils, comme autant de déshérences inédites qui offre son terreau à



Nathacha Appanah © Catherine Hélie

« NE T'ENDORS PAS »

Tropique de la violence, le sixième roman de l'écrivain mauricienne Natacha Appanah, née en 1973.

« Pourquoi devrais-je refuser cette vie-là, que les autres appellent délire, fantômes, hallucinations, mais qui est ma version à moi du vivant, du présent, du palpable, du survivable ? » Pourquoi, en effet, renoncer à être, à se battre, à se disculper, à émerger de la malédiction, si, par-delà les clameurs guerrières, la meute hostile des enfants « rois » obéissant à Bruce, chef de bande tout-puissant de Gaza, ce bidonville le plus déshérité, des enfants mendiants, piétinants, hurlants, poings fermés, bouches gémissantes, machettes fendant l'air rendu irrespirable désormais, n'apparaissait, malgré tout, une issue salvatrice ?

Dans cet univers faulknérien, polyphonique, dans ce véritable roman de la trahison, et de l'utopie, peuplé de morts-vivants, de survivants, de fantômes, la rédemption par la langue a-t-elle sa place ? C'est indéniablement l'hypothèse que propose *Tropique de la violence*, où, en un tropisme paradoxalement positif, l'enfant-adolescent redevenu lui-même – hors des sentiers battus, hors de la rivalité –, par un renversement final, peut se prévaloir à son tour d'être une voix vivante, et devenu le héros de sa propre histoire. Son « roman familial » traversé non plus par les ombres terrifiantes, mais par un regain de lumière ajoutée.

« Y a que toi qui parles et tu parles bien ah ça oui tu mets des mots bien propres, bien ordonnés, des mots bien français, bien blancs. Regarde-toi maintenant. Ça t'a servi à quoi si c'est pour finir ici ? Je te regarde et je te déteste comme quand j'étais vivant. »

À propos d'un *Petit pays*

De la bibliothèque à la librairie, chez soi ou en public, la France est un pays qui lit beaucoup. Et, chaque automne en France, le grand raout des prix littéraires fait lire beaucoup de gens. À tel point qu'en plus d'une rentrée scolaire et politique, on parle de « rentrée littéraire ». Cette année, un livre largement diffusé, encensé par tous les médias généralistes, visible sur quantité d'espaces publicitaires et déjà fort d'un énorme succès public, figure sur la liste finale de six prix, en particulier du plus célèbre, décerné par les jurés Goncourt : Petit pays, le premier roman du chanteur Gaël Faye.

par Pierre Benetti

Gaël Faye, *Petit pays*. Grasset, 224 p., 18 €

Il n'est pas dans notre habitude de parler d'un livre parce qu'il figure sur une liste de prix – et d'ailleurs, nous ne comptons pas forcément parler de celui-ci ; mais le succès public et la réception d'un tel texte posent d'intéressantes questions sur le cheminement littéraire de cette partie du monde nommée, il y a un peu plus d'un siècle, « Afrique des Grands Lacs » par une poignée d'explorateurs européens.

Un petit pays, le Burundi ? Certes, on le traverse du nord au sud en quelques heures et il a l'air minuscule sur la carte, coincé entre l'immense Congo et la vaste Tanzanie, niché au cœur du continent africain, au bord de l'un de ses plus grands lacs, le Tanganyika. Mais c'est une affaire de point de vue. L'expression dit autre chose : il y aurait les pays qu'on est censé connaître et ceux qu'on regarde forcément à la loupe, ceux où il est normal de voyager, sur lesquels il est attendu d'écrire, et tout le reste – les centres et les périphéries du monde telles qu'on est censé les accepter. À ce titre, *Petit pays* ne renverse pas la table des clichés.

Force est de constater que c'est là une des rares traces du Burundi dans les publications récentes. L'attention des écrivains, des



Fin avril 2015, des manifestations contre le président commencent dans plusieurs quartiers de Bujumbura. À Musaga, la première ligne des manifestants entame l'hymne national burundais © Pierre Benetti

À PROPOS D'UN PETIT PAYS

journalistes et des chercheurs s'est plutôt focalisée sur son voisin du nord, le Rwanda. Et pour cause : en une centaine de jours en 1994, un gigantesque événement de l'histoire contemporaine, le génocide des Tutsi, a eu sur l'ensemble de la région des répercussions majeures, qui continuent à se faire sentir vingt-deux ans plus tard. Il y a pourtant beaucoup à écrire sur le Burundi aussi. Certains le font, souvent avec discrétion. Des historiens comme Jean-Pierre Chrétien [1] et Christine Deslaurier [2] s'y penchent depuis de nombreuses années. Des artistes, comme le cinéaste Philippe de Pierpont et le dessinateur Jean-Philippe Stassen, l'ont évoqué dans leur travail [3]. Mais on ne se bouscule pas au portillon pour écrire, par exemple, l'histoire de la longue et complexe guerre civile qui a meurtri le pays de 1993 à 2008. S'il existe de nombreux poètes au Burundi, leur poésie se trouve, pour l'instant en tout cas, moins dans des livres publiés qu'ailleurs : dans l'entremêlement de leurs langues – le kirundi, le français et le swahili –, dans leurs chants, leurs expressions, l'art de leur conversation au quotidien, où apparaissent des inventions incroyablement riches de sens, où le non-dit a autant d'importance que le discours. Tant de romans, de pièces de théâtre et de poèmes y sont à écrire, en particulier pour traiter de l'histoire.

Depuis l'indépendance de leur pays délivré de la colonisation allemande puis belge, les

Burundais ont traversé plusieurs cycles de violence politique qui ont profondément meurtri leur conscience collective. Au propre comme au figuré, l'immense majorité de leurs morts n'ont pas été enterrés. Même si la vie n'était pas toujours rose dans un pays resté extrêmement pauvre, ils connaissaient un semblant de paix depuis les ultimes combats, jusqu'à incarner un vif espoir pour toute la région : ils avaient des institutions plus ou moins réconciliées, des radios libres par dizaines, et souvent un sacré humour sur ce qui venait de leur arriver. Et puis, comme s'il fallait donner raison aux imbéciles disant que rien ne change dans ces régions du monde, la hantise des violences passées est revenue en 2015, lorsque le président du Burundi s'est accroché au pouvoir. Depuis, lentement et discrètement, à son habitude, le Burundi se fait oublier dans une situation à mi-chemin de la guerre et de la paix. Quels livres, quelles œuvres nous viendront des collines burundaises ?

C'est dans ce contexte peu anodin que paraît le roman de Gaël Faye, classé par plusieurs journalistes français, avec des relents d'exotisme, parmi les auteurs « africains » ou « francophones » de la rentrée littéraire. Avec une langue aussi simple que sa construction, *Petit pays* avait tout l'air d'un livre « grand public » sur un pays « compliqué ». Mais ce n'est pas le propos de ce livre : « *Je ne sais vraiment pas comment cette histoire a commencé* » prévient le narrateur dès sa première phrase. Son objectif semble être

À PROPOS D'UN PETIT PAYS

plutôt de raconter comment la guerre bouleverse une enfance dans un jardin d'Éden planté de manguiers et peuplé de copains et d'hippopotames, dans un quartier résidentiel où on va au Lycée Français et où on grandit parmi « des gens de maison ». Résolument à hauteur d'enfant, mais jamais plus haut, Gaël Faye reconstitue, avec une sincérité et une humilité certaines, la découverte des identités ethniques et la montée de la violence, racontant un monde qui a disparu : l'ambiance de Bujumbura avant la guerre, qui plaira à ceux qui l'ont connue ; puis Bujumbura au début de la guerre, quand, au fur et à mesure des assassinats et des déplacements de population, la ville devient divisée entre « quartiers hutu » et « quartiers tutsi » – ceux qui ne connaissent pas seront au moins curieux de cette histoire.

Gaël Faye s'attèle aussi à la complexité de la construction de soi avec de tels ancrages biographiques, à la difficulté qu'il y a à devoir toujours se justifier de qui on est. Il arrive qu'on entende une voix un peu plus originale que le fond sonore général du livre, plutôt de basse intensité, et qui est celle de ses chansons (« *Au Burundi, il y a deux choses qui vont vite, la rumeur et la mode* », « *Les semaines ressemblaient à un ciel de saison des pluies* »). Mais pourquoi vient ce sentiment que *Petit pays* aurait pu être écrit moins convenablement, que cette histoire aurait pu avoir une autre ampleur ? Sans doute parce qu'écrit sous le regard attentif et alléché d'un éditeur, il ressemble plus à un produit littéraire bien fabriqué qu'au début d'une œuvre. Tout y est clair, limpide ; tout y semble aller de soi, ce qui est arrivé, ce que les gens disent et ce qu'ils font, le jeune adulte reconstituant son enfance la rend bien plus cohérente qu'elle n'a sûrement été, comme si le roman ne pouvait pas être autre chose que le lieu d'une explicitation saturée de logique. Un vieux Blanc dit que l'Afrique est un gâchis, et le soleil décline derrière les montagnes.

Il n'est pas si étonnant, dès lors, que la presse littéraire ait généralement préféré s'intéresser à la biographie de son auteur : là se trouve « la bonne histoire », celle d'un petit garçon métis et tourmenté devenu trader, puis chanteur, enfin écrivain. Une telle biographie intrigue, charme, amuse. C'est d'ailleurs le début du livre, quand Gaby n'en peut plus de draguer les filles avec son passé mystérieux. Ne faisons pas comme si la réception d'un livre ne jouait pas dans l'expérience de sa lecture : vous ne lirez

sûrement pas *Petit pays* comme vous auriez lu le premier roman d'un Burundais inconnu. C'est aussi que le livre tel qu'il est écrit gomme les aspérités de cette histoire lointaine et compliquée. Commode, pour ceux qui ne s'empêchent pas de tout mélanger, Rwanda et Burundi, guerres et génocide, et qui s'accommodent bien du fait de ne pas aller ni trop loin, ni trop profond : peu importe, car on nous présente tout cela comme une histoire strictement personnelle.

Là se trouve peut-être le drame de Gaël Faye, ramené et assigné par les autres, en partie malgré lui, à une identité que son livre était justement censé défaire. Comme si *Petit pays* ne lui avait pas permis de sortir de soi. Comme s'il ne défaisait pas, non plus, la gigantesque et effroyable galerie d'images véhiculées depuis plus de vingt ans par le traitement de l'histoire de cette région, succédant à celle qu'avaient déjà édifiée les derniers explorateurs européens à la recherche des Sources du Nil, qui ne voulaient voir que ce qu'ils voulaient bien voir et le virent autrement que ceux dont ils croisèrent le chemin. Cent ans plus tard, le regard commun cultive la fascination devant un convenable mélange de beauté et de violence qui scintille dans ce triangle formé par Rwanda, Burundi et Congo. Artistes et chercheurs feraient bien de s'en éloigner avec précaution, au risque de reproduire éternellement les regards du passé. Dans un beau livre d'historien, *L'invention de l'Afrique des Grands Lacs* (Karthala, 2010), Jean-Pierre Chrétien retraçait l'histoire et les effets à long terme de cette expression coloniale, « *un complexe où s'emmêlent étroitement réalité et fantasmes* ». Nul doute que cela s'applique encore à notre vision d'aujourd'hui, et que *Petit pays* l'a peu retouchée.

1. Lire, entre autres, *Burundi, la fracture identitaire* et *Le défi de l'ethnisme*. Rwanda, Burundi (Karthala, 2002 et 2012)
2. De nombreux articles de recherche à lire sur la période coloniale burundaise, ainsi que l'ouvrage bilingue kirundi-français *Paroles et écrits de Louis Rwagasore, leader de l'Indépendance au Burundi* (Karthala-Iwacu, 2012).
3. Voir, de Philippe de Pierpont, la trilogie documentaire sur les enfants des rues de Bujumbura : *Birobezo, les princes de la rue*, *Bichorai* et *Maisha ni karataa* (Wallonie Images Production, 1991, 1994 et 2003). De Jean-Philippe Stassen, l'album de bande dessinée *Les Enfants* (Dupuis, 2005) ainsi que *Pawa, chroniques des Monts de la Lune* (Delcourt, 2002).

La honte et la pitié

Biographe de Bataille, essayiste (citons L'Autre Blanchot et Capitalisme et djihadisme), animateur de la revue Lignes et des éditions éponymes, Michel Surya (né en 1954) est également l'auteur trop méconnu de sept récits parus depuis 1988. Récits érotiques (Exit, Les noyés, L'impasse), récit de la mémoire des camps et du trou noir de l'Holocauste (Défiguration), récit comme expérience de la pensée (L'Éternel Retour).

par Christian Limousin

Michel Surya, *Le mort-né* suivi de *Eux*.
Éditions Al Dante, 88 p., 13 €.

Au sein de cet ensemble singulier, des textes semblent se répondre. *L'impasse* apparaît comme une réécriture, une variante, d'*Exit*, « récit d'une étreinte forcenée contre un mur » selon Bernard Noël, qui préfaça le livre. *Le Mort-né* qui vient de paraître entre immédiatement en résonance avec *Olivet*. Tout dire en une seule fois n'a pas été possible, tant ce qu'il y avait à dire touchait précisément à l'impossible.

Il y a tout juste vingt ans, Michel Surya publiait *Olivet* (éditions Fourbis), un court récit dans lequel le narrateur parlait à la première personne de la mort de ses parents et de son enfance vécue sous le signe du dégoût, de la haine et de la peur. Non ponctué, ce texte à la tonalité autobiographique se terminait ainsi : « *il ne me fait plus peur elle ne me fait plus honte je n'en ai pourtant pas fini et n'en finirai jamais avec la peur ni avec la honte de ce qui me reste d'eux* ». Vingt ans après, Surya n'en a pas fini, en effet, avec la peur et la honte puisqu'il a éprouvé le besoin de revenir sur cette (son ?) enfance dans *Le mort-né*, mais avec de nouvelles armes littéraires dans lesquelles on peut voir des tentatives de mise à distance : la phrase ciselée et surponctuée a remplacé la coulée textuelle à la limite de l'irrespirable, le tu s'est substitué au je.

Il lui suffit de quelques phrases courtes et sobres pour faire sentir tout le poids de cet

enfermement familial, de cette asphyxie, pour créer l'univers de cette tragédie : « *Tu revois tout dès que tu te prêtes à tout revoir : la maison, la courette devant, le jardin derrière. Eux dedans. Elle est vieille, elle est mauvaise. Si elle parle, c'est pour maudire. Lui ne parle pas. Sa malédiction n'en est que plus grande.* » Qu'a donc fait ce fils pour mériter un tel traitement ?

Rien, absolument rien, simplement « *on [le] hait comme on hait tout ce qui vit* ». L'unique tort de cet enfant non désiré par des parents déjà âgés est d'être « *venu après* », d'être en trop. *Olivet* le présentait comme le cinquième et dernier enfant de la fratrie ; ici il semble fils unique, dans un resserrement de la tragédie autour de ses trois protagonistes. L'entreprise est paradoxale : parler de son enfance (puisqu'on ne peut se remettre de cette horreur), tout en effaçant le plus d'éléments possibles (comme le nom de la ville natale, mentionnée dans *Olivet*) afin de ne pas avoir de biographie. Ici, nul déballage complaisant.

Ce qui domine, c'est le dégoût. « *Dégoût de toi enfant. Dégoût d'eux vieux.* » : ainsi claque le début du livre. De ce dégoût le livre tisse les différentes sources : la laideur, la puanteur, etc. D'autres sentiments assaillent également l'enfant comme la peur (« *Nul n'a plus peur que toi* ») et la honte (« *Tu ressembles à toutes les hontes et toutes les hontes te ressemblent.* »). Les parents se détestent et détestent leur fils qui, très vite, est submergé par la haine de soi, au risque d'y être englouti : « *tu as longtemps voulu disparaître* », « *tu as longtemps pensé que tu portais malheur.* »

Le récit accorde une large place (une place centrale) à une méditation sur la mort. Mieux vaut citer que résumer : « *Tu as rêvé de ta mort comme tu as rêvé de la leur. Jusqu'au jour où tu as compris qu'aimant ta mort tu aimais la mort qu'ils voulaient pour toi. Que tu accomplirais ce qu'ils n'avaient pas eu le temps d'accomplir.* » Celui qui dit tu se présente comme étant allé « *au-devant de la mort autant qu'il est possible à qui en est revenu.* » Cette leçon s'est alors imposée : « *C'est mourir qui est impossible aussi longtemps qu'on ne meure que pour fuir (aussi longtemps qu'on fuie pour mourir).* »

Puis il s'agit d'organiser ailleurs sa survie. Et tout d'abord de changer de nom, de se dénommer du nom parental honni pour se glisser dans un autre nom familial. Et aussi d'adopter des masques afin d'œuvrer à « *l'invention de [soi]* », quitte à se brûler les ailes au passage.



Michel Surya © Catherine Hélie

LA HONTE ET LA PITIÉ

Entre questions (« *Dans quel état es-tu né ?* ») et doubles négations (il s'agit de nier la négation qui lui a d'abord été opposée dans son enfance), le récit évolue – mais est-ce encore un récit ? Et quel est son but ? Il est difficile de répondre ; notons toutefois que l'auteur n'est nullement à la recherche d'une quelconque consolation, n'éprouve pas le besoin d'être sauvé.

Comme s'il n'avait pu tout y dire, Michel Surya a prolongé *Le mort-né* d'un autre récit sobrement intitulé *Eux*. Eux, ce sont donc les parents, mais aussi les maîtres. L'école renvoie à la famille : c'est le même monde minuscule et oppressant. Les pères, les mères, les maîtres, il convient d'en rire et de les quitter violemment.

Même si l'idée lui en est venue, celui qui dit tu ne s'est cependant pas vengé de ses parents. Il est allé jusqu'à soigner son père lorsque celui-ci était mourant. A ce moment-là, il a même « *éprouvé de la pitié* », désiré sa guérison mais seulement « *pour que le temps [lui] fût laissé de [se] conduire à [son] tour sans pitié* ».

Sans pitié, le style de Surya s'apparente à un forage implacable : telle une vrille, chaque nouvelle phrase creuse la précédente, jusqu'au vertige. Le lecteur perçoit physiquement cet enfoncement, en est ébranlé. Dans leur langue impeccable héritée de Pascal, ces deux courts récits sombres et terrifiants sont deux lames tranchantes, à placer dans la bibliothèque tout près de *La maladie de la chair* de Bernard Noël et de *Das Kind* et *La Mal-née*, les deux livres de l'Autrichienne Christine Lavant que, précisément, Michel Surya a tenu à publier à l'enseigne de ses éditions Lignes.

Échapper aux morts

Dans *L'administrateur provisoire*, Alexandre Seurat retrace l'histoire de son arrière-grand-père, Raoul H, chargé pendant la Seconde Guerre mondiale de la spoliation des biens des juifs. Son écriture, précise et maîtrisée, crée un contraste saisissant avec le bouleversement du narrateur. Avec nuance et pudeur, il évoque, pour mieux s'en affranchir, la vie d'un père de (sa) famille, « administrateur provisoire », mais aussi inventeur, dont tout est tu. Ce silence familial croise alors celui qui pèse sur la mort du frère du narrateur, faisant naître une belle réflexion sur la disparition et les secrets familiaux.

par Jeanne Bacharach

Alexandre Seurat, *L'administrateur provisoire*.
Éd. du Rouergue, 182 p., 18,50 €

« *Un homme parlera de son désir d'échapper aux vivants. Mais ce sont les morts qui sont dangereux. C'est aux morts qu'il ne peut échapper* », écrit Faulkner dans un extrait de *Lumière d'août* placé en exergue de *L'administrateur provisoire*. Échapper aux morts, tel est peut-être le plus grand désir qui anime ce récit. Alexandre Seurat cherche avant tout par les mots à échapper au silence étouffant des morts, à se défaire de l'immense place qu'occupe dans l'ombre son arrière-grand-père, Raoul H, administrateur du régime de Vichy. *L'administrateur provisoire* est moins un livre supplémentaire sur la Seconde Guerre mondiale qu'une recherche littéraire qui, à travers un travail précis de l'écriture, apaise et met à distance la réalité violente de l'Histoire et des histoires de famille.

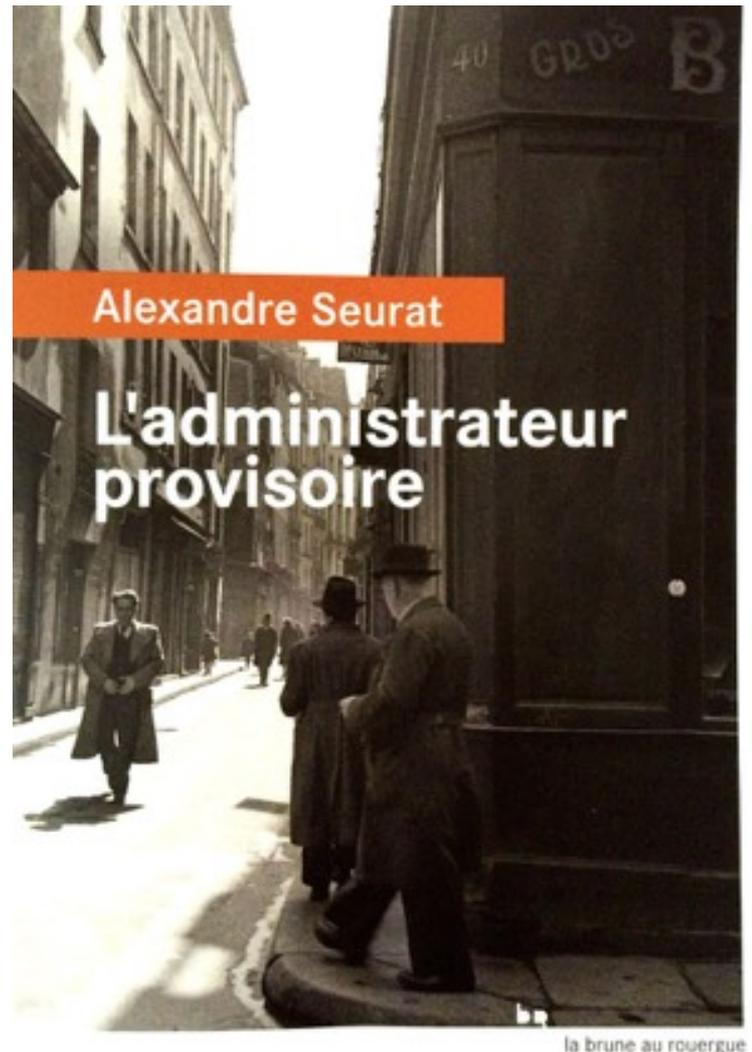
Le silence étouffant est brisé par l'oncle Pierre, qui au moment de la mort du frère du narrateur, avoue d'un souffle et « *d'un seul trait* » le passé de celui qu'il qualifie de « *sale type* », et son appartenance au Commissariat général aux questions juives. La réunion de famille après l'enterrement du frère du narrateur, décrite avec pudeur par celui-ci,

ÉCHAPPER AUX MORTS

délivre la parole et les secrets qui doivent permettre, selon l'oncle Pierre, de « *comprendre des choses, certaines particularités de la famille* ». La révélation du secret propulse le narrateur dans une histoire que tout le monde avait jusque-là étouffée, la recouvrant d'un rapport coupable à la judéité, de sa mère écrivant des lettres à « son rabbin », à son frère mort qui désirait se faire tatouer le matricule de Primo Levi. Le secret éclaire d'une autre lumière ce que le narrateur n'avait jusqu'alors perçu qu'avec angoisse : « *À cet instant, c'est le mur rouge du salon et la lumière blanche de l'applique, sur le mur d'en face, les yeux de mon oncle tournés vers moi, avec le vide.* » L'écriture d'Alexandre Seurat, pour dire le bouleversement le plus intime, s'attache à décrire la réaction purement physique du narrateur, ici ce qu'il voit autour de lui. La construction de la phrase, notamment par l'emploi de formules impersonnelles (« c'est »), dit l'intériorité du personnage, et c'est par le biais de tout ce qui n'est pas dit que nous prenons la mesure de son bouleversement.

Souvent, en effet, le narrateur évoque ses cauchemars, l'envahissement d'un secret qui pèse sur ses nuits, ses rêves, et sa vie tout entière qui ne tourne plus qu'autour de la vie sombre de cet arrière-grand-père. Mais, ici encore, l'écriture de ses mauvais rêves lui laisse la possibilité de ne pas dire trop explicitement ses émotions pour mieux les suggérer. Cette présence légère, en contraste avec son désordre intérieur qui aurait pu l'entraîner vers une lourde introspection, est ce qui fait la grande force du récit. Pour alléger encore cette présence au profit de la parole des autres personnages, Alexandre Seurat intègre avec brio aux phrases et aux pensées du narrateur tous les mots des autres, en italique mais sans guillemets. Les oncles Pierre, Jean et Philippe, porteurs de mémoire, ne sont décrits que par les bribes de paroles rapportées et apparaissent avant tout comme des voix de la mémoire et du passé enfoui. Ainsi, leurs paroles sont, littéralement et sans jugement, incorporées à la parole du narrateur, suggérant à la fois son désir d'effacement et la prégnance de cette histoire qu'il s'approprie peu à peu : « *Il me regarde comme on regarde un adversaire, sourit, bon, qu'est-ce-que tu veux savoir ? Je veux tout savoir.* »

Tout savoir pour mieux s'approprier une histoire, pour s'en affranchir sans jamais se mentir, telle est sans doute l'ambition du



roman. Pour cela, la parole des autres s'avère nécessairement insuffisante et trop empreinte d'émotion. Le narrateur cherche alors à acquérir un savoir plus scientifique, en allant aux Archives ou en s'adressant à un universitaire, démarches qui créent une distance salutaire avec l'émotion suscitée par cette découverte. Le témoignage d'archives, tout comme la prise en charge de la parole scientifique de l'historien, et son incorporation dans le roman, soulignent le désir pudique de l'auteur de toujours se mettre à distance et de confronter sa parole à celle des autres.

Plus important et plus intéressant encore qu'une mise à distance: cette incorporation de l'archive, du témoignage familial, de la parole de l'historien, mais aussi des photos de Raoul H et de ses lettres, révèle ce que le narrateur nomme lui-même un « corps-à-corps » avec son arrière-grand-père : « *C'est comme un corps-à-corps. C'est entre lui et moi. Je sens bien qu'il est là, quelque part, mais sans que je*

ÉCHAPPER AUX MORTS

sache où, bien tranquille, silencieux, sûr de lui, certain que je n'ai pas les moyens de le rejoindre. » Ainsi, la multiplication des sources (archives, témoignages, photos, lettres) apparaît comme un « moyen de le rejoindre ». Leur entremêlement avec les mots employés par le narrateur lui-même pourrait aussi signifier ce « corps-à-corps » total, sans lequel le roman ne serait sans doute pas possible. C'est en effet le roman, et les pouvoirs de la fiction mêlés à ceux du documentaire, qui semblent permettre à l'écrivain de mieux s'approprier cette histoire. Chaque partie est ponctuée d'une scène de procès imaginaire, où un accusé, Raoul H, est jugé puis condamné « à la peine posthume maximale ». Ce procès apparaît comme une stratégie littéraire et fictionnelle, parfaitement maîtrisée par Alexandre Seurat, qui distille cette scène par touches successives tout au long du récit, permettant au narrateur de trouver une place de spectateur actif dans cette histoire.

Au-delà même d'une telle place, le narrateur est aussi celui qui, à la place de Raoul H, vient faire réparation aux victimes, par les mots et les livres. Alexandre Seurat accueille en effet dans *L'administrateur provisoire* deux livres, ceux de Ludwig Ansbacher et d'Emmanuel Baumann, victimes de Raoul H, dont les histoires sont authentiques mais les noms modifiés. Ces livres sont écrits par Alexandre Seurat à partir de documents d'archives, de témoignages et de lettres qui reconstruisent leur histoire, jalonnée de dates et de faits précis, à distance, encore, de toute émotion trop vive. *L'administrateur provisoire* apparaît alors comme un livre de réparation et, avec ses mots sensibles et sa construction narrative pudique, comme un lieu d'accueil, un abri, pour les destins tragiques de ces deux victimes et des ombres des autres morts qui les accompagnent.

Le roman d'Alexandre Seurat, tout en retenue, parvient alors à dire et à rompre le silence pesant qui entoure les morts, coupables ou victimes, pour mieux y échapper, « prendre de la distance », ne plus se sentir coupable. C'est, sans aucun doute, l'écriture – la modestie du style accordée à la discrétion du narrateur – qui lui permet d'y parvenir.

Faire face

Boxe (et non « la boxe ») n'a-t-il pas tout à nous apprendre ?

par Natacha Andriamirado

Jacques Henric, *Boxe*. Seuil, 240 p., 18 €.

Il y a du corps là-dedans, puisque, dès les premières pages, il s'agit de boxe, de poids, de taille, de torse, de mains, de champions aux « trognes cabossées » qui, tout au long des deux derniers siècles, se succèdent sur les rings. Évocation de colosses qui s'oppose rapidement à celle d'une photo de vacances, datée du 19 juillet 1949, où un gamin de onze ans, « maigrichon (jambes fluettes, épaules étroites, côtes saillantes) » pose sur une plage : cet enfant, c'est Jacques Henric lui-même, auteur de « romans improbables » qui, un an après, sur le chemin de l'école, recevra de la part d'un camarade de classe au doux surnom de « Ducon-la-molle », un coup de poing au visage, « pour rien ou si peu », et contre lequel il ne saura se défendre. « Quel corps intime peut naître d'un corps physique qui n'a pas fait face ? » questionne Henric au tout début du livre.

Faire face, tel est sans doute le propos de ce livre au ton neutre, qui, par associations d'idées, d'une réflexion sur l'écriture aux multiples vies de boxeurs, en passant par des êtres aimés, se penche sur notre tragédie commune dont l'issue, connue d'avance, n'en reste pas moins sidérante. « Obscénité de la mort. Dignité de la mort. Quand l'une, quand l'autre ? ». Faire face... À la vie, à la mort, à l'humiliation, au mensonge, à la vérité (mais laquelle ?), à la misère, à l'alcool, à la violence organisée, au racisme, à la haine, la liste est longue, à l'image de ces noms de boxeurs qui se succèdent avec leurs coups donnés et reçus « les yeux dans les yeux » et qui, au travers de leurs combats, nous renvoient à ce que nous sommes, à ce que nous aimerions être, à ce que nous ne serons peut-être jamais. Des boxeurs futurs champions qui parlent de la peur pour mieux la contrôler car « rien ne sépare un héros d'un lâche ».

« Un boxeur doit-il être un misanthrope de fond, qui combattrait de toute sa noire énergie mais sans colère, parce que, depuis très jeune, il aurait déjà jugé le monde et les hommes ; ou n'est-il qu'un misanthrope relatif, la pire engeance, celui qui rend des coups parce qu'il a été frappé par quelqu'un, ou, pire, parce qu'il croit l'avoir été ? ». Feinte ? Direct ? Uppercut ? Bras ballant devant un coup donné ? Courage ? Le savons-nous ? Le saurions-nous ?

Entretien avec Sam Lipsyte

Après Virginia Reeves qui évoquait, entre autre, les cours d'écriture, omniprésents aux États-Unis, EaN s'entretient avec Sam Lipsyte, un écrivain qui y enseigne et affirme qu'il faut travailler sérieusement, mais sans se prendre au sérieux.

propos recueillis par Liliane Kerjan

Sam Lipsyte, *Demande et tu recevras*.
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Martine Céleste-Desoille.
Monsieur Toussaint Louverture, 400 p., 23 €

Vous avez publié trois romans, Venus Drive, Douce Amérique et Demande et tu recevras, ainsi que deux recueils de nouvelles. Depuis quand écrivez-vous ?

Depuis toujours ! Mais je ne publie que depuis 2000. Par ailleurs, il y a dix ans que j'enseigne à l'Université Columbia de New York, à la fois ce que nous appelons l'écriture créative et la fiction. Je fais étudier toutes sortes de nouvelles – de Hawthorne à Fitzgerald en passant par Tchekov et bien d'autres –, en analysant les bases, en variant, en faisant des impasses sur une composante, etc... Je ne néglige pas non plus l'histoire littéraire, mais ce que j'apprécie aujourd'hui, c'est la disparition des écoles littéraires. Il n'y a plus d'étiquette ! Tout est davantage libre. C'est un métier très prenant, je lis énormément pour bâtir le programme et je corrige les manuscrits de mes étudiants, sans compter les entretiens en tête-à-tête. Mais j'essaie d'écrire pour moi tous les jours.

Dans votre panthéon littéraire, quels sont les grands livres ?

Moby Dick évidemment, et *L'Homme sans qualité*, de Musil. J'aime beaucoup Grace Paley, Stanley Elkin aussi.

Et les auteurs d'aujourd'hui ?

Vous savez, ils sont là, au festival America. Je pense en particulier à Ben Lerner, David Grand, Rachel Kushner.

Diriez-vous que vous avez subi des influences ?

Certainement, en particulier celle de Gordon Lish. Il y a vingt ans, j'ai suivi son cours privé, comme beaucoup d'écrivains et je respecte encore ses préconisations : porter une attention extrême à la langue, savoir dilater un moment, couper, prendre un virage pour créer une tension.

Mais, après son traitement des nouvelles de Carver, on a surnommé Gordon Lish « Ciseaux »...

Je sais bien, mais je préfère Carver après les coupes de Gordon Lish ! À propos, son fils est présent à America : Atticus Lish, écrivain lui aussi.

Votre roman Demande et tu recevras, se passe dans les bureaux d'une université new-yorkaise de seconde zone. Cela semble classique et pourtant cela détone.

On a beaucoup écrit sur les profs et sur les étudiants. J'ai décidé de m'intéresser au personnel administratif de catégorie B. J'observe le fonctionnement des institutions – l'éducation, la santé, les arts – de manière légèrement satirique. Le personnage principal, Milo Burke, rend service aux étudiants des filières artistiques, ce qu'il était lui-même avant de devenir un peintre raté. Il lève des fonds. Il se trouve que j'ai assisté à une présentation de la question, donc j'utilise leur formule « *The Ask* », qui donne le titre du roman. L'appel au don, au mécénat : c'est cela l'Amérique, et les arts ont besoin de tellement d'argent pour pouvoir simplement exister. L'engagement vis-à-vis des arts, de la littérature, c'est capital pour la vie des gens.

Que représente ce petit rouage de la « chasse au mécène » ?

Pour moi, Milo n'est pas un « loser », c'est juste quelqu'un qui essaie de s'en sortir. Bref, comme tout le monde. Mais on assiste à la disparition de la classe moyenne, la société se polarise aux extrêmes : beaucoup de pauvres et quelques très riches. Je m'intéresse en fait à sa vie affective. Ses collègues l'humilient, son couple bat de l'aile, mais il est très attendri par son petit garçon, c'est un père complice. Finalement, c'est son vieux copain, très riche héritier, qui sauve la situation par un don colossal, mais il a des exigences pénibles en contrepartie...

ENTRETIEN AVEC SAM LIPSYTE

Qu'est-ce qui vous importe dans l'écriture ?

Je cherche à créer une relation de mise en péril entre le lecteur et l'auteur. Je commence non pas par une idée, mais par une résonance. Je n'ai pas tout dans la tête à l'avance, je découvre en écrivant. L'histoire ne m'intéresse pas tellement. Au fond, elles se valent toutes. C'est le « comment » de l'écriture qui me passionne. Il y a une exigence, celle d'écrire toujours mieux – là le désir est intact -, d'éviter la facilité, la médiocrité.

Aujourd'hui, il se produit un phénomène sans précédent : arrivent à mes cours (mais aussi à ceux de Dan Chaon ou de David Grand) des étudiants qui ont déjà publié plusieurs livres sur Amazon. Il leur faut tout désapprendre, en venir à la rigueur, composer sans céder à la paresse. Qu'ensuite nos étudiants des ateliers d'écriture vivent ou non de leur plume n'est pas la finalité ultime : l'essentiel est qu'on les aide à saisir, à entendre la langue, à voir le monde, à le mettre sur une page. On leur change la vie, qu'ils deviennent éditeur, agent, journaliste ou médecin. On développe leur richesse intérieure, ils entrent dans la peau des autres, ils sont aussi de meilleurs lecteurs. Car, bien entendu, nous sommes, entre autres, la somme de ce que nous lisons.

Vos textes parlent de notre « époque malade et merveilleuse » avec un humour mordant, très savoureux. Où en est votre prochain roman ?

Il va sortir en 2017, sous le titre *Hark* (*Écoutez !*). Ce sont des gens qui se rassemblent autour d'une figure messianique, une sorte de gourou. Cela se passe à New York même et aussi dans la campagne au nord de l'État. Et, comme toujours, j'ai fait mon travail avec un sérieux extrême, mais sans me prendre au sérieux.

Cet article a été publié [en avant-première](#) sur notre blog [Mediapart](#).

Rome unique, Rome damnée

Tout en étant autonome, Rome brûle s'inscrit dans une trilogie que l'on peut qualifier d'« enquête romancée » sur la mafia de Rome ; les deux premiers volumes, *Romanzo criminale* (Métailié, 2007) et *Suburra* (Métailié, 2016) ont été appréciés par la critique internationale et les deux films qu'ils ont respectivement inspirés ont été remarqués eux aussi. Les auteurs, romains et vivant à Rome, Giancarlo De Cataldo (juge) et Carlo Bonini (journaliste d'investigation) savent de quoi ils parlent.

par Monique Baccelli

Carlo Bonini et Giancarlo De Cataldo, *Rome brûle*. Trad. de l'italien par Serge Quadrupani. Métailié, 295 p., 19 €

Le livre s'ouvre sur une vision apocalyptique : « acheté » par le chef de la mafia, le service de la voirie a entamé une grève d'une durée indéterminée et d'autres vendus ont mis le feu aux poubelles. La ville s'embrase. On voit dès le départ que la réalité, légèrement amplifiée, est à la limite de la fiction. Rome a en effet connu, durant l'été 2015, une grève de la collecte des ordures, doublée d'une grève des transports, mais Rome n'a pas brûlé.

Tout se passe de nos jours, très précisément en 2015. Le pape François, Daesh, les migrants, le mouvement « Cinq étoiles », sont là pour le prouver. Trois forces s'affrontent : le gouvernement, l'Église et le banditisme moderne, ou plus précisément : la mairie de Rome, le Vatican et la mafia romaine. Spartaco Liberati, journaliste, prépare son article et le résume ainsi : « *Les ombres du Jubilé – le secret qui paralyse le maire – le suicide qui fait trembler le Vatican* ». Personnage principal : Samourai, chef de la mafia, en prison ; Sebastiano Laurenti, le dauphin, agissant pour lui ; Fabio Desideri, « *autre prétendant au trône* » ; Polimeni, député communiste, Mgr Giovanni Daré, choisi par le pape pour conduire de gigantesques travaux urbains en vue du Jubilé 2016 ; Chiara,

ROME UNIQUE, ROME DAMNÉE

députée de gauche, ancienne maîtresse de Polimeni, et actuelle maîtresse de Sebastiano (l'intrigue amoureuse s'imposait) ; Martin Giardino, le maire de Rome, réputé « incorruptible », donc l'homme à abattre. Auxquels s'ajoutent une quantité de personnages secondaires, qui n'en sont pas moins actifs.

Le récit, sans temps mort, se déroule entre le 12 mars et le 23 mai 2015 ; chaque jour est ironiquement signalé de la façon suivante : « mercredi 25 mars, jeudi 26 mars – Annonciation du Seigneur – saint Ludger, évêque ».

Il est difficile de résumer tous les rackets, chantages, délations, trafics de drogue, prostitutions, tortures, tabassages et assassinats qui remplissent ces pages et constituent malheureusement une étude exhaustive et objective des procédés du banditisme moderne. Il y a quand même quelques personnages « presque bons » : le maire, Martin Giardino, « homo impoliticus (ou un maire au bord du volcan) » qui sera, ou ne sera pas, victime d'une révélation montée de toutes pièces ; Sebastiano Laurenti, qui tient les rênes de la capitale et qui, tout en ayant du sang sur les mains et jouissant tranquillement d'un argent mal acquis, voudrait sortir du circuit mais... Quelques autres personnages bien campés, l'arriviste Chiara Visone, députée de gauche : « *Je ne suis pas une fille de petites apparitions, je suis le premier rôle féminin. Ou rien* », Polimeni, « *fidèle communiste* », raisonnable et honnête, les uns convoitant, les autres défendant les parts à prendre dans les travaux du jubilé.

En filigrane, un portrait peu flatteur d'une Rome qui rappelle celle des Borgia, « *Rome unique, Rome damnée* », ou encore : « *dans cette sacrée ville, à la fin tout se résume à bouffe, nichons et paillettes...* ». On peut constater que le style s'adapte au milieu décrit. Dans la présentation : « *Le chœur : Algides, Albanais, starlettes, statuaires, avocats avisés, carabiniers carabinés, démocrates désinvoltes, escorts excitées, affairistes affairés, nazis tout à fait nazes, politiciens pontifiants, prêtres pleins de prestance, bourrins et bourriques* ». On voit que l'humour n'est pas absent de ce sombre tableau. Les dialogues sont souvent émaillés de « *romanesco* » (argot romain), que seul Serge Quadruppani pouvait aussi parfaitement traduire.

En fin de compte, ce roman aux allures de fiction décrit, hélas, la réalité. Seuls les noms propres sont modifiés, mais les Romains savent reconnaître les personnages réels. À ce propos, il faut saluer le courage des écrivains qui osent faire d'aussi graves révélations : Roberto Saviano, qui a mené une enquête similaire sur la mafia napolitaine dans *Gomorra* (roman ayant inspiré une série télévisée qui a fait fureur en Italie), vit actuellement dans une sorte de bunker et ne se déplace jamais sans ses gardes du corps. On peut imaginer que Bonini et De Cataldo ne vivent pas, eux non plus, dans la sérénité. Une raison supplémentaire de lire *Rome brûle*.

Entretien avec Virginia Reeves

« Un travail comme un autre », de Virginia Reeves, a obtenu en septembre le Prix Page/America 2016. Steven Sampson s'est entretenu avec l'auteure de ce premier roman qui se déroule dans l'Alabama des années vingt et y ajoute quelques réflexions personnelles sur la situation contemporaine de la littérature états-unienne.

propos recueillis par Steven Sampson

Virginia Reeves, *Un travail comme un autre*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Carine
Chichereau. Stock, 344 p., 21,50 €

Pourquoi avez-vous choisi de situer ce livre dans l'Alabama ?

Quand j'avais huit ans, ma grand-mère paternelle a déménagé à Lillian, dans l'Alabama. Elle y habite encore tandis que mes parents et moi n'avons pas arrêté de bouger, sa maison représentait un repère immuable. J'y retourne souvent. J'ai commencé à écrire des nouvelles sur sa communauté – une *retirement community* (village de retraités). Le village est étrange, divisé en trois quartiers hiérarchiques : celui de mobile homes, un autre composé de maisons modestes construites dans les années soixante et enfin, le plus luxueux, sur la baie, où se trouvent des demeures magnifiques. Lillian se situe sur Pensacola Bay, en face de l'État de Floride.

ENTRETIEN AVEC VIRGINIA REEVES

Mais votre roman a lieu dans une autre partie de l'Alabama, à une autre époque.

Quand j'étais étudiante au Michener Center (qui abrite un programme d'écriture créative – à l'Université du Texas), j'ai suivi un cours sur l'écriture de l'histoire avec H.W. Brands dans le but d'approfondir ma connaissance de cet état. La bibliothèque universitaire m'a été très utile. En faisant des recherches j'ai trouvé un mémoire de maîtrise intitulée *These Came Back*, écrit par une étudiante dans les années trente, une étude des taux de récidive pénale. Ce document me semble une sorte de rêve pour un romancier parce qu'il construit une typologie de personnages selon des éléments statistiques et objectifs : QI, âge, race, métier, religion, situation maritale, présence ou absence des maladies sexuellement transmissibles. Et les résultats, paradoxaux, m'ont surpris, il se trouvait que les ex-prisonniers qui récidivaient le plus souvent étaient ceux dotés d'un QI élevé, d'un métier, mariés avec enfant. Cela m'a poussé à créer le personnage de Roscoe.

Pouvez-vous me parler de vos trois années au Michener Center ? Pour être franc, j'ai des présupposés assez négatifs, sans doute du fait que j'essaie moi-même de publier de la fiction, sans avoir entrepris une telle démarche.

Le Michener Center (fondé et financé par le célèbre écrivain populaire James Michener) est extraordinaire à plusieurs titres : les étudiants disposent d'une bourse complète, et sont dispensés de travailler en parallèle. J'ai pu étudier avec Margot Lindsay, avec J.M. Coetzee, et puis avec des membres permanents de la faculté dont Elisabeth McCracken et James Magnuson, directeur du centre. J'ai eu un professeur incroyable, Michael Adams. Nous étions trois à nous réunir dans son bureau pour suivre un cours sur la Bible, dont nous identifions les éléments narratifs. Mais le Michener Center m'a surtout permis d'avoir le temps d'écrire, le cursus est peu contraignant. Chaque promotion ne comprend que douze étudiants, toute discipline confondue : fiction, dramaturgie, poésie, scénario. Il y a aussi des ateliers, phénomène typiquement américain : on est douze personnes à débattre des textes des uns des autres. Dans ma promotion il y avait ma grande amie Fiona McFarlane, dont le livre *L'invité du soir* est très réussi. Elle est

devenue la lectrice dans laquelle j'ai la plus de confiance.

N'y a-t-il pas un danger que ce système amène à une écriture conformiste ?

Je ne crois pas qu'on soit en train de fabriquer des écrivains à la chaîne. Ces programmes ne cherchent pas à promouvoir un style univoque. Dans ma promotion il y avait Fiona McFarlane, Kevin Powers, Brian Van Reet, dont le roman vient d'être acheté et sera publié l'année prochaine. Nous sommes tous très différents. Je crois que chacun était accepté pour ce qu'il est, avec ses forces et ses faiblesses. Pour publier aux États-Unis, on n'est pas obligé à avoir un MFA (Master of Fine Arts dans l'écriture créative). Ces programmes ont remplacé le mécénat. Si quelqu'un était venu me voir et m'avait dit : « *je trouve que vous avez du talent, je vous soutiendrai financièrement pendant trois ans* », je crois que cela m'aurait tout autant convenu. J'aurais sans doute simplement mis plus de temps à obtenir des contacts dans le monde de l'édition.

Comment vos collègues ont-ils reçu votre texte ?

J'avais du mal avec l'intrigue, j'avais tendance à prendre une scène ou une idée et à l'élaborer, sans pour autant l'intégrer à une progression narrative. Je tournais en rond en quelque sorte.

Est-ce un véritable défaut ? Une « scène » ne constitue-t-elle pas une « histoire » ?

Cela pourrait l'être. Je pense par exemple à *Au cœur du cœur de ce pays*, où il s'agit en quelque sorte de clichés photographiques successifs. Mais cela ne correspondait pas à mon projet, il manquait quelque chose à mon écriture, une direction. On me disait, « *d'accord, vous êtes écrivain, vous savez enchaîner des phrases, mais quel est votre but ?* »

Que voulez-vous dire exactement ?

Parfois il faut terminer un livre avant de pouvoir se l'expliquer. Dans *Un travail comme un autre*, je dirais que l'histoire tourne autour d'un homme, Roscoe. Je m'intéresse énormément aux personnages. Cette approche s'impose de plus en plus chez moi comme une évidence. Mes histoires commencent avec un personnage et une situation.

ENTRETIEN AVEC VIRGINIA REEVES

« Une situation » ?

Un endroit et une époque. *Un travail comme un autre* n'aurait pas pu avoir lieu ailleurs que dans l'Alabama des années vingt et trente, à cause de ce qui se passait dans l'État à ce moment de l'Histoire.

Pourquoi cet endroit et cette époque précis ?

J'avais entamé une collection de nouvelles sur Lillian, et je cherchais à la compléter. Je voulais en rajouter une qui remontait davantage dans le passé. Quand je l'ai entreprise, je croyais qu'elle ne serait qu'une nouvelle de plus. J'écrivais sur Roscoe, considéré du point de vu de son fils. Mais quand j'ai compris qu'il allait faire de la taule, je me suis renseignée sur les prisons, et j'ai découvert l'existence fascinante de Kilby. L'ancienne prison, Kilby ayant été rasée et reconstruite.

Qu'avait-elle de si fascinante ?

Elle avait été créée en 1922 pour combler les défaillances du système pénitencier de l'Alabama, l'un des états le plus arriérés dans ce domaine. Sur internet, j'ai trouvé les plans ainsi qu'une multitude de notes expliquant le projet. Les constructeurs obéissaient à des objectifs ambitieux et louables en ce qui concerne la réinsertion des détenus : Kilby devait servir de centre de traitement pour l'intégralité de la population carcérale de l'État, chaque détenu y subissant des évaluations physiques et psychologiques afin de préparer un bilan individuel servant à développer un programme sur mesure.

Dans votre roman Roscoe y arrive en 1926.

Il fallait qu'il soit là en même temps qu'Ed Mason, créateur de la première chaise électrique. Ce menuisier anglais est l'unique personnage historique réel du roman. Venant de Londres, il échoue dans l'Alabama, est arrêté pour vol, fabrique la chaise électrique en échange d'un mois de permission, ne retourne jamais à Kilby, et disparaît. Wilson, l'employé noir de Roscoe, est moins chanceux. Il est « loué » par l'État aux propriétaires d'une mine de charbon.

Pendant mes recherches, j'ai trouvé un essai : *Slavery by Another Name* (inédit en français)

qui démontre comment les États du Sud ont prolongé la tradition esclavagiste d'une autre manière. L'Alabama a été le dernier État à abolir cette pratique.

Mais avant même découvrir toutes ces injustices, vous aviez eu envie d'écrire sur cet endroit.

Pourquoi ?

Je l'aime. L'Alabama me paraît fascinant parce qu'il condense l'Histoire de notre pays. On la voit encore, on la sent. Une ségrégation aberrante y subsiste encore. Là où vit ma grand-mère tout le monde est blanc. Les seuls Noirs que j'ai pu apercevoir sont des éboueurs. Mais si vous faites deux kilomètres sur la route, vous tombez sur des maisons habitées exclusivement par des Noirs. Il n'y aucun lien entre ces espaces distincts, il y a une frontière invisible qui les sépare.

Alors qu'aimez-vous dans cet endroit ?

Je ne sais pas comment l'expliquer sans laisser l'impression d'être monstrueuse. J'ai passé beaucoup de temps sur le golfe du Mexique. Dans l'une de mes nouvelles j'évoque cette « nonchalance en sandales » que je n'ai ressentie nulle part ailleurs, cette idée de « fais comme chez toi », qu'on doit profiter des choses simples. C'est l'image d'un verre de thé glacé qui suinte des perles froides le soir sous un porche. Tout cela existe encore, la lumière est plus basse, les objets sont tangibles, l'Histoire semble vivante, le passé, même s'il est immonde, est incroyablement présent. Il y un sentiment de persévérance, de résilience. Ici, on a encore cette croyance que n'importe qui peut éventuellement réussir. On a le sentiment très fort que la vie est une épreuve, que l'on doit tous lutter.

On voit difficilement le rapport entre le titre de votre roman et le thème.

Il vient d'une phrase dans le roman. Roscoe a purgé sa peine, et lorsqu'il retourne besogner à la ferme, il trouve le même sentiment de bien-être qu'il avait à Kilby, où il avait travaillé à la laiterie, dans la bibliothèque et avec les chiens. Le travail physique me fascine, dans toute ma vie, je ne l'ai fait que pendant deux jours. J'ai passé une journée à aider des voisins dans le Montana à écorcher des arbres à la scierie, et une autre fois, j'ai assisté les patrons du restaurant où j'étais serveuse lorsqu'ils marquaient leur bétail au fer rouge. Il fallait donner aux mâles une injection d'hormones

ENTRETIEN AVEC VIRGINIA REEVES

dans l'oreille. Quand vous avez passé la journée à travailler avec votre corps, vous dormez merveilleusement bien.

**Enfin, vous semblez valoriser le
labour physique plus que l'écriture.**

En effet, c'est un conflit intérieur. J'aimerais pouvoir dire : « j'ai bâti cette maison » ou : « j'ai posé les pavés pour cette rue », ou : « j'ai abattu cette forêt ». Quelque chose de fort, de réel, de tangible, qui ne requiert aucune justification. Alors que moi, que fais-je ? J'aligne des mots sur la page. D'accord, un monde sans art serait triste, je le concède. Mais j'ai besoin de concevoir l'artiste comme quelqu'un de connecté à l'univers concret, qui réussit à fabriquer un objet concret.

**Donc vous décrivez des personnages
qui vaquent à des travaux physiques,
tandis que notre monde actuel est de
plus en plus virtuel.**

J'en suis d'accord. Je suis un luddite, je rendrais volontiers mon téléphone portable, j'abandonnerais mon ordinateur en faveur d'une machine à écrire. Je refuse d'écrire un livre où il y aurait un téléphone portable, par conséquent, toutes mes fictions doivent avoir lieu à une époque avant l'introduction de cet outil. A mes yeux, il enlève toute possibilité de tension dramatique : il suffit pour un personnage de téléphoner ou d'envoyer un SMS, sans doute l'appareil de son interlocuteur est-il allumé ?

Propos recueillis par Steven Sampson

Écrire aux États-Unis

Difficile de ne pas tomber sous le charme d'une romancière si franche et ouverte : après vingt années passées en France, je continue à apprécier la modestie et l'optimisme de mes compatriotes.

En même temps, je me souviens d'un incident marquant quand j'étais en première à mon lycée de Milwaukee. Un jour, mon professeur d'histoire intellectuelle – il était diplômé d'Harvard et je le révérais – nous a demandé s'il y avait de grands écrivains américains vivants. Pour l'impressionner, j'ai levé la main et répondu, tout fier de mon érudition : « Michener. » « Michener ?, s'est-il exclamé. Pouah. C'est un conteur ! » (*He's a storyteller.*) La honte totale !



Aujourd'hui, que dirait-il de la situation littéraire aux États-Unis ? Les *storytellers* n'imposent-ils pas leur vision, grâce à un puissant système reliant école d'écriture créative et agent littéraire, relayé à l'étranger par des festivals tel celui qui vient de se dérouler à Vincennes ?

On adore l'Amérique, surtout lorsqu'elle raconte humblement ses maux historiques, comme l'esclavage, le racisme, la pauvreté, la violence, l'illettrisme, l'inculture, les inégalités. Le voyage – religion officielle de notre époque – est d'autant plus agréable lorsqu'on parle la langue et comprend les coutumes. Et que l'on puisse se sentir moralement supérieur par rapport à la sauvagerie capitaliste pratiquée de façon plus virulente ailleurs.

Et la lecture, se porte-t-elle aussi bien que le tourisme ? Le truc, c'est de marier les deux, de fabriquer une littérature « des grands espaces » afin de faire déplacer le public dans des paysages légèrement exotiques, ceux par exemple de l'Alabama, de la Californie, du Montana, de la Louisiane. On élabore alors une littérature de lieu.

Un travail comme un autre fonctionne bien : à la fin de ma lecture du roman de Virginia

ENTRETIEN AVEC VIRGINIA REEVES

Reeves, j'ai pleuré, comme il m'est arrivé de faire pendant un film de Spielberg. Le message du livre me touche, je ne suis pas complètement en désaccord avec ses hypothèses de base : c'est normal, j'ai grandi avec ! N'est-ce pas vrai qu'on est tous pareil, que l'homme est fondamentalement bon, que les conflits découlent des malentendus, d'un manque de communication ? Et que le monde va de mieux en mieux, vu les malheurs du passé ?

Dans *Un travail comme un autre*, les misères découlent indirectement d'un accouchement difficile, lorsque Marie donne naissance au fils unique du héros (la Bible, la Bible, rien que la Bible, dans la littérature américaine !). Si seulement homme et femme avaient su exprimer leurs sentiments, ils ne seraient pas enlisés dans le silence, la froideur, l'indifférence, ce qui aboutit à la démarche imprudente et illégale de Roscoe : il détourne une ligne électrique de l'Alabama Power pour alimenter la ferme de sa femme.

La littérature d'aujourd'hui – celle produite par les écoles d'écriture créative, couronnée par des prix et vendue par des agents – focalise sur la psychologie du couple. En général, le mari parle moins bien que son épouse, le « développement » de l'intrigue consiste alors en l'apprentissage de la communication par celui-là. Sur ce point, Virginia Reeves a le mérite d'inverser la donne, je la félicite.

Mais la question demeure : une fois la parole maîtrisée, personnages masculin et féminin ont-ils quelque chose à se dire ? De quoi parleraient-ils ? Faut-il éviter de leur octroyer des iPhone 7 par peur qu'ils ne prennent conscience du vide ? Est-ce mieux de fuir vers des paysages lointains – ceux de l'école du Nature Writing ou des romans historiques – pour ne pas regarder la réalité en face ?

Ce nouvel culte du « concret », n'est-ce pas une littérature irréaliste ?

Cet article a été publié en avant-première sur notre blog *Mediapart*.

Que reste-t-il de leurs amours ?

Alain Claude Sulzer a écrit un roman plein de charme et de délicatesse qui, au travers de la carrière d'un acteur autrichien bouleversée par la guerre (un cas parmi tant d'autres qui contribuèrent au renom du cinéma hollywoodien), nous entraîne dans les secrets de l'âme humaine. Les rapports amoureux sont ici d'autant plus complexes qu'ils se passent entre hommes, en un temps où l'homosexualité n'est pas admise et ne se vit que clandestinement.

par Jean-Luc Tiesset

Alain Claude Sulzer, *Post-Scriptum*.
Trad. de l'allemand par Johannes Honigmann,
Jacqueline Chambon. Actes Sud, 288 p., 22 €

Les événements historiques entre 1933 et 1949 sont déterminants, mais les divers protagonistes du roman les subissent chacun à sa manière – comme des millions d'êtres ont pu le faire sans y prendre une part active. Mais ils ne sont peut-être qu'en partie responsables du destin personnel du héros, Lionel Kupfer.

Le roman s'ouvre sur un prologue où se joue la scène traumatique de la mort du frère, qui met fin aux jours heureux et chasse le jeune Lion (diminutif affectueux de Lionel) hors d'un paradis où l'on pouvait jouer en toute innocence. Où, tel un nouveau Siegfried, on pouvait s'enivrer du spectacle de la nature. Tout bascule avec cet épisode tragique, sa relation à ses parents, sa vie quotidienne de petit garçon passionné de dessin...

Fin de l'enfance, plus de Lion, le voilà devenu à six ans Lionel Kupfer. Et le premier chapitre commence en janvier 1933, quarante ans plus tard, au moment où Lionel est devenu un acteur adulé au faite de sa gloire, mais aussi à quelques jours de l'accession au pouvoir d'Adolf Hitler : une nouvelle fois, la vie de Lionel va basculer sans qu'il le sache encore.

Son enfance et son adolescence n'apparaissent ensuite que sous une forme médiatisée par le souvenir et par le récit que le narrateur veut bien en faire, quand c'est nécessaire à

QUE RESTE-IL DE LEURS AMOURS ?

l'économie du roman. Il en va de même pour ses débuts d'acteur, pour ses succès, et lorsque sa carrière recommence plus tard tant bien que mal en Amérique : Sulzer fait alterner dans son roman des chapitres qui se situent à des époques différentes, et qui sont autant de points de repère dans la vie du héros, des balises qui marquent, non pas une évolution (car c'est le monde autour de lui qui change alors que lui reste le même), mais des tournants imposés par les circonstances.

Il faut attendre la fin du récit, le fameux « *post-scriptum* » à une lettre que Lionel devenu vieux écrit à son ancien ami Walter et dont le narrateur retrace le contenu (censé être écrit en 1963, trente ans après l'arrivée au pouvoir d'Hitler), pour découvrir enfin ce qu'a véritablement signifié le traumatisme initial, et les conséquences qu'il a eues sur l'ensemble de la vie de Lionel.

Dans sa traduction fluide, le texte est précis, minutieux, un peu glacé parfois, car l'auteur s'en tient le plus souvent aux faits bruts, sans commentaires, sans jamais s'apitoyer sur le sort de son (ou de ses) héros. Jamais de mélodrame, le drame seulement, pas plus et pas moins qu'une vie humaine avec son lot de bonheurs et de malheurs. Le narrateur est seul en lice, il raconte à la troisième personne ce que font, pensent et disent les personnages et ne leur laisse que très rarement la parole : bribes de dialogues, extraits de lettres qui apportent par-ci par-là une touche de vie ou de vérité, comme si le narrateur relatait des faits réels arrivés à d'autres à partir de documents qui seraient en sa possession et dont lui seul aurait connaissance.

Le roman commence à l'hôtel Waldhaus à Sils-Maria, sur lequel plane toujours l'ombre de Nietzsche, une sorte de château isolé fréquenté par une intelligentsia qui paraît s'être trompée de siècle et vient y exhiber son ennui ... Une atmosphère à la Thomas Mann ou à la Luchino Visconti. Dans le village en bas, un jeune postier rêve à son idole, l'acteur Lionel Kupfer, la coqueluche de ses dames, mais qui en pince pour les messieurs. Il y aura entre eux une brève idylle, mais qui ne restera pourtant pas sans lendemains ! Voilà que le nouveau régime qui s'installe en Allemagne dérange tous les projets. Lionel reçoit la visite d'Eduard, le grand amour de sa vie avec lequel il entretient des relations compliquées, mais celui-ci est venu lui annoncer une mauvaise nouvelle : le film dans lequel il devait tourner se fera sans

lui, ses origines juives le privent d'un coup de tout avenir professionnel à Berlin.

Il faut s'arrêter ici sur quelques-uns de ces personnages qui entourent Lionel et auxquels Sulzer donne une épaisseur qui contribue largement à l'intérêt du roman. Walter tout d'abord, qui tient le petit bureau de poste du village. C'est le fils d'une mère illettrée, aimante, et d'un père italien qu'il n'a ni connu ni désiré connaître : cette échappée vers une autre classe de la société est aussi l'occasion de dépeindre la situation d'une famille « monoparentale » en un temps (est-il révolu ?) où il ne fait pas bon être fille-mère, ni être le fils de personne ... On se tait, on reste seul, et la mère qui ne laisse pas d'être fière de son rejeton ne parvient même pas à en vouloir à l'homme qui l'a abandonnée. Elle tente un rapprochement avec son fils, mais n'en sera guère récompensée. Et comme ce fils préfère les hommes, voilà un second sujet de mise à l'écart dans une société hypocrite qui confond morale et préjugés et se cramponne aux convenances. Cette mère attachante, gênée par son analphabétisme qu'elle tente toujours de dissimuler, n'a pour toute amie qu'une confidente imaginaire, à laquelle elle écrit (en pensée, évidemment) une lettre poignante qui se termine par un constat terrifiant : « *J'ai besoin de l'aide de ma meilleure amie mais je sais que je ne peux pas compter sur ton secours parce que tu n'existes pas, parce qu'il n'existe que moi et Walter, qui ne me parle pas.* » Quant à Walter, que l'abandon de Lionel accable pour la vie, il finit par se reconverter comme steward de la Swissair, comme s'il voulait rompre ses attaches avec la terre, ne se poser que le temps d'une escale, et rechercher dans ce mouvement permanent une vie sans ancrage et sans entraves, une forme de liberté.

Il y a aussi, et surtout, Eduard, l'amour secret de Lionel pour lequel il délaisse Walter. C'est un personnage ambivalent, à la fois séducteur et vénéneux, capable de « *prendre le téléphone pour envoyer ses flèches verbales parfois empoisonnées, parfois amoureuses, la plupart du temps les deux en même temps* ». Lionel est fasciné, même s'il ne se fait pas d'illusions : Eduard est un homme peu recommandable, un brin antisémite, mais c'est aussi « *un marchand corps et âme* », qui n'hésite pas à trafiquer avec les nouveaux maîtres nazis amateurs d'œuvres d'art ... Toujours prêt à profiter des possibilités qui s'offrent à lui, il joue un jeu double, voire triple, qui finit par lui être fatal. Derrière cette face sombre existe cependant une face plus lumineuse, son amour



Alain-Claude Sulzer © Julia Baier

QUE RESTE-IL DE LEURS AMOURS ?

pour Lionel est réel, et il lui fait parvenir par delà la mort un enregistrement de sa voix qui compte parmi les beaux passages du roman.

Sa voix : c'est elle justement qui a charmé Lionel, aussi enjôleuse que le chant d'une sirène... La voix entendue, chuchotée, enregistrée, résonne en Lionel comme résonne encore en lui la voix de son père, ou la plainte d'un violoncelle, ou la ballade du Roi des Aulnes qui prendra dans le roman une place inattendue.

Par ces sauts à travers l'histoire personnelle de Lionel, l'auteur nous entraîne d'abord dans une époque finissante au charme un peu désuet, mais au parfum assassin, surtout envers qui sort de la norme et des conventions. La guerre arrive ensuite comme un piège dans lequel les destins individuels

viennent s'engluer : Walter, citoyen suisse, est mobilisé, mais n'aura pas l'occasion de combattre. La guerre est ainsi résumée, telle qu'on la voit depuis un État neutre – mais peut-être pas seulement : « *Des nouvelles, de l'incertitude, des communiqués officiels, de l'inquiétude, des appels sous les drapeaux, la peur, le rationnement, le black-out – et soudain, elle finit aussi abruptement qu'elle avait commencé. Il avait suffi d'attendre patiemment* ». Une parenthèse douloureuse en somme, mais qui laisse des traces. On ne la voit pas en direct, mais transposée, relatée, et pour s'en figurer les atrocités, il faut ressortir les images de 1914-1918 ... « *Le premier mort de cette guerre en Suisse* », c'est le fils d'une des protagonistes secondaires du roman – mais il est victime d'une mauvaise chute de cheval ! Les Juifs ? La mère de Walter découvre après-coup les horreurs de la déportation dans les images cinématographiques, et elle en tire deux conclusions : elle se fâche avec une pseudo-amie qui tient des propos antisémites, et elle décide qu'elle n'ira plus de sitôt au cinéma ! Pour Eduard, on l'a vu, la guerre est l'occasion de s'enrichir et d'accroître sa collection d'œuvres d'art au prix d'un jeu dangereux et en faisant fi de toute morale. Et pour l'auteur du roman, celle d'ouvrir incidemment un autre chapitre de l'histoire du Troisième Reich, la spoliation des biens appartenant à des Juifs.

Lionel, qui a depuis sa prime jeunesse un don pour « *pressentir ce qui allait lui arriver* », sait se mettre à temps hors de portée des nazis. Mais après la guerre, il ne manifeste plus le moindre intérêt pour le sort de ses concitoyens autrichiens, ni pour les Allemands, ni pour les villes bombardées. Faisant plein usage de sa capacité innée à « *faire disparaître le monde qui l'entourait* », il refuse de voir les ruines : « *Il ne s'intéressait pas davantage au sort de Vienne et de Berlin qu'à celui d'une victime dans le Bronx ou à Harlem* ». Il ne laisse guère paraître de compassion non plus pour les victimes des nazis, comme si le passé ne le concernait plus. Mais est-ce le seul cours des événements qui a brisé sa vie d'acteur ?

Après la guerre, Lionel caresse l'idée de retrouver son ancien statut et de jouer à nouveau dans un film européen, mais pas un instant il ne songe à se réinstaller en Europe. Quand Visconti lui propose de venir en Italie pour interpréter son propre rôle, Lionel pense pouvoir réparer une injustice et retrouver une existence, non dans la réalité de l'Europe, mais dans son cinéma : moins que de lui-même, c'est de son image qu'il est question, de

QUE RESTE-IL DE LEURS AMOURS ?

l'apparence qu'il donne, des personnages qu'il joue et qui ne sont pas lui ... Lorsqu'il souhaite revoir le Waldhaus avant de se rendre à Rome, il imagine peut-être pouvoir renouer le fil interrompu, mais il se désintéresse des gens car « avoir des sentiments, c'était un privilège qui ne signifiait plus rien pour lui. Rien ne le retenait ici, rien ne l'attirait ailleurs ».

La tentative avec Visconti se solde par un échec, la scène est coupée au montage. Lionel constate amèrement que « sa résurrection n'avait pas eu lieu ». Cette déception lui permet toutefois de rebondir sur une carrière dans laquelle il joue désormais des rôles d'Européen, mais en Amérique ! Il semble moins nostalgique que décalé par rapport au temps qui ne passe pas tout à fait pour lui comme pour les autres : « Le temps avait beau être un fardeau, son poids ne l'empêchait pas de courir, il s'écoulait, rapide et fiable, à côté de lui ». Ou comme il est dit joliment ailleurs : « Le passé était contenu dans le geste qu'il avait omis de faire ». Lionel est ainsi d'une certaine manière spectateur de lui-même, comme s'il n'avait toujours fait que jouer sa propre vie. Tout ce qu'il a vécu dans le passé est classé et rangé dans sa mémoire, comme à l'intérieur d'un calendrier de l'Avent dont on ouvrirait une à une les fenêtres : « de chaque découpe, de chaque fente s'échappait du temps ». La redécouverte de ses talents de dessinateur à la fin du roman lui donne même l'impression d'être en mesure d'anticiper la réalité, de remonter le cours du temps jusqu'à l'instant où les dés ne sont pas encore jetés : son dessin en mains, « il contempla le résultat comme un événement qui ne s'était pas encore produit ».

« Lionel était du côté des négateurs, Walter sans doute du côté des perdants », écrit le narrateur. Goethe et « l'esprit qui nie » ne sont pas loin, mais la formule n'est pas la seule clef pour comprendre le personnage créé par Alain Claude Sulzer. Il prend corps au fil des pages, jusqu'au post-scriptum final qui éclaire rétrospectivement les zones restées en demi-teinte. Mais l'auteur ne s'intéresse pas qu'au seul Lionel, il tire plusieurs fils à la fois dans ce roman où alternent les scènes et les époques, offrant à travers la peinture des divers personnages plusieurs éclairages sur des destins individuels malmenés durant ces quelque quinze ans qui bouleversèrent l'humanité.

Entretien avec Ben Lerner

À partir de son roman 10 : 04, dont EaN [a récemment rendu compte](#), Ben Lerner évoque la manière dont il conçoit l'écriture, les relations entre images et littérature, poésie et prose, réalité et virtualité.

propos recueillis par Steven Sampson

Ben Lerner, *10 : 04*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jakuta Alikavazovic, L'Olivier, 266 p., 19,50 €

La question semblera abrupte peut-être, mais quel est le sujet de 10 : 04 ?

On me l'a souvent demandé, je m'émerveille de mon incapacité à y répondre. Sur le plan littéral, le roman raconte l'histoire d'une personne qui, suite à un diagnostic médical, découvre sa fragilité biologique. En même temps, ses mentors littéraires vieillissent, ce qui l'oblige à songer à la question de la transmission littéraire. Et, enfin, sa meilleure amie lui demande de l'aider à tomber enceinte, l'amenant à réfléchir cette paternité potentielle : sera-t-il simple donateur de spermatozoïdes ou véritable père ? Tout cela se déroule à New York pendant un laps de temps un peu flou, englobé par les préparatifs pour deux gros orages qui font paniquer les habitants de la ville.

Aurait-on pu écrire le même livre un siècle plus tôt, en changeant le décor technologique ? Ne s'agit-il pas d'un roman sur la perception ?

La littérature a toujours été une forme de science fiction dans la mesure où elle essaie de s'imaginer comme un moyen de voyager dans le temps. Le roman, tout en traitant le grand rêve du rapport entre l'individu et le social, n'a jamais cessé de superposer ce thème aux vicissitudes d'une époque. Aujourd'hui, celles-ci comprennent, entre autres, le changement climatique, le déclin de l'empire américain et des nouvelles technologies de reproduction. Donc 10 : 04 demeure très contemporain, et en même temps, comme vous le dites, préoccupé par les éternelles questions épistémologiques.

Vous ne cachez pas vos convictions politiques, très à gauche. Pourtant, vos

ENTRETIEN AVEC BEN LERNER

***fiction* mettent en scène des personnages privilégiés, préoccupés par des problèmes spécifiques à un milieu. Aujourd'hui, ces romans sont souvent taxés de « narcissisme. »**

Ce texte, comme *Au départ d'Atocha*, traite la question du privilège. À mes yeux, ç'aurait été plus « narcissique » que d'ignorer les contradictions de ma propre existence en me projetant, par exemple, dans celle d'un réfugié syrien, comme si j'avais accès à toute cette expérience-là. Je voulais réfléchir sur l'absurdité de la situation d'un homme blanc vivant à la fin de l'empire américain, en m'interrogeant sur les possibilités de liens et d'empathie qui existent encore. Donc mon roman est gorgé d'auto-référentialité et d'autocritiques.

Vous êtes en train de créer une méta-œuvre. À un moment dans 10 : 04, le héros parle d'un enterrement qui aurait servi de point de départ pour un mensonge que le lecteur d'Au départ d'Atocha reconnaîtra comme appartenant à l'univers de ce dernier.

Je conçois les deux romans comme un diptyque. Dans *Atocha* il y a ce garçon, Adam Gordon, angoissé et égocentriste à un tel point qu'il n'arrive pas à voir les autres. Je le considère comme une version de moi-même, c'est-à-dire de l'auteur du personnage d'Adam Gordon : c'est moi et en même temps un autre. Dans *10 : 04* j'abandonne un peu le solipsisme picaresque du premier livre pour adopter une certaine intersubjectivité. Le héros est dorénavant capable de voir, d'être vu, de tourner son regard vers le monde extérieur en compagnie des autres, de gérer l'altérité et l'affectivité. Le tout, bien évidemment, dans les contraintes imposées par l'univers d'une ville absurde et d'un mode de vie privilégié.

Votre titre est à la fois concis et énigmatique.

10 : 04 représente l'instant dans le film *Retour vers le futur* où la foudre frappe l'horloge de l'hôtel de ville, ce qui permet à Michael J. Fox de regagner le présent, le sien, celui de 1985 et 1986. Ce qui correspond pour moi à la période où j'ai commencé, dans le récit que je me suis inventé, à prendre conscience du langage et du social. Mais cette scène de *Retour vers le futur*, où l'on voit l'horloge figée à 10 : 04, est aussi l'un des moments les plus marquants de

l'installation vidéo de Christian Marclay, *The Clock*. Donc ce titre démontre comment une image ou une phrase peuvent recouvrir plusieurs instants ou concepts, il transmet l'idée de l'art comme technologie de voyage dans le temps, il incarne tout seul le principe de dédoublement.

La densité de 10 : 04 tient en partie de l'entrelacement de mots et d'images reproduites dans le livre.

Aujourd'hui, la sphère publique se construit uniquement à partir du visuel. La fiction devient alors plus puissante lorsqu'elle nous permet de recadrer une image. C'est l'un des aspects le plus traditionnels du roman, comme par exemple dans *Tristram Shandy*, où il y a de petits dessins. Le roman nous rappelle comment le supplément textuel peut altérer notre appréciation d'une image. Sinon, j'adore faire en sorte que mes personnages regardent quelque chose ensemble, comme le tableau de Jules Bastien-Lepage (Jeanne d'Arc) dans *10 : 04*, que je juxtapose avec l'image fixe du film où l'on voit la main de Marty McFly (Michael J. Fox) en train de disparaître. Lorsque le lecteur, lui aussi, peut regarder la même chose, cela multiplie l'effet de parallélisme. Souvent les auteurs de romans réalistes conçoivent ceux-ci sous l'angle de la métaphore optique : chez Conrad, par exemple, tout renvoie au regard, il vous oblige à voir, vous oubliez que vous lisez un texte, celui-ci devient transparent, vous permettant de regarder la même « réalité » que les personnages. Quant à moi, cela me plaît de reproduire des images dans mes livres afin d'alléger le poids de la description réaliste, pour rappeler au lecteur que prose et image sont deux procédés distincts. En plus, cela crée de nouvelles torsions dans le langage même.

Le ton de 10 : 04 est insaisissable. Il peut faire penser à Sofia Coppola ou à Jim Jarmusch, à la fois neutre, blasé et ironique. Il n'est pas aisé, bien que le roman soit hilarant, d'en évaluer l'intention humoristique.

Je suis content que vous le trouviez drôle. Pour moi, les deux personnages principaux le sont. Enfin, j'espère. En même temps, le « projet » défini par le héros – apprendre à vivre dans le présent – est totalement sincère. Je m'intéresse beaucoup aux œuvres d'art dont le ton semble indéfinissable, dans lequel on n'évite pas l'indicible, où l'auteur vous le laisse deviner, refusant de l'interpréter. Je ne supporte pas cette conception traditionnelle

ENTRETIEN AVEC BEN LERNER

du roman où le protagoniste doit subir un changement : je laisse ouverte la question de son développement. Pour moi, l'art consiste dans la capacité d'un auteur de s'abstenir de toute interprétation.

Vous avez commencé à publier en tant que poète. Dans 10 : 04, lorsque le narrateur évoque ses modèles littéraires, il ne mentionne aucun romancier.

Je suis d'abord poète, ce qui explique ma conception singulière de la forme littéraire. Entre autres, j'aime le roman parce qu'il me permet de réfléchir sur la poésie et de mettre celle-ci en exergue. Dans la mesure où l'écriture romanesque m'a influencé, c'était plutôt celle des étrangers. Même si mon roman ne ressemble pas à ceux de Virginia Woolf, elle m'a beaucoup appris sur le dialogue et sur une sorte de voix collective. J'emprunte ma façon de rapprocher image et prose, aussi bien que dans l'entrecroisement de l'intime et du social, à W. G. Sebald et à Javier Marías. Cela dit, dans mes deux romans les esprits de Whitman et d'Ashbery demeurent omniprésents.

Dans votre dernier livre, The Hatred of Poetry (inédit en français), vous dites que la théorie poétique est parfois plus belle que la poésie elle-même, permettant à l'essayiste d'évoquer des poèmes « impossibles. » On décèle parfois chez vous un petit parfum platonique lorsque vous évoquez vos illusions pour des objets idéaux. La quête irréalisable d'habiter le moment présent – l'objectif de votre héros – ne représente-t-elle pas une transposition romanesque de ce même néo-platonisme ?

Je suis d'accord. Quand j'avance que l'expérience dépend toujours d'une fiction, c'est aussi une façon de dire qu'il n'y a pas d'idéal platonique, qu'il n'y pas de vie parfaite, qu'il y a seulement des fictions plus ou moins fécondes. Ainsi, parfois, de grands vers naissent d'un poème impossible. Mais dans le domaine de la poésie, au lieu de songer à un poème réel et existant, je préfère qu'on tende vers le virtuel et l'impossible.

Votre emploi du terme « fécond » suggère la reproduction, thème central de 10 : 04. Si on faisait abstraction de

vos élucidations théoriques, pourrait-on dire qu'il s'agit simplement de l'histoire d'une grossesse ?

En effet. Le terme « dilation », qui réparaît de façon récurrente, s'associe étroitement à la grossesse ainsi qu'au temps : la dilation temporelle. On l'emploie aussi lorsque l'aorte s'élargit (ce qui le cas pour le héros de 10 : 04). Donc ce seul terme recouvre des notions d'expansion biologique, géologique, temporelle, personnelle, mortelle – toutes liées au thème de la possibilité biologique. Le texte réfléchit néanmoins aussi la grossesse en dehors des structures conventionnelles.

Où vous situez-vous par rapport à cette question ? Le triangle central formé par le héros, Alex et Alena semble un peu triste : il couche avec l'une et aime l'autre. Celle qui veut tomber enceinte de lui n'éprouve aucune passion pour le futur géniteur.

Il faut comprendre qu'il ne s'agit pas uniquement d'une soit disant incapacité de sa part à habiter sa relation avec Alex. Elle n'attend pas qu'il devienne un amant passionné, elle sait ce qu'elle veut, qu'ils approfondissent leur amitié, jusqu'à devenir parents ensemble, ce qui ne veut pas dire « Je t'aime d'amour. » Elle cherche à tomber enceinte. C'est une femme qui choisit d'avoir une famille sans être dépendante d'un homme. Je n'ai pas d'avis à ce sujet. Je n'ai jamais d'avis sur les profonds changements technologiques, je ne pourrais dire s'ils sont bien ou s'ils sont mauvais. Je crois qu'ils sont les deux à la fois. Dans 10 : 04, j'essaie de dessiner les contours d'un territoire de tendresse et d'amitié qui ne figure pas sur la cartographie traditionnelle des relations homme-femme.

Dans Portnoy et son complexe de Philip Roth, Alex Portnoy a trente-trois ans, comme votre héros.

Je ne le savais pas.

Il y a la répétition de l'âge, la récurrence du surnom Alex et la centralité de la masturbation, sauf qu'ici elle devient strictement utilitaire.

C'est une très bonne lecture de mon roman. Les noms sont toujours importants parce qu'ils renvoient à ceux d'autres personnages fictifs ou historiques, par des voies mystérieuses qui échappent à l'auteur. A mes yeux, la relation

ENTRETIEN AVEC BEN LERNER

entre le narrateur et Alex représente le noyau affectif de ce roman, elle démonte la possibilité d'une forme de lien et d'amitié peu représentés dans la littérature. Bien évidemment, il y aura entre eux une différence biologique et sexuelle, tout cela est complexe, mais leur relation n'est pas déterminée par des modèles traditionnels. Ils s'aiment énormément. Il ne s'agit pas d'un amour tragique, ni d'une passion sexuelle. Au lieu de se regarder passionnément dans les yeux l'un et l'autre, ils se promènent à travers la ville. De cette manière, le roman exprime une sorte de parallélisme.

Elle lui en demande beaucoup. C'est une forme de don ultime qui crée une obligation importante.

Leur relation est compliquée. Il est en train de prendre la mesure du cadeau qu'elle lui demande. Qu'advierait-il si, cinq mois plus tard, Alex tombait amoureuse d'un autre garçon ? Ou si elle perdait le fœtus ? A la fin de mes romans, je préfère laisser le lecteur dans l'incertitude.

Kundera explique que pour lui l'écriture commence avec une idée visuelle. Est-ce le cas pour vous ? Il y a trois images centrales dans 10 : 04 : l'aquarelle de Klee commentée par Benjamin, le tableau de Bastien-Lepage et l'image fixe du film Retour vers le futur. Quels rapports entretiennent-elles ?

Dans son analyse de l'aquarelle de Klee qu'il appelle « l'Ange de l'Histoire », Benjamin dit que l'ange a le dos tourné vers l'avenir (« *her back is to the future* »), ce qui fait écho au titre du film (*Back to the Future*).

Ces idées étaient-elles déjà présentes dans votre esprit lorsque vous avez conçu le roman ?

Une fois l'écriture terminée, j'oublie souvent comment je suis arrivé à ce résultat. Le roman remplace littéralement mon souvenir. Mais il se trouve que, récemment, un ami m'a rappelé que je lui avais envoyé un courriel dans lequel j'avais joint ces deux images en disant « quelqu'un pourrait en faire un roman. »

Cet article a été publié en avant-première [sur notre blog](#).

« Là où il y a tyrannie »

Au moment où l'on s'apprête à célébrer les soixante ans de la révolution en Hongrie, les éditions du Félin font paraître une anthologie, Budapest 1956, dirigée par Guillaume Métayer, chercheur au CNRS et traducteur du hongrois et de l'allemand.

par Gabrielle Napoli

Budapest 1956. La révolution vue par les écrivains hongrois. Anthologie dirigée par Guillaume Métayer. Éditions du Félin, « Les marches du temps », 274 p., 22 €

Alors que le Comité central du Parti communiste polonais réintègre, le 19 octobre 1956, le réformateur Władysław Gomułka, 200 000 Hongrois manifestent leur solidarité avec les Polonais le 23 octobre. Le 24 octobre, les chars soviétiques entrent à Budapest et Imre Nagy redevient Président du Conseil. Le 25 octobre, une fusillade éclate devant le Parlement et la police politique tire sur les insurgés. Imre Nagy prend la tête du Parti communiste hongrois et un cessez-le-feu est signé entre le 28 et le 30 octobre.

Le 4 novembre, au lendemain du grand discours du cardinal József Mindszenty sur le « régime déchu », les chars de l'Armée Rouge reviennent à Budapest, Imre Nagy et différents membres du gouvernement se réfugient à l'ambassade de Yougoslavie, et la révolution est écrasée dans un bain de sang.

Cette anthologie rassemble des textes d'écrivains hongrois, jusque-là pour la plupart inédits en français, qui reviennent sur ces quelques jours de l'histoire hongroise, d'une importance radicale pour la Hongrie, mais aussi pour l'Europe (et c'est le sens de la présence d'un extrait du texte de Milan Kundera publié initialement en 1983, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale »), et même pour « l'histoire universelle », avec ses conséquences politiques, mais aussi intellectuelles et artistiques. C'est d'ailleurs ce que la préface de Guillaume Métayer, intitulée « Hongrie 1956 : révolution et réalité » montre de manière précise et documentée, en situant dans une perspective

LÀ OÙ IL Y A TYRANNIE

élargie ces événements, emblématiques désormais d'un peuple qui a cru, l'espace de quelques jours, au rêve de la liberté.

Budapest 1956 fait entendre la voix de différents auteurs hongrois, de différentes époques, pour certains très connus du public français, comme par exemple Sándor Márai (mais dont on lira un poème alors que c'est sa prose qui est abondamment traduite en France), István Örkény, dont le texte ici contraste avec ce que le lecteur français connaît de son humour grinçant et absurde, dans *Les boîtes* par exemple, Krisztina Tóth, auteure contemporaine dont le recueil *Code-barres* paru aux éditions Gallimard en 2014 livre un regard à la fois décalé et profondément juste sur la Hongrie des années 1970 aux années 1990, Tibor Déry, mais aussi des écrivains complètement encore inconnus du lecteur français, László Ladányi ou István Ágh. Non seulement les écrivains présents dans cette anthologie appartiennent à des époques différentes, et pratiquent des genres différents (on trouve ici de la poésie, du roman, de l'autobiographie, etc.) mais ils ont un rapport à l'événement historique autour duquel gravitent tous les textes, qui varie en fonction de leurs expériences propres, selon qu'ils ont vécu 1956 alors qu'ils étaient déjà exilés, ou qu'ils ont migré précisément à ce moment, ou qu'ils ont choisi de rester.

En guise d'exil, c'est l'écriture, par exemple, que choisit György Konrád, qui dit s'asseoir à son bureau et se mettre à écrire à chaque fois que l'occasion lui fut donnée de partir. Et ce n'est pas sans évoquer Imre Kertész, mentionné dans la préface mais absent de l'anthologie, dont un des personnages principaux, Köves, à la fin du *Refus*, décide de rester en Hongrie alors que les clameurs de liberté jaillissent et que les frontières sont perméables, pour écrire un roman, le seul qu'il puisse écrire, en hongrois². Le ton est poignant, sérieux ou ironique et acide, comme dans « Promenades dans Budapest en 1956 » de György Konrád : « *Les gens intelligents restèrent au lit, à moins que la curiosité ne les en délogeât pour partir vers des aventures inconnues. Les gens comme il faut partirent au combat en chemise propre, après un bon bain, un œuf à la coque et un thé.* » Sans concession aucune, l'écrivain, dans un récit tranchant et plein d'acuité, laisse le lecteur perplexe. Rire ou pleurer ? C'est peut-être un des dilemmes que le lecteur de *Budapest 1956* tentera de résoudre.

C'est également à la pluralité des voix des traducteurs que nous serons sensibles. Une courte notice biographique en fin de volume est écrite pour chaque auteur mais aussi pour chaque traducteur. Cette initiative permet aux curieux de mieux connaître les écrivains dont il lit des textes plus ou moins longs, mais aussi d'être sensibles à la diversité des traducteurs de hongrois aujourd'hui en France. Chevronnés ou plus novices, ils sont tous animés par cette volonté de faire connaître une littérature, et de rendre audible une langue si particulière, et si belle, ce qui rend l'entreprise collective de *Budapest 1956* assez émouvante. Enfin, ils pourront aussi flâner dans les rues de la Budapest de 1956 grâce à un plan et à un index des rues extrêmement précis, et se repérer dans la Hongrie entière en suivant sur une carte d'époque aussi les différentes voies prises par ceux qui ont choisi l'exil.

Le regroupement de ces textes dans cette anthologie semble habité par cette question du rapport entre le rêve et la réalité, de cet écart entre ce à quoi l'on a pu croire et ce qui en a résulté, sur ces « *frontières floues avec le réel qui s'absente parce que la forme de l'Histoire dépasse depuis longtemps l'échelle de l'individu* » écrit Guillaume Métayer dans la préface. Et le choix de donner à lire l'Histoire par des écrivains est une manière aussi de s'interroger sur les différentes possibilités d'appropriation ou de réappropriation de l'Histoire par la littérature, une « *invitation à visiter cette mémoire collective d'un peuple, pour tenter de comprendre de l'intérieur les mobiles et les émotions qui ont accompagné cet épisode héroïque et tragique de l'histoire de la liberté* ». Ce phénomène d'« étran-géisation » du réel est en effet perceptible dans plusieurs textes, dont certains sont même franchement oniriques, comme peut-être cette révolution elle-même. Cette étrangeté des événements et ces liens entre rêve, réalité et révolution confèrent à l'ensemble une unité auquel le lecteur sera sans aucun doute sensible.

Nous avons quant à nous été frappés par le poème liminaire de Gyula Illyés, « Une phrase sur la tyrannie », aux accents étrangement prémonitoires, puisque ce texte a été écrit dans les années 1950, et publié pour la première fois en octobre 1956 dans la *Gazette littéraire (Irodalmi Újás)*, hebdomadaire d'opposition qui a dû émigrer dès 1957 vers l'Ouest. La tyrannie s'immisce partout, dans les interstices les plus intimes (« *Tu as beau vouloir t'enfuir, elle te guette / tu es à la fois prisonnier et geôlier / elle s'insinue dans le goût de ton*



LÀ OÙ IL Y A TYRANNIE

*tabac, / l'étoffe de tes costumes / elle pénètre au plus profond / jusqu'à la moelle de tes os ; / tu voudrais réfléchir, mais seuls / te viennent à l'esprit ses propos ») et c'est, nous semble-t-il, aussi ce qui rassemble tous ces textes de *Budapest 1956*.*

L'appropriation de l'événement historique dévoile sans cesse la tyrannie subie, présente dans chaque recoin de l'individu. C'est ce vieux professeur qui décide, pour des raisons particulièrement embrouillées, de passer la frontière, sans jamais se départir de son acrimonie, et de se laisser mourir, spectateur de la « désagrégation » dans « L'Heure des comptes » de Tibor Déry. Ce sont aussi ces parents devant le cadavre de leur fils dans le bouleversant « Prière » d'István Örkény, qui s'accrochent à l'idée que, non, leur fils est bien parti en Amérique avant de reconnaître enfin que c'est la tyrannie qui est étendue là, dans leur chair.

Les écrivains déclinent ici la tyrannie et ses conséquences les plus cachées, dans une histoire qui se tient secrète parfois aussi, sauf quand elle se laisse lire dans les corps, comme cette carte que la narratrice de Krisztina Tóth peut lire sur le torse de son père : « *Ce ventre, d'ailleurs, était tailladé de monstrueuses cicatrices, dont les trajectoires enchevêtrées, bien que recouvertes de poils jaunâtres au milieu et sur le torse, luisaient de sueur, de loin déjà. Le sentier principal serpentait jusqu'à la clavicule. Trois carrefours le coupaient, l'un sur la poitrine, l'autre sur le sommet de la colline, au-dessus du nombril, et le dernier en bas. Sur le dos aussi il y avait deux gigantesques trous, recousus de deux grands points de suture, qui semblaient communiquer avec les carrefours visibles. C'est ainsi que j'appris à connaître mon père, avec ces sentiers mystérieux, qui conduisaient on ne sait où, loin, à l'intérieur dans cette*

forêt obscure et silencieuse, d'où jamais, de toute mon enfance, la moindre voix n'avait filtré. »

Les voyages en train, les valises, la succession de frontières, autant d'éléments présents dans ces récits, dans ces poèmes, autant d'éléments consubstantiels à 1956, et que Krisztina Tóth interiorise et métaphorise dans un rapport au corps et à la matière qui lui est propre. Mais ils sont nombreux ces corps abîmés, douloureux, mourants ou morts, abattus ou pendus, dans *Budapest 1956* et c'est dire combien les victimes de la répression meurtrière a marqué ces écrivains dont l'écriture incarne à la fois la déréalisation et l'étrangeté de la révolution, et son caractère particulièrement concret et incarné.

Budapest 1956, ce sont des hommes et des femmes qui errent dans la ville abîmée, détruite, où les traces de ceux qui ont disparu sont ensevelies sous les décombres, où les colonnes de chars ébranlent les ponts, où le temps semble à la fois suspendu et sur le point de basculer. Et c'est la seconde où l'on a cru que la révolution aurait en effet lieu, que la « vérité » aurait le dessus sans qu'aucune goutte de sang ne soit versée, qui change Yuri, fondamentalement, dans « Lignes de force du champ magnétique » de György Ferdinandy, Yuri qui ne pourra plus jamais être « *comme les autres hommes, celui qui, ne serait-ce qu'un instant, avait cru l'impossible, là, devant l'Astoria* ». Et de constater la modification radicale du rapport au temps et à l'existence : « *On titubera vers l'avant. Après coup, on maquillera les hasards en décisions. C'est ça qu'on a dans nos sacs, c'est de ça qu'on se forgera des justifications. Ça deviendra un destin, de l'histoire.* »

La tyrannie se dévoile aussi dans les tentatives des écrivains pour s'approprier l'Histoire, sans avoir la certitude de pouvoir en rendre compte exactement, ni même de la comprendre. Mais c'est justement dans ce vacillement des certitudes que s'élabore la création littéraire avec toute la force et la fragilité qui lui sont inhérentes, disant aussi le vacillement de l'interprétation de l'événement.

1. « *Là où il y a tyrannie* » est le premier vers du poème de Gyula Illyés, « Une phrase sur la tyrannie », 1950.
2. Imre Kertész, *Le Refus*. Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Actes Sud, 2001.

Entretien avec Stewart O’Nan

Le quinzième roman de Stewart O’Nan, Derniers feux sur Sunset, se penche sur la fin de la vie de Scott Fitzgerald. Lors de sa venue au festival America, il s’est entretenu avec EaN, évoquant sa lecture singulière de l’écrivain et la manière dont il a conçu cette fiction biographique.

propos recueillis par Steven Sampson

Stewart O’Nan, *Derniers feux sur Sunset*.
Trad. de l’anglais (Etats-Unis) par Marc Amfreville
L’Olivier, 392 p., 23 €

D’où est venue l’idée d’une biographie fictive des dernières années de Scott Fitzgerald?

J’ai toujours été fasciné par l’idée de Fitzgerald à Hollywood. Ses biographes traitent peu cette période. On savait qu’il a vécu au Garden of Allah (hôtel mythique sur Sunset), qu’il était ami avec Dorothy Parker et avec S.J. Perelman, ce dernier étant scénariste pour les Marx Brothers. Et que Robert Benchley y était, ainsi que toute la bande de la « Table Ronde de l’Algonquin », mais ça restait assez vague, on ne pouvait visualiser la scène, à part dans les écrits de Sheilah Graham, auteur de cinq volumes de mémoires qui fournissaient un point de vue subjectif, évidemment pas celui de Fitzgerald. Or celui-ci est forcément le plus intéressant, du fait de ses capacités d’observation et d’analyse qu’il a démontré dans *Gatsby*, où il a condensé tout un univers en cent soixante-dix pages.

Vous avez un penchant pour les personnages ayant touché le fond, on voit cela dans votre premier roman, Des anges dans la neige, ainsi que dans le dernier, City of Secrets, qui n’est encore traduit en français.

En effet, dans ces trois livres je pose la question : que fait-on lorsqu’on a vécu le pire ? Dans *Derniers feux sur Sunset*, on a affaire à un Fitzgerald qui a tout perdu. Criblé de dettes, il est obligé d’assumer les frais d’hospitalisation de Zelda, internée à vie, ainsi

que ceux de sa fille Scottie, inscrite dans un lycée huppé à l’autre bout du continent. Il doit un roman à son éditeur Max Perkins. Mais par rapport à mon premier roman, où le malheur finit par détruire mes personnages, ici ils arrivent à se réveiller le matin et à garder un certain espoir : Fitzgerald tombe amoureux de Sheilah Graham, ce qui le revigore et ranime son écriture. On le voit dans ce texte inachevé et magnifique qu’est *Le dernier nabab*.

Sheilah Graham est quasiment inconnue en France. Pour moi, enfant, son nom était synonyme du côté superficiel et mondain d’Hollywood, où elle était la plus célèbre écotière.

Elle était en avance par rapport aux années trente, tout comme Zelda l’était dix ans plus tôt. Sheilah était capable, ambitieuse, indépendante. Fitzgerald était plus dans le besoin affectif qu’elle, finalement cela ne pouvait marcher.

La plupart d’Américains qui étudient la littérature lisent Fitzgerald à la fac, voire au lycée. Mais vous avez fait des études d’ingénieur en aéronautique, avant de travailler chez Grumman, donc vous l’avez découvert tardivement.

J’avais à peu près vingt-cinq ans, ce qui est parfait, un peu comme Nick Carraway avec *Gatsby*. J’étais alors suffisamment mûr pour apprécier sa prose, son langage figuratif. Mais *Gatsby le Magnifique* n’est pas un livre qui a vraiment compté pour moi, je suis plus interpellé par la vie de Fitzgerald et par sa sensibilité. Pendant l’écriture des *Derniers feux sur Sunset*, je lisais tous ses écrits, et ceux de Zelda : les lettres, les nouvelles, les inédits, je me trempais dans cette masse de matériel, je m’en suis laissé pénétrer.

Y a-t-il une biographie qui vous a particulièrement influencé ?

Non, elles sont toutes assez normatives. Fitzgerald lui-même a dit qu’il n’y a jamais eu une bonne biographie d’un écrivain parce que celui-ci est plusieurs personnes à la fois. Ce qui importait le plus pour moi, ce sont les lettres qu’il a échangées avec Zelda, avec sa fille, avec Harold Ober, son agent, et avec Max Perkins. Du fait de l’essor des études sur Fitzgerald, il existe une abondante documentation, à un tel point que l’on sait comment il a passé chaque journée de sa vie à partir du début des années vingt. On connaît ses préoccupations

ENTRETIEN AVEC STEWART O'NAN

quotidiennes, sur quel film et avec quels associés il travaillait, dans quelle maison ou quel appartement il vivait, comment il payait ses factures, on a même son grand livre. Il était obsédé par l'argent, qu'il gérait mal. On peut même en acheter un fac-similé, où il détaille les dates de publication de ses nouvelles, combien il a gagné, et comment il a dépensé ses revenus.

Dans Derniers feux sur Sunset, vous plongez votre lecteur dans l'ambiance de Los Angeles : les palmiers, les eucalyptus, les champs de luzerne et de moutarde sauvage, les lézards. On dirait que vous avez grandi dans la Cité des anges.

J'y ai passé peu de temps, le monde de Fitzgerald n'existe plus, comme pour le Jérusalem de 1946 et 1947 (lieu de l'intrigue de *City of Secrets*). Même les odeurs ont changé. Mon objectif était de transmettre les impressions d'un natif du Midwest qui arrive sur la côte Ouest des années trente. C'est alors un jardin, tout est florissant, les montagnes et l'océan sont magnifiques. Fitzgerald n'avait jamais vécu dans un endroit pareil. Il arrive des collines du Caroline du Nord, où il habitait dans un hôtel décrépit, et là il se trouve sur la plage de Malibu. Pour lui, c'est l'éclosion de la Nature.

Vous me faites penser à Colum McCann, sujet d'un entretien précédent. Comme lui, vous préférez écrire sur des sujets étrangers à votre propre vécu.

Joanna Scott, auteure d'*Arrogance*, livre formidable sur Egon Schiele, donne le conseil suivant aux écrivains : n'écrivez pas sur ce que vous savez, mais sur ce que vous voulez savoir. Laissez-vous emporter par votre curiosité. Dans un grand nombre de mes romans, je crée des personnages dont les expériences n'ont rien à voir avec la mienne. Je me laisse séduire par des nouveaux paysages. Je crois que Fitzgerald était envoûté par l'exotisme de Los Angeles, comme l'était Brand par Jérusalem. Il se trouve dans un territoire étrange, il ne connaît personne, il doit naviguer sans repères, comme moi et mon lecteur.

À Los Angeles, cette navigation a souvent lieu en voiture. Déjà, on avait senti dans Des anges dans la neige

votre passion pour les automobiles. C'est assez américain.

J'ai grandi à Pittsburgh, ville des machines. Mon père était ingénieur, et son père avant lui. J'ai hérité de la même fascination. Et c'est vrai, Los Angeles a toujours été une ville où les voitures occupent tout l'espace. Au milieu des années quatre-vingt dix, j'ai vécu à Albuquerque, au Nouveau-Mexique, à l'époque de la culture « Fast and Furious » ou « lowrider » : le soir les habitants allaient au cinéma bon marché, où on pouvait acheter une place pour un dollar, et au lieu de regarder le film, ils passaient la soirée à circuler sur le parking avec leurs voitures. En Amérique, cette culture de l'automobile est très enracinée, promue, médiatisée.

Est-ce lié à une idéologie ?

Je crois qu'elle renvoie à un idéal de liberté, d'irresponsabilité, d'égoïsme. Les Américains adorent le délire de la vitesse. J'ai écrit deux livres là-dessus : *Speed Queen* et *Le pays des ténèbres*. La tension entre individualité et responsabilité m'attire irrésistiblement. Adolescent, la première chose qu'on veut, c'est échapper à ses parents et conduire une voiture à une vitesse folle, se libérer de quelque chose.

La situation géographique et temporelle de votre roman – Los Angeles dans les années trente – est récurrente dans la création contemporaine, aussi bien en France qu'aux États-Unis. Je pense, entre autres, au film récent de Woody Allen, Cafe Society. Croyez-vous appartenir à une tendance ?

La nostalgie n'est pas un sentiment bien neuf. Dans les années soixante-dix, elle portait sur les années cinquante, comme dans le film *Grease*. Ma spécificité, je crois, c'est que je ne prétends pas que les choses étaient « géniales » avant, mais plutôt difficiles. En ce qui concerne Fitzgerald, bien sûr ça fait glamour de fréquenter Joan Crawford et Clark Gable, mais il ne faut pas oublier qu'il est obligé de mettre en gage sa voiture afin de payer son loyer, qu'il est profondément alcoolique, qu'il n'a aucune relation avec sa fille. Peut-être l'univers de *Dernier feux sur Sunset* pourrait servir d'antidote à la représentation nostalgique de Fitzgerald. Notre imaginaire lui associe habituellement la côte d'Azur, Juan-les-Pins, une certaine légèreté enivrante, tandis que dans mon livre il habite tout seul, il n'a pas de quoi manger, il

ENTRETIEN AVEC STEWART O'NAN

écrit des scénarios merdiques afin de payer ses factures et n'y arrive même pas.

En même temps il touche un salaire faramineux pour son travail de scénariste. Est-ce là un commentaire sur les rapports de force économiques entre le livre et le cinéma ?

Pas vraiment. Ce serait plutôt un commentaire sur les rapports entre les arts d'une part et le monde réel de l'autre. Il faut se rappeler qu'en plein milieu de la Grande Dépression, Fitzgerald gagne mille dollars par semaine, pendant que beaucoup de ses contemporains crèvent de faim. Et pourtant il ne réussit pas à régler ses dettes, qui étaient au niveau de trente mille dollars lorsqu'il arrive à Hollywood. Même à l'époque de l'écriture de *Gatsby*, il réclamait à Max Perkins un prêt. Il venait de publier *L'envers du paradis*, ce qui avait fait de lui l'écrivain le mieux rémunéré du monde pendant trois ans, de 1920 à 1923. Sa vie était gorgée de paradoxes.

Se rend-t-il compte de son propre génie ?

Je crois que oui, même à la fin de sa vie. En 1940, Hemingway lui envoie un exemplaire de *Pour qui sonne le glas*, avec une dédicace très affectueuse, et il perçoit clairement qu'il s'agit d'un gros livre encombrant et médiocre. Alors que lui est en pleine rédaction du *Dernier nabab*. En lisant ses lettres, en voyant comment il en parle à ses amis, on comprend qu'il le considère comme un très bon livre.

Entre son travail de scénariste, ses déplacements pour voir sa femme et sa fille, sa relation avec Sheilah Graham, son alcoolisme, ses malaises, et ses frasques avec Humphrey Bogart, on se demande quand il a eu le temps de l'écrire.

C'est une lutte permanente pour trouver le temps. Dans *Derniers feux sur Sunset*, lorsque j'introduis le personnage de Frances McDonald, sa secrétaire, le lecteur l'aperçoit en train de travailler. Et on comprend j'espère qu'il vit derrière le masque de son personnage Monroe Stahr, qu'il déambule à travers la ville à la recherche du matériel pour alimenter la fiction. Si par rapport au Hollywood de Fitzgerald, *Le dernier nabab* se lit comme un roman à clé, le mien fonctionne de la même manière pour celui-ci.



Votre titre est indolent et séduisant, à l'instar de la ville.

Je cherchais à incarner l'idée de la frontière. Fitzgerald habitait le Garden of Allah sur Sunset, lieu détruit à la fin des années cinquante, il a fini

sa vie à Malibu. Cela ne peut que m'évoquer le bord du continent, la fin de l'Amérique. Ensuite, en contemplant Sunset Boulevard, je me demandais qu'y a-t-il y a plus à l'ouest ? La nuit, la mort.

Pourrait-on considérer *Derniers feux sur Sunset* comme une ode au Dernier nabab, ou une sorte de « making of » ? Que représente pour vous ce dernier texte ?

Dans *Le dernier nabab*, sa vision romantique de Los Angeles me fascine. On y ressent une splendide légèreté, la prose est magnifique, elle renvoie au meilleur de Fitzgerald, c'est-à-dire aux premières parties de *Gatsby* et de *Tendre est la nuit*. Fitzgerald a tout surmonté pour l'écrire, pour ne jamais le terminer. C'est un fragment d'à peu près cent trente-cinq ou cent quarante pages. Le problème, c'est que on ne sait pas vers quoi le récit nous aurait emmené, que tout demeure pour toujours ouvert. C'est ça qui est vraiment magnifique. Pourtant, le consensus critique consiste à considérer qu'en partant à Hollywood, Fitzgerald gaspille son temps, il ne sait pas ce qu'il fait, qu'il fait une erreur colossale, qu'il en mourra en quelque sorte. J'ai eu la chance de rencontrer sa secrétaire, Frances. Elle avait quatre-vingt-quinze ans, et elle m'a raconté la période où ils travaillaient ensemble sur *Le dernier nabab* : Fitzgerald était allité et dictait, elle était assise au bureau et prenait tout en note. Et je crois, en tant que romancier, qu'ayant vu sur quoi il travaillait, cela a dû être le comble du bonheur. Quand l'écriture avance bien, qu'on est convaincu de sa qualité, on peut difficilement faire mieux, c'est le paradis.

Cet article [a été publié en avant-première](#) sur notre blog *Mediapart*.

Ce qui reste de la fin du monde

Une maladie foudroyante exterminera quatre-vingt-dix-neuf pour cent de la population mondiale. La civilisation s'effondrera. Vingt ans plus tard, les rescapés tenteront de survivre dans une société préindustrielle. À partir de cet argument classique de roman post-apocalyptique, Emily St. John Mandel écrit un livre qui ne l'est pas, mêlant sous les apparences de la simplicité des questionnements sur le sens d'une vie, sur notre société, sur l'importance de l'art. Les parties consacrées au monde d'avant la catastrophe sont d'ailleurs plus longues que celles traitant de la nouvelle ère. Sans doute parce que Station Eleven énonce un postulat inverse de celui dont on a l'habitude : notre civilisation est suffisamment forte pour renaître telle quelle de ses cendres. Cette originalité, combinée à une langue aussi dépouillée qu'évocatrice, explique certainement le succès considérable du roman aux États-Unis.

par Sébastien Omont

Emily St. John Mandel, *Station Eleven*.
Trad. de l'anglais (Canada) par Gérard de Chergé.
Rivages, 480 p., 22 €

L'action se concentre sur un élément central qui en représente à la fois le point de départ et le cœur : un soir d'hiver à Toronto, l'acteur Arthur Leander, célèbre mais vieillissant, meurt sur scène en jouant *Le roi Lear*. Ce même soir, l'épidémie se déclare en Amérique du Nord, si bien que cette mort constitue, pour les personnages qui y sont liés, le dernier événement de l'ancienne civilisation, de la même manière que la mort du roi Arthur marquait la fin d'un monde. En outre, le nom d'Arthur Leander contient celui de Lear. Comme ce dernier divisait son royaume entre ses filles, Arthur a follement partagé sa vie entre ses trois ex-épouses. Deux d'entre elles, Miranda la brune et Elisabeth la blonde,

représentent des pôles opposés par ce qu'elles incarnent. Pour la première, l'intériorité, ainsi que la constance, le cap fixé par l'art, qui ancre sans limiter. Pour la seconde, l'apparence, et les fausses vérités d'une religion déboussolant autant qu'elle enferme. L'une porte le prénom d'un personnage shakespearien, l'exilée de *La tempête*, être de fiction et de magie, tandis que l'autre renvoie à la reine modèle de la froideur du pouvoir et de l'Église, sous laquelle vécut Shakespeare. Le roman, construit de manière très fine et complexe en allers-retours incessants entre les périodes ante et post-cataclysmique, penchera clairement d'un côté plutôt que de l'autre.

Le motif de l'apocalypse, par ses vertus de *tabula rasa*, permet de mettre en lumière au milieu du vide créé ce qui pour l'auteur fonde l'humain. C'était la relation filiale pour Cormac McCarthy dans *La route*, c'était le rejet de la société industrielle et le retour à la terre pour René Barjavel dans *Ravage*. Dans *Station Eleven*, montrer l'importance de l'art semble bien plus fondamental que décrire l'effondrement de la civilisation ou la violence dans un monde sans loi. Un autre personnage, Kirsten Raymonde, incarne la prépondérance de l'art. Enfant-actrice, elle jouait le rôle muet d'une hallucination dans *Le roi Lear* ; après l'apocalypse, elle continue à jouer Shakespeare au sein de la « Symphonie itinérante », une troupe qui parcourt le Midwest en carriole pour donner concertos et représentations aux quelques communautés humaines qui se sont reconstituées. Comme cela, elle donne sens à sa vie ; le théâtre nomade lui semble la meilleure existence possible dans un monde effondré. L'art apparaît également sous d'autres formes, non hiérarchisées. La devise de la Symphonie itinérante, « Survivre ne suffit pas », vient de la série télévisée *Star Trek*, chère au cœur de Kirsten et de son ami August. Mais surtout une bande dessinée joue un rôle central dans le roman, comme un pendant de Shakespeare et du *Roi Lear*.

Kirsten conserve précieusement deux fascicules de ce qui est le plus souvent appelé « roman graphique », soulignant ainsi l'analogie avec le livre qu'on tient dans les mains, un *comics* intitulé *Dr Eleven*, dont le tome 1 se nomme également *Station Eleven*. Les échos s'accumulent : dans un univers de science-fiction, la bande dessinée décrit une société de survivants, exilés de la Terre qui éprouvent la nostalgie du monde dont ils ont été privés. En outre, l'auteure de la bande dessinée travaille un moment comme secrétaire, comme l'a fait Emily St. John Mandel, et elle vient d'une île qui ressemble



Emily St.
John Mandel
© Philippe
Matsas/
Opale/
Leemage/
Editions
Payot
Rivages

CE QUI RESTE DE LA FIN DU MONDE

beaucoup à celle d'où est originaire la romancière. Cependant, plus qu'une véritable mise en abyme, Emily St. John Mandel instaure un subtil jeu de reflets entre son histoire et aussi bien *Le roi Lear* que *Station Eleven*. Les fascicules circulent de main en main, agissant comme un révélateur : il y a les personnages qui en voient la beauté et ceux qui les négligent, ceux qui comprennent ce que l'art peut offrir, et ceux qui se laissent enfermer dans les apparences.

Les *topoi* du roman post-apocalyptique – découverte incrédule de la catastrophe, désagrégation foudroyante de la civilisation, exploration des ruines, secte millénariste, sauvagerie – sont aussi présents. Mais bien souvent le ton du récit se fait élégiaque, notamment quand Kirsten et August fouillent des maisons abandonnées. Kirsten, qui n'avait que huit ans au moment du cataclysme, cherche à se souvenir, pose des questions aux plus âgés. Clark Thompson, le meilleur ami d'Arthur, va vouer sa vie à la mémoire de la civilisation alors que, jeune homme, il avait abandonné ses études de théâtre pour devenir consultant. Le thème du destin, du choix et de la crainte de s'être fourvoyé, des changements de vie, va concerner la plupart des personnages. Ainsi, Jeevan Chaudhary, expaparazzi et journaliste people, entame une formation d'infirmier urgentiste : en tentant de réanimer Arthur, il aura la confirmation qu'il a trouvé sa voie et, ainsi que Kirsten, il la suivra malgré la pandémie. « *Il atteint Allan Gardens Park, situé plus ou moins à mi-parcours, et c'est là qu'une joie incongrue le prit par surprise. Arthur est mort, se dit-il, tu*

n'as pas pu le sauver, et il n'y a pas de quoi être heureux. Et pourtant si : il exultait, car il s'était demandé toute sa vie quel métier il pourrait bien exercer et il était maintenant certain – absolument certain – de vouloir devenir secouriste paramédical. Dans les moments où d'autres ne pouvaient que regarder, impuissants, il voulait être celui qui intervient. Il éprouva le désir absurde de courir dans le parc. Celui-ci était rendu étranger par la tempête : neige et ombres mêlées, silhouettes noires des arbres, reflet subaquatique du dôme en verre d'une serre. »

Tout au long du roman, l'écriture d'Emily St. John Mandel reste d'une grande sobriété, tout en retenue, mais elle arrive souvent à créer une atmosphère rêveuse et poétique qui n'est pas sans rappeler celle des pièces de Shakespeare. La diversité qui caractérise le livre, mêlant au corps du récit différentes formes textuelles – lettres, extraits d'interview, dialogues de *Dr Eleven* –, évoquant des œuvres d'art aussi bien nobles que populaires, les *Concertos brandebourgeois* comme *Calvin et Hobbes*, fait également écho à la liberté des drames shakespeariens.

Sans bons sentiments et sans manichéisme – les méchants peuvent, eux aussi, être émus par une pièce de théâtre ou une bande dessinée, et ils se trouvent bien plus souvent tués par les gentils que l'inverse –, *Station Eleven* montre que l'art est bien plus utile et notre monde bien plus beau qu'on ne le croit généralement. Abolissant la frontière entre science-fiction et littérature générale, Emily St. John Mandel signe, avec douceur, un très beau roman sur les armes pour combattre la cruauté du monde.

Le cocktail du Montana

Le vieux saltimbanque est l'autobiographie resserrée, décantée, écrite à la troisième personne, que Jim Harrison (1937-2016) laisse en codicille littéraire. Publiée moins d'un mois avant sa mort en mars dernier, elle conserve intacts l'indépendance de ton, la puissance narrative et la sincérité abrupte d'un écrivain fécond et attachant.

par Liliane Kerjan

Jim Harrison, *Le vieux saltimbanque*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Brice
Matthieussent. Flammarion, 144 p., 15 €

Vous aimez la Margarita ? Le *gin and lime* ? Il est temps de passer au cocktail Jim Harrison inventé par le patron de sa taverne favorite : quintuple tequila (Herradura de préférence), avec une pointe de citron vert Rose's. Voilà qui met dans l'ambiance des coups à boire, des camaraderies, des bistrot de campagne et qui prolonge les *Aventures d'un gourmand vagabond* (2002). Le fort tempérament de Big Jim tient la route et il conduit son récit comme sa voiture, c'est-à-dire sans permis, à travers les halliers et les hautes herbes de sa vie. Chemin faisant, il revoit les épisodes marquants d'un parcours qui passe de la fac à la ferme, des poèmes aux romans et aux scénarios pour Hollywood, « *un mode de vie quatre fois schizoïde* ». Et quels épisodes ! Il y a la morsure lubrique qui l'entraîne au fond de sa voiture avec une étudiante, mais les ébats s'achèvent ponctués par le coup de feu de son épouse qui sort le calibre 38 de son holster et tire une balle près de la fenêtre ouverte de la banquette. Il y a les étonnants entretiens d'embauche d'un jeune collègue à l'université, et ces cauchemars récurrents, les ménestrels d'un spectacle vu au cours de ses jeunes années dans le Michigan, qui continuent de le hanter.

La vie sur le ranch de Jim Harrison ne ressemble pas aux tableaux classiques des meules et semailles, et ce qui lui reste en mémoire n'est pas le calendrier des saisons mais bien plutôt le troglodyte des marais qui écoute la musique de Schubert et lui répond, le

coup de foudre pour Darling, une grosse truie Hampshire qui va mettre bas, bercer sa portée et somnoler en écoutant la *Symphonie n° 41* de Mozart. Bref, les animaux, chiens, chevaux et serpents à sonnettes, les oiseaux du Montana ou du Mexique, tous en écho à *Wolf: Mémoires fictifs* (1991) et à *La femme aux lucioles* (1991). Il ne s'agit pas d'un portrait flatté ou des mémoires de Narcisse : Harrison, impétueux et modeste, parle sans détour de ses années de poète beatnik désargenté, de son épuisement chronique, de ses coups de mou devant ses notes, de sa crétinerie face à l'argent, de sa sexualité perdue vers ses soixante-dix ans ou de son œil gauche aveugle depuis l'enfance. Tout comme il expose franchement sa cupidité couplée à sa naïveté de prêteur à fonds perdus et son penchant pour la bouteille. Il brosse un portrait intime : à peine quelques lignes sur la politique étrangère et sur la marche du monde. Ces confessions qu'il juge nécessaires à soixante-quinze ans, qui font suite aux mémoires écrits à soixante ans lorsqu'il ressentait de manière poignante la menace de la mort, sortent carrément des sentiers battus avec un accent de grande sincérité, une grande liberté dans le bilan ultime.

D'emblée, Harrison s'impose deux contraintes d'écriture, un format court, une novella – « *à cette date tardive, je voulais échapper à l'illusion de réalité propre à l'autobiographie* » –, et, toujours pour mettre à distance, ce vrai-faux personnage fictif qu'il observe et commente : « *C'était un puritain pour tout ce qui touchait à son travail.* » Un travail acharné, une force d'imagination pour « *garder le ballon égotique en état de vol* », la poésie pour drogue.

Tout se passe dans une discrétion assumée, un temps suspendu, sans dates précises, sans lieu nommé, à peine dit-il que la grande ferme de sa femme est située « *non loin de Livingston, dans le Montana* » et qu'ils passent un bout d'hiver à Patagonia, dans l'Arizona, ou encore que « *cette université se trouvait à deux heures de New York* ». Paris fait exception avec les rues de Sèvres et de Babylone, les emplettes de grosses chaussures de marche au Bon Marché. Discrétion aussi sur ses deux filles, sur les voisins, sur les amis. Pas un mot sur la correspondance suivie avec McGuane, collègue en écriture et en pêche à la mouche. Seules apparaissent les mentions des lectures de Dostoïevski, Faulkner et Rilke, sa grande admiration pour la prose de Gary Snyder. L'humilité et le resserrement sont de mise. Tout couronné de prix qu'il est, et conteur



LE COCKTAIL DU MONTANA

magnifique, Jim l'athlète connaît son « *hubris coutumière* », ses folies et ses intempérances, s'avoue grognon, mais l'essentiel est ailleurs, dans son verbe et le temps du sursis de cet « *esclave du langage* ».

L'écrivain a, dit-il, hésité durant un mois sur son titre : devait-il choisir « Le vieux bâtard » ? « Le vieux saltimbanque » ? À son avis, les deux conviennent, « *que l'on frime ou que l'on fasse un numéro de chien savant pour du fric. Les bâtards ressemblent de manière frappante aux écrivains* ». Les deux termes de la version originale retenue, « *The Ancient Minstrel* », posent évidemment un problème de traduction. Chacun trouve en mémoire la résonance avec « *the Ancient Mariner* » de Coleridge, d'autant plus que Jim Harrison se réclame des poètes romantiques anglais, tout particulièrement de l'« Ode au rossignol » de Keats, son obsession dès l'âge de quatorze ans.

Quant à sa référence aux *Minstrel Shows*, montés par des troupes de comédiens grimés en Noirs, imitant leurs voix et dansant le cakewalk, qui ont longtemps fait les beaux jours des spectacles populaires des XIX^e et XX^e siècles en Amérique et qui lui paraissent

sacrilèges, elle ne correspond aucunement à l'acception des ménestrels à la française dans la période du Moyen Âge. Mais Harrison avoue sa fascination pour les jongleurs, ces vagabonds, ces baladins, artistes de la liberté dans une société autoritaire. D'où finalement *The Ancient Minstrel – Le vieux saltimbanque* –, avec les obsessions de sa vie, la pêche, la chasse à la grouse et à la bécasse, et la cuisine.

À l'intérieur du roman, huit courts métrages de longueurs très inégales où passent ses coups de cœur et ses boules de rage, sans transition, parfois par simple association, de manière décousue, comme portée par quelque conversation amicale. Jim Harrison, fantasque, n'a cure des conventions et des critiques établis, il reste un maître du découpage et du rythme, lui qui affirme avec superbe que « *nous écrivons notre propre scénario* ».

Champion du sommeil, il évoque ses rêves, des amorces pour passer à autre chose, toujours fluide, toujours alerte, divertissant, chaleureux, souvent enclin à se moquer de lui-même mais certain que les rivières, les oiseaux et les forêts l'ont maintenu en vie. « *Quand il pêchait la truite, son esprit jouait du violoncelle.* » C'est la vie agreste qu'il développe davantage, bien loin des chromos de fermes bourrées de chèvrefeuilles et de lilas mais pleine de plaisirs et de lubies comme faire une promenade quotidienne avec son porcelet préféré. Et si, selon Harrison, « *la vie est pingre en conclusions, voilà pourquoi on se bat pour achever un poème* », son roman, au contraire, avec sa série d'aperçus, brûle de générosité.

Le vieux saltimbanque s'achève par une « Passacaille pour rester perdu, un épilogue », à la typographie en italique, où Jim Harrison confie, et cette fois à la première personne : « *Je me sens absolument vulnérable et je reconnais qu'il s'agit là du meilleur état d'esprit pour un écrivain, qu'il soit en forêt ou au bureau. Images et idées envahissent l'esprit. [...] Tout va beaucoup mieux quand on est perdu dans son travail et qu'on écrit au petit bonheur la chance. On ignore où l'on est, le seul point de vue possible, c'est d'aller au-delà de soi* ».

Poésie du monde (1) : la Serbie

Poésie du monde : Gérard Noiret part en voyage sur les traces de poètes du monde, du Mexique à la Russie en passant par la Serbie, l'Allemagne et l'Espagne. 1^{er} épisode : la Serbie.

par Gérard Noiret

Jovan Zivlak

Jovan Zivlak (né en 1947), diplômé en langue et littérature serbes, est directeur de la maison d'édition Adresse (Adresa), de la revue *Zlatna Greda* et du festival international de littérature de Novi Sad (Serbie). Il a publié quinze livres de poésie et deux anthologies : *Poèmes* (2006) et *Au-dessous des nuages* (2014). Son essai le plus récent s'intitule *Les fantômes de la poésie* (2016). Nombre de ses livres sont traduits en polonais, espagnol, français, allemand... Il a publié trois livres en français, dont le dernier est *Le roi des oies* (2014), traduit par Tanja Pekic et Jean Portante, et publié aux éditions L'Oreille du loup. Il a remporté environ vingt prix en Serbie et à l'étranger pour sa poésie.

La poésie serbe du XX^e siècle

Le déclin de l'utopie

Le dernier romantique serbe, Laza Kostic (1841-1910) a achevé son célèbre poème « *Santa Maria della Salute* » en 1909. Il adorait Shakespeare et Edgar Allan Poe. Il admirait la poésie allemande du XIX^e siècle et les paradigmes romantiques et classiques, et ne connaissait ni Baudelaire, ni Rimbaud, ni Mallarmé. Il a relaté dans *Le Figaro* l'attentat commis sur le dernier roi de la dynastie Obrenovic par les conspirateurs. Kostic était surtout obsédé par la rédemption posthume, et par la beauté en union avec la bien-aimée morte. Son antithèse dans le cosmos romantique de la littérature serbe était Jovan Jovanovic Zmaj (1833-1904), qui commentait la réalité de la société serbe. Zmaj a cultivé l'idée d'un monde anthropocentrique, dans lequel l'empathie était la base de la compréhension entre les hommes, dans sa poésie lyrique et même dans de nombreux poèmes satiriques. Les Serbes d'Autriche-Hongrie, ainsi que les élites du royaume serbe, ne pouvaient comprendre ni accepter ce modernisme plein de conflits et de polémiques qui semblait inquiétant.

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maité Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, 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, 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

Relations publiques

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

POÉSIE DU MONDE (1) : LA SERBIE

Le symbolisme de Jovan Ducic (1871-1943), au début du XX^e siècle, sous l'influence d'Albert Samain et d'Henri de Régnier, s'est attaché à la vision éthérée de l'amour et à la divinité toute-puissante sur laquelle le poète sceptique écrivait. Plus tard, Ducic va découvrir le paysage cruel de son adolescence et, encore plus cruelle, la réalité politique et sociale de la Seconde Guerre mondiale.

À peine la réalité moderne de la poésie serbe fondée, entre 1918 et 1920, en acceptant les formes d'expressionnisme, de futurisme et de dadaïsme, le surréalisme était établi comme un choc en 1929, avec les admirateurs belgradois de Breton et d'Aragon : Marko Ristic (1902-1984), Dusan Matic (1898-1980), Koca Popovic (1908-1992), Aleksandar Vuco (1897-1985). En adoptant les principes universels de l'inconscient, des rêves, de l'irrationnel, du texte automatique, les surréalistes ont le plus scandalisé le public serbe par leurs attaques contre la tradition, la religion et les valeurs traditionnelles de l'homme serbe. Ils ont poussé cet ordre jusqu'au grotesque. Les surréalistes serbes, qui croyaient avoir découvert le vrai caractère de l'homme dans l'idéologie surréaliste, ont largement suspendu leurs activités littéraires et sont devenus des acteurs au service de la révolution, c'est-à-dire dans l'ordre communiste yougoslave, comme ministres, ambassadeurs, etc. Leur engagement politique, d'abord en coalition avec le réalisme socialiste, a modelé la scène littéraire serbe. Il a influencé les modernistes, par exemple Vasko Popa (1922-1991) – son réductionnisme poétique et son éloignement de la réalité sociale – et Miodrag Pavlovic (1928-2014), qui créa une relation critique envers les prétentions surréalistes de l'idéologie surréaliste et communiste par le renouvellement des emblèmes de l'histoire médiévale serbe.

Ce n'est que dans les années 1980 que la poésie serbe s'attaque à l'utopie de la culture et à la réalité serbe. La tonalité est antiromantique, froide, postmoderniste ; la syntaxe discontinuée est ambivalente, entre une langue obscure et le commentaire ouvert de la réalité ; on note une aversion pour la mélodie et pour le rythme du vers classique, l'absence de rimes. Se manifeste une passion à nommer le monde de la sociabilité moderne et à sortir de la subjectivité.

Cette rupture est incarnée par trois poètes serbes plus récents : Vojislav Despotov,

Radmila Lazic et Dragan Jovanovic Danilov. Chez Despotov (1950-2000), le sujet est constitué dans les filets compliqués de la langue qui qualifie le monde de paranoïaque. On trouve chez lui des déclarations sur les extraterrestres, les films de science-fiction ou les fables pseudo-historiques, les BD, les mythes locaux ou l'histoire nationale, les observations économiques ou encore les questions informatiques et médiatiques. Cela crée une illusion référentielle à l'égard des faits, qu'il s'agisse de la virtualisation du monde matériel, de la relativisation personnelle du monde phénoménal ou de son retrait dans les limites du texte. Mais Despotov adresse des signaux à la société réelle, à la culture, avec laquelle il discute sévèrement et polémiquement : il la critique au moyen de métaphores surprenantes, de paradoxes déliés ou de commentaires moqueurs. Même s'il ironise sur le projet gauchiste selon lequel la poésie doit pouvoir être écrite par tout le monde, il trouve qu'elle est un média de l'émancipation, de la découverte et de l'affirmation de la vie individuelle dans un monde où s'unissent la créativité, la technique et les formes de vie alternatives.

Radmila Lazic (1949) est une des poètes féministes qui parodient l'idée que les hommes se font de la féminité. Son ironie est dirigée contre les manipulations de la culture féminine au service de la consommation. Ces poèmes ont le ton de la prose, leur rythme est amer et humoristique, leur horizon vide et sans espoir.

Dans les vers de Danilov (1960) règne une richesse sensuelle et baroque liée aux images de la nature et des fruits, des villes et de leurs silhouettes multiples ; cette richesse a pour fonction de mettre l'accent sur le manque de sens de la culture actuelle, sur l'inutilité encadrée de lois de décadence et de mort. Danilov crée sa scène sur les marges, dans les petites villes, les banlieues, avec les personnages emblématiques d'un univers social déshérité. Ce ne sont ni paons, ni cygnes, ni phénix ; ce sont corbeaux, rats, grenouilles, lapins, pigeons...

LA LAISSE

dans la rue éclairée par le crépuscule

*entre les cours où chante la connaissance
morose*

POÉSIE DU MONDE (1) : LA SERBIE

et les champs sombres sur lesquels crie un corbeau
 un petit chien est tiré par une chaîne tendue.
 le garçon qui le traîne à l'air d'un avenir aveugle
 les yeux aigus comme un jugement il porte dans son cœur la décision
 et sa tête est déliée comme l'horizon
 il est absent comme ce qui va le tromper
 brillant comme la lumière qu'on connaît une seule fois
 il emmène le long de la pente des ténèbres le chien
 qui grogne contre l'obscurité et déteste.
 mais la raison est au-dessus des deux
 de celui qui a commis des crimes mineurs
 et celui qui tient la laisse
 à aucun des deux
 la mesure n'est donnée
 aucun ne gère l'abolement contre l'inconnu
 aucun ne respire les motifs dont il se souvient
 et personne ne sait ce qui est en gestation.
 la raison sombre règle les comptes
 ce qui arrivera arrivera dans la foi
 que le danger est au-delà de la connaissance
 que la voie de la mort est celle de la naissance du diable
 et que la voie de l'amour s'ouvre en titubant

L'ÎLE

la guerre n'a jamais cessé. je me suis souvenu de l'aube quand
 j'ai quitté ma maison. elle était partout la guerre. derrière la porte

elle tenait une hache. sur le lit elle a recroquevillé son corps
 enveloppé dans une peau de loup.
 elle ressemblait à un paon qui me regardait avec suspicion
 et se préparait à me becqueter les mains. sur les fenêtres
 elle baissait les stores. elle se cachait pour que je ne la voie pas.
 je savais qu'elle respirait dans ma nuque
 elle a attaché mon souffle et rendu transparentes les choses
 auxquelles j'ai consacré ma vue.
 elle s'adressait à moi avec mépris :
 toi qui mâches le silex tu vas attendre avant de le regagner.
 tu vas apprendre à te souvenir de ce que tu as oublié
 je suis ta connaissance qu'éveillé tu as prédite
 ce que tu vas voir en te retournant ce sera l'obscurité
 le père qui ne va jamais revenir
 la mer dont la flamme va venir
 qui va te rendre sourd.
 qui est plus fort que la guerre
 moi à qui personne ne demande rien
 l'île dont ne restera que le nom
 un usurier qui va m'endetter
 l'arme qui tue avant d'être forgée
 ou le serpent qui monte à l'endroit auquel il n'appartient pas.

**Poèmes publiés par les éditions
 L'Oreille du Loup. Traductions par
 Tanja Pekic et Jean Portante.**

Délices à l'italienne

Dans son Grand Dictionnaire de cuisine, Alexandre Dumas trouvait qu'« en Italie [...] les goûts sont plus étranges que raffinés ». Son propos portait en l'occurrence sur la préférence des habitants de la Péninsule pour les asperges sauvages... On est libre de juger qu'il avait tort. Si l'écrivain français gastronome avait vécu jusqu'en 1891, la lecture de *La science en cuisine et l'art de bien manger de Pellegrino Artusi l'aurait peut-être fait changer d'avis. Elle enchantera, en tout cas, le lecteur contemporain et, s'il est un tant soit peu praticien, le fera se tourner vers ses casseroles.*

par Claude Grimal

Pellegrino Artusi, *La science en cuisine et l'art de bien manger*. Trad. de l'italien par Marguerite Pozzoli et Lise Chapuis. Actes Sud, 640 p., 26 €

« L'Artusi » n'est pas n'importe quel livre de cuisine : c'est le livre de cuisine de l'Italie, celui qu'on offrirait aux nouveaux mariés, celui qu'on trouve près du fourneau sur toutes les étagères péninsulaires. Rien de comparable en France où, pour preuve d'une culture culinaire « classique », il faut un rayonnage entier : Carême, Escoffier, Mme E. Saint-Ange...

Pellegrino Artusi, célibataire et commerçant, était né à Forlimpopoli, en Émilie-Romagne. Il ne cuisinait pas mais avait toujours supervisé avec attention le travail en cuisine de ses deux domestiques, Francesco Ruffili, venu de la même ville que lui, et Marietta Sabatini, originaire de Toscane. À soixante-dix ans, il publia à compte d'auteur *La science en cuisine et l'art de bien manger*, le dédiant à ses chats : l'ouvrage eut d'abord peu de succès, puis au fil des années beaucoup. Il fut republié quatorze fois de son vivant, enrichi à chaque édition de recettes envoyées par les lecteurs ; il n'a cessé, depuis la mort de l'auteur en 1911, d'être toujours disponible dans les librairies italiennes. Lorsqu'Artusi se lance dans la rédaction de son livre, la grande cuisine en Italie est française ou francisée tandis que les cuisines familiales

sont régionales, diverses et secrètes (les recettes étant jalousement gardées par les cuisiniers). Artusi va ainsi lutter contre deux hégémonies gastronomiques : l'extra-nationale et la locale. Il va pour cela reconnaître ce qui est dû à la cuisine française (introduite dans les cuisines familiales bourgeoises et aristocratiques, même si celles-ci restent très liées à leur terroir) et « inventer » des recettes péninsulaires, c'est-à-dire imaginer, à partir de recettes spécifiques à un lieu, des indications de base permettant, par exemple, qu'un plat florentin puisse être reproduit aussi bien par un habitant du Piémont que de Sicile. *La science en cuisine et l'art de bien manger* joue donc un rôle essentiel dans la création d'une identité gastronomique italienne.

Son entreprise fédératrice est également linguistique car, lorsque Artusi se mit au travail, il se trouva confronté au flou terminologique concernant les plats et les techniques ainsi qu'à une diversité d'appellations locales pour les produits. Alors, d'un côté, il « fixa » les termes ; de l'autre, il se chargea, à partir de variantes dialectales, de trouver une terminologie commune, ce qu'il fit en « tirant » vers le toscan. Peut-être qu'avec lui le charme d'un fouillis lexical disparut en partie, mais le voyageur et la cuisinière se trouvèrent mieux informés et plus savants. « *J'aime le beau et le bon où qu'ils se trouvent, et il me répugne de faire injure aux grâces que Dieu nous dispense* », dit Artusi dans son introduction au lecteur, lequel se rangera aisément à son avis en feuilletant ses 790 recettes toutes accompagnées de considérations personnelles et de digressions variées. Précisons cependant, à l'intention des historiens débutants de la gastronomie, que sur ces 790 recettes ne figure bien sûr aucune recette de *pizza* – telle que nous l'entendons – mais trois de *pizze* sucrées fort alléchantes, et, plus surprenant, aucune de *cannoli*, ce délicieux petit gâteau censé être celui que Cicéron, en Sicile, décrivait, plein de gourmandise, comme un « *tubus farinarius, dulcissimo, edulio ex lacte factus* ».

Même sans *cannoli*, *La science en cuisine et l'art de bien manger* est un régal. Artusi, tout en contribuant à l'émergence d'une cuisine identifiable comme nationale, dialogue avec ses pairs, éduque le goût, transmet des savoirs et des techniques, bavarde aimablement. Merci à Actes Sud d'avoir su, cent quinze ans après sa première édition italienne, nous offrir la première et excellente version française de ce merveilleux ouvrage. Merci à Pellegrino Artusi qui, en plus d'avoir écrit un ouvrage délectable, eut le bon goût de ne pas léguer ses droits d'auteur à ses chats mais à sa commère et à son compère en cuisine, les fidèles Marietta Sabatini et Francesco Ruffili.

Une histoire « intégrée » de la Shoah

Les mémoires de l'historien Saul Friedländer éclairent des controverses fameuses en dévoilant leur arrière-plan, tandis qu'un livre d'entretiens revient notamment sur trois grands débats contemporains : l'articulation entre documents d'archives et témoignages dans l'écriture de l'histoire, le Historikerstreit (la querelle des historiens) sur la responsabilité de l'Allemagne nazie dans la Shoah et, enfin, le linguistic turn promu par Hayden White aux États-Unis, qui soulevait la question du rapport entre l'histoire et la fiction.

par Sonia Combe

Saul Friedländer, *Où mène le souvenir. Ma vie*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jacques Dalarun. Seuil, 349 p., 22 €.

Saul Friedländer, *Réflexions sur le nazisme*. Entretiens avec Stéphane Bou. Seuil, 219 p., 19 €

Il ne s'agit pas de minimiser l'intérêt que présente le retour sur soi et sur sa discipline qu'effectue Saul Friedländer, historien désormais installé aux États-Unis, après une naissance à Prague en 1932, un exil en France, où il survécut caché par les bons pères tandis que ses parents n'eurent pas cette chance, une immigration en Israël où il enseigne plusieurs années avant de rejoindre l'université de Genève, pour finalement terminer sa carrière à l'University of California à Los Angeles (UCLA). On notera notamment son rapport désenchanté, voire désespéré, à la société israélienne, et plus exactement, à la politique de ses dirigeants, sa déception et presque souffrance lorsqu'il tenta de dialoguer avec des intellectuels arabes qui, comme Samir Amin, cet ancien condisciple et ami du lycée Henri IV à Paris, lui battirent froid par pur sectarisme. (Tout le monde n'a pas la grandeur d'âme d'un Edward Saïd.) Ou encore ses considérations sur la langue, lui qui en changea maintes fois et écrit en anglais « *pour des raisons pratiques (...) mais je continue à penser en français et je ferais mieux d'écrire en français* ».

La carrière de Friedländer commença de la façon la plus classique qui soit, avec un sujet de thèse à Sciences-Po comme on n'en choisit plus : « *Le rôle du facteur américain dans la politique étrangère et militaire de l'Allemagne, septembre 1939-décembre 1941* ». Ces titres à la Renouvin avaient l'avantage d'être clairs. Progressivement, il s'orientera vers l'étude de la Shoah (terme qu'il préfère à celui d'« holocauste ».) Il s'en écartera rarement, par exemple pour un « *mauvais* » livre, comme il le dit lui-même, qui traita de l'histoire et de la psychanalyse : « *Ma plus grande erreur, comme celle d'une grande partie de la psycho-histoire, résidait dans le transfert simpliste de concepts psychanalytiques du registre individuel au registre collectif.* »

Le principal apport de Friedländer dans l'étude de l'antisémitisme et du génocide juif tient à son recours aussi bien aux documents d'archives qu'aux témoignages, en un mot, à la mémoire, quand bien même la distance dans le temps créerait un problème. On aurait pu croire l'affaire entendue : qui nierait la contribution des témoignages de survivants à l'étude de la Shoah ? Pourtant, l'opposition entre ces deux sources a bel et bien existé dans la sphère académique. Raul Hilberg, premier historien de la destruction des Juifs d'Europe, par exemple, ne s'était volontairement appuyé que sur des documents d'archives. Il était loin d'être le seul, même si on ose moins l'avouer aujourd'hui (au contraire de cet historien américain que j'entendis, il y a tout juste un an, se moquer des récits mémoriels au prétexte, disait-il, se croyant spirituel, qu'il ne se souvenait pas de ce qu'il avait mangé la veille. Comment aurait-il pu se souvenir de ce qui lui était arrivé il y a 50 ans ?)

Il n'y a pas si longtemps, en France, un débat opposait les « fétichistes de l'archive » à ceux qui subiraient « la dictature du témoignage ». À lire les reproches formulés par Friedländer à Hilberg, puis à Hannah Arendt, qui en avait repris les thèses concernant la condamnation morale des Judenräte, ces responsables des communautés juives accusés d'avoir collaboré avec les nazis, on se dit que la lecture ne serait-ce que de quelques témoignages les aurait empêchés de proférer pareil jugement. Mais lorsqu'on apprend que, pour cette raison, Hilberg et Arendt seraient devenus *personae non gratae* en Israël et que Hilberg se serait même vu refuser l'accès aux archives de la Shoah de Yad Vashem en 1968, on reste perplexe.

UNE HISTOIRE « INTÉGRÉE » DE LA SHOAH

Certes, Friedländer n'a pas l'air d'approuver, mais ses mots à l'égard de Hannah Arendt principalement ne sont pas tendres. À vrai dire, dans la façon dont elle couvrit le procès Eichmann pour le *New Yorker Magazine*, c'est surtout le ton qu'il lui reproche. Dans des moments où il polémiqua, ce qui lui arriva plus d'une fois, Trotski disait qu'en reprochant le ton, on s'évite d'argumenter sur le contenu. Ce n'est pas faux. Hannah Arendt en fait régulièrement les frais et une mésinterprétation de ses propos saute parfois aux yeux lorsqu'on se replonge dans son célèbre [1]. On peut être en désaccord avec elle, mais il conviendrait de la citer correctement. À Gershom Scholem qui lui reprocha de « *manquer d'amour pour le peuple juif* », ainsi que le rappelle Friedländer, Arendt répondit, ce qu'il ne rappelle pas, qu'elle réservait son amour pour ses amis – ce qui, somme toute, était bien répliqué. Il n'empêche que Friedländer eut raison contre Hilberg et Arendt en intégrant « *les deux aspects – archives et paroles de témoins – comme des éléments imbriqués et pourtant indépendants* ».

Étrangement, s'il est reconnaissant à Claude Lanzmann pour son film *Shoah*, exclusivement basé sur la parole de témoins, il lui reproche d'avoir « épargné » la France, ce qui semble un faux procès. Tel n'était pas le propos de Lanzmann. À l'inverse, et plus étrangement encore, Friedländer reste muet sur les historiens français de Vichy et de la Seconde Guerre mondiale dont, lui, le franco-phone, ne cite pratiquement aucun des travaux. Il eût pourtant trouvé maints exemples d'une volonté d'épargner la France, une tendance qui se renverse cependant au fur et à mesure que les enjeux perdent de leur acuité [2]. Quoi qu'il en soit, cette exploitation conjointe des sources rend sa narration historique, irréprochable au plan des faits, humaine de surcroît. Là réside la raison du succès de son histoire « globale », « intégrée » comme il la définit, de la Shoah.

C'est à Berlin, où il est invité au très sélect Wissenschaftskolleg dans les années 1980, que Friedländer prit conscience de ces non-dits situés à l'arrière-plan de colloques parfaitement honorables, peut-être même d'un retour du refoulé. Il y eut ainsi un dîner chez le sociologue Wolf Lepenies, à l'issue d'un colloque, qui le mit mal à l'aise. En son honneur fut débouchée une excellente bouteille de vin blanc de 1943... qui déclencha chez

plusieurs convives le désir d'entonner un chant où il était question d'aller à Lodz « *L'épisode, si infime soit-il, continua à me travailler : alors que j'étais prêt à reconnaître qu'aller à Lodz pouvait ne rien signifier pour personne sauf pour moi, je me disais qu'on aurait pu éviter de servir un vin de 1943.* » Cette différence de perception entre les Juifs et les Allemands le frappe (comme elle frappe tout non-Allemand et certains Allemands eux-mêmes).

Il tombera dans le piège bien plus grave d'un dîner en ville chez nul autre que l'historien conservateur, Ernst Nolte. Nolte marche alors à tâtons, mais résolument, sur la voie du révisionnisme – à distinguer du négationnisme. Il n'a jamais contesté la vérité d'Auschwitz : il l'a « juste » relativisée et interprétée comme une réaction au bolchévisme, soulignant l'antériorité du goulag sur Auschwitz. En bref, l'extermination des Juifs aurait été une réponse à la répression politique en URSS. Lors de ce funeste dîner berlinois dont Friedländer avoue être sorti meurtri, Nolte n'a pas encore formulé sa pensée aussi clairement. Il n'est pas encore sorti du bois, quoique Friedländer se reprochera par la suite de ne pas avoir prêté attention à l'une de ses publications du début 1985, intitulée « Le III^e Reich vu des années 1980 » dans laquelle Nolte minimisait la responsabilité allemande dans l'extermination des Juifs.

La chaleur de la soupe et du vin aidant, Nolte s'engagea dans un étrange interrogatoire de son hôte : qu'est-ce qu'être juif ? Un fait biologique ? N'existerait-il pas une juiverie mondiale ? Et *last but not least*, le congrès juif mondial, par la voix de son président, Weizmann, n'avait-il pas déclaré la guerre à l'Allemagne en 1939 ? (Cette question fait partie de l'arsenal argumentatif de Nolte.) L'internement des Juifs par Hitler n'était-il pas dans ce cas légitime ? « *Et ainsi de suite. Tout le monde gardait le silence autour de la table. Nolte avait le visage en feu et j'étais d'une pâleur mortelle, ou peut-être était-ce l'inverse. La soupe était froide. Notre hôte ajouta prudemment : 'des camps de concentration, pas des camps d'extermination' (...). Pour moi, c'en était trop. Je me levai et demandai un taxi. Demetz partit avec moi ; les Schwan restèrent. Sur le pas de la porte, je dis à Nolte que, là d'où je venais, on n'invitait pas les gens à dîner chez soi pour les insulter.* »

C'est un peu plus tard que Nolte asséna son grand coup, peaufinant sa thèse du goulag qui aurait servi de « copie » à Auschwitz, Hitler

UNE HISTOIRE « INTÉGRÉE » DE LA SHOAH

devenant dans son ouvrage *La grande guerre civile européenne* (1986) le protecteur de la bourgeoisie européenne contre la menace du bolchévisme. On se souvient que tous les historiens allemands, y compris ceux de la gauche libérale, gardèrent le silence jusqu'à ce que le sociologue de l'École de Francfort, Jürgen Habermas, réagisse vigoureusement dans le journal bimensuel, *Die Zeit*, déclenchant ainsi l'*Historikerstreit*. Si Friedländer en fut soulagé, il devait vivre une autre déception. Le meilleur historien du Troisième Reich, et directeur de l'Institut d'histoire contemporaine de Munich, Martin Broszat, allait s'appuyer sur la vogue de l'*Alltagsgeschichte* (histoire du quotidien, objet d'une histoire orale en développement) pour démontrer que l'immense majorité des Allemands n'avait pas été contaminée par l'idéologie nazie. On mettait en avant ces miniactes de résistance comme un « Heil Hitler » bafouillé ou un salut nazi à peine esquissé, baptisés *Resistenz*, comme preuves d'un refus d'adhérer aux thèses criminelles et on postulait l'impossibilité d'une résistance en Allemagne. On découvrit à sa mort, très peu de temps après, que Martin Broszat (qui reprochait à Friedländer sa subjectivité) avait été membre du parti hitlérien (NSDAP)...

On pourrait regretter que Friedländer n'ait pas poursuivi son observation des courants de l'historiographie allemande car, par le biais d'un procès intenté à la RDA (et partant, à l'expérience communiste), ce sont bien les thèses de Nolte qui tendraient aujourd'hui à l'emporter dans le climat de l'après-communisme : de plus en plus les deux dictatures, nazie et communiste, sont mises sur le même plan et leur équivalence finit par n'être même plus discutée, quiconque osant le faire étant accusé d'être un nostalgique du « socialisme réel ».

À Los Angeles, Friedländer livrera un combat qui, quant à lui, tint peut-être à un malentendu (et non à un tropentendu comme à Berlin) et qui opposa Friedländer et l'historien Carlo Ginzburg à Hayden White, auteur d'un livre réputé auprès des historiens de la littérature, *Metahistory : The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe*. La scène de la rupture eût lieu dans un colloque de l'UCLA en 1990 et elle est restée gravée dans la mémoire de tous les participants : « *L'échange entre Carlo et Hayden, à la suite de la conférence de ce dernier, prit des proportions homériques devant un auditoire médusé.* » Poussant l'anti-

positivisme probablement plus loin que nécessaire, White entendait réduire la narration historique à un acte de rhétorique, insistant sur la forme qui déterminait le contenu (ce qui n'est pas faux, mais a des limites). De surcroît, il n'hésitait pas à qualifier de « fantasme » la prétention à l'objectivité.

Ce scepticisme vis-à-vis du travail de base de l'historien – établir des faits – ne pouvait que susciter des réactions : il courait le risque d'ouvrir la porte au négationnisme, principalement celui, toujours d'actualité, visant la Shoah et dont étaient parfaitement avertis Ginzburg comme Friedländer. Contrairement sans doute à Hayden White dont le ciel tombait sur la tête à l'idée d'être à l'origine de si sombres desseins. De fait, selon Friedländer, il aurait révisé ses positions. Une conférence de « réconciliation » eût lieu un an plus tard, en 1991. Les chercheurs américains connaissent l'apport heuristique des débats contradictoires, ce qui est à leur honneur (si l'on compare avec les pratiques d'exclusion du petit monde académique français où chacun a tendance à défendre son pré carré avant même d'entendre les arguments contraires). Cette fois, ce fut Jacques Derrida qui prit le relai de White, enfilant, selon Friedländer, « *interprétation sur interprétation, comme un rabbin vénéré commentant un texte talmudique particulièrement ardu devant des disciples ébahis* ». Mais là, personne ne broncha.

C'est sur une surinterprétation, nous semble-t-il, que nous terminerons ce compte-rendu (au terme d'une lecture quasi haletante des deux volumes). Friedländer rappelle qu'un jour, à Jérusalem, un journaliste avait demandé à Derrida quelles étaient ces origines, à quoi Derrida avait répondu : « *Je suis juif, probablement* ». Et Friedländer de commenter : « *La déconstruction ne laisse pas place à la moindre certitude* ». L'auteur de ces lignes imagine davantage Derrida las d'avoir à répondre à une question dont son interlocuteur connaissait la réponse et, dans ce « probablement », perçoit plutôt une pointe d'humour.

1. Le reportage de Hannah Arendt est [consultable en ligne sur le site du New Yorker](#).
2. Cf., à titre d'exemples, Claire Zalc, *Dénaturalisés. Les retraits de nationalité sous Vichy*, Éditions du Seuil, 2016 ; Sarah Gensburger, *Image d'un pillage. Album de la spoliation des Juifs de Paris, 1940-1944*, Textuel, 2010.

No justice no peace

Aux États-Unis, même avec un président noir, la « question raciale » n'a pas disparu, comme le rappellent les violences policières exercées contre des Africains-Américains au cours d'un été 2016 meurtrier qui a vu en septembre s'allonger encore la liste des tués (voir les derniers morts à Tulsa et Charlotte). Pendant ce temps, les populations, à bout, descendent dans la rue. À cette situation récurrente, l'ouvrage de Caroline Rolland-Diamond, en traçant une histoire générale des luttes noires, apporte un éclairage historique bienvenu.

par Claude Grimal

Caroline Rolland-Diamond, *Black America : Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XXI^e siècle)*. La Découverte, 575 p., 24,50 €

Non que le livre de Caroline Rolland-Diamond traite spécifiquement des rapports entre la police et les Africains-Américains, mais il place ceux-ci dans un contexte qui sert à les comprendre pleinement, celui du combat inachevé pour le droit et la justice commencé il y a plus d'un siècle et demi. Si en anglais la littérature sur la fabrication des inégalités, source des conflits d'aujourd'hui, et sur la lutte des Noirs est abondante, en français peu d'études globales existent. Ce livre vient donc combler un manque.

Black America choisit, pour penser le sujet, une histoire longue qui va de l'émancipation à 2016. S'appuyant sur des travaux américains contemporains, il se démarque de visions antérieures un peu dépassées ou partielles. Ainsi, il ne se limite pas à la décennie héroïque (1954-1965), celle qui va de l'arrêt Brown contre le Bureau de l'Éducation de la Cour Suprême au Voting Rights Act, sur laquelle on s'est longtemps concentré, et une fois énoncées les multiples raisons qui permettent de la juger restrictive, développe un point de vue plus vaste en termes de durée, de géographie (le Nord, le Sud et l'Ouest) et des facteurs qui ont servi le combat noir. Dans ce dernier domaine,

Caroline Rolland-Diamond insiste d'un côté sur le lien entre les formes de protestation économique et identitaire, et d'un autre, s'inspirant d'une vision « infrapolitique », met en avant des types de résistance quotidienne aux discriminations, dans lesquelles se sont souvent illustrées les femmes africaines-américaines.

Le choix historiographique antérieur, celui des bornes chronologiques 1954-1965, n'apparaît en effet plus comme très explicatif car il a favorisé une vision du mouvement noir tel qu'il s'est surtout déroulé dans le Sud, et dirigé l'intérêt vers les questions de déségrégation et de vote, laissant de côté celles liées à l'égalité économique. Il a aussi mené à s'intéresser surtout aux grandes organisations de lutte pour les droits civiques (les « big four » : NAACP, SCLC, SNCC, CORE) et à leurs figures principales, au détriment d'acteurs anonymes et de multiples petits groupes ou initiatives locaux auxquels *Black America* veut redonner leur importance.

L'ouvrage remet donc au cœur de l'histoire des luttes noires ce que le goût du grand mythe, ou des préjugés idéologiques peu enclins à reconnaître le rôle des femmes, ont minimisé ou fait oublier. Un seul exemple, assez connu, celui de Rosa Parks, servira à illustrer les distorsions qu'a opérées ce type de pensée, faisant trop confiance, en l'occurrence, au moment miraculeux et à l'individu salvateur, au détriment de la complexité d'une situation politique et sociale toujours construite dans la durée et par une multiplicité d'individus et d'organisations. Selon une certaine vulgate, donc, après une dure journée de labeur, Rosa Parks, qui avait pris le bus pour rentrer chez elle, refusa de céder sa place à un Blanc et se trouva alors presque spontanément à l'origine du grand boycott de Montgomery (Alabama). Dans une vision plus fructueusement historique, Rosa Parks était une militante aguerrie de la NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People), et était même la secrétaire de sa section locale, non la madone couturière fatiguée de la vision sentimentale. De plus, un groupe de femmes de la classe moyenne de Montgomery, le Women's Political Council (WPC), cherchait depuis quelque temps à lancer une action contre les compagnies de bus de la ville, à l'exemple de celle qui avait déjà obtenu un léger assouplissement des règles ségrégationnistes dans les transports de Baton Rouge en Louisiane. Deux jeunes filles de Montgomery, avant Rosa Parks, avaient refusé de céder leur siège à un Blanc et donc été arrêtées par la

NO JUSTICE NO PEACE

police, mais le WPC n'avait pu les « utiliser », leur moralité un peu douteuse risquant de discréditer toute tentative de mobilisation en faveur du boycott. Avec Rosa Parks, les dames du WPC savaient qu'elles tenaient la personne qu'il leur fallait, et le président local de la NAACP n'eut aucun mal à la convaincre de porter plainte. Le WPC distribua alors 35 000 tracts pour soutenir Parks et lancer le boycott, tandis que les pasteurs noirs de la ville apportaient leur soutien au mouvement. Un an plus tard, cette action non violente, à laquelle la quasi-totalité de la population noire s'était associée, porta ses fruits.

Le choix d'inscrire ces faits, et bien d'autres, dans un cadre complexe est une des réussites du livre, tant du point de vue de l'analyse historique que d'un point de vue presque romanesque. Chaque histoire individuelle, chaque violence, chaque déni de justice ou chaque succès, plaît à l'imagination littéraire et sert la réflexion historique. Les particularités des personnes et de leurs destins ne s'effacent jamais dans *Black America* derrière les paramètres collectifs sans lesquels le combat des Noirs ne serait qu'une énième légende du courage et de la ténacité : apparaissent toujours déterminants les imbrications des mouvements sociaux, syndicaux, étudiants, féminins, les circonstances économiques et politiques, les jeux d'opposition et d'alliance, l'état de l'opinion publique.

L'ouvrage procède chronologiquement en sept chapitres qui présentent une perspective ouverte, libérée des œillères conservatrices et machistes : il va de la Reconstruction du Sud (1865-1967), brièvement évoquée mais avec profit, au mouvement « Black Lives Matter » (né en 2013), en effectuant des divisions toujours historiquement justifiées « New negro » (1915-1929) », « Mobilisation sur tous les fronts » (1930-1945) », « Nous voulons juste être libres » (1945-1960) », « Liberté et justice maintenant (1960-1965) ». Les deux chapitres finals traitent de la situation après 1965, c'est-à-dire après le Voting Rights Act (interdisant les discriminations raciales dans le vote). Le dernier, « Un combat inachevé (depuis 1975) », n'est pas et ne saurait être d'un grand optimisme : il montre cependant des séries d'avancées et de reculs comme aux périodes précédentes, dans un contexte tout autre bien sûr puisque les droits formels ont été accordés, la ségrégation *de jure* n'existe plus et une partie de la population noire a l'impression de participer

au rêve américain. Cependant, « *les ravages de l'hyper-ghettoïsation, le creusement des inégalités pendant l'ère Reagan, la persistance des discriminations, et les divisions de la population noire en classes sociales aux intérêts de plus en plus divergents* » sont des problèmes immenses et, pour certains, nouveaux.

Certes, il existe, montés en épingle par les médias, des parcours africains-américains « exemplaires », c'est-à-dire conformes à l'ordre symbolique de la compétition et de la réussite sociale, mais d'autres, bien plus nombreux, sont banalement misérables. Les pouvoirs publics, avec plus ou moins de conviction, affirment s'intéresser au sort des citoyens noirs, mais leur parole se trouve souvent démentie par la réalité du terrain. Nul meilleur exemple de cet hiatus ne saurait être mentionné que celui des événements de l'été 2005 : en effet, en juin, le Congrès vota des excuses historiques pour les lynchages commis contre les personnes d'origine africaine tandis que, deux mois plus tard, à La Nouvelle-Orléans, les populations les plus pauvres ou de la classe ouvrière – *de facto* les Noirs – se retrouvèrent tragiquement abandonnées à elles-mêmes après le passage de l'ouragan Katrina (les habitants plus riches avaient pu s'enfuir ou habitaient des endroits moins vulnérables). Les autorités se révélèrent d'une telle incapacité à agir qu'une rumeur relayée par certains leaders noirs, comme Louis Farrakhan de la Nation of Islam, se répandit dans la population africaine-américaine : les digues de la ville avaient été dynamitées, inondant les quartiers noirs, pour protéger les quartiers blancs.

Aujourd'hui, après les nouvelles « bavures » policières, l'amertume et la colère éclatent encore une fois. Elles ne disparaîtront définitivement que si l'Amérique décide de s'attaquer aux fondements structurels de l'inégalité raciale. Car, ainsi que le demandait Langston Hughes dans un de ses poèmes : « *Qu'arrive-t-il à un rêve différé ? // Sèche-t-il / comme un raisin au soleil ? /... Se met-il à puer comme de la viande pourrie ? /... Où est-ce qu'il explose ?* » Ces vers, publiés en 1951, posaient et posent toujours les questions essentielles. Mais nous savons, avec Langston Hughes, qu'une société n'échappe au pourrissement ou à l'explosion qu'avec un minimum de conviction égalitaire, laquelle n'est pas pour l'instant dans l'air du temps.

La coutume au pouvoir

Avec la traduction des Usages de la coutume, le lecteur français dispose enfin de la version française de l'essentiel de l'œuvre du grand historien anglais Edward P. Thompson, mort en 1993. Il aura fallu attendre presque 25 ans.

par Richard Figuiet

Edward P. Thompson, *Les usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre. XVII^e-XIX^e siècle*. Trad. de l'anglais par Jean Boutier et Arundhati Virmani, coll. « Hautes Études », EHESS/Gallimard/Seuil, 690 p., 30 €.

25 ans c'est, curieusement, la durée qui sépare la publication en anglais de l'autre maître-livre de Thompson, *La formation [making] de la classe ouvrière anglaise* (1963), de sa traduction française puisque cette dernière ne paraîtra qu'en 1988 (elle est disponible dans la collection Points Histoire depuis 2012). Il ne s'agit pas de s'appesantir sur cette espèce de comput à retardement de la traduction. D'autres, ailleurs, ont tenté d'éclairer le pourquoi d'une réception pleine d'atermoiement et d'en déduire une loi bien française qui pourrait être « la France ne traduit les chefs d'œuvre qu'un quart de siècle après leur publication », le temps de la maturation sans doute. Mais il faut en profiter, malgré tout, pour souligner une fois de plus cette faiblesse française, unique en Europe (latine en tous les cas).

Le livre qui nous est donné à lire en français aujourd'hui – et il faut saluer à la fois les éditeurs et les deux traducteurs – n'est pas exactement le livre dont l'auteur avait l'ambition. Il aurait voulu écrire une manière de suite à son ouvrage de 1963, centrée sur le rôle social de la coutume. Il donnera finalement une sorte de livre testament, qui ne sera pas pourtant son dernier livre, consacré à William Blake, et paru l'année de sa mort. Nouant la gerbe autour d'études emblématiques du travail de l'historien, publiées entre la fin des années soixante et le milieu des années soixante-dix, l'ouvrage constitue ainsi une des meilleures portes d'entrée dans cette œuvre profuse, tant par la densité des textes que par le dialogue de l'auteur avec lui-même et les critiques dont il accompagne la réédition

augmentée des essais retenus pour le volume. La qualité de l'introduction des traducteurs et la bibliographie de Thompson en fin d'ouvrage en rehaussent encore davantage l'intérêt.

Dire que cette œuvre a « travaillé » l'historiographie depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, serait largement insuffisant. Alors que l'histoire sociale courait le risque de s'étouffer elle-même dans ses propres comptages, dans ses querelles infinies autour de la définition des « catégories sociaux-professionnelles », dans son acharnement à ne vouloir considérer que des structures, Thompson redécouvrait comme une évidence perdue de vue par les historiens : les sociétés humaines sont composées d'acteurs, et, s'ils ne savent pas exactement l'histoire qu'ils font, reste qu'ils l'accomplissent bel et bien, même quand ils la subissent. S'inscrivant dans la tradition marxiste, un Marx relu par Gramsci et certainement par Lukács, l'Anglais tâchait de reconstruire le passage d'une société d'Ancien Régime aux sociétés modernes à travers des études de cas, révoltes frumentaires, affaires de destruction de clôtures portées en justice, manifestations populaires, charivari, etc. Introduisant le questionnement anthropologique dans son travail, il voulait montrer que le monde social, dans ses évolutions historiques, repose fondamentalement sur des « expériences ». Elles sont comme une espèce de *sensorium* social des groupes sociaux, des organes médiateurs capables de recevoir, mais non selon l'ordre de l'enregistrement passif ou du stimulus, mais de la réception active, interprétative, ce qui arrive dans l'histoire, et d'informer des actions inventives et non des réponses préprogrammées.

Dans ce dispositif, là où Deleuze aurait parlé « d'agencement » – Thompson emploie le mot, qui, depuis, a fait son chemin, d'« *agency* », de capacité à agir –, la coutume occupe une place centrale. Il s'agit pour lui d'un concept ou, comme il l'écrit, « *de [sa] conceptualisation du concept plus rigoureux de Bourdieu* » d'*habitus*. Il faut remarquer, de ce point de vue, que ce dernier ne reconnaîtra jamais la proximité des deux notions, traitant Thompson, que Bourdieu respectait par ailleurs, de « *spontanéiste* », et ajoutant que, selon lui, « *la tradition marxiste était vouée à l'oscillation perpétuelle entre les deux pôles objectiviste et spontanéiste* » (*Sociologie générale I*, Raisons d'agir/Seuil, p. 105). À la lecture de Thompson, l'on se rend compte que sa conception de la coutume est plus complexe qu'il n'y paraît. L'acteur social n'agit pas spontanément, précisément. Ce qui le guide,

LA COUTUME AU POUVOIR

ou ce qui structure son action, c'est un ensemble sédimenté, que l'historien doit décoder dans chaque contexte, composé d'émotions, de conscience très aiguë qu'il existe des normes de justice tacites, de jugements pré-juridiques sur des droits collectifs faisant l'objet d'un consensus, lequel autorise toujours une négociation devant des situations inédites. Cette « *vision traditionnelle cohérente des normes et des obligations sociales, des fonctions économiques propres aux différents acteurs de la communauté* » peut être créatrice de normes dans un monde très contraint, très polarisé comme le monde d'Ancien Régime.

Nous touchons ici à un aspect remarquable du projet global de Thompson. S'il se penche dans le livre de 1963 sur la façon dont la classe ouvrière anglaise s'est constituée, le « *making* » du titre est à prendre au sens de *making of*, dans celui-ci, il explore le monde d'avant, celui du XVIII^e siècle, d'avant le marché ; il ne connaît que les marchés, celui d'avant les « classes » sociales proprement dites – « *j'utilise la terminologie du conflit de classe, tout en me refusant à identifier une classe* », écrit-il –, un « *théâtre de champ de forces* » qui doit être regardé par l'historien « par le bas » et « par le haut », suivant la perception des protagonistes, les mêmes réalités prenant des significations différentes suivant leurs positions. Les mots des historiens modernistes lui paraissent trop « *maladroits* » et « *limités* », notamment celui d'émeute. Il déchiffre derrière ce phénomène toute une culture, mais pas exactement celle des anthropologues, un système de significations, mais plutôt une ressource sur la scène agonistique, toute une « *mentalité* » ; il écrira directement le mot en français, qu'il rassemble, non pas sous la bannière de la tradition, mais de la coutume, « *champ de changement et de contestation, et l'arène dans laquelle des intérêts opposés produisaient des revendications conflictuelles* ». Ce qui permet à l'historien anglais de décrire une sorte de genèse matérielle de la modernité, genèse du concept moderne de propriété, généalogie de l'économie dite de marché, auxquelles il faut ajouter celle des rythmes de vie, des rapports hommes-femmes, etc.

Lire ou relire Thompson aujourd'hui est indispensable à l'heure où l'on s'interroge sur la capacité d'agir des groupes sociaux dominés, les chances de voir naître un nouveau modèle de consommation fondé sur une théorie renouvelée des besoins, et, enfin, sur les ressources encore disponibles pour le combat infini de l'émancipation.

Le blob pragmatiste

Le succès du pragmatisme tient au fait qu'il ne s'agit pas seulement d'une philosophie, mais d'une méthode et d'un style de pensée, qui s'est appliqué aux sciences sociales, à la politique, à l'éducation et à la vie artistique. Mais que reste-t-il aujourd'hui de ses principes, et en eut-il jamais ? N'est-il pas pour la pensée comme du blob, cette substance molle et informe qui se répand partout ?

par Pascal Engel

John Dewey, *L'influence de Darwin sur la philosophie, et autres essais de philosophie contemporaine*. Trad. sous la direction de Claude Gautier et Stéphane Madelrieux. Gallimard, 345 p., 28 €

Francis Chateauraynaud et Yves Cohen (dir.), *Histoires pragmatiques*. Ehes, coll. « Raisons pratiques », 385 p., 26 €

Benoît Gaultier, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Vrin, 126 p., 8.50 €

Au début, le pragmatisme était une métaphysique, celle que construisit Charles Sanders Peirce sur la base d'une logique et d'une théorie de la connaissance complexes qui empruntaient à la fois à Kant, à Hegel, à la pensée écossaise du sens commun, à l'évolutionnisme et au positivisme. Avec William James, le pragmatisme devient une doctrine où l'action prend le pas sur la connaissance, et où la vérité est définie par ses effets pratiques. Avec Dewey, le pragmatisme prend la forme d'une théorie générale de l'expérience fondée sur une conception sociale de la pensée et trouvant son aboutissement dans une philosophie de l'éducation et de la démocratie. Bien d'autres thèses et courants s'associèrent aux thèmes pragmatistes, chez G. H. Mead et l'école de Chicago, chez Charles Morris, chez Pietro Sraffa et Ramsey à Cambridge, et finalement chez Richard Rorty, qui développe les thèses pragmatistes avec des accents postmodernes, puis avec Robert Brandom, qui reconstitue une synthèse hégélienne dans un contexte post-analytique, ou avec Hilary

LE BLOB PRAGMATISTE

Putnam, qui les utilisera pour formuler son « réalisme à visage humain ».

Si l'on essaie de trouver une cohérence, un fil commun dans toutes ces doctrines, on aura du mal. D'un côté, le pragmatisme, essentiellement chez Peirce, est une métaphysique, qui repose sur un réalisme des universaux, une théorie de la croyance comme disposition à l'action, une théorie de la vérité comme limite idéale de l'enquête scientifique. De l'autre, nombre de pragmatistes proclament leur opposition à la métaphysique et à l'ontologie, disent que la croyance peut être volontaire, et assimilent la vérité à l'utile et au vérifiable. Les seules thèses communes semblent être : le primat de la pratique sur la théorie, le rejet de la quête de certitude, et l'idée que l'être humain est essentiellement le membre d'une communauté. Ces thèses sont souvent peu compatibles entre elles (par exemple, comment la croyance peut-elle à la fois être une disposition passive et un acte mental volontaire ? comment le pragmatisme peut-il à la fois être une métaphysique et rejeter toute ontologie ?) ; mais cela ne semble pas inquiéter leurs défenseurs, qui mettent en avant l'idée que le pragmatisme n'a pas vocation à être une théorie, mais essentiellement une pratique, scientifique et sociale. Contre les philosophies européennes pour lesquelles l'individu prime, qui sont à la recherche de certitudes et de fondations, le pragmatisme est apparu comme la philosophie du Nouveau Monde, une philosophie d'ingénieurs et d'expérimentateurs (les mauvaises langues diront de *businessmen*). Il y eut cependant des émules européens : en France, Bergson (qui voyait en James un allié), Georges Sorel, qui y nourrit son anti-intellectualisme, en Italie des penseurs comme Vailati et Papini, en Angleterre F. C. Schiller et Ramsey, en Allemagne Nietzsche et Scheler. Le pragmatisme est un ensemble disparate : à la fois subtil par la variété des courants et philistin par son mépris de la spéculation et son culte de la pratique. L'expression, jadis utilisée par René Berthelot, de « *romantisme utilitaire* » reste juste [1].

Depuis plusieurs années, la philosophie de Dewey, jadis parent pauvre du pragmatisme, a fait l'objet de nombreuses traductions, notamment sous l'influence de [Jean-Pierre Cometti](#), qui, à la suite de Rorty, voyait en lui le philosophe par excellence de la post-métaphysique. Le présent volume contient une série d'essais réunis en 1910 par l'auteur

d'*Experience and Nature*. Ils visent tous à critiquer des conceptions philosophiques que Dewey jugeait trop idéalistes, ou basées sur des conceptions selon lui erronées de l'expérience et de la croyance. Dewey y plaide pour ce qu'il appelle une « reconception » et une « reconstruction » de la philosophie traditionnelle cartésienne ou hégélienne, mais aussi, radicalisant les thèmes du pragmatisme antérieur – celui de Peirce et de James –, pour une forme radicale de pluralisme, de relativisme, et de naturalisme, fondée, comme l'essai-titre l'annonce, sur une relecture du darwinisme. Ainsi que le soulignent Claude Gautier et Stéphane Madelrieux dans leur postface, le but de Dewey est à la fois de rejeter un certain nombre de doctrines philosophiques – l'ontologie traditionnelle, l'intellectualisme, le fondationnalisme, le dualisme – et de dépasser les oppositions traditionnelles entre réalisme et idéalisme, esprit et corps, empirisme et rationalisme, naturalisme et finalisme, sujet et objet.

Dewey revendique le primat de l'expérience quotidienne sur l'interrogation théorique, de l'expérimentation scientifique sur la spéculation, et de la société sur l'individu. La philosophie doit être le prolongement de la vie et de ses conflits, plutôt que de s'opposer à elle par ses abstractions. La vérité « s'éprouve » et se vit et n'est pas une norme. Du vivant de Dewey, ces thèses furent plus influentes en sociologie et en pédagogie, et en politique, qu'en philosophie. À un siècle de distance, elles ont aussi conquis la philosophie. Quel penseur aujourd'hui ne rêve d'être à la hauteur des défis de la vie quotidienne et de la pratique ? Le succès de Dewey tient au fait qu'il conforte la méfiance de notre époque pour la théorie, et qu'il nous propose une redéfinition radicale des tâches de la philosophie.

Le problème des « reconceptions » des pragmatistes est qu'on ne sait pas très bien ce qui se trouve redéfini et comment, ni, quand ils nous disent avoir dépassé les oppositions traditionnelles, si elles l'ont été vraiment. Dans les discussions classiques, c'était déjà le cas pour la notion de vérité : si l'on redéfinit la vérité par ses effets ou comme ce qui s'éprouve, parle-t-on encore réellement de la vérité ? Si l'on dépasse le réalisme et l'idéalisme, le résultat est-il une forme de réalisme ou une forme d'idéalisme ? À force de vouloir dépasser les distinctions, n'aboutit-on pas à une doctrine indistincte et molle ?

LE BLOB PRAGMATISTE

On ne peut manquer d'avoir cette impression quand on lit *Histoires pragmatiques*, qui réunit des travaux attestant « d'une multiplicité de démarches pragmatiques au sein des sciences sociales ». Mais les directeurs du volume nous mettent en garde : il ne s'agit pas d'unifier ces démarches sous une bannière philosophique, mais d'interroger l'usage de la notion de « pratique » en sciences sociales. Depuis longtemps, les sciences sociales se sont détournées des conceptions cherchant à établir des lois, même statistiques, des phénomènes sociaux. Elles se sont concentrées sur les acteurs et les actions plutôt que sur les institutions, sur les situations et circonstances particulières plutôt que sur les cadres généraux de l'agir, et elles ont étudié plus souvent le faire que le dire, les petits événements et la vie quotidienne que les grands événements. La notion de « pratique » a cristallisé ces courants, représentés notamment par des auteurs comme Goffman, Bourdieu, Boltanski et Thévenot en sociologie, Kloppenborg, Foucault et Michel de Certeau en histoire, ou par divers théoriciens des *science studies* comme Latour, Shaffer et Shapin. On s'est intéressé aux pratiques de lecture, aux pratiques de laboratoire, aux pratiques au sein des institutions (hôpitaux, écoles, prisons), et aux pratiques concrètes plutôt qu'aux grands ensembles historiques et culturels.

Mais qu'est-ce qu'une pratique ? Peut-il, vieille question aristotélicienne, y avoir une connaissance de l'individuel ? Par définition, une pratique est à la fois située et régulière, particulière et générale. Elle est à la fois intentionnelle s'il y a des agents, et non intentionnelle si elle est le résultat d'un *habitus* collectif au sein d'un « champ », à la fois causée par des facteurs spécifiques et structurée par des régularités. Toutes les études réunies ici, la plupart passionnantes, témoignent du fait que les praticiens des sciences sociales sont très conscients de ces difficultés méthodologiques, mais aussi de la grande ambiguïté de la notion de pratique à laquelle ils ne cessent de recourir. Mais cela ne va pas sans de grosses confusions. Ainsi, contrairement à ce qu'ont l'air de croire plusieurs auteurs, il n'y a pas de rapport nécessaire entre la pragmatique linguistique, qui étudie les actes de langage, et le pragmatisme philosophique. On peut très bien étudier les usages performatifs des expressions linguistiques et être philosophiquement un réaliste bon teint (c'est le cas de John Searle par exemple). Qu'il y ait des *dire* qui

soient des *faire* ne signifie pas que tous le soient, et que la « performativité » (là aussi, notion mise à toutes les sauces) soit au cœur de tout l'agir humain. Le seul article du recueil qui affronte directement la question, celui de Roberto Frega, « Qu'est-ce qu'une pratique ? », ne fait rien pour dissiper ces confusions. Il nous dit que les pratiques sont « ontologiquement » des « structures sociales de savoir-faire », mais ne nous dit pas ce que sont de telles entités (des propriétés ? des dispositions ? des événements ?), et qu'elles sont des « interactions » (mais de quoi ? avec quoi ? comment ?). Comme le dit l'auteur, le concept de pratique reste « élusif ».

Fort heureusement, un guide pour les égarés et les perplexes du pragmatisme vient de paraître, celui de Benoît Gaultier. En un court et pédagogique volume, il clarifie les enjeux, distinguant clairement la veine métaphysique et peircienne du pragmatisme, qui n'a pratiquement rien à voir avec les adaptations qu'en firent James, Dewey et leurs successeurs, et encore moins avec le pragmatisme vulgaire de Rorty [2]. Il analyse le sens de la maxime pragmatiste de Peirce : « *Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet* », qui ne revient pas à identifier la connaissance à ses seuls effets pratiques et instrumentaux, et qui est bien plus qu'une règle de méthode. À la différence de James, Peirce n'a jamais soutenu que l'on puisse croire pour d'autres raisons que les preuves et les données probantes. Et il distingue clairement la théorie peircienne de la vérité comme « limite de l'enquête » des versions utilitaires et vérificationnistes qu'en donneront James et Dewey. Avec ce petit *enchiridion*, les amateurs de pragmatisme seront beaucoup moins tentés de mettre cette doctrine à toutes les sauces, et ils pourront revenir à la maxime du comte de Kent dans le Roi Lear : « *Je vous apprendrai les différences* ».

1. René Berthelot, *Un romantisme utilitaire : Étude sur le mouvement pragmatiste*, Alcan, 1911.
2. L'expression est de Susan Haack, *Manifesto of a Passionate Moderate*, University of Chicago Press, 1998.

L'amour philosophe

De Platon à Hollywood, de Freud aux chansonnettes, des grands romans aux plus mauvais, l'amour est partout. En philosophe, en manieur de concepts, Francis Wolff – après les récents travaux de Jean-Luc Nancy, de Jean-Luc Marion, d'Alain Badiou, de Ruwen Ogien – se demande, à son tour, « qu'est-ce que l'amour ? ». Ce petit livre, dense et allègre, nous en apprendra plus que bien des ouvrages pesants et contournés.

par Christian Descamps

Francis Wolff, *Il n'y a pas d'amour parfait*.
Fayard, 72 p., 5 €

Érudit, Francis Wolff a écrit récemment *Pourquoi la musique ?* et il vient de republier *Penser avec les anciens*. Ici, ce chercheur se souvient de ce que, si toute définition est générale, chaque amour est particulier. Il sait aussi que, comme l'Être chez Aristote, l'amour se dit en plusieurs sens. Sous ce rapport, notre auteur distingue – comme le faisait les Grecs – la *philia* (l'amitié forte), l'*eros* (le désir sexuel, le libidinal) et l'*agape*, l'amour du prochain, la « charité ». Pourtant, ces divers types d'amour relèvent-ils du même terme ? L'amour d'un enfant, d'un amant ou du prochain ont-ils quelque chose de commun ? Les différentes amours des amoureux sont-elles apparentées sans toutefois se réduire à un commun ultime ? Et quoi penser de celui qui – c'est le même mot – aime le nougat ? Le grand Shakespeare n'éclaire guère le philosophe quand Roméo déclare que « *l'amour est une fumée faite de la vapeur des soupirs* » (*Love is a smoke raised with the fume of sighs*). Certes, Spinoza se révèle moins obscur quand il avance que « *l'amour est une joie qu'accompagne l'idée d'une cause extérieure* ». Néanmoins, Wolff, entendant serrer son objet au plus près, ne craint pas d'emprunter à la philosophie analytique dans sa définition conative (l'amour nous fait faire des actions), tout autant que dans sa définition affective (l'amour nous fait éprouver des sentiments)...

En tout état de cause, l'amoureux est loin de vouloir toujours le bien de l'aimé. Comment ne

pas penser aux amants de *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, à ces blocs en fureur – si bien incarnés par Elisabeth Taylor et Richard Burton – qui ne cessent de se quereller ? Dans ces joutes verbales, les amants d'Albee (ils portent les prénoms de Martha et de George, ceux des époux Washington) ébranlent autant le couple que le rêve américain. Bref, comme le Wittgenstein qui recherche un « air de famille » aux individus réunis sur une photo rassemblant les générations, notre auteur se demande si les différentes acceptions du terme amour sont plus ou moins apparentées, même si elles n'ont, au sens strict, rien de commun entre elles. Tout bien pesé, il s'agit de clarifier les notions, de définir, de catégoriser sans essentialiser. Et, sous ce rapport, la partie est loin d'être simple car, jusque dans le crime, le jaloux Othello est furieusement amoureux de Desdémone.

Autrement dit, sans sociologisme (sans tout réduire aux histoires de chaussettes et de classes sociales), il convient, ici, de tenter de déchiffrer les chimies de l'amour, ses combinaisons, ses valences, sans en donner une définition abstraite, figée. Pour ce faire, la littérature nous offre les délices de ses meilleurs récits. Analyser l'amour, ce sera donc y repérer sans hiératisme (tout bouge sans cesse) trois dimensions toujours présentes dans des proportions diverses : le passionnel, l'amical, le désirant. Ces trois pointes d'un triangle ordonnent une carte du tendre. Sans se compléter, sans se neutraliser, ces affects tirent à hue et à dia, organisant par là le charme des histoires. Du côté de l'amical, on peut rencontrer des amours sereines, calmes, des *Paul et Virginie* (avant le drame). Quand on se rapproche du passionnel, on croise les amours exaltées, fiévreuses, des *Roméo et Juliette*. Du côté du désirant, du charnel, souvent asocial et transgressif, on rencontrera des *Tristan et Iseult* fusionnels, indécollables.

Il s'agit là de tendances, fragiles, toujours en combinaison autant qu'en décomposition. L'amical peut se nouer en doux commerce : « c'est mon ex », le passionnel osciller entre un « ni avec toi », « ni sans toi ». Le charnel peut se tarir parfois (le « *elle n'était pas mon genre* » de Proust). Toutes les figures, tous les mélanges, sont possibles. En outre, il est difficile – et c'est là que le déchiffrement s'avère éclairant – d'imaginer un amour sans désir, sans amitié ni passion. L'érotisme passionnel pur (*L'empire des sens* ou *Phèdre*) abolit l'autre. Cependant, un amour sans aucun désir est, lui, difficilement concevable.

L'AMOUR PHILOSOPHE

Toutefois, comment penser un amour dans le registre du pur amical, sans aucune passion ? Certes, on connaît le sexuel cool (« c'est ma copine, on ne se prend pas la tête »), néanmoins les *sex friends* contemporains n'offrent-ils pas des simulacres d'amour ?

Au fond, la typologie de Wolff sent bien qu'on lui opposera toujours des contre-exemples. Qui n'a rencontré des aventures amoureuses (sans passion), des amours dites platoniques (sans désir, sans lien charnel), des amours pathologiques (sans amitié). En l'espèce, nous voilà devant la complexité amoureuse car, à la réflexion, s'il est parfois réciproque – rarement symétrique – l'amour ne va pas sans désir de réciprocité...

En réalité, le désir veut l'autre en tant qu'autre (il explore la différence). L'amical exige lui une relation (je choisis l'ami « *parce que c'est lui, parce que c'est moi* »). Quant au passionnel, il est, bien entendu, prêt à aliéner toute liberté. Les aventures du cœur naissent de ces tiraillements et les couples installés n'offrent guère matière au romanesque. Il n'y a plus rien après le « *ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* ». En dernière instance, l'amour s'avère toujours instable. En effet, si l'amitié est relation, le désir, disposition, la passion, elle, est un état, une brûlure mobile. Mouvant, l'amour ne cesse d'entrechoquer ses composantes toujours contradictoires. Chacun sait – *L'Être et le néant* nous le raconte – que je recherche l'aimé comme libre et mien à la fois. Sartre montre bien que « *c'est de la liberté de l'autre en tant que tel que nous voulons nous emparer... Celui qui veut être aimé ne désire pas l'asservissement de l'être aimé... Il ne veut pas posséder un automatisme... Ainsi, l'amant ne désire-t-il pas posséder l'aimé comme on possède une chose... Il veut posséder une liberté comme liberté* ». On sait aussi que le désiré peut n'être pas aimable du tout, mais qu'on l'aime quand même. Fréhel chantait :

« *C'est un vrai gringalet,
aussi laid qu'un basset,
mais je l'aime...* ».

Enfant de Bohème, l'amour – fou ou pas – est aveugle. Et si trop de passion tue l'amour, le défaut de passionnel nous renvoie tout de suite à la tiédeur de « l'ami-ami ».

En nous promenant dans les labyrinthes de l'amour, Wolff, sans jamais se faire normatif ni psychologisant, souligne les mille manières

Francis Wolff

Il n'y a pas d'amour parfait



hdp

fayard

dont les atomes amoureux entrent, sans cesse, en collision. On retrouve là une interrogation anthropologique : pour faire de l'humain, il faut de la communauté politique (la cité), de la communauté maximale (l'humanité), mais également la possibilité de la communauté la plus simple, la plus élémentaire, à savoir l'amitié. En dernière instance, l'amour nous met en face d'une tripartition. Le désir renvoie au vivant, la passion à l'agent, l'amitié à un début de lien social. A ce stade, instables, hétérogènes, les amours, grandioses ou dérisoires, nous font toucher l'un des moteurs de nos vies. Avec délicatesse, les fines catégories du philosophe nous invitent à écouter les musiques de nos expériences, à les croiser à celles des autres. En philosophe, Francis Wolff se souvient du Descartes, enfant, qui aimait une fille qui louchait (« Si bien que longtemps après, en voyant des personnes louches, je me sentais plus enclin à les aimer qu'à en aimer d'autres »). Dans cette veine cartésienne, Francis Wolff souligne aussi que l'amour nous donne une preuve vécue de l'unité absolue de l'esprit et du corps. En effet, quand j'ai mal ou quand j'aime, je sais (en tant qu'esprit incarné) que je ne suis pas logé dans mon corps comme un pilote dans son navire. À pas de colombe, sans formule, mais en forgeant des catégories, cette promenade plaisante nous fait éprouver, grâce à cent exemples, les ruses d'une expérience qui nous fait humain.

Deux linguistes engagés

Voici deux livres consacrés à la norme en matière linguistique : à l'assujettissement des locuteurs à une langue dominante ; à la part de subjectivité qui leur reste.

par Frédéric Ernest

Philippe Blanchet, *Discriminations : Combattre la glottophobie*. Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 192 p., 14,90 €

Sandrine Sorlin, *Convictions philosophiques et plaisirs linguistiques. Entretiens avec Jean-Jacques Lecercle*. Presses universitaires du Midi, 176 p., 14 €

Le mot grec qui signifie « langue » inspire aux auteurs des néologismes. Dans *Linguistique et colonialisme* (1974), Louis-Jean Calvet a introduit le terme – très explicite – de « glottophagie ». Aujourd'hui, Philippe Blanchet dénonce ce qu'il appelle la « glottophobie ». Autant de questions qui relèvent de la « glottopolitique ».

Qu'est-ce que la glottophobie ? C'est la discrimination visant les locuteurs qui ne s'expriment pas dans la langue officielle d'un État ou qui font de celle-ci un usage s'écartant trop nettement de la norme. Les discriminations linguistiques ne sont pas reconnues en tant que telles par le droit interne français, même si telle ou telle convention internationale ratifiée par la France les proscrit. D'une façon générale, elles sont souvent ignorées, dans les deux sens du mot : on ne les voit pas ; on n'y prête pas attention. Leurs conséquences humaines et sociales sont pourtant, selon Philippe Blanchet, « profondes, massives et dramatiques ».

Trois postulats sont au fondement de la glottophobie, qui exerce son emprise, non seulement par une domination (une coercition visible, palpable), mais aussi par une hégémonie, laquelle est acceptée par les acteurs sociaux. Premièrement, les langues préexisteraient à leurs usages et il s'agirait pour les locuteurs de respecter leurs règles. Deuxièmement, seules les langues standardisées seraient légitimes. Troisièmement, les langues qui n'ont pas de « grammaire prescriptive » ne seraient pas de « vraies »

langues, mais des « dialectes » et autres « patois ».

Ceux qui ne parlent pas suffisamment « bien » le français sont regardés comme des citoyens de seconde catégorie. Ainsi, il a pu arriver que des enfants méridionaux soient envoyés chez un orthophoniste. Autre exemple de glottophobie rapporté par l'auteur : un enseignant demande au jeune Ahmed de répéter « correctement » son nom au motif qu'en français on ne prononce pas les *h*. On se moque sur internet d'un Sénégalais qui parsème son discours de barbarismes et de solécismes, alors qu'il relate la façon dont il a – héroïquement – tenté de sauver des enfants lors d'un incendie. Un étudiant étranger se voit refuser la location d'un appartement au prétexte qu'il s'exprime mal en français. Au niveau de l'État lui-même, notre langue est utilisée comme critère de discrimination préalable pour l'accès au séjour en France ou à la nationalité française alors que, selon Blanchet, il n'y a pas de raisons que la mauvaise connaissance du français interdise de résider en France ou même de s'y intégrer.

Qu'il s'agisse de la domination du français sur les autres langues ou de l'hégémonie d'un certain usage du français sur les autres, le même processus est à l'œuvre : il y a *minoration* (du point de vue qualitatif) de pratiques éventuellement majoritaires ; et, en parallèle, *majoration* de la langue ou de l'usage dominant, ce qui se traduit par une « glottophilie », voire par une véritable « glottomanie » (dont le purisme est l'une des formes) : la langue française serait supérieurement claire, élégante, etc.

La glottophobie s'exerce, en particulier, sur les usages jugés déviants de la langue modèle. Selon Blanchet, la fameuse « maîtrise » de la langue n'est qu'un mythe, une notion idéologique : « *La seule façon de rendre une langue "maitrisable", c'est de la réduire artificiellement à une petite partie, circonscrite et sélective, de ses formes et de ses usages – en l'occurrence pour le français, à un français standardisé, scolaire, normalisé.* » Pour lui, une langue ne se « maîtrise » pas, elle est « *infiniment variée et renouvelée, et aucun humain ne peut se l'approprier dans sa totalité* ».

Beaucoup d'enseignants reproduisent « *cette idéologie qui leur a réussi* », sans prendre en considération les effets qu'elle peut avoir sur les élèves qui s'en accommodent beaucoup moins bien. Cette langue savante qu'il faudrait maîtriser n'est en réalité que « *l'idiome d'une*

DEUX LINGUISTES ENGAGÉS

catégorie sociale qui s'octroie gratuitement le privilège d'une universalité supposée » (Bernard Poche, cité par Blanchet). La célèbre tripartition des registres – familier, courant, soutenu – donne lieu à des exercices consistant à transposer en français standard des énoncés plus « bas ». La soumission idéologique et langagière est telle qu'on en arrive à lire cette aberration dans un récent manuel de CM2 : « *Le registre soutenu est utilisé avec des personnes importantes avec lesquelles on doit être particulièrement respectueux, en raison, par exemple, de leur fonction* » !

Ce qui masque la glottophobie et lui permet de sévir en toute impunité, c'est la dissociation qu'on a longtemps opérée « *entre langue et société, entre pratiques linguistiques et locuteurs, entre formes linguistiques et formes d'existence individuelle et collective* ». Blanchet constate un « *processus de déshumanisation et de désocialisation du linguistique chez l'humain dans la pensée occidentale* ». Rappelons, à cet égard, la dernière phrase du *Cours de linguistique générale* de Saussure : « *la linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même* ».

On peut lire encore dans le *Cours de linguistique générale* : « *La langue est un système qui ne connaît que son ordre propre.* » Cet aspect de Saussure, Jean-Jacques Lecercle – dont vient de paraître un livre d'entretiens avec Sandrine Sorlin – le rejette lui aussi. Pour Lecercle comme pour Blanchet, on perd le lien fondamental entre la culture, la société et la langue si celle-ci est seulement « *un instrument de communication indifférent aux différences de classe* » : « *le langage est un phénomène historique, c'est un phénomène politique, c'est un phénomène social, c'est un phénomène matériel* ».

Sous l'influence d'Antoine Culioli, Lecercle prône une « *linguistique de l'énonciation* », une linguistique qui s'intéresse aux énoncés concrets, en contexte. La présentation traditionnelle de la langue par les linguistes laisse nécessairement un *reste* échappant aux règles du système ; on peut la comparer, dit Lecercle, à une carte au 1/100 000^e. Cette échelle est nécessaire mais elle ne doit pas occulter les descriptions plus précises.

Celles-ci nous montreront que, si le locuteur est interpellé par sa langue, il n'est pas vis-à-

vis d'elle dans une position de pure passivité. À cette interpellation répond en effet une contre-interpellation : « *Certes, tout le monde n'est pas poète, mais tout le monde est blagueur, tout le monde joue avec le langage, à commencer par les enfants* ». Grâce à de « *petites agrammaticalités* » (expression de Deleuze), le langage attire l'attention sur lui-même, remettant en question les normes qu'il égratigne : « *il n'y a pas de règle de grammaire qui ne soit défaisable à des fins expressives, par volonté comique, par créativité poétique et ainsi de suite* ». Ainsi les locuteurs parviennent-ils à échapper, dans une certaine mesure, à l'assignation où « voudrait » les emprisonner la langue comme système.

Une phrase fétiche de Lecercle est : « *Moi, madame, votre chien, si ça continue, ce ne sera pas dans son cul, à lui, que je vais le mettre, le mien, de pied.* » Révélant à quel point le *reste* est étendu, cet énoncé segmenté à l'extrême, plein de ces « détachements avec reprises pronominales » dont parlent les grammairiens, peut tout à fait se concevoir dans certaines circonstances. Ce n'est pas le cas d'un énoncé – ou plutôt d'une phrase – apparemment moins insolite mais qui, affirme Lecercle, n'existe pas en réalité : « *Le chien aboie.* » Une phrase parfaite pour une grammaire, mais que personne n'a jamais entendue ni prononcée dans la vie courante !

La littérature, quant à elle, est (idéalement) « *l'utilisation la plus complexe et la plus subtile qu'on puisse faire de la langue* ». Tout auteur, en travaillant sur la langue, travaille sur du matériel idéologique. Et ce travail le conduit à une critique du langage : « *la véritable littérature a toujours une visée émancipatrice* ». Mais les locuteurs « ordinaires » sont dans la même situation que les écrivains. Il s'agit pour nous tous de faire un choix politique : « *Est-ce que nous sommes du côté des opprimés ? Est-ce que notre conception du langage ouvre vers une émancipation de l'humanité ?* » Selon Philippe Blanchet, ignorer la langue dominante reviendrait à s'exclure du jeu social ou à s'exposer à une insécurité linguistique déstabilisante ; il faut donc la connaître pour avoir une chance de la subvertir de l'intérieur. Et pour s'opposer ainsi au « *fait d'être interpellé à sa place par un discours d'autorité qui vous écrase* », fait dans lequel Jean-Jacques Lecercle voit une définition possible de ce qu'on appelle le « harcèlement moral ».

Journal électoral en direct de New York

Alexander Stille est un professeur de journalisme de l'université de Columbia qui écrit régulièrement pour des journaux américains et italiens. La Repubblica lui a demandé de s'exprimer à titre personnel sur les élections américaines du 8 novembre 2016. Il a eu la générosité de confier la version française de son point de vue à En attendant Nadeau, proposant un regard subjectif et partial, mais compréhensif, sur l'inquiétude que provoque le face à face Trump-Clinton.

par Alexander Stille

Un soir à la mi-septembre, j'ai commis l'erreur de jeter un œil sur les derniers sondages électoraux avant d'aller me coucher et je me suis réveillé à deux heures du matin avec une douleur poignante au ventre, paniqué, en me disant pour la première fois, « *Donald Trump pourrait être le prochain Président des États-Unis.* »

Nous vivons, moi et de nombreuses personnes que je connais, dans un état d'angoisse avancé depuis six mois. A New York, on appelle ça le syndrome Trump, qui se manifeste par différents symptômes : l'habitude morbide de scruter des sites de sondages plusieurs fois par jour pour suivre les fluctuations du vote ; de longs coups de téléphone à des amis à qui on raconte les dernières outrances de Trump que l'autre connaît déjà, mais les gens les répètent, comme une catharsis. Des bouffées d'angoisse insupportables dès qu'arrive un événement fâcheux : le malaise d'Hilary Clinton le 11 septembre, la découverte récente de nouveaux éléments dans la saga sans fin de ses e-mails. Ce serait sans compter sans les tentatives de désintoxication (souvent trop brèves), quelques heures ou quelques jours où l'on s'interdit de regarder les nouvelles, ou les dîners interrompus par le cri du cœur : « *Je vous en supplie, n'en parlons pas !* »

Le phénomène ne touche pas que les journalistes et autres animaux politiques. Beaucoup de psychothérapeutes évoquent une épidémie d'« angoisse électorale » : des

patients qui ont besoin d'aide parce qu'ils souffrent d'un niveau de tension inhabituel. A Manhattan, une psychologue citée par la revue *Slate* évoquait le cas d'une patiente qu'elle avait vue pour la première fois après les attentats du 11 septembre, qui est revenue la voir plusieurs années après à cause des élections. Petite-fille de survivants de l'Holocauste, l'atmosphère actuelle lui rappelait les souvenirs des années 20 de ses grands-parents, l'idée qu'un pays en apparence normal peut soudain changer et devenir une vraie menace. Suivant l'Association américaine de psychologie, 52% des Américains – républicains et démocrates – souffrent de forts niveaux de stress à cause des élections.

« *Pourvu qu'on en finisse* » : c'est une litanie que j'entends tous les jours dans la bouche de mes amis. Écrire à titre personnel sur ces élections m'est difficile, en partie parce que je vis dans un environnement très particulier, autrement dit la République socialiste de l'Upper West Side, un quartier peuplé d'étudiants, de professeurs et de journalistes beaucoup plus à gauche que le reste du pays. C'est une île dans une île, elle-même dans une île. Pour vous donner une idée : dans l'État de New York, le nombre d'électeurs démocrates est supérieur à celui des républicains suivant un ratio de 2 à 1. Dans la ville de New York, le ratio est de 6 à 1. Et à Columbia où j'enseigne, si l'on compare les dons aux deux principaux partis, les démocrates arrivent en tête suivant un ratio de 12 à 1.

Une fois ce préambule posé, il n'empêche que mon expérience est plus représentative que ce que l'on pourrait penser. Je suis agacé quand j'entends mes amis européens me dire : « *D'accord, mais New York, c'est pas l'Amérique.* » Même dans l'État de New York, quand je vais dans des zones rurales qui ont toutes les caractéristiques du « Trump Country », c'est-à-dire une population en majorité blanche et ayant fait peu d'études, je tombe très souvent sur des panneaux affichant le slogan « *Make America Great Again* ». Ce week-end, par exemple, j'étais dans un magasin où je suis tombé sur un énergumène vêtu un peu bizarrement, entre cow-boy et motard, avec une longue barbe blanche et un t-shirt réclamant, « *Hillary for Prison !* » « *Je ne comprends pas comment une personne un minimum intelligente peut voter pour cette femme !* » s'écriait-il. Je n'ai pas moufté pour ne pas provoquer de drame, mais je pensais : « *Un imbécile de plus* ». En même temps j'avais l'impression que ce personnage était mon double inversé, il disait exactement ce que

JOURNAL ÉLECTORAL EN DIRECT DE NEW YORK

j'entends toute la journée à propos des électeurs de Trump : « *Je ne comprends pas comment on peut voter pour un type pareil.* » Cet homme et moi, nous vivons dans le même pays, mais dans deux réalités parallèles qui ne se croisent jamais.

Je vis dans un environnement où le grand débat a été celui qui opposait Clinton et Sanders. Certains de mes amis, surtout les plus jeunes, n'aiment pas Hillary et avaient des doutes après la défaite cuisante de Sanders. « *Je n'ai aucune envie de voter pour Clinton, disaient-ils. Elle est pénible, trop esta-blishment, calculatrice. Elle ne te fait pas rêver à un avenir différent.* » Moi qui ai déjà voté dix fois pour des élections présidentielles, comme beaucoup de proches de ma génération, j'ai arrêté de rêver il y a longtemps et j'ai accepté la logique du moins pire. « *Il ne s'agit pas d'aimer, on ne te demande pas de l'épouser ni d'aller dîner avec elle.* » Que cela nous plaise ou non, c'est une femme très forte, très compétente, et voyez un peu l'alternative !

Nous avons beau vivre dans des cercles synonymes de monoculture politique, nous ne choisissons pas nos parents, ce qui veut dire qu'il faut apprendre à composer avec la famille à un moment de haute tension et de polarisation politique. Il est important de ne pas perdre le sens des réalités : les supporters de Trump ne sont pas tous des brutes épaisses. Mon beau-père est un homme sensible, un excellent grand-père et un bon mari, mais il votera pour Trump. « *Tout sauf Hillary* », telle est sa devise, m'explique ma belle-mère qui votera Hillary. J'évite d'aborder le sujet avec lui afin de préserver la paix en famille. Mais je sais, vu nos conversations antérieures, qu'il pense que notre pays est à la dérive, au bord de la faillite. « *On ne peut pas se permettre de vivre encore quatre années comme ça* », dit-il. Inutile de lui rappeler que sous la présidence d'Obama, le chômage a baissé de 10 à 4,9 %, que l'économie a connu un taux de croissance de 2,9 %, et que l'année dernière le salaire moyen a augmenté de 5,4 %. Une des images préférées de la droite américaine est liée au 11 septembre : l'avion a été piraté par des terroristes, il faut reprendre les commandes avant qu'il explose.

Autre exemple emblématique, les parents de mon amie Erika, qui vivent dans l'Iowa, un des états-clé des élections. Récemment elle est rentrée de chez eux découragée. La détestation de Hillary y est profonde. Son

père, un républicain modéré qui a voté pour Obama en 2008, mais pour Romney en 2012, est tenté de voter pour Trump. « *L'image de États-Unis est au plus bas, explique-t-il. Le monde part à vau-l'eau.* » C'est un avocat, un homme qui a fait des études mais n'a quitté les États-Unis qu'une fois en soixante-dix ans de vie. « *Le système ne fonctionne pas, il faut peut-être donner un coup de pied dans la fourmilière pour qu'il reparte.* » Le frère aîné d'Erika ne vote pas pour Trump mais il hait Hillary, en dépit des tentatives de persuasion de sa femme. Son frère cadet a voté pour Bernie Sanders et n'est pas sûr de voter le 8 novembre. Il est remarquable de voir que la haine de Hillary est particulièrement forte chez les hommes.

Les trois débats qui ont opposé Clinton et Trump ont contribué à diffuser un minimum de sens des réalités dans une campagne électorale largement irréaliste. Ce n'étaient pas des débats de grande envergure. Mais pendant une heure et demie, les deux candidats ont été obligés de répondre à un large spectre de questions. De ces échanges est né un consensus très large, chez les républicains autant que chez les démocrates, suivant lequel à chaque fois Clinton l'a emporté. Elle était infiniment mieux préparée et mieux à même de discuter précisément de chaque question. Au bout de quinze-vingt minutes, Trump n'avait plus rien à dire, il en revenait aux mêmes boutades et se révélait minable aux yeux du monde : le roi était nu. Pourtant pendant les débats, mes amis avaient des doutes et se téléphonaient. Quand je disais que j'étais rassuré, ils me répondaient, « *Tu es sûr ? Moi aussi, plus ou moins, mais les autres ?* » Ces élections ont provoqué un phénomène inattendu et imprévisible : nous nous défions de notre propre jugement.

Depuis la « révélation » du directeur du FBI, James Comey – qui, en fait, ne contient aucune information –, l'avantage de Clinton est quasiment revenu à zéro. Nous risquons d'élire un Président en fonction d'une seule chose, les fuites : le candidat qui l'emportera est celui qui aura été victime du nombre de fuites le plus faible. Pendant toute la campagne électorale ou presque, les chances de Trump étaient évaluées à 15-20% – comparables à celles de la roulette russe, soit une cartouche dans un revolver. Aujourd'hui les chances de Trump sont évaluées à 30%, soit deux cartouches dans le même revolver. « *Je ne dors plus* », m'a avoué un collègue. D'autres répondent : « *Ne t'en fais pas, elle va y arriver* », mais hier encore je me suis réveillé à deux heures du matin.

Traduit par Cécile Dutheil

Les fantômes de la peinture

Pour qui, présentement, s'interroge un peu rigoureusement sur l'art, la question se pose de ce qu'il en est de la peinture et encore plus du tableau.

Les pratiques auxquelles ces deux mots renvoient sont à la fois surannées et encore actuelles. Qui sommes-nous et devant quoi au juste quand nous découvrons autour de nous les effets présents et passés de l'art ? Voilà à peu près ce qui retient Hubert Damisch dans un livre qui s'intitule La Ruse du tableau et se spécifie par cette mention : La peinture ou ce qu'il en reste.

par Yves Peyré

Hubert Damisch, *La ruse du tableau. La peinture ou ce qu'il en reste*. Seuil, 256 p., 14,99 €

Terribles interrogations doubles qui, l'une et l'autre, ne recouvrent pas tout à fait le même constat de ruine. Les formulations tableau et peinture, d'autres comme abstraction, graphie, tracé, zen, dessin, critique, formalisme, coloration, inconscient, logique mathématique, perspective, illusion, couleur, image, déplacement (et sa présence intensifiée de déplacée) apparaissent comme des balises et reviennent comme des lancinances. Elles sont chargées de murmurer le sens ou de jouer avec lui, intimant tantôt sa plénitude tantôt son vide. Ce livre est un geste de réflexion, mais il n'est pas un traité qui s'élancerait dans la problématique choisie et la déroulerait au fur et à mesure de son avancée. Il est tout au contraire un recueil qui coud des textes divers et préexistants, cherchant à les contenir dans le flux d'une pensée qui naît de leur considération des particularités. Livre en somme a posteriori et non a priori.

Si l'on constate dès le départ, et cela ne fait que se confirmer en cours de route, que Mondrian est une pierre de touche de premier ordre qui désigne l'extrémité du moderne, on passe plus d'une fois tout près de Mallarmé et

de Wittgenstein, de Descartes et de Kant aussi, bordures essentielles, comme encore de Freud. Sans parler des références à Brunelleschi et à Alberti qui sont là pour contenir la peinture dans sa fuite, la pensée dans son errance. Les sujets abordés et les préférences affichées sont personnels. On ne s'étonne d'aucune présence, on est parfois en attente devant quelques absences. Mais ce qui se donne est un panorama qui suppose un affrontement intime avec les œuvres sollicitées. Mis à part Vélasquez, Manet et Seurat, on se tient dans le XX^e siècle. Sauf pour une curiosité jetée en pâture au lecteur, les tentatives de collation infinie d'un obsédé de dessin, Théophile Bra.

Si l'amitié porte Damisch vers Georges Noël, ce qui est un acte de justice, son défilé reproduit une approche plus classique des modernités. Mondrian est ainsi au centre de son interrogation et c'est d'utopie qu'il s'agit. Mais à ce roc s'opposent des essais autrement moins affirmés, vaguement primesautiers ou d'une finesse toute en pointes : Barthes ou Twombly. Une large proposition calligraphique les inclut dans un mouvement qui comprend aussi Georges Noël. Dans une exigence de témoignage, deux portraits apparaissent qui ne sont en rien ceux d'artistes, mais de passeurs : un galeriste, l'un des plus remarquables du siècle, René Drouin, et un critique singulièrement aigu, Clement Greenberg, se dressent devant nous, manifestant leur singularité ou leur radicalité. Au cœur du propos, on emprunte ainsi la voie tonique d'un chemin de ronde. C'est aussitôt après que l'on retrouve Mondrian. Se présentent à leur tour et successivement Ad Reinhardt, Dan Flavin et Josef Albers dans des postures paradoxales ou excessives, en tout cas sous des angles inattendus.

La composition liée au cinématographique culmine avec Éric Rondepierre dont la mise à nu de l'image intercalaire est une forme merveilleusement excédante de l'art immobile. Avant une conclusion en forme d'ouverture roborative, se propose un judicieux parallèle entre Seurat et Sol LeWitt. Tout est dit, l'économie a été faite de nombres de créateurs tout aussi prépondérants (Kandinsky, Marcel Duchamp, Malevitch, Miró, Fautrier, Rothko, Rauschenberg, Klein pour m'en tenir à quelques exemples, certains étant toutefois cités dans un mouvement de comparaison : Kandinsky, Duchamp, Rothko ou Rauschenberg, sans que pour autant la pensée prenne en compte dans son détail l'ampleur considérable de leur apport), mais l'essentiel demeure le propos qui se dit et le sens qui se cherche.



LES FANTÔMES DE LA PEINTURE

Ce qui se joue dans ce parcours est moins la fin de la peinture que sa probabilité de survivance, au prix de formes totalement renouvelées, génialement oubliées, sinon même persuasives dans leur omission comme par les surcharges de références face au peu du rendu. L'art se tient entre mime et fiction. La matérialité s'évade du cadre dans le même temps que sur la surface traditionnellement réduite se joue un soupçon de trace. L'art perdure, il est évident que les conditions d'exposition ne sont pas passées sous silence, l'amateur n'étant pas congédié. On reste dans l'énorme chantier de la métaphore, tanguant entre l'à peine et le trop.

Le lecteur se heurte ici à l'intransigeance si nécessaire de Lessing, il bute là sur les constats toujours inspirés de Meyer Schapiro. Il ne cesse de se promener dans les soubassements de l'art, de chercher les raisons de ce dernier. Tantôt il attend la reprise d'un refrain, Dubuffet en est l'exemple qui passe comme une ombre tenant sa lampe, tantôt il accompagne l'auteur au cinéma ; il ne manque pas de constater non plus que, dans les meilleurs cas, les expositions d'art sont désormais mieux que des monstrations, mais des articulations inédites de la pensée ; il passe un court instant sous les effluves d'un Japon invariablement éclairant jusque dans le mouvement de son quotidien. On quête les indices qui délivrent les possibles. Les installations et les vidéos certes, dans leur efficacité esthétique remarquable, mais encore l'art dans ses innombrables états, se présentant de mille manières. Et pourquoi pas parmi ceux-ci la peinture ? Dans son absence scintillante ou sa présence fantomale. Au reste, Mondrian, au prix de son intransigeance, et Twombly, par sa gracilité langoureuse, ne l'ont-ils pas clairement manifesté ? L'art n'omet pas de marquer ses retours et ses détours. Sa vérité, fragile équilibre, ne dépasse pas l'instant ou, plus unanimement, l'époque, et pourtant...

Surgit un chemin fangeux

Graveur, dessinateur, pastelliste, Christian Fossier (1943-2013) met en évidence les noirs intenses, les gris complexes, les blancs contrastés. Il définit les formes obscures ; il blesse et taillade.

par Gilbert Lascault

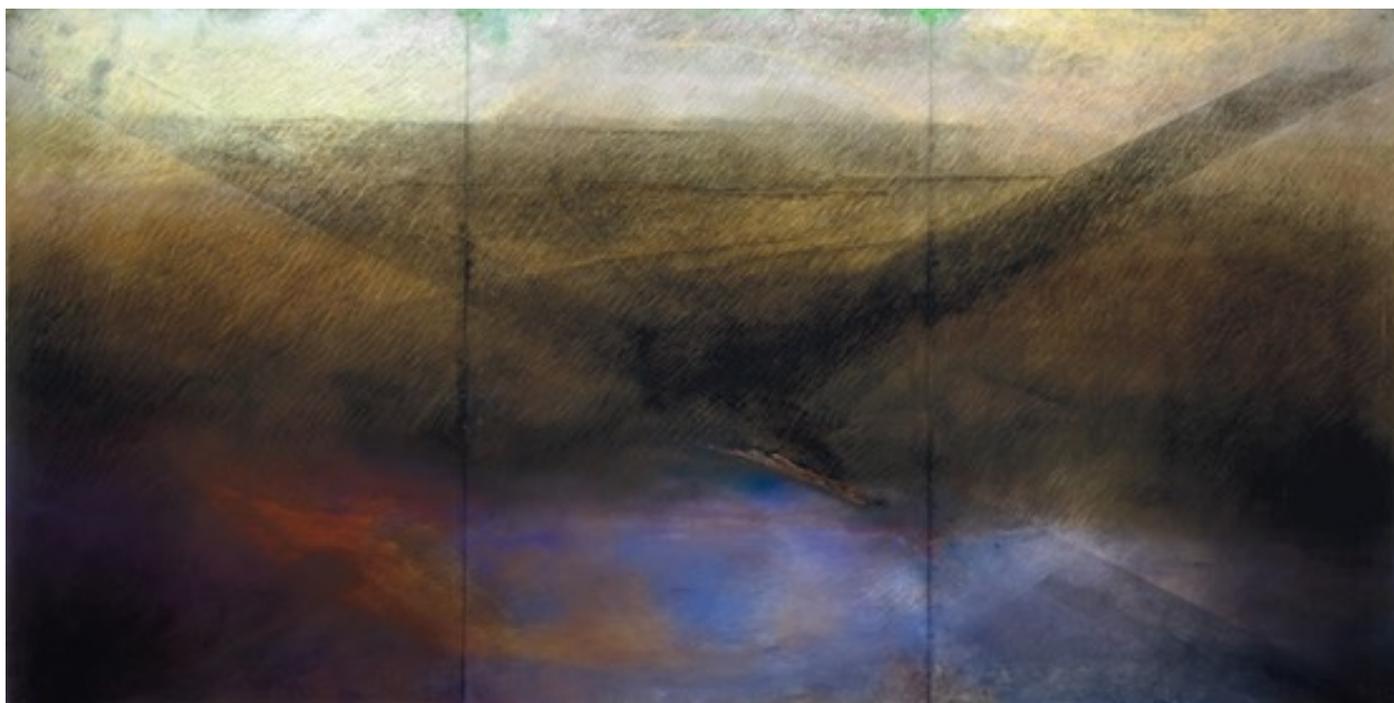
Christian Fossier (Vues d'ateliers). Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun (Indre). 8 octobre-30 décembre 2016

Catalogue. Éditions du musée de l'hospice Saint-Roch d'Issoudun, 118 p., 15 €

Fossier suggère la création du monde, les désastres, les naufrages, l'anatomie des femmes et des hommes, les constructions tubulaires, les engrenages, les terrains ambigus et ténébreux, les cagoules qui dissimulent des forces secrètes, les cris, les objets énigmatiques, le malaise, un mur gigantesque, la « Grande Pierre », le volcanique, le voyage au centre de la Terre. L'inquiétude et l'humour se mêlent.

Dans les années 1960, les gravures de Fossier sont les chairs et l'acier froid, un crâne gigantesque qui est soutenu par des supports, un visage éborgné, une sorcière venue des *Caprices* de Goya, une tragique « Cosmogonie humaine », les machines désirantes... Tel titre est politique : *Conditions de travail inacceptables* (1969). Un autre titre suggère l'envoûtement : *La grande amoureuse* (1966).

Une eau-forte s'intitule *Maldoror* (1964). Elle suggère l'effroi des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, les « délices de la cruauté », le crabe, l'araignée, le « *poulpe au regard de soie* », la rébellion contre Dieu... Plus tard, Fossier peint *Le coup de dé...* (1983), un pastel marouflé sur isorel ; l'océan nocturne, ses flux mélancoliques, des rides, l'incertitude, le naufrage, l'absence de tout horizon, se dérobent ; parmi les flots sombres, des mots sont perçus : « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* » ; en 1897, Mallarmé publie la typographie de ce poème énigmatique.



SURGIT UN CHEMIN FANGEUX

En 1975, Fossier crée neuf planches de la suite « Terrain ». Chaque planche suppose : héliogramme, échoppe, burin et berceau (32 x 42,5 cm). Nul oiseau, nul humain, nul quadrupède. Un large chemin fangeux traverse la plaine. Brusquement, il surgit dans un espace indéterminé sous le ciel gris. Le chemin ne mène nulle part, sans début ni fin. Quelque chose est difficile à décrire en un accouchement incompréhensible. Par hasard. Par accident. La chose n'est pas immobile ; elle est sombre et inquiétante ; elle devient plus claire et continue à inquiéter. Le terrain est peut-être une chair palpitante... Dans son atelier, Fossier note : « *Sur certains chemins, j'éprouvais une sensation curieuse, bizarre quant à la route. J'avais l'impression que ces changements que j'observais pauvrement appelaient la révolte de la terre. La rebiffe. Comme une menace très forte.* »

Des cratères indécis, des orifices incertains, des fissures, des fêlures se devinent. Comme Jules Verne, Fossier évoque le paysage au centre de la Terre, les mines perturbées, les passages périlleux. Ou bien l'eau-forte et le burin suggèrent les confins d'un lieu flottant : *À la limite d'Avelin* (1976). Ou encore, l'héliogramme offre un territoire d'Islande : *Snaefellsness* (1991).

Un album de Fossier comporte sept planches et s'intitule *Y.H.T.A.* C'est un hommage à deux amis décédés en 1980 dans un accident de la route, les initiales de leurs noms et prénoms. Les planches donnent à voir les détails de la

base sous-marine de Bordeaux qui était alors désaffectée ; c'était un espace délabré, extravagant, qui serait proche des *Prisons* de Piranèse : les *Carceri d'invenzione* (1760).

En 1976-1977, Fossier dessine une série de *Cagoules* avec un crayon Wolff et le pastel. La cagoule sombre dissimule un objet secret ; elle est posée sur une surface ; elle évoque une sensation d'étouffement et d'angoisse... *Le mur* (1984) est un gigantesque dessin marouflé sur toile (300 x 400 cm) au crayon Wolff et à la pierre noire ; ce mur correspondrait à des fouilles archéologiques, à l'époque où Anne et Patrick Poirier sont passionnés par Pompéi et Ostie... Un pastel marouflé sur toile s'intitule *V.I.T.R.I.O.L.* (1984) ; dans l'ancienne chimie, le vitriol désigne les sulfates ; pour les alchimistes, l'acronyme se déchiffre : *Visita Interiora Terrae Rectificandoque Invenies Occultum Lapidem* (« Visite l'intérieur de la Terre et, en rectifiant, tu trouveras la pierre cachée »).

Bien des créateurs de cette époque ont été les amis de Fossier : Sam Szafran, César, Fred Deux, Cécile Reims, Titus-Carmel, Gina Pane, Sonja Hopf, Ortner, Yvan Theimer, Gérard Diaz, Olivier... Dès 1967, il obtient le premier prix de la gravure de la Biennale de Paris et d'autres récompenses dans d'autres pays. Il est professeur à l'école des Beaux-Arts de Metz, puis il est nommé professeur-chef d'atelier de gravure à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris... Énigmatiques, les œuvres de Fossier fascinent et désorientent. Car le hasard obscur joue et gagne.

La fabrique du rock

1978, Bruce Springsteen, désormais célébrissime, travaille avec Patti Smith sur « Because the Night ».

La chanteuse lui recommande un photographe dont elle aime le style pour son album à venir : « Les photos de Frank étaient austères, se souvient Springsteen. Son grand talent était d'arriver à vous dépouiller de votre célébrité, de vos artifices et d'atteindre le noyau brut en vous. Il y avait dans ses images une pureté et une poésie de la rue. » On ne saurait trouver définition plus pertinente de l'effet produit par les mémoires de cet immense chanteur qui, à sa manière, est un homme austère.

par Cécile Dutheil

Bruce Springsteen, *Born to run*. Trad. de l'anglais par Nicolas Richard, Albin Michel, 620 p., 24 €.

Springsteen est un artisan, un rockeur, un travailleur qui pense n'avoir pas de génie mais du talent, le goût de l'exercice, la détermination à chanter l'Amérique et une volonté exceptionnelle. Il a avant tout une parfaite justesse de ton.

Sa musique l'a prouvé à l'échelle planétaire : pour qui possède une oreille, il est difficile d'avoir enjambé le pont entre le XXe et le XXIe siècle sans avoir entendu ses fabuleux tubes métalliques, sonores et cadencés. Aujourd'hui son autobiographie le confirme, qui happe le lecteur, même peu connaisseur de l'histoire du rock : Springsteen se dépouille en effet des oripeaux de la célébrité et offre les confessions magnifiques d'un gosse de la banlieue de la côte Est. Qu'un tel monstre sacré écrive ses mémoires n'avait rien d'inattendu, le genre est consacré pour des raisons essentiellement commerciales, mais quelque chose dans le son de Springsteen en fait depuis toujours une voix plus rugueuse, plus profonde, un enfant de la vraie culture populaire américaine, à mille lieues des paillettes et de l'industrie du divertissement. Blanc, prolo, puissant physiquement, le regard souvent inquiet, Springsteen est né dans, et n'a jamais quitté, le

New Jersey, État situé en face de New York, de l'autre côté de la statue de la Liberté, à une heure d'un ferry que tous les jours des milliers de cols blancs prennent pour aller travailler à Wall Street. Les ouvriers, eux, restent sur place.

Toute son enfance et sa jeunesse, Springsteen (un nom d'origine hollandaise), ses sœurs et ses parents ont vécu dans la gêne. Il ne connaîtra pas l'eau chaude courante avant l'âge de 14 ans. Sa mère est d'origine italienne, aimante, forte, secrétaire juridique pour nourrir la famille ; son père, d'origine irlandaise, conducteur de camions pendant la bataille des Ardennes, fut successivement « chauffeur de taxi, employé d'une usine automobile, gardien de prison, conducteur de bus », dépressif, alcoolique, « un homme fichu », tout ce contre quoi son fils luttera. Bruce vit une enfance profondément catholique, pratiquante, enracinée dans la communauté irlando-italienne qui le définit jusqu'à aujourd'hui, il le sait et le dit avec une véracité qui tranche : « *J'en suis arrivé à comprendre avec regret et perplexité qu'à partir du moment où on a été catholique, on le restera toujours. Je pratique rarement, mais je sais que quelque part au fond de moi je fais encore partie de l'équipe. [...] Jésus demeure un de mes pères, même si comme avec mon propre père, je ne crois plus en son pouvoir divin. Je crois profondément en son amour, en sa capacité à sauver... mais pas à damner. Restons-en là.* »

Springsteen est un *self-made man*, mais il ne s'est pas fait seul, au contraire il révèle dans ses mémoires un sens du collectif très frappant. Collectif de la famille, celle dont il vient et celle qu'il tient à fonder (et fondera), dit-il tout simplement, alors que les filles et le succès pleuvent. Collectif de son groupe dont le premier nom est Steel Mill (aciérie) : « *Vous voyez, l'acier, steel, de même qu'on entendait le plomb (lead) de chez Led Zeppelin... du rock primitif, torse nu, de métal brut.* » Ce sera plus tard le E-Street Band, dont il raconte les erreurs, les tâtonnements, puis la force, les frictions, les renvois, les renouvellements nécessaires, la discipline. The Boss, le patron, a très vite conscience de la nécessité de souder ses musiciens, de travailler avec eux et de les diriger, expliquant que « *la pérennité du E Street Band est due au fait qu'il y a peu, voire pas du tout, de confusion des rôles parmi ses membres. [...]. J'ai mis en place une dictature bienveillante.* » Collectif de l'Amérique démocratique où, dit-il, « *la règle est qu'on abandonne personne, comme au champ de bataille.* »

LA FABRIQUE DU ROCK

L'engagement de Springsteen est discret mais présent, réel. Régulièrement reviennent chez lui des interrogations (« *Quelles étaient les forces sociales qui avaient tenu mes parents en laisse ?* » demande-t-il), et des marques de la solidarité avec les siens : à l'époque de Reagan, il rencontre un ancien métallurgiste et syndicaliste qui a fondé une banque alimentaire « *pour les métallos dans la dèche après la fermeture des aciéries de la Monongahela Valley* » ; sans hésiter il accepte de participer aux opérations de la banque là où son groupe se produit. Springsteen est extrêmement conscient de chanter ces enfants dont les « *familles ont bâti l'Amérique de génération en génération [...] des citoyens relégués aux marges de la vie américaine* ». Il n'est pas rebelle, plutôt porte-voix, camarade solidaire. Autodidacte, il veut comprendre et se plonge dans *l'Histoire populaire des États-Unis* de Howard Zinn qui adopte le point de vue des oubliés et des damnés. Quand il parle du succès de « *Born in the USA* », il revendique le droit d'avoir une voix patriotique « *critique* » tout en chantant la fierté de la patrie et de ceux qui la font.

Son Amérique est sexuée, virile, violente, batailleuse, et le gamin qui allait chercher son père au bar pour qu'il rentre à la maison en a tiré une ressource et une lucidité immenses : « *Un groupe de rock est une mini-société très fermée, rigide, avec des rituels spécifiques et des règles tacites. C'est conçu pour repousser le monde extérieur, et surtout la vie adulte. Le E Street Band (à commencer par moi) véhiculait en sourdine sa propre misogynie, caractéristique des groupes de rock de notre génération.* » Il avoue avoir « *un ego colossal* » tout en se trouvant souvent « *bidon* ». Il sait qu'il vit entouré de gens « *intelligents mais pas scolaires* », inadaptés, dit-il, sur-adaptés, pourrait-on nuancer tant son intelligence de la vie est grande. Il parle longuement de son saxophoniste, Clarence, noir, sachant que « *rien n'efface la question raciale* », jusqu'au jour où il joue à Abidjan, « *devant un stade entier où tous les visages étaient noirs ! Je comprenais enfin ce que Clarence devait ressentir. Notre groupe c'était un Noir et sept Blancs du New Jersey.* » Récemment, Springsteen a pris fait et cause contre Donald Trump qui prétend être la voix des déshérités de l'Amérique : une plaque de métal infranchissable et fine comme du papier à musique sépare d'un côté le démocrate témoin de la désindustrialisation de son pays, dont la sensibilité sociale est restée intacte, du



démagogue tirant profit de cette même désindustrialisation, dont la sensibilité sociale se résume à de dangereuses pitreries de talk-shows.

Springsteen appartient à la génération qui a fait ou fui le Vietnam (il est né en 49 et s'est fait réformer), et comme souvent les étoiles du rock, il a une conscience aiguë de l'âge qu'il incarne et sait exactement où se situer dans l'histoire du rock. Il faut lire les pages un peu foutraques qui rapportent sa découverte télévisuelle d'Elvis Presley, « *de la trempe de ces Américains dont les désirs porteraient leurs fruits* », et du pouvoir émancipateur de la guitare ; la famille Springsteen est si pauvre que la première guitare de Bruce sera louée, et non achetée. Puis la seconde grande découverte, celle de Bob Dylan, marqueur d'une autre génération, désormais prix Nobel de littérature : en 1972, Springsteen comprend qu'il ne veut pas seulement être chanteur et guitariste mais *songwriter*, comme Dylan ; chacune de ses chansons sera écrite, pensée, pesée, chargée de sens et d'humanité. De rage, peu, Springsteen ne règle pas de comptes.

Born to Run est une somme fouillée, détaillée, passionnante pour les lecteurs, érudits ou amateurs, que le livre entraîne dans la fabrique du rock, tel Vulcain dans la forge d'une musique née « *du mélange du divin et du caniveau* ». C'est aussi un récit d'une absolue vérité sur une Amérique rarement vue au cinéma ni dans les romans. La voix de Springsteen est naturellement bien placée. L'homme sait exactement où il est né, d'où il vient, qui il est, où il a voulu et veut aller, pour qui il compose : sa puissance de feu inouïe vient de cette assurance innée, fêlures sues et avouées. Sa vie et son œuvre se confondent entièrement.

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

Du Palais des Papes à la salle Richelieu

La reprise, en d'autres lieux, d'un spectacle créé, au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, constitue toujours un défi. C'est plus encore le cas pour la mise en scène d'Ivo van Hove, Les Damnés, d'après Luchino Visconti, à la salle Richelieu de la Comédie-Française.

par Monique Le Roux

Les Damnés, d'après le scénario de Luchino Visconti, Enrico Medioli et Nicola Badalucco. Mise en scène d'Ivo van Hove. Comédie-Française, salle Richelieu. Jusqu'au 13 janvier 2017, en alternance.

« *C'est intellectuellement intéressant* », telle fut la réponse qu'a donnée Ivo van Hove à Eric Ruf à « *l'évocation du tour de force qui consiste à rêver un spectacle à la Cour d'honneur du Palais des Papes et à le reprendre à la salle Richelieu, en passant donc de quarante mètres d'ouverture de scène à onze mètres seulement.* » Assuré par Olivier Py, directeur du Festival, d'un retour de la troupe du Français, après vingt-trois ans d'absence, l'administrateur général s'est « *enquis d'un metteur en scène de réputation internationale qui n'aurait pas encore bataillé dans ce lieu mythique* ». Il revient sur ces différentes étapes dans un ouvrage dirigé par Frédéric Maurin, *Ivo van Hove, la fureur de créer* (Les Solitaires intempestifs, 2016), consacré au prestigieux directeur flamand du Toneelgroep d'Amsterdam, en particulier à quatre spectacles : *Tragédies romaines* d'après Shakespeare, *Opening night* d'après John Cassavetes, *Vu du pont* d'Arthur Miller, *The Fountainhead* d'après le roman d'Ayn Rand. Ces deux derniers sont repris cette saison à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Ivo van Hove s'est inspiré du cinéaste américain, mais aussi de Bergman et de Pasolini ; de Visconti il a déjà adapté au théâtre *Rocco et ses frères* et *Ludwig*. Pour *Les Damnés*, il insiste beaucoup sur le choix du scénario (L'Avant-scène cinéma, n°634), non du film sorti en 1969, sous le titre *La Caduta degli dei*. Pour la première fois, le comité de lecture fait ainsi entrer au répertoire de la

Comédie-Française un texte destiné au cinéma : un précédent pour la programmation cette saison, salle Richelieu, de *La règle du jeu* de Jean Renoir, mis en scène par Christiane Jatahy. Dans divers entretiens donnés lors du Festival, Ivo van Hove expliquait sa proposition par l'actualité politique : « *Il me semble que c'est le récit de ce qui est en train de nous arriver* ». Dans le programme, il souligne « *l'alliance entre le monde économique-financier de l'industrie sidérurgique et le monde politique représenté par l'idéologie nazie* », incarnée par la famille von Essenbeck, propriétaire de grandes aciéries dans la Ruhr.

La mise en scène se situe dans un entre-deux de reconstitution historique et d'actualisation. Elle supprime les croix gammées des costumes ; elle fait du patriarche, Joachim von Essenbeck, un commandeur de la Légion d'honneur, arborant au revers rosette sur canapé. Mais elle projette à plusieurs reprises des documents d'époque, sur l'incendie du Reichstag, les autodafés de livres, l'industrie du réarmement, le camp de Dachau. Elle fait exécuter le salut hitlérien et entonner des chants en allemand. Elle représente la Nuit des longs couteaux, l'élimination des S.A. en uniformes bien reconnaissables, comme ceux des S.S. dans d'autres scènes, au risque de perdre de vue les références d'aujourd'hui. Mais un dispositif, répété quatre fois, vient interpeller les spectateurs éventuellement rassurés par l'éloignement dans le passé. Les interprètes, dans des tenues contemporaines, se répartissent, comme au garde-à-vous, sur le plateau, face à la salle rallumée, au public filmé, confronté à la projection de son image, menacé de passivité.

Cette intention manifestement politique risque d'être désamorcée, pour une partie de l'assistance, par un procédé aussi appuyé. Les motivations explicites d'Ivo van Hove pâtissent ainsi d'une tendance au spectaculaire, parfois peu compatible avec la prise de conscience souhaitée. L'élimination progressive des personnages se traduit rituellement par une marche au tombeau, l'enfermement dans un cercueil et la projection en gros plan de leur agonie de morts-vivants, tandis que des cendres sont déposées dans une urne à l'avant-scène. À la fin de la représentation, l'héritier Martin von Essenbeck (Christophe Montenez) se met à nu, se recouvre de ces cendres et, du fond du plateau, commence à tirer des coups de feu en direction du public. Lui et son cousin Günther (Clément Hervieu-Léger), finalement ralliés au nazisme, évoquent pour Ivo van Hove « *ces hommes, tous jeunes, qui*

DU PALAIS DES PAPES À LA SALLE RICHELIEU

aujourd'hui commettent des massacres (...) instrumentalisés par une idéologie ». Mais l'effet de sidération était tel à Avignon, avant l'avertissement des nombreux comptes rendus, qu'il empêchait de penser, le temps de sortir sur la place du Palais, plus particulièrement protégée après l'attentat du 14 juillet.

La Nuit des longs couteaux s'accompagne aussi de fusillades, de flaques de sang allant s'élargissant, autour des cadavres nus, mais comme chorégraphiées, préfilmés et projetés sur grand écran. Une véritable performance est requise de la part de Denis Podalydès et Sébastien Baulain qui doivent synchroniser leur jeu en direct et leur présence à l'image, parmi les participants à l'orgie et au massacre. Elle serait très impressionnante, si leur mort, traitée métaphoriquement par l'épandage d'hémoglobine sur leur corps, par ses instigateurs, n'était précédée par une longue exhibition de leurs ébats, de leur nudité travestie par des pièces de lingerie arrachées à une serveuse. « *Certaines scènes de ce spectacle sont susceptibles de heurter la sensibilité des plus jeunes* » : la mention désormais rituelle concerne le traitement de la violence, mais aussi de la sexualité. Des gros plans montrent des relations entre adultes, par exemple celle de Martin avec son amie Olga (Jennifer Decker), mais aussi ses scènes de séduction avec Lisa, la petite juive qui finit par se pendre. Ils conduisent ainsi à une surenchère paradoxale par rapport à certaines séquences du film, plus troublante dans le cas d'interprètes en même temps présents sur le plateau.

L'utilisation des caméras permet surtout d'apprécier de très près le jeu de la troupe, à son meilleur. Comme elle isole par moments des individualités, elle autorise à en retenir plus particulièrement certaines. Didier Sandre, patriarche éliminé la nuit de l'incendie du Reichstag, disparaît rapidement ; mais nouveau pensionnaire de la Maison, il a l'occasion de rappeler le très grand acteur qu'il est, parfois muet à sa table de maquillage face au portrait du fils mort à la guerre ou à l'écoute de la musique jouée pour sa fête d'anniversaire. Eric Génovèse, lui sociétaire de longue date, retrouve un rôle à sa mesure, celui du SS von Aschenbach, auquel il prête

une calme froideur rendue plus terrifiante encore par de légers sourires ironiques. Quant à Elsa Lepoivre, elle incarne une magnifique baronne Sophie von Essenbeck, une inoubliable Lady Macbeth, selon la comparaison par Alberto Moravia du film avec la tragédie de Shakespeare. Elle fait aussi bien couple avec son fils, Christophe Montenez, révélation de la distribution, et avec son amant, Guillaume Gallienne, moins convaincant dans le rôle de Friedrich Bruckmann que dans d'autres, peut-être éclipsé par le souvenir de Dirk Bogarde.

Le public de la salle Richelieu fait un triomphe aux membres de la troupe. Pourtant il manque ce qui contribuait à faire de la mise en scène d'Ivo van Hove un grand spectacle du Festival, malgré ses complaisances. Dans une salle à l'italienne, des spectateurs ne voient jamais l'ensemble du plateau ; même à l'orchestre, aux places de première catégorie, l'immense sol orange se devine à peine pour qui l'a vu refléter les lumières d'Avignon. Côté jardin, des tables de maquillage, encadrées d'ampoules de loges, montraient le jeu des acteurs hors scène. Côté cour, les cercueils s'ouvraient successivement pour chaque personnage qui venait s'y allonger. Ils se trouvent hors du cadre à Richelieu, seulement filmés et retransmis en direct. Des cadres suivaient les interprètes, par exemple la baronne Sophie à l'intérieur du Palais, dans sa recherche éperdue de son fils disparu, et la laissaient réapparaître, bien présente, à la fenêtre du premier étage. À la Comédie-Française, Elsa Lepoivre est filmée lors de sa course dans différents lieux de la Maison, jusqu'à sa sortie à l'extérieur, place Colette : effet destiné à rattacher le personnage au monde contemporain, qui provoque plutôt les rires. La musique, qui occupe une grande place chez Ivo van Hove, continue à être présente. Mais les quatre saxophonistes, qui jouaient dans la Cour du Palais, ne peuvent trouver leur place dans un espace restreint.

Au lieu de prolonger trop longtemps la comparaison, il vaut mieux se réjouir de la programmation jusqu'à mi-janvier d'un spectacle représenté seulement dix fois à Avignon et saluer l'audace des Comédiens-Français lancés dans une grande aventure.