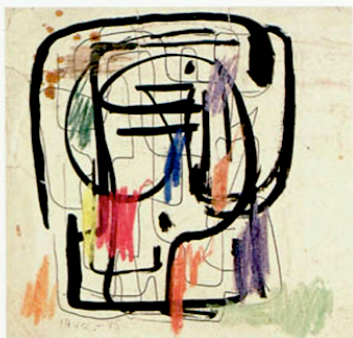


Grand entretien avec Christian Jambet

Christian Jambet

Qu'est-ce que
la philosophie
islamique ?



folio **essais**
INÉDIT

mythes et religions ♀



Christian Jambet

Le Caché et l'Apparent

L'Herne

Guy Lardreau et
Christian Jambet

L'ANGE

Figures Grasset

Philosophe et islamologue, Christian Jambet vient de publier un ouvrage magistral sur la conception politique du monde dans l'Islam chiïte. Dans un entretien avec Édith de la Héronnière, il revient sur son parcours philosophique et sur son attachement à l'œuvre de Mollâ Sadrâ, le philosophe et théologien iranien du XVII^e siècle, dont la pensée, nourrie de poésie, est plus que jamais indispensable pour la compréhension d'une culture et d'une religion aujourd'hui prises en main par les théologiens juristes et défigurées par des idéologies mortifères.

Et aussi...

Sigmund Freud, Eugen Bleuler : l'impossible compromis

La matière de l'absence de Patrick Chamoiseau

Chanson douce de Leïla Slimani

Sciences et religions : l'impossible dialogue

L'humour froid de Magritte

Terre noire de Timothy Snyder

Jacques B. Brunius,
un surréaliste comme on les aime

Numéro 18

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Patrick Chamoiseau La matière de l'absence
par Cécile Duthel

p.3

Thierry Froger Sauve qui peut (la révolution)
par Ulysse Baratin

p.5

Michel Layaz Louis Soutter, probablement
par Maurice Mourier

p.6

Leïla Slimani Chanson douce
par Pierre Benetti

p.8

Honoré d'Urfé L'Astrée
par Christian Mouze

p.10

Emmanuel Venet Marcher droit, tourner en rond
par Marie-Lucie Walch

p.12

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Katherine Dunn Amour monstre
par Sébastien Omont

p.14

John Keene Contrenarrations
par Claude Grimal

p.15

Ferdinand von Schirach Tabou
par Jean-Luc Tiesset

p.17

Ralph Dutli Le dernier voyage de Soutine
par Norbert Czarny

p.20

POÉSIE

Catherine Sauvat Rilke, une existence vagabonde
par Stéphane Michaud

p.21

ESSAIS

Andreas Höfele No Hamlets
par Dominique Goy-Blanquet

p.23

David Rousset La fraternité de nos ruines
par Richard Figuière

p.28

SCIENCES HUMAINES

Timothy Snyder Terre noire
par Jean-Yves Potel

p.30

Grand entretien avec Christian Jambet
propos recueillis par Édith de la Héronnière

p.33

Sigmund Freud et Eugen Bleuler Lettres 1904-1937
par Michel Plon

p.46

SCIENCES

Yves Gingras L'impossible dialogue. Sciences et religions
par Pascal Engel

p.48

ARTS

Exposition Magritte : la trahison des images
par Gilbert Lascault

p.51

Denis Roche La disparition des lucioles
par Roger-Yves Roche

p.53

Jacques B. Brunius Écrits sur le cinéma, l'art, la politique
par Alain Joubert

p.54

Roberto Bolaño 2666
par Christian Galdón

p.59

Pour Hamlet, comme on sait, « *il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre que n'en rêve toute la philosophie* ». Le substantiel entretien que Christian Jambet a donné à Édith de la Héronnière – après l'article de Pierre Tenne sur son livre, *Le Gouvernement divin*, dans notre n° 15 – offre la possibilité de découvrir un parcours à cet égard des plus singuliers, de la Gauche prolétarienne à l'étude, en disciple d'Henry Corbin, des penseurs du chiisme, en passant par la fréquentation de Maurice Clavel et de Michel Foucault... L'intérêt d'un tel entretien au long cours, qui donne toute latitude à la personne interrogée de préciser son cheminement et les enjeux qu'elle perçoit, nous incite à renouveler ultérieurement ce succès inaugural. Nous avons déjà en tête quelques noms pour alimenter cette nouvelle rubrique des « Grands entretiens » d'*En attendant Nadeau*.

Au centre de la pensée iranienne étudiée par Jambet se trouve la relation entre politique profane et foi religieuse, une question qui se pose aussi, aujourd'hui, dans le monde occidental, comme le montre le livre d'Yves Gingras sur « *l'impossible dialogue* » entre science et religion. Livre « *salutaire* » dit Pascal Engel, et à contre-courant : le philosophe, comme le savant, a l'obligation de chercher la vérité, quelle qu'elle soit.

C'est cette forme de rationalisme qui se trouve aussi au cœur de la correspondance entre Freud et Eugen Bleuler, le psychiatre de Zurich. Quelle est la nature de l'inconscient, quelle part la *libido* joue-t-elle ? Malgré l'estime réciproque et l'enthousiasme initial, la rupture était inévitable entre les deux médecins, qui se battaient à fronts renversés à propos de l'institutionnel, Freud demeurant attaché à l'orthodoxie psychanalytique et Bleuler, collègue de Jung, se montrant plus ouvert à la diversité des méthodes. D'emblée la relation entre psychanalyse et psychiatrie fut conflictuelle.

Nous citons *Hamlet* : Dominique Goy-Blanquet ouvre pour nous le livre en anglais d'un universitaire allemand, Andreas Höfele, sur Hamlet en Allemagne ; c'est une « *généalogie politique* » de la pensée de droite avec des figures comme Stefan George ou l'historien Kantorowicz, mais aussi Goebbels, shakespeareien amateur, qui s'inspire de *Macbeth* dans un roman...

On y revient toujours : la « *violence concentrationnaire* » et les idéologies totalitaires qui lui ont donné naissance. Les querelles de l'époque sont-elles apaisées ? Richard Figuière reprend le dossier ouvert – avec quel courage ! – par David Rousset. Certains des écrits ainsi réunis sont inédits.

Restent les existences individuelles, comme Soutine, dont Ralph Dutli raconte les dernières années – « *une vie dans le rouge* », dit Norbert Czarny –, ou Magritte dont Gilbert Lascault explore l'exposition de Beaubourg. Respirons enfin avec Alain Joubert et la figure attachante d'un surréaliste aux multiples talents, Jacques-Bernard Brunius, qui fut scénariste, chroniqueur, metteur en scène, producteur, ami de Renoir et de Prévert.

Et pendant que l'Europe fatiguée retourne à ses vieux démons, Chamoiseau rend sensible la vitalité du Nouveau Monde et sa « *matière de l'absence* ».

J. L., 12 octobre 2016

Notre publication en ligne est adossée à une association, En attendant Nadeau.

Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons.

Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de :

**Association En attendant Nadeau,
28 boulevard Gambetta,
92130 Issy-les-Moulineaux**

en indiquant vos coordonnées (postale et électronique)

Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

Le sentiment géologique

Il court dans le dernier roman de Patrick Chamoiseau une image particulièrement porteuse qui est celle de la grappe : la grappe originelle qui fut le premier rassemblement d'hommes, de femmes, d'enfants et de vieillards cherchant à se protéger et « être plus forts en face de l'énigme du monde » ; la grappe informe qui « crée un brouillard de solidarité » entre les êtres sans nom qu'étaient les esclaves ; la grappe d'une écriture et d'une œuvre qui procèdent sans « lignes certaines », même s'il s'agit avant tout d'une défense vitale, née de la compassion, de la fraternité et de liens trempés dans le sang.

par Cécile Dutheil

Patrick Chamoiseau, *La matière de l'absence*.
Seuil, 365 p., 21 €

La matière de l'absence – un titre superbe, riche, immanent – s'ouvre avec la disparition de Man Ninotte, la mère de l'auteur, dont il dessine le portrait aimant depuis le début, soit les trois volumes de sa trilogie, *Une enfance créole*. « *En ce 1^{er} janvier de cette année 2000, elle n'était pas revenue* », écrit-il, avançant la seule « donnée chiffrée » de l'ouvrage. Le lecteur sourit, car la date est presque trop ronde, trop inaugurale, ou au contraire trop terminale, comme si ce nouvel an d'un nouveau millénaire indiquait l'idée d'une fin ou d'un commencement, peut-être plutôt ce que Chamoiseau appelle un « incommencement », une forme d'éternel retour. Ce serait un temps nouveau, qui siérait parfaitement à cet écrivain, dont le livre raconte la porosité entre le monde du passé et celui du présent, le monde de la domination et celui de la libération, le monde des morts et celui des vivants : *La matière de l'absence* est un conte où les nuits sont « enceintes », où les morts dont le corps se décompose sont une énigme « fécondante ».

Man Ninotte disparue, l'écrivain installe aussitôt avec sa sœur aînée, La Baronne, un long dialogue qui se déploie au cours du livre. La note basse de l'ouvrage est ce dialogue dont le fil s'amenuise souvent au point que le lecteur l'oublie, pour ressurgir çà et là, sous forme d'incises, de titres de chapitres ou de têtes de paragraphes. Sans guillemets, ni tirets, l'écrivain s'affranchit des codes typographiques pour ne garder que les italiques dont il ponctue le livre, ici quand il intègre des vers de sa composition, là quand il propose une citation en exergue, là encore quand il parodie les sous-titres des contes philosophiques français du XVIII^e siècle : « *Mais voici que la Baronne préside aux aventures de toutes*

espèces de survivants et autres survivances ». Le lecteur reconnaîtra la forme libre et fuyante de *Texaco*, un roman, mais aussi celle d'*Écrire en pays dominé*, un essai littéraire : en vérité, l'écrivain récuse ce type de frontières et préfère parler de « nappes », une image organique, plus proche de la matière et du vivant. Les titres des trois grandes parties, « Impact », « Éjectats », « Cratère », filent une même métaphore géologique, mais plus violente, volcanique ; or, le livre de Chamoiseau n'est à proprement parler ni volcanique ni violent, mais simplement placé à l'ombre de la montagne Pelée de sa Martinique natale.

À peine la disparition de Man Ninotte énoncée, le roman prend son envol pour devenir ce qui fait la marque de Chamoiseau, à savoir un conte où le récit vrai se mêle à la fable, aux souvenirs, au livre d'histoire, à l'ouvrage anthropologique et à l'essai ethnographique. Dès le début, l'auteur fait appel aux conteurs antillais en qui il se reconnaît, ces hommes « *dont le verbe contestait avec ruse et détours* » la « *déshumanisation hors norme* » de l'esclavage : « *donc pas de réalisme, affirme-t-il, pas de descriptions, pas de localisation, pas de personnages lisibles, pas de transparence, surtout pas d'évidences* ». Pas d'intrigue, mais une langue qui charrie et avance par agrégats et par associations d'idées, d'images, par grappes.

L'écrivain ne compte ni sur le goût du suspense ni sur la dramaturgie au sens classique, il en appelle à d'autres versants du lecteur. À sa curiosité quand il explique ce qu'étaient les quimboiseurs, des nègres-sorciers, et les quimbois, des assemblages plus ou moins inspirés du vaudou. À sa conscience politique et à son intérêt d'historien quand il exhume une déclaration des droits de l'humain émanant de chasseurs maliens du XIII^e siècle, laquelle vient saper ou, au contraire, consolider la nôtre, dite « universelle » : « *Les chasseurs déclarent : Toute vie est une vie... /*

LE SENTIMENT GÉOLOGIQUE

Toute vie étant une vie, tout tort causé à une vie exige réparation... ». À son cœur et à sa capacité de s'émouvoir quand il évoque l'enfance, la pauvreté, la survie vaille que vaille, l'art du ménage, la vie domestique, la fabrication de bonbons et de fleurs de papier qu'on allait vendre chez les mulâtresses ou dans les épiceries. À son oreille musicale quand il sabote les désinences du français blanc, invente et exfiltre les mots « souvenance », « insignifiance », « semblance », « tremblade » : la prose de Chamoiseau est pleine de mille glissements de ce type, c'est une langue dérivée, dérivante, moins proche d'une esthétique baroque, qui s'opposerait au classicisme, que d'une esthétique de la liberté, de la résistance et de ce qu'il nomme les « détours de la gaîté » (une expression aujourd'hui cucufiée, ou alors détournée de son sens).

Patrick Chamoiseau répugne à l'usage du mot « mort », auquel il préfère « disparition », ou « mortalité », son synonyme dans la langue créole. Il n'emploie jamais le mot « deuil », encore moins « travail de deuil ». Il croit au pouvoir de la parole, du conte, de l'oralité et de l'écrit, décalque maîtrisé et formalisé de cette oralité. Si la langue créole est issue de la déshumanisation, comment ne permettrait-elle pas de dire plus que la mortalité ? « *Il était clair que nous n'avions pas assez profité de ce qui nous avait été donné*, constate-t-il. *Quelque chose au fond de nous est fait pour oublier la mort, la refuser, et celle-là [celle de la mère] plus encore.* » Le monde que peint l'écrivain, le sien, exclut le mécanique et privilégie le mouvant ; aux règles il préfère les usages, les rituels et les croyances.

La troisième partie du livre, « Cratère », est tout entière centrée sur les funérailles de Man Ninotte, de la maison à l'église, et de l'église au cimetière, y compris les échappées et les digressions de Chamoiseau. Il faut lire les pages magnifiques qu'il offre alors, elles viennent renouveler l'idée sinistre que nous avons du passage vers l'ailleurs : « *Celui qui officiait semblait détenir un pouvoir sur la mort. Il ne la craignait pas. Il ramassait chacune de ses poches d'ombre pour nous la transformer en lumière. Les élévations, les transmutations, les humilités sacrificielles, les offrandes glorieuses s'enchaînaient dans la petite église. [...] Je vis la fumée de l'encens monter le long des stries de lumière, elle emportait des chants et des prières, tout un convoi de sacrifices, son parfum commença à*



Patrick Chamoiseau
© Jean-Luc Bertini

purifier toutes choses, déclencha dans mon esprit des louanges égyptiennes, l'extase des Rois mages qui présentaient leur don... » Patrick Chamoiseau est un écrivain qu'il est tentant d'attraper avec une paire de pinces conceptuelles pour voir en lui exclusivement un militant de la créolité et un fils de la littérature postcoloniale – ce qu'il est. Il est aussi essentiellement et universellement témoin, chantre de sa communauté et de toute communauté des hommes. *La matière de l'absence* est un livre consacré au grand passage, au trépas, et cette dernière partie, « Cratère », met en scène la force du rituel, le don des mythes, mais aussi l'inhumation, l'absorption, l'enfouissement dans la Terre, minérale et présente.

S'il y a un lyrisme propre à l'écrivain, il n'est jamais éthéré ni flou ; en témoigne une admirable évocation de ce que sont les signes. Après avoir rappelé que les empreintes des animaux formalisaient le tout premier des alphabets, Chamoiseau énonce la transition lente de l'empreinte à la marque, puis de la marque au signe, et de là, à la naissance de l'imaginaire, de l'« émerveilleux ». « *Les signes rappelaient le visible quand il n'était plus là. Soulignaient les passages. Enseignaient les dangers. Révélaient des choses qui n'avaient pas encore été vues ou encore rencontrées. Ils orientaient. Invoquaient. Convoquaient. Menaçaient. Ils constituaient au fil des jours l'archive de ce qui n'était pas là mais qui continuait d'exister pleinement.* » L'écrivain évoque là encore le secret de cette « matière de l'absence » que le livre tente de saisir, matière inscrite et gravée par des pas, puis des encoches de sens. Il revient à la toute première origine du signe, avant la séparation des eaux intellectuelles signifiant-signifié, avant la naissance de la discipline et de la théorie. Chamoiseau n'est jamais abstrait. La pensée magique, berceau du « premier tressaillement de l'imaginaire », naît dans la terre et la pierre, la masse physique.

Sage (comme une image)

Thierry Froger, auteur d'un ouvrage de poésie remarqué il y a quelques années, signe ici un premier roman d'une belle ingéniosité. L'histoire de la Révolution s'y mêle à celle du cinéma, et Danton se fait double de Jean-Luc Godard. Roman sur la création et le temps qui passe, Sauve qui peut (la révolution) raconte les impossibles accomplissements de ces deux faux frères séparés de deux siècles et pourtant bien proches. On s'amuse à suivre des fantômes. Tout en se demandant où l'auteur, habile manipulateur de marionnettes, veut en venir.

par Ulysse Baratin

Thierry Froger, *Sauve qui peut (la révolution)*. Actes Sud, 448 p., 22 €.

Les héros sont fatigués. Nous sommes en 1794. Danton vient d'échapper à la guillotine. C'est en tout cas le sujet d'un roman en train d'être écrit par un ami mao de Jean-Luc Godard, en 1988. Jack Lang commande un film au réalisateur pour célébrer le bicentenaire de 1789. Mais le cinéaste a bien du mal. Il hésite, puis se décide à intituler son œuvre *Quatre-vingt-treize-et-demi*. Quant à en venir à bout... C'est comme la Révolution : la commencer est une chose, la terminer, une autre ! Écrasé par la tâche, le pauvre Godard court d'une fausse piste à une autre. Cela rappelle la conception difficile de *King Lear*. Le scénario va d'étapes en essais avortés, tout aussi infructueux que les tentatives de Danton pour survivre à l'inaction. Froger imagine et entrelace les vies parallèles du révolutionnaire et du réalisateur. Très jeunes femmes exceptées, ces deux messieurs sont revenus de tout. Danton : « *Je suis une jeune et vieille légende égarée dans le présent et qu'on ne reconnaît plus.* » Le cinéaste pourrait dire de même. Mais, hormis 1789, qu'est-ce qui rassemble ces deux personnages ? Un même lieu. Robespierre y a exilé le tribun. Godard y retrouve son camarade maoïste (et sa fille). Tout se déroule dans ce paradis tranquille qui

accueille les déchaînements de l'histoire. Avant que le temps ne s'y arrête. C'est sur la Loire. Une île. Tout au long du texte, on en visitera d'autres. Et même, zénithale, Elbe.

Une île se définit par sa finitude. Et le passé, par son achèvement. Le point de vue adopté est celui de ce double éloignement spatial et temporel. On regarde la fin des années 1790 depuis le début des années 1990. L'espace-temps devient flottant. Tout devient probable. Mais l'utopie ne saurait survivre (thème insistant du livre). Alors vive l'uchronie ! Oui, mais alors d'une grande exactitude. Comme pour le roman sur Danton, la recreation de l'univers godardien s'appuie en effet sur des travaux faisant autorité, telle que la somme biographique d'Antoine de Baecque. Cet historien finit d'ailleurs par devenir l'un des personnages de ce livre, vaste réplique fantasmagorique de l'histoire. Cela passe par la création et le collage presque de fausses archives : missives de Jack Lang, budget, correspondance érotique, générique du film... Dans ce *work in progress*, toutes les scories sont à vue. Elles ne servent pas à « faire vrai » : elles sont le récit. Le livre se fait donc exposition d'objets ou de motifs propres au réalisateur. Cette mise en scène du mythe godardien se mue en mise en abyme dès que l'on apprend que le cinéaste « *stockait tous les documents afférents à Quatre-vingt-treize-et-demi.* » Vertige.

De ce goût pour l'archive, Froger (professeur d'arts plastiques) tire des potentialités visuelles : changements de typographie, notes marginales sur des pages tapées à la machine à écrire, ratures... Être graphique à défaut d'être cinématographique ? Oui et non. Car on trouve abondance d'emprunts au langage filmique. Ainsi des fractionnements du récit qui miment la technique godardienne de l'éclatement narratif. De même, l'emploi du montage fonctionne parfois très bien. Un passage dantonien se ferme-t-il sur un plan ? Celui-ci se retrouve repris à la volée à l'ouverture d'un autre chapitre. Mis à part ces jeux de construction, *Sauve qui peut (la révolution)* reste sage (comme une image). D'une correction d'académie, le style repose surtout sur des bonheurs d'écriture (« *Danton avait perdu à jamais sa voix pour sauver sa peau.* ») L'aphorisme règne en maître. C'est un peu normal, tant il était prisé des deux hommes ! L'auteur ne se prive pas d'émailler le texte de leurs nombreuses saillies. Évidemment, c'est drôle, surtout quand sont fabriquées des citations apocryphes. On entend le réalisateur péremptoire en lisant des



Thierry Froger
© Actes Sud

SAGE (COMME UNE IMAGE)

phrases telles que : « *Il faut toujours un contrechamp au discours.* » Froger (forger ?), faussaire, joue à Godard.

Or la construction du faux interroge. À quoi bon toute cette technique ? Pour son aspect archivistique, on peut y voir une recherche des origines : comment se fait (ou ne se fait pas) un film ? Il n'y a pas de réponse. Simplement un processus créatif à observer. Comme si, à défaut de restituer une chaîne causale platement linéaire et en vérité improbable, il fallait montrer des traces. Cette fascination pour la genèse fait de *Sauve qui peut (la révolution)* une œuvre baroque. Le roman réside tout entier dans une pure exhibition de ses moyens, machinerie et coutures. Formellement, c'est fort. Idéologiquement, c'est peu gai. Si la révolution est le mouvement qui ramène à un même point, alors ce texte parle de cette « *douleur du retour* » qu'est la nostalgie. Soit dit en passant, le mot a été fabriqué, au XVIII^e siècle, par... un Suisse ! De fait, vers quoi se retourne ce texte sinon vers lui-même ? De la révolution, Froger ne retient que la circularité. Mais quoi de plus clos qu'un cercle ? Excepté la morale voltairienne sur l'air « *cultivons notre jardin* », tout se replie et s'éloigne de nous. D'excellente facture, ce capiton ne laisse rien résonner avec nos temps. Voilà donc une chose bizarre que ce livre tourné vers sa propre forme et les « hier ». Il en est comme exhumé. Walter Benjamin appelait à « *attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance.* » Pas de ça ici. Les brandons 1789 et Godard trempent dans l'eau du pastiche. Et de leurs feux subversifs ne subsistent que de jolies volutes.

La vie d'artiste

Comme Robert Walser, autre immense artiste suisse catalogué comme délirant, le dessinateur et peintre Louis Soutter (1871-1942) a passé près de vingt ans dans l'asile où sa famille, exaspérée de ses frasques financières, l'avait relégué en 1923, à cinquante-deux ans. C'est dans la perte d'autonomie que le romand Soutter découvrit et poussa jusqu'à des sommets sa vocation d'artiste, alors que l'œuvre de l'écrivain d'origine alémanique Robert Walser précède son enfermement, et que ses interminables dernières années (1929-1956) sont stériles.

par Maurice Mourier

Michel Layaz, *Louis Soutter, probablement*
Zoé, 237 p., 17,50 €

Terribles destinées parallèles, non pas semblables toutefois, bien que les deux proscrits de l'intérieur partagent certains traits, un souci maniaque de l'élégance vestimentaire notamment, que la riche famille de Soutter lui permit de mener à l'extravagance, jusqu'au point de rupture inévitable. Mais Walser, atteint de schizophrénie, semble bien avoir été un réel malade mental quand Soutter ne fut sans doute qu'un inadapté total, incapable de se plier longtemps à aucune des règles de la vie en société, ni à celles du mariage (en décembre 1902, il a quitté son épouse américaine), ni à celles exigées par une carrière mondaine (abandonnant Madge qui, fort soulagée, divorcera aussitôt, il renonce aussi à la belle situation de musicien et déjà peintre que sa femme lui avait ménagée à Colorado Springs), ni aux obligations du violoniste vedette que cet élève préféré d'Eugène Ysaÿe aurait dû accepter pour se faire une place durable dans les nombreux orchestres d'Europe qu'il fréquente à son retour.

Suivent donc, de la trentaine à la cinquantaine, deux décennies d'errance dans des formations symphoniques de moins en moins prestigieuses, des grandes scènes aux palaces

LA VIE D'ARTISTE

locaux, puis aux arrière-salles, et Soutter continue de dégringoler dans l'estime de sa famille, qui enfin le chasse. Après un départ en fanfare, jamais plus le succès ne le rejoindra, et il mourra seul à l'asile, une nuit d'hiver, n'ayant rencontré sur son ultime parcours, celui du dessinateur à l'encre de Chine, compulsif et possédé, que des encouragements sporadiques (artisans compatissants et, tout de même, son cousin Le Corbusier, ou Jean Giono, ou certains mécènes séduits par son étrangeté, mais jamais assez pour vouloir franchir, en sa faveur, le pas décisif).

On comprend que cette destinée à rebondissements, dont chacun rapproche un peu plus de la chute, cette trajectoire descendante, si follement romanesque et si tragique, celle du « pornographe » dont les femmes nues, analogues en cela à celles de Schulz, exercent sur le mâle une domination absolue, aient littéralement fasciné un écrivain contemporain aussi soucieux que Michel Layaz à la fois de rendre justice à un authentique artiste maudit et d'inscrire la gloire posthume de son héros sur le fond d'une peinture du conformisme castrateur existant en Suisse romande au cours d'Années folles qui ne le furent peut-être qu'ailleurs.

On pouvait craindre néanmoins quelque emballement d'écriture dans l'évocation contrastée de la splendeur d'une création libérée des contraintes sociales par la poussée irrésistible du génie et de grands et petits-bourgeois étriqués, avides de respectabilité, obéissant, parce que cela fournit un alibi commode à une fondamentale pingrerie, aux facilités offertes par un calvinisme confit. Il est si étrange, au fond, et si périlleux, de plonger dans les documents afin d'en tirer, non une biographie linéaire, théoriquement exhaustive, chargée de références, mais la tentative de faire revivre, au plus près de la sensibilité d'un individu d'exception – de ce qu'on en devine –, l'histoire intérieure du processus hallucinatoire d'une création hors normes, qui s'achève par des traits effectués au doigt trempé dans l'encre !

Tout est affaire alors de délicatesse de touche, et l'échec est pratiquement programmé. C'est pourquoi le lecteur – surtout celui que le genre de la biographie non conventionnelle met d'emblée sur ses gardes – aborde l'entreprise avec un préjugé disons circonspect. Puis il lui arrive, parfois, d'être agréablement surpris. Or, c'est le cas ici. L'auteur, dont il arrive que



le style s'alourdisse un peu d'éléments superfétatoires (abus des « ne » explétifs, en particulier), montre un remarquable sens des proportions dans la satire. Mesuré en tout, il n'accable ni Madge, l'épouse délaissée, ni les proches pour lesquels Louis Soutter était assurément ce que Rabelais appelle si joliment un « empêche de maison », et qui n'avaient aucun moyen, vu leur culture étroite, d'extraire la quintessence des gribouillis insensés de leur parent (Soutter et son « art brut » auraient dû rencontrer un Rouault, un Dubuffet, un Giacometti), ni même cette demoiselle Tobler au nom de chocolat, gardienne et dragon de l'asile de Bellaigues, dans le Jura, qui laisse vagabonder Soutter, un marcheur aussi frénétique que Walser depuis son propre asile de Herisau, dans l'Appenzell.

Ayant lu ce beau livre, où l'indignation contre les causes objectives d'une vie et d'une œuvre gâchées apparaît en filigrane de tous les épisodes sans jamais ternir la lucidité d'analyses tenant compte honnêtement des raisons de chacun, aurez-vous toutes les clés pour ouvrir les tiroirs secrets d'une production foisonnante et dérangement ? Non, bien entendu. Devant un dessin de Soutter, comme devant une des compositions de Bruno Schulz pour le formidable *Livre idolâtre* (Denoël, 2004), on se plante tout simplement et on se laisse séduire ou non. Schulz me semble plus immédiatement accessible, peut-être parce qu'il n'était absolument pas fou, ni même le moins du monde dérangé (c'était l'univers autour de lui, pourri par le nazisme, qui était fou à lier). Soutter à mes yeux est plus rugueux, il ne me tend pas la main. La lui a-t-on tendue, à lui ? Et y a-t-il quelque chose à comprendre en matière de fascination ?

Solitude ultra-moderne

Qu'est-ce qu'une « nounou » ?

Une nourrice, assurément.

Un diminutif avant tout.

Un mot qu'on dit sans réfléchir, une fonction pour bien des prénoms. Une personne située au cœur d'autant de vies familiales que d'enfances, mais à laquelle il n'est pas nécessaire de penser.

« La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène. » Dans *Chanson douce*, le deuxième roman saisissant de Leïla Slimani, Louise a ceci de singulier qu'elle est de plus en plus visible et de moins en moins comprise, « une présence intime mais jamais familière ».

par Pierre Benetti

Leïla Slimani, *Chanson douce*
Gallimard, 226 p., 18 €

Louise est, en effet, loin d'être une intruse chez ses employeurs, Paul et Myriam, parents d'une fille et d'un garçon, Mila et Adam. Cet ingénieur du son et cette avocate habitent, dans le Xe arrondissement de Paris, « le plus petit appartement de la résidence ». La nourrice, ils la choisissent sur un catalogue. Son sérieux, son contact avec les enfants, ses talents de cuisinière, la rendent vite indispensable à un foyer près de s'effondrer à la moindre secousse : Paul et Myriam sont des parents très occupés par le travail, et Myriam se pose bien plus de questions sur la vie que Paul. Cette jeune femme dont ils ne savent pas grand-chose devient même, dans leurs conversations, « notre nounou ».

Certes, on ne sait plus très bien qui est l'enfant parmi ces personnages : la nourrice vit pour eux « dans le monde des enfants ou dans celui des employés » ; les parents, possédants, sont possédés par cette femme qui dirige désormais leur vie. En revanche, on sait au bout de trois pages quels enfants meurent : Mila et Adam sont retrouvés assassinés, comme dans l'histoire de Louise Woodward, cette jeune fille anglaise condamnée aux États-Unis en 1997

pour le meurtre du bébé dont elle avait la garde. Un tel prologue suscite cette fascination faite d'effroi et de curiosité qui nous prend dans les romans policiers, mais cette fois à rebours, car on sait qui a tué. Le tout va être de remonter le fil, auprès d'un narrateur qui aurait vu beaucoup de choses, mais pas tout, et qui ressemblerait à un enquêteur déposant devant un tribunal. À partir de la scène du crime, *Chanson douce* se dirige moins vers les dimensions sociologiques des faits ou les questions psychologiques qu'ils posent, que vers la description minutieuse de ce qui s'est passé dans ce foyer « bobo » fissuré par la mélancolie, au croisement du conte cruel, des romans de Simenon et du Perec des *Choses*.

On pourrait faire dire beaucoup à ce roman, et ce ne serait ni faux ni exagéré. Qu'il montre avec subtilité une intimité familiale exacerbant les rapports de domination, une violence sociale qui s'exerce encore plus brutalement lorsqu'elle est légitime, le bouleversement des normes quand du travail salarié fait irruption dans les espaces les plus privés de nos vies. Le récit est parsemé de détails qui deviennent des signes évidents de la catastrophe à venir, d'éléments biographiques qui pourraient tracer une personnalité assignable à une identité. Mais sa ligne, très bien tenue, échappe toujours à la moindre explication totalisante. Même les échanges entre les parents – qui veulent « qu'elle bosse pour qu'elle nous laisse bosser » – et la nourrice – « qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle » – ne sont pas réductibles à une relation de domination. Leurs interactions, telles que Leïla Slimani les décrit, sont toujours plus complexes, plus fuyantes, pleines d'un désir qui se retient toujours. Paul et Myriam ne regardent pas Louise, ne s'adressent jamais vraiment à elle. On sent bien pourtant qu'ils ont envie – tout comme nous – d'en savoir plus. Aucune amitié ne naît entre eux. Leur désir achoppe sur son statut d'indésirable : on ne franchit pas les barrières sociales comme cela. Ils ne voient pas, ou trop tard, ces signaux de maniaquerie obsessionnelle, ce quelque chose qui cloche chez cette femme qui les fascine et bientôt les révulse. Ils ne perçoivent pas que Louise, à défaut de pouvoir vivre pleinement sa vie, vit à travers eux.

On ne saura pas pourquoi Louise a fait « ça », on le sait – elle a pu le faire pour des raisons équivalentes entre elles. Elle-même dit à Myriam : « *Les enfants, c'est comme les adultes. Il n'y a rien à comprendre.* » Et pourtant on poursuit la lecture. Parce que, sur



Leïla Slimani © Jean-Luc Bertini

SOLITUDE ULTRA-MODERNE

toute sa durée, le charme opère ailleurs : tout au long de cette ligne romanesque courbe et régulière, qui contourne toujours l'intérieur des personnages et traverse le monde où se déroule le drame pour en faire sentir l'atmosphère lestée de plomb. Celle des immeubles dont les habitants ne font que passer, des jardins publics les après-midi d'hiver, des mauvaises nuits dans les studios minuscules rongés d'humidité. Leïla Slimani décrit en pointillé un air du temps fait d'ennui, d'inquiétude et de tristesse, que l'expression de certains visages, quelques gestes, nous laissent parfois saisir dans les rues, dans les allées des supermarchés, sous les abribus, dans les rames de métro.

Le mystère qui entoure Louise n'est pas seulement celui d'une meurtrière de fait divers. C'est celui de la vaste constellation des hommes qui nous intriguent, car rien, pas même un récit ni une enquête, n'est capable de sonder leur solitude jusqu'au fond. Ils vivent hors du bruit du monde, mais ils en maintiennent les fondations à bout de bras. Tout dysfonctionnerait s'ils se mettaient eux aussi à s'exprimer. Leur position à l'écart révèle d'autant mieux ce qui s'y passe, ce que nous sommes les uns pour les autres. Louise voit tout de ce couple et de leur ville devenue « une vitrine géante ». « *La solitude agissait comme une drogue dont elle n'était pas sûre*

de vouloir se passer. Louise errait dans la rue, ahurie, les yeux ouverts au point de lui faire mal. Dans sa solitude, elle s'est mise à voir les gens. À les voir vraiment. L'existence des autres devenait palpable, vibrante, plus réelle que jamais. » Elle, contrairement à ses patrons, sait bien qu'on vit grâce à elle. Cette observatrice au poste avancé ne peut rien en dire, comme si sa parole était pour toujours arrimée à celle des autres. « *Ils font la conversation. Louise voudrait raconter. Raconter quelque chose, n'importe quoi, une histoire à elle mais elle n'ose pas. »*

Cette histoire accablante se passe dans un Paris qui s'habitue aux attentats mais où le malaise se loge plutôt dans le creux des ventres, à l'intérieur des gorges nouées par de mauvaises vies. Les corps se tendent et se cassent. Ceux dont c'est la vie suffoquent, bouillonnent, près d'exploser à force de drames intimes, de compromissions, de hontes, de regrets, de temps perdu parmi les objets à acheter et les choses à faire. L'avocate et la nourrice se rencontrent sur ce point. Les enfants en sont les ultimes victimes, car les adultes peuvent toujours s'échapper. Un tel roman est une interface qui montre son époque sous une lumière soudaine et crue, perçant pour un instant cette grisaille qui recouvrait nos vies.

Le pays doux

« Si vous avez quelquefois ouy parler de cette plaine de Forest et particulièrement de l'agreable riviere de Lignon » : aux marches Est de l'Auvergne, entre le Massif central et le Rhône, se situe l'action de *L'Astrée* (paru entre 1607 et 1627, le dernier volume étant publié après la mort d'Honoré d'Urfé, puis l'ensemble revu et complété en 1628 par son secrétaire, Balthazar Baro) : une œuvre qui reste la source vivante et vivifiante de notre littérature.

par Christian Mouze

Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, deuxième partie.
Édition critique établie sous la direction
de Delphine Denis. Champion, 715 p., 22 €

Honoré d'Urfé (1567-1625) ne cesse de rappeler la présence physique du Forez, ses eaux, ses bois, sa vie pastorale, de noter avec précision les lieux de l'une de nos plus belles régions, méconnue on ne sait pourquoi, où se dressent encore aujourd'hui, sur la montagne, les ruines des Cornes, premier château médiéval des Urfé, tandis que la plaine s'orne de La Bastie et son style Renaissance italienne. C'est à La Bastie même qu'Honoré d'Urfé a écrit son œuvre et aimé Diane, sa belle-sœur, qu'il épousera, son frère s'étant retiré dans les ordres après l'annulation de son mariage. L'amour et les intérêts se mêlaient dans ces manœuvres de famille.

L'amour est l'âme de *L'Astrée*, la géographie une de ses composantes, de même que l'histoire : celle d'une Gaule teintée de légendes et de merveilleux, une Gaule du VII^e siècle qui s'éloigne de Rome et se francise. *L'Astrée* est un peu notre naissance (écrite) d'une nation, et surtout la naissance de la littérature française moderne : tout le XVII^e siècle s'oriente à partir de ce livre et ce siècle, on le sait, a voulu et su orienter nos lettres. Pour ne prendre qu'un exemple, les méandres de l'écriture et des analyses raffinées de *L'Astrée* font venir d'emblée dans l'esprit du lecteur le nom de Proust. Mère de Proust, *L'Astrée* est fille de Ronsard (*Sonnets et*

madrigals pour Astrée) dont les éditions posthumes collectives se succèdent en 1597, 1604, 1612 et 1617, années où Honoré d'Urfé écrit son œuvre et reprend et développe en prose comme en vers (son roman est ponctué de poèmes : sonnets, stances, madrigaux, chansons) la tradition des *Amours*. Sous d'autres angles, d'autres noms peuvent être évoqués, mais *L'Astrée* est d'abord à sa manière une recherche (après les déchirements des guerres de religion) d'un temps idéal et social perdu. Que ce temps ait existé ou non, qu'importe : il ressort de *L'Astrée* une proposition de vie fondée sur le jeu, à la fois bien accordé et toujours risqué, des sentiments et des sens : il n'y a pas de sentiment sans une sensualité.

« *C'est en vain que l'homme s'efforce contre les ordonnances du Ciel* » : Astrée, c'est bien sûr l'astre et le ciel. Toute la vie humaine y est soumise. Tous les sentiments ne sont que les heurts, les apparentes dissonances d'une musique et d'une direction qui échappent à l'homme et que celui-ci doit entendre et prendre à son compte, quand bien même il ne le voudrait pas. « *Que ferons nous donc en fin, Silvandre, puis que la poursuite et la retraite nous sont également impossibles ?* » Ainsi se referme le piège de l'amour, par toute impossibilité hors d'aimer, « *sur le bord de la delectable riviere de Lignon* ». Et l'amour, dans *L'Astrée*, c'est d'abord deviser de l'amour, mais pas seulement : les mots sont le courant et le clapotis, le reflet solaire d'une vie sensuelle. Les détours du raffinement conduisent la violence de l'éros. Les cœurs et les corps sont tous susceptibles de l'amour, autant « *que le souffre le peut estre du feu* ». Un discours où les mots sont aussi chers que la présence. Ils sont chair. Ils sont la présence : l'amour est chair et verbe ; « *et par les chemins nous direz s'il vous plaist, pourquoi vos pensées vous devroient estre plus cheres que la présence mesme de celle qui les fait naistre* ». L'amour vient par les yeux et se continue par les mots. Honoré d'Urfé en trace les mécanismes sensoriels et d'intellection. Il y a ensemble une grande sensualité et une haute intellection de *L'Astrée*.

L'amour y est tout autant un rapport de force, être amant est un métier à exercer : « *Il faut que celui qui veut faire ce mestier, ose, entreprenne, demande et supplie : qu'il importune, qu'il presse, qu'il prenne, qu'il surprenne, voire qu'il ravisse.* » La contrainte et le viol ne sont pas étrangers à l'univers de *L'Astrée*. Pour autant, les désirs et les effets du corps passent au tamis de l'âme ; « *mais il faut*

LE PAYS DOUX

que l'âme par apres se tournant sur les images qui luy en sont demeurées au rapport des yeux et des oreilles, les appelle à la preuve du jugement, et que toutes choses bien debatues elle en fasse naistre la vérité ». Difficile de faire naître la vérité dans ce qui est une fête des sens entraînant l'âme « ne pouvant faire divorce d'avec eux », et une défaite de la raison. Il n'y a pas d'autre vérité pour d'Urfé que celle de l'amour : « qu'une personne qui vit sans Amour est miserable, par ce qu'elle n'est aymée de personne ». Ni d'autre loi qui se place tout naturellement au-dessus des lois et qu'« une jeune beauté » d'à peine onze ans est en droit d'aimer et d'être aimée. C'est l'intemporel de l'Amour qui agit sur le temps et c'est le temps d'aimer qui presse les jeunes corps. « Et quand je la pressois et que je lui disois qu'elle m'aymoit en enfant, et que ce n'estoit pas d'Amour. Si fais, disoit-elle, d'Amour ». Et comment vient l'amour, la réponse d'Honoré d'Urfé est simple : par prédestination autant que par désir. « Sachez, ma belle fille, luy dis-je, qu'avant que vous fussiez née, mon Amour ne l'estoit pas encores, et quand vous vintes au monde, mon Amour y vint avec vous : Et que si vous mourez avant que moy, elle s'enfermera dans vostre tombeau. » Il y a donc un sceau de l'amour, mais cela n'exclut pas les chemins, les couloirs, les dédales du temps, tous les délais que comporte une vie humaine, et qui la dessinent et en forment l'empreinte.

Aussi, l'amour le plus profond n'écarte pas le jeu ni la fidélité l'épreuve recherchée. *L'Astrée* est un kaléidoscope où se composent toutes les figures d'Éros, qui les tient solidement. Rien ne se défait mais au contraire tout se lie et l'amour lui-même mieux se lit. Il forme l'unique matière des liens sociaux : bergers, bergères et troupeaux n'ont ici aucune réalité économique et sociale. Honoré d'Urfé la relève à peine et s'en désintéresse aussitôt : elle est comme évanescence. La seule réalité pour lui est la réalité érotique, et les liens érotiques apparaissent profonds, ambigus, tendus, exclusifs. L'élan, la séparation, la langueur, le sursaut, la souffrance, la trahison, le détour et le retour sont les ingrédients de rapports exclusivement amoureux où l'amitié même n'échappe pas aux colorations de l'amour. L'entendement s'y trouve « tourné ». Amour et amitié se mêlent et s'affrontent en débat et concurrence. Les rencontres, les choix, les jeux, l'érotisme si prégnant de *L'Astrée*, tout cela finit pourtant par inscrire un renon-

cement : « puis qu'une des principales conditions d'un vray Amant est de cherir plus l'honneur de la chose aymée, que sa propre conservation ». Il y a tour à tour des colorations courtoises, chrétiennes et libertines.

Nous sommes aux antipodes de Laclous, sinon dans un Laclous renversé (« encore que ces blesseures soient si sensibles, si aimay-je mieux en estre l'offensé que l'offenseur, et voir en moy les coups de la main d'autruy, qu'en autruy ceux de la mienne ») et, s'il peut y avoir exercice de la force, c'est celle d'une « puissance intérieure » à laquelle il est impossible de résister. Il n'y a pas, en dépit des apparences, de calcul humain dans *L'Astrée*, mais seul celui du Destin qu'on suit après l'avoir en quelque sorte reconnu dans sa chair. On ne cherche pas à en modifier la direction ou les règles, mais à l'appréhender et à le reconnaître. Le Destin n'est pas tant fatalité que mouvement. Il s'agit de le suivre et de tenir son rôle et sa place. On aime à cause des séparations qui profilent alors autant de sentiers. Mais si l'amour n'est pas d'emblée donné et reçu (fût-ce sous des masques et des feintes), rien ne pourra venir le construire. « Et sois certain que Lignon peut retourner à sa source beaucoup plus aysément que tu ne parviendras à l'amitié de Célidée. » La possibilité ou l'impossibilité de l'amour sont là dès le départ. *L'Astrée* est le monde du jeu et des obligations mais pas celui de la liberté. Tout est tenu et retenu. Tracé. La raison n'y est « jamais contraire à la nature ». Encore que... Le jeu peut se révéler dangereux et l'arbre être coupé dont on désire le fruit. L'amour s'écarte de l'imprudence qu'il n'aurait pas lui-même suscitée, voire disposée.

L'Astrée est un plaisir de masques et de reconnaissances. Les « desplaisirs » vont à la perfidie, l'amour reste à la clarté. Et aux obligations réciproques. Le devoir fait face à l'offense. Tout amour réciproque est légitime et se justifie. N'est punie que « l'infertile affection » où il n'y a pas réciprocité. La réciprocité en amour est ici garante de l'égalité des sexes. Si « chacun cherche son semblable », chacun cherche aussi son égal. L'amour est alors l'équilibre et l'égalité des cœurs, des corps et des esprits. Comme toute beauté, il « procede de cete souveraine bonté, que nous appellons Dieu, et que c'est un rayon qui s'eslance de luy sur toutes les choses créées ». C'est autant le fil du verbe qui unit les êtres. On retrouve le discours. Et celui-ci éclaire l'épreuve. *L'Astrée* se veut un guide de la pratique amoureuse, une conduite



Maud Roditi pour EaN

LE PAYS DOUX

des sens, des attitudes et de la parole : il est semé de commentaires, de leçons données aux bergers par leur druide. Il en ressort que nul n'est maître de sa volonté, mais « *quelque plus haute puissance en dispose comme il luy plaist* », le seul pouvoir des amants étant de le reconnaître. Le jeu érotique entre dans le jeu de Dieu. Le christianisme compose avec les religions anciennes, et il reste soumis aux lois tolérantes de la Bergerie, comme émasculé de toute idée de retour à une Saint-Barthélemy. La violence lui est retirée.

Restent le jeu d'Éros et ses compréhensions. Un jeu où la connaissance, la reconnaissance et la duperie font bon ménage « *puis qu'au siècle où nous sommes, l'on ne dit pas seulement tout ce que l'on sçait, mais aussi tout ce qu'on s'est imaginé* ». *L'Astrée*, c'est aussi la recreation et le travail du temps : « *puisque la goutte d'eau tombant plusieurs fois sur le rocher, le cave par succession de temps, pourquoy ne dois-je esperer que mon Amour et mes prieres longuement continuées, pourront bien autant sur la dureté de cette Belle ?* » C'est dans le jeu « *que pour estre aimé, il ne faut point aimer* », mais l'amour n'est vérifié et ne se vérifie que par l'amour : *L'Astrée* monte, montre et démontre pied à pied ses degrés. Tout au long des nombreuses histoires entrecroisées de bergers et bergères, où chaque amour est l'écho, le miroir et une substitution de l'amour premier (*Astrée-Céladon*), il s'agit de feu qui couve, prend et s'étend, perpétue l'ardeur des amants, dont celle des deux amants originels ; et jamais n'y procède une cendre froide : chaque mot de *L'Astrée*, si bienséant soit-il, demeure l'étui d'une charge érotique.

Une impossibilité du langage

Dans Marcher droit, tourner en rond, le psychiatre et romancier Emmanuel Venet emprunte la voix d'un autiste pour mettre en perspective la vérité aveugle et le mensonge cimentant les relations sociales dans un discours en circuit fermé.

Marie-Lucie Walch

Emmanuel Venet, *Marcher droit, tourner en rond*
Verdier, 128 p., 13 €

Au commencement était le verbe, ici celui d'un homme, un « révolté ». Devant le mensonge tyrannique structurant les hommages dont son entourage honore sa grand-mère le jour de ses funérailles, le narrateur, qui se définit comme étant « *cohérent avec lui-même et d'une franchise absolue* », s'insurge. Tout au long d'un monologue qui s'étend sur une centaine de pages, il reconsidère différents aspects de la vie de sa famille pour en tirer des portraits âpres et sans compromis. Emmanuel Venet utilise la vieille technique de la dénonciation des dysfonctionnements d'une société permise par le regard neuf de l'ingénu ou de l'étranger. Pour ce faire, il choisit d'avoir recours à un personnage décalé, choix que son savoir médical rend légitime : un narrateur atteint d'un « *stéréo-type idéo-comportemental, un syndrome pratiquement constant dans le syndrome d'Asperger* ». L'idée est plaisante et, si certains passages rappellent le jugement direct et quelque peu simpliste d'un Rainman, le discours d'un homme forcé par la société à se voir en permanence comme un marginal est empreint de subtilité.

Son credo paraît simple au premier abord : « *Il me semble qu'il serait plus sain de préférer la vérité au mensonge, et que l'humanité devrait plutôt s'attacher à dessiller les crédules et à punir les profiteurs qui entretiennent le climat de duplicité et de tromperie dans lequel, pour notre plus grand malheur, notre espèce baigne depuis la nuit des temps.* » La conception cartésienne touchant au vrai ne peut pas fonctionner ici. En effet, si la recherche de la vérité constitue en soi une source de plaisir en satisfaisant les

UNE IMPOSSIBILITÉ DU LANGAGE

exigences de la raison, elle est difficilement applicable au cas du personnage qui, en raison de sa condition, ne pose pas le choix libre de la vérité. Il se contente de dire ce qui est, sans prendre en compte une justice autre que sa logique interne, qui se trouve précisément être réduite au déterminisme du handicap. Dans un tel contexte, comment supporter sa famille, un matriarcat regroupant des êtres aussi contra-dictoires qu'une tante « *maladivement croyante* » et sa sœur « *pathologiquement incroyante* », ainsi que des cousines au mode de vie diamétralement opposé ? Autant d'incohérences qui l'ont porté à suivre une voie raisonnable et cohérente : vivre chez son père à quarante-cinq ans, en touchant une pension modérée, et cultiver une passion pour les catastrophes aériennes et le scrabble.

Il termine son récit par cette phrase, à la perspective désespérante : « *Je ne vois pas ce que je pourrais espérer de mieux.* » Le serpent se mord la queue, pour la première fois. Après les portraits des membres de la famille d'une acuité cruelle et souvent drôle, apparaît en filigrane sa propre figure. Or, c'est sur ce point que son honnêteté revendiquée se fait le plus dilettante. Il demeure anonyme, sans pour autant vouloir généraliser son rapport au monde. Il nourrit en outre « *des rêveries de vie amoureuse* » envers Sophie Sylvestre-Lachenal, une femme qui ne le lui a pourtant jamais rendu. Pire, cette dernière a recours contre lui à une injonction d'éloignement, et l'on comprend qu'il la harcèle. À l'entendre parler, tout cela n'a pas beaucoup d'importance puisque sa conception du couple se fonde sur des « *rêveries amoureuses [...] nourries de tendresse et d'attentions* ». Ici, à l'inverse du verset biblique, amour et vérité ne s'embrassent pas. Ils auraient même tendance à ne jamais interagir.

Emmanuel Venet souligne donc la confusion entre rigorisme et vérité, vrai frein au bonheur, et dont le règne s'étend bien au-delà de l'exemple de l'autisme. D'un côté, le narrateur explique que ses excès de violence compris dans son syndrome l'éloignent des autres hommes. De l'autre, cette même violence les lui rend proches et il remarque avec un certain mordant : « *Je ne suis pas seul dans ce cas : on l'observe même chez des hommes politiques atteints de formes minimales d'autisme, comme par exemple Monsieur George W. Bush en son temps, qui n'a pas pu se retenir d'agresser Monsieur Sadam Hussein pour des raisons fallacieuses.* »

Emmanuel Venet casse l'idée reçue selon laquelle les autistes seraient incapables d'ironie ou de double discours. L'ironie intensifie la portée de la critique puisqu'elle est imprévue. La sacro-sainte exactitude scientifique de l'autiste et la connivence de la satire sont réunies au sein d'une étrange cohabitation. La question concernant le sort de la dépouille de la grand-mère que le narrateur ne porte pas dans son cœur est ainsi empreinte d'amertume : « *Je me demande ce qu'elle rapportera à la nature sous l'angle du bilan carbone.* » Elle révèle également une capacité de langage teintée de véhémence : « *Pour n'avoir aucune gêne à faire ce que je dis comme à dire ce que je fais, je ne tolère ni les propos trompeurs ni les cachotteries.* » Alors même que le discours se faisait universel, une certaine forme d'intolérance le ramène à son handicap. Le serpent se mord la queue, encore.

Mais tout ceci n'est que ruse du langage. Emmanuel Venet apporte encore une nuance : dire la Vérité n'implique pas nécessairement le fait d'être en vérité, et ce quand bien même on serait convaincu du contraire. La cohérence du discours est malmenée au point que l'on est forcé de s'intéresser au sens même des mots. Le psychiatre laisse donc la place au romancier et à l'amoureux de la langue. Notre autiste qualifie ses emportements contre son premier et unique amour de « *simples maladroites verbales* », refusant le verdict de séparation imposé par la Justice. L'euphémisme est d'autant plus pertinent dans la bouche d'une personne incarnant par excellence la difficulté de communiquer. Il confirme la complexité, voire l'impossibilité, de modifier une langue qui lui est propre. Les mots subsistent alors pour eux-mêmes, dépouillés de toute connotation et ramenés à leur pure forme. Cet adepte du scrabble justifie la grande passion de sa vie à travers une découverte qui plaira aux poètes : « *J'aime le scrabble parce qu'il roule à l'arrière-plan la question du sens des mots et permet de faire le même nombre de points avec "asphyxie" et "oxygène"* ». Les adeptes de la psychomécanique du langage reconnaîtront une forme de langage en circuit fermé, condamnant le personnage à ne jamais évoluer en dehors de sa logique interne. Le titre du roman illustre la théorie en une formule efficace : « *marcher tout droit, tourner en rond* ». Aussi, à défaut de pouvoir aimer concrètement Sophie Sylvestre-Lachenal, le narrateur aimera-t-il ses initiales qui forment ce qu'il appelle « *les lettres du bonheur* », sans souci de l'horreur à laquelle elles renvoient. Il est heureux qu'un tel personnage se définisse comme « *routinier et solitaire* », l'un engendrant l'autre, peut-être. Quelle tristesse de ne pas parvenir à une conclusion plus réjouissante !

La grande parade

Livre culte aux États-Unis depuis sa publication en 1989, *Amour monstre* reparaît dans une nouvelle traduction. Le titre de ce roman débordant sonne trois fois juste : par l'ampleur de l'histoire racontée, par ses personnages principaux que leurs particularités physiques transforment, littéralement, en monstres, en phénomènes de foire, et parce que toute la vie de ces personnages est soumise à un amour si extrême qu'il en devient abusif. Bien plus que les infirmités, ce sont les sentiments exacerbés entraînant désirs, rivalités, jalousies et haines qui, au fil du texte, semblent créer la monstruosité. Emporté par un flot exubérant de relations et d'aventures tumultueuses, le lecteur se retrouve, à la fin, profondément troublé : où est le monstre ? Partout où il y a de l'humain, aurait-on envie de répondre.

par Sébastien Omont

Katherine Dunn, *Amour monstre*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jacques Mailhos. Gallmeister, coll. « Americana », 472 p., 24,80 €

Pour relancer ses affaires en déclin, Al Binewski, propriétaire d'une fête foraine itinérante, décide d'« élever sa propre parade de monstres », en faisant prendre à sa femme, Crystal Lily, « des drogues illicites ou prescrites sur ordonnance, des insecticides et, finalement, deux ou trois isotopes radioactifs ». Dans la famille Binewski, naissent donc Arturo, l'Aqua Boy, dont les membres ont la forme de nageoires ; Iphigenia et Electra, les « superbes » siamoises, dotées d'un talent musical et d'une unique paire de jambes ; Olympia qui, chauve, naine, bossue et albinos, souffre d'« un état beaucoup trop quelconque pour qu'on puisse en tirer un avantage commercial ». Au cœur de l'action, mais ne pouvant en être le centre, elle sera la chroniqueuse de la geste de ses frères et sœurs, la narratrice de toute cette histoire.

Enfin, il y a Fortunato, le petit dernier. Normal en apparence, il est certainement le plus étrange de tous, peut-être le plus monstrueux.

Ces personnages qu'unissent étroitement leurs liens familiaux et un mode de vie unique sont désignés le plus souvent par leurs diminutifs, comme n'importe quels enfants américains : Arty, Iphy, Elly, Oly et Chick, bien loin de leurs prénoms exotiques lourds de sens. Ce va-et-vient, cette tension entre normalité et exception crée une dynamique constante, y compris par l'écriture, à la fois assez classique et parsemée de fulgurances d'autant plus surprenantes, comme dans un numéro de music-hall ; Miranda, la fille d'Oly, rit d'un « jappement de renard dans la bruine », le sperme est du « jus de bébé », Al, de retour d'une expédition infructueuse, ressemble « au rectum de la mort ».

Le roman prend l'aspect d'une saga familiale traditionnelle où, auscultant les ressorts psychologiques des relations entre ses membres, on suit l'évolution d'une famille sur une quarantaine d'années, son ascension, puis sa chute. Mais, parallèlement, le récit est marqué par une flamboyance et un burlesque qui évoquent à la fois le monde du cirque, le western et le psychédélisme. Par leur goût pour l'expérimentation, leur inconscience hédoniste, leur optimisme, leur absence totale de culpabilité et de conformisme, les parents, Al et Crystal Lily, auraient fait un beau couple de hippies.

Par ailleurs, Al s'inscrit dans l'archétype de l'escroc de l'Ouest américain, inventif, charmeur, malhonnête et fuyant. Ses filles l'éprouvent douloureusement à un moment crucial : « *Papa était un homme de stature imposante, fort d'innombrables années d'expérience en matière de manœuvres visqueuses. Les siamoises ne purent le retenir. Il parlait encore très vite dans son style de bonimenteur de foire grandiloquent tandis qu'il se faufilait vers la sortie. – Papa ! s'écrièrent-elles en cœur, aide-nous ! – Je vous adore ! Je vous adore, mes papillons ! Votre mère sera si fière ! Et il disparut.* » Médecin autodidacte, il crée aussi le « Baume Bienfaisant de Binewski », aux effets quasi-universels. Le thème du charlatanisme, du pouvoir de la parole, de l'illusion, du tour de passe-passe, traverse le livre comme une métaphore pouvant s'appliquer aussi bien à l'art du roman qu'à l'amour.

Le père se voit bientôt dépassé par ses fils. Arturo, l'Aqua Boy, crée un culte itinérant, son

LA GRANDE PARADE

chapiteau abritant en même temps un numéro de cirque et une prédication charismatique. Orfèvre de la manipulation, professionnel de la représentation, Arty devient un personnage fascinant, le foyer où s'alimente la fiction. Il est sans illusions sur son pouvoir : « *Seuls les patients du charlatan menteur le surpassent en mensonge* ». Ses disciples le suivent sous l'action de son magnétisme, mais surtout parce qu'il leur permet de s'aimer eux-mêmes en leur faisant croire qu'ils atteindront le détachement en se mutilant. Inextricablement mêlé au spectacle, l'amour sous toutes ses formes se révèle être pratiquement l'unique motivation des personnages. Si l'attachement existe entre Arturo et deux de ses sœurs, la rivalité domine ses relations avec sa fratrie : le succès étant le miroir dans lequel il juge de sa propre valeur, Arty ne supporte pas d'être concurrencé. Quant à Chick, son exigence d'affection, non plus à recevoir mais à donner, l'étendue de sa douceur et de son pouvoir, en font un personnage quasi christique, le pendant et le seul rival de son frère luciférien, l'Abel de ce Caïn.

Outre l'empreinte que laissent les personnages, la grande réussite de ce roman-monde tient à sa façon de combiner inversion des valeurs – pour les Binewski, un nourrisson normal mérite d'être abandonné sur un pas de porte – et universalité des sentiments. Sur un mode excessif, la famille Binewski se trouve traversée par les mêmes problèmes et les mêmes tensions que n'importe qui. Cet alliage crée un trouble persistant : la norme n'est-elle qu'une contrainte aliénante qu'il faut combattre activement ? Aucune réponse n'est donnée par la fiction, les apôtres de la thèse selon laquelle la monstruosité physique est une libération devant être apportée par la chirurgie apparaissent aussi comme des monstres moraux. Que ce soit Arturo, la glaciale Dr Phyllis ou la touchante et inquiétante Miss Lick. L'exemple de l'Homme-sac, aussi maladroit et dépourvu d'empathie avant et après l'événement qui l'a défiguré, semble aller dans le même sens. Monstruosité physique et morale ne s'opposent pas plus qu'elles ne sont liées.

Dans une longue explosion de mots, d'images et de fantaisie, Katherine Dunn use des différentes facettes du monstre pour pousser à l'extrême le sentiment amoureux, et pour interroger son exclusivité, en particulier au sein de la famille. Le livre que nous lisons n'est qu'une brûlante lettre d'amour et d'explication

qu'Oly adresse à sa fille, abandonnée dans ses premières années. Elle écrit : « *Mon intérêt extrême à l'égard d'Arty était une maladie. Il était incommunicable et, même pour moi, pendant toutes ces années, parfaitement incompréhensible. Aujourd'hui, je me méprise de l'avoir éprouvé. Mais je me souviens, aussi. Je me souviens, dans des bouffées de chaleur, de la façon qu'il avait de dormir, inerte comme la mort, le visage lisse, rincé, aussi minéral qu'un visage de gisant, et aussi délicat. Sa faiblesse et ses besoins amers et dévorants étaient aussi terribles, aussi magnifiques, aussi irrésistibles qu'un tremblement de terre. Ses besoins pouvaient le pousser à flétrir ou étouffer n'importe qui, mais le fait qu'il les éprouve et la douleur que cela me causait constituaient le summum de la vie que je vécus jamais. Souviens-toi de la pauvre petite chose que j'ai toujours été et pardonne-moi.* »

Amour monstre nous rappelle les « *pauvre[s] petite[s] chose[s]* » que nous sommes, mais aussi comment nous pouvons grandir, y compris dans l'échec et la catastrophe.

Sujétion, Liberté et Imagination

Le romancier américain John Keene fait preuve dans son Contrenarrations de beaucoup d'ambition, d'érudition et de talent. La force épique de son livre et l'extrême attention qu'il porte à l'écriture sont la preuve d'une foi énergique en la littérature.

par Claude Grimal

John Keene, *Contrenarrations*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Bernard Hoepffner. Éditions Cambourakis, 352 p., 24 €

La confiance que Keene place dans le travail de l'écrivain se manifeste d'abord par une approche combative visible dès le titre et les épigraphes. Keene propose des « contre-narrations », c'est à dire un travail qui prend le contre-pied de préoccupations antérieures tant thématiques qu'esthétiques. Il semble vouloir rien de moins que ré-imaginer l'histoire car comme le dit une des citations (de James Baldwin) mise en exergue : « *nous n'avons peut-être... après tout, aucune idée de l'histoire* ». D'un point de vue littéraire, il



SUJÉTION, LIBERTÉ ET IMAGINATION

s'agit, semble-t-il pour Keene, de se dégager d'une tradition « postcoloniale » trop soumise à des intentions démonstratives et pas assez soucieuse d'exigences formelles et stylistiques ; pour ce faire l'auteur s'approprie un nombre impressionnant de genres, sans s'arrêter à un seul, les mêle et, tout en construisant son originalité propre, se fait le ventriloque habile, facétieux ou non, de nombre de ses prédécesseurs écrivains.

Contrenarrations se compose de treize nouvelles qui forment un ensemble couvrant plusieurs siècles -du XVII^e à aujourd'hui- et qui se déroulent dans divers lieux géographiques – le Mannahatta d'avant l'arrivée des colons aussi bien que le New York des années trente, le Kentucky du XIX^e comme le Brésil esclavagiste et contemporain, Paris et l'Afrique... Chaque histoire est parfaitement indépendante et possède une individualité stylistique particulière ; s'y exprime en général le point de vue d'un personnage noir qui a réellement existé (l'artiste de cirque, Melle LaLa, peinte par Degas ; les poètes Langston Hughes et Xavier Villaurrutia ; Juan Rodrigues le premier étranger non blanc à avoir vécu sur l'île de Manhattan – dont l'existence est attestée mais qui, pour tout le reste, a du être entièrement inventé par Keene), ou qui est emprunté à des romans célèbres (Jim, créature de Mark Twain), ou qui est entièrement imaginé (Zion, Carmel, l'esclave de Saint Domingue). Ces personnages sont de grands imaginatifs qu'ils soient artistes, voyants, sorciers ... Si on considère le livre comme un

tout cohérent, on peut penser qu'il effectue le survol d'une histoire alternative et en évoque quelques grands moments ; les rébellions d'esclaves au XVIII^e et XIX^e siècles, l'élaboration d'un art noir (avec des allusions à une production d'artistes « naïfs » ou au modernisme noir) et enfin la souffrance contemporaine « globalisée » dans la version qu'elle prend sur le continent africain.

La première partie du livre comporte cinq nouvelles dont certaines d'une habileté époustouflante. Les deuxième et troisième parties présentent huit nouvelles de format plus court qui restent parfois simplement de brillants exercices. Ainsi « Acrobatique » présente les pensées de Melle LaLa, suspendue au bout de son filin, représenté on le suppose, par l'unique phrase du texte. « Rivers » met en scène Jim, qui ne se montre pas, on l'aurait parié, aussi satisfait de la manière dont Huck et Tom l'ont traité que pourrait le laisser le supposer les livres de Twain. « Blues », lui, imagine une rencontre érotique entre Langston Hughes et Villaurrutia, suivant la manie actuelle d'assigner à des auteurs morts une orientation et une activité sexuelle dont nul ne sait rien et que leurs meilleurs biographes démentent.

Les plus belles réussites de *Contrenarrations* sont donc plutôt à trouver dans la première partie. Ainsi « Mannahatta » qui ouvre le livre avec une belle prose rêveuse et réfléchie, pose des thèmes importants repris par la suite dans le volume. Un homme parti seul en canoë d'un bateau hollandais ancré au large d'une île inexplorée arrive sur celle-ci. Certaines phrases de ce début ont la souplesse et la capacité inclusive de celles de Faulkner ; pourtant on se croit également dans *Huckleberry Finn*, dans une des histoires de Melville, dans *l'île au trésor...* mais le propos est autre. L'homme, un asservi d'une sorte ou d'une autre, né à Saint Domingue, va déserter le navire et imagine ce qu'il pourra advenir de lui et de l'île.

Pour se repérer, il inscrit dans le touffu de la nature des traces quasi-invisibles, nouant des lianes, coupant des branches, construisant « une fenêtre par laquelle il pourra passer ». Il s'attend à rencontrer les habitants du lieu, sans s'inquiéter car déjà, plus au sud, il été le seul de l'équipage à avoir su écouter la mélodie du parler d'un émissaire indigène. En imaginant que celui-ci a prononcé le nom secret que lui a donné sa mère, il pense avoir « déverrouillé une porte » avec ce « peuple premier » et en lui-même.

SUJÉTION, LIBERTÉ ET IMAGINATION

L'homme c'est ce Juan Rodrigues qu'on a mentionné plus haut, l'île c'est Manhattan où il débarque en 1613. Ce qui est suggéré, c'est la possibilité d'une autre histoire du rapport entre les habitants et les nouveaux-venus, l'occasion ratée de comprendre le monde comme l'homme surgi des bois le concevait, et de « *passer par la fenêtre* » qui s'ouvrait. La nouvelle fait aussi fait allusion à la magie fortifiante de la circulation et de la révélation des secrets : les traces difficilement perceptibles laissées par Rodrigues sont, comme les mystérieux documents, missives, dessins, qui s'accumulent dans *Contrenarrations*, difficilement lisibles mais pourvues d'un étrange pouvoir.

Plus étrange encore, plus violente, plus gothique, plus allusive avec ses inspirations venues de romans noirs du XIX^e et de *Lumière d'août*, *Beloved* ou *Couleur Pourpre*, « *Glose sur Une histoire de catholiques romains au début de la république américaine 1790-1825* » est l'histoire de Carmel, une jeune esclave de Saint Domingue, qui vit la période des révoltes, puis se retrouve au Kentucky dans une pension religieuse où elle a suivi sa jeune maîtresse. Maîtres assassinés, blancs terrorisés, bébés illégitimes liquidés, mauvais traitements, rigueurs papistes, touffeurs des îles puis froidures kentuckyennes... et pour finir une explosion générale qui fait tout voler en éclats... il fallait beaucoup de doigté pour maîtriser pareils matériaux, pareils renversements et pareil dénouement. Keene, de toute évidence, le possède et sa « *Glose* » emporte l'admiration, tout comme les trois autres nouvelles de la première partie.

L'auteur, qui dote ses personnages d'une remarquable imagination afin de montrer qu'elle est en elle-même émancipatrice, est pourvu comme eux de ce don. Il faudrait adapter pour lui les pensées qu'il attribue à Melle LaLa, flottant au-dessus du sol, reliée par la bouche à son fil : « *je voudrais suspendre la ville entière de Paris ou même la France elle-même à mes lèvres... je cherche à dépasser les limites imposées à moins que je ne les aies placées là, car c'est à cela que je pense quand je pense à la liberté* ». Penser à la liberté est un chemin pour les écrivains, autant que pour les assujettis comme le montre, avec un brio acrobatique, les histoires de *Contrenarrations*.

Quatre couleurs

Après Crimes, Coupables et L'affaire Collini, déjà publiés chez Gallimard, Ferdinand von Schirach, amplement récompensé pour son œuvre littéraire, mais qui est aussi un avocat expert en matière criminelle, nous offre avec Tabou un roman à suspense en même temps qu'une invitation à réfléchir sur le rapport entre la vérité et la réalité, dans la vie comme dans l'art.

par Jean-Luc Tiesset

Ferdinand von Schirach, *Tabou*.
Trad. de l'allemand par Olivier Le Lay.
Gallimard, 228 p., 19 €

On peut dire avec une pointe d'humour que Ferdinand von Schirach annonce la couleur lorsqu'il met en exergue de son roman une citation du physicien Hermann von Helmholtz (1821-1894) : « *Sitôt que la lumière du vert, du rouge et du bleu se mêle à parts égales, le blanc nous apparaît* ». Voilà résumée du même coup la structure de l'ouvrage ! Un peu comme l'avait fait au cinéma le réalisateur Krzysztof Kieślowski dans sa trilogie, chaque partie du livre est placée sous le signe d'une couleur – mais ici il y en a quatre, volontairement très déséquilibrées, qui invitent à rompre avec nos habitudes de lecteurs. « *Vert* », la première, et « *Bleu* », la troisième, sont étoffées, alors que « *Rouge* », la deuxième, ne compte qu'une dizaine de pages et que la quatrième, « *Blanc* », est réduite à presque rien : mais on sait déjà qu'elle n'est que le produit de la conjonction des trois autres...

Le héros, Sebastian von Eschburg, est le dernier rejeton d'une grande famille qui assiste à la débâcle de sa lignée : un personnage bien connu de la tradition romanesque, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'Allemagne. Mais il est doué d'une particularité peu fréquente dont il prend rapidement conscience, et qui le distingue d'emblée des autres enfants : « *La rétine de ses yeux percevait les ondes électromagnétiques comprises entre 380 et 780 nanomètres, son cerveau les convertissait en*

QUATRE COULEURS

deux cents teintes et coloris, cinq cents degrés de luminosité et vingt quantités de blanc différentes ». Son rapport au monde est donc singulier car, s'il voit ce que les autres voient, une couleur réservée à lui seul s'ajoute à ce que ses sens perçoivent. Et lorsqu'il est en âge d'apprendre l'alphabet, les lettres aussi se colorent : un exemple de ce qu'on appelle savamment « synesthésie », phénomène qui rappelle le célèbre poème que Rimbaud consacra aux voyelles... Quoi d'étonnant en somme si Sebastian choisit de devenir photographe ?

La première partie, « Vert », est la plus longue, et contient en effet parmi d'autres couleurs du souvenir de nombreuses touches de vert, déclinées sous diverses nuances. Arbres et collines, paysages des jours passés, « *il revoyait le manoir, le vert sombre de son enfance, les jours lumineux. Les couleurs avaient l'odeur de la poussière qui recouvrait tout, elles avaient l'odeur de l'herbe fraîchement fauchée au cœur de l'après-midi, du thym après la pluie, des roseaux entre les madriers de l'appontement* ». Il y a aussi le grand jade qui orne l'étui à cigarettes de son père... Cette partie est donc consacrée à l'enfance, à l'éducation, puis au passage de Sebastian à l'âge adulte. À sa réussite professionnelle aussi, et à sa relation avec une femme, Sofia, avec qui il envisage de partager sa vie. Mais ce n'est pas un cheminement tranquille, car Sebastian manifeste très tôt sa difficulté relationnelle avec le monde extérieur et interroge sans cesse la réalité – au point qu'on le soupçonne d'avoir des hallucinations. Une ombre de doute peut ainsi planer sur le contenu narratif, et contribuer à désarçonner le lecteur. Le vert n'est-il pas tout autant une couleur associée au malheur ? Voilà qu'un jour où il assiste à l'inauguration d'une installation qu'il a réalisée pour une galerie romaine, une jeune personne l'aborde, et cette furtive rencontre vient chambouler son quotidien sans que le lecteur en comprenne encore la raison : « *Il eut l'impression qu'un filtre ne fonctionnait plus dans sa tête* ». Un choc existentiel qui se double d'une révélation d'ordre esthétique quand il découvre comme une évidence terrifiante qu'il a fait « *fausse route* », et que « *la beauté n'est pas la vérité* ». Car, après avoir choisi le métier de photographe pour « *se créer un monde à lui, un autre univers, fluide, fugace et chaleureux* », Sebastian avait rapidement cessé de faire des clichés conventionnels, il avait tenté diverses expériences comme la superposition

d'images pour atteindre ce qui se cache derrière l'apparence. Et, d'un coup, tout était remis en question.

C'est alors précisément qu'il révèle à Sofia un épisode de son enfance, deux scènes liées l'une à l'autre qui l'ont marqué pour toujours. D'abord une partie de chasse avec son père, au cours de laquelle il assista au dépeçage d'un chevreuil : plus qu'une initiation à la dure réalité des choses, la découverte brutale de la vérité sans fard, au moment où il s'y attendait le moins (on songe ici aux bœufs écorchés peints par Rembrandt ou par Soutine). Et, tout de suite après, le suicide de son père, dont il découvrit le cadavre horriblement mutilé par la grenaille de plomb qu'il venait de se tirer en pleine tête – suicide d'ailleurs dénié par sa mère qui préféra parler d'accident. « Vert » s'achève sur la vision de Sebastian couteau à la main, tel un nouveau Woyzeck, chassant la femme qu'il aime, en proie à une peur indéfinissable.

Dès lors, le roman bascule, et les repères du lecteur chancellent : pourquoi le happy end attendu ne survient-il pas, alors que le jeune plasticien a réussi professionnellement au-delà de toute espérance et trouvé la femme idéale ? Qui est la mystérieuse Senja Finks, qui est indirectement à l'origine d'une agression violente sur la personne de Sebastian, et qui semble gagner peu à peu une place prépondérante au cœur de l'intrigue ? L'auteur ne nous éclaire pas encore à ce stade mais, après l'étrange rencontre de Rome, le chapitre « Rouge » (comme le sang, bien sûr) nous plonge soudainement dans l'atmosphère du roman policier : une mystérieuse disparition, un crime peut-être – mais sans cadavre – et Sebastian se retrouve en prison, en passe d'être jugé et condamné après avoir signé des aveux (peut-être extorqués ?). Est-ce une autre histoire qui commence ?

« Bleu » introduit à ce moment dans le récit un étonnant personnage, l'avocat Konrad Biegler, que Sebastian choisit pour défenseur, sachant que ce dernier a affirmé un jour que « *la vérité se distingue de la réalité comme le droit se distingue de la morale* ». Une fois tracé ce parallélisme inattendu, on comprend qu'il existe en effet des affinités entre les deux hommes, et que les enjeux du roman ont beaucoup moins changé qu'on ne pourrait le croire. À la faveur de l'intrigue (que nous laissons évidemment au lecteur le plaisir de découvrir), on s'aperçoit que le point autour duquel tout gravite est précisément cette « vérité » qui se dissimule derrière les

QUATRE COULEURS

apparences, vérité dans l'art ou vérité qu'on cherche à établir patiemment au cours d'un procès. Le droit fixant les règles qui permettent de juger des faits plus que des hommes, Biegler va jusqu'à affirmer que « *la seule chose qui importe à un défenseur, c'est la défense* » – et le lecteur français ne peut s'empêcher de penser, *mutatis mutandis*, à Jacques Vergès, qui défendit, arguant lui aussi du seul droit, des accusés estimés a priori « indéfendables », mais pour des raisons qui relèvent de la morale. Il faut se souvenir que Ferdinand von Schirach est lui-même un avocat spécialiste du droit criminel, et qu'il sait de quoi il parle [1] !

L'art et le droit se rejoignent donc dans un jeu de miroirs, peut-être déformants. L'avocat Konrad Biegler confie qu'il s'est consacré au droit parce qu'il s'était estimé trop piètre musicien. Sebastian von Eschburg se met volontairement en danger parce qu'il se trouve dans une impasse, il ne s'est jamais remis de la scène traumatique de son enfance, mal soignée jadis par la lecture et la fuite consolante dans son monde intérieur si personnel. « *Je voudrais que vous me défendiez comme si je n'étais pas l'assassin* », demande-t-il à son avocat. Qui est coupable, où est la vérité ? Qu'est-ce que le beau, où est le juste ? Démêler le vrai du faux implique en tout cas de sortir d'un aveuglement finalement confortable.

La force du roman réside en grande partie dans son style très particulier, bien rendu par la traduction d'Olivier Le Lay : Ferdinand von Schirach met tout son art à s'adresser au lecteur par d'autres voies que celles de la raison et de ses enchaînements habituels, afin de l'entraîner dans le sillage de Sebastian, dont la pensée justement « *était gouvernée par les images et par les couleurs, non par les mots* ». L'auteur privilégie les propositions indépendantes et n'utilise jamais de conjonctions de subordination qui introduiraient des relations hiérarchiques ou des liens de cause à effet. Il procède par touches successives, jouant sur une palette de couleurs conforme au regard particulier de Sebastian. Ce n'est pas par hasard si le roman s'ouvre sur l'évocation de Daguerre, inventeur d'une « *nouvelle réalité* » qui finit par tout changer, y compris notre approche de la vérité. Ce n'est pas non plus par hasard que Sebastian devient photographe, et connaît la célébrité en travaillant et superposant ses clichés grâce à d'habiles procédés techniques.

Des tableaux aussi jalonnent le texte : *Le moine au bord de la mer*, de Caspar David Friedrich, une peinture à propos de laquelle Heinrich von Kleist écrivit en 1810 « *qu'on avait l'impression, quand on la contemplait, d'avoir les paupières coupées* » ; les *Peintures noires* et la *Maja* de Goya, nue et habillée, qui joue un rôle fondamental dans le projet d'installation d'art de Sebastian ; et, pour finir, une évocation de Titien qui, à la fin de sa vie, peignit avec les doigts, ne supportant plus « *le moindre intermédiaire entre lui-même et les tableaux. C'est de tout son être qu'il les peignit* ». Voilà pour la quête de la vérité dans l'art. Quant à la question morale de la culpabilité, elle reste en suspens, jusqu'au moment où Biegler, avec un haussement d'épaules, se dit à lui-même : « *la culpabilité – c'est l'homme* ».

Dans ce roman où le suspense est mêlé de réflexions sur l'art et la vie, le titre garde un certain mystère : de quel « tabou » s'agit-il vraiment ? De quelle(s) transgression(s) le héros de Ferdinand von Schirach s'est-il rendu coupable ? A-t-il pu faire vaciller les fondements de la société ou de la famille qui, à défaut de cadavre, a toujours quelque chose à cacher dans un placard (suicide du père, voire suspicion d'inceste) ? Brise-t-on un autre tabou lorsqu'on cherche à débusquer, derrière le beau, une vérité qui n'a pas pour vocation de consoler ? Ou encore lorsqu'on laisse entendre que le droit est au service de l'individu et garantit sa liberté, au risque de déranger la tranquillité de la société ?

La dernière image qu'on emporte est celle de l'apaisement : une partie de pêche qui, peut-être, annihile le traumatisme de la scène de chasse. Comme pour boucler la boucle, le roman s'achève sur le geste souple du pêcheur lançant sa mouche dans le courant, faisant apparaître une dernière fois les trois couleurs avant qu'elles ne se fondent dans le blanc d'une eau limpide : « *Un bref instant, la mouche se posa sur l'eau, s'irisa de vert, de rouge et de bleu au soleil. Puis le fleuve l'emporta* ».

1. **Il a notamment fait parler de lui en défendant Günter Schabowski, haut responsable du SED, parti communiste de l'ex-République démocratique allemande, ou encore la famille de l'acteur Klaus Kinski lorsque fut autorisée la publication de son dossier médical.**

Une vie dans le rouge

Dans le Van Gogh de Pialat, apparaît à l'écran la toile qui se remplit, à larges coups de pinceau, d'un bleu vif, lumineux. La peinture s'étend, se répand et l'on entend le bruit de la brosse, et rien d'autre. Dans Le dernier voyage de Soutine, c'est le rouge qui domine : celui du sang des bêtes, celui des glaïeuls et de mains sans grâce.

par Norbert Czarny

Ralph Dutli, *Le dernier voyage de Soutine*.
Trad. de l'allemand par Laure Bernardi.
Le Bruit du temps, 272 p., 24 €

Le dernier voyage de Soutine s'accomplit ici dans un fourgon mortuaire, entre Chinon et Paris. Soutine souffre depuis longtemps d'un ulcère et la maladie a pris de dangereuses proportions. Il veut se faire soigner dans une clinique de la capitale mais ne peut entrer dans la ville et y être reconnu : on est le 6 août 1943, Soutine est juif, n'a jamais porté l'étoile jaune, a échappé aux rafles, et est recherché. Il meurt le 9, à Paris. Ce que nous lisons est le récit de sa vie, récit désordonné, vécu dans la souffrance des derniers jours par le héros qui se rappelle : visages, lieux, toiles sont les véritables repères. L'écriture de Ralph Dutli suit le rythme chaotique du voyage clandestin, et rend celui, tourmenté, de la peinture de Soutine. Une écriture romanesque qui fait écho à celle du grand biographe de Mandelstam.

C'est donc un mort vivant menacé par les pattes noires de l'occupant nazi qui se souvient : « *Seule sa vie lance encore une fois son cri du fin fond de ses souvenirs flottants, dans la douleur endiguée, dans les bribes des anciens désirs, dans la peur des rêves qui continuent à se tisser.* » Aux côtés du mourant, Marie-Berthe Aurenche, son ultime compagne. Elle a été celle de Max Ernst, s'est difficilement remise de la séparation d'avec le peintre surréaliste.

Soutine n'a jamais aimé le surréalisme ; ils donnent trop d'importance aux rêves, et lui les « haïssait ». Son enfance avait tout d'un cauchemar, dans la Russie tsariste si prompt à tuer, dans d'incessants pogroms. Il est, par

ailleurs, le dixième de onze enfants, né à Smilovitchi, un shtetl qui donne moins à rêver que les toiles idylliques de Chagall, son contemporain. S'il prend un crayon pour dessiner, on le punit. L'interdit de la représentation règne dans cette bourgade sinistre et pauvre qu'il fuira dès que possible. Il a figuré un rabbin et se fait frapper par un garçon boucher. Il oubliera Smilovitchi : « *Effacer en soi le lieu de l'enfance, que pas une miette, pas un fétu de paille, pas un peu de fumée ne soit sauvé sur la toile. Brûler le néant de l'enfance, l'éliminer de la mémoire. Mettre le feu à la toile de l'enfance.* »

Quand il arrive à Paris, il fréquente la Ruche, se lie d'amitié avec Modigliani. Mais d'abord et surtout, il va au Louvre : Rembrandt, Chardin et Corot sont ses maîtres. Il les connaît par cœur, reprend le bœuf écorché de l'un, une silhouette du dernier. Il aime la couleur, « *elle est la dernière religion possible* ». Soutine se montre insupportable, ne fait aucune concession. Il est capable de vendre la même toile à deux collectionneurs, successivement. Il crève la faim, survit, jusqu'au moment où un galeriste, Zborowski, l'accueille et l'aide, en l'envoyant à Céret, qu'il hait, mais où il travaille : « *Les toiles sont les sœurs suppliciées des paysages. De la couleur comme de la lave, vert-orange-rouge, appliquée d'un geste plein de panique et de rage. Des maisons qui vacillent dans le paysage effaré, les fenêtres sont des yeux de fantômes. Des arbres recourbés comme des poules avec leurs tentacules. Des rues qui se cabrent. Des talus effondrés, des chemins fouettés par le vent, bossus, crevassés.* »

Soutine peint par séries. Il peint des paysages, des natures mortes et surtout des animaux de boucherie, des portraits d'anonymes, souvent des cuisiniers, pâtisseries, gens de peu qui travaillent de leurs mains. Parfois des enfants, qu'il fait longuement poser, comme Paulette Jourdain. Faire ainsi attendre, et attendre soi-même, c'est pour le peintre le moyen d'atteindre ce qui est derrière, cet invisible qu'il traque et qui transforme les enfants en « *fœtus fripés trop tôt projetés dans le monde* ».

Il est rarement satisfait de son travail et brûle beaucoup de toiles, quand il ne les a pas déchirées à coups de couteau avant. Et pourtant, certaines œuvres le sauvent, d'abord de la misère et de la faim. Un riche collectionneur américain a le coup de foudre pour un tableau représentant un petit pâtissier. La couleur, surtout : « *Rouge, un*



UNE VIE DANS LE ROUGE

festival débridé de rouge, vermillon, carmin, pourpre, amarante, cerise, garance, écarlate, rubis... »

Soutine se métamorphose ; l'homme à l'apparence repoussante, qui aimait sentir mauvais pour déranger, devient élégant, fréquente les bons restaurants. Il habite souvent dans l'Indre, y peint des poulets accrochés à la porte, vieille réminiscence d'un rite juif connu dans l'enfance. Il peint des portraits. Pendant quelques années, il connaît l'aisance, avant que la guerre ne le renvoie à sa condition d'exilé et de fugitif. Au début de la guerre, il part à Civry-sur-Serein, dans l'Yonne. Il voudrait échanger ses toiles contre du lait, seul remède acceptable pour soigner l'ulcère. Les paysans refusent sa proposition. Il change de lieu, peint une mère et son enfant : « *Le regard de la mère glisse vers le sol brun sale. Ce qu'elle porte autour de ses yeux, ce ne sont pas les cernes de l'épuisement, c'est l'ultime absence de perspective. L'œil gauche surtout est souillé d'un sombre cercle d'infortune, il se noie dans la couleur du malheur.* » Il est rare qu'un portrait ne soit pas, pour partie un autoportrait.

Et c'est le blanc, celui d'un autre monde que le narrateur évoque sous la figure du docteur Bog, qu'hallucine Soutine dans son dernier voyage. Le blanc du lait, celui des nuages, d'une éternité à venir. Ce Bog à qui il s'adresse, c'est le dieu de son enfance, un dieu avec lequel il pourrait se réconcilier, quand la morphine qu'on lui injecte pour soulager la douleur le rend serein. Un état qu'il a rarement connu. Ce n'était pas dans ses catégories de pensée : « *Il ne s'agit pas de bonheur ou de malheur. Il s'agit de couleur ou de non couleur.* » Sa vie est tout entière dans le rouge et la lumière, tourmentée.

Rilke, errant de femme en femme

Comment dessiner le portrait d'un poète, mieux, en écrire la biographie, lorsqu'il a à ce point ordonné sa vie à son œuvre que celle-ci s'abolit en quelque sorte dans l'écriture de celle-là, qui s'en nourrit ? L'alchimie, la métamorphose poétique l'emportent sur l'incarnation. Celle-ci, et ce n'est pas le moindre paradoxe chez le poète qui a réhabilité Eros, le sexe et la sensualité, échappe par une dernière et cruelle ruse.

par Stéphane Michaud

Catherine Sauvat, Rilke, *Une existence vagabonde* Fayard, 259 p., 20 €.

Il y a chez Rilke, qui a porté le langage à un point d'incandescence jusqu'alors inconnu, comme un vampirisme de l'œuvre : elle dévore et instrumentalise les rencontres offertes par la vie. Elle est l'autel sur lequel est consommé le sacrifice des émotions. Leur transmutation dans l'invisible est à ce prix. Car la solitude, indispensable à la création aux yeux du poète, devient chez lui une règle de vie absolue : elle exige qu'il ne s'engage jamais dans aucune relation. La crainte de s'y aliéner retient ce grand séducteur. Rilke, qui multiplie les liaisons amoureuses, se retire prématurément, laissant ses victimes à l'ardeur de leurs souvenirs. Elles y trouveront déposée la promesse d'un livre dans lequel se cristallisera l'image qu'elles ont gardée de lui.

La princesse Marie de la Tour et Taxis, Lou Albert-Lasard laisseront ainsi chacune un livre sur le poète, pour ne rien dire des volumes qui recueillent l'abondante correspondance de l'insaisissable avec la foule de ses amantes. Rilke, qui ne néglige pas de s'abriter le cas échéant derrière le miroitement d'une appellation reçue avec laquelle il aime se confondre – Dottor Serafico, par exemple, figure dans laquelle l'irréalise la princesse – échange de longues lettres avec Merline (Baladine Klossowska) et autres Benvenuta (Magda von Hattingberg). La liste des correspondantes se laisse d'autant moins épuiser que les lettres constituent aussi



RILKE, ERRANT DE FEMME EN FEMME

matière à une rêverie sensuelle auprès de femmes que l'échange tient à distance. L'écrivain, qui a aimé théoriser sur les femmes, laissant des pages et des vers mémorables sur les jeunes filles et les grandes amoureuses, reste au fond de lui-même, et par-delà l'ivresse sensuelle, un esthète.

Aussi fallait-il sans doute une femme sensible à la beauté et à la force de l'œuvre pour dévoiler la part d'égoïsme qui entre dans sa réussite. On savait Rilke expert à solliciter de généreux mécènes pour échapper aux contraintes de la vie matérielle. On savait aussi les raffinements qu'il cultive, personnage proustien goûtant les mondanités et le luxe, lui qui avait rendu un hommage si ému à la vie simple des paysans russes qu'il avait pris pour modèles. On connaissait la rapidité avec laquelle, abandonné par Lou Andreas-Salomé en 1901, il se laisse aller dans le cercle des artistes de Worpswede aux séductions de deux jeunes femmes, la sculptrice Clara Westhoff et son amie peintre, Paula Becker. Avec une hâte un peu inexplicable autrement que pour combler un vide et reprendre l'initiative, il se déclare à Clara et l'épouse. C'est au demeurant pour la rendre à une lourde solitude, sitôt

qu'elle a donné naissance à une fille, Ruth. C'est à peine si Rilke sera époux et père. Il rejette ces deux fardeaux, pour se vouer à son œuvre. Et il vole de femme en femme, pourvu qu'aucune ne l'entrave ni le retienne.

Le livre est habilement construit, à commencer sur la figure du « poète des poètes », « l'immense » Rilke de 1926, courtisé à Lausanne par une belle et riche Égyptienne de vingt-trois ans, fêté à Paris par Paul Valéry et Edmond Jaloux, correspondant de la poétesse russe Marina Tsvetaeva, qui lui voue un culte. Dans quelques mois, en décembre, Rilke mourra au sanatorium de Valmont, emporté par la leucémie. Catherine Sauvat nous met sous les yeux la gloire de l'Européen que Stefan Zweig saura célébrer plus tard. Cette anticipation étant posée en forme de porche, le livre déroule l'existence singulière de celui dont la mère inconsolable a accueilli la naissance comme un substitut à la fille perdue en bas âge. Même habillé en fille et affublé de prénoms qui, aux oreilles allemandes, sonnent féminins (René, dans lequel s'entend plutôt la Renée de Zola, accolé à un Maria qui est sans ambiguïté), l'enfant ne saurait répondre à l'attente d'une mère par ailleurs capricieuse, qui ne l'aura jamais aimé. Pour faire bonne mesure, son père envoie le garçon dans un collège militaire. On comprend les déséquilibres de l'adulte, le mal-être qui l'accompagnera toute sa vie, le corps finissant par se venger de la spiritualisation à laquelle se voue le poète, si charnellement amoureux que soit par ailleurs le futur auteur des *Hymnes phalliques*.

Informé et fin, écrit d'une plume alerte, l'ouvrage ne sacrifie pas aux clichés auxquels une lecture hâtive réduit le poète, ramené au seul format des *Lettres à un jeune poète* — des paroles choisies sur la mort, l'invisible et le rude métier de l'écriture. Ce Rilke, sous-titré « Une existence vagabonde », est moins l'errant du *Livre du pèlerinage*, du *Livre d'Heures*, que l'amoureux épris de lui-même qui berce sa douleur de femme en femme, sans nul désir de se fixer jamais.

Étant donné la perspective du livre, on s'étonnera de la part réduite laissée à Lou Andreas-Salomé. Tout appelait en effet sa mise en relief, dans la mesure où la femme de chair et de pensée échappe au scénario décrit. Douée d'une farouche volonté d'indépendance, la jeune femme de près de quinze ans l'ainée du poète oppose un démenti éclatant au triomphe sans frein de la faille (plus masculine que paradoxale) que le livre met en



RILKE, ERRANT DE FEMME EN FEMME

lumière chez Rilke : un poète qui se protège de l'amour en abandonnant successivement les femmes qu'il séduit.

Car cette faiblesse chez lui, l'exemple de Lou le montre, n'est pas une fatalité. Femme de lettres reconnue quand Rilke, au début de leur rencontre en 1897, cherchait encore sa voie, Lou Andreas-Salomé a victorieusement repoussé les essais que le tout jeune homme a tentés pour la vassaliser. En retour, elle lui a offert plus solide : une nouvelle naissance avec le don d'une identité (le prénom Rainer, germanique et plus viril, se substituant à René), et une authentique vocation de poète lorsqu'il était victime de ses facilités naturelles. Elle l'a initié aux ressources artistiques, humaines et spirituelles de son pays natal, la Russie. En échange du renouveau qu'elle apportait, elle a connu auprès de Rilke la plénitude d'un amour partagé. Elle a été également assez ferme pour mettre en garde le poète contre les déséquilibres qui l'assiégeaient et compromettaient leur relation.

Un jour de février 1901, devant la vanité de ses efforts, elle lui signifie une rupture sans appel. Elle ne renouera avec lui, annonce-t-elle, qu'à l'heure sombre où le désespoir le menacerait. Proche de Rilke qu'elle aura soutenu sans défaillir, consciente de sa grandeur de poète et des démons qui sont à la source de ses plus hautes conquêtes, Lou Andreas-Salomé désigne une autre carrière aux femmes. Tendre, lucide et sévère, elle avait sa place.

Hamlet ou les deux Allemagnes

En France, on connaissait Carl Schmitt grâce à Jean Jourdheuil, mais il avait quasiment disparu des mémoires allemandes jusqu'à ce que la critique post-moderne américaine le tire de son sommeil dans les années 2000 en détachant Hamlet ou Hécube de ses liens avec le Troisième Reich. Andreas Höfele prend le parti inverse en retraçant la généalogie politique du Hamlet allemand et sa place dans les développements de la pensée de droite.

par Dominique Goy-Blanquet

Andreas Höfele, *No Hamlets : German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt*. Oxford University Press, 329 p., 55 £.

Pourquoi ce titre, *No Hamlets* ? Parce qu'il répond à un poème qui déclarait en 1844 « *Deutschland ist Hamlet !* » Après sa victoire sur la France qui sert de fondation à l'empire, l'Allemagne ne se reconnaît plus dans ce héros pensif, vacillant et inquiet. Mais pour une « Allemagne secrète », celle du poète Stefan George et de ses disciples comme celle des révolutionnaires déçus de 1848, le prince danois exprime toutes les frustrations. Depuis sa « canonisation » par Lessing, Shakespeare est enrôlé dans tous les combats littéraires, par les camps opposés. Ici, Andreas Höfele souligne une première faille, profonde, repérée déjà par Madame de Staël, entre les milieux intellectuels et la politique, la haute sphère des arts de l'esprit et le monde bas, corrompu, des affaires publiques. Hamlet, modèle du jeune Werther, est faible mais noble. Noble mais faible. Avec Hegel, sa maladie devient le *mal du siècle*.

L'unité allemande, fruit de la *Realpolitik* de Bismarck, est loin de satisfaire ceux qui rêvaient d'une renaissance des Habsbourg, voire de Frédéric Barberousse. Höfele brosse d'une main sûre la carte des forces en présence, où la bourgeoisie libérale, avec sa force de frappe industrielle, occupe une place cruciale. Impossible de rendre justice en

HAMLET OU LES DEUX ALLEMAGNES

quelques mots à l'immense variété des acteurs, artistes, écrivains, philosophes, aux nuances et à l'érudition du tableau. Le voyage est étourdissant parfois, tant le terrain couvert est vaste et peuplé de références, jamais ennuyeux. Il faut espérer qu'un éditeur offrira bientôt une traduction de *No Hamlets* aux lecteurs francophones.

Aucun doute, affirme et démontre Höfele, le courant d'histoire intellectuelle droitier décrit dans *No Hamlets* a bien son origine chez Nietzsche, dans la puissance explosive, l'ample pénétration et les effets contradictoires de sa pensée, que ses interprètes étrangers ont tendance, comme pour Schmitt, à nettoyer de ses aspects les plus dérangeants. Si les spécialistes de Shakespeare ont lu attentivement Kantorowicz, à cause d'abord de sa magistrale étude de Richard II dans *Les Deux Corps du roi*, ils ont oublié qu'il était disciple de Stefan George, tout comme ils ont négligé les aspirations de Goebbels à une carrière littéraire avant son entrée en politique. La lecture de Shakespeare, de *Hamlet*, mais aussi de *Macbeth*, *Jules César*, *Othello* et des pièces historiques par ces cinq interprètes nourrit les ramifications de l'histoire culturelle allemande – l'histoire politique de l'Europe, la nôtre, que le spectre de Hamlet n'a pas fini de hanter.

Il y a deux ans, sur la scène de l'Odéon à l'ouverture de « Shakespeare 450 » [1], Höfele citait la célèbre lettre de Valéry à l'issue de la Grande Guerre : « *Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieupoort, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace, – l'Hamlet européen regarde des millions de spectres* » [2]. À la fois spécialiste de Shakespeare et romancier réputé, l'auteur nous entraîne sur les pas de Nietzsche dans une vallée suisse où commence son histoire, par l'arrivée d'un télégramme lui annonçant les premières victoires prussiennes. Ses velléités guerrières bientôt calmées par la dysenterie, il retourne à ses études et rédige *La Naissance de la tragédie*. Hamlet y fait une brève apparition, à la jointure ou dans le fossé qui sépare l'ancien du moderne, le dionysien du socratique, plongeant le regard sans frémir dans les terribles abîmes de l'existence.

Mais Nietzsche marque bientôt une préférence durable pour les « *hommes de granit* » de Shakespeare, « *ceux dont notre âge est si pauvre* ». Sa pensée politique évolue considé-

ablement après *Le Gai Savoir*. Il n'a que mépris pour le chauvinisme du Reich, pour la démocratie représentative anglaise, pour la décadence moderne. Höfele le suit de près dans ses variations, doubles, jeux de miroir où il enrôle Wagner, textes à l'appui que ses défenseurs oublient souvent de citer. Au sommet de son panthéon, César, et non Hamlet, incarne la parfaite liberté anti-libérale aristocratique. Mais tous deux représentent en parallèle l'opposition à l'Allemagne du Kaiser Wilhelm : l'intellectuel désenchanté au sein d'une cour grossière, et l'authentique César face à l'arriviste prussien paré abusivement de son titre. Shakespeare doit être Francis Bacon, à la fois poète, philosophe et homme d'action. Selon la lecture de Thomas Mann, conclut le chapitre, « *l'Allemagne et Hamlet convergent dans la tragédie de Nietzsche*. »

D'après un de ses rares critiques, Stefan George a « *commencé en disciple de Mallarmé et fini en poète national* ». Objet de culte pour un cercle fermé, de méfiance pour ceux qui voient en lui le précurseur du Troisième Reich, il intéresse peu en dehors de l'Allemagne jusqu'à la parution de sa biographie par un chercheur américain en 2002. Au sein du cercle élu, son charisme exerce une influence prodigieuse sur de jeunes acolytes comme Friedrich Gundolf, qui le persuade de traduire les *Sonnets* de Shakespeare, et entreprend de réviser avec son aide les légendaires traductions de Schlegel et de Tieck, afin d'insuffler aux pièces « *la plénitude de la langue allemande* », archaïsmes compris.

Le Sonnet 20, adressé à « *the master mistress of my passion* » inspire à George sa défense de l'homoérotisme dans un Reich spirituel viril face à l'incompréhension ou l'hostilité du monde. S'il pourfend les préjugés philistins, il ne cherche pas à défendre une minorité mais à affirmer la supériorité d'une classe susceptible d'engendrer une race d'hommes plus noble. Gundolf, quant à lui, se voue à l'histoire critique de Shakespeare plutôt qu'à la poésie, et balaie toutes les études existantes pour se concentrer sur les forces qu'éveille son œuvre, dont la grandeur se confond à celle de César. *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) « *s'embarque dans une mission de sauvetage culturel qui est au cœur de la Kreispolitik georgienne* » et donne naissance, non plus à l'histoire mais au mythe du Shakespeare allemand. Gundolf tombe en disgrâce pour ses frasques amoureuses – il s'éprend sérieusement d'une femme au point de l'épouser – mais d'autres rejoignent le cercle de George, Hofmannsthal qui finira cependant par

HAMLET OU LES DEUX ALLEMAGNES

rompre avec lui, Kantorowicz, et trois adolescents pleins d'enthousiasme, les frères Stauffenberg.

Le *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927) de Kantorowicz est resté longtemps dans l'ombre après que son auteur l'a renié en prenant conscience de la dérive nazie. En France, ce portrait de l'empereur Frédéric II (1194-1250), l'homme qu'on surnommait au Moyen Âge *Stupor mundi*, devra attendre 1989 pour être traduit et publié [3]. Dans la version exaltée de l'écrivain, l'empereur Hohenstaufen incarne le rêve de l'Allemagne et de son peuple après les humiliations du traité de Versailles : « le seigneur fatigué de la fin des temps » – le vieux Guillaume flanqué de son vassal Bismarck – n'a plus rien de commun « avec le seigneur fougueux du début des temps, avec le séducteur, le charmeur, le rayonnant, avec celui qui incarnait la sérénité, l'éternellement jeune, le juge sévère et énergique, le savant et le sage, le guerrier qui, coiffé de son heaume, conduit la ronde des Muses ». Il suscite aussi de vives oppositions dans les milieux universitaires contre cette mythologisation de l'histoire, à quoi Kantorowicz riposte en défendant le principe d'une histoire « au service de la nation ». L'année suivante George publie son dernier recueil de poèmes, *Das neue Reich*, « le nouveau royaume ».

Les membres du cercle se tiennent à distance prudente du parti nazi dont la vulgarité les répulse, mais ils se divisent quand Hitler accède au pouvoir. George se laisse courtiser par les dirigeants qui voudraient faire de lui leur poète lauréat, et ne nie pas sa part dans les origines idéologiques du nouveau régime. Il meurt quelques mois plus tard sans prendre clairement parti pour ou contre. Le Juif Kantorowicz s'exile vers « ce continent étrange et foncièrement inintéressant » qui l'accueille à Berkeley. Dans *Les Deux Corps du roi*, il consacre deux chapitres à deux chefs-d'œuvre de la littérature européenne, *Richard II* et *La Divine Comédie*. Là encore, sa méthode peu orthodoxe déclenche au sein des études shakespeariennes des critiques et des divisions que Höfele prend le temps de décortiquer. Certains y voient une riposte à Carl Schmitt et à sa théologie politique, thèse intéressante, estime Höfele, à cette réserve près que Kantorowicz, dans son volumineux appareil de notes, ne cite pas une seule fois Carl Schmitt. En revanche, ce qui reste bien présent dans son livre, c'est « l'Allemagne secrète » et le mysticisme politique de George,

qu'il s'efforce de déconstruire, adieu élégiaque à une illusion perdue. Le divin monarque-poète est détrôné au profit de la « Dignité de l'Homme » chez Dante, qui sauve de la débâcle les valeurs esthétiques de George.

Dans le pessimisme culturel de l'entre-deux-guerres en Allemagne, deux *Hamlet* font exception, deux œuvres de résistance à la nostalgie réactionnaire, le film de Svend Gade interprété par Asta Nielsen, et la mise en scène de Leopold Jessner avec Fritz Kortner dans le rôle-titre. La même année paraît un roman radicalement opposé à leur modernité républicaine : *Michael*, de Joseph Goebbels, calqué sur *Les Souffrances du jeune Werther* et nourri par la poésie de George. Un critique de l'époque, Heinz Pol, en relève les platitudes sans mesurer le danger : les piliers du Troisième Reich ne sont pas de vrais révolutionnaires, selon lui, ils ne feront pas rouler les têtes et se contenteront, comme Herr Michael, de balancer des citations de Nietzsche à la ronde comme des grenades à main. Lorsque le poète Stephen Spender découvre le livre en 1945, c'est à Macbeth qu'il identifie Goebbels et son héros, en qui il voit la préfiguration du criminel nazi, amant d'un Satan inspiré de Baudelaire, identification que récuse Höfele : ce n'est pas Macbeth qui obsède le Michael de Goebbels, mais bien Hamlet dressé seul contre un océan de troubles. « *La vieille Europe part en vrille* » s'écrie Michael, « *Oui, ce monde est fou. L'économie, Horatio !* » C'est après sa rencontre avec Hitler que Goebbels révise son manuscrit et y infiltre tous les articles du dogme nazi. Les deux textes imputent aux profiteurs capitalistes les maux dont souffre l'Allemagne, mais dans la version publiée ils sont devenus des Juifs.

En 1923, Carl Schmitt note dans son journal « *L'Allemagne est Hamlet* – oh, hélas, plus pour très longtemps ». Et la démonstration continue, implacable, de ses choix politiques, de ses contradictions, appuyée sur des faits et des écrits. L'humanité telle que la conçoit Schmitt, allemande en son centre, exclut sur ses marges les mentalités slave et romane. Juriste officiel du gouvernement, c'est lui qui approuve les mesures du nouveau régime et célèbre ce qu'il appelle « *la Constitution de la Liberté* » : là où les précédentes dérivait du droit anglo-français, aujourd'hui « *le sang allemand et l'honneur allemand sont les principaux concepts de notre loi* ».

Les frères Booth jouaient *Jules César* à New York quelques mois avant que l'un d'eux

HAMLET OU LES DEUX ALLEMAGNES

n'assassine le président Lincoln. Un demi-siècle plus tard, trois autres frères rejouent la pièce au lycée. Quand le plus jeune, Claus von Stauffenberg, tente d'assassiner Hitler, on trouve le texte de Shakespeare ouvert sur son bureau, mais l'Ordre Nouveau qu'il appelait de ses vœux ressemblait plus à l'Allemagne secrète de George qu'à la République idéale de Brutus. En prenant la tête des affaires culturelles, Goebbels a déclaré aux directeurs de théâtre qu'aucune restriction ne serait imposée à leur créativité artistique, sans pour autant obtenir les chefs d'œuvre escomptés. Le conservatisme domine, et avec lui le répertoire classique.

Shakespeare y a sa place de droit, il suffit de lui rendre sa grandeur ternie par l'art dégénéré de la République de Weimar. Le voici maintenant rangé parmi les poètes « nordiques », dont il a la simplicité et la vigueur. Les commentaires de Herder sur les racines germaniques de la poésie anglaise sont absorbés dans une révision nationaliste, tandis que les membres de la Deutsche Shakespeare Gesellschaft s'emploient à lisser les irrégularités raciales du poète. Le journal des Jeunesses hitlériennes proclame que « *L'Anglais Shakespeare a trouvé chez nous une terre nourricière* », revendication qui avait déjà incendié les tranchées de 1916. Avec l'appui de Goebbels, une majorité au sein de la Société Shakespeare défend la traduction de Schlegel et Tieck contre toute tentative de la rendre à la fois plus moderne et plus proche de l'original.

Le Hamlet du Troisième Reich n'a rien du rêveur, de l'artiste faible et nerveux qu'on imputait à la décadente Weimar. Les adaptations de Gerhardt Hauptmann s'appliquent à l'investir de « *toutes les forces créatives face aux forces de destruction* » en mobilisant « *l'intuition poétique* » pour le remuscler. C'est Hauptmann qui avait déclaré Shakespeare propriété de l'Allemagne pendant la Première Guerre, et il récidive à l'aube de la Seconde : « *Hamlet a une germanité bien plus grande que Faust et il est inséparable de la grande destinée spirituelle de l'Allemagne.* » L'interprétation de Gustaf Gründgens, futur modèle du Méphisto de Klaus Mann, n'échappe pas, malgré son impeccable blondeur et son énergie héroïque, aux soupçons de décadence, ni aux allusions à son homosexualité, et c'est à la protection de Göring qu'il doit son impunité.

Moins visibles, mais aussi moins protégés que lui, d'autres Allemands repliés sous le nazisme dans une « émigration intérieure » se retrouvent bientôt dénoncés par un Thomas Mann qui refuse de rentrer d'exil et rend contre eux un verdict de culpabilité. Mais a-t-il le droit depuis sa villa californienne de juger ceux qui ont enduré « *les coups et les flèches de l'outrageante fortune* » dans un pays divisé entre gardiens et prisonniers d'un camp de concentration ? La polémique fait rage autour du rôle de l'art sous un régime d'oppression. Le schéma récurrent de deux Allemagnes ressurgit, la bonne et la mauvaise. Comme dans toutes les versions antérieures de ce dualisme, souligne Höfele, l'Allemagne « réelle » ne loge pas dans les réalités, elle les transcende, façon de l'exonérer des agissements de l'autre, l'Allemagne nazie. *Hamlet* est la pièce de Shakespeare la plus jouée pendant les années d'après-guerre. L'inactivité du héros n'est plus une faille mais la marque d'une vision supérieure : il n'agit pas parce qu'il sait. Pour le philosophe Karl Jaspers, les Allemands ne sont pas tous également coupables mais aucun ne peut être exempté de la faute collective, aucun surtout n'a le droit de l'oublier. Thomas Mann préfère prêcher le pragmatisme et l'évangile de la démocratie américaine : « *Non seulement l'Allemagne, toute l'Europe est Hamlet, et Fortinbras est l'Amérique* [4]. »

En 1956, Carl Schmitt prédit que le candidat démocrate à la présidence américaine, Adlai Stevenson, ne sera pas élu. Comment peut-il en être si sûr ? Parce qu'on surnomme Adlai « le Hamlet de l'Illinois ». La plupart des articles sur son *Hamlet ou Hécube*, paru quelques mois auparavant, tentent de séparer le bon grain (ses liens ténus avec Walter Benjamin) de l'ivraie (sa dette colossale envers l'excentrique philologue Lilian Winstanley). Höfele propose de se concentrer sur l'ivraie, en recomposant le contexte personnel et politique trop souvent omis. Winstanley a fait de Hamlet est une pièce à clef, le drame familial de Marie Stuart, son époux assassiné et leur fils, le futur Jacques I^{er}. Voilà pour l'ivraie. Schmitt y ajoute son grain : « *à un moment désespéré de crise et de catastrophe* », l'« *Hamletisation du vengeur* » renvoie directement à Jacques, le prince pensif, emprisonné « *dans le destin du schisme religieux européen* » qui a tué sa mère et son fils et qui finira par détruire toute la lignée royale des « *malheureux Stuarts* ».

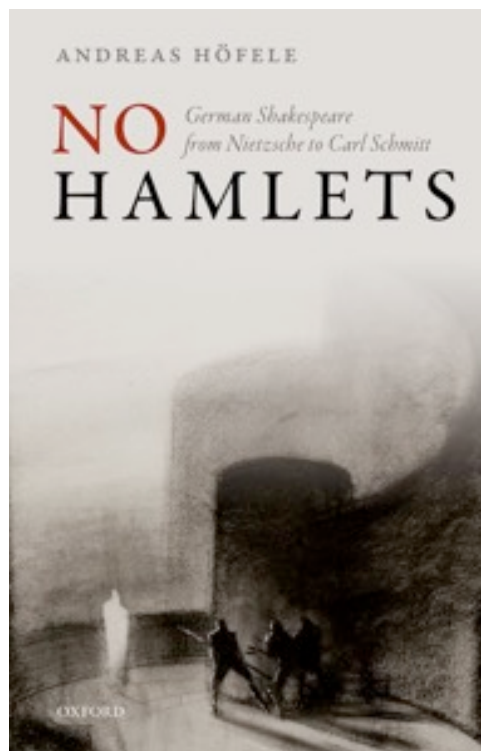
Le moment historique qui a donné naissance au mythe de Hamlet n'est pas fini : le prince

HAMLET OU LES DEUX ALLEMAGNES

danois occupe le centre d'un triptyque entre le catholique espagnol Don Quichotte et le protestant allemand Faust, schisme qui détermine encore le destin de l'Europe. Si pleurer pour Hamlet était la même chose que pleurer pour Hécube, une simple émotion esthétique, cela reviendrait à « *divorcer notre existence présente de la pièce donnée sur scène.* »

Dans les semaines qui suivent la capitulation allemande, une fièvre de théâtre s'empare des villes en ruine, comme si le théâtre n'était pas un simple divertissement mais un lieu de régénération spirituelle. Dans une lettre à Ernst Jünger, Schmitt dessine la « *courbe Hamlet* », « *hiéroglyphe* » résumant la trajectoire descendante de l'Occident. Le personnage historique qui se cache derrière Hamlet et sa succession de doubles ont un rôle à jouer dans le grand combat manichéen entre les forces de l'Antéchrist et celles qui se mettent en travers pour différer la destruction du monde. Comme l'auteur de *Hamlet* face à Jacques I^{er}, l'auteur de *Hamlet ou Hécube* dit avoir vainement tenté de conseiller le dernier chancelier de la République de Weimar. Sa carrière ensuite s'est résumée à un effort constant pour éviter le pire, excuse fréquente chez les partisans actifs du régime nazi.

Ni Schmitt ni personne ne pouvait prévoir que l'Ouest, si dépourvu de volonté, tiendrait bon tandis que la forteresse imprenable de l'Est s'effondrerait. Trois semaines avant la chute du Mur, pendant qu'on répète *Hamlet* au Deutsches Theater, l'Alexanderplatz accueille un ample rassemblement de gens de théâtre autour d'une douzaine d'orateurs, parmi lesquels l'acteur qui joue Hamlet, Ulrich Mühe, futur héros de *La Vie des autres*, et Heiner Müller qui le met en scène. Des échanges entre les débats au théâtre et les événements dans la rue va sortir un spectacle de huit heures, *Hamlet/Machine* [5], que Höfele définit comme une gigantesque autopsie pratiquée à la fois sur la pièce et sur la RDA. Dans son autobiographie, Müller cite la formule de Schmitt sur l'intrusion du temps qui transforme le drame de la vengeance en tragédie, mais il fait passer Jacques l'hésitant du rôle de Hamlet à celui de Fortinbras par qui s'accomplit l'union mystique entre drame, rêve et histoire. Le livre s'achève sur l'intérim de Hamlet, les semaines haletantes où les répétitions se trouvent en fort décalage avec la rapidité des faits, le texte dépassé par les renversements de l'histoire. Pendant un bref



instant, le théâtre a été plus qu'en phase, à la tête du mouvement. Mais l'espoir d'un socialisme démocratique est bientôt enterré par un vote massif en faveur de la réunification de l'Allemagne, et avec lui les réformes rêvées sur l'Alexanderplatz. Müller prédit le passage d'une servitude à une autre. Hamlet donne sa voix mourante au capitaliste Fortinbras, il boude la fête de la réunification et finit à peu près où il a commencé, quand la première unité allemande proclamait qu'une fois pour toutes, « *L'Allemagne n'est pas Hamlet* ». Quittera-t-il jamais la scène ? Il est permis d'en douter, conclut Höfele : « *L'histoire ne cesse de finir. Hamlet ne cesse de commencer.* »

1. « *Elsinore – Berlin: Hamlet in the Twenties* » [en ligne](#).
2. **Parue en anglais dans l'Athenaeum dans la rubrique « Letters from France », puis sous le titre *La Crise de l'esprit* dans la *Nouvelle Revue française*, en 1919.**
3. **Chez Gallimard, Bibliothèque des idées, sous la direction de Pierre Nora. Voir l'excellente postface d'Alain Boureau, « Histoires d'un historien, Kantorowicz » in *Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2000.**
4. « *Goethe and Democracy* », in *Thomas Mann's Addresses Delivered at the Library of Congress*, 1949.
5. **Un collage du *Hamlet* de Shakespeare et du *Hamletmachine* (1977) de Müller.**

Avec Rousset, penser l’empreinte des camps

Il faut tout entreprendre pour que la mémoire de certains hommes ne s’efface pas. C’est ce que nous devons du moins à celle de David Rousset (1912-1997). Non seulement à cause de son combat d’hier contre la violence concentrationnaire, d’où qu’elle vienne, mais surtout parce que nous sommes peut-être mieux en mesure aujourd’hui de comprendre que son œuvre dépasse la situation qui l’a vu naître, pour éclairer celles de maintenant et de demain.

par Richard Figuiet

David Rousset, *La fraternité de nos ruines. Écrits sur la violence concentrationnaire 1945-1970*.
Édition établie et présentée par Grégory Cingal,
Fayard, 394 p., 22 €.

On se souvient que Perec opposait volontiers les récits de Rousset, et notamment *Les jours de notre mort*, jugés d’un descriptif incapable de faire entrer dans l’expérience des camps, à *L’espèce humaine*, dont les choix narratifs portaient au cœur de l’épreuve : aujourd’hui, alors que seul le second livre semble être passé au statut de classique, on peut réévaluer les deux ouvrages de 1947-1948, *L’univers concentrationnaire* et *Les jours*, comme allant plus loin que la seule tentative de décrire une expérience. L’œuvre de Rousset offre bel et bien une forme d’analytique du paradigme concentrationnaire affectant durablement les sociétés dites modernes. Si Antelme répond à la question « *qu’est-ce que l’homme ?* », Rousset déploie toutes les conséquences de l’introduction du concentrationnaire dans les sociétés.

Certains des textes rassemblés dans *La fraternité de nos ruines* sont connus, d’autres sont inédits, comme une longue critique de Sartre intitulée « Les honnêtes imposteurs » par Grégory Cingal. Ils sont issus du fonds Rousset conservé à la BDIC (bibliothèque de documentation internationale contemporaine) de Nanterre et sont une aide précieuse dans ce

travail de relecture. Le recueil se construit d’abord autour des virulents débats suscités par le fameux appel de novembre 1949 (dont une des expressions a été choisie comme titre général de l’ensemble), appel dans lequel Rousset appelait ses camarades déportés à créer une commission internationale d’enquête sur les camps soviétiques.

La gauche communiste ou proche du parti accusera l’initiateur de cette enquête de trahir et de gravement menacer la patrie des prolétaires au moment où le capitalisme américain a juré sa perte. Au sein des amis déportés la solidarité ne résistera pas à la confrontation de ce qui paraît, de part et d’autre, comme l’enjeu central. La rupture avec Robert Antelme – dont le livre reproduit l’échange de lettres –, notamment, affectera Rousset de manière durable. Malgré le retentissant procès contre les *Lettres françaises*, l’auteur des *Jours de notre mort* continuera obstinément son combat et réussira à fonder en 1950 la commission internationale contre le régime concentrationnaire (CICRC). Elle produira des rapports aussi bien sur la Chine que sur l’Espagne franquiste ou encore l’Algérie. C’est autour des travaux de cette commission que se regroupent les textes de la deuxième partie du livre édité par Grégory Cingal.

On prend ainsi conscience que l’œuvre de Rousset peut se comparer au travail de Viktor Klemperer, le philologue, sur la langue. Les observations de l’auteur de *LTI* ne prennent pas en compte seulement le processus de destruction de la langue allemande par le nazisme. L’intention va bien au-delà en parvenant à déterminer l’origine de la novlangue construite par l’idéologie : un mixte entre le technique (entendu comme mécanique) et le biologique. Et, surtout, Klemperer nous fait toucher du doigt que la langue que nous parlons aujourd’hui en a été infectée incurablement. C’est également, me semble-t-il, le sens de la tâche que s’était fixée David Rousset à l’échelle du système social tout entier. À la lumière de ces textes, on peut identifier deux questions qu’ils nous posent parce qu’ils se les posent : celle de la responsabilité des « survivants », celle du statut exact du « concentrationnaire ».

Dans une lettre à David Rousset qui suit de peu l’appel de novembre 1949, Jean Cayrol écrit, devant le spectacle de la division entre les anciens compagnons de déportation, que « *aucun n’a voulu accepter d’être survivant par-dessus tout* ». C’est ce à quoi son

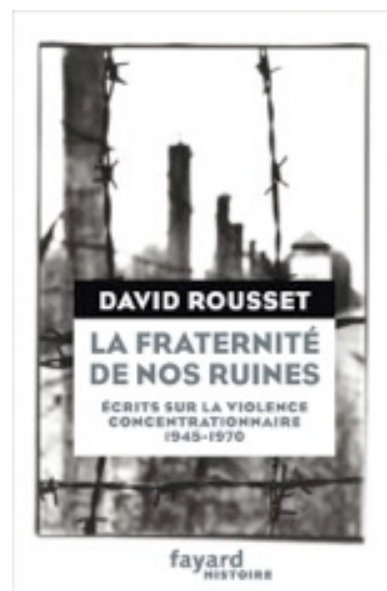
AVEC ROUSSET, PENSER L'EMPREINTE DES CAMPS

interlocuteur, lui, avait consenti. Mais cette figure du survivant, si importante pour le XX^e siècle, à laquelle l'ancien déporté doit se conformer « *par-dessus tout* », n'est pas celle amplement décrite par Canetti dans *Masse et puissance*, du survivant se nourrissant de la mort des autres et qui dédie toute son énergie à rester l'unique vivant. Rousset, s'il évoque dans de belles pages la joie de la survivance, comme tous les déportés, connaît bien l'horreur de ce personnage.

Pour lui, l'authentique survivant est « *possédé par une vérité particulièrement contraignante* », il ne peut « *oublier qu'il a vécu dans l'esclavage* », il sait avec certitude que « *l'institution concentrationnaire est le plus grand abaissement de l'homme, qu'elle ne peut en conséquence être justifiée par rien, que là où elle apparaît la société entre dans des rapports de contrainte de la plus extrême violence et que c'est un crime de prétendre qu'une telle démarche ouvre l'accès à un avenir d'émancipation sociale et de liberté civique* » (extrait de « Le sens de notre combat » de 1958). Ce survivant-là n'a pas le visage de la puissance, mais il sert « *d'avertisseur d'incendie* » pour reprendre la formule de Walter Benjamin ; par son témoignage il parvient à faire partager la vérité de l'expérience des camps à ceux qui ne l'ont pas vécue, il prévient d'un retour toujours possible de l'expérience concentrationnaire, il veut réussir la paix de l'après-guerre là où les sacrifiés de 14 revenus des tranchées ont échoué à empêcher la répétition du conflit.

L'écoute attentive de ce survivant, du témoignage solidaire des survivants, peut seule nous aider à pénétrer l'essence du « concentrationnaire ». Ici, Rousset est encore notre guide sûr. Non qu'il faille tout confondre, que toute répression soit « concentrationnaire », que prison égale camp, etc. De ce point de vue, il nous met en garde avec raison, si l'on songe à ce qui a pu s'écrire sur ce thème. Mais, à l'instar de Klemperer, Rousset nous fait voir comment le « concentrationnaire » a contaminé nos sociétés. Dans une conférence de 1947, dont le texte fut publié l'année suivante dans la revue *Caliban* sous le titre de « Nous avons été des esclaves » – mais tout se passe comme s'il nous était donné vraiment à lire seulement maintenant – Rousset cherche à caractériser la « société concentrationnaire ».

Il discerne quatre caractéristiques : la première est « *géographique* », il s'agit d'isoler,



de construire des murs toujours plus haut ; la deuxième est spatiale : « *réduire au maximum l'espace et loger le plus grand nombre de gens dans un espace le plus réduit possible* », cette réduction de l'espace est, écrit-il, un « *levier de décomposition* » ; puis de l'espace, l'on passe à l'action psychologique, qui a elle-même deux composantes : d'abord il faut absolument « *convaincre les gens qui sont concentrés [dans l'espace] qu'ils ont perdu la dignité liée à la notion classique d'homme* », ensuite, toute cette masse entassée doit vivre dans l'incertitude la plus totale sans jamais savoir de quoi « *sera faite l'heure qui vient* » ; enfin, ultime caractère : organiser la misère, elle aussi « *art de la décomposition sociale* ».

Inutile de laisser le lecteur avec de grands commentaires pour reconnaître dans ces traits certains aspects majeurs de nos déséquilibres actuels, « *l'extension des rapports de contraintes à l'échelle planétaire* ». Non que le « concentrationnaire » soit partout, mais du fait qu'il a été pensable et possible une fois – et peu importe ici qu'il faille ou non le faire remonter à la fin du XIX^e – il a laissé sa marque, comme une maladie mal soignée qui resurgit de manière moins violente et différente.

Nous qui n'avons pas subi l'expérience des camps, nous devons tenter de percevoir dans notre chair ce qu'elle a été, apprendre à être des « survivants » authentiques, alors même que nous n'avons pas été morts de cette mort-là, tout entreprendre pour guérir définitivement nos langues et notre être social.

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

Comprendre la Shoah ?

Comprendre le passé est un effort nécessaire pour nous comprendre, rappelle l'historien américain Timothy Snyder, en prologue à Terre noire, son dernier livre, qu'il sous-titre « L'Holocauste, et pourquoi il peut se répéter ». Il ne faut pas confondre commémoration et compréhension : « L'histoire de l'Holocauste n'est pas terminée. » Snyder se situe ainsi dans la lignée des grands historiens qui décrivent le crime et cherchent à expliquer les mécanismes qui ont abouti au génocide des Juifs, et de ceux qui en tirent des leçons pour l'avenir. Après Terres de sang (Gallimard, 2012), il nous livre un panorama ambitieux et une argumentation stimulante, quoique discutée par d'autres historiens.

par Jean-Yves Potel

Timothy Snyder, *Terre noire : L'Holocauste, et pourquoi il peut se répéter*. Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Gallimard, 590 p., 29 €

La compréhension de la Shoah a déjà son histoire. Dans un récent petit livre de réflexions sur le nazisme, l'historien israélien Saul Friedländer revient sur la fameuse « querelle des historiens » qui a marqué la première génération en Allemagne au cours des années 1980. Elle opposait les « intentionnalistes » aux « fonctionnalistes », qui décrivaient la politique criminelle du régime nazi comme le produit d'une série de circonstances ayant abouti à une « radicalisation cumulative » du système : « une sorte de brouillard aurait donc recouvert l'extermination des Juifs qui apparaissait dans ce récit comme l'aboutissement d'une série d'accidents [1] ». À l'inverse, les intentionnalistes, dont Saul Friedländer, parlaient de planification, d'idéologie et de décision, et s'attachaient à comprendre l'enchaînement des événements.

La recherche de ces trente dernières années s'est généralement située dans cette

perspective, tout en bénéficiant de nouvelles sources après l'effondrement du bloc soviétique. Ce qui a soulevé d'autres interrogations sur la définition des intentions, leurs origines, leur mise en œuvre. Outre une connaissance détaillée des modalités du crime dans les territoires du centre de l'Europe, des complicités locales, du vécu des victimes, ces travaux nourrissent une histoire « compréhensive ». Une nouvelle génération de chercheurs, comme Timothy Snyder ou, en France, Christian Ingrao [2] et Johann Chapoutot, commence par se demander dans quel « univers mental les crimes nazis prennent place et sens [3] ». Ils reconstituent la vision du monde des nazis, construction idéologique qu'ils prennent au sérieux (ils refusent de la réduire à une logorrhée délirante), et tentent de résoudre bien des énigmes ou paradoxes d'un événement si intolérable.

Avec *Terre noire*, Timothy Snyder nous propose une contribution à cet effort d'explication globale. Il entend dresser « un panorama instructif » du massacre des Juifs d'Europe, en se plaçant dans la continuité des intentionnalistes. Mais son approche est plus ambitieuse. Elle s'intéresse à tous les acteurs ayant contribué aux circonstances du génocide. Elle se veut à la fois planétaire, coloniale, internationale, chronologique, politique, multifocale et humaine. Snyder sort des histoires nationales. Ce qui donne un tableau saisissant et vaste, rédigé avec brio, détaillé et concret (non sans quelques imprécisions), s'appuyant sur les abondantes recherches dans toutes les langues de la région, complétées par ses propres investigations à partir de sources inexplorées.

Snyder avance ses explications. Il qualifie d'« écologique » la pensée de Hitler. Le terme peut surprendre vu le sens de cet adjectif aujourd'hui, mais l'auteur lui attribue un autre sens, celui qui caractérise une vision du monde fondée sur la lutte des races dans un espace planétaire limité. La seule loi est la loi de la jungle. « Or, comme les Juifs dominent la planète entière et ont pénétré l'esprit des Allemands avec leurs idées [la démocratie et le communisme], le combat pour la puissance allemande doit prendre deux formes. ». D'abord, le combat contre les « races inférieures », notamment les Slaves, qui « consiste à s'emparer d'une partie de la surface de la planète ». C'est l'aspect colonial, la construction d'un espace vital (*Lebensraum*) à l'Est avec la plaine polonaise et surtout le grenier ukrainien. Quant au

COMPRENDRE LA SHOAH ?

« combat contre les Juifs, il est écologique : il concerne non pas un ennemi racial ou un territoire spécifique, mais la condition même de la vie sur terre ». Hitler tonne : « un peuple débarrassé de ses Juifs revient spontanément à l'ordre naturel ». Aussi le « judéo-bolchévisme » est-il désigné comme l'ennemi central. Cette vision du monde, décrite par Snyder comme un écosystème, prend ses sources dans la « panique écologique » de l'époque (pas seulement en Allemagne) et l'expérience souvent oubliée aujourd'hui de la misère et de la famine dans l'Allemagne des années vingt. Elle structure toute la pensée nazie, des premiers discours d'avant *Mein Kampf* jusqu'à la dernière lettre de Hitler dictée le jour de son suicide en avril 1945.

Avec ce livre, Snyder suit en détail la mise en œuvre de cette pensée, du contexte géopolitique complexe des années trente jusqu'à la fin de la guerre. Il étudie particulièrement le jeu entre Berlin, Varsovie et Moscou en 1934-1939, « l'illusion nazie » d'un rapprochement polono-allemand. Il voit dans le pacte germano-soviétique d'août 1939 un choix tactique de Hitler dans la perspective de la destruction de « l'URSS judéo-bolchévique », laquelle passait par la destruction de l'État polonais et de ses élites, la création d'une zone de non-droit livrée à la violence privée, le cantonnement des Juifs dans des quartiers (« le ghetto était l'expression urbaine de la destruction de l'État », écrit-il), et la place centrale qu'occupait la « solution finale de la question juive » sur ces territoires conquis.

Snyder tente d'expliquer les disparités dans la grande campagne de tuerie des Juifs initiée à l'hiver 1941 – il suit, sur ce point, l'avis général des historiens qui font remonter la décision de Hitler au début du mois de décembre. Il introduit une approche politique souvent sous-estimée, mettant au centre de l'entreprise nazie la destruction (ou non) des États, en commençant par l'Autriche et la Tchécoslovaquie. Pour Snyder, la Shoah n'aurait pu atteindre une telle ampleur sans la destruction des États et la création de zones de non-droit à l'extérieur des frontières allemandes. À l'Est du Reich, l'État polonais est totalement démantelé avant l'Aktion Reinhardt puis, en 1941, les Allemands s'en prennent d'abord aux zones occupées en 1939 par les Soviétiques (l'Est de la Pologne, l'Ukraine, les Pays baltes), où ils profitent de la destruction tout aussi efficace effectuée par le NKVD stalinien en 1939-1941. Toute la zone



devient une sorte de réserve sans autre loi que celle de la jungle et des meurtriers, donnant un caractère sauvage à la mise à mort par fusillade ou gazage de quatre à cinq millions de Juifs.

En intégrant dans son analyse les crimes soviétiques, Snyder rétablit la géographie de la Shoah dans la continuité de son livre précédent, *Terres de sang*. Il se libère aussi des présupposés implicites des analyses habituelles. Contrairement à la lecture du temps de la guerre froide, qui n'introduisait l'acteur soviétique que comme un sauveur, il montre la contribution directe et indirecte de cet acteur au sort dramatique des Juifs. À ce propos, il emprunte à l'historien Jan Tomasz Gross le concept de « double collaboration » et décrit abondamment ces élites locales de toutes nationalités ou ces paysans qui, après avoir collaboré avec le NKVD à la destruction des structures étatiques d'avant la guerre, se



COMPRENDRE LA SHOAH ?

retrouvent parmi les supplétifs des nazis, particulièrement contre les Juifs. « *Partout où l'État avait été détruit, que ce soit par les Allemands ou par les Soviétiques, presque tous les Juifs furent exterminés.* » Mais les techniques ont varié : « *Pour les Juifs des États baltes, de Pologne orientale et d'Union soviétique, les balles et les fosses ; pour les Juifs de Pologne centrale et occidentale, les gaz d'échappement et les fours crématoires.* »

Snyder répond en passant aux critiques de *Terres de sang* qui lui reprochaient de se limiter à l'espace polono-ukrainien. Il construit à partir du critère étatique une sorte de typologie des politiques antijuives des nazis, qui englobe tous les territoires concernés. Il distingue les lieux comme le territoire polonais où l'État a été remplacé par la machine SS, les Einsatzgruppen et autres gendarmes (« *la privatisation de la violence et la mobilisation paysanne* », la participation des voisins au crime) de ceux comme les États baltes et l'URSS, où l'État est détruit en même temps que les Juifs sont assassinés (1941-1943). Et, enfin, les zones occupées où se maintient un État collaborationniste. Dans ces cas, ceux de la Roumanie, de la Bulgarie ou de la France de Vichy, c'est le degré de collaboration de l'État qui est décisif.

Dans l'ensemble, la démonstration de Snyder est convaincante. Elle contribue certainement à une meilleure intelligence de l'histoire de la

Shoah dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. Elle est accompagnée d'aperçus sur beaucoup de questions adjacentes, souvent passionnants, voire inattendus – par exemple, sur la politique polonaise à l'égard de la droite sioniste avant la guerre –, qui provoquent aussi de vives discussions. Plus osées sont ses généralisations finales sur l'équilibre écologique au XXI^e siècle, les changements climatiques ou le génocide des Tutsi au Rwanda, qui gagneraient à être nuancées. Mais qui rejoignent certaines réflexions des organisations internationales et d'écologistes sur « l'écocide [4] ». Une chose est sûre, on tient là un grand livre qui fera date, qui vaut d'être lu, et médité.

1. **Saul Friedländer, *Réflexions sur le nazisme : Entretiens avec Stéphane Bou*, Seuil, 2016.**
2. **Qui vient de publier un maître livre, *La promesse de l'Est : Espérance nazie et génocide, 1939-1943* (Seuil), sur lequel nous reviendrons.**
3. **Johann Chapoutot, *La loi du sang : Penser et agir en nazi*, Gallimard, 2014, p. 16.**
4. **Voir [le décryptage](#) du juriste Joël Hubrecht.**

Grand entretien avec Christian Jambet

Philosophe et islamologue, Christian Jambet vient de publier un ouvrage magistral sur la conception politique du monde dans l'Islam chiïte, dont En attendant Nadeau a récemment rendu compte. Dans un entretien avec Édith de la Héronnière, il revient sur son parcours philosophique et sur son attachement à l'œuvre de Mollâ Sadrâ, le philosophe et théologien iranien du XVII^e siècle, dont la pensée, nourrie de poésie, est plus que jamais indispensable pour la compréhension d'une culture et d'une religion aujourd'hui prises en main par les théologiens juristes et défigurées par des idéologies mortifères. Avec Christian Jambet, nous pénétrons dans les arcanes d'une vision du monde et d'une politique spirituelle dont les fins eschatologiques visent avant tout à la liberté intérieure et à l'unicité de l'humain et du divin.

propos recueillis par Édith de la Héronnière

Archéologie d'un singulier parcours philosophique

Dans un entretien avec Laure Adler sur France Culture vous parlez de votre conception de la philosophie comme exercice d'étrangeté. Pouvez-vous développer ?

Je voulais dire que pratiquer la philosophie, c'est essentiellement pratiquer un certain mode de lecture. Or, selon moi, cette lecture, cette compréhension accompagnée de la croyance en la vérité, au moins partielle, de ce que les philosophes disent ne peut s'exercer que dans la mesure où l'on s'exile des formes, des schèmes et des systèmes de pensée auxquels on a été préparé par la profession de philosophe.

Lorsque j'ai commencé à travailler, je me suis interrogé sur ce qui n'avait pas d'archives immédiatement repérables dans l'histoire de la philosophie telle que je pouvais en concevoir la courbe et dans la vision du monde que cette courbe produisait.

J'étais passionné, avant de rencontrer l'orient islamique, par certains domaines certes bien balisés, mais situés aux frontières de la science philosophique. Voilà qui aurait pu m'entraîner vers l'anthropologie, laquelle s'affronte à ce qui est exogène. Mais chez moi, le désir de comprendre se fixait au sein de la philosophie proprement dite. À l'intérieur même de la pensée occidentale, il existe un très grand nombre de points d'étrangeté ; entre autres, les relations entre le discours spirituel et le discours philosophique, l'ensemble des

éléments non philosophiques qui importent à la philosophie. Parmi ceux qui considéraient que le discours spirituel est aussi important que le discours philosophique – les Grecs avant tout – j'étais tributaire des recherches d'André-Jean Festugière, d'Eric Robertson Dodds.

Je me suis donc orienté vers un domaine où il y a d'immenses archives certes, mais une matière qui nous est étrangère. Le monde islamique est un domaine où les textes gouvernent des conceptions du monde qui sont à la fois intérieures à notre monde philosophique, puisqu'elles sont largement héritières des mêmes sources, les sources grecques, et qui nous sont étrangères parce qu'elles postulent l'existence d'objets dont nous n'imaginons même pas qu'ils puissent exister – ou, du moins, nous ne l'imaginons plus. L'étrangeté est donc aussi bien dans le temps que dans l'espace : c'est un autre mode de temporalité, une autre histoire qui convoque le philosophe.

J'éprouvais une forme de curiosité philosophique dont le dernier mot était de considérer qu'on ne pouvait plus supporter de s'ennuyer dans la répétition du même par le même.

Vous êtes passé par différentes étapes et rencontres, la Gauche Prolétarienne, Maurice Clavel, Michel Foucault... [1]

La Gauche Prolétarienne n'était pas pour rien dans cette affaire d'étrangeté. Les références de ce groupe, qui n'était pas un parti, à peine une organisation, étaient étrangères à la

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

tradition politique dominante, et, d'une certaine manière, imaginaires : entre les maoïstes français et le personnage historique et les doctrines qu'ils révéraient, il y avait un monde. On sait désormais ce qu'il en fut du maoïsme réel. Le maoïsme imaginaire, le nôtre, fut l'expression de la quête de la politique absolue, faite d'émancipation et de justice sans limite. Il n'importe plus que cet absolu politique se soit incarné dans telle ou telle pratique obsolète ou traditionnelle dans les milieux anarcho-syndicalistes. Ce qui justifiait d'abandonner tout : études, famille, désir de richesse, de pouvoir, des honneurs, tout ce que les Grecs ont nommé les « faux biens », c'était de trouver moyen de s'accorder avec l'idée du juste. Plus profonde que les structures marxistes-léninistes, on eût trouvé ce que Platon appelle la forme du Bien, dont l'image devait être imprimée par une sorte de demiurgie politique dans une matière considérée, de manière très pessimiste, comme en proie à toutes les formes d'iniquité. J'ai commis, peu après les années militantes, un petit livre sur Platon qui n'apporte rien à la connaissance du philosophe Platon. Il n'était rien d'autre qu'une sorte de réflexion sur le maoïsme français se livrant sous le masque platonicien, la préfigure platonicienne.

La version dramatique de l'échec politique platonicien, je la trouvais dans la Gauche Pro-létarienne. Le mot prolétarien supprime tout ce que le mot gauche peut avoir d'inscription

parlementaire. Le mot prolétarien désigne l'absolu. Il désigne quelque chose d'autre que la gauche, ce dont l'illégalisme allait de pair avec l'*atopia*. Ce qui vouait inévitablement une telle fraternité à se dissoudre.

Maurice Clavel était notre aîné, chargé de gloire et de prestige. Nous le connaissions sous les traits d'un compagnon, d'un ami à nos côtés, sans qu'il partageât le moins du monde notre stock de croyances marxistes, qu'il jugeait résiduelles et inintéressantes. L'un de mes amis l'a surnommé « l'évangéliste des gauchistes », ce qui est exact en tous les sens du terme. Or, nous considérions, chose surprenante, qu'il était en droit d'afficher son christianisme haut et fort.

Il ne donnait pas beaucoup le choix !

Nous non plus. Nous professons un sectarisme notoire et des préjugés monumentaux ! Notre socle doctrinal était le marxisme, machine anti-religieuse par excellence, sans parler de nos autres références révolutionnaires. Et pourtant Clavel était admis et aimé, pas seulement de quelques militants, mais de tous. Il avait une capacité d'activisme peu commune, un mélange de liberté et d'autorité fracassant. Il avait un souci, qui ne m'apparaissait pas encore du temps de la Gauche prolétarienne : donner au catholicisme une puissance politique nouvelle. Il avait conscience de l'étrangeté du catholicisme, ce pour quoi il paria sur son succès. Son coup de génie – ou de folie – fut de

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maïté 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

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

prédire ce succès parmi des jeunes gens absents de la scène religieuse, présents sur la scène de la politique.

Il nous a tendu la main en un temps où ce nous était dispersé. Il a publié certains livres dont j'attends la réédition groupée. Ces livres étaient des récits de conversion, comme *Ce que je crois*, un peu antérieur à la période, et des manifestes théologiques et politiques, comme *Dieu est Dieu, nom de Dieu*. Maurice Clavel tenait le discours de l'urgence politique quand plus personne ne voulait plus y croire. Un mot de lui dont je me souviens : « *Ce que j'attends, je l'appellerai modestement une apocalypse !* ». Assez épatés, nous l'entendions parler ainsi de l'imminente fracture du temps, assimilé par lui à un changement d'*épistémè*. Il considérait que l'époque était en vérité celle d'une révolution inouïe, balayant le despotisme soviétique et le monde bourgeois. Décréter un tel état d'urgence allait contre la logique présidant à « l'union de la gauche ».

Ces aspects politiques ne dissimulaient pas l'enjeu de sa réflexion philosophique. Clavel attendait une transformation du savoir, une mise en congé audacieuse, souvent injuste, de l'idéalisme allemand et de ses échos dans la configuration de la notion de « révolution ». Le couple de l'État et de la révolution lui semblait l'imposture par excellence. Il y avait présents chez Clavel le christianisme de Bernanos et celui de Pascal. Or, avant, pendant, après la jeunesse politique, je n'ai pas eu d'étude plus continue que celle de Pascal. Il me montre aujourd'hui comme tout au long de mes années d'enseignement la frontière de la philosophie, grande en son ordre, presque nulle selon l'ordre qui lui est supérieur. C'est en Pascal et en saint Jean de la Croix que l'amitié m'a lié à Clavel. L'imagerie de Port-Royal était présente chez Clavel, tout sauf janséniste, hanté par un désir d'orthodoxie comique chez un tel trublion. C'était l'image de Pascal face au monde, face au despotisme et face à la philosophie. Ce sont quelques-unes des choses que je dois à Clavel de ne pas oublier.

Michel Foucault, c'était à peu près à la même époque ?

Oui, mais pour des raisons très différentes. Quoique leurs chemins se rencontrent. Foucault avait pour Clavel une attention inquiète et de l'estime ; Clavel avait de la vénération pour Foucault. Il voyait en lui le

destructeur de l'ancienne *épistémè*, le précurseur, en quelque sorte. Ce qui laissait Foucault un peu songeur. Foucault avait été, auprès des maoïstes, celui qui leur témoignait de ses réserves envers leurs préjugés ossifiés. Il n'était pas marxiste, il préférait les prisonniers insurgés à la prison de Toul à l'abstraction prolétarienne ; sa conception de la politique et de l'action n'avait rien à voir avec la notion classique de la révolution. La révolution était une notion à laquelle il était hostile parce qu'elle entraînait dans les dispositifs de souveraineté dont il étudiait la généalogie. Mais il était près des maoïstes dans les luttes contre l'intolérable, et pour la libération, le dévoilement du savoir des « hommes infâmes », ceux pour lesquels il n'y a pas d'archives, ou pour qui n'existent que les archives du pouvoir. Par là, Michel Foucault a infiniment compté pour ma formation philosophique : chercher l'archive des hommes, des savoirs, des pensées privés d'archive. Dévoiler, non le sens caché de ce qu'on sait, mais le texte apparent de ce qu'on ne sait pas.

Il a été pour moi un maître dans l'art d'écrire l'histoire de ce qui n'a pas reçu une historisation, de ce qui ne l'a pas reçu suffisamment parce que ça dérange le cours de l'histoire. Il ne recherchait pas, dans l'ailleurs, l'identique caché mais l'inattendu surgissement de l'apparent et de l'aberrant. C'est ainsi que je me suis lancé dans les études islamiques. Maintenant je m'occupe plutôt des objets normatifs et des doctrines de souveraineté. Mais j'y suis venu par le biais exactement inverse, celui des courants aberrants du soufisme et de l'histoire insurrectionnelle du chiisme extrémiste. De surcroît, Foucault n'était pas Sartre, ce qui a été absolument décisif.

Ses rapports avec Sartre étaient difficiles.

Il ne le supportait pas pour des raisons philosophiques dûment méditées et intéressantes. Moi, c'est tout simplement que je ne l'aimais pas, et que je n'aimais pas ce que Sartre avait écrit. Si la philosophie est un héritage sartrien, si la philosophie consiste à avoir des idées et analyser les choses sues, si philosopher c'est penser, je ne voulais pas « faire de philosophie ».

En vous écoutant, une réflexion de Malraux vient à l'esprit : « Les intellectuels sont une race à part, qui cherche le consentement plutôt que le conflit » Seriez-vous dans le fond un anti-intellectuel ?

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

Oui, si être un « intellectuel » signifie avoir des idées sur un certain objet, et s'y reposer. Si l'intellectuel est celui qui analyse des phénomènes en rejetant tout ce qui a constitué ce phénomène comme élément du discours, de façon à être prescriptif, car l'intellectuel est prescriptif, en effet, je suis anti-intellectuel. Si avoir une philosophie, c'est avoir un système d'interprétation du monde, je ne suis pas philosophe. Pourtant je passe ma vie à enseigner les textes, ce qui est mon point d'ancrage dans la vie intellectuelle. Mais je n'ai jamais cru qu'un cours de philosophie consistât à traiter un « sujet » anhistorique par un pouvoir souverain d'analyse. J'admire ceux qui font ça. Mais ça ne m'intéresse pas.

Comment êtes-vous arrivé à Henry Corbin ?

J'avais lu Louis Massignon. Professeur au Collège de France, islamologue, professeur à l'École des Hautes Études, Massignon avait publié, dans un cadre éditorial où Maurice Nadeau jouait son rôle, un petit volume intitulé *Parole* [2]. C'est un mélange d'orientalisme savant et de choses étrangères au domaine de l'Islam, qui m'a conduit vers les *Opera minora*, que j'ai eu la joie de rééditer bien plus tard dans une édition critique sous le titre *Écrits mémorables* [3]. Le choc de Massignon a été considérable. Je lis alors ces livres qui me conduisent vers d'autres livres sur la mystique musulmane et, évidemment, vers Henry Corbin. Dans l'exercice d'étrangeté, j'ai hésité entre la Chine et le monde musulman. Pour des raisons prépondérantes, le monde musulman l'a emporté.

Vous rencontrez alors Henry Corbin.

Par l'intermédiaire de Philippe Nemo, je demande à rencontrer Henry Corbin. Il était à la fois lié à l'histoire intellectuelle de la France et de l'Allemagne entre les deux guerres et à l'histoire universitaire. Mais étranger, par sa position même, puisqu'il vivait en Iran et qu'il voyait les choses depuis un décentrement très ancien. Il venait quelques mois à Paris donner ses cours, il donnait des conférences l'été au cercle Eranos à Ascona et il retournait en Iran où il enseignait.

Henry Corbin m'a vite prévenu : il me faudrait apprendre à connaître un domaine dont je n'imaginai même pas, à ce moment là, que le moindre des auteurs pourrait m'être un jour familier. Mais Henry Corbin avait un tel

pouvoir de clarification, il avait un tel art de montrer à quel point les textes qu'il expliquait importaient à la compréhension même de notre fonds philosophique et théologique ! Il était théologien de formation. Il venait du grand séminaire qu'il avait quitté, chassé pour crime de néoplatonisme. On ne plaisantait pas ! Il a eu ensuite une phase luthérienne très importante entre les deux guerres. Il avait publié des écrits théologiques et fondé avec ses amis protestants la revue *Hic et Nunc*. Il était l'élève de Gilson, comme Maurice de Gandillac et Marie-Madeleine Davy, et celui de Massignon, l'ami de Kojève, de Koyré. Il avait publié avant-guerre ses traductions de Heidegger et celles du philosophe iranien Sohrevardî.

Ce qui le guidait, c'était, disait-il, « la quête du philosophe » et non pas une accumulation antiquaire du savoir. Il ne s'agissait pas de se convertir à des cultures et à des religions, mais d'y apprendre une part de nous-mêmes, dans une relation de coappartenance à un monde enfoui. Par exemple, dans l'islam chiite il nous enseignait à reconnaître certaines formes de christologie, dans la mesure où elles sont celles auxquelles l'Occident latin a échappé depuis Charlemagne. Dit avec légèreté : si les Goths avaient imposé l'arianisme à la chrétienté, l'islam aurait été inutile et il n'aurait pas besoin de venir ici et maintenant en compétition violente, parce que nous aurions très exactement ces croyances-là qu'il a adoptées.

J'écoutais passionnément ses conférences à l'École pratique des Hautes Études, lorsqu'il traitait du rapport entre les théologies conciliaires et les théologies orientales qui se sont échappées du côté de l'islam iranien. Avec lui, nous étions dans la généalogie étrange de nous-mêmes.

Vous avez fait un voyage en Iran avec lui ?

Un grand colloque a eu lieu à Téhéran en 1977, sous l'égide de la reine et du grand penseur iranien Dariush Shayegan, élève de Corbin, sur un sujet en vogue à l'époque : le dialogue des civilisations. Henry Corbin, qui était chez lui en Iran, dont le prestige y était et y est toujours intact, avait invité des jeunes philosophes, dont plusieurs de mes aînés et moi-même. À Ispahan, il s'est transformé pour nous en guide. J'étais ébloui. D'enthousiasme, j'ai décidé d'aller m'installer en Iran. Il a tout préparé pour que je puisse être son élève là-

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

bas, comme d'autres déjà l'étaient, français ou iraniens.

Vous avez vécu en Iran ?

Non, parce qu'il y a eu la révolution islamique et la mort d'Henry Corbin. La révolution a entraîné la rupture des relations. L'Iran s'est dérobé, à nous et Henry Corbin aussi, qui est mort en 1978. Donc tout mon rapport ultérieur à ses œuvres et à ses textes a été une relation d'exil. Henry Corbin était un grand ami de Malraux. C'est Malraux qui avait aidé à l'édification de l'Institut d'Islamologie à Téhéran et qui a permis l'impression de toute la « Bibliothèque iranienne » fondée par Henry Corbin. Il l'avait rencontré chez les frères Jean et Joseph Baruzi, le spécialiste de la mystique et le musicologue. Quant aux objets précis qui m'importaient, c'étaient les mouvements messianiques, le soufisme et ses composantes diverses. La philosophie islamique est venue de surcroît, parce qu'elle est partout présente dans de tels cadres historiques. Je ne voulais pas spécialement étudier Avicenne. Je l'ai fait avec le plus grand plaisir. Henry Corbin nous enseignait des auteurs qui étaient refusés par la nomenclature française parce qu'ils ne nous ressemblent pas et qu'ils ne sont pas « rationalistes » – ce qui n'est d'ailleurs pas le cas dans le monde anglo-saxon, germanique ou italien. Henry Corbin s'occupait des « autres », jugés « irrationalistes », « mystiques ».

Il s'est beaucoup intéressé à Ibn 'Arabî.

Oui, à Ibn 'Arabî, un océan à lui tout seul, et à Sohrawardî, dont personne ne pouvait prononcer le nom en France avant lui, mais qui est un penseur dont il a publié, peu avant sa mort, en 1976, un magnifique recueil de traités et récits [4]. Il a écrit un livre majeur sur Ibn 'Arabî, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî* [5]. Ces auteurs n'entraient, et n'entrent toujours pas, dans les catégories de l'histoire officielle de la philosophie, parce qu'ils ne sont pas assimilables, solubles dans la représentation que nous avons en Occident de la philosophie.

La philosophie islamique

À propos de la philosophie islamique, à laquelle vous avez consacré de nombreux travaux, vous parlez d'une « philosophie introuvable », pourquoi ?

Je veux dire par là qu'elle n'est pas compréhensible par la seule lecture des œuvres philosophiques et que ses œuvres apparaissent souvent comme autre chose que de la philosophie. Par exemple, il n'y a pas de différence substantielle entre un traité démonstratif et un commentaire philosophique du Coran, chez un seul et même auteur. Pour vraiment comprendre, on est obligé de sortir de l'un pour aller dans l'autre. Le lecteur, ou plutôt l'auditeur pour qui ces livres sont écrits et lus à voix haute, ou qui les a étudiés dans le cadre traditionnel de la *madrassa*, passe sans effort de l'un à l'autre. L'auteur a en tête, sans les citer, tous ses prédécesseurs, ses collègues et les poètes, la poésie étant la reine des connaissances. Il s'efface, sauf dans le moment difficile à distinguer, où il parle en son propre nom.

Pour vous donner un exemple, vous lisez qu'il existe un cercle de l'être qui va de Dieu jusqu'à la matière et qui remonte de la matière jusqu'à Dieu. L'auteur qui écrit cela a en tête une conception mystique de l'unité de l'être qu'il a découverte chez Jalâl al-Dîn Rûmî, le grand poète et mystique, ou chez le poète Hâfez. S'il utilise soudain une expression comme « *les anges éperdus d'amour* » pour désigner des intelligences divines, ce sont alors des références coraniques et des commentaires du Coran qui affluent. Il lui arrivera de voir les formes platoniciennes sous les traits des jeunes filles du Paradis, les *houris* « *aux grands yeux* ». Pour comprendre, vous êtes aspiré, même s'il faut résister un peu, vers une attitude mentale qui n'est pas celle que l'on trouve dans les seuls traités de philosophie.

Ce qui est frappant, c'est l'importance de la philosophie grecque, de Platon, d'Aristote et de Plotin qui sont fondamentaux, comme si, avant sa résurgence dans la Renaissance italienne, la philosophie grecque s'était poursuivie dans le monde musulman.

Il existe en islam un héritage des auteurs grecs qui jouent un rôle important parce qu'ils sont peu ou prou traduits en arabe, la langue de culture majeure, la langue liturgique. Aristote est le philosophe par excellence parce qu'avec son maître Platon il acquiert l'autorité des prophètes. C'est une manière de les légitimer, car seul un prophète est une autorité en islam. Un homme qui ne reçoit pas une inspiration divine n'est pas une autorité certaine. Platon et Aristote tiennent un discours qui n'est pas celui d'une prophétie législative, mais qui a le sérieux d'une parole de vérité. L'édifice

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

monumental d'Avicenne, et celui de Fârâbî, lecteurs d'Aristote, ont suffisamment compté dans l'histoire de la métaphysique pour qu'on n'insiste pas.

En terre d'islam, ils servent à encourager la compréhension d'une thématique qui s'est propagée aussi dans le Moyen Âge latin, celle du perfectionnement de l'âme humaine en vue d'une fin qui est Dieu – Dieu considéré non pas comme idole dominatrice, mais comme finalité et comme modèle de perfection. L'unité est le problème philosophique majeur. En Occident, plus personne aujourd'hui n'est épris de cet amour de l'unité. En islam, en revanche, existe une véritable passion de l'unité. Et de là, une passion pour le problème même du politique, le problème du guide. Qui doit guider ? Qui est assez légitime pour guider ? Ces philosophes héritent des Grecs : Platon est l'homme qui s'est interrogé sur celui qui a le droit d'être l'auteur des paroles de conduite de la vie. Cette question est partagée par tous, même lorsqu'ils choisissent des guides épouvantables. Dans la culture islamique, on ne parle pas par soi-même. Dans l'islam classique, c'est l'homme autorisé, le maître qui est autorisé à parler, ce qui offense notre conception ordinaire de la vérité.

De qui tient-il son autorité ?

Le maître est instruit par le prophète, lequel est instruit par Dieu directement. Pour les chiïtes, c'est l'imâm, littéralement « le guide », qui est l'enseignant suprême, même quand il enseigne des sciences profanes. C'est la situation platonicienne par excellence, exactement symétrique à ce qui intéressait Foucault lorsqu'il étudia, dans ses dernières années, le « libre parler ». Chez les philosophes en islam, c'est moins le franc-parler qui importe que le parler vrai : un dire vrai qui soit fondé sur une justification, laquelle doit être rationnelle, spirituelle, herméneutique ou en tout cas intellectuelle.

L'intellect et le savoir ont une importance supérieure. C'est quelque chose que l'on perçoit très mal aujourd'hui.

L'importance de l'intellect humain vient de ce qu'il est supposé avoir une relation étroite et substantielle avec l'Intellect divin, ou avec les intelligences immatérielles du monde divin. Voici un exemple de croyance tout à fait étrangère au monde moderne : pour ces

savants, la médiation entre le Dieu inconnu et inconnaissable et le cosmos, c'est l'Intellect.

On le perçoit aujourd'hui de manière transformée et corrompue par les soi-disant savants, toute la question étant de savoir qui se prétend savant. Pourtant ceux-là même qui adoptent des doctrines anti-intellectuelles, antirationalistes, antiphilosophiques, antimystiques, littéralistes, comme font les wahhabites, tiennent à la distinction entre le savant et l'ignorant, laquelle est consubstantielle à leur univers culturel et en constitue même la différence majeure. Leurs disciples attendent que la République reconnaisse des savants de l'islam – eux-mêmes, bien entendu – avec les conséquences que ça pourrait avoir sur le plan juridique. Or la science religieuse par excellence dans l'islam majoritaire, c'est la jurisprudence.

Mais la science suprême, c'est bien la philosophie ?

La philosophie a revendiqué cette place. De même qu'en Grèce il existait des sectes (au sens noble) de philosophie, l'historiographie arabe traite les *falâsifa*, l'école philosophique des X^e et XI^e siècles, comme une secte parmi d'autres : l'opinion de telle secte estimable voisine avec l'opinion des philosophes, par exemple sur la résurrection des corps, sur l'infinité du monde, etc. Les philosophes revendiquent une position supérieure, comme le sage antique était divinisé. Épicure était divinisé par ses disciples. Les savants musulmans parlent du sage « *divinisé* », du « *divin Platon* », parce que la philosophie conduit à s'assimiler à Dieu autant qu'il est possible, selon l'expression même de Platon. Ils prennent cela au pied de la lettre.

Les philosophes héritent de cette autorité d'essence prophétique. Avicenne a écrit que la division des sciences culmine dans la métaphysique : c'est la science de l'étant en tant qu'étant, c'est donc la science générale de l'être, dont l'objet ultime est Dieu. La métaphysique générale conduit à la métaphysique spéciale, qui est la théologie. Avicenne reprend à son compte un modèle aristotélicien, et le perfectionne en un sens néoplatonicien, en considérant la théologie comme le moment suprême de la métaphysique. Les philosophes, après lui, revendiqueront souvent de produire la vraie théologie, ce qui, comme vous pouvez l'imaginer, produit des conflits considérables.

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

S'agit-il alors d'une philosophie théologique ou d'une théologie philosophique ?

Je ne vais pas vous dire « les deux », ce serait un peu évasif. Mais il existe bien deux plans, celui du monde sensible, visible, et celui du monde invisible. L'un émane de l'autre. Seul Dieu a les clés de l'invisible. Toute physique reconduit ainsi à la métaphysique et toute métaphysique a pour finalité une théologie. La philosophie, dans la plupart des systèmes, contient une partie logicienne, une partie physicienne et une partie métaphysicienne. La plus importante est la métaphysique qui permet de produire une ontologie, une doctrine de l'être, qui elle-même, à partir du X^e siècle chez Avicenne et chez tous ses successeurs, Averroès et Mollâ Sadrâ, se convertit en un discours rationnel sur le domaine de l'invisible. Au sommet de l'invisible il y a Dieu. C'est en ce point d'unité qu'intervient le legs de Plotin. Ces philosophes ne savent pas qui il est. Il porte plusieurs sobriquets : « le vieillard grec », « Aristote », puisqu'on a attribué à Aristote les fragments de Plotin traduits et glosés en arabe et c'est le nom d'Aristote qui prédomine jusqu'au XVIII^e siècle. Plotin les aide à construire le mouvement qui va de l'Un à la nature en passant par l'intellect et l'âme. À partir de là, la théologie est philosophique en ce qu'elle est une théologie de l'intellect universel dont procède l'intellect humain. La plus grande proximité que l'on puisse avoir avec cela en Occident, c'est la notion de pensée chez Spinoza qui nous l'indique.

Lequel était le contemporain de Mollâ Sadrâ...

Oui, mais Mollâ Sadrâ, vivant dans un État moderne, au sens où l'Empire Ottoman a pu être moderne, en Iran, à l'époque safavide, ne veut rien savoir de ce qu'il pourrait retirer du monde occidental, parce que son cadre de pensée ne peut être qu'islamique – ce qui nous éclaire aussi sur nous-mêmes à la même époque. C'est pour cela qu'il produit une philosophie islamique. Il n'y a pas de dialogue avec les auteurs chrétiens – ce qui ne veut pas dire qu'on ne cite pas des *logia* du Christ – alors qu'à l'époque préparant l'éclosion de l'école d'Ispahan, il y a eu un grand mouvement de traductions entre le monde hindouiste et le soufisme iranien.

À propos de cette philosophie, vous insistez sur le fait qu'elle développe l'idée de la vie comme métamorphose de l'âme.

La métamorphose de l'âme est liée à l'idée de perfectionnement individuel de l'âme, présente chez Mollâ Sadrâ. La plupart des philosophes de l'islam choisissent les énoncés sur l'âme qui vont dans le sens d'une indépendance subjective de chaque âme, du caractère personnel de cette âme et de son indépendance du corps, bien qu'elle puisse être aussi la perfection du corps. Rien n'interdit de penser que, dès cette vie, elle puisse s'en détacher et qu'elle ait un destin de perfectionnement propre qui est l'intelligence, le savoir. L'idéal du salut philosophique serait que l'intellect personnel finisse par coïncider avec celui de Dieu et que cette science divine, ce savoir absolu se communique à l'esprit de l'homme et le détache définitivement de la dimension mortelle liée au corps. Telle est la recherche d'un perfectionnement intellectuel et moral toujours recommencé.

Il ne faut pas oublier que nos auteurs distinguent l'intellect théorique et l'intellect pratique. L'austérité contredit parfois leur mode d'existence assez sceptique envers les devoirs et les obligations liturgiques. Pour cette raison, les leçons de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote ont joué un rôle considérable. Dans le sillage de ce texte, les thèmes de la vertu, de l'excellence, au sens grec du terme, prennent la place du bigotisme, de l'adhésion aveugle et du culte extérieur qui ne transforment en rien l'âme. Il y a là une quête passionnante, un souci éthique. Je propose d'y voir une « éthique de la résurrection ». Il s'agit de construire sa résurrection, sa vie future, qui est la seule vie qui compte, dès ici-bas. C'est une constitution et c'est une métamorphose. L'âme est dans le corps, elle gouverne ici le corps, mais il faut qu'elle se transforme en un être libre.

Qu'en est-il de la liberté dans cette philosophie ?

La seule figure de la liberté en islam est celle de la liberté intérieure. Il ne sert à rien de discuter sans cesse pour savoir si les systèmes politiques de l'islam sont compatibles avec la démocratie. La liberté extérieure ne relève pas de la pensée islamique comme telle. Il y a certes une définition juridique : la liberté y est ce qui ne provoque pas d'objection religieuse. Mais la liberté conçue comme émancipation personnelle, et non collective, comme enjeu de

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

l'existence, est une thématique philosophique. Elle est proprement l'objet de la sagesse.

Y a-t-il eu des saints philosophes ? Des hommes qui ont représenté cette unicité en Dieu par leur vie ?

Vient tout de suite à l'esprit l'exemple de Sohrawardî, parce qu'il a été exécuté tout jeune sur l'ordre de Saladin. Il est un martyr, un témoin de la philosophie, sous les espèces de sa philosophie « illuminative », *l'ishrâq*, qui lui a valu un procès religieux et son exécution. Son austérité était équivalente à celle des maîtres du soufisme. Il y a chez lui un amour incondicional du vrai, à la fois le Coran intériorisé et le legs de la sagesse grecque ou iranienne. L'idéal de sainteté qu'on trouve dans le soufisme a contaminé les idéaux philosophiques. Je pense à Haydar Âmolî, un homme riche, vivant à la cour d'un prince. Il est au pouvoir et il abandonne tout, il prend le froc du soufisme, le vêtement de laine et il accomplit un idéal d'austérité en rejetant les faux biens. Mollâ Sadrâ, quant à lui, était un grand enseignant, mais il a mené une vie austère, refusant la vie à la cour des princes. Il y a ainsi des figures philosophiques d'austérité, mais l'idéal demeure essentiellement un idéal de sagesse et de résistance à l'adhésion irréflechie aux enseignements du Coran et des traditions prophétiques. Le philosophe prétend avoir le droit de regard là-dessus, et il l'exerce.

Mollâ Sadrâ (1571-1640)

Si j'ai bien compris, le philosophe Mollâ Sadrâ opère un renversement de toutes les valeurs de son temps. Il s'oppose au littéralisme, au juridisme, aux philosophes de la controverse (le Kalâm). Quelles sont vos affinités électives avec ce philosophe dont la pensée a marqué la philosophie en Orient jusqu'à nos jours ?

Il est le dernier grand. Je le pratique depuis longtemps, Je reviens souvent à lui parce que je trouve dans sa philosophie des enseignements qui me séduisent personnellement, me paraissant aller au cœur des questions qu'il pose et qui lui sont posées par la philosophie antérieure. Il touche à des points de vérité profondément émouvants, parfois inquiétants ou bouleversants. Voici un homme qui n'a cessé d'écrire sur la mort, la résurrection, la vie

future et la métamorphose de l'âme. Lorsqu'il en parle, il peut être d'une humanité extraordinaire, transcendant toute culture. Par exemple lorsqu'il montre comment nous passons par les âges de la vie, comment cette métamorphose se fait sans que nous le sachions, comment nous ne cessons de mourir et de renaître. Il a une façon très douce de dire que tout est Dieu, et que tout conduit à un Dieu qui est la lumière, la générosité et le pôle du salut de toute chose et de tout homme de bonne volonté.

Attention : je n'adhère pas à sa doctrine, je ne trouve pas chez lui ma propre « philosophie », je ne suis pas « converti » à sa pensée, mais j'y trouve des affinités avec ce que peut être en tout homme l'inquiétude de l'âme, le souci de ce qu'il en est de l'acte d'exister. La notion fondamentale de sa philosophie morale est l'intensification de l'acte d'exister, ce qui ne veut pas dire devenir tout puissant, mais vivre toujours plus. Toujours davantage dans le sens de la lutte contre la privation d'être, afin d'échapper le plus possible à ce qui est le règne des passions vaines, à tout ce qui nous alourdit de vanités et nous fait abandonner silencieusement notre désir originaire de perfection. Ce qui m'attache aussi à lui, c'est qu'il transfigure les textes religieux qu'il interprète. On parle beaucoup du Coran aujourd'hui. Or, pour Mollâ Sadrâ, il est évident que le Coran ne doit pas être lu « comme ça ».

Il y a un commentaire du verset du Trône qui est surprenant chez lui. Un appel à la religion intérieure.

C'est un des versets les plus révévés de tout l'islam. Il est inscrit sur les mosquées. Il est très mystérieux. Les historiens du Coran vous expliquent qu'il est peut-être façonné par plusieurs écrits empruntés à la littérature chrétienne. Mollâ Sadrâ n'en sait rien. Il commente ce verset en s'appuyant, entre autres, sur un mystique, Bastâmî, qui disait que le Trône de Dieu est dans un tout petit coin du cœur du fidèle. Il pousse à l'extrême l'intériorisation du Trône de la souveraineté divine, en même temps qu'il reste très fidèle et attentif à la lettre du verset.

Ce qui me passionne aussi chez lui, c'est la façon dont il a transfiguré le chiisme. En effet, ce qui fait le grand intérêt du chiisme, c'est l'homme divin, l'imâm, le guide. Cet homme, dont la nature est divino-humaine, est pensé, vécu et connu par le chiisme, comme un des Immaculés, des Impeccables. Il est infaillible, sans faute et il a son royaume dans l'autre

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

monde. Or Mollâ Sadrâ interprète cette figure de l'imâm en celle du guide intérieur.

Vous insistez sur le verset suivant : « Il n'y a pas de contrainte dans la religion »

Mollâ Sadrâ écrit « *la religion est chose intérieure* ». Il faut comprendre ce qu'il entend par religion. Quand je parlais d'intelligence, en voici un exemple : il est le bon témoin de problèmes qu'ont les savants sincères de l'islam – j'entends par sincérité le fait de ne pas rejeter les contraintes manifestes de la lettre de la révélation. Mollâ Sadrâ comprend les mots du verset en question en un sens philosophique et théologique. Dans sa compréhension de « *pas de contrainte dans la religion* », il exclut que chacun fasse et pense ce qu'il veut en matière de religion, il exclut l'insincérité qui consisterait à nier tout ce que décrète par ailleurs l'enseignement prophétique. Mais il entend que Dieu n'agit jamais par contrainte. En arrière-plan, il y a cette idée que tout être a une fin et que tout être trouve sa fin. Ainsi le glouton sera récompensé car il a sa finalité dans les mets, et l'homme qui aime le monde sensible a pour finalité de jouir ici-bas. Tout trouve la fin qui est inscrite dans sa nature et dans son acte d'exister. Il écrit « *Ce que Dieu fait, je le fais, et ce que je fais Dieu le fait* ». Pour lui, la contrainte est hors de l'être et du divin.

Qu'en est-il alors de ce qu'on appelle la sharî'a ?

Mollâ Sadrâ ne traite presque pas de ce qui est une affaire de législation. Si quelqu'un vole et qu'on lui coupe la main, si l'on coupe la tête à un assassin, cela ne relève pas de la philosophie, mais a sa place dans l'exercice inférieur et inévitable du pouvoir politique. Dieu laisse chacun, y compris l'infidèle, trouver sa fin. Pour Mollâ Sadrâ, suivant ici Ibn 'Arabî, les démons et les infidèles sont des êtres de néant. L'infidèle nie l'existence de Dieu, donc il nie l'existence de l'être et il se nie lui-même. Il sera non pas puni, mais récompensé en rencontrant son néant, car Dieu conduit toute chose à sa fin, mais il la conduit librement. Ce n'est pas une philosophie du devoir être, mais une philosophie de l'être. La vraie sagesse consiste à voir qu'il n'y a pas de distinction entre la volonté divine et ce qui est. Tout est bien.

Tels sont les traits majeurs d'une éthique si étrangère à l'esprit de révolte ou de

contestation de l'ordre qui m'anime dans mes recherches et dans leurs objets, par exemple la pensée ismaélienne radicale ! L'étrangeté d'un tel esprit d'acceptation inconditionnelle n'est pas pour rien dans l'intérêt que je lui porte. C'est la matière d'un exercice permanent de sortie hors de soi.

Votre livre a pour titre *Le Gouvernement divin*. Vous écrivez que « la politique devient une méditation sur le gouvernement divin » et qu'elle est finalement un gouvernement de soi. Quelle place alors est faite à la politique comme gouvernement de la cité ?

Chez Mollâ Sadrâ, aucune, si ce n'est le registre inférieur et évanescents comme est ce monde. Il y a une philosophie politique bien distincte, chez d'autres philosophes de l'islam. Mais chez lui il n'y en a pas. Ce n'est pas parce qu'il supprime la politique, mais parce qu'il la subordonne à sa théologie. Et comme dans sa théologie la souveraineté divine est universelle, qu'elle embrasse tout sous son regard, il n'y a pas de place pour une doctrine spécifique de la politique en tant qu'elle serait une doctrine spécifique des pouvoirs humains et des autorités humaines. La seule autorité humaine, celle du prophète ou de l'imâm, n'est pas humaine, mais divine, elle n'est pas une autorité politique. Il existe toute une littérature d'instruction des princes safavides, mais ce n'est pas son objet à lui. Et derrière cette abstention du philosophe, il y a l'idée, profondément chiite, que la seule autorité est celle de l'imâm, qui est la face de Dieu révélée à l'homme. Il y a bien une autorité du savant en religion – la sienne, qu'il revendique – mais ce n'est pas une autorité politique et elle ne peut pas l'être. C'est une autorité enseignante et restreinte au monde des âmes. Il est vrai que pour notre penseur le monde des âmes est le monde réel.

Il existe, et il a sans doute toujours existé, un rapport ambigu entre la religion et le politique. D'après vous, la pensée de Mollâ Sadrâ a-t-elle réussi à résoudre l'aspect ambigu de ce rapport ?

Il a aidé à éclairer la situation qui se pérennise jusqu'à nos jours. Si la seule autorité est celle du savant en religion, comment est-elle une autorité politique lorsque le savant en religion cesse d'être philosophe et devient un théologien juriste et lorsqu'il considère que, dans ses pouvoirs, dans l'exercice de son

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

enseignement, il doit y avoir une autorité suprême politique ? Ce que Khomeiny a théorisé comme *walāyat-e faqīh*, l'autorité du gouvernement du *faqīh*, du savant en religion au sens large, qu'il concevait concerner magistralement la décision du sens en toute chose, temporelle ou spirituelle.

En quoi consiste cette autorité ?

Selon moi – c'est une interprétation que je propose comme hypothèse – Khomeiny, comme d'autres, a considéré, à partir d'une expression dont use Mollâ Sadrâ, « *la religion des ignorants* », que tout ce dont nous parlions ne menait qu'à l'impuissance politique. La situation qu'il souhaitait supprimer était la suivante : en islam il existe une religion pour les « ignorants » et à côté, ou au dessus, une religion des savants. Parmi eux, éventuellement, des mystiques et des philosophes. Une telle répartition du savoir religieux se traduisait par l'asservissement des peuples musulmans, asservissement à leurs princes et à l'Occident. Voilà ce qui retardait, selon lui, l'avènement mondial de l'islam.

Khomeiny, avant sa conversion à la pratique politique, était un très grand enseignant en philosophie et un grand spécialiste de Mollâ Sadrâ qu'il a longtemps enseigné. À mon sens, c'était moins la religion qui importait, à lui et à ses collègues, que l'islam comme système normatif et totalement suffisant, triomphant dans une société, et, idéalement, dans toute société. Il fallait donc s'adresser, ce qu'ont fait les wahhabites et autres courants du même type, aux humbles, en promouvant une religion guidée par un homme intelligent, mais insoumise aux prérogatives des princes, relayée par un clergé ayant pris le pouvoir suprême. Il a ainsi accaparé le privilège légitime du savoir et de la puissance et il a conçu le pouvoir politique sous les traits du pouvoir exercé par le savant inspiré sur les masses ignorantes mais désormais bien guidées.

J'ai cru comprendre qu'entre l'ésotérique et l'exotérique il y avait en fait deux religions.

Il existe, chez un seul et même auteur, une contradiction, ou, en tout cas, un écart qui se crée entre l'ésotérique et l'exotérique, entre le sens obvie et le sens caché. Et les maîtres, y compris dans le monde sunnite, peuvent être des maîtres du sens caché. Ils ont une pratique

intellective, jusque dans le commentaire du Coran. Mais il se trouve que la prédication ne relève pas des sens cachés, plutôt de ce qu'on appelle aujourd'hui l'orthopraxie, c'est-à-dire les manières d'agir de manière droite et conforme à ce que dit le desservant du culte public.

Khomeiny a pris sur lui l'autorité de celui qui parle directement au nom de Dieu, Ce qu'il appelle l'autorité du savant est une autorité immédiatement transmise par l'imâm caché, par Dieu et par le prophète Muhammad, une autorité directement issue de Dieu, celle du sage divinisé. Il s'est octroyé un pouvoir de décision absolue. Telle est la fonction du guide, tel qu'il le conçoit dans la république islamique, celui qui décide en dernière instance. Il a le privilège de la souveraineté complète, ce qui suppose qu'il soit un savant. Mais l'exercice de ce savoir et de ses décisions, qui sont au dessus du registre démocratique, s'adresse aux masses et non plus aux disciples. Il s'accompagne d'une volonté et d'une puissance, à l'image des attributs divins de l'homme parfait. Il ne guide pas quelques-uns, mais tous.

Il y a là quelque chose de nouveau. La décision politique est la décision savante, cette dernière s'adresse d'abord aux masses, aux gens rassemblés dans les lieux de culte, et à ceux-là on tient un discours pratique. La division du savoir perdure et se transforme, loin de s'annuler : la « gnose » est concentrée dans les esprits des savants, la religion pratique dans les conduites normalisées des fidèles du « commun ».

Ce discours n'est pas de nature spirituelle ?

Il existe des prêches spirituels de Khomeiny, il serait injuste de les sous-estimer. Les œuvres de Khomeiny forment un ensemble doctrinal de grande taille. Je ne peux ni en dire du bien, ni du mal, mais au-delà de tout jugement d'opinion, nous constatons que nous assistons à un déséquilibre ruineux.

Celui qui concevait son rôle dans la représentation du savoir des imâms a tenté de divulguer sous une forme universelle mais inévitablement dégradée un savoir dont l'essence se refuse à la divulgation, car il est foncièrement ésotérique. La part pratique l'emporte tout naturellement sur la part théorique du savoir, lorsqu'il s'agit de ferveur politique. Le point de rencontre entre le savoir et les masses ne pouvait être que

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

l'institution cléricale. Or, l'institution cléricale hiérarchise les divers degrés du savoir et du pouvoir. Une gnose ne peut instruire aisément une politique, sauf à être elle-même la politique. La formation intérieure peine à être une formation pour le plus grand nombre et le pouvoir spirituel se dissipe sous les formes exotériques du pouvoir extérieur.

Cette cléricature est celle des juristes et des fonctionnaires religieux, avec toutes les dérives que cela suppose et qu'on a vues. Surtout, l'affrontement entre les idées subtiles et ésotériques et la réalité empirique conduit, parfois de façon féconde, à des tentatives désespérées de réforme. Mais la vie religieuse attendue des masses est d'abord et avant tout une conformité au sens exotérique et pérenne de la législation religieuse, et, par conséquent, la mise en avant des prescriptions soumises aux aléas de la politique, du combat entre amis et ennemis du guide, comme si celles-ci épuisaient ce qu'on peut attendre raisonnablement de la foi du croyant. Et cette valorisation de la législation universelle mais variable, religieuse mais empirique, s'est surtout traduite par les contradictions de la constitution de l'État.

C'est le point commun entre la conception révolutionnaire iranienne et les Frères Musulmans. Prenant la constitution comme objectif ultime, ils prônent un absolu qui se dément aussitôt, si ce n'est dans quelques obligations abstraites et rigoureuses. C'est que le point central n'est pas tant la conformité au Coran, que le fait de revendiquer un État légitime, chose aussi rare qu'une légalité invariable et intangible. La légalité se soumet à une légitimité impossible et nécessaire. Toutes choses qui n'avaient aucun sens pour des gens comme Mollâ Sadrâ, puisque les philosophes ont en tête, non la politique d'un peuple mais l'eschatologie : pour Mollâ Sadrâ, le retour de l'imâm, la parousie, est le seul moment de la justice, le seul geste légitime à venir. En outre, dans la politique religieuse, il s'agit que l'État soit conforme à la littéralité des commandements coraniques majeurs et c'est le Coran qui fait la constitution de l'État, selon la forme sunnite wahhabite.

Face à cette abstraction, nous trouvons chez Khomeiny une innovation remarquable : la constitution place en position souveraine l'interprète du Coran, et tel est le discours du guide dans le cadre chiite. Or, le seul herméneute de l'écriture est l'imâm, les

savants n'en sont que les explicateurs, les commentateurs, ceux qui instruisent les âmes. Comment ne pas voir la contradiction qui mine un édifice où le savoir du commentateur se confond avec celui de la pensée commentée ? L'immense édifice de la souveraineté divine intégrale, qui est une souveraineté cosmique, se retourne comme un gant en une souveraineté politique fragile et contraignante en ce bas monde, qui est la souveraineté du guide de l'État. Il en résulte des conflits inévitables, entre la vision eschatologique et la gestion normative.

N'est-ce pas un point sur lequel vous divergez d'avec Michel Foucault ? Lui voyait la révolution iranienne comme une spiritualité politique et vous la voyez comme une politique spirituelle.

Ah oui, nous divergeons complètement ! Il faudrait analyser les rapports entre Foucault et l'Iran, ce qui n'est toujours pas entièrement fait. Si l'on regarde ses textes, Foucault a compris ce qui se passait dans les termes de l'attente eschatologique du retour de l'imâm. Il avait lu Corbin. Il s'est beaucoup informé auprès des Iraniens savants qui lui ont présenté les choses comme si la question de l'État était tout à fait secondaire et comme si c'était, en effet, une spiritualité qui prenait en charge le politique. Spiritualité politique, c'est un très beau concept. C'est le mot spiritualité qui est en position de sujet, politique est le prédicat. Il n'y a pas crainte alors d'une forme étatique islamique, puisque l'islam chiite joue le rôle d'insufflation spirituelle – un *pneuma* qui souffle sur les masses.

Mais très vite – c'est ainsi que j'interprète son silence sur la question pendant plusieurs années – Foucault s'aperçoit – et tout le monde se moque de lui, bien à tort, d'ailleurs, car il avait au moins pris le risque d'essayer de comprendre – que s'imposent une dictature et un État islamique. L'insufflation de l'esprit produit une forme matérielle qui est semblable à la dictature que Foucault déteste, celle qui naît des révolutions. Foucault assiste à la fin du « on a le droit de se révolter » dans le mot d'ordre contraire : on a toujours le devoir d'obéir.

Pour ma part, je parle, non de spiritualité politique, mais de politique spirituelle, au sens où c'est une politique cosmique qui privilégie la dimension spirituelle de tout le règne de Dieu. On y voit les termes règne, royaume, royauté, lointain héritage des exégètes bibliques. Mais certainement pas la spiritualité

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

politique qu'a vue Foucault dans la révolution iranienne, bien que la dimension que Foucault y a vue importe aujourd'hui. Nommons-la, c'est le fanatisme. Même dans les courants les plus austères de l'islam sunnite, y compris le wahhabisme, il faudrait comprendre ce qui pousse de manière fanatique et catastrophique à l'identité communautaire, et la conséquence de cela, le fait que ce soient les signes de soumission collective qui l'emportent sur toute interprétation personnelle et expérimentée.

Mais je veux être modeste. Premièrement, il faut respecter le fait que les non-musulmans n'ont pas d'autorité auprès des musulmans. C'est pour cela que les interventions militaro-politiques extérieures sont absurdes. Il est naturel que les musulmans n'acceptent rien des non-musulmans. Les chrétiens n'accepteraient pas qu'on vienne leur dire que leur dogme est absurde et doit être amendé. Malheureusement, les musulmans qui peuvent parler avec autorité contre le fanatisme sont encore bien inaudibles par les masses, parce qu'ils appartiennent au monde de l'élite cultivée, qu'ils héritent de ces constellations du savoir de l'islam dont nous avons parlé. Or, par définition, celui qui adhère au fanatisme, à l'islamisme politique, adhère au littéralisme qui lui parle in fine d'une seule chose, de la guerre confondue sans réserve avec le jihad, l'effort armé d'établissement de la loi divine.

Chez Mollâ Sadrâ, le jihad a tout à fait un autre sens ?

Oui ! Comme chez bien d'autres qui, d'ailleurs, se faisaient tuer pour défendre le « territoire de l'Islam ». Le mot jihad n'a rien d'obscène. Il est le pôle de réflexion sur la guerre légitime, une déclaration d'hostilité en vue de défendre le territoire de l'islam, mais cela peut prendre des formes étranges. Le jihad devient alors la forme sacralisée de la guerre. Or, dans son essence, le jihad a une fonction eschatologique qui est de vous purifier entièrement des attaches à ce monde. Le coup de génie est d'avoir transformé le salut par la foi en salut par le jihad. C'est pourquoi je ne m'étonne absolument pas que des gens qui mènent une vie de patachon brusquement se sacrifient en tuant tout le monde. Le jihad peut certes s'accompagner d'une conversion. Mais c'est le signe des signes. La conversion des conversions. Les autres signes pouvant être le vêtement, l'austérité, etc. C'est le geste par lequel on tue les ennemis de Dieu – ceux qui ne se soumettent pas à la loi divine – au nom

de la loi islamique en tant qu'elle doit être la loi politique.

Cela suppose une insufflation terrible. Non seulement le jihad est devenu le signe des signes, mais il suppose de tuer le plus possible et de mourir. Vous retrouvez toutes les traditions du paradis des martyrs, et certaines traditions mystiques valorisant le martyr. Le martyr – mourir volontairement pour Dieu se renverse en son contraire, il est assimilé au fait de tuer, tout en étant éventuellement ou certainement tué par son acte même de tuer.

Quelle est, chez Mollâ Sadrâ, l'image du prophète ?

Ce que les musulmans eux-mêmes disent de la vie historique du Prophète est nourri de traits belliqueux, voire même d'une extraordinaire rudesse. On est plus près du rigoureux législateur, d'un chef de guerre qui a discipliné son peuple de manière terrifiante. À côté de cela, ou mêlé à cela, il y a des traits d'une extrême douceur, présents dans les traditions que met en valeur la littérature spirituelle.

Mais il y a une certaine liberté chez nos auteurs lorsqu'ils parlent du Prophète. Nos auteurs philosophes, dont Mollâ Sadrâ, ont opéré une relève eschatologique de ce messianisme littéral.

Les courants dominants choisissent aujourd'hui la figure du prophète combattant. Il se fait comme un rabattement des combats des derniers temps sur le temps présent. Il doit donc y avoir ici une eschatologie camouflée. En effet, lorsqu'on lit, par exemple, les traditions chiïtes sur le combat contre l'Antéchrist, à la fin des temps, le Christ, Jésus, vient soutenir l'imâm et massacrer les « armées de l'ignorance ». Aujourd'hui, nous avons affaire à des individus qui n'y connaissent rien et qui nous renvoient aux origines de l'islam en préconisant de hâter la formation d'un État où la juridiction sera conforme à la loi coranique et où les infidèles, à la fin des temps, seront mis à mort. Les aspects les plus vigoureux de l'eschatologie sont réduits à ce que leur semble exiger le temps présent de l'histoire.

La gnose islamique, qui est en fait la prévalence de la religion intérieure, a-t-elle des rapports avec ce que l'on appelle en Occident la Gnose, sachant que, dans le christianisme, les gnostiques ont été catalogués comme hérétiques ? Mollâ Sadrâ a-t-il été considéré comme hérétique en Iran ?

GRAND ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN JAMBET

Il y a des similitudes avec le gnosticisme. J'aurais dû préciser que je fais plutôt allusion au *gnosticos* chez les disciples d'Origène. C'est à prendre au sens du mot grec employé en terre chrétienne. Il signifie la prévalence de la connaissance et le fait de se soucier surtout des fins dernières : le *gnosticos* est le savant tourné vers l'autre monde; il a par ailleurs un certain nombre de pratiques ascétiques et il se dit lui-même philosophe. Le mot *gnose* pose d'ailleurs un problème en français. Il y a des similitudes avec les systèmes gnostiques proprement dits dans le chiisme. Mais en philosophie islamique, *gnosis* est encore le meilleur équivalent du mot *'erfân* qui, en arabe et en persan, est de la racine qui produit les mots signifiant connaître, connaissance. Donc *gnosis*, *al-'irfân*, *'erfân*, c'est la connaissance de l'invisible, une connaissance qui sauve, car le gnostique est celui qui trouve son salut dans le fait de connaître vraiment Dieu. Mollâ Sadrâ dit « la vie future c'est la science ».

Quelle place tient la poésie dans la philosophie de Mullâ Sadrâ ?

D'abord il est lui-même un poète. Il a écrit un *Divan* de poésie et il cite les poètes. De temps en temps dans un chapitre vous avez des vers. C'est à ça que je faisais allusion à propos de l'introuvable. Parfois il se cite lui-même, parfois il cite des poètes comme Saadi et d'autres, ou même Omar Khayyâm. Il ponctue ce qu'il vient de dire de façon démonstrative par deux vers qui expriment mieux ce qu'il voulait dire. Le distique a le même statut qu'une citation coranique. Vous vous apercevez par ailleurs qu'il n'y a aucun rapport entre ce que dit littéralement le Coran et ce qu'il prétend que ça dit. Il désigne, sans insister nécessairement, ce qu'il juge être le sens caché. Ensuite, juste après la citation coranique, vous avez deux vers de poésie profane, de poésie amoureuse. C'est cela, la philosophie introuvable.

Qui sont les penseurs qui aujourd'hui, en Iran ou ailleurs, incarnent la philosophie de Mullâ Sadrâ ?

C. J. Cela prend des formes qui m'intéressent beaucoup. Aujourd'hui, d'après mes collègues qui travaillent sur les penseurs actuels en islam, les livres des théologiens, des philosophes, des théoriciens des droits de l'homme, sont truffés de raisonnements et de références implicites aux textes de Mollâ Sadrâ. C'est intéressant pour une phase



ultérieure d'éventuel bouleversement politique qui transformerait la sphère du pouvoir religieux. Peut-être un beau jour, tout ce que nous vivons actuellement sera jeté aux oubliettes parce que le pouvoir changera. Mais pour l'instant, ces auteurs, qui sont des gens importants, qui publient des doctrines tout à fait originales, sont des philosophes de toutes obédiences et utilisent tout le matériau canonique qu'ils ont appris.

Propos recueillis par Édith de la Héronnière

1. **Sur les relations entre Clavel et Foucault, voir l'article de Daniel Defert dans le n° spécial « Maurice Clavel », *Bulletin des Amis de Vézelay*, n° 80, été 2016.**
2. ***Parole donnée*, Julliard, 1962 (réédition, Seuil, 1983).**
3. ***Écrits mémorables*, 178 textes (pour certains inédits) établis, présentés et annotés sous la direction de Christian Jambet, par François Angelier, François L'Yvonnet et Souâd Ayada, Robert-Laffont, coll. « Bouquins », 2 volumes, 2009.**
4. **Sohravardî, *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. Trad. du persan et de l'arabe par Henry Corbin, Fayard, coll. « Documents spirituels », 1976.**
5. **Henry Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, 2^e éd., Flammarion, 1977.**

Freud et Bleuler, l'impossible compromis

La publication, dans l'excellente traduction de Dorian Astor, des lettres entre Freud et Bleuler, aussi incomplète soit-elle du fait de la perte d'un certain nombre d'entre elles, est un événement qui vient enrichir notre connaissance de l'histoire de la psychanalyse, de son élaboration théorique et de ses rapports avec la psychiatrie. Elle met aussi en évidence ses constantes difficultés institutionnelles.

par Michel Plon

Sigmund Freud et Eugen Bleuler,
Lettres 1904-1937.
Trad. de l'allemand par Dorian Astor.
Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient »,
311 p., 32 €.

Les brillants essais qui accompagnent cette correspondance contribuent à faire de cet ouvrage un véritable dossier, nanti d'un appareil critique aussi minutieux que rigoureux et d'une bibliographie quasiment exhaustive. De cette belle réalisation on doit féliciter l'éditeur, Michel Gribinski, en imaginant la fierté que le fondateur de cette prestigieuse collection, J.-B. Pontalis, eût pu ressentir.

C'est après le décès en 1994 de Manfred Bleuler, le fils d'Eugen, que Tina Joos-Bleuler, petite-fille d'Eugen, se persuada de l'intérêt d'une telle publication dont elle confia le soin à la grande historienne de la psychanalyse Ilse Grubrich-Simitis, laquelle, faute de temps pour réaliser ce travail, en transmis la charge à cet autre grand érudit, Michael Schröter.

Situons d'abord les acteurs de cet épisode théorico-politique de l'histoire de la psychanalyse, la rencontre et les échanges entre Sigmund Freud, qui n'est plus à présenter, et Eugen Bleuler, contemporain de Freud, né en 1857 près de Zurich et décédé, tout comme Freud, en 1939. Eugen Bleuler est aussi contemporain d'Emil Kraepelin, l'un des maîtres de la psychiatrie allemande, qui allait être dépassé par l'intérêt de Bleuler pour les idées freudiennes et par les conséquences pour la psychiatrie de l'époque de cette ouverture.

Une véritable passion pour la psychanalyse qui envahit ce bastion qu'était la célèbre clinique psychiatrique zurichoise du Burghözli, dont Bleuler était devenu le directeur en 1898. C'est au Burghözli, rappelons-le, que se formèrent alors non seulement Carl Gustav Jung, mais aussi quelques-uns des plus célèbres élèves de Freud, Karl Abraham, Max Eitingon et bien d'autres, dont Ludwig Binswanger.

1904 : la doctrine freudienne commence à sortir des limbes. Après les *Études sur l'hystérie* publiées en 1895 avec Josef Breuer, premier pas important dans l'étude des psychonévroses, le maître-livre, *L'interprétation des rêves*, paraît en 1900, tandis que d'autres ouvrages et articles décisifs suivent, tels *Psychopathologie de la vie quotidienne* et, bientôt, *Les Trois essais sur la vie sexuelle*, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, sans oublier la célèbre étude clinique dite du Cas Dora. Pourtant Freud se sent isolé à Vienne, quelque peu prisonnier au milieu de ses premiers élèves, gêné par leurs rivalités et encombré par leurs disputes : il voudrait faire connaître ses travaux à l'étranger et, mieux encore, partager avec d'autres, des non-juifs notamment, ses recherches et ses avancées ; en un mot, l'une de ses préoccupations majeures en matière de ce que l'on peut bien appeler une politique de la psychanalyse réside alors dans la recherche d'une reconnaissance internationale de la part des ressortissants de ce champ encore tout entier inscrit dans la perspective d'une médecine qui fait peu de cas du psychisme, à savoir la psychiatrie.

La rencontre qui s'opère entre ceux que Thomas Lepoutre et François Villa appellent joliment le « père de la psychanalyse » et le « père de la schizophrénie », sera tout sauf académique : bien loin d'être distante et ponctuelle comme on a pu le croire un temps, cette relation apparaît vite comme très forte, empreinte, nonobstant les oppositions théoriques et les désaccords institutionnels, d'un profond respect réciproque, de marques d'affection et, *last but not least*, d'une admiration sans cesse répétée de Bleuler pour Freud et sa découverte, le même Bleuler étant, pour sa part, le psychiatre le plus cité de toute l'œuvre freudienne.

Dès 1904, Bleuler écrit à Freud : « *Nous sommes au Burghözli des admirateurs zélés des théories freudiennes en psychologie et pathologie* » et, à partir des années suivantes, l'engouement du Burghözli pour la psychanalyse va aller croissant dans un enthousiasme débordant. De figée et médicale à l'extrême

FREUD ET BLEULER, L'IMPOSSIBLE COMPROMIS

qu'elle était, sous-tendue par une conception organiciste sans failles, la pratique psychiatrique se libère, se met à respirer, faisant place à l'écoute des patients et au déchiffrement des comportements et des rêves, y compris ceux des praticiens qui se livrent à une véritable frénésie de l'interprétation – à plus d'une reprise Bleuler soumet ses rêves à la sagacité de Freud –, le tout n'allant pas sans quelques excès de zèle et une application aussi dogmatique que sommaire des idées de Freud.

Ces chaleureuses relations ne vont cesser de se développer, ponctuées par des appréciations laudatives de part et d'autre. Ainsi, à Salzbourg, en avril 1908, lors d'un rassemblement des partisans de Freud, rassemblement qui peut être considéré, ainsi que l'écrit Michael Schröter, comme « *le premier Congrès international de psychanalyse* », à la suite de la mémorable conférence de Freud sur le cas « L'homme aux rats », Bleuler prononce ces mots « *Professeur Freud, notre maître à tous* » ; en 1910, c'est Freud qui écrit à Bleuler que c'est bien l'événement qu'a constitué pour lui l'aide et la reconnaissance apportées par les Zurichois qui l'a conduit « *à une reconnaissance éternelle envers Jung et vous-même* ».

Tout semble donc réuni pour que se développe, dans une belle harmonie, la « *conquête* » par la psychanalyse – on ne dira jamais assez la fréquence des métaphores militaires et politiques sous la plume de Freud – des terres jusque-là hostiles de la psychiatrie, Bleuler étant le « *Ministre de la défense* » dans cette opération et Jung, le « *Conquérant* », le Josué qui prendra possession de cette terre promise que Freud dit ne pouvoir apercevoir que de loin.

Las ! Les choses, pour demeurer dans l'ordre de l'estime avec Bleuler, allaient se gâter gravement avec Jung et les différends, dont la teneur est encore aujourd'hui plus qu'éclairante, ne vont pas tarder à se manifester.

Différends sur le plan théorique qui ne seront jamais vraiment dépassés. Ils portent d'abord sur des points essentiels de la théorie freudienne. « *Quand Bleuler et vous, écrit Freud à Jung, aurez également admis la théorie de la libido, il y aura un fracas audible dans la littérature.* » Mais ni Bleuler ni, encore moins, Jung ne comprendront et n'accepteront la conception freudienne de la sexualité. L'écart, et cela apparaît à plus d'une reprise, est d'ordre épistémologique : il portera

toujours sur la conception freudienne d'une science ayant ses propres critères alors que Bleuler ne cesse de rechercher des « preuves » à même de valider les thèses de Freud.

Très tôt, en 1905, Bleuler, après sa lecture du « cas Dora », cherche à élargir le débat et sa réflexion prend une portée on ne peut plus actuelle : après lui avoir dit l'intérêt pris à cette lecture, il observe que convaincre les autres ne sera pas une chose facile car ils n'ont pas « *votre regard* » et parce que « *la psychanalyse n'est ni une science ni un artisanat ; on ne peut pas l'enseigner au sens habituel du terme. C'est un art qui ne peut être qu'inné et ensuite seulement développé. C'est pourquoi, à court terme, vous subirez le destin de devoir en découdre avec les artisans de la psychologie et de la médecine* ». On ne saurait mieux...prédire ! Tout au long de ces conversations, de ces discussions, c'est l'ambivalence de Bleuler qui s'impose, son désir d'adhérer au tout de la psychanalyse mais en gardant ses réserves morales – sur la sexualité – et ses références médicales. Ambivalence à ce point prégnante qu'elle constituera le socle sur lequel Freud construira le concept théorique du même nom, et cela non sans rendre hommage sur ce point à l'attitude de Bleuler.

C'est cette même ambivalence que l'on retrouve à propos du différend qui porte sur la question institutionnelle. Comme le soulignent les deux auteurs de l'introduction à cette correspondance, cette dernière est le cadre dans lequel se dessine on ne peut mieux le « *manifeste* » freudien à l'appui de la création d'une association. Bleuler, dans un premier temps, refusera d'adhérer à cette association internationale qui deviendra l'IPA (International Psychoanalytic Association), puis il cédera à Freud avant de bien vite se retirer.

Les réserves et les critiques de Bleuler sur ce point sont en réalité cohérentes avec celles qui sous-tendent son ambivalence à l'égard de la psychanalyse. Freud, et cela est attesté à plus d'un moment dans l'histoire de la psychanalyse, vise, quoi qu'il en dise, à l'unanimité, considérant que l'exclusivité institutionnelle doit être en harmonie avec l'unilatéralité inhérente à l'essence de la psychanalyse : pas d'arrangements, pas de compromis, quelles que soient les déclarations qui pourraient laisser croire à une plus grande souplesse.

Bleuler ne peut pas supporter ce mode de fonctionnement, son esprit universitaire le porte vers le débat, la discussion sans limites,

FREUD ET BLEULER, L'IMPOSSIBLE COMPROMIS

la coexistence de visions différentes. À plus d'une reprise le Zurichois tentera d'argumenter, reprochant notamment à Freud ses conceptions en termes de « tout ou rien » et le caractère inadmissible de telle ou telle exclusion. À l'évidence, pour Freud, qui ne cessera de vouloir le convaincre de le rejoindre, la survie de la psychanalyse prime sur toute autre considération.

La brûlante actualité de ce débat ne devrait pas échapper aux psychanalystes : cette interrogation, lorsqu'elle n'est pas étouffée, est rémanente, qui impose ou imposerait de parvenir à discerner ce qui relève de la psychanalyse et ce qui s'en écarte jusqu'à la nier, objectif qui aurait pour but de se garder de toute forme d'enfermement stérile a priori, comme il s'en manifeste ici et là aujourd'hui. À l'évidence, cet ouvrage, en ses diverses composantes, pourrait bien constituer un point de réflexion capital et témoigner que l'histoire, celle de la psychanalyse en l'occurrence mais aussi celle de ses rapports avec la psychiatrie, ne se limite pas à une chronologie événementielle mais peut, devrait être un terreau revivifiant pour l'œuvre freudienne et lacanienne.

Raison, religion

C'est sans doute parce que la science s'est dès ses débuts affirmée contre la religion et a fini par conquérir son autonomie pour aboutir à une rupture définitive qu'on a besoin aujourd'hui de parler d'un « dialogue » entre elles.

Yves Gingras, dans ce livre tonique et salutaire, fait l'histoire de ce malentendu.

par Pascal Engel

Yves Gingras, *L'impossible dialogue*.
Sciences et religions. PUF, 423 p., 21 €

Qu'y a-t-il de commun entre Galilée et Bellarmin? Entre l'évolutionniste Thomas Huxley et son contradicteur, l'évêque Samuel Wilberforce ? Entre Renan et Monseigneur Dupanloup ? Rien. Et les seconds ne cherchèrent jamais, bien au contraire, à

soutenir qu'il pourrait y avoir quoi que ce soit de commun entre leurs visions du monde. C'était leur autorité qui était en jeu, face à celle, montante, de la science. Mais quand cette dernière eut établi définitivement son autorité dans le domaine du savoir, un mouvement inverse s'amorça dès la fin du dix-neuvième siècle. Aujourd'hui, quand on demande ce qu'il y a de commun entre, d'un côté, *Le Tao de la physique* du physicien Fritjof Capra, *La mélodie secrète* du physicien Trin Xuan Tuhan, *Le réel voilé* de Bernard d'Espagnat, et certaines formes de spiritualité et les thésismes taoïste, bouddhiste et chrétien, tous ces apôtres, explicites ou implicites du rapprochement entre science et religion, nous répondent : « Beaucoup ».

Le livre du sociologue des sciences Yves Gingras fait l'histoire de ces relations conflictuelles entre sciences et religion et montre comment a émergé la thèse de la compatibilité entre les deux. L'originalité et l'importance de son travail tiennent au fait qu'il ne s'intéresse pas prioritairement aux croyances personnelles, religieuses, des savants – que l'on invoque souvent pour suggérer la compatibilité, comme dans les cas de Kepler, Robert Boyle, Newton, ou Pierre Duhem – ni aux questions épistémologiques et métaphysiques proprement dites quant aux relations de la foi et de la raison, mais aux institutions et aux individus qui les représentent, au premier chef l'Église catholique et les églises chrétiennes, qui ont été aux avant-postes depuis des siècles. C'est précisément parce que les religions chrétienne, islamique et juive sont les seules à s'appuyer sur des textes révélés et à revendiquer une vérité unique que les diverses spiritualités orientales n'ont jamais eu de conflit ouvert et institutionnel avec la science. Gingras ne traite pas l'importante période des Lumières islamiques avec Averroès et el-Ghazali, mais il note qu'il n'y a pas eu ensuite de conflit entre science et religion en terres d'islam, tout simplement parce que, depuis le dix-septième, la science y a peu progressé. Ce n'est que depuis quelques décennies, et dans un tout autre contexte que celui d'Averroès, que le conflit est reparu, essentiellement au sujet de l'évolution.

Gingras commence par décrire la scène primitive de ce que Kant appellera le conflit des facultés (de théologie et de philosophie) : la lecture des penseurs païens par les chrétiens et la christianisation de Platon et d'Aristote. Cela n'allait pas de soi car ceux-ci croyaient à l'infinité d'un monde incréé, et longtemps la philosophie naturelle d'Aristote eu du mal à

RAISON, RELIGION

passer auprès de théologiens, comme le fameux épisode des propositions condamnées par Tempier en 1277 le rappelle. Trois siècles plus tard vient l'affaire Galilée, que Gingras retrace avec précision dans tous ses attendus, en montrant comment, malgré des tentatives de conciliation, jamais l'Église n'accepta de reconnaître les thèses de Galilée de son vivant. Il fallut un siècle pour qu'en 1737 celui-ci reçut une sépulture digne, et encore deux autres pour qu'elle envisage de le réhabiliter, un autre encore pour que Jean Paul II mette un terme à ce qu'il appela « *une tragique incompréhension réciproque* ».

Gingras montre ensuite comment Dieu passa du centre à la périphérie des sciences, le Dieu des savants devenant une hypothèse inutile, comme chez Laplace, pour n'être plus qu'une hypothèse fautive avec la théorie de l'évolution. Mais il montre surtout combien lent fut cet effacement, et combien les conflits furent durs au dix-neuvième siècle autour du darwinisme, de l'atomisme, et des enjeux de la séparation entre l'Église et l'État (que seule la France trancha dans le vif : il suffit de songer au fait que, dans bien d'autres pays, les facultés de théologie ont encore pignon sur rue dans les universités), et des résistances de l'Église catholique.

La suite de l'histoire que raconte Gingras est bien moins connue : il montre comment, dès la fin du dix-neuvième siècle, le thème du « dialogue » entre science et religion a émergé, chez des médecins comme John William Draper et des historiens comme Andrew Dickson, jusqu'à connaître aujourd'hui une véritable floraison qui va bien au-delà de la reconnaissance tardive de Galilée et (encore plus tardive, puisqu'elle n'eut lieu qu'avec Benoît XVI) de Darwin par l'Église catholique, car elle prend, au-delà des appels à la réconciliation de la science et de la foi par divers physiciens, des formes systématiques avec des fondations comme celle que créa, au début des années 1980, John Templeton, qui est aujourd'hui l'un des acteurs majeurs de ce renouveau.

La fondation Templeton est une fondation privée, dont la mission est de développer toutes les formes de relations entre sciences et religion, et qui délivre chaque année un prix presque qu'aussi bien doté que le Prix Nobel, qui ne récompense pas seulement des acteurs religieux (comme Mère Teresa, Billy Graham, Desmond Tutu, le Dalaï Lama), mais aussi des

Yves
Gingras
L'impossible
dialogue
Sciences et religions



hommes de sciences (comme Carl Friedrich von Weizsäcker, Paul Barrow, Bernard d'Espagnat, ou Freeman Dyson) et des philosophes (comme Charles Taylor), et surtout finance très richement nombre de programmes universitaires, pourvu qu'ils favorisent le dialogue entre science et religion, et étudient des *big questions* susceptibles de montrer que le monde n'est pas, pour reprendre les termes de Max Weber, « *solitaire et glacé* », mais susceptible d'être réenchanté par le spirituel.

Aux États-Unis, en Angleterre, et de plus en plus souvent en Europe continentale, la Fondation finance de plus en plus de programmes scientifiques – en physique théorique, en cosmologie surtout – en philosophie de la religion et en métaphysique (particulièrement sur des sujets comme celui du libre arbitre et du déterminisme, ou sur les relations de l'esprit et de la matière) pourvu qu'ils permettent, d'une manière ou d'une autre, d'envisager qu'une Intelligence pourrait être pour quelque chose dans tout cela. Templeton est en fait devenu l'une des sources de fonds les plus importants dans les humanités. L'existence d'une telle fondation n'a pas manqué de faire naître des polémiques.

RAISON, RELIGION

Des philosophes et des scientifiques athées, comme Daniel Dennett et Richard Dawkins, se sont violemment opposées à la Fondation Templeton. Ils dénoncent à juste titre sa stratégie consistant à financer des travaux scientifiques sérieux en vue de légitimer des entreprises de prosélytisme plus douteuses.

Surtout ils soulèvent une question qui relève de l'éthique de la recherche intellectuelle : un savant, un philosophe ne doit-il pas chercher la vérité, quelle qu'elle soit ? Que devient la recherche de la vérité si cette recherche est financée par des gens qui espèrent qu'elle parviendra à un certain type de vérité seulement, en l'occurrence des vérités relevant de ce que l'on tient habituellement comme relevant de la foi ? À cela les scientifiques qui ont obtenu de l'argent de Templeton répondent en plaidant leur (bonne) foi : sans cet argent, ils n'auraient pas pu développer leur recherche, et d'ailleurs la Fondation les a laissés totalement libres.

Mais, comme le remarque Gingras, nombre de ceux qui sont ainsi financés ont en fait l'idéologie de leur bailleur de fonds, et il est douteux que ceux-ci financent des travaux destinés à montrer que ceux qui minimisent les conflits entre science et religion souffrent de problèmes méthodologiques graves. Tout financement d'une recherche qui est supposée indiquer, fût-ce de manière très indirecte et peu appuyée, la direction à atteindre souffre de ce que Charles Sanders Peirce appelait le « *sham reasoning* », le raisonnement de pacotille, qui consiste à raisonner en fonction de la conclusion que l'on veut atteindre. La « science prolétarienne » de jadis ne faisait d'ailleurs pas autre chose.

L'un des grands mérites du livre de Gingras est de donner une documentation de première main et une analyse sans concession de cet « effet Templeton » qui affecte aujourd'hui une grande partie de la recherche scientifique menacée par les coupes de l'État dans les budgets universitaires. Gingras aurait pu prolonger son livre salutaire – en ces temps où la religion envahit tout, de la politique à la vie quotidienne – dans une direction complémentaire, celle des relations entre philosophie et religion. Il nous rappelle que Kant disait, dans *Le Conflit des facultés* de 1798 que « *la philosophie visant la vérité, il ne peut y avoir pour elle d'ouvrages sanctionnés par une autorité suprême* ». Dans le passé, cette discussion a hanté toute la philosophie

depuis qu'elle est devenue « chrétienne ». Une querelle fameuse opposa, dans les années 30 du siècle précédent, Étienne Gilson et Émile Bréhier sur la question de savoir s'il peut simplement y avoir une « philosophie chrétienne ».

On ne demande pas explicitement, aujourd'hui, s'il peut y avoir une science chrétienne, ou islamique, mais on n'est quelquefois pas loin de le faire. La question ne se règlera que si l'on remet sur le tapis, une fois de plus, la question lancinante qui est derrière toutes ces discussions, tous ces conflits et toutes ces réappropriations, celle des relations entre la raison et la foi. La réponse de Gingras est sans équivoque. Pour lui il n'y a aucune relation. Il s'accorde en cela avec le Cardinal Newman : « *La théologie et la science, que ce soit dans leurs conceptions respectives ou dans leur domaine propre, sont dans l'ensemble incapables de communiquer ou d'entrer en conflit, et si elles peuvent avoir besoin tout au plus d'entrer en relation, elles n'ont jamais à être réconciliés.* »

La réponse de Newman était celle du fidéiste : la foi est essentiellement étrangère à la raison. Chose intéressante, c'est aussi la réponse des défenseurs de la religion qui mettent l'accent sur les faiblesses de la raison, comme les penseurs post-modernes. Si certains physiciens et philosophes (comme Stengers et Prigogine dans *La Nouvelle alliance*, 1979) veulent réenchanter le monde en montrant que la nature n'est pas soumise aux seules forces du hasard et de la nécessité, ou si des auteurs comme Bruno Latour entendent montrer que l'objectivité scientifique est fragile, des penseurs religieux s'engouffrent dans cette brèche, mais ils refusent, tout comme Newman, la réconciliation.

En revanche, si, comme le montre Gingras, on renoue avec la théologie naturelle, qui avait disparu sous les coups de butoir de la science moderne à la fin du dix-neuvième siècle, et si l'on espère que cette dernière puisse, par les moyens de la raison, appuyer les principes de la religion – ce qui est dans une large mesure le programme de Templeton –, alors il faudra accepter que les vérités de la foi puissent être testées comme si elles étaient des hypothèses scientifiques. De prime abord, c'est aussi le programme du créationnisme, avec lequel Templeton entretient des liens troubles mais indéniables. Le problème est que si la religion semble avoir tout à gagner à se parer des plumes de la science, cette dernière gagne risque fort d'y perdre ses dites plumes.

L'humour froid de Magritte

Didier Ottinger construit une remarquable présentation, clairvoyante et subtile, de nombreuses œuvres de Magritte (des peintures, des gouaches). Il organise cinq espaces et les œuvres respirent. René Magritte (1898-1967) donne à voir les rideaux, les ombres, les lettres articulées des mots, les flammes, les corps fragmentés, les hiéroglyphes, les fenêtres, les quatre éléments de la Nature, les cavernes...

par Gilbert Lascault

Magritte : la trahison des images. Centre Pompidou. 21 septembre 2016- 23 janvier 2017

Catalogue de l'exposition. Sous la direction de Didier Ottinger. Éd. du Centre Pompidou, 224 p., 165 ill. couleur, 39,90 €

René Magritte, *Écrits complets.* Édition établie et annotée par André Blavier. Flammarion, 764 p., 30 €

Selon Bernard Blistène (directeur du Musée national d'art moderne), Magritte aura été un très grand peintre figuratif de la pensée abstraite. Il aura offert de multiples faux miroirs, des représentations fallacieuses, des allégories ironiques. Son humour froid désoriente. Lorsque Alain Robbe-Grillet regarde *La belle captive* de Magritte, il affirme : « *Je comprends aussitôt que c'est un piège.* »

De façons très différentes, Magritte et Max Ernst imagine les ruses de la peinture ; leurs tableaux sont des chausse-trappes, des pipeaux, des panneaux, des miroirs aux alouettes, des traquenards. Tu penseras alors à l'une des définitions de la Beauté (assez rarement citée), lorsque Lautréamont écrit dans *Les chants de Maldoror* (1868-1869) : « *Beau [...] comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs, indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille.* »

Et Lautréamont a donné aussi une définition très connue de la Beauté : « *Et il est beau surtout comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* »... Or, Lautréamont découvre les « *rencontres fortuites* » d'objets très différents tandis que Magritte peint les rencontres nécessaires et inévitables des objets contradictoires. Par exemple, il choisit la confrontation réglée d'un verre d'eau et d'un parapluie.

Alors, André Breton observe le cheminement de Magritte qui refuse tout automatisme et qui invente son surréalisme particulier et ordonné. Selon Breton, la démarche de Magritte serait « *non automatique, mais au contraire pleinement délibérée* ». Depuis son exil américain, dans *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme* (1941), Breton apprécie la spécificité des recherches picturales de Magritte : « *Il a abordé la peinture dans l'esprit des "leçons de choses" et sous cet angle a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit exigeant pour concevoir chaque tableau comme le lieu de résolution d'un problème.* » Méthodique, judicieux, systématique, Magritte pose les problèmes d'une fenêtre, d'une ombre ou d'une nudité ; il enseigne des « leçons de choses » ; il imagine des jeux sérieux, rigoureux. Ses questions sont des énigmes, des rébus. Sa quête est tantôt ludique, tantôt grave...

Ainsi, un parapluie et un verre d'eau s'approchent, se touchent, dialoguent. Ce tableau s'intitule *Les vacances de Hegel* (1958). Hegel n'est pas, à ce moment, présent dans sa bibliothèque, dans un amphithéâtre ou à son bureau ; il s'agit plutôt de vacances, de détente, de loisir. Il se promène probablement sous le ciel, dans la nature. Hegel peut à la fois boire l'eau d'un verre et écarter l'eau de pluie. Le parapluie pourrait protéger l'extérieur du philosophe ; le verre pourrait arroser l'intérieur du corps. Selon Hegel, la dialectique est « *la marche de la pensée qui reconnaît l'inséparabilité des contradictoires (thèse et antithèse)* ». Et la pensée circule par des thèses, des antithèses, des synthèses successives...

Cette exposition féconde du Centre Pompidou s'intitule *Magritte : la trahison des images*.

L'HUMOUR FROID DE MAGRITTE

Les images trompent et découvrent ; elles dissimulent et dévoilent ; elles égarent et révèlent ; elles mentent et déchiffrent ; elles dupent et repèrent ; elles déguisent et mettent au jour ; elles bernent et dénoncent ; elles feignent et avouent. En 1929, Magritte peint *La trahison des images*... Une pipe est une image représentée, et l'inscription (la légende) note : « *Ceci n'est pas une pipe* ». Sans cesse, les images et les mots combattent, sont aux prises, s'escriment, se mesurent, s'épient, se trahissent...

Chez Magritte, les titres jouent un rôle important. Après avoir achevé ses tableaux énigmatiques, il les soumet à ses amis, qui inventent avec lui des titres poétiques et troublants. Ces titres seraient des fables sans moralité, sans conclusion. Ces titres seraient des écrits ébauchés et saugrenus. Ou bien ils seraient des démonstrations surprenantes, ou encore des axiomes irrationnels. Chaque image est alors baptisée, nommée.

Ainsi, tels titres évoquent certains cours de philosophie : *La lampe philosophique* (1936), *Éloge de la dialectique* (1937), *La voix de l'absolu* (1955), *Tentative de l'impossible* (1928), *Le principe d'incertitude* (1944)... Par exemple, *La voix de l'absolu* est une rose peinte au centre de l'univers.

Magritte représente un immense œuf qui est prisonnier dans une cage ; en hommage à Goethe, ce serait *Les Affinité électives* (1932). Ou bien, une girafe se plonge dans un grand verre : c'est *Le bain de cristal* (1946).

Dans tel tableau, une locomotive traverse la cheminée d'une chambre intime ; ce serait *La durée poignardée* (1938)... Pour l'enseignement des sciences, ce serait *L'arbre de la science* (1936), ou bien *Les promenades d'Euclide* (1955). Ou encore, ce serait *La magie noire* (1934). Et aussi, Magritte s'interroge sur le hasard : *La lumière de la coïncidence* (1933) et *La réponse imprévue* (1933)...

Dans la salle 3 de l'exposition, tu liras l'invention de la peinture. Pline l'Ancien (23-79) dans son *Histoire naturelle*, évoque l'amour de la fille du potier de Sicyone : « *Amoureuse de son amant qui partait pour un lointain voyage, elle dessina par des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille*



René Magritte, Les promenades d'Euclide, 1955
© Photothèque R. Magritte/Banque d'Images, Adagp, Paris, 2016

par la lumière d'une lampe. Puis le père appliqua de l'argile sur le profil dessiné ; il en fit le portrait sculpté qu'il mit au feu avec ses autres poteries. »

L'amour du jeune homme absent serait à l'origine de la peinture.

Ou bien, dans la salle 5, Platon a suggéré, dans *La République* (livre VII), les prisonniers d'une vaste caverne qui ne perçoivent que les ombres des objets projetés par un feu. À plusieurs reprises, Magritte a illustré la fable platonicienne.

Ou encore, Magritte multiplie les rideaux, le trompe-l'œil et une beauté composite. Tu découvriras d'autres textes de Pline l'Ancien. Tu apprendras la joute de deux peintres virtuoses de la Grèce antique : Zeuxis et Parrhasios, leur rivalité...

Sans cesse, Magritte imaginait mille et une fables, les énigmes, les fleurs de l'abîme.

La réapparition de Denis Roche

On réédite Denis Roche, le poète-photographe-éditeur mort en 2015 à l'âge de soixante-dix-sept ans. Après le très élégant Boîtier de mélancolie à la fin de l'année dernière chez Hazan, c'est La disparition des lucioles, une série d'essais sur la photographie réunis dans un livre publié pour la première fois en 1982, qui reparait au Seuil. Incisif et instructif.

par Roger-Yves Roche

Denis Roche, *La disparition des lucioles* (réflexions sur l'acte photographique). Seuil, coll. « Fiction & Cie », 204 p., 25 €

Rien n'a changé, ou presque. À peine remarque-t-on que l'éditeur n'est plus le même (Denis Roche retrouve sa collection, « Fiction & Cie », son « lieu », comme il est dit sobrement en quatrième de couverture). Pour le reste, caractères rouges et noirs, une photographie, certes autre, et quelques mots qui courent tout autour ; un centimètre et des poussières de largeur en moins peut-être, mais toujours la même hauteur : de vue, cela va sans dire !

Quand paraît pour la première fois *La disparition des lucioles*, en 1982, la photographie n'a pas encore tout à fait pignon sur rue. On en parle, un peu, on l'expose, pas toujours très bien, on la regarde de trop près ou de très loin, on la compare quand on ne la fait pas tout bonnement comparaître : image-témoin, rien de plus, image-coupable, rien de moins. Pour le dire autrement, on la cuisine sans trop savoir comment l'assaisonner. L'arraisonner. Il y faudrait un écrivain. Mais qui ? Denis Roche ? Denis Roche, donc : « *Et je disais à B. qu'il me paraissait urgent qu'un écrivain, précisément un écrivain, y allât voir de plus près dans ce bizarre ménage à trois que sont en train de former Madame Littérature, Monsieur Peinture et Miss Photographie en tâchant enfin de considérer la Miss en tant que telle...* »

En dix-sept « chapitres » aussi denses qu'enlevés (entretiens à bâtons rompus, préfaces à toute vitesse, extraits de livres à

paraître ou jamais parus, pages de journal intime, photos en abyme et photos abîmées...), celui qui a déjà miné la poésie (« inadmissible », comme chacun s'en souvient) s'attaque à l'image dite fixe. L'entrée en matière est générale et péremptoire : « *Il y a une "littérature" de la peinture, et vice versa ; une "littérature" de l'histoire, et vice versa ; une "littérature" de la politique, et vice versa ; une "littérature" de la religion, et vice versa ; une "littérature" de la psychanalyse, et vice versa ; il y a même une "littérature" de la littérature, et vice versa. Mais de même qu'il ne saurait y avoir de photographie de la littérature, il ne saurait y avoir de "littérature" de la photographie, car la "littérature" de la photographie, c'est la photographie elle-même.* »

La suite est à l'avenant. L'auteur nous expose autant qu'il nous impose ses vues, disserte, preuves auto-photographiques à l'appui, sur le cadre coupant, le temps qui s'y agrège et se désagrège, le montage et sa part obscure, le ratage, la surface et son langage, bref, toute une panoplie de signifiants fétiches qui deviendra, presque du jour au lendemain, le discours courant de la photographie.

Car c'est là tout de même la grande réussite de ce livre : avoir posé d'emblée une équivalence entre l'image et la théorie, un certain faire et un certain dire. Voyez d'abord le texte 1, « Aller et retour dans la chambre blanche ». Tout y est. L'auteur, son texte et la photo. Fondu. Confondu. Enchaînés. Comme d'ailleurs Françoise, sa femme, et le photographe, qui s'aperçoivent dans un miroir sans fin. Passez ensuite au texte 2 : eh bien, justement, non, ce n'est pas un texte, une proposition photographique plutôt : « Hommage à Wittgenstein ». Rien n'aura lieu qu'un appareil photo dans un paysage. Et puis continuez : des mots encadrés comme une photo qui s'arrêtent au bord du vide (« Pour saluer Manuel Álvarez Bravo »). Et puis des extraits de planches-contacts commentées, disséquées, argumentées (le très mystérieux chapitre « Comment j'ai écrit tous mes livres »). Et puis. Et puis. *Reflection is réflexion.*

Tel mouvement de la pensée, reprise, arrêt sur image, reprise, arrêt... ne vise à rien d'autre qu'à atteindre le nerf de la photo, non pas simplement sa forme, mais sa force, entièrement nouvelle par rapport aux autres images. Ne plus chercher à distinguer la trame, mais plutôt éprouver ce qui se trame. Faire l'épreuve d'un temps autre, d'un autre temps : inouï. Épreuve que Denis Roche ne cesse de

Denis Roche

La disparition des lucioles

(réflexions sur l'acte photographique)



Seuil / Fiction & Cie

LA RÉAPPARITION DE DENIS ROCHE

répéter (le mot s'impose), à tout bout de champ (l'expression s'impose) : « Dans une photo "on y passe" au sens populaire du terme, c'est-à-dire qu'on y meurt. On se signale à l'intérieur de la photo comme faisant partie du moment qui passe, qui est détruit, et donc on photographie cette destruction. La photo est un objet mortifère terrifiant. Je connais des gens qui se sont suicidés en se photographiant tous les matins dans leur glace. Si chaque matin on se prend en photo dans la glace, on se suicide effectivement un jour. »

Avec le recul, il ne fait guère de doute que Denis Roche a pris le contre-pied des thèses développées deux ans auparavant par Roland Barthes dans *La chambre claire*. De fait, en privilégiant une théorie de l'acte plutôt que du regard photographique, il est parvenu à déplacer de manière sensible le centre de gravité de l'image fixe : de « l'intraitable réalité » à la vérité instantanée de la photographie.

Le reste, évidemment, est... littérature.

Le monde merveilleux de Jacques Brunius

« Inventeur du dimanche, cinéaste du lundi, critique du mardi, poète du mercredi, essayiste du jeudi, traducteur du vendredi et acteur du samedi, surréaliste tous les jours de la semaine, Jacques-Bernard Brunius a enfilé tous les costumes, s'est intéressé à tous les sujets, s'est amusé à tous les "métiers", puisqu'il fut également dessinateur, collagiste, scénariste, chroniqueur radio, conférencier, metteur en scène de théâtre, directeur de collection, monteur, régisseur, producteur... Dans un monde envahi par les experts qui rassurent – où rien ne l'effrayait tant que "la connerie des techniciens, spécialistes, humanistes et autres bureaucrates de la religion du progrès" – les encyclopédistes de son espèce sont rarement pris au sérieux », déclare Grégory Cingal dans son introduction ;

on ne saurait mieux dire !

par Alain Joubert

Jacques B. Brunius, *Dans l'ombre où les regards se nouent. Écrits sur le cinéma, l'art, la politique (1926-1966)*. Rassemblés par Grégory Cingal et Lucien Logette. Éditions du Sandre, 544 p., 28 €

Bien. Mais alors, par quel bout commencer sérieusement ? Le plus sage ne serait-il pas de procéder à une sorte d'inventaire des différentes activités de Jacques Cottance – son véritable nom – et de souligner en quoi il fut le plus souvent novateur dans chacune d'elles ? Certes ! Avant toute chose, cependant, je ne résiste pas au plaisir de signaler au lecteur que j'ai eu la grande joie de rencontrer Maître Jacques à plusieurs reprises, lors des visites qu'il ne manquait pas de faire au « Café » où se réunissaient les surréalistes du vivant d'André Breton, lui qui, depuis 1940, vivait habituellement à Londres, nous verrons pourquoi plus tard.

LE MONDE MERVEILLEUX DE JACQUES BRUNIUS

Petit point « familial » encore : Jacques avait pour belle-sœur la grande photographe Denise Bellon, ce qui faisait aussi de lui l'oncle de la réalisatrice Yannick Bellon et de la comédienne et dramaturge Loleh Bellon. Comme Jacques et sa femme Colette habitaient alors le même immeuble du 39, quai de l'Horloge, près de la Seine, et que l'appartement de Denise communiquait avec le leur, tout ce petit monde voyait ainsi défiler entre les murs ceux de la « bande » : Pierre et Jacques Prévert, Paul Grimault, Jean Aurenche, Jean Ferry, Sylvia Bataille, Yves Tanguy ou Henri Langlois et ses projets de Cinémathèque Française !

Maintenant, revue de détail !

Inventeur

Au sens étymologique du terme, Brunius est celui qui « inventa » le Palais idéal du Facteur Cheval, en publiant, à l'initiative d'André Breton, dans la revue belge *Variétés*, dès 1929, le premier texte consacré à ce haut lieu des mille et un songes qu'il avait découvert par hasard, en 1923, sa maison de famille se trouvant non loin d'Hauterives. Plusieurs articles suivirent, notamment dans l'hebdomadaire à grand tirage *Vu*, en 1936, illustré de nombreuses photographies de Denise Bellon, où il écrivait : « *Au carrefour de l'art primitif, de l'art des fous, de l'art des enfants, Cheval installe une monstrueuse constellation de souvenirs imaginaires. Ce palais multiforme, luxuriant et secret, ce jouet d'enfant demiurge, cette pierraille si frémissante dans son étrangeté et sa gaucherie, c'est sans doute le monument le plus ingénu et le plus fort qui ait jamais été élevé réellement à l'Imaginaire* ».

Au côté du Douanier Rousseau, le Facteur Cheval devint ainsi l'une des incontournables références des surréalistes en matière de création artistique sauvage ; et plus tard, lorsque Brunius réalise en 1937 son film documentaire, *Violons d'Ingres*, la séquence la plus importante sera consacrée à Cheval, les documents photographiques de Denise Bellon occupant une place de choix. Le saviez-vous ? Comme on disait au *Reader's Digest* !

Cinéaste

Outre ces *Violons d'Ingres* que l'on vient d'évoquer, Jacques Brunius réalisa trois autres films documentaires inspirés, à savoir *Autour*

d'une évasion, en 1931, long métrage dans lequel Dieudonné, ancien de la bande à Bonnot et bagnard en rupture de ban, témoigne du quotidien des prisonniers en Guyane, et raconte l'évasion très aventureuse de l'un d'entre eux, médecin et chercheur d'or ; puis, en 1937, deux courts métrages, d'abord *Sources noires*, autour de l'industrie pétrolière en France, dont il se tire avec élégance, grâce aussi à un commentaire dû à Robert Desnos, et *Records 37*, sur l'idée du record humain et des innovations qui en résultent. Notons encore qu'il fut assistant-réalisateur aux côtés de Luis Buñuel, pour *L'Âge d'or*, de René Clair, pour *Sous les toits de Paris*, ou de Jean Renoir, pour lequel il monta une partie de *La vie est à nous* ; on dit même qu'il réalisa plusieurs séquences de *Une partie de campagne*, en l'absence de Renoir parti préparer son adaptation des *Bas-Fonds*, d'après Gorki.

Acteur

Puisque nous sommes entrés dans le monde merveilleux du cinéma, restons-y ! Comme Brunius s'était intégré tout naturellement à l'équipe du groupe Octobre qui, dès 1932, écumait les sorties d'usines à coups de saynètes révolutionnaires, et ce en même temps que Jacques et Pierre Prévert, c'est non moins tout naturellement qu'il incarna le personnage récurrent du premier film subversivement drôle de ceux-ci, *L'affaire est dans le sac*. Comment oublier le grand escogriffe qui, dans la boutique du chapelier, réclame : « *Je voudrais un béret, un béret fraîâncaiiis. Y que ça qui me va. La casquette, c'est bon pour les ouvriers ; le chapeau, c'est pas pratique ; le béret, c'est simple, c'est chic, c'est coquet* » ; puis, une fois coiffé par un tour de passe-passe, sort martialement de la boutique pour aller saluer un défilé militaire, en compagnie d'une autre vieille baderne borgne, évident coup de patte aux Croix-de-feu du colonel de La Rocque qui tenaient alors le haut du pavé ! Avec humour et complicité, Pierre Prévert, réalisateur du film, déclara beaucoup plus tard, que c'était sans doute « *à cause de lui, à sa présence qui crevait l'écran, à sa voix inoubliable, et surtout à son ton inimitable, si mon film a soulevé (...) une véritable tempête de protestations, lors de sa première et combien éphémère sortie en public, dans un petit cinéma de quartier !* »

Jean Renoir devait lui offrir par la suite plusieurs rôles dans lesquels sa silhouette dégingandé, un peu ridicule parfois, mais toujours remarquable, ne manquait jamais

LE MONDE MERVEILLEUX DE JACQUES BRUNIUS

d'attirer l'attention ; ainsi, dans *Le crime de monsieur Lange*, formidable scénario de Jacques Prévert, où l'on retrouve plusieurs surréalistes et membres du groupe Octobre, ou dans *La vie est à nous* dans lequel il interprète un capitaliste du plus cynique effet ! Mais le vrai « cadeau » de Renoir sera ce rôle de faune à marinière qui, dans *Une partie de campagne*, étourdit Madame Dufour/Jane Marken au point de l'entraîner sous la charmillle ! Personnage inoubliable ! Sa carrière d'acteur aurait pu être exceptionnelle si ses nombreuses activités, teintées d'un dilettantisme de bon aloi, ne l'avaient tenu trop souvent éloigné des studios. On a pu néanmoins le voir, çà et là, dans des productions anglaises ou hollywoodiennes, vingt-deux films entre 1950 et 1965, son rôle le plus important étant sans doute celui du sinistre Fouché, qu'il incarna, aux côtés d'Yvonne De Carlo, avec une réjouissante sornioiserie et des rires sardoniques à la mesure du personnage, dans *La belle espionne* (1953), divertissant film d'aventures de Raoul Walsh, très lointainement inspiré par *Les Travailliers de la mer* d'un Victor Hugo qui n'y pouvait rien !

Tout ce que vous venez de lire sur l'acteur Brunius, vous ne le trouverez pas de manière aussi détaillée dans le livre, mais je souhaitais que cet aspect capital du personnage soit mis en valeur, sa discrétion sur ce sujet le rendant d'autant plus sympathique. Imprimez cette page et joignez-la au volume que vous allez vous procurer sans délai ! Et revenons à nos moutons, si féroce ment intelligents, si riches en bonnes et mauvaises intentions, si inventifs et créateurs...

Essayiste

On lira avec une curiosité immense certains essais de Brunius sur quelques énigmes littéraires. Ainsi, l'étude qu'il consacra en 1944 au *Jabberwocky* de Lewis Carroll « *superbe leçon de traduction mêlant, comme à l'accoutumée, une érudition pointilleuse et des apartés facétieux, [qui] témoigne d'une maîtrise confondante des subtilités de la langue anglaise, après si peu d'années de pratique* », nous dit Grégory Cingal dans son introduction. Ou encore, « *Comment lire les Nouvelles impressions d'Afrique* » de Raymond Roussel, véritable manuel pratique destiné à justifier la « *Machine à lire Roussel* », inventée et réalisée par Brunius, exposée en 1938 à l'Exposition Internationale

du Surréalisme, dont il ne reste rien aujourd'hui, hélas ! C'est encore lui qui travailla à l'édition intégrale de *Vathek*, de William Beckford, en 1948, dans laquelle figurent les épisodes, alors inédits en France ; on trouvera ici sa volumineuse et passionnante « *Vie du Calife Beckford* », où l'on comprend pourquoi ce véritable rêveur, visionnaire et démesuré, s'obstina à bâtir un palais idéal, au même titre que le cher Facteur Cheval, par exemple.

Radio

À la déclaration de guerre, le 2^e classe Cottance est incorporé à Corbeil. En février 40, il est envoyé à Londres par le Service cinématographique des armées, pour travailler sur des films de propagande. Après avoir pris contact avec le groupe surréaliste anglais, et constaté que ses membres manquent singulièrement de cohésion et d'initiative – à l'exception de l'infatigable E. L. T. Mesens, de nationalité belge, il est vrai ! –, et faute de maîtrise de la langue anglaise à ce stade, il ne parvient pas à influencer de manière décisive ces amis de circonstance. Mais, dès juillet 40, il fait partie de la première équipe mise en place pour animer les nouvelles émissions prévues par la BBC à destination de la France. Il décide alors de prendre le pseudonyme de Jacques Borel – un pseudonyme sur un pseudonyme ! – pour ne faire courir aucun risque à sa famille restée à Paris.

Durant toute la guerre, il prendra une part active aux émissions « *Les Français parlent aux Français* ». L'un des principaux membres de l'équipe, Jean Oberlé, dira de lui : « *Il a toujours eu le courage de ses opinions, même, et surtout, lorsqu'elles le plaçaient dans l'opposition du gouvernement provisoire. Toute sorte de chauvinisme lui faisait horreur, toute sorte de barrière et toute sorte de contrainte, innée ou acquise, le faisait se dresser et protester, d'une voix soudain véhémement* ».

D'ailleurs, chez ceux de « *Radio Londres* », les manières d'autocrate du général de Gaulle, sa personnalité cassante et son passé maurassien n'étaient guère appréciées. Cingal précise encore : « *Circonstances aggravantes aux yeux de Brunius : l'abandon de la devise républicaine "pour les mots prostitués 'Honneur et Patrie'" ; le choix de la croix de Lorraine, "emblème des ducs de Guise, responsables du massacre de la Saint-Barthélemy" ; l'obligation de prêter un serment d'allégeance à sa personne* ». Bon sang surréaliste ne saurait mentir, n'est-ce pas !

LE MONDE MERVEILLEUX DE JACQUES BRUNIUS

Après la guerre, il demeura à Londres et participa à de nombreuses émissions sur les ondes de la BBC, dont il prit un temps la direction de la section française, où il fut aussi bien chroniqueur, adaptateur, acteur et producteur. Longtemps il tint une chronique dans laquelle il traitait de tout ce qui lui tenait à cœur comme par exemple les sansonnets de Londres, la peine de mort, l'affaire *Lolita* et les événements de Mai 68 ; il alla jusqu'à mener en sous-main « une campagne antinucléaire continue », confia-t-il à Breton dans une lettre, ajoutant : « Tous les sujets me sont bons pour y faire allusion au moment où l'on s'y attend le moins ». Du bon usage des chemins de la malice !

Pamphlétaire

Son tour d'esprit l'empêchant de se laisser embarquer dans la grande croisade antifasciste qui se déployait à la faveur de la guerre, non sans impostures multiples, il entreprit de rédiger, en 1943, un essai politique intitulé *Sans Dieu ni diable*. Si divers extraits parurent à l'époque dans des revues en langue française et anglaise, il est publié ici pour la première fois en son intégralité. Considérant que le rationalisme atrophié qui succéda à « l'ère des puissances de droit divin » ne faisait qu'ouvrir la voie à « l'ère des tyrans de droit humain », et que le conflit en cours n'était qu'un épisode d'une crise générale bien plus profonde, il avançait ses pions : « Il ne s'agit de rien moins que de remplacer un mythe d'oppression par un mythe de libération, – un mythe qui autorise l'homme à échapper à Dieu sans vendre son âme au diable, – un mythe qui ne laisse pas l'homme affranchi de Dieu, seul avec lui-même, – une mystique collective où l'individu ne soit mystifié ni par la collectivité ni par un chef, – un mythe où ni le capital ni le capitaine ne soit synonyme de virilité, – un mythe d'affranchissement moral et matériel où l'ordre et le désordre ne soient qu'une seule et même activité ».

Pendant ce temps, à New York, André Breton vient de rédiger les dernières pages des *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme, ou non*, dont Brunius ne peut avoir connaissance ; pourtant, c'est bien autour des mêmes interrogations que s'articulent les deux textes. Et quatre ans plus tard, en 1947, la première grande exposition du surréalisme de l'après guerre s'organisa à Paris, Galerie Maeght, à l'initiative de Breton, sur le thème brûlant de la recherche d'un

mythe nouveau ! Télépathie surréaliste, ou conscience claire des véritables problèmes qui alors – comme aujourd'hui ! – se posent à l'entendement humain ?

Poète

En 1943, la jeune anglaise qui partage sa vie d'exilé lui inspirera un long et magnifique poème intitulé « Hallaliberté » ; voici les quelques vers qui en constituent le final :

« Nous étudierons le langage des roues grinçantes / Nous cultiverons des fleurs d'hématite dans des serres de fourrure / Nous ramperons dans le souterrain qui conduit au trésor des chats sauvages / Nous inviterons les Argonautes dans notre château de vent / Nos disques de bicyclette feront le bruit du galop / Nous traverserons le parc où les buissons de boules blanches / servent de refuge aux espèces animales des temps à venir / Nous déroulerons les arbres / dont le tronc est un rouleau de papier / Nous embarquerons sur le grand courrier amphibie / pour tourner en hélice autour de la Terre / Et ces lignes resteront pour toujours inachevées / comme le voyage de notre amour de notre liberté. »

Par ailleurs, les « chantonnements de cantonnement », comme il qualifiait la poésie patriotique d'Aragon, lui inspirait le plus profond dégoût : « L'ignominie de ce dernier qui, tout en voulant se faire passer pour subversif en balbutiant les mots de *Déroulède* sur un air apollinarien, dans le même temps lèche les pantoufles du régime Putain en réclamant des rimes et de la tradition, passe les limites. (...) Et maintenant ça illustre *Famille Travail Patrie* en conjugaisons ronronnantes », écrit-il à Breton en juin 1943. Le pamphlet *Idolatrie and Confusion* rédigé avec E. L.T. Mesens en 1944, où était attaquée la renaissance de la « poésie » nationale en France, peut être considéré, à juste titre, comme le pendant du *Déshonneur des poètes* que Benjamin Péret publia en 1945 ; ces deux signes de bonne santé intellectuelle font pourtant encore problème, de nos jours, pour certains « esprits rabougris », toujours au garde-à-vous sous l'Arc de Triomphe de la Patrie reconnaissante ! Repos !

Traducteur et adaptateur

Un moment déçu par le cinéma, il se tourne vers le théâtre et adapte pour la BBC les pièces de Christopher Fry, Harold Pinter, James Saunders et Dylan Thomas, dont sa traduction



LE MONDE MERVEILLEUX DE JACQUES BRUNIUS

de *Au bois lacté* reçut le prix Italia en 1954. Plusieurs de ses adaptations furent montées à Paris par Georges Vitaly, Claude Régy et Roger Blin. C'est à lui que l'on doit la première apparition en France de la pièce d'Harold Pinter *Le Gardien*, en 1961, au Théâtre de Lutèce. Voici deux extraits de sa présentation, la première phrase et la dernière : « *Le théâtre de Pinter est avant tout un théâtre de langage, mais pareille définition ne suffirait guère à le situer dans le théâtre anglais d'aujourd'hui. (...) La grande différence entre Pinter et les écrivains "réalistes", c'est que c'est lui qui sait appréhender la réalité. Pourquoi ? C'est bien simple : il dispose d'une faculté qui leur fait défaut, l'humour* ».

Critique

Très tôt passionné par le cinéma, Brunius pratiqua avec assiduité l'art de la critique, au point même de fonder, en compagnie de Jean Georges Auriol, Jean Mitry et Edmond T. Gréville, la revue *Jabiru* dans laquelle parurent ses premiers textes ; puis, dans la foulée, *La Revue du cinéma*, véritable ancêtre des *Cahiers du cinéma*. S'il se montre d'abord réticent devant les innovations techniques – le parlant, la couleur... –, très vite il revient sur ses jugements et trouve chaque fois la bonne argumentation qui accompagne son revirement. Et s'il passe à côté de Orson Welles dans un premier temps – « *poudre aux yeux* » –, ce génie de la mise en scène deviendra ensuite pour lui une référence systématique.

Dans cet ouvrage, on pourra lire un véritable morceau de bravoure critique, son analyse du film d'Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad*. Rappelons ici que ce film déchira

littéralement les surréalistes lors de sa sortie, certains estimant qu'il apportait une preuve supplémentaire de la vocation surréaliste du cinéma (Robert Benayoun, Georges Goldfayn, Gérard Legrand, moi-même), d'autres se perdant dans le labyrinthe des sentiments qui, pour eux, ruinait le film. Breton fut de ceux qui résistèrent ; jamais il ne livra le fond de sa pensée, mais je crois avoir deviné que ce qui le gênait, c'était la présence d'Alain Robbe-Grillet au scénario, son rejet du soi-disant « nouveau roman » jouant là un rôle répulsif. Évidemment, grâce à la manière dont Resnais s'était emparé de l'histoire pour la faire entrer dans sa propre thématique – chaque fois qu'il avait une idée, il se demandait « *ce que Breton en aurait pensé* », déclarait-il volontiers –, c'est sur les chemins du rêve récurrent qu'il fallait le suivre. À cet égard, la démonstration de Brunius est éblouissante d'évidence, au point que l'on s'en veut de n'y pas avoir pensé soi-même plus tôt ! Gageons que Breton y aurait été sensible !

Outre les collaborations qu'il donna à de nombreuses revues cinématographiques, *La Revue du Cinéma*, *Photo-ciné*, *L'Écran français*, *Positif*, *L'Âge du cinéma*, etc, les analyses sur l'avant-garde cinématographique qu'il publia en un volume titré *En marge du cinéma français* (Arcanes, 1954 – sous couverture de Marcel Duchamp) sont aujourd'hui encore pleines de vérités, parfois douloureuses. Donc, à méditer !

Surréaliste

En guise de dédicace tardive, sur son exemplaire des *Vases communicants*, Breton écrivit ceci : « *À mon très cher Jacques Brunius, dont la boutonnière garde la fleur du sel, son ami de toujours, André Breton 1960* ».

LE MONDE MERVEILLEUX DE JACQUES BRUNIUS

On voit que l'adhésion de « *l'homme au béret français* » au mouvement surréaliste n'avait rien d'un caprice, ni de la quête d'une carte de visite valorisante en certains milieux. Cette adhésion « *a représenté un engagement précis, théorique et pratique, dont [il] s'est constamment efforcé de respecter les options politiques, esthétiques ou simplement amicales. (...) Jusqu'à la mort de Breton, il collabora à toutes les revues surréalistes, ne serait-ce que pour un seul numéro* », rappelle Grégory Cingal.

On trouvera d'ailleurs dans ce livre plusieurs lettres à André Breton, notamment durant la Seconde Guerre mondiale, Brunius à Londres, Breton à New York. Elles sont toutes d'une incroyable richesse en enseignements, en prises de position, en humour ou en accents colériques, elles sont tout simplement celles d'un homme auquel il est difficile d'en compter.

Soulignons aussi certaine lettre à sa fille Laure, en 1951, dans laquelle il lui explique posément, fermement et de manière décisive, comment l'idéologie marxiste permet des dévoiements tels qu'en son nom « *on peut aboutir à une dictature oligarchique et bureaucratique, à un État basement policier et à l'impérialisme le plus guerrier et le plus agressif, sans même avoir égalisé la condition des hommes* ».

Jacques Brunius fut un surréaliste comme on les aime, dont les exigences et la rigueur ne le confinaient pas pour autant aux limites de ce mol « *entre soi* », trop souvent refuge des pusillanimes aux dents courtes, et qui su éviter par ailleurs les bras attirants de la compromission dorée où Dali ne manqua pas de se vautrer, de même que ceux, plus pervers, du stalinisme alibi, donc « *dédouanant* », où Aragon, Eluard et Tzara achevèrent de se perdre.

Il était de ces quelques hommes, navigant soit aux lisières du surréalisme, soit en ses eaux profondes qui, sans se vouloir les phares de leurs convictions, étaient avides de connaissance multiples, à la manière de « *l'honnête homme* » du XVIII^e siècle ; nommons, par exemple, Maurice Heine, Pierre Mabille, Georges Hénein, Joe Bousquet ou, plus récemment, Jorge Camacho, peintre, poète, ornithologue, alchimiste, et néanmoins révolutionnaire !

2666 de Gosselin, au-delà de l'excès

Avec l'écrivain chilien

Roberto Bolaño (1953-2003), auteur de 2666, roman posthume tout récemment adapté au théâtre, le plus difficile est de conserver un certain degré de lucidité face au nombre de défigurations qui ont nourri et nourrissent encore ce que l'on peut d'ores et déjà appeler « le mythe Bolaño ». Loin d'apaiser les choses, Julien Gosselin, 29 ans, enfant prodige de la nouvelle dramaturgie française après le succès de l'adaptation des Particules élémentaires de Houellebecq, contribue avec sa fable des temps post-historiques à faire grandir la légende.

par Christian Galdón

Roberto Bolaño, *2666*. Mise en scène de Julien Gosselin. Odéon-Théâtre de l'Europe (Berthier) jusqu'au 17 octobre.

À la recherche d'Archimboldi

Le spectateur est prévenu : s'il veut conclure le pacte avec Gosselin et ses acteurs (16 au total) il devra rester assis pendant les onze heures et demie que dure la représentation (deux entractes de 30 minutes inclus). Une fois la première clause du contrat signée, le long voyage commence. La scène s'ouvre sur trois énormes cubes vitrés et du mobilier (canapés, fauteuils, tables) fonctionnel style Le Corbusier (scénographie réussie d'Hubert Colas). Assis face au public, quatre professeurs de littérature allemande, tous de nationalités différentes, discutent de l'œuvre et de la vie de Benno von Archimboldi, écrivain allemand né en 1920 dont on sait très peu des choses. Le rythme des dialogues entre les professeurs est sidérant et fait davantage penser à une enquête policière qu'à un échange entre intellectuels européens. Un topos récurrent chez Bolaño : la littérature est toujours une ligne de fuite insaisissable. Les informations se succèdent, les téléphones sonnent et de nouvelles hypothèses émergent : il paraît que Benno von



© Julien Gosselin

2666 DE GOSSELIN, AU-DELÀ DE L'EXCÈS

Archimboldi aurait été vu dans le nord du Mexique, dans les alentours de Santa Teresa, ville inspirée de Ciudad Juarez, l'un des endroits les plus dangereux du monde.

Deux connexions sont rapidement établies : l'une spatiale, entre l'Europe et le Mexique, ce qui donnera lieu à de multiples allers-retours entre les deux continents, à des glissements historiques entre l'Allemagne nazie et un Mexique infernal où la violence et le mal sont à l'ordre du jour. L'autre symbolique : l'Histoire, telle que la présentent Bolaño et Gosselin, deviendra un jeu de stratégie, ou plutôt le scénario d'un combat, celui que la littérature doit mener contre le Mal et contre la folie : on invente, on modifie, on jouera les événements du passé. Les temps post-historiques sont là : un temps après le temps, une Histoire après l'Histoire, un « cimetière de l'année 2666, un cimetière oublié sous une paupière morte ou inexistante, les aquosités indifférentes d'un œil qui en voulant oublier quelque chose a fini par tout oublier » comme le dit Auxilio Lacouture dans *Amuleto* (1999), autre roman de Bolaño.

On est au théâtre, le spectacle de Gosselin vient de commencer. Mais le théâtre, d'une certaine manière, s'arrête là.

Le théâtre-monde de Gosselin

Prenons ces quelques ingrédients narratifs : un professeur de philosophie qui dessine la forme géométrique que prendra sa propre folie ; un journaliste noir américain qui doit couvrir un combat de boxe, et finit par se voir mêlé à la vague de violence qui frappe la ville de Santa Teresa, dans le nord de Mexique ; une femme qui quitte son mari et son enfant pour aller rejoindre un poète interné dans un asile ; des milliers de femmes qui sont violées, mutilées et assassinées brutalement à la sortie de d'une usine ; le témoignage d'une députée qui ignore que son amie fait partie d'un réseau de prostitution ; le jeune écrivain Hans Reiter, spectre d'Archimboldi, dans l'Allemagne nazie, pur élevage de monstres.

Fabriquons maintenant une ambiance, une atmosphère : quelques soirées disco, accompagnées de piquantes scènes de sexe où les jeunes plongent dans une frénésie de drogues et d'alcool. Des prostituées, des homosexuels, des visionnaires. Ajoutons l'omniprésence de la musique techno jouée *en live*, son rythme énergétique. Complétons le décor avec un peu de lumière blanche, des tubes fluorescents façon Matrix et un grand écran clignotant au dessous de la scène : « Go, Go, Go ! » Allons-y. Mélangez le tout et divisez-le en cinq parties. Le résultat : la fable postmoderne de Julien Gosselin dont la consigne est claire : toujours plus près, toujours plus fort, toujours plus rapide.

2666 DE GOSSELIN, AU-DELÀ DE L'EXCÈS

Appelez cela théâtre-monde, théâtre-récit, odyssée théâtrale, théâtre-fleuve, lac, océan, peu importe, on ressentira toujours l'imprécision, on se verra continuellement dépassés, débordés, choqués par le geste (ou plutôt l'effet) impressionniste de Gosselin. Ainsi dit-il dans un entretien : « *ce qui m'intéresse c'est de suivre le fil narratif d'un roman, et, partant de là, de dessiner des perspectives théâtrales, des chocs musicaux, des chocs de jeu* ».

Si le roman est le monde de l'excès, l'endroit où ce dernier prend sa forme et installe son domaine, la pratique du théâtre peut être vue, chez Gosselin, comme l'espace où débordent les limites même de cet excès. Autrement dit, le théâtre, chez Gosselin, est toujours plus que le théâtre, jusqu'à devenir l'excès d'un excès, le spectacle de sa propre représentation. On peut voir, depuis le début de la pièce, comment les vidéastes accompagnent et enregistrent les acteurs qui dirigent leur parole à la caméra dans une sorte d'incursion (ou peut être intrusion ?) du cinéma dans le théâtre. Un grand écran pend du toit et les images confirment la réalité de la représentation, comme si celle-ci ne pouvait exister qu'à partir du moment où elle était reconnue par les images « en temps réel ». Théâtre qui devient cinéma qui redevient théâtre et se transforme enfin en documentaire, reportage, série TV... Un processus de métamorphose en continu, un alliage des arts qui vise la totalité, la *Gesamtkunstwerk* wagnerienne.

La violence de la violence

« *Je le dis honnêtement : il faudrait entamer une longue psychanalyse pour savoir pourquoi la violence me questionne autant* » confesse Gosselin. Si le fil conducteur de la narration de Bolaño, et d'une grande partie de son œuvre, est celui de déjouer le rapport qu'entretient le Mal avec la littérature – et c'est là probablement où réside l'inquiétante étrangeté de son succès, dans la façon dont il présente ce devenir animal de l'homme, dans son traitement intellectuel de l'horreur, dont la preuve est la voix chirurgicale du narrateur dans la troisième partie du roman *La partie de crimes* – Gosselin, quant à lui, au lieu de s'en tenir simplement au brouillage provoqué par Bolaño, choisit d'exagérer l'opération et de la doubler. Autrement dit, là où Bolaño joue à l'Histoire (ce vingtième siècle marqué à jamais par l'horreur), Gosselin la rejoue, comme s'il s'agissait d'un jeu vidéo, et désactive,



Julien Gosselin © TNS

paradoxalement, la force et la magnitude historique de l'événement.

À à ce stade, la violence paraît au spectateur dépourvue de sens, vidée de son contenu origininaire, jusqu'au point d'intégrer le décor général de la pièce (comme c'est le cas dans la scène répétitive du dernier acte quand le corps nu de Hans Reiter se contorsionne derrière la vitre, dans ce qui est censé représenter l'espace clos d'une chambre à gaz). Gosselin finit par donner sa forme esthétique à la violence, sans pourtant la questionner. Fascination ? Culte ? Ou tout simplement « fils de son temps », victime d'une société où, comme le pense Agamben, l'humanisation intégrale de l'animal coïncide avec l'animalisation intégrale de l'homme ? Autrement dit, avec sa dépolitisation, signe d'une époque, la nôtre, où le passé n'est plus qu'un effet « à la mode », un jeu, un choc dont on ne ressent même plus la douleur. Dans ce cas, comme nous l'apprend Kojève, aucun animal ne peut être snob...

Cet article est [paru en avant-première sur notre blog Mediapart](#).