

Cauchemars polonais

**Antonio Muñoz Molina,
de Lisbonne à Memphis**

Un roman pour le Soudan

Pour une école sans écrans

**L'histoire vraie
du radeau de la Méduse**

Hobbes, une vie savante

**Moriz Scheyer, Stefan Zweig :
deux exilés**

« Fantasmâlgories » nazies

Trois figures de la révolte

*L'autre Journal
de Witold Gombrowicz*

*Les œuvres en situation
d'Ernest Pignon-Ernest*

*Une enquête sur les rodéos
automobiles à Riyad*



Sébastien Berlendis Maures <i>par Roger-Yves Roche</i>	p.3	Numéro 17
Denis Michelis Le bon fils <i>par Gabrielle Napoli</i>	p.4	Carambolages
Jean Ray Les contes du whisky et La cité de l'indicible peur <i>par Sébastien Omont</i>	p.5	Trois photos à la Une, hétérogènes, à l'image du contenu très varié de ce nouveau numéro d' <i>En attendant Nadeau</i> , qui peuvent produire un effet de heurt étrange, mais indiquer aussi comment peuvent se rencontrer et se toucher différentes figures de la révolte.
Abdelaziz Baraka Sakin Le Messie du Darfour <i>par Pierre Benetti</i>	p.7	À la une, l'événement Gombrowicz, dont Maurice Nadeau a publié une grande partie de l'œuvre en français, y compris le <i>Journal</i> , en coédition avec Christian Bourgois : il s'agit cette fois d'un « autre » journal, destiné à l'écrivain lui-même quand l'autre, l'officiel, était destiné au lecteur. Pourtant, l'auteur de <i>Cosmos</i> avait prévu une publication posthume de ce <i>Kronos</i> , qu'il avait confié aux bons soins et à la protection de sa femme Rita. La sortie de cet inédit en 2013 fit un tabac en Pologne, même si certains l'ont trouvé trop intime et d'autres trop peu littéraire. Le voici désormais accessible en français.
Entretien avec Abdelaziz Baraka Sakin <i>propos recueillis par Pierre Benetti</i>	p.9	
Igor Ostachowicz La nuit des Juifs-vivants <i>par Jean-Yves Potel</i>	p.11	
Jean-Luc Bertini Amérique : des écrivains en liberté <i>par Liliane Kerjan</i>	p.12	
Witold Gombrowicz Kronos <i>par Cécile Dutheil</i>	p.14	L'anthropologue Pascal Ménoret conduit une enquête passionnante sur les rodéos automobiles nocturnes à Riyad qui font des rues et des autoroutes le théâtre d'une sorte d'insurrection urbaine, et il s'interroge sur le sens à donner à cette violence. « <i>Dans un pays où les partis politiques, les syndicats et les organisations indépendantes sont interdits, où le clientélisme règne en maître, où la vie quotidienne est constamment surveillée et où l'usage de la torture est largement répandu, quelle autre place existe-t-il encore pour des formes populaires de protestation et d'expression ?</i> », demande Sonia Dayan-Herzbrun, qui rend compte de ce livre dans nos pages. Défi, révolte, sentiment d'exister et d'agir, malgré une répression puissante et constante, qui se terminent souvent tragiquement par la mort des conducteurs.
Eduard von Keyserling Escalier trois <i>par Jean-Luc Tiesset</i>	p.16	
Antonio Muñoz Molina Comme l'ombre qui s'en va <i>par Norbert Czarny</i>	p.19	Les « <i>œuvres en situation</i> » d'Ernest Pignon-Ernest résonnent étrangement avec cette prise de risque protestataire. Pasolini sur certain mur de Rome, après d'autres murs à Certaldo, à Ostie ou à Naples. Le poète palestinien Mahmoud Darwich est debout à Jérusalem, à Bethléem, de Ramallah à Gaza (2009)... Les cadavres allongés des « Communards » apparaissent sur les marches du métro Charonne (encore un carambolage), ils reviennent sur les quais de la Seine ou sur la montée du Sacré-Cœur... Ou comment la sédition peut encore habiter poétiquement le monde.
Salman Rushdie Deux ans, huit mois et vingt-huit nuits <i>par Claude Grimal</i>	p.21	
Dante Alighieri La divine comédie <i>par Michel Paoli</i>	p.22	
Denis Strulevitch Marrisson Le Souffle <i>par Steven Sampson</i>	p.24	
P. Bihouix et K. Mauvilly Le désastre de l'école numérique <i>par Norbert Czarny</i>	p.25	
Daniel Fabre Bataille à Lascaux <i>par Alban Bensa</i>	p.27	
Benjamin Fondane Rencontres avec Léon Chestov <i>par Christian Mouze</i>	p.29	Mais aussi le Darfour raconté par Abdelaziz Baraka Sakin, l'ombre de l'assassin de Martin Luther King attrapée par Muñoz Molina à la suite d'une longue quête, l'ombre portée des apparitions virginales sur la découverte des grottes préhistoriques et de peintures pariétales, évoquée par Daniel Fabre dont l'œuvre d'anthropologue place les enfants en position de médiateurs entre plusieurs mondes... Nous rendons compte aussi d'une importante et très philosophique biographie de Hobbes, par Luc Foisneau, de l'amitié qui lia Léon Chestov à Benjamin Fondane, d'une nouvelle traduction de Dante, par Danièle Robert qui tente pour la première fois en français de rendre compte systématiquement de la <i>terza rima</i> ... et de bien d'autres textes encore, de quoi lire notre journal pendant plusieurs heures et des livres pendant plusieurs mois.
Klaus Theweleit Fantasmalgories <i>par Georges-Arthur Goldschmidt</i>	p.31	
Philippe Lejeune Aux origines du journal personnel <i>par Catriona Seth</i>	p.32	
Jacques-Olivier Boudon Les naufragés de la Méduse <i>par Maïté Bouyssy</i>	p.34	
George Prochnik L'impossible exil <i>par Jacques Le Rider</i>	p.37	
Luc Foisneau Hobbes : la vie inquiète <i>par Alain Boyer</i>	p.39	Nos publications se déplacent et se multiplient sur l'espace de la toile. Nous publions régulièrement des textes inédits sur notre blog de Mediapart : cette semaine, quatre entretiens passionnants réalisés par nos collaborateurs Steven Sampson et Liliane Kerjan lors du Festival America de Vincennes, avec Ben Lerner, Stewart O'Nan, Virginia Reeves et Sam Lipsyte. Nous lançons aussi le débat sur la littérature et le réel, qui prendra les formes d'une chronique judiciaire régulière, tenue par Marie Étienne, d'un ensemble de contributions sur le long cours et, nous l'espérons, d'une participation des lecteurs. T.S., 28 septembre 2016
G.-A. Goldschmidt Heidegger et la langue allemande <i>par Jean Lacoste</i>	p.44	
Pascal Ménoret Royaume d'asphalte <i>par Sonia Dayan-Herzbrun</i>	p.46	
Collection Cérès Franco à Montolieu <i>par Maïté Bouyssy</i>	p.48	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.
Exposition Ernest Pignon-Ernest <i>par Gilbert Lascault</i>	p.50	
Edward Albee <i>par Liliane Kerjan</i>	p.51	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)
Anton Tchekhov Vania et Isabelle Lafon Les insoumises <i>par Monique Le Roux</i>	p.53	Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

À l'ombre des Maures

Maures est le troisième livre que Sébastien Berlendis publie dans la belle collection que Brigitte Giraud dirige chez Stock, « La Forêt ». Un texte de soi tout en finesse, où les souvenirs s'accordent avec les sensations. À fleur de peau.

par Roger-Yves Roche

Sébastien Berlendis, *Maures*
Stock, coll. « La Forêt », 112 p., 14 €

« La Forêt » : une collection de livres rares, comme on le dit de certaines essences d'arbres, et qui forment constellation : écriture de soi comme la marque d'un ongle sur une écorce tendre, imaginaire fait d'ombre et de lumière, petits volumes, la plupart du temps, qui trouvent refuge sous une belle couverture vert foncé. Citons *Y revenir* de Dominique Ané, *La bibliothèque du docteur Lise* de Mona Thomas, *Mont Blanc* de Fabio Viscogliosi.

Une pinède : la forêt de prédilection de l'auteur de *Maures*, un récit tissé d'images du passé, frêles instantanés qui évoquent l'adolescence du narrateur, revenus comme du plus loin de l'oubli : « *Lorsque j'avance dans la pinède aujourd'hui clairsemée et fermée par des clôtures de bois, des souvenirs affleurent. Ils viennent de loin ces visages, ces gestes, ces bruits. Au cœur de la pinède, des fantômes habitent mon corps.* »

Maures est un récit de l'espace. À soi, et pourtant partagé. Comme un secret éventé, entre famille et amis. Un arrière-pays avec tout ce que ce vocable implique, indique : promesse d'une mer toute proche qui se confond avec l'immensité du ciel, route de montagne qui y mène par on ne sait quel bout, et puis soudain une ouverture comme au milieu de nulle part. C'est le camp du Pansard. On le découvre, le défriche, le déchiffre presque. On y habite le temps d'une saison, comme une phrase entière une parenthèse. Vie qui recommence et s'arrête dans un ici éphémère et un maintenant éternel : « *Le travail de la mémoire transforme le camp du Pansard en paysage mental. Je ne suis pas né au bord de l'eau, j'ai grandi au milieu des terres, la mer n'investit ma tête et mon corps que deux mois durant. Pourtant, les plages, les routes, les contours des Maures traduisent en moi un espace inaugural, un territoire de naissance.* »

C'est que *Maures* est aussi et peut-être avant tout un récit du temps. Passé, mais tellement

présent. La mélancolie des âges se dissout dans l'air de l'été. L'été, cette saison qui porte trop bien ou trop mal son nom : ce qui a été est promis à disparaître. Il faut faire vite. L'été est une saison qui brûle le temps : « *Le midi ressemble à une heure de fête rapide.* » L'été est une saison brûlante aussi. Des corps qui se désirent. Des peaux qui se cherchent, se respirent, se caressent sans fin. Avec l'envie de ne vivre qu'au contact de l'autre : « *Cet été, Louise découvre la plage, les garçons, la frénésie, son corps. Avec elle, je découvre le mien.* » Louise, Suzanne, Marie, Isabelle, sont autant de prénoms gravés dans le texte qui résonnent comme des promesses d'amour continué : d'infinies filles du temps.

Le texte de la mémoire est un tissu fragile, on le sait. Un mouvement brusque, et il pourrait se rompre : fils du temps. Tout l'art de Berlendis consiste à coudre ensemble des petits pans d'images mûres ; l'une d'elles pourrait tomber, ne tombe pas, est rattrapée par l'image suivante, et ainsi de suite : « *Quand je traverse les Maures, les temps se mêlent.* » Une ou deux dates dans *Maures*, mais ce sont à peine des repères, tout juste des bornes. Rien ne se passe, l'événement n'a pas sa place, l'ordinaire, un peu, oui, le quotidien, mais dans sa plus simple expression, quelques images saisies à la volée, restituées simplement, comme ça : « *Sur la terrasse en bois, elle peint ses ongles en rouge, mange une demi-douzaine d'huitres chaque midi, conduit une voiture de sport.* » D'où cette étrange et agréable impression que ce récit n'a pas de centre, qu'il est tout un centre, un cœur qui bat : un *je me souviens encore*.

On pourrait trouver trop de douceur à ces mots d'amour et de vie adolescents. Ce serait mal les lire, les lier. Car partout la douleur veille, guette. Derrière le massif des Maures, la mort. C'est d'abord un grand-oncle qui s'en va, puis c'est au tour du grand-père, qui se voit progressivement ne plus être. Le narrateur le sait, qui élabore le récit à sa mesure, histoire qu'il ne meure pas avant de mourir : « *La douleur de la maladie assombrit mon grand-père. Le traitement assomme le corps, le moral craque, les yeux lâchent, la voix et la mémoire restent en vie. Je redoute que les choses de l'été deviennent pour lui des espaces*



© Alban Moro

À L'OMBRE DES MAURES

sans formes ni noms. Alors je continue l'histoire, je décris les lieux, il me raconte à nouveau. » Petit-fils du temps...

Il y a partout dans ce récit de belles évocations de la figure grand-paternelle. Des expressions qui reviennent comme des gestes, des mimiques presque, qui sont comme la signature d'un corps alerte et vivant, intelligent : « *La pinède prend des allures de cloître, l'été est bien, comme mon grand-père le dit, une parenthèse enchantée, enfant je ne comprenais pas cette expression.* »

C'est cette parenthèse que le livre ne veut pas refermer, referme malgré tout : « *Lorsque je parle avec mon grand-père, je continue de croire qu'après une visite je pourrais ajouter des jours et des mois à notre histoire. Puis un matin de mars vient derrière lequel il n'y a plus rien.* » Ou alors juste le sentiment d'une présence, comme dans la forêt un craquement de branches mortes.

Un père fatigué

Le bon fils est un récit étrange et saisissant dans son propos comme dans sa forme. Deuxième roman de Denis Michelis, après *La chance que tu as*, publié chez Stock en 2014, *Le bon fils* confirme l'habileté de son auteur à rendre sensible la violence du langage, dans une langue épurée et légère, ce qui n'est sans doute pas le seul paradoxe de ce texte.

par Gabrielle Napoli

Denis Michelis, *Le bon fils*. Éditions Noir sur Blanc, coll. « Notabilia », 216 p., 17 €.

Un fils et son père à la campagne. Un mauvais fils et un père fatigué. Par son travail, par sa toux, par son mauvais fils. Une mère dont on ignore à peu près tout, si ce n'est qu'elle est partie, lasse elle aussi sans doute d'avoir un mauvais fils, et qu'elle a préféré « *redistribuer les cartes de son existence.* »

Heureusement, pour les mauvais fils, il y a le lycée et ses professeurs, dispensateurs de savoirs et d'avenir, les camarades de classe qui eux sont des bons fils, et qui ne rechigneront jamais à rappeler à Albertin, puisqu'il s'appelle (peut-être) ainsi qu'il n'est qu'un mauvais fils. Le lycée et son équipe (involontairement) désopilante de professeurs, ces professeurs qui, ne l'oublions pas « *ont sacrifié leurs plus jeunes et plus belles années afin de se perdre dans les méandres de fastidieuses études, à présent c'est à leur tour de vous lâcher dans le labyrinthe de la connaissance. À vous de trouver la sortie. Gloire à l'éducation nationale, joyeux Noël et bonne année. (salve d'applaudissements, standing ovation !)* » ne suffisent pas à sortir ce mauvais fils de sa condition de mauvais fils.

Le salut débarque dans le pavillon, au début du deuxième acte « (Perturbation) », sous les traits de Hans, un « *homme charpenté comme il faut* », face auquel Albertin fait « *triste figure* » avec ses cuisses semblables à des « *pattes d'oiseaux* ». Et Hans, cet étrange personnage surgi de nulle part, s'installe avec le père et le mauvais fils, et transforme, pour le meilleur (?) le quotidien de l'un et de l'autre,

UN PÈRE FATIGUÉ

usant de moyens sans doute fort discutables, mais il ne faut reculer devant rien, n'est-ce pas, pour transformer un mauvais fils en bon fils. Le troisième acte (« Confession ») sera celui de la consécration, qui n'est pas forcément là où le lecteur l'attend, encore que Denis Michélin sème dans son texte quelques indices qu'une lecture attentive ne laissera pas filer.

Le bon fils est un texte salubre parce qu'il parvient, dans une forme relativement courte et épurée, où l'ironie, omniprésente, semble (à première vue) assez légère, à rendre compte de plusieurs formes de violence qu'on néglige, qu'on oublie, ou qu'on refoule, tout simplement. *La chance que tu as* évoquait déjà cette question de la violence, au travail, et soulevait aussi celle de la jeunesse sur laquelle semblent peser de tout leur poids les pressions sociales et institutionnelles, largement relayées par les parents. Pour cela, l'auteur maîtrise parfaitement l'entrelacement des discours, créant un jeu polyphonique souvent savoureux et cruel.

Dans *Le bon fils*, Denis Michélin semble se concentrer davantage sur le rôle que les parents jouent, ici le père comme la mère, puisqu'elle ne semble pas, malgré son absence, exempte de toute responsabilité. Quel fils est-on prêt à accepter ? Quel père peut-on supporter ? Cette double interrogation (l'une ne peut sans doute aller sans l'autre) sous-tend le récit dans son entier. Le (mauvais ?) père et le mauvais fils se livrent une guerre impitoyable : l'un est fatigué et hypocondriaque : « *Puis il se met à tousser, tu vois : tu me fais tousser. Un jour tu me tueras. A la bonne heure.* », l'autre est un adolescent un peu paresseux, un peu obsédé par les filles et le sexe, un peu ridicule parfois, mais surtout très seul.

L'intrusion, réelle ou imaginaire, du mystérieux Hans, bouscule le quotidien de ces deux hommes, l'un en devenir, et l'autre en passe d'avoir été, déjà. On pense, peut-être, à *Théorème*, de Pasolini, où le jeune homme à la beauté divine s'est transformé en homme mûr au charisme affirmé. Il aura pour mission de devenir le nouveau père, de transformer le mauvais fils en bon fils, et peut-être aussi de transformer le père en homme enfin épanoui, grâce aux multiples séances de peinture dans la cave, cave évidemment interdite à l'enfant qui est ici encore le lieu de tous les fantasmes, jusqu'au fantasme ultime, celui qui clôt le récit.

L'auteur joue avec les codes du conte, flirte avec le fantastique, donne au récit des accents oniriques, et interroge inlassablement notre rapport à la réalité et à la littérature. Le livre n'est pas seulement une critique sociale (l'école et son injonction à réussir, coûte que coûte, qui crée d'ailleurs un paradoxe assez hilarant avec la médiocrité de ceux qui professent), il est aussi une réflexion intime et profonde, parfois assez troublante, sur les désirs qui nous animent, sur notre capacité à vivre avec nos fantasmes, et sur le rapport que ceux-ci entretiennent avec la réalité que nous construisons.

Des lumières dans la nuit

Sous la direction d'Arnaud Huftier, Alma éditeur entreprend l'édition intégrale des contes, récits et romans de Jean Ray, parfois publiés dans des versions incomplètes ou édulcorées et plus disponibles pour beaucoup d'entre eux. Cette réédition comprendra dix volumes jusqu'en novembre 2018. Elle débute avec deux textes majeurs du fantastique, bien différents dans leur genre et leur ton, Les contes du whisky (1925), récits brefs, âpres et oralisants, et La cité de l'indicible peur (1943), roman à l'ironie pince-sans-rire. Leur point commun, outre l'humour grinçant et la force de personnages brossés en quelques traits, tient à l'omniprésence de la peur, sujet et moteur de la fiction.

par Sébastien Omont

Jean Ray, *Les contes du whisky*.
Alma éditeur, 281 p., 18 €
La cité de l'indicible peur.
Alma éditeur, 251 p., 18 €

Le liquide éponyme, « *ce ruissellement d'or, cette merveilleuse prière du soleil qui égrène son silencieux chapelet de pépites du comptoir au sable fin des dalles* », donne son unité aux *Contes du whisky*. Dans la taverne portuaire du *Site enchanteur*, il permet à de pauvres hères de se réchauffer autour d'un verre où il délire les langues qui se mettent ainsi à parler

DES LUMIÈRES DANS LA NUIT

toutes seules, en des dialogues quasiment autonomes, détachés des personnages qui les profèrent, marins, miséreux, voleurs ou assassins. Libérées par la bouteille « lumineuse, riche, pure et accueillante », des voix frustes, truculentes et saccadées dévident histoires, secrets et angoisses. Car à l'extérieur du bar chaleureux rôde le *fog*, « jaune, gras, lent et majestueux ». Combiné à l'ivresse, il modifie suffisamment les perceptions pour que les peurs prennent vie. « *Marchons plus vite* », dit un personnage, « *je sens le fog qui est sur nos talons, car moi je l'entends, oui, j'entends le brouillard ! Cela commence par une plainte lointaine, un appel de souffrance perdue pour des millions d'oreilles, et puis il vient sur vous avec un bruit mat d'eaux lourdes et vous en avez pour des heures à entendre de fines petites voix aigrettes vous insulter derrière les portes closes, des râles sourds monter des encoignures sombre...* »

Au fil des contes, la terreur s'incarne dans l'inconnaissable, obscurité ou brouillard, contamine des corps qui se transforment en araignée, entrent en lutte avec eux-mêmes, deviennent incontrôlables, en particulier à travers leurs mains, indépendantes, séparées du corps et donc aussi du contrôle de la raison. Mains qui implorent souvent et qui, quand elles sont dédaignées, blessent ou tuent. Main sortant de la nuit tempétueuse pour menacer (« Une main... »), main révoltée contre son propriétaire (« Joshua Göllick prêtreur sur gages »), main qu'on cache (« Irish whisky »), mains qui étranglent dans le noir (« La nuit de Camberwell »), main coupée seule preuve de l'horreur (« Dans les marais de Fenn »), main coupée encore, porteuse de malédiction, dans « La dette de Gumpelmeyer », une des nouvelles moins connues rassemblées à la suite des Contes du whisky.

Grâce à une forme originale, avant-gardiste par son oralité et son tempo haché, *Les contes du whisky* disent brutalement la dureté d'existences privées de perspectives, marquées par un sentiment d'absurdité, des vies qui ne peuvent trouver sens et éclat que dans l'instantanéité de l'ivresse. « – Tu diras : *“Quand demain ou la semaine prochaine on me repêchera sur la plage de Southend ou de Sheerness, parmi les algues, les crabes morts et la boue jaune – on me jettera vite dans un trou à l'extrême bout du cimetière et jamais un petit enfant en pleurs n'y mettra un bouquet de fleurs ou un brin de lierre – et plus tard il n'y aura jamais quelqu'un pour penser*

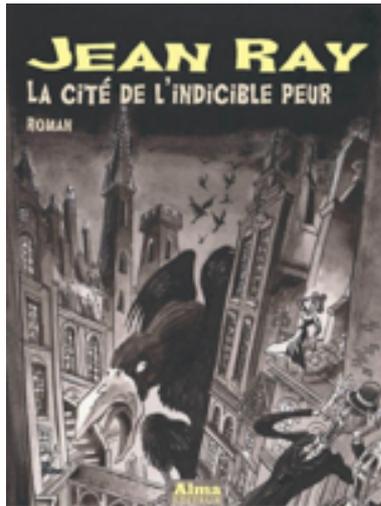
à moi, avec une larme ou un regret. C'est très dur, votre Seigneurie.” – Oh ! Hildesheim, nous serons de si pauvres morts ! aucun souvenir ne voudra de nous. »

L'anxiété peut devenir si forte que le protagoniste du « Crocodile » en meurt littéralement. Le rythme des récits tangué comme le pont d'un bateau, un alcool fort, et la vie quand elle échappe, et vire par moments à un antisémitisme instinctif et virulent qui choque. Celui-ci peut correspondre au milieu social inculte des personnages, mais il exprime aussi, à travers la récurrence de l'usurier puni par le fantastique – qu'il soit d'ailleurs juif, « Joshua Göllick » ou superlativement chrétien, « Gilchrist » dans « Irish Whisky », « Pilgrim » dans « Le saumon de Poppelreitter » – une telle obsession de la dette qu'elle se transforme en angoisse existentielle.

On ne peut s'empêcher de rapprocher cette insistance sur la figure du créancier impitoyable de la biographie de l'auteur : *Les contes du whisky* sont écrits en 1923 et en 1924, quand Jean Ray dirige la revue *L'Ami du livre*, où, pour attirer des écrivains célèbres de l'époque, dont Pierre Mac Orlan, Francis Carco et Maurice Renard, il rétribue généreusement les articles. Trop généreusement, puisqu'il est arrêté le 8 mars 1926 pour malversation financière et passe presque trois ans en prison. La peur qui s'exprime dans des récits à la cadence convulsive à la fois propre à l'ivresse et à la fuite – et c'est le génie de Jean Ray d'avoir rapproché les deux –, la noirceur désespérée des contes avait donc une base bien réelle.

Conformément à son titre, la terreur est aussi au cœur de *La cité de l'indicible peur* – dans laquelle on ne trouve d'ailleurs aucun antisémitisme, alors que le livre est publié dans la Belgique occupée de 1943. La « cité » est une petite ville endormie, Ingersham, située dans une Angleterre ressemblant beaucoup à la Flandre, avec sa « Grand-Place », ses « salle[s] à manger hollandaise[s] », ses « bahuts flamands ». La petite bourgeoisie routinière qui l'habite paraît surtout préoccupée de sa quiétude et des plaisirs de la table.

Pourtant, ce cadre d'un prosaïsme presque absolu (où l'on comprend « Galatée » dans le sens de « Galantine ») cache de nombreux secrets que va révéler malgré lui un rond-de-cuir en retraite de la police, Sigma Triggs. Comme dans la série de ses Harry Dickson, Jean Ray manifeste dans ce roman son goût



DES LUMIÈRES DANS LA NUIT

pour les personnages ordinaires, triviaux, et cependant subtilement tordus, bizarres, jouant à la fois sur le comique et l'inquiétude. On oscille sans cesse entre le ridicule et l'effroi. Comme les habitants d'Ingersham ne peuvent croire à la simplicité apparente de Triggs et voient en lui un habile détective venu les démasquer, leurs craintes prennent le dessus.

De cause et de forme diverses, les peurs individuelles et collectives finissent par s'amalgamer en une masse presque tangible que chacun habille de ses démons : « *Triggs eut une dernière vision de la Grand-Place, vide à présent, et soudain elle lui parut avoir un visage énorme, hagard, tordu par une épouvante livide* ». Plusieurs personnages meurent de peur : la leur ou celle des autres. Personne n'est à l'abri, ni les auditeurs d'histoire, ni ceux qui les racontent. Cette défiance face aux apparences finit par contaminer la narration du roman lui-même : si tous les crimes reçoivent en définitive des explications rationnelles, celles-ci paraissent trop simples pour convaincre. Les multiples coïncidences, qui pourraient sembler des artifices, restant, elles, inexplicables, minent les justifications raisonnables. À la fin du roman, la peur semble bien exister en soi, en-deçà de la logique et en dépit d'elle.

Les contes du whisky et *La cité de l'indicible peur* illustrent de deux façons différentes la capacité du fantastique à exprimer « l'indicible » : les sentiments de terreur, de culpabilité, de sa propre insuffisance à surmonter les difficultés du monde et de la vie, mais Jean Ray arrive magistralement à mêler cela à ce qui permet aussi de lutter contre ces angoisses : l'humour, la verve, l'imagination, les histoires. Et le whisky.

Un roman pour le Soudan

C'est la première fois qu'un roman d'Abdelaziz Baraka Sakin est traduit en France. Né en 1963 à l'est du Soudan, il est l'auteur de plusieurs livres qui circulent « sous le manteau » dans son pays, c'est-à-dire, à l'heure numérique, sous format PDF. En 2009, ses livres ont été détruits en public et il s'est réfugié en Autriche. Son septième roman, d'abord paru en Égypte comme les autres [1], est une description courageuse et distanciée des années de guerre, où la prise de position est tout autant une voie de salut que l'apparition d'un nouveau messie.

par Pierre Benetti

Abdelaziz Baraka Sakin, *Le Messie du Darfour*. Trad. de l'arabe (Soudan) par Xavier Luffin, Zulma, 203 p., 18 €

Il faut du courage pour témoigner d'une guerre et nommer ses responsables, de même qu'il en faut à celles et ceux qui dénoncent leurs agresseurs et racontent ce qui leur est arrivé. Il en faut aussi pour faire un roman qui parvient à reconstituer le contexte dont il est issu, qui constitue sa chair même, et qui réussit dans le même temps à le dépasser pour créer un entre-deux où ni la réalité ni la fiction ne l'emportent totalement, pour faire entendre les subtilités de sa langue, mener son lecteur à une empathie profonde pour ses personnages. Le Darfour, cette région à l'ouest du Soudan où se déroule l'action, est pourtant si loin, la guerre qui y sévit depuis 2003 si complexe et si brutale.

De belles figures traversent *Le Messie du Darfour* et sont remplies de courage, elles aussi. Comme cette jeune fille au prénom d'homme, Abderahman, qui a oublié le massacre de sa famille et les viols qu'elle a subis au cours de l'attaque de son village, et qui pourtant ira jusqu'à les venger ; comme cette vieille marchande de légumes qui la recueille chez elle et qui, malgré la perte de sa foi, continue de vivre. Les deux jeunes soldats

UN ROMAN POUR LE SOUDAN

enrôlés de force dans l'armée gouvernementale, quant à eux, ont le courage d'admettre leur peur devant l'éventualité du combat et de la mort. Dans ce pays fait d'influences arabes et africaines, d'islam et de christianisme, apparaît un homme, fils d'un charpentier nommé Joseph et d'une femme nommée Marie, à la fois « arabe » et « Noir » là où certains se revendiquent ou l'un, ou l'autre ; là où les vaines recherches d'identité pure, manipulées de toutes parts, font justement le terreau de la guerre.

Cela ressemble à une profession de foi moins religieuse que politique : son attente permet au récit de faire entendre une révolte qui sourde, pleine de colère et d'espoir. « *Cette étrange affaire de « prophète du Darfour » – pour reprendre les termes de la presse occidentale* » est l'une des multiples trames narratives d'un roman dont chaque chapitre peut se lire comme un récit à part entière, à la fois séparé des autres et relié au reste, où il arrive même qu'un personnage livre sa propre histoire. La transmission des événements passés semble, alors, aussi essentielle à la paix que la projection vers l'avenir heureux promis par ce nouveau messie. La violence s'estompe par moments devant cet apaisement.

Le Messie du Darfour ressemble à un conte venu de très loin, où la modernité de la guerre, avec ses armes automatiques et ses hélicoptères, continue de mettre les hommes devant leurs responsabilités plus anciennes, plus profondes, vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur terre ou de ceux qui les ont précédés. Au terme d'un impressionnant parcours de la généalogie sociale d'un des deux soldats issu d'une lignée d'esclaves, le récit conclut : « *Il savait bien que son jugement était sévère, mais il n'avait pas le choix, il ne pouvait approuver ou se montrer neutre, car l'Histoire n'était faite que des observations consignées par les hommes, et l'on a le droit en tant qu'humains de ne conserver de l'Histoire que ce qui nous concerne, on a le droit aussi de ne pas croire ceux qui l'écrivent, il n'y a pas de vérité absolue dans ce qui est consigné, rien n'est plus vrai que ce que l'on voit de ses propres yeux, ce que l'on ressent, ce pour quoi on souffre tous les jours, voilà le malheureux héritage laissé par l'esclavage.* »

Il n'est pas sûr que ce roman lutte contre ce qu'un autre personnage appelle « *la schizophrénie du spolié, qui ne parvient à appréhender qu'une partie de la réalité,*

qu'une partie des faits, et qui donc ne remplit qu'une partie de son devoir ». *Le Messie du Darfour*, au contraire, est un roman subversif et scandaleux, car il refuse justement le principe d'équité envers les différentes parties. Tous les hommes qu'on y rencontre sont engagés dans un monde de violence, certes ; néanmoins, seuls certains d'entre eux sont contraints de ne penser « *qu'à une chose : se venger ou désertier* ». Non pas qu'Abdelaziz Baraka Sakin soit binaire dans sa description très fine de la guerre, où la sécheresse de ton et même parfois l'humour la mettent à distance pour mieux la faire voir, mais il a résolument choisi son camp. Il se place du côté de ceux qui ont perdu les leurs, ceux qui refusent de tuer. Il vilipende les autres qui sont rémunérés pour le meurtre, le viol et la torture, en particulier les miliciens *janjawid*, auxiliaires de l'armée soudanaise recrutés dans les pays voisins. Il parle au nom d'un pays qui souffre depuis trop longtemps de la violence armée et des intérêts stratégiques, mais aussi de positions morales faibles, telle que celle qui veut que « *le responsable des péchés et des fautes commis en temps de guerre, c'est celui qui donne les ordres, pas celui qui les exécute* ».

Héritier d'origines darfouris et tchadiennes, Abdelaziz Baraka Sakin incarne, avec son prophète imaginaire, la diversité culturelle et linguistique du Soudan. C'est aussi un écrivain qui n'hésite pas devant quelques digressions historiques sur son pays. Agréablement menées, elles n'entravent en rien le récit, elles intègrent ce qui arrive aux personnages affligés par de nombreux deuils. Ils ressemblent en cela aux nombreux jeunes exilés qui parcourent aujourd'hui les rues de Paris dans l'attente d'un asile. En l'absence de leur parole ou de celle de leurs compatriotes restés au Soudan, on peut remercier un traducteur, Xavier Luffin, d'avoir fait connaître au public francophone ce romancier de l'oppression. Espérons que ses autres livres sortent du manteau où ils sont cachés.

Signalons *The Jungo. Stakes of the Earth*, traduit en anglais et publié en 2015 chez Africa World Press, ainsi que le recueil collectif *Nouvelles du Soudan* (Magellan, 2009) où figure un texte d'Abdelaziz Baraka Sakin traduit en français.

Dans le cadre de notre partenariat, cet article a été [publié en avant-première](#) dans l'édition payante de *Mediapart*.

Entretien avec Abdelaziz Baraka Sakin

Installé à Salzburg, en Autriche, Abdelaziz Baraka Sakin écrit des romans tout en faisant des traductions pour les demandeurs d'asile. Lui-même est un exilé depuis qu'il a dû quitter le Soudan en 2009. L'auteur du Messie du Darfour, accompagné de son traducteur Xavier Luffin, était de passage à Paris en septembre.

propos recueillis par Pierre Benetti

Quelle place a Le Messie du Darfour dans votre œuvre ?

Je considère mes romans de la même manière qu'un père considère ses enfants : ils sont tous différents, mais chacun a de la valeur pour moi. Mais ce roman est différent des autres, à la fois parce qu'il traite directement de la guerre du Darfour et parce que la construction de la narration lui est propre. Je n'ai pas écrit les chapitres l'un à la suite de l'autre, dans une continuité temporelle. J'ai travaillé à partir de thèmes, puis le texte est né en rassemblant les chapitres écrits indépendamment – en commençant par ceux qui sont au centre du livre. *Le Messie du Darfour* a aussi une particularité en ce qui concerne la langue.

J'utilise deux niveaux de langue différents : d'un côté la narration principale en arabe, de l'autre ce que dit le messie, qui est inspiré de la langue des textes sacrés. On trouve peu de dialogues dans ce roman, ce qui n'est pas le cas de mes autres romans où j'utilise les différents dialectes arabes du Soudan. Chacun de mes romans parle d'un sujet différent. Dans celui-ci, l'idée était de parler de la vie de l'homme pendant la guerre et surtout de l'influence de la guerre sur la société, sur la manière dont les hommes en viennent à se comporter en temps de guerre. Quelque part, c'est le hasard qui m'a poussé à écrire ce roman. J'ai été amené à travailler au Darfour dans le cadre d'un projet humanitaire, où je devais former les belligérants au droit international. Sur le terrain, j'ai vu et entendu des choses qui ont fait naître l'idée d'écrire quelque chose sur le sujet.

À propos de la construction de ce livre, cette affaire de prophète n'est qu'une histoire parmi toutes les autres qui



composent ce roman. Pourquoi est-elle au centre ?

On peut avoir l'impression que le messie n'a qu'un rôle secondaire. Mais si on regarde bien, l'idée de prophétie apparaît chez d'autres personnages. C'est un enracinement dans la culture soudanaise, où il y a une série de traditions et de récits qui parlent de prophétie. A différentes périodes de l'histoire, beaucoup de personnages locaux au Soudan ont prétendu être des prophètes. Et puis, après la parution de ce livre, dans la ville d'El Fasher, un homme a même prétendu être « le messie du Darfour ». Je ne considère pas que la solution pour le Soudan soit un prophète, la solution sera politique. C'est une métaphore de la démocratie à venir.

Le Soudan est fait de nombreuses langues. Quelle est la vôtre, ou les vôtres ?

Ma langue maternelle est l'arabe, c'est celle que je parle au quotidien. Mais ma mère parlait aussi le bilala et mon père le masalit, parlées dans deux régions du Soudan, et je les connais aussi un peu. J'ai des notions d'amharique et de tigrinya, car la région où j'ai grandi est frontalière avec l'Éthiopie et l'Érythrée où on parle ces langues. Et puis, je parle un peu anglais et allemand depuis que je vis en Autriche...

ENTRETIEN AVEC ABDELAZIZ BARAKA SAKIN

Quel est votre rapport à toutes ces langues lorsque vous écrivez ?

Les langues ont une influence très forte dans ma manière d'écrire. Dans *The Jungo* [1], j'utilise les différents dialectes arabes du Soudan. Certains personnages parlent un dialecte, d'autres personnages en parlent un autre : le lecteur soudanais peut identifier leur origine en fonction. A cela j'ai ajouté des mots en amharique et en tigrinya, car l'action se passe dans cette région frontalière. Je n'utilise pas de langue de manière gratuite, je le fais de manière consciente, c'est le résultat d'une réflexion. Je considère que la langue fait partie de chacun de mes personnages. Une langue véhicule des idées et des éléments culturels particuliers. Donc utiliser la langue permet de construire les personnages. Il y a même des cas au Soudan où certains mots sont utilisés soit par des hommes, soit par des femmes ! Il m'arrive aussi d'utiliser des mots anciens ou utilisés dans certaines régions. Ce n'est pas seulement un jeu, il y a dedans une dimension sociale et psychologique là-dedans.

Dans le roman, il y a un village appelé Khourbati, qui signifie « exil ».

Oui, c'est l'une des étymologies de ce nom. Mais quand j'ai écrit cela, je ne pensais pas à l'exil. C'est peut-être une ironie du sort, voire une vengeance de la part de mon roman, qui me punirait d'avoir utilisé ce mot...

Qu'est-ce que l'exil a changé dans votre écriture ?

Je sens une forte pression psychologique et sociale, car je ne suis pas habitué à vivre en dehors du Soudan et je n'ai pas encore d'organisation personnelle. Je me rends compte que l'exil n'est pas seulement géographique, c'est aussi une autre manière de concevoir le temps et d'appréhender la langue. Cela donne un sentiment d'isolement complet, qui est renforcé par le fait de mal connaître l'histoire locale européenne. Pour un écrivain, il faut avoir un certain équilibre personnel pour être capable d'écrire.

Que s'est-il passé pour que vous ne puissiez plus revenir dans votre pays ?

Suite à la parution de mes livres, j'ai été emprisonné à plusieurs reprises, on m'a menacé, on m'a frappé. Surtout, je devais signer un document disant que je n'écrirai plus

une ligne. Forcément, pour un écrivain, c'est une impasse ! Tous mes livres sont interdits au Soudan, ils circulent sous forme d'éditions pirates dont je ne retire rien. J'ai été privé de numéro national, ce qui fait que je ne peux pas réclamer mes droits de citoyen. Tout cela m'a poussé à quitter le pays. La raison est clairement politique : le gouvernement soudanais a un projet culturel fondé sur la promotion de l'identité arabe et islamique du Soudan. Or, le Soudan n'est pas seulement cela. Quand on lit mes romans et mes prises de position, on voit que je suis opposé à ce projet puisque je parle de la variété culturelle et religieuse du pays. On peut croire que c'est parce que je parle de manière directe du sexe, mais ce n'est qu'un prétexte. Le grand écrivain Tayeb Salih en parle aussi et il n'est pas interdit. Et puis, il faudrait interdire de nombreux textes arabes, en commençant par *Les Mille et une Nuits*...

Quels livres vous ont-ils marqué en tant que lecteur ?

Le premier livre étranger que j'ai découvert quand j'étais enfant était les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe. Pour la construction de ce roman, j'ai été très influencé par *Le prophète*, du poète palestinien Khalil Gibran, mais aussi par l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, par la poésie de Walt Whitman, qui a un aspect narratif puissant, et par Alain Robbe-Grillet et Henri Michaux. Chez eux, le lieu peut prendre la place du personnage, la description prend le pas sur la narration, j'aime beaucoup ça.

Pour qui ou pour quoi écrivez-vous ?

J'écris pour moi-même, plus particulièrement pour me débarrasser de la peur que m'inspire la guerre. Tous mes romans ont un lien avec la guerre, d'une manière ou d'une autre. Celle du Darfour ou celle qui a eu lieu avec le Soudan du Sud. Ecrire sur la guerre me permet d'exorciser cette peur.

1. ***The Jungo. Stakes of the Earth*, traduit en anglais et publié en 2015 chez Africa World Press. À paraître en français chez Zulma.**

Dans le cadre de notre partenariat, cet article a été [publié en avant-première](#) dans l'édition payante de *Mediapart*.

Cauchemars polonais

Tandis que les conservateurs au pouvoir multiplient les atteintes aux libertés et caressent leurs chimères nationalistes, les Polonais font de drôles de rêves. Voyez ces deux jeunes femmes racontées par Justyna Bargielska dans Petits renards. Elles s'endorment encore maquillées, se retrouvent dans des univers plus ou moins étranges, se les racontent, et ça donne un compte rendu désopilant de la Pologne d'aujourd'hui. Ou bien ce carreleur, « tout pâle dans son costume de classe moyenne », qui entend gratter sous le sol alors qu'il fait l'amour avec son amie dans sa cave. Il comprend que les Juifs morts pendant la guerre reviennent. Un cauchemar ? C'est La nuit des Juifs-vivants d'Igor Ostachowicz. C'était à Varsovie en 2009.

par Jean-Yves Potel

Justyna Bargielska, *Petits renards*.
Trad. du polonais par Agnieszka Zuk.
Les Allusifs, 142 p., 12,50 €

Igor Ostachowicz, *La nuit des Juifs-vivants*.
Trad. du polonais par Isabelle Jannès-Kalinowski.
L'Antilope, 334 p., 22,50 €

Les cauchemars sont donc à la mode. La dérision également. Car ces deux récits nous entraînent dans des aventures aux rebondissements croquignolesques, mélangent l'effroyable et la banalité de la vie postmoderne. Le lecteur rit beaucoup. La légèreté d'écriture et l'à-propos de ces deux auteurs de la nouvelle génération du roman polonais sont d'ailleurs bien servis par les deux traductrices. Les protagonistes des deux romans vivent dans la même ville, Varsovie, ressuscitée après vingt années de boom économique, couverte de centres commerciaux, de boutiques de luxes et peuplée de garnements qui lancent des blocs de glace sur les voitures qui passent. Mais les parcours de leurs auteurs diffèrent. Igor Ostachowicz, haut fonctionnaire dans la vie civile, invente un narrateur bien macho,

obsédé par les « *gros nichons* » qui manquent à sa copine – il l'appelle la Gigue –, des nichons qu'il admire chez une voisine aux fréquentations douteuses. Loin de telles considérations, Justyna Bargielska, poète féministe, juxtapose les monologues de deux jeunes trentenaires émancipées. Mères de familles déjantées, elles babassent, se racontent leurs petits soucis du quotidien, nous charment par leurs délires.

On ne sait pas très bien qui parle et à qui, peut-être chacune à elle-même, ou bien aux « poulettes » qu'apostrophe sans cesse Agnieszka, celle qui se masturbe « *pour savoir si [elle] peut toujours compter sur [elle]* ». Elle imagine une amie morte : « *J'allais dans sa cuisine pour la pleurer... Je pleurais tellement qu'une nuit elle est venue me voir et m'a dit que, mort ou pas mort, il fallait que je me ressaisisse.* » Elle est obsédée par son corps, ses performances, son maquillage ou le « *Monsieur au manteau déboutonné* ». Quant à sa copine Magda, elle a un fils qui rêve qu'elle s'est tuée avec un couteau ; une fille, aussi, qui la voit « *marcher sur l'eau* » et enrage d'avoir été abandonnée par sa mère (dans le rêve). À propos de quoi Magda commente : « *Mes rêves sont intolérablement laïques. Récemment j'ai rêvé du besoin de faire pipi au cimetière.* » Il faut dire que lorsqu'elle lambine dans la salle de bain et que ses enfants piaillent derrière la porte, elle leur raconte qu'elle est sortie « *en passant par le tuyau d'évacuation de la baignoire* ». Page après page, à travers cet échange de commérages désopilants, où se mêlent des considérations sur la vie des jeunes femmes modernes – internet, fitness, FIV, vidéo-surveillance, etc. – et sur leurs déconvenues conjugales (« *j'ai pendant longtemps tellement voulu avoir un enfant de plus, mais mon mari n'a été d'accord que pour un chien* », confie Magda), l'auteure nous raconte une triste réalité. Un monde tragi-comique, où tout se dégingue, où ces jeunes femmes n'attendent plus rien des hommes, toujours décevants et égocentrés. Belle satire féministe !

Plus cauchemardesque est le monde d'Igor Ostachowicz. Cette fois, la grande Histoire frappe à la porte, elle se rappelle à la mémoire des Varsoviens en la personne de Juifs zombies qui remontent des caves et veulent découvrir la vie moderne. Sympas, ils y prennent vite goût. L'auteur adopte un ton à moitié étonné par cette réalité apparue l'été 2009 dans son bloc d'immeubles vétustes, construit après la guerre sur les ruines du ghetto, plus exactement « *sur le dernier*



CAUCHEMARS POLONAIS

bunker, un bunker sacré ». Le narrateur s'en ac-commode et, avec sa Gigue, se voit investi d'une mission d'accueil et de soutien. « *Depuis le dernier coup dans la cave, deux choses m'obsèdent : les nichons et les Juifs.* » Il s'attache à une adolescente fascinée par les nouvelles musiques, et à son père, un combattant de l'armée juive de combat, « *hyper furax. Il a fait éclater sa colère de voir une jeune fille de bonne famille se griller une cibiche, sic, et boire de la vodka. À ces mots, Raytchel a levé les yeux au ciel, mais a sagement renfilé son pardessus et emboîté le pas de son père* ». Lequel père finira par céder. Le narrateur, sa Gigue et une copine asiatique rencontrée sur internet les emmènent à Arkadia, le grand centre commercial de Varsovie, construit dans les années 2000 au nord du territoire de l'ancien ghetto. Et tous découvrent, essayent, achètent, goûtent. Ils déambulent dans les allées, racontent aux passants éberlués qu'ils participent à une reconstitution historique.

L'enthousiasme de la jeune fille fait des émules – très vite, ils sont des dizaines à débouler des caves et à se pâmer devant les inventions modernes. Notre narrateur, toujours en proie à ses obsessions sexuelles, multiplie les efforts pour ses nouveaux amis, vide son compte en banque pour leur acheter ce qu'ils désirent, alors même qu'à l'autre bout du centre commercial des skinheads les menacent. Embauchés par un zombie SS, ils tentent de les détruire. Le Diable en personne s'en mêle. Il apparaît avec sa queue, ses cornes et ses yeux qui lancent des flammes, et met au pas ces nazillons en une bataille d'envergure. Entre le baroque et le jeu vidéo, un affrontement se dessine dont on ne dévoilera pas l'issue ici.

Le ton de ce récit insolite est souvent juste. On rit. On se moque des néonazis et des antisémites tourmentés par leurs mémoires. Certains passages évoquent avec force la présence/absence du passé juif de Varsovie, si prégnante lorsqu'on y habite. Mais ce n'est pas toujours le cas. On peut être aussi gêné par un jeu parfois gratuit avec une mémoire si douloureuse. Faut-il s'en offusquer ? C'est de la littérature, nous dira-t-on. Certes.

Voir l'Amérique comme un poème

Voici un livre très réussi qui allie élégance pensive et enthousiasme raisonné pour brosser un portrait coloré de la moitié ouest de l'Amérique et de ses écrivains. Soit trente-cinq romanciers, rencontrés chez eux dans leur paysage quotidien de ciels, bêtes et gens. L'Amérique : Des écrivains en liberté ou une harmonie civilisée. Qui l'eût cru ?

par Liliane Kerjan

Jean-Luc Bertini et Alexandre Thiltges,
Amérique : Des écrivains en liberté.
Albin Michel, 320 p., 35 €

« *Je suis presque sûr que vous aussi vous avez découvert l'Amérique sur des airs de Bob Dylan ou du Velvet, avec des images d'Edward Hopper, d'Alfred Hitchcock, de John Ford ou de Wim Wenders, à travers les livres de F. Scott Fitzgerald, Raymond Carver, Toni Morrison, Stephen King ou... Arrêtons là* », écrit Alexandre Thiltges dans le prologue. Et de nous inviter à prendre la route sur cinq grands blocs du territoire, le Sud-Ouest, le Midwest, le Nord-Ouest, et les Rocky Mountains. Thiltges enseigne la littérature à l'université du Texas, son compère Bertini est photographe indépendant et, sur plusieurs années, ils ont sillonné les grands espaces, les villes, les coins perdus pour débusquer le gibier à plumes dans son gîte, écouter les vibrations du temps. Les écrivains retenus sont nés après la Seconde Guerre mondiale, à l'exception de la doyenne, Annie Proulx, « *la recluse des hauts plateaux du Wyoming* » et de Jim Harrison. Publiés chez divers éditeurs français, ils sont très lus, comme Richard Ford, Laura Kasischke et Donald Ray Pollock, ou moins connus, comme Danzy Senna et Larry Fondation. C'est dire si la perception est ouverte, plurielle, un mélange de peaux et d'encres, des arias de voix indiennes, chicano ou « *hédoniste puritaine* ».

Cet apparent vagabondage en grand format (300 x 273), serti dans la couverture d'une immensité aux tons légers de bleus, jaunes et gris qui annonce les nuances et demi-teintes



Thomas McGuane © Jean-Luc Bertini

VOIR L'AMÉRIQUE COMME UN POÈME

des textes, ouvre un large panorama, un poème libre au gré des strophes intimes. Analyse et palette se répondent, images et mots réverbèrent paysages, nature, équilibre esthétique d'une vie. Chacun – auteurs du livre et romanciers – reprend implicitement à son compte le programme de Jack Kerouac qui entendait « voir l'Amérique comme un poème et non comme un endroit où il faut se battre et en baver ». Il ne s'agit pas d'une Amérique de la violence et des bas-fonds, ces écrivains solitaires, tourmentés à leurs heures, ont choisi leur géographie, une tension et une écologie. Tels Rick Bass, « *l'homme des montagnes* », Pollock, « *le Diable dans la mare du Sud* » ou Annie Proulx, qui regarde les aigles en dissertant sur le sens de l'architecture littéraire et l'expérience émotionnelle. Jim Harrison, « *qui fut sans conteste le parrain de cette odyssée américaine* », est le portier du livre, le frère hospitalier ouvrant et refermant les clôtures des grands domaines de l'Arizona au Montana.

Chaque entrée débute par un portrait de Jean-Luc Bertini, le plus souvent en extérieur, dont un magnifique McGuane à cheval et un dérangeant Pinckney Benedict, le fusil-mitrailleur barrant sa bedaine au polo rose. Gros plan sur Pollock saisi à la Van Gogh ou sur Gary Snyder, vieux sage zen en noir et

blanc. À ces portraits d'écrivains s'ajoutent des photographies d'inconnus : une baigneuse obèse sur une plage du Nord-Ouest, deux vieux potes, le Noir et le Blanc, quelque part sur la côte ouest, une femme au restaurant absorbée dans son livre ou un vieux barbu maigre sur fond de palissade, des piétons, des badauds face au manège, les anonymes du cru. Des lieux de toute sorte, ponts et rambardes, murs roses écrasés de soleil du Sud-Ouest, prairies, bisons, vols d'oiseaux, façades rythmées, bleutées de la côte ouest, l'hôtel Mark Twain à Hannibal, Missouri, accompagnent de leur beauté le voyage de la luminosité diffuse.

Ces écrivains en liberté, nous avons lu leurs œuvres au fil des parutions, mais les voici tout proches qui nous accueillent dans leur chalet, leur condo ou leur ranch, heureux de parler littérature et de définir un ton, une texture et une forme. David Treuer, l'Amérindien, veut être fabuliste, inventer des histoires pour donner vie à des univers singuliers ; Thomas McGuane, épris de Tourgueniev, est obsédé par le mot juste. Chacun s'explique, Louise Erdrich entend « *montrer comment les gens vivent et ce qu'ils subissent* », Michael Collins souhaite transformer le roman policier en roman existentiel. Influences, dévotions, chacun a ses repères, tous partagent l'émerveillement de Percival Everett, le philosophe : « *C'est quelque chose de magique, on commence par une feuille blanche et tout à coup on se retrouve avec une matière qui n'existait pas avant.* » Au-delà de cette simplicité candide face à l'inconnu derrière l'écriture, se découvre une gravité, un sens de la responsabilité, des racines, des amitiés et des correspondances, discrètes et respectueuses. La diversité des projets et des témoignages dénote non seulement un entêtement salutaire, dont Philipp Meyer parle sans fard, mais surtout une vitalité, une façon d'être américain, en construisant une œuvre à nulle autre pareille, comme l'indique l'utile biographie sélective en fin de volume.

Ni catalogue, ni dictionnaire amoureux, ce livre chimérique est à la fois récit de voyage, recueil de photographies d'art et série d'entretiens : il expose la littérature comme cadence de la vie de l'Amérique « *ce pays apocryphe* », selon McGuane, le gentleman rancher.

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

L'autre Journal

Gombrowicz est mort en 1969. Dix-sept ans plus tôt, en 1952, il commence à rédiger un journal destiné à lui-même, là où son Journal officiel, publié sous le manteau, est destiné au lecteur. Il lui faut donc faire un effort pour se rappeler ce qui s'est passé dans sa vie quand il était encore en Pologne, trente ans plus tôt, en 1922, date à laquelle commence Kronos – il avait alors 18 ans. (La version originale de Kronos commence plus tôt, neuf mois avant sa naissance le 4 août 1904, en toute logique. La postériorité compte pour Gombrowicz, l'antériorité aussi.)

par Cécile Dutheil

Witold Gombrowicz, *Kronos*. Trad. du polonais par Małgorzata Smorag-Goldberg. Stock, « La Cosmopolite », 370 pages, 24 €

La distance dans le temps explique le caractère succinct et sténographique du début de *Kronos* puisque l'auteur fait mémoire de quantité de faits quotidiens, puis la sécheresse s'estompe à mesure qu'il se patine, travaille, écrit, publie, s'exile en Argentine, à Berlin, en France, évoque la rédaction et la publication de *Cosmos*... Plus le temps se rapproche de nous, moins les noms sont cryptiques, plus l'écrivain s'inscrit dans des cercles identifiables, une reconnaissance au-delà des frontières. Maurice Nadeau, son découvreur et son premier éditeur en France, dès 1958, est là, avec qui le lien est fort et tendu. Heureusement, ce serait trop simple, car l'ouvrage est difficilement réductible à ce cheminement vers la clarté, interprétation erronée pour un écrivain dont l'œuvre entière est un jeu de miroirs et une succession de doubles qui se défaussent à chaque tournant romanesque et/ou autobiographique. « *Au milieu du chemin de ma vie, je me trouvais dans une forêt sombre. Cette forêt, qui pis est, était verte !* » écrit-il au début de *Ferdydurke* et parodiant l'enfer de Dante. *Kronos* serait-il un cheminement vers la verdure ?

Gombrowicz a tenu ce journal secret, mais il a voulu qu'il soit publié. Lui qui jetait ses manuscrits quand une œuvre était achevée, en 1966, il a demandé à sa femme, Rita, de sauver le manuscrit de *Kronos*, ainsi que tous ses contrats, « *si la maison brûle* ». Elle s'est exécutée, elle l'a conservé jusqu'au jour où son existence a été révélée en Pologne, et après avoir hésité, elle l'a publié en 2013 dans le pays natal de l'auteur, où le livre a été un événement. *Kronos*, dont le titre est si chargé, si signifiant, si pompeux qu'il est aussi dérisoire que *Cosmos* (ou, pourquoi pas *Rhinocéros* avec lequel il rime aussi) est une chronique factuelle, dénuée de tout pathos et de tout caractère littéraire, de la quotidienneté dans ce qu'elle a de plus bête, ennuyeuse et journalière. Ce sont des anti-confessions, des éphémérides, un relevé topographique et onomastique, un compte rendu las, presque un pense-bête.

Mais alors, demandera-t-on, que consigne-t-il, ce journal ? De quoi parle-t-il ? De la vie de Gombrowicz la plus quelconque, de sa comptabilité (il compte beaucoup, la monnaie qu'il lui reste, le nombre et le nom de médicament avalés... à cause de l'asthme, les ganglions, les rhumatismes, la sinusite, les abcès, les maux de gorge...), de ses problèmes d'argent, de logement, de santé, de sa vie érotique (« *calme plat* » ou visite à un/e *chico/a*), de la musique qu'il écoute et qu'il achète, du suivi de son œuvre peu à peu traduite à l'étranger, de ses amis, très nombreux, découverts, retrouvés ou perdus, tous ceux qui le publient, le soutiennent financièrement, lui offrent des chroniques à écrire pour vivre, tous les Polonais en exil, comme lui, qui résistent par des publications clandestines ou semi autorisées, solidaires sur-le-champ : la communauté polonaise est essentielle, Gombrowicz est un Polonais absolu, il a quitté son pays en 1939, il n'y est jamais revenu mais il vit et se nourrit de l'amitié et du contact avec les siens.

Le journal est divisé en années, et au sein de chaque année, en mois, indiqués en chiffres romains : *I, II, III...* Les saisons et les jours sont absents, le temps qu'il fait apparaît çà et là sous la mention d'un « *il bruine* » ; les relations internationales sont aussi absentes, la politique apparaît sous un simple « *1945. V. Fin de la guerre. Démarches pour faire publier El drama erótico sudamericana infructueuses.* ». *Kronos* est un pied de nez au lecteur qui espérait découvrir l'homme, le vrai Gombrowicz, la personne « authentique » (une notion qui lui est étrangère), l'exilé pensant.

L'AUTRE JOURNAL

Une façon anticipée et posthume de railler la pose de l'Écrivain ramené à la condition humaine anodine et plate.

En demandant à son épouse de sauver cet « autre journal » pour l'offrir au lecteur après sa mort, il se fait cobaye et preuve vivante de ce qu'il affirmait dans son *Journal sur l'Art* « intimement lié à la décomposition », la conviction que « *Tout art en général frôle le ridicule, la défaite, l'humiliation* ». Vrai journal, faux journal, ce n'est plus la question, la publication de *Kronos* a une dimension sarcastique mais parfaitement sérieuse, et le livre se lit comme une prophétie renversée dans le temps. Gombrowicz remet un encéphalogramme minutieux de celui qu'il est « en vrai », conscient qu'il est d'être un Géant, un Génie.

« *Lettre de Giedroyć : jusqu'ici il n'a vendu que 300 exemplaires du livre [Trans-Atlantique]* », note-t-il, et plus loin, « *Prestige en hausse* », soulignant l'effet ciseaux entre chiffres de vente et grandeur. C'est ainsi qu'il dévoile l'être mortel, soumis aux vicissitudes, à la finitude et à l'ici et maintenant ; qu'il dit l'envers de la littérature, *litter*, les « *déchets* », rappelle la philosophe américaine Avital Ronell, les restes, le compost sans intérêt mais fécond. Il égrène et enchaîne des secrets qui n'en sont pas, tristement et avec un plaisir caché, proche de celui qu'il avouait dans son *Journal* en évoquant le second roman qu'il écrivit avant de le détruire : « *Cette idée de mauvais roman fut l'apogée de toute ma carrière littéraire. [...] Mon projet consistait à se donner à la masse, à se rabaisser, à devenir inférieur – non seulement à décrire l'immaturité, mais à écrire avec elle.* » Le programme était difficile à tenir pour un écrivain doué d'une inventivité et d'une capacité de renaissance aussi puissantes, mais Gombrowicz l'a tenu : lisez *Kronos*.

Les notes sont laconiques, neutres, sobres, prosaïques, dépourvues de « *la gaine rigide, lourde et majestueuse* » de la poésie (« Contre les poètes »). Il n'y a presque que des phrases nominales, un minimum de verbes, un style inexistant, des milliers de graviers semés sur un sentier plan, une mécanique traduite avec une précision parfaite par Małgorzata Smorag-Goldberg. Tout semble indiquer : ce n'est pas glorieux d'être un grand Écrivain, une succession de petits tracas, de correspondance administrative, de secrétariat, de devoirs



rasoirs, de fâcheries. Gombrowicz évoque sa vie sexuelle avec une passivité de météorologue, sans se soucier de la forme, sans un ton, sans un visage, à peine un corps, évoquant malgré lui « *la petite mort* », prélude à la grande, le moineau pendu de *Cosmos*. « *Je songe au suicide,* » écrit-il, un brin nonchalant, page 167.

La destinée éditoriale de *Kronos*, publié plus de quarante ans après sa mort, tient du gag. Le vrai statut de ce journal est celui d'archives, de double-fonds, de cave, pas celui d'étage noble, il le sait. Gombrowicz avait la prescience de sa valeur et de sa place d'exception dans l'histoire littéraire, il pouvait se permettre de faire cadencasser ce journal pour pouvoir en rire après et murmurer au lecteur, jamais assez averti : toi à qui j'ai réservé *Kronos* à titre posthume, tu n'y trouveras rien.

Ou presque. Car ces 370 pages se lisent comme un long déroulé signalétique qui renvoie à chaque coin de nom à l'œuvre, comme une série d'indices, de données tangibles légués aux aficionados et aux curieux, non plus un « *roman sur la formation de la réalité* » (*Cosmos*), mais un journal sur la réalité – aride – de la formation. Un bonheur pour les exégètes. *Kronos* est un conduit, un fil électrique qui transmet de l'information et de l'énergie au grand *Journal* : il faut lire les deux en même temps, l'effet d'enrichissement mutuel est saisissant. La publication volontairement posthume est une facétie, mais une facétie stratégique car la postérité est prise en otage et obligée de constater le dénuement de sa vie normale, son goutte à goutte monotone : l'écrivain ne pouvait rêver de plus beau croche-pattes à la richesse et la complexité de son œuvre. « *Rita reçoit la clef le 22 – une petite maison en face de ma fenêtre – chicos en Argentine – il faut inventer la mort – quelle sera la suite ? Combien de temps encore ? Cancer ?* »

L'AUTRE JOURNAL

Oui, Gombrowicz a préparé sa postérité. C'est un écrivain sans enfants, un *hijo sin hijos*, comme les qualifie Enrique Vila-Matas, un Immature. Il est seul, à part, exo-planète littéraire admirée, impossible à imiter ni singer ni parodier, trop hors courants. Il n'est pas issu de rien ni de nulle part, pourtant, il est né d'un pays longtemps occupé, dominé, dépecé puis rapiécé, d'une sensibilité au réel particulière, farcesque, grotesque, d'un humour dont les autres héritiers sont plutôt les illustrateurs et les hommes de théâtre polonais. Les premiers ont donné lieu à une tradition d'affichistes et de graphistes fondée sur le détournement, le jeu sur les casses, le sens du néant, le trait vide, la dérision absolue, incarnée par Roman Cieśliewicz qui enseigne en France et exploite la résistance au réalisme socialiste jusqu'à créer des typographies subversives. Les seconds, hommes de théâtre, sont plus connus, encore vivants pour certains : voyez Krzysztof Warlikowski ou Krystian Lupa, plus âgé, qui se plait à évoquer la communauté théâtrale avec laquelle il vécut à l'ère soviétique : une poche de liberté folle arrachée au nez et à la barbe de la censure.

En 2013, en Pologne, *Kronos* a été publié à la fois sous forme de fac-similé commenté, dans un format de beau livre, et dans une édition de format courant, richement annotée. Les Polonais sont « *tombés de haut* », nous explique Rita Gombrowicz, mais les réactions ont été diverses. Pour les uns, ce fut le rejet : « ça ne se fait pas », comment oser publier un document aussi intime ? Pour les autres, ce n'était pas de la Littérature. Dans les deux cas ; le grand homme, notion qui sous-entend l'idée de pureté était bafoué.

Kronos casse le mythe et montre Witold l'impur. Pour la majorité, cependant, Gombrowicz est un trésor national, et le livre fut un immense succès, « *un best-seller qu'on lisait sur les plages*. » L'image d'un lecteur en maillot de bain sur les bords de la Baltique, plongé dans un journal grevé d'ennui, est insolite. Le fac-similé de l'édition polonaise de *Kronos* comporte plusieurs pages que Gombrowicz a coupées en deux en dessinant un thermomètre tout en hauteur : à côté figure le nom de ses connaissances, suivant leur degré d'appréciation de sa dernière œuvre. Je me demande quelle température il aurait attribué à ces lecteurs inconnus et posthumes alanguis sur le sable.

Autre temps, mêmes mœurs

Ce roman de 1892 est une redécouverte et une belle surprise, car les mésaventures du héros au sein des milieux sociaux-démocrates viennois montrent que les engagements et les querelles politiques de l'époque sont moins datés qu'on ne pourrait le croire. La trame romanesque, en effet, largement irriguée par l'actualité et les luttes de la fin du XIX^e siècle, nous fait toucher du doigt, mieux peut-être qu'une analyse historique, la pérennité des débats et des affrontements à l'intérieur des partis qui veulent changer la société.

par Jean-Luc Tiesset

Eduard von Keyserling, *Escalier trois*. Trad. de l'allemand par Jacqueline Chambon. Actes Sud/Jacqueline Chambon, 240 p., 22 €

Le roman fut publié avant la révolution russe (qui déjà se préparait), mais en un temps d'agitation sociale extrême où s'exacerbent les tensions entre les différents pouvoirs et les activistes révolutionnaires d'une part, et au sein même de ces mouvements mi-officiels mi-clandestins d'autre part. Dans cette époque de mutation et de violence [1], Eduard von Keyserling observe d'un regard sans complaisance les remous sociaux en Allemagne et en Autriche, essentiellement à Vienne, capitale bouillonnante où les idées politiques s'affrontent, où les différentes minorités de l'Empire se querellent, où les mouvements artistiques et les idées nouvelles voient le jour. À l'arrière-plan, la Suisse, Genève, siège de ce que le narrateur appelle non sans ironie « *le sanctuaire de la grande doctrine* », où se réfugient ceux que les polices européennes recherchent. Ce deuxième roman d'Eduard von Keyserling précède l'écriture des *Histoires de château* (*Schlossgeschichten*), déjà largement traduites et publiées aux mêmes éditions. Il marque une étape intéressante dans l'œuvre d'un homme qui va être frappé par la maladie dès 1893, et devenir aveugle en 1908.

AUTRE TEMPS, MÊMES MŒURS

Si *Escalier trois* a pour cadre la capitale de l'Empire austro-hongrois, le héros, Lothar von Brückmann, est issu de l'aristocratie finissante de la Courlande à laquelle lui-même appartient, et qui sera bientôt emportée dans le brasier de l'histoire [2]. Attachée à des codes surannés, l'ancienne génération s'y ennuie ferme en administrant ses domaines ; Lothar, qui représente les plus jeunes, cherche à prendre pied dans la modernité, mais se montre davantage capable de belles paroles que d'action. Un portrait qui rejoint sans peine la galerie des décadents « fin de siècle »... Dès le début, Keyserling n'est pas tendre pour le personnage et souligne que, si Lothar s'engage chez les sociaux-démocrates, c'est moins par ralliement idéologique que pour échapper à la solitude et se donner un but : « *Un tel programme, c'est exactement de cela que Lothar avait besoin, lui qui ne savait que faire de sa vie* ». Après un bref passage à Leipzig et à Genève, il se met à étudier l'économie, science qu'on lui présente comme indispensable à qui veut comprendre et transformer les structures sociales, et rejoint à Vienne la rédaction du journal *L'Avenir* pour « *inculquer aux masses la vision du monde de notre parti* ».

Une même adresse, l'escalier trois d'un immeuble, « *sorte de condensé du monde qui nous entoure* », abrite le héros et divers personnages ou familles caractéristiques de la société que l'auteur veut dépeindre. Un procédé qui connaîtra de multiples avatars... et qui permet ici des portraits sans concession, où l'ironie, l'humour, voire le sarcasme, ont toute leur place. Un peu caricaturaux parfois, mais qui ne ménagent ni le haut, ni le bas de l'échelle sociale, et surtout pas les intellectuels qui finissent par se reconnaître de « *froids penseurs impuissants* », étonnés de trouver chez les pauvres la joie de vivre et l'instinct de survie qu'eux-mêmes ont perdus. On ne peut que regretter que cette typologie sociale se teinte incidemment d'antisémitisme lorsqu'il s'agit d'évoquer les juifs, cantonnés dans leur caricature habituelle d'usuriers malfaisants – propos qu'une note de l'éditeur renvoyant à l'époque est impuissante à excuser.

Dans la tradition naturaliste, la psychologie des personnages se dévoile à travers leurs actions et leurs réactions, et gagne peu à peu en épaisseur pour offrir une galerie de portraits où se mêlent petit peuple, bourgeois, aristocrates déclassés et intellectuels conspirateurs, qui se révèlent finalement

inoffensifs, manipulés qu'ils sont en secret par la police. On n'épuise toutefois pas le roman de Keyserling en soulignant ce qu'il doit à un courant naturaliste d'ailleurs assez peu représenté dans la littérature de langue allemande, et déjà moribond. En 1892, Zola en est aux derniers volumes des *Rougon-Macquart*, Maupassant va bientôt disparaître. Un des représentants du naturalisme allemand, Arno Holz, connaît un grand succès, mais Hermann Bahr a publié dès 1891 un essai intitulé *Le naturalisme dépassé*. Autour de Stefan George et de Hofmannsthal se retrouvent dans les cafés littéraires viennois tous ceux qui prônent un renouveau de l'art sur les décombres du passé, avant que Hofmannsthal ne rende un peu plus tard à l'écrivain sa fonction sociale. C'est dire qu'on est bel et bien à la fin d'une période, et, curieusement peut-être, Eduard von Keyserling reste en marge de ce qui se passe d'essentiel dans la capitale autrichienne (qu'il a quittée, il est vrai, en 1890) et qui va ébranler l'art et la littérature, le mouvement littéraire « Jeune Vienne » et la « Sécession ».

Mais cela n'affecte en rien la force et l'actualité d'un roman où l'on voit que les confrontations politiques et les enjeux sociaux font de cette époque une avant-garde de la nôtre. Les personnages d'Eduard von Keyserling incarnent les différences à l'intérieur même du mouvement révolutionnaire, mais des contradictions sont présentes en chacun d'eux. Idéalistes ignorant les mœurs des classes populaires qu'ils prétendent représenter, ils ne se dégagent jamais totalement de leurs préjugés aristocratiques ou petits-bourgeois, et vont jusqu'à éprouver à leur corps défendant « *une sorte de dégoût envers les opprimés et les déshérités* ». La violence du peuple qu'ils n'admettent que sur le papier les fascine autant qu'ils l'abhorrent. Après Eugène Sue ou Victor Hugo, Keyserling nous entraîne avec le personnage de Chawar « le Rouge », sorte d'Apache poussé sur le pavé viennois, jusqu'aux marges où le prolétariat côtoie un monde interlope où l'on ne répugne pas à jouer du couteau. Une sévère critique en somme de ces théoriciens de la révolution, qui ne manquent pourtant pas totalement de lucidité sur eux-mêmes : « *Nous avons bien assez parlé, c'est notre vice* ».

Les ouvriers ont de leur côté des relations singulières avec les dirigeants du parti, à la fois méfiants et admiratifs de leur capacité à parler, à indiquer le but et la stratégie (« *même si on ne le comprenait pas, cet homme disait de grandes choses* »). Mais eux

AUTRE TEMPS, MÊMES MŒURS

aussi ont leurs contradictions, et surtout ils ne sont pas prêts à tous les sacrifices pour un futur incertain : « *les gens comme nous, vaut mieux fermer sa gueule* », dit avec amertume un ouvrier en passe d'être puni de prison et de perdre son emploi. Courber le dos paraît souvent plus sage que de suivre ceux qu'Arno Holz allait bientôt baptiser les « social-aristocrates » [3]. L'homme est-il, comme il est dit incidemment, « *le produit de son milieu* » ? En tout cas, l'incompréhension entre le prolétariat et ceux qui se sont donné pour vocation de le représenter reste énorme. La distance ironique, le regard parfois goguenard porté sur les personnages, brossent dans l'ensemble un tableau pessimiste, comme si Keyserling donnait corps à deux tendances irréconciliables qui s'affrontaient en lui-même : le désir de changement et l'attachement aux valeurs conservatrices.

Le même jeu d'attraction/répulsion se reproduit avec un « personnage » inattendu qui compte dans le roman, la ville de Vienne elle-même. Au cours d'un procès qui se déroule vers la fin, il lui est reproché d'être une « *grande cité frivole* » tournée vers la seule recherche du plaisir, et qui serait responsable de l'égarement de la jeunesse et de la dépravation des mœurs ! Il y a bien sûr une forte dose d'ironie de la part de Keyserling dans ce passage, et rien ne permet de croire que le hobereau qu'il est partagé cette défiance vis-à-vis de Vienne, et à travers elle de toutes les cités modernes qui se sont développées avec l'industrialisation. La nature contre la ville et ses tentations pernicieuses ? Si la question est évoquée dans le roman, c'est la preuve qu'elle se posait à l'époque, et on ne peut s'empêcher de songer qu'une cinquantaine d'années plus tard ce procès de l'esprit de jouissance opposé aux vertus ancestrales incarnées par le travail de la terre, loin des nouvelles Gomorrhes que seraient devenues les villes, reviendra, mais de manière moins anecdotique, par exemple dans la France de Pétain.

Il faut souligner enfin un trait essentiel du roman qui le rapproche de nous tout en le reliant aux grands chefs-d'œuvre de son époque : c'est la part qu'il fait aux pulsions érotiques, qui, loin de tout socialisme, scientifique ou non, jouent un rôle déterminant lorsqu'il s'agit de pousser à l'action les individus aussi bien que les collectifs. L'amour est présent dans le roman sous plusieurs formes, du mariage convenu par la famille

jusqu'à la passion qui abolit toute raison, mais toujours avec le même insuccès. Lorsque deux des personnages, Leopold et Mietzi, se jouent la comédie d'un amour romantique qui s'achèverait par un suicide à deux, la fiole de poison reste inutilisée... Lothar, lui, est irrésistiblement attiré par une fille du peuple, Tini, parce qu'elle a cette beauté sauvage et cette rage de vivre qu'il ne trouve pas au sein des classes supérieures. « *Nous allons essayer de nous appartenir l'un à l'autre* », lui dit-il, mais y croit-il vraiment ? D'ailleurs, et pour son malheur, Tini ne parvient pas à se libérer de l'emprise qu'a sur elle le peu recommandable Chawar. Jusqu'au docteur Klumpf, théoricien du groupe, qui louche sur une théâtrale et affirme tranquillement : « *j'ai besoin de cette jeune fille* », comme si la satisfaction d'un désir charnel devait passer avant le matin du grand soir !

Un fil conducteur relie visiblement l'action romanesque aux travaux sur le psychisme et l'inconscient, qui mènent tout droit à la psychanalyse qu'un célèbre médecin viennois est précisément en passe d'inventer, et aussi à d'autres écrivains de l'époque qui baignent dans la même ambiance et transcendent le naturalisme : Frank Wedekind (ami de Keyserling) avec *L'éveil du printemps* et *Lulu* ; Arthur Schnitzler avec *La ronde* et *Mademoiselle Else* ; August Strindberg avec *Mademoiselle Julie*. Même époque autour de la Première Guerre mondiale, et préoccupations similaires. L'éros, l'argent, l'honneur... et la mort. Un cocktail bien connu ! Est-ce un hasard si ces pièces déjà anciennes connaissent toutes un tel succès lorsqu'on les monte aujourd'hui ?

1. **Par exemple : fusillade de Fourmies (1^{er} mai 1891), attentats anarchistes (Ravachol fut exécuté en 1892), assassinat de Sadi Carnot en 1894, de l'impératrice Sissi en 1898, etc.**
2. **La Courlande est une province occidentale de la Lettonie. Après le troisième partage de la Pologne (1795), elle reste sous administration russe jusqu'en 1917. Y vivent à côté des Lettons les « Barons baltes » aux penchants germaniques. Lettonie en 1921, République socialiste de Lettonie en 1945 (date à laquelle les Allemands furent chassés), la Lettonie accède à l'indépendance en 1991, et devient membre de l'Union européenne et de l'OTAN en 2004.**
3. ***Socialaristokraten*, comédie de 1896.**

De Lisbonne à Memphis

Ville singulière, un peu anachronique, rêveuse, Lisbonne est au cœur du nouveau roman de Muñoz Molina, Comme l'ombre qui s'en va. Dans la capitale portugaise se sont croisées deux ombres : celle de James Earl Ray et celle de l'écrivain qui raconte la brève existence du premier nommé. C'était entre le 8 et le 17 mai 1968, Ray avait assassiné Martin Luther King, le 4 avril précédent, à Memphis.

par Norbert Czarny

Antonio Muñoz Molina,
Comme l'ombre qui s'en va.
Trad. de l'espagnol par Philippe Bataillon.
Le Seuil, 448 p., 22,50 €.

Si le terme de roman s'applique à *Comme l'ombre qui s'en va*, c'est parce que le narrateur reconstitue les jours et les nuits passés par un homme en fuite, dans ce port qui ouvrait encore sur les colonies d'Afrique, sur la Rhodésie ou l'Afrique du Sud, États susceptibles d'accueillir le fugitif sans trop lui demander qui il était. Roman précis, méticuleux, fortement documenté, comme la plupart des romans de Muñoz Molina.

L'écrivain espagnol est passionné par le siècle passé, et qui n'a pas lu *Séfarade* ou *Dans la grande nuit des temps* ne manquera pas de lire ces deux livres qui témoignent parmi d'autres, de son goût pour l'Histoire, les errances voulues ou forcées des hommes, sur le continent ou d'un continent l'autre. Ici, c'est donc « Ramon George Sneyd », l'un des pseudonymes de Ray qui n'aime rien tant qu'inventer des noms, s'inventer une situation, une profession et l'allure qui va avec. Celle qu'il préfère est en relation avec la marine marchande ou le yachting, c'est selon. Il se voit bien avec une casquette d'homme d'équipage ou de yachtman faisant assaut de galanterie auprès de passagères en bikini feuilletant des magazines de mode sur le pont. Ray est un personnage. On verra dans les pages du roman, que la réalité, le quotidien d'un fuyard est tout autre, mais ce seul détail suffit à passionner l'écrivain.

Comme l'ombre qui s'en va est aussi un récit autobiographique. Un texte intime et douloureux, relatant un moment peu glorieux de son existence, dans lequel souvent, il a éprouvé une « sordide sensation de calamité et ignominie ». La dimension autobiographique était déjà présente dans *Une ardeur guerrière*, récit du service militaire à San Sébastien, peu après la fin de la dictature franquiste, ou dans *Le vent de la lune*, qui se déroulait en Andalousie au moment où l'homme posait le premier pied sur la lune. Muñoz Molina prend pour repère son premier séjour à Lisbonne, en 1987. Il vit alors dans « une juxtaposition désordonnée de vies fragmentaires ». Le matin, il travaille comme fonctionnaire dans un bureau de la mairie de Grenade. Il est marié, père d'un enfant et d'un deuxième à naître. Il passe ses dimanches avec la famille, ce qui, dans un pays méditerranéen n'est pas rien.

À partir de quinze heures, il tente d'écrire ce deuxième roman qui se déroule à Lisbonne, qui emprunte son décor à San Sébastien ou Grenade, puisque tout voyage reste longtemps impossible. Il n'avance pas, se sent enlisé, à tous égards. Le tabac et l'alcool, des soirées de *vittellone* andalou font de lui un éternel adolescent, mécontent, insatisfait, incapable d'être nulle part et personne. Au fond, il a tout du « narrateur sans nom, celui qui regarde et n'agit pas, qui ne vit que par procuration, observant avec envie les passions des autres dont, pour quelque raison inconnue, il est exclu. » Il boit beaucoup, se projetant dans des modèles mythiques d'écrivains ou de jazzmen, comme Faulkner, Lowry, Charlie Parker ou Billie Holiday. Une crise violente, physique d'abord, le débarrassera de ce poids : « Disciple plutôt maladif de Borgès, j'avais aimé à l'excès, comme il le dit, les crépuscules, les faubourgs et le malheur. »

Le court voyage de 1987 à Lisbonne sert à la fois de révélateur, et de dénouement dans la crise profonde. Muñoz Molina y passe, seul, quatre jours à arpenter les quartiers, prendre des photos, des notes, à faire tous les repérages qui donneront à *L'hiver à Lisbonne* la cohérence qui lui manquait. Rentré à Grenade, il peut enfin terminer le livre. De façon imprévisible, le roman connaît un énorme succès et permet à son auteur de se consacrer entièrement à l'écriture. Même s'il éprouve chaque jour la « sensation accablante d'incapacité et de découragement » – laquelle n'apparaît jamais pour le lecteur souvent ébloui par l'élégance et l'intelligence des textes du romancier, Muñoz Molina sait que

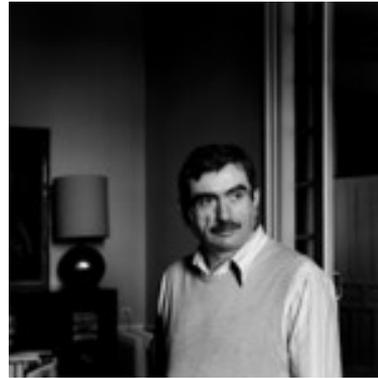
DE LISBONNE À MEMPHIS

désormais ce sera sa vie. Une belle rencontre amoureuse, d'abord suggéré par un « tu » à certaines pages du roman scellera son existence.

Et tout aura donc commencé à Lisbonne où l'auteur revient en 2013 sur les traces de Ray. Ray qui lit sans cesse des romans d'espionnage, des aventures de James Bond, des ouvrages pseudo-scientifiques sur l'auto-hypnose. Ray qui ne peut passer une journée sans lire les journaux américains, pour savoir où en est la traque lancée par le FBI. L'assassin de Luther King est un obsessionnel, soucieux de ne pas laisser la moindre trace, craignant l'erreur la plus minime qui pourrait le rendre vulnérable. Ce n'est pas sans rapport avec le travail de l'écrivain, alors qu'il touche au terme de son récit, raconte la minute du coup de feu : *« Il me semble que je ne pourrai pas retrouver le sommeil avant de tout savoir, d'avoir récapitulé chaque détail et chaque fil de cette histoire. Il n'existe aucun espace blanc avant le coup de feu qui aurait pu être le point final. Et le coup de feu n'épuise ni même ne résume ce qui s'est passé à cet instant, à six heures du soir, six heures et une minutes ».*

À lire les pages sur ce séjour lisboète et sur le voyage entre Toronto et l'Europe qui l'a précédé, on mesure à quel point le monde a changé. Ray possède deux faux passeports, avec des noms différents. Il voyage avec son arme en poche. Les douanes pourtant averties le repèrent à peine. Les milliers de limiers mis à ses trousses entendent des témoins parler de lui en Suisse, en Argentine, à Tucson comme à Oaxaca ou Cleveland, le même jour. Son existence au Portugal est faite d'attentes vaines, de nuits passées avec des prostituées du Cais do Sodré, quartier du port, de tentatives illusoire et dérisoires de hold-up. Puis il retourne à Londres, tente un autre casse, se fait identifier et ramener aux États-Unis, protégé comme l'homme le plus important de la planète.

Muñoz Molina se rend à Memphis, sur les traces de Ray. Il raconte les années de prison, pendant lesquelles le détenu écrit l'histoire d'un certain Raoul. C'est un roman inspiré des « Quiller Killer » et autres histoires d'agents secrets dont il s'est toujours délecté, mais aussi, en partie, l'histoire de son crime. Il y est question d'un contrat, d'un complot. La silhouette de Martin Luther King, à peine esquissée au début du roman quand on suivait les faits du point de vue de Ray, prend de



Antonio Muñoz Molina
© Jean-Luc Bertini

l'étoffe, une stature. Muñoz Molina décrit un homme fatigué, usé par les voyages, les rencontres incessantes, l'immensité de la mission à accomplir. Les pages sur l'Amérique raciste, sur les violences exercées envers des Noirs non violents, ne demandant que leurs droits sont très fortes.

Luther King est, à l'instar de Jérémie, Amos ou Moïse, ce prophète élu pour une mission trop lourde pour lui. Haï par les racistes, il n'est pas toujours compris dans sa communauté d'origine qui pour partie, en 68, est prête à prendre les armes pour obtenir ce qui lui est dû. Il est aussi cet homme seul, toujours surveillé mais pas protégé, dont l'amour secret est à la fois l'unique bonheur, et la souffrance. On sent dans les pages qu'il lui consacre combien Muñoz Molina se sent proche de lui, combien les existences se font écho, quand l'émotion et l'amour trouvent enfin leur place dans une vie.

La description du musée de Memphis, qui fait du passé « un parc à thème », et surtout celle de ses visiteurs appellent ici et là des réflexions sur la façon dont on croit transmettre en faisant « expérimenter ». On songe ici à un récit de Daniel Mendelsohn devant le Musée de l'Holocauste à Washington : un jeune homme entre dans un wagon, en sort, persuadé d'avoir vécu ce que subirent des millions d'hommes dans les trains conduisant vers les camps. L'écrivain espagnol écrit des choses semblables. On les lira avec profit.

On s'en voudrait de conclure sans rien dire de Lisbonne. On oubliera les guides de voyages, les bonnes adresses, les « plans internet » et autres lubies modernes pour voyager avec ce roman, tournant des pages qui sont autant de plans, au sens cinématographique du mot. Muñoz Molina est passionné de cinéma, cadre la cité comme le ferait un Michaël Curtiz en noir et blanc. Ou bien on entendra un air mélancolique de Chet Baker, l'un des jazzmen qui rythment son existence d'écrivain, depuis bien longtemps.

La princesse et le jardinier

Le dernier roman de Salman Rushdie, son douzième, se présente comme une série de récits fabuleux et une allégorie politico-philosophique. Le titre, Deux ans, huit mois et vingt-huit nuits, nous renvoie bien évidemment aux contes des Mille et une nuits, tandis que la célèbre gravure de Goya en page de garde, Le Sommeil de la raison annonce quelque méditation sur les monstruosité qui menacent lorsque, etc.

par Claude Grimal

Salman Rushdie,
Deux ans, huit mois et vingt-huit nuits.
Traduit de l'anglais par Alain Meudal,
Actes Sud, 320 p., 23 €.

Ce roman, un des plus courts de l'auteur, mais qui paraît parfois bien long, est raconté par une voix non identifiée « vivant » un millier d'années après nous. L'histoire se déroule sur une période de deux ans, huit mois et vingt huit nuits (les 1001 nuits) au cours desquels une guerre des mondes fait rage. Elle a été causée par quatre *jinns* « obscurs » qui ayant quitté le Peristan, royaume où ils demeurent habituellement à paresser ou copuler, se sont infiltrés sur terre pour tyranniser et asservir les humains. Heureusement une grande princesse des *jinns*, Dunia, qui fut autrefois l'amante dans l'Andalousie du Moyen-Age d'Ibn Rush (Averroès) et qui a encore gardé quelques faiblesses pour l'humanité, décide de contrecarrer leurs ignobles projets. Huit cent ans plus tard, elle revient donc sur terre pour mobiliser contre eux certains de ses arrière-arrière-arrière etc. petits enfants... et elle en a beaucoup puisqu'à chaque accouchement terrestre -du temps qu'elle vivait avec son savant philosophe- elle produisait des portées de huit à dix-neuf nouveaux-nés.

Quatre de ses descendants vont plus particulièrement agir avec elle : un compositeur britannique, un dessinateur indien de bande dessinée et une femme fatale. Le quatrième qui joue le rôle principal dans le roman est un jardinier, natif de Bombay, habitant New York,

M. Geronimo. Il a au début du livre été frappé par une des nombreuses « étrangetés » causées par l'arrivée des *jinns* : il se trouve en état de lévitation. Ceci pour nous signaler qu'avec la prise de pouvoir des « génies sombres », plus ou moins disciples de Ghazali (un théologien qui fut en son temps l'ennemi d'Ibn Rushd), les lois longtemps acceptées comme étant celles qui gouvernaient la réalité ne fonctionnent plus. Se déchaînent ainsi sur le monde humain -outre la lévitation- le terrorisme, la corruption et les catastrophes climatiques.

Heureusement après des allers et retours New York, Bombay, Londres... effectués en « urnes volantes » ou Dieu sait quoi, après une série d'actions explosives, pleines de bruits et d'éclairs, la victoire est accomplie. Pour finir, un épilogue débarbouillé du trait appuyé et coloré des films d'animation ou de la bande dessinée qui caractérise l'ensemble du roman nous aquarelle un univers doucement ironique d'utopie. Le lecteur est ramené, au « présent », c'est à dire au XXII^e siècle, période sans guerre et pleine de bonheur car elle n'a plus aucun besoin ni de foi ni de religion. « *Cela fait des centaines d'années que nous avons la chance d'habiter ce dont rêvait M. Geronimo... : un monde pacifique et civilisé dans lequel nous devons cultiver notre jardin en sachant qu'il ne s'agit pas là d'une défaite, comme pour le pauvre Candide de Voltaire, mais de la victoire de ce qu'il y a de meilleur en nous sur notre part d'ombre.* »

La félicité dont jouit le XXII^e siècle est cependant un peu étrange, ajoute Rushdie en bon ironiste : en effet avec la paix et la prospérité, nous avons cessé de rêver et sombrons dans le sommeil « *sans que le théâtre de la nuit puisse commencer ses représentations imprévisibles* », alors que, toutefois, « *parce que nous ne sommes pas totalement débarrassés de notre perversité, nous aimerions faire des cauchemars.* »

Somme toute, résumé de cette manière, et d'ailleurs tel que le présente dans ses interviews Salman Rushdie, *Deux ans, vingt-huit mois et huit nuits*, pourrait être un roman luxuriant, drôle, s'intéressant aux pressantes questions du jour. Mais il ne tient tout à fait ni les promesses de son auteur ni celles de ses discours commerciaux d'accompagnement. D'abord son foisonnement n'est pas celui des *Mille et une nuits*, mais celui d'une absence d'organisation et de désherbage – comme le personnage de Geronimo aurait pu le faire remarquer tant ces deux activités sont, on le

LA PRINCESSE ET LE JARDINIER

sait, essentielles au bon épanouissement des œuvres plantées ou écrites. Et donc ici la loquacité, les capacités à enchanter que possède souvent Salman Rushdie tournent parfois, sous le coup d'un emballement incontrôlé, à vide.

La multiplicité d'histoires n'est d'abord pas si multiple : le lecteur rencontre des brimborions narratifs, des semis qui si tôt installés sont laissés à l'abandon. De surcroît plutôt que des histoires ce sont des scènes, des considérations générales, des digressions, des listes qui envahissent les pages... elles peuvent ravir par leur verve ou plonger dans la lassitude. Les personnages, hormis les deux super-héros, Dunia et Geronimo, sont eux aussi, après présentation, souvent délaissés, et font se demander, étant donné qu'ils ne jouent ensuite aucun ou peu de rôle dans le récit, pourquoi ils ont été introduits. Quant au débat censé être au cœur du livre, celui entre la raison et la superstition, entre les forces claires et obscures à l'intérieur de l'homme, entre la mutabilité et le statisme, mené mollement par la voix narrative et par Ibn Rushd et Ghazali (sous forme de poussière dans leurs tombes), il est intellectuellement assez rabougri.

Le résultat est donc curieusement que *Deux ans, vingt-huit mois et huit nuits* parvient à la fois à être boursoufflé et étique, statique et emballé, aussi plein de bings et de bangs que de pétards mouillés, ambitieux et anodin. C'est seulement lorsque Salman Rushdie parle de Geronimo, un personnage de toute évidence fort proche de lui, qu'on sent une réelle nécessité littéraire s'imposer et un souffle vraiment revigorant se lever. Geronimo, jardinier sexagénaire et fourbu, énonce pourtant pour lui même ce qui est en général l'idéal littéraire de Rushdie, ici non atteint : « *La vastitude, l'inclusivité, le tout-en-même temps, la largeur, la profondeur, l'ampleur...* » Espérons donc que, tout comme la bonne princesse des *jinn*s, Dunia, vient redonner à Geronimo la possibilité de vivre selon ces valeurs, une quelconque visitation – magique ou non – permettra à Salman Rushdie de produire un treizième roman (quel bon chiffre) à la hauteur de certains de ses précédents et de ses ambitions.

Traduire les rimes tierces

Il faut être persuadé que l'on fera mieux que ses nombreux prédécesseurs, ou que leurs travaux contiennent des défauts majeurs, quand on s'attelle à une nouvelle traduction de Dante, lui qui lança cet avertissement définitif (cité avec sportivité par la traductrice elle-même, dans sa préface) : « Que chacun sache qu'aucune chose harmonisée par le lien musical ne peut être transmuée dans une autre langue sans que soient rompues toute sa douceur et toute son harmonie. »

par Michel Paoli

Dante Alighieri, *Enfer – La divine comédie*.
Traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert. Édition bilingue. Actes Sud, 528 p., 25 €

Pouvait-on être plus clair ? C'est peut-être pour lui donner tort que des générations de traducteurs sont partis à l'assaut de son œuvre, en atteignant des résultats divers, les uns privilégiant le respect de l'original, d'autres la transmission du sens, les uns la « forme », les autres le « fond », les uns la langue de départ, les autres celle d'arrivée, selon des classifications savamment théorisées par la traductologie et que l'on retrouve, annoncées en d'autres mots, dans presque toutes les ritournelles des « avertissements du traducteur ». Parfois aussi arrive une nouveauté.

« *À trente-quatre mille pieds au-dessus du golfe de Gascogne, le vol de nuit Alitalia à destination de Boston filait dans le clair de lune. À son bord, Robert Langdon était plongé dans la lecture de la Divine Comédie. bercé par les rimes tierces du poème et le ronronnement des moteurs, il flottait dans un état second, quelque part entre rêve et éveil.* » C'est sur ces mots que s'ouvre l'épilogue d'*Inferno*, le best-seller mondial de Dan Brown (2013), et l'on se demande quelle traduction anglaise, capable de produire sur lui un effet aussi hypnotique, pouvait bien lire Langdon (celle de Peter Dale, de 1996 ?). Ce qui est clair, en revanche, c'est qu'en 2013,

TRADUIRE LES RIMES TIERCES

même s'il l'avait voulu, Langdon n'aurait pas pu lire une traduction française de Dante en rimes tierces (ou tiercées, lit-on aussi, ces rimes entrelacées dont la disposition est ABA BCB CDC DED, etc.), car, d'après la dernière traductrice de l'*Enfer*, il n'en existait pas.

L'idée de Danièle Robert est simple à résumer : les rimes tierces (celles qui sont censées bercer le héros de Dan Brown, le mettre dans un état second) ont été systématiquement sacrifiées par les traducteurs français. Or, elles sont une part essentielle de la poésie de Dante ; il est donc impératif de conserver cette structure forte, ce véritable enchevêtrement, cet « *entrelacs musical* » dit la traductrice, de même qu'un vers plus court et aérien que l'alexandrin, trop solennel. En quelque sorte, on doit être beaucoup plus près de la forme originale pour pouvoir en saisir l'harmonie. S'ajoutent à cela des considérations sur l'importance du chiffre 3 dans la *Divine comédie* – chiffre qui serait sacrifié dès lors qu'on ne fonde plus la traduction sur les tercets. En cela, c'est-à-dire en théorie, on ne peut que donner raison à Danièle Robert : toutes ces choses importent. Et néanmoins...

On ne nous en voudra pas de juger d'abord une traduction à son résultat, et donc à ses effets. Une fois que l'on a compris et peut-être senti toute l'importance des tercets et des rimes tierces qui les fondent, on regarde des passages que l'on connaît plus ou moins par cœur. Alors, un doute surgit. Un exemple seulement, dans le chant dit « d'Ulysse », XXVI, v. 119 : « *fatti non foste a viver come bruti* » rendu par « *non pas pour vivre en bêtes brutes conçus* ». Mais, précisément, peut-être est-il plus honnête de ne pas se faire un avis à partir de ces passages dont on a mille fois eu le loisir d'apprécier « la douceur et l'harmonie » dans la langue du poète.

Prenons deux vers, un peu au hasard. Au chant IV, v. 104-105, Dante rencontre dans les limbes les plus grands poètes grecs et latins : Homère, Horace, Ovide... Une discussion s'engage, on marche « *parlando cose che 'l tacere è bello, / sì com'era 'l parlar colà dov'era* » – vers magnifiques qui évitent au poète d'avoir à imaginer et dire de quoi il a parlé avec ses pairs. Voici comment la traduction éditée par Actes Sud rend la chose : « *parlant de ce dont le secret est beau, / tout comme en parler était juste aussi* ». Certes, même si on ne le voit pas dans cette courte citation, « beau » rime avec « château » et



« ruisseau », « aussi » avec « ainsi » et « compagnie », mais les mots semblent s'ordonner ici de manière gauche ; quant au sens, il s'est un peu perdu puisqu'il n'est question, dans l'original, ni de « secret », ni de « justice ». Prenons une autre traduction, là aussi au hasard (celle de Jacqueline Risset, Flammarion, 1985) : « *en causant de choses qu'il est beau de taire, / comme il était beau d'en parler alors* ». Le résultat n'est certes pas aussi musical que chez Dante, mais au moins l'idée – poétique –, avec la symétrie taire (au présent) / parler (au passé), est-elle parfaitement rendue.

Une traduction réussie se doit de respecter le sens et de ne pas décourager la lecture, les deux impératifs ne pouvant fonctionner qu'ensemble. Il est sans doute important de comprendre le projet d'ensemble de la *Divine comédie*, sa dynamique, son fonctionnement, mais il est essentiel qu'elle reste, même en traduction, une œuvre littéraire qu'on doit comprendre mot après mot, et non un objet culturel dont il faudrait saisir l'essence.

Certes, la critique est aisée, et il n'est pas dans notre intention de sélectionner deux vers soi-disant au hasard pour condamner ensuite un vaste travail qui frappe par sa qualité, ses ambitions élevées, son exigence et ses immenses mérites. La question relève d'un autre plan : les contraintes formelles ne sont-elles pas trop nombreuses, de sorte que l'on finit par sacrifier, ici ou là, la transmission du sens – qui lui aussi est poésie –, le naturel, la fluidité, les figures de style, les niveaux de langue, etc. ?

TRADUIRE LES RIMES TIERCES

Lorsque Dante – ou un autre poète – se donne un certain nombre de contraintes formelles, ces contraintes servent indiscutablement de support à la création. L'auteur de la *Commedia* choisit certes l'endécasyllabe (vers de onze pieds) et les rimes tierces, mais il n'a encore rien écrit de son poème ; c'est à l'intérieur de ce cadre que sa poésie va s'épanouir. Au moment de la création, il adapte en permanence son discours pour tenir compte des pieds et des rimes ; jamais il n'est pour autant « contraint » de dire quelque chose à cause d'une rime car, à l'intérieur de la cage dans laquelle sa poésie est enfermée, sa liberté à lui est totale. Le traducteur n'est pas du tout dans cette position : tout lui est imposé. Et encore, non seulement il doit dire ce qu'a dit le poète, mais on ne nous en voudra pas d'insister sur le fait qu'il n'est pas Dante : il est un traducteur, aussi doué soit-il. S'il suffisait d'aligner des décasyllabes et des rimes tierces pour faire un grand poème, cela se saurait. Hélas, ou plutôt heureusement, la poésie est ailleurs. Les tercets comptent mais ils ne sont qu'une coquille vide si ce n'est pas la poésie de Dante qui leur donne leur force. Qu'on ne se méprenne pas : la traduction de Danièle Robert est un grand et beau travail, dont on pourrait citer bien des trouvailles magnifiques, mais, si conserver la rime pour préserver la structure revient à sacrifier parfois le reste, peut-être vaut-il mieux sacrifier la rime.

Traduire est un art difficile et parfois frustrant car on hésitera toujours entre conserver quelque chose de la différence irréductible du texte de départ, avec l'effet d'étrangeté que cela produit dans la langue d'arrivée, et gommer les originalités non seulement d'un style mais de toute une culture pour les faire entrer avec naturel dans un autre univers, au risque de tout niveler. Traduire de la poésie est encore plus difficile ; c'est même une tâche impossible, comme le soutenait Dante. Plus tard, Benedetto Croce dira que « l'impossibilité de la traduction est la réalité même de la poésie dans sa création et dans sa re-création ». (*La poesia*). Malgré cela, l'idée d'interdire à tout non-italophone de pénétrer dans l'*Enfer* de Dante paraît indéfendable, à moins d'abandonner tout espoir. Le travail de Danièle Robert est une pierre de plus apportée à l'édifice monumental des traductions dantesques, une pierre qui permettra à Robert Langdon de se laisser bercer, en français aussi, par les tercets de Dante. Mais il est vrai que Robert Langdon ne parle pas français.

Hommage au Grand Jeu

Le Grand Jeu, mouvement artistique aux allures surréalistes, né à Reims en 1922, avant de s'incarner à Paris en 1927 dans une revue de ce nom, a eu une vie courte, rendant l'âme en 1932.

Pourrait-on le ressusciter ?

C'est le rêve de l'énigmatique Denis Strulevitch Marrisson, fondateur de Souffle, proto-revue pour les grands joueurs du XXI^e siècle.

par Steven Sampson

Denis Strulevitch Marrisson, *Le Souffle*.
Félicia-France Doumayrenc, 160 p., 13€.

Qui est Denis Strulevitch Marrisson ? *Aucune information sur la Toile ne peut nous éclairer sur l'identité de l'auteur. Mes associations libres – j'essaie de jouer ! – m'emmènent sur la piste du chanteur des Doors, brièvement Parisien et, comme les membres du Grand Jeu, devenu muet avant l'âge de trente ans après une fulgurante période créative.*

Strulevitch Marrisson, qu'a-t-il en commun avec le compositeur de Love Her Madly ? D'abord, une passion débordante pour la gent féminine, exprimée dans des fragments poétiques marqués par un langage sensuel et cru : « *J'imagine aisément nos corps emboîtés, mes deux mains envoûtées malaxant avec force et délice cette partie privilégiée de ton anatomie cachée. Ta chevelure drue, coupée courte et noire, suggère une toison épaisse et dure, du même acabit, cachant une ancre accueillante dont la pureté de rose n'a égal que la blancheur laiteuse de ta jeune peau.* »

Mais l'érotisme n'est qu'anecdotique, l'auteur vise des objectifs plus élevés, rien d'autre que d'insuffler la vie à la revue du Grand Jeu, dont seulement trois numéros ont été publiés. Une lecture de *Souffle* (ce recueil fin et charnel fonctionne comme premier numéro d'une nouvelle revue) laisse l'impression qu'on a affaire à un amateur éclairé, un bibliophile ayant enfin sorti, l'âge mur arrivé, le livre de sa vie.

Dans un texte nourri de correspondances, Strulevitch Marrisson superpose deux notions

HOMMAGE AU GRAND JEU

du terme « bibliothèque », l'une concrète et l'autre abstraite. A ce propos, il cite le poète Marcel Havrenne : « *Il avait lu tant de livres et retenu tant de choses que pour mettre un peu d'ordre dans ses pensées, il était contraint de ranger sa bibliothèque.* »

Le réel et l'imaginaire continuent à se chevaucher tout le long du Souffle. N'est-ce pas le propre de tous les mystiques ? Quant à Strulevitch Marrisson, sa révélation a eu lieu dans l'appartement de son enfance : lorsque l'un de ses parents « piochait » un livre dans la bibliothèque qui occupait tout un pan de mur dans leur grand salon-salle-à-manger, le jeune garçon comprenait qu'il était devant la « *présence du sacré.* » La structure du *Souffle* est difficile à appréhender, illogique, biscornue, digne de l'esprit surréaliste, même si les membres du mouvement avaient résisté aux tentatives d'André Breton de les coopter. Le chapitre initial consiste en un manifeste, suivi par une méditation sur les obstacles qu'affronterait un tel projet éditorial aujourd'hui.

Après la partie théorique, le lecteur ressent le souffle de Strulevitch Marrisson, grand joueur à l'époque digitale. Voici quelques fragments :

*Je voudrais prononcer la phrase qui tue.
Toujours ce même être sans goût pour rien
mais avec une immense envie de tout.
Un rien me pèse.
Quant à moi, plutôt que d'avancer vers un
centre, le vif du sujet, je procède par
glissements successifs latéraux, de telle sorte
que j'évite soigneusement le nœud de toutes
les questions.*

Une question qui n'est jamais complètement explicitée – heureusement – est celle du fondement idéologique du proto-mouvement. Strulevitch Marrisson évoque la révolte qu'il porte « *comme un fleuve transporte la lave en fusion sous la gangue solide des roches* » et son désir de « *provoquer un cataclysme de la pensée en forme d'aile de papillon ou de grain de sable, de poussière d'étoile.* » En attendant, il déplore la « vaste machination, dont chacun se rend complice (qui) tend à rendre les mots plus légers, sans consistance, inopérants. » On ne pourrait qu'être d'accord !

À la fin de *Souffle*, touché par l'idéalisme du projet, le lecteur aura envie, à l'instar des pèlerins au cimetière Père Lachaise, de crier haut et fort : *Marrisson lives.*

Pour une école sans écrans

Les enfants des dirigeants de la Silicon Valley étudient dans des écoles sans écrans. Ils apprennent à lire, écrire et compter, ils apprennent à bricoler, à coudre et à tenir un jardin. Leurs résultats scolaires sont souvent excellents ; on peut compter sur leurs parents pour s'en assurer. En France, le mot d'ordre est à l'école numérique. Est-ce la bonne direction ?

par Norbert Czarny

Philippe Bihoux et Karine Mauvilly,
Le désastre de l'école numérique : Plaidoyer pour une école sans écrans. Seuil, 240 p., 17 €

Philippe Bihoux est ingénieur, Karine Mauvilly est journaliste et a brièvement été professeure en collège. Tous deux aiment les faits, donnent des chiffres, et tout ce qu'ils avancent dans *Le désastre de l'école numérique* a de quoi ébranler des certitudes. Certes, on peut ne pas trop aimer la façon dont ils parlent des technophiles, perçus comme des naïfs ou des innocents, mais l'assurance de certains spécialistes du numérique peut expliquer leur relative condescendance. Qu'on le veuille ou non, il y a dans le numérique, dans les créations et les réalisations qu'il permet, une part de magie. Mais oublions-la un instant pour examiner le contenu de cet essai.

Les auteurs mènent une charge argumentée, parfaitement construite, contre le désastre du numérique, tel qu'il se déroule à l'école. Le mot « désastre » est à prendre au sens étymologique, à sa source italienne (et poétique) : la mauvaise étoile. L'informatique à l'école est née et s'est développée sous une mauvaise étoile. Ne serait-ce que parce que « *c'est un domaine [...] où toute notion d'innovation a été confisquée par la fascination pour la technique* ». C'est vrai et faux à la fois. Vrai au sens où les équipements ont souvent primé sur les contenus d'enseignement ou de production. Dans les années quatre-vingt, pour aider ou sauver Thomson, on a lancé un grand plan en application duquel de très nombreux ordinateurs TO7 ont envahi les lycées. Nul n'a



POUR UNE ÉCOLE SANS ÉCRANS

vraiment pu se les approprier et travailler en classe avec. Ils ont pris la poussière dans les mystérieux dépôts des établissements scolaires.

Aujourd'hui, on veut donner des tablettes à tous les collégiens, à commencer par les élèves de cinquième. Les pouvoirs publics locaux n'ont plus les moyens de payer ce matériel. Et puis la formation des professeurs n'a pas suivi, et ils ne savent pas tous quel usage faire de ces objets dont les fonctionnalités resteront limitées : l'usage du wifi est très contrôlé dans les collèges. Et une tablette pour cinq ou six élèves (la réalité des faits) provoque plus de querelles que de travaux.

Imaginons que, comme le craignent les auteurs, ces tablettes envahissent les cartables. D'autres dangers menacent : écologiques, d'abord. Fabriquer un objet numérique, c'est extraire de coûteux minerais, programmer l'obsolescence de ces objets pour qu'un nouvel achat soit rendu nécessaire, c'est envisager un recyclage avec tous les risques qui s'y rattachent : certains produits sont dangereux. Les envoyer dans des pays lointains et pauvres reste la solution (cynique) adoptée. L'énergie consommée pour faire fonctionner les immenses *data centers* qui traitent et enregistrent les données coûte également cher.

D'autres menaces pèsent sur la santé. Si l'on ignore encore le risque des ondes wifi, on sait que celui-ci est interdit dans les crèches. Sans doute pas par hasard. On n'a en revanche aucun doute sur les douleurs musculaires engendrées par certaines positions face à l'écran, pas de doute non plus sur la lumière bleue que diffusent les LED. Le nombre des enfants atteints de myopie a explosé. La raison ? Sortir, se promener, jouer, courir, c'est faire travailler le muscle oculaire, de près, de loin. Or, bien des enfants préfèrent rester enfermés pour jouer ou faire leurs devoirs.

Jusque-là, en effet, les dangers évoqués ne sont pas liés seulement à l'usage du numérique à l'école. Mais l'accent mis sur cet usage-là, les outils qu'on impose pour le développer, transforment cet îlot longtemps préservé en une base de départ et de conquête pour certains. Avec le cahier de texte en ligne, enfants et parents se trouvent désormais contraints d'allumer l'ordinateur après les cours. Souvent, on donne aux enfants des vidéos à consulter pour préparer le cours. On brise un mur entre l'école et la maison, entre temps de travail et temps libre. L'enfant est tout le temps en classe, même quand il n'y est pas. Ce qui se passe pour lui est assez semblable à ce qui arrive à ses parents : on reçoit un courriel professionnel, à n'importe quelle heure, on y répond et on est bientôt prisonnier de l'écran du téléphone, de la tablette ou de l'ordinateur.

Certains ont intérêt à ce que l'école se « numérise ». Ils fabriquent du matériel, des applications, des logiciels, et chaque licence payée demande renouvellement. On reconnaît ces entreprises. L'une d'elle a signé un accord avec le ministère de l'Éducation nationale. Pour les auteurs, cet accord est très dangereux, parce qu'il « révèle la mainmise des multinationales de l'internet et de l'informatique » et annonce en somme « la destruction de l'école républicaine et de la relation entre enseignants et élèves ». On regrettera que nos deux essayistes enfourchent avec autant de fougue ce cheval: on n'en est pas encore là, même si le risque existe. Jusqu'à présent, la relation reste forte, et qui ne s'est pas fait appeler « maître » par un élève de sixième ignore ce bonheur.

Proposons de façon modeste une défense du numérique, défense qui prend appui sur des pratiques, des productions et des créations. En toute conformité, d'ailleurs, avec ce que les auteurs écrivent : « Une vraie éducation au numérique permettrait sans doute de distinguer les moments où l'usage du numérique est

POUR UNE ÉCOLE SANS ÉCRANS

utile, de ceux où l'on peut très bien s'en passer. » L'usage de la tablette permet ainsi à des enfants dyslexiques ou atteints d'autres handicaps de travailler en autonomie, ou préservés du regard peu amène de certains camarades. L'outil informatique est précieux pour des enfants allophones. Cela ne remplace pas l'échange avec le maître, mais aide dans le cas d'exercices systématiques avec possibilité d'autocorrection. On pourrait donner d'autres exemples.

La connaissance et l'usage du numérique à l'école sont indispensables dans le cadre de l'éducation aux médias et de la recherche documentaire. Comment apprendre aux plus vulnérables ce qui différencie un site complotiste d'un site fiable ? Comment lutter contre les dangers des réseaux sociaux si l'on n'y travaille pas en classe ? Les auteurs expliquent – et c'est effrayant – que l'un des effets de ces réseaux est la perte de confiance en soi chez les adolescents. Mais, si on ne leur donne pas à l'école les outils ou les armes pour se protéger, où et comment apprendront-ils à le faire ? Internet est un vaste supermarché, on y trouve tout et n'importe quoi. Apprendre à chercher, à poser une requête sur un moteur de recherche, cela fait partie du quotidien d'un lycéen, et a fortiori d'un étudiant. Mais on peut et on doit commencer à le faire au collège. Les auteurs évoquent les dictionnaires et autres encyclopédies papier. On doit en effet les faire connaître et utiliser par les plus jeunes. Mais ils auront besoin d'utiliser ces fameux moteurs de recherche, plus tard.

« *Éduquer au numérique, c'est d'abord éduquer à s'en passer* », écrivent les essayistes. Ils ont raison, surtout quand on pense que des enfants dorment sans se séparer du portable, que les troubles du sommeil vont en s'accroissant, que le numérique n'est en aucun cas un gage d'amélioration des résultats scolaires. La main, les yeux, le corps, ce sont nos vrais outils. Penser avec un stylo en main, une feuille de papier devant soi, cela reste le geste essentiel. Mais terminer une « rédaction » au traitement de texte pour la parfaire, pour remettre un adjectif à sa place, apprendre à se servir d'un correcteur d'orthographe (ce qui exige une connaissance certaine de la grammaire), ce n'est pas vain.

L'essai de Philippe Bihouix et Karine Mauvilly est riche et solide, parfois irritant, toujours stimulant. Il donne envie de débattre, et c'est précieux.

L'enfance de l'art

Avec ce livre, Daniel Fabre, disparu en janvier 2016, lie à l'enfance plusieurs imaginaires jusqu'ici considérés comme distincts, celui de l'art préhistorique et celui des épiphanies chrétiennes. Les découvertes des œuvres pariétales et les manifestations mariales sont au même titre des apparitions bouleversantes pour celles et ceux qui les ont vécues. L'originalité de la démarche de l'anthropologue tient au croisement de ces deux ordres de faits, celui de la découverte éblouissante de l'origine de l'art à Lascaux (« on n'a jamais rien fait de mieux depuis », dira Picasso) et celui de la religion populaire qui s'enracine dans l'extase des apparitions mariales ou autres. D'un côté les grands artistes modernes, de l'autre les prêtres, souvent aussi préhistoriens, vont garantir ou non l'authenticité des visions.

par Alban Bensa

Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants.* L'Échoppe, 2014, 142 p., 21 €.

Si, comme le développe Georges Bataille [1], le surgissement des peintures de Lascaux dans le faisceau des lampes à acétylène terrasse en septembre 1940 les enfants tombés par hasard au fond de la grotte, la Vierge se dressant devant Bernadette et lui parlant en langue occitane produit sur la jeune bergère le même effet sidérant. Dans les deux cas, il s'est agi d'enfants ou d'adolescents. Les uns découvrirent la plupart des grottes ornées de Lascaux, Pech Merle, etc.; à d'autres la Vierge se manifesta au XIX^e et au XX^e siècle près de huit cents fois dans les régions du Sud-Ouest de la France et du nord de l'Espagne et du Portugal.

Daniel Fabre, travaille sur l'homologie des récits des enfants voyant les aurochs, la Sainte

L'ENFANCE DE L'ART

Vierge ou d'autres personnages du plérôme chrétien. En phase avec l'une des intuitions centrales de son œuvre d'anthropologue, l'auteur place les enfants en médiateurs entre plusieurs mondes auxquels ils sont initiés et auxquels ils initient en retour les adultes. S'imposent à l'appui de cette construction quantité d'arguments qui dessinent une de ces configurations symboliques dont Daniel Fabre s'était fait le spécialiste. Attentif aux enracinements, aux résurgences, aux nappes superposées, par l'histoire et la tradition, de figures et de symboles en de mêmes espaces régionaux, il a en effet développé une anthropologie symbolique originale qui fait du monde un palimpseste à déchiffrer, à partir de textes très divers. En quête, dans le sillage de Van Gennep, de substrats caractéristiques des cultures rurales européennes, il décèle ici un schème transhistorique mais régional qui engloberait plusieurs formes d'expériences, dont celle finalement celle de Bataille lui-même.

L'écrivain tente en effet, pour sa part, de vivre comme les enfants la découverte des peintures et d'en faire, pour lui aussi, un moment mystique de communication. Georges Bataille voit dans Lascaux à la fois l'origine de l'art « *d'un coup pleinement réalisé, à partir duquel commence la succession historique des variations et redécouvertes* » (Fabre, p. 91) et le complet avènement de l'humain : « *Lascaux, écrit Bataille, demeurera le moment privilégié, celui de l'homme enfin achevé [...]. Avec une sorte de bonheur imprévu, ces hommes de Lascaux rendirent sensible le fait qu'étant des hommes, ils nous ressemblaient, mais ils l'ont fait en nous laissant l'image de l'animalité qu'ils quittaient* » (Bataille, p. 115).

Avec ces œuvres peintes, dessinées ou gravées sur des parois rocheuses souterraines, on passe selon l'écrivain de l'*homo faber* à l'*homo sapiens sapiens*, de l'utilitaire à l'exaltation de la vie dans ses manifestations les plus libres, celles du jeu et du règne animal. Là ne sévit pas encore l'interdit mais s'impose la seule jubilation à exister par le mouvement. Et Bataille d'imaginer la joie, le rire et l'exaltation des artistes de Lascaux lorsqu'ils dessinèrent et peignirent ce monde animal avec lequel les humains, en terme de vitalité et d'énergie, ne pouvaient pas rivaliser : « *Nous avions d'ailleurs oublié que ces êtres simples riaient, que, sans doute, ils furent les premiers, se trouvant dans la position qui nous effraie, qui surent vraiment rire* » (Bataille, p. 23).

L'homme est un animal malade, disait Nietzsche. Pour se guérir, il doit se libérer par l'art de cette douleur qu'est la conscience et retrouver le pur élan vital des bêtes. Mais dans le moment même où il représente le monde animal, derrière lequel il tente de disparaître (peu d'images d'humains dans l'art pré-historique), l'homme de Lascaux s'en arrache définitivement en butant sur les interdits qui font la condition humaine, au premier rang desquels se dresse l'inceste.

En faisant des peintures de Lascaux une sorte d'hymne à la liberté créatrice, Georges Bataille projette sans doute au fond de la grotte les ambitions artistiques révolutionnaires du mouvement surréaliste. Fabre, dans cet essai particulièrement fouillé et inspiré, pose des jalons sur cette piste : « *Au sens strict les grottes ne sont pas 'ornées', elles sont un foyer latent de visions et seul le premier regard qui les découvre est fidèle à cette virtualité* » (Fabre, p. 74). L'artiste est donc moins la référence centrale de Fabre que l'enfant : « *Le médiateur véritable, le seul légitime, puisqu'il est toujours prêt à recevoir la révélation, est l'enfant qui l'introduira dans l'inconnu de ce monde* » (Fabre, p. 73). Être inachevé, il se tient à la croisée de plusieurs chemins, au seuil de plusieurs univers, sauvage et cultivé, chtonien et céleste, sombre et lumineux et, de cette margelle, peut voir « *ce que l'homme a cru voir* », disait le jeune Rimbaud, ou faire advenir ce qui n'a encore jamais été vu.

Bataille fait des enfants les découvreurs de l'art en tant que jaillissement de vie, refusant qu'on assimile les œuvres pariétales préhistoriques aux œuvres des sociétés traditionnelles contemporaines : « *l'art de Lascaux est très éloigné de l'art sauvage. Lascaux est plus près d'un art riche de possibilités variées, comme le furent, si l'on veut, l'art chinois ou celui du Moyen Âge. Par-dessus tout, l'homme de Lascaux, si voisin qu'il fût du Polynésien de notre temps, était ce qu'apparemment n'est plus le Polynésien, lourd de l'avenir le plus incertain et le plus complexe* » (Bataille, p. 25). Pour Bataille, la place de Lascaux serait à l'évidence plus au Centre Pompidou qu'au Musée du Quai Branly ! Pour notre plus grand bonheur de lecteur ébahi, avec cet ultime livre profond et subtil sur les conditions d'émergence du merveilleux, Daniel Fabre fait autant œuvre d'anthropologue que d'historien du fait littéraire et des sciences préhistoriques.

1. Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou l'enfance de l'art*. Genève, 1980 [1ère édition, 1955]

Le quotidien d'un maître

Chestov au quotidien de la pensée, car il n'y a pas de pensée qui ne soit liée au quotidien, qui ne soit en dehors du quotidien d'un homme : de ses heures allant à la rencontre des heures des autres hommes.

par Christian Mouze

Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*. Textes établis par Nathalie Baranoff et Michel Carassou. Postface de Ramona Fotiade. Non Lieu, 303 p., 18 €

Le 18 juin 1939, à Paris, dans un taxi, rue Monge, en prenant congé de son amie Victoria Ocampo qui repartait pour Buenos Aires, et en lui confiant le manuscrit en chantier des *Rencontres avec Léon Chestov*, Benjamin Fondane pressentait son destin : « *Je sais qu'il va y avoir la guerre. Je le sais, je sens que nous ne nous reverrons plus. Excusez ces sinistres pressentiments. (Il dit ces derniers mots en riant à moitié).* » Chestov était mort quelques mois plus tôt, en novembre 1938.

Chestov, selon le témoignage de Fondane, « *vivait dans une solitude absolue et terrifiante* », et l'urgence était de l'entendre et de le faire entendre. Fondane a remis des papiers partiellement en désordre. Aucune démarche méthodique, réglée par avance. Le livre est fait de fragments d'entretiens (datés ou non datés), d'extraits de correspondances et d'articles de Fondane sur Chestov (qui les relisait parfois et livrait des remarques). Il se clôt sur cette soirée du 18 juin 1939, racontée par Victoria Ocampo.

Sans doute Benjamin Fondane, avant tout poète, n'a-t-il pas pour projet d'observer et d'approcher Chestov par le seul sens rationnel et extérieur, mais de l'appréhender, de le saisir de façon totale, vitale, de se former ainsi à la philosophie et de chercher de concert avec lui. Une œuvre n'est pas tant achevée que toujours elle ne commence et reste en mouvement, que toujours elle ne doit commencer, et que son achèvement même figure une ouverture : Fondane avait clos son projet et les *Rencontres* ont la forme d'un commencement plus que d'un inachèvement.

En Roumanie, le poète, dramaturge et critique B. Fundoianu (Benjamin Fondane) avait découvert les premières œuvres d'un homme dont il ne savait rien, pas même s'il était encore vivant : Léon Chestov. La catastrophe de 1914 fit comprendre à Fondane l'insuffisance d'une poésie de sentiments et de paysages, et la nécessité d'entreprendre autre chose, de plus grave et plus vigoureux : un combat pour « *le plus important* ». Après de Chestov, qu'il rencontre par hasard, ou plutôt rejoint (le mot « hasard » pourrait-il ici satisfaire ?) après la guerre à Paris, il s'initie à la philosophie en tant que lutte et brasier de vie. Il ne s'agit pas, et combien Fondane nous le montre, à travers ses conversations, ses observations, ses notes sur son ami (car ils se sont peu à peu reconnus comme étant l'un à l'autre et l'un de l'autre), il ne s'agit pas de jardins et de promenades à la fraîche, d'entretiens de bon ton, commencés chez Jules de Gaultier au printemps 1924, d'eau éternelle ou même hivernale (grands dieux, qu'est-ce qu'on en aurait à faire ?), de repos ou d'engourdissement qui se confondraient avec quelque béatitude. Non, il ne s'agit pas des différentes formes du sommeil de la conversation, si élevée et bien élevée soit-elle, mais ici, avec Chestov et Fondane ensemble, il s'agit de violence : c'est que les uns raisonnent au fond de leur poêle bien chauffé, « *n'ayant, par bonheur, aucuns soins ni passions qui [les] troublassent* » (Descartes), les autres, abandonnant le loisir et l'entretien de leurs pensées, portent des coups qui résonnent de toute autre façon. Il y a un défi et un enjeu non pas seulement intellectuels, mais existentiels.

Peut-on répondre à toutes les questions par des mots ? À la suite de Chestov, Fondane commence par tout suspendre. Et par suspendre bien entendu la raison. Ce n'est pas une posture. La raison, par exemple, eût voulu que Fondane (il avait cette incroyable possibilité) ne montât pas dans un des derniers convois pour Birkenau, mais il refusa d'abandonner sa sœur. Oui, ne pas monter, il ne le voulut pas – et cette volonté a un sens. Et ce sens nous est un vertige. Une vie est toutes les vies. Un être humain est toute l'humanité. Si la raison ne peut seule affronter la mort, l'homme qui a réussi à se défaire de la première peut aller vers la seconde. Pas simple, pas naturel, dira-t-on, mais notre nature a bien des vêtements et, sous ce rapport, la vie est un curieux salon d'essayage.

Là où il y a chemin et devoir de raison, Fondane, à la suite de Chestov, porte le refus et prend la traverse, sinon la fondrière. C'en

LE QUOTIDIEN D'UN MAÎTRE

est incroyable. Il y a par là une porte à forcer. Heureux les violents d'une telle violence. Fondane et Chestov sont-ils compris comme ils voudraient l'être, tels qu'ils sont ? Ou bien comme des philosophes parmi d'autres ? Classés avec les autres. Mais où, sur quel rayon de la pensée, dans quelle histoire de la philosophie, dans quel rangement (hélas ! tous nos rangements ne sont que de douteux arrangements), peut-on classer une telle classe : un homme monte dans un train pour aller mourir, alors qu'il lui suffisait de se détourner du marchepied pour rejoindre Paris, les livres et les penseurs. On le lui demandait. On le lui offrait. Mais on dirait qu'il y a une connaissance de la vie qui n'a plus rien à voir avec la connaissance des philosophes. Tout le ciel est d'un côté et la raison de l'autre. Encore que ce soit tout de même un peu fort, sinon scandaleux, d'aller chercher le ciel du côté d'Auschwitz-Birkenau. Rien à faire : on ne comprend pas.

Fondane, à la suite de Chestov, nous fait comprendre ce que nous avons peur de comprendre. Et il écrit dans ces notes : « *Mais peut-être, me dit Chestov, qu'il n'y a pas seulement au monde que ce qui tue.* » Seulement, il faut passer par ce qui tue. « *Vivant* », ou : « *Si je suis vivant* », écrivait chaque jour Tolstoï en reprenant son journal. Tolstoï s'accrochait à la raison, jusqu'à ce qu'il la fuie à son tour, en montant lui aussi dans un train. Décidément, ce moyen de transport où l'humanité, l'inhumanité, l'amour, le désespoir, la foi, Dieu absent, la destination, l'innocence, le crime, la mort...

À qui échoit le malheur, tout lui est retiré, sauf l'expérience de son malheur, surtout celle qu'on ne peut dire, celle même de l'inavouable que Fondane, par exemple, va déceler chez Kierkegaard. Quel motif intime finit par nous conduire ? Il y a les inavouables de l'individu et les inavouables collectifs. Combien compte d'inavouables tout le XX^e siècle ? Et le jeune XXI^e, combien en compte-t-il déjà ? Et pourquoi n'en compteraient-ils pas quand chaque vie individuelle en compte ? Que la vie et l'Histoire deviennent aussi lourdes, Fondane garde pourtant une étrange, une belle légèreté. C'est certes une belle insolence. À la suite de Chestov et à la lumière, fût-elle insoutenable, de sa propre expérience, il demande de vivre et de mourir, pas de raisonner.

La clef de tout cela ? Elle n'est pas dissimulée. Elle est abandonnée dans la serrure de chacun



Benjamin Fondane et Léon Chestov



de ceux qu'on est venu arrêter, prendre, déporter, tuer. Ceux dont tous les membres étaient déjà comme l'ombre. Et les bourreaux continuent toujours de venir vers leurs victimes. Avec celles-ci et en face de ceux-là, Benjamin Fondane fut « *quelqu'un qui vit la vérité en lui-même et non quelqu'un qui enseigne la vérité* ». Non quelqu'un qui a trouvé (il n'y a que la raison pour affirmer qu'elle a trouvé, afin qu'on lui remette tout et bien entendu tout ce qui lui échappe et ne lui appartiendra jamais, l'espoir ou l'amour par exemple), mais quelqu'un qui, à la suite de Pascal, « *cherche en gémissant* », et ne fait pas seulement table rase mais « *dans un rapport absolu avec l'absolu* », aux antipodes de l'avaricieuse usurpation, casse la table et jette les morceaux. Tout cela forme ce fruit rare, éclatant, et d'un incomparable goût d'amitié : *Rencontres avec Léon Chestov*. Tous deux, Chestov et Fondane, ont réussi à extraire le pur de l'impur : c'est cela, vivre.

Fantasmés d'Allemands

Dans cet ouvrage capital, Fantasmâlgories, Klaus Theweleit parcourt toutes les pulsions qui fondent les fascismes du XX^e siècle, en dehors des enjeux politiques ou économiques. En fait, il parle essentiellement du nazisme, qui se différencie du fascisme ordinaire par son essence et son programme exclusivement exterminateurs. Aussi évidentes ou plausibles que soient les « causes » (elles servent souvent d'excuses), elles ne suffisent pas à rendre compte du nazisme, il subsiste fondamentalement un vide qui englutit toute explication.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Klaus Theweleit, *Fantasmâlgories*.
Édition établie et traduite de l'allemand
par Christophe Lucchese
Éditions de L'Arche, 574 p., 35 €.

Le phénomène fasciste (nazi), comme Klaus Theweleit le montre dans sa préface pour l'édition française, « est le fruit d'une production de réalité liée à une forme particulière de corporéité ». Cette étude majeure aborde des thèmes perpétuellement ajournés, sinon refoulés dans l'ensemble des analyses du nazisme, lequel est largement fondé sur toutes les dérives d'une sexualité frustrée. Cet ouvrage, aussi monumental qu'il est divers, obéit à une mise en scène presque cinématographique. Il est illustré par plus d'une centaine de reproductions qui restituent parfaitement ce que le livre veut démontrer. On y voit se déployer toutes les « fantasmâlgories » dont il est question. Regarder les illustrations de ce livre est une manière complémentaire de le lire.

L'édition allemande est considérablement plus longue (1174 pages, en deux volumes) que l'édition française qui, quoique plus brève, est tout aussi fidèle au projet d'ensemble. Le traducteur, Christophe Lucchese, a conservé toute la « substance vive » de ce remarquable travail, dont le thème de base est la prise en main du désir sexuel par le « cuirassage »

militaire. La répression du corps désirant fut constante en Allemagne après le Moyen Âge. Elle se met en place au XV^e siècle au travers de l'Inquisition et elle se consolide avec la Réforme protestante pour atteindre son « apogée » dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la parfaite et cynique mise à découvert de la sexualité par sa répression même. Tout ramène au regard sur le corps, l'uniforme, par exemple, qui l'accentue en le dissimulant. Cette dérive de la sexualité prend, sous certaines conditions sociales, le pouvoir politique : c'est ce qui s'est passé en Allemagne en 1933.

Les divers exécutants nazis, tels Rudolf Höss qui fut commandant d'Auschwitz, sont souvent issus de milieux ruraux autoritaires où les très courtes *Seppelhosen* (culottes de cuir) étaient de rigueur. Comme dans toute l'Allemagne de l'époque, les châtiments corporels étaient de règle avec toute l'ambiguïté sexuelle, sadomasochiste, qu'ils comportaient. Ils ont été déterminants dans l'établissement du nazisme. L'édition allemande de *Fantasmâlgories* débute par une « remarque préliminaire » qui, en effet, aurait eu moins de « sens » pour le lecteur français, car les châtiments corporels n'ont pas joué en France le rôle meurtrier et irréparable qu'ils jouèrent dans l'établissement du régime politique le plus criminel de l'Histoire. « *Les coups qu'il [le père de Theweleit] distribuait dans les limites habituelles des bonnes intentions affectives furent les premiers enseignements qui un beau jour m'apparurent comme des enseignements sur le fascisme* », écrit Theweleit dans cette note préliminaire. L'Allemagne a été élevée par « l'oncle jaune », la baguette de bambou des corrections.

Le nazisme est comme l'aboutissement du refoulement et du ressentiment au point extrême de leur dynamique propre. L'accumulation de frustrations et de blessures narcissiques peut s'exprimer par une haine d'autant plus vive qu'elle est davantage cuirassée, sous l'apparence militaire ; elle met à l'abri de la femme, toujours et seulement mère, infirmière ou putain. La peur de la femme, à la fois tentatrice et sorcière, est une donnée fondamentale de l'histoire allemande, la femme (*das Weib*, au neutre) est séductrice et fatale. La dernière « sorcière » fut brûlée en Allemagne en 1775. La femme est l'agresseur et la castratrice, notamment dans les romans écrits par des auteurs gravitant autour des Corps francs. Tous ces écrits mettent en scène le dressage comme moyen fondateur de l'extermination ultime, programmée, de tout

FANTASMES D'ALLEMANDS

ce qui est « féminin », en particulier les « débiles » et les « Juifs »

La « corporéité » *a peut-être été la composante essentielle du nazisme par l'omniprésence du corps à la fois exposé et interdit.* » Si, dans la masse, le codage de la féminité menaçante prédomine ou est satisfaisant (il n'y a qu'à la faire plier, la remettre à sa place, en quelques coups de feu) alors le codage des forces nouvelles de son propre intérieur prédomine dans la race étrangère : il faut donc les exterminer. La confrontation aryen /juif comprend par conséquent trois barrières ; celle de la classe, celle du genre et celle « intérieur/extérieur » dans le corps de l'homme soldat. Le déshonneur de la race « *les abat toutes.* »

À lire ce livre, on se rend compte de ce qu'on savait déjà, il n'y a pas de pensée nazie, il n'y a que de la fixation anale, comme le montrent de nombreux passages de ce travail. Le fascisme est largement issu en Allemagne des Corps francs (*Freikorps*) des années 1920-23, qui combattirent les spartakistes et les communistes et voulurent établir un régime de terreur qui, dans un premier temps, n'échoua que de peu. Les *Kadettenschulen* (les Prytanées militaires), telles que les décrivent Ernst von Salomon ou Leopold von Wiese, lieux de destruction et de mobilisation de l'enfance, ont donné les premiers cadres du NSDAP, le parti nazi, dont l'essence même est le programme d'extermination. Dès cette époque il est en passe de mettre en œuvre son programme d'élimination de tout ce qui représentait l'interdit, les Juifs, les communistes et les homosexuels, qui sont un véritable abcès de fixation de l'obsession sexuelle retournée en répression.

La dernière partie du livre, en effet, dont on n'ose pas dire qu'elle est la plus « en prise » sur son objet d'écriture et sur l'Allemagne de 1900 à 1945, a pour thème la vieille tentation homosexuelle allemande, qui est à l'origine de nombreuses affaires qui occupèrent l'opinion publique longtemps, dès le XIX^e siècle, par exemple à la cour de Guillaume II et jusqu'aux années 1986-88 du siècle dernier (affaire Kiessling [1]). L'homosexualité fut considérée comme criminelle, même entre adultes, jusqu'en 1970. Elle fut le prétexte de la Nuit des longs couteaux de 1934 qui permit à Hitler de débarrasser le NSDAP de ses éléments les plus « gauchistes » et de tous les homosexuels.

Plus on s'élevait dans la hiérarchie sociale, comme le rappelle Theweleit, plus l'homosexualité était réprouvée et, du même coup, plus repérable, plus signalée et plus combattue, parce que plus désirée. À cela s'ajoutent une puberté retardée dans les milieux bourgeois et la prolongation indéfinie de la condition infantine. Cette apparence virginale des adolescents de l'époque a largement marqué le Wandervogel, ce grand mouvement de jeunesse d'avant 1914, épris de pureté, de jeunesse et « d'authenticité » qui sera vite absorbé par le NSDAP, le parti de Hitler. Souvent issus des institutions de cadets et de ces mouvements de jeunesse, les cadres nazis tentèrent de neutraliser ce qui les fascinait le plus, les femmes, les homosexuels et les Juifs, incarnations et témoins de ce spectacle.

1. Du nom de Günter Kiessling (1925-2009), un général quatre étoiles de la Bundeswehr, obligé de démissionner après avoir été, à tort, accusé d'homosexualité.

Miroirs de papier

Des « vies minuscules » sont à l'honneur dans un important ouvrage de Philippe Lejeune autour de diaristes célèbres ou oubliés du XVIII^e et du premier XIX^e siècle. Une monographie concernant Léger-Marie Deschamps et des études sur les écrits personnels sont aussi à saluer.

par Catriona Seth

Philippe Lejeune, *Aux origines du journal personnel : France, 1750-1815.* Honoré Champion, 650 p., 99 €

Pierre Méthais, *Léger-Marie Deschamps : Vie, Œuvre, Destin posthume.* Texte établi par Bernard Delhaume. Préface d'Annie Ibrahim. Honoré Champion, 446 p., 85 €

Danièle Tosato-Rigo (dir.), *Appel à témoins : Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVI^e-XX^e s.) (Études de Lettres, 1-2 2016),* 320 p., 30 CHF

Le 14 juillet 1762, dans une lettre à Sophie Volland, Denis Diderot met en parallèle l'astronome, qui scrute pendant trente ans, du

MIROIRS DE PAPIER

haut d'un observatoire, le mouvement d'un astre, et le regard sur soi qu'il faudrait développer, mais qui lui paraît impossible : « *Personne ne s'étudiera soi-même, n'aura le courage de nous tenir un registre exact de toutes les pensées de son esprit, de tous les mouvements de son cœur, de toutes ses peines, de tous ses plaisirs.* » Et pourtant, dans les années qui suivirent, le journal personnel devait connaître en France un essor inattendu. Si d'aucuns, pour tenter de l'expliquer, réfléchiront à la privatisation du temps avec l'essor des montres personnelles, au développement de l'alphabétisation dans différents milieux, y compris pour les femmes, ce n'est pas le but de Philippe Lejeune qui, modestement, après avoir fourni à l'autobiographie ce qui est devenu sa définition canonique, présente ici, plutôt qu'un essai, une série de petites monographies à partir desquelles, espère-t-il, d'autres prendront la relève, qui pour éditer un texte du for intérieur, qui pour le prendre comme objet d'une analyse littéraire, stylistique ou historique.

L'étude « archéologique », pour emprunter le terme de l'auteur lui-même, démarre avec une « Ouverture » double qui s'interroge sur les

raisons pour lesquelles l'autobiographe par excellence, Rousseau, n'a pas tenu de journal, et qui traverse, en écho au célèbre « *Rien* » de Louis XVI, les entrées des diaristes pour le 14 juillet 1789. Dix thèmes, d'une inégale richesse, sont ensuite abordés au gré de chapitres divers. On croise ainsi des écrits cryptés, dont la lecture se refuse parfois encore à nous, des journaux à plusieurs mains, des comptes rendus de maladies, des célébrations amoureuses ou des déplorations. Bon nombre des auteurs étudiés dans le volume ne sont guère connus du monde des lettres. Certes, le « graveur de dates » Rétif de La Bretonne et l'éducatrice Félicité de Genlis, dont le journal de deuil est comme un revers douloureux et véritablement intime du panoptique de papier, ont laissé une œuvre monumentale à plus d'un titre. Lucile Desmoulins est restée dans les mémoires grâce à Camille, son mari, plus que par elle-même. Les Genevois se souviennent encore du docteur Louis Odier. D'autres encore ont laissé une trace dans tel ou tel domaine professionnel. Mais qui a entendu parler de Célestin Guittard, un « diariste malade », de Philippe de Noircarmes, « diariste ambulante », de Madeleine de Franc, « diariste dévote », de Pierre-Philippe Candy, « diariste sexuel », ou de Joseph d'Homme, « diariste mystique » ? C'est à ces figures que

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

MIROIRS DE PAPIER

Philippe Lejeune redonne vie – ou redonne la parole –, sondant leur raison et leur manière de se confier à leur journal.

Qui connaît Philippe Lejeune ne s'étonnera pas de découvrir ici un texte très accessible, écrit sans prétention, mais avec savoir, recensant des interrogations et proposant, souvent avec une modestie non feinte, une hypothèse ou des pistes de recherche que d'autres sont invités à labourer. La science de l'auteur est véritable et il parvient, comme peu d'universitaires, à la présenter avec une simplicité et un naturel de bon aloi qui ne sauraient mettre mal à l'aise même le plus profane des lecteurs. L'ouvrage est généreux dans son approche et dans ses conclusions. S'il ne prétend pas proposer une synthèse, il esquisse de nombreuses lignes de force et sera, n'en doutons pas, utile à de nombreux chercheurs.

Une autre vie minuscule émerge des pages d'un livre récent, un immense dossier sur un personnage mystérieux, connu pour avoir rédigé des textes subversifs alors même qu'il était bénédictin, Dom Léger-Marie Deschamps. Fruit du labeur considérable de Pierre Méthais, décédé il y a plus de quinze ans, l'ouvrage a été mis en forme par Bernard Delhaume. Le volume est précieux, non seulement parce qu'il livre des documents comme les lettres envoyées au marquis de Voyer, ainsi que les épaves de la correspondance de Deschamps avec d'autres, mais encore parce qu'il ouvre sur les « éléments d'une biographie raisonnée » qui fournit des relevés et détails nouveaux sur un étonnant personnage.

Parmi les lecteurs à venir des pages de Philippe Lejeune et, pourquoi pas, des lettres de Deschamps, il y aura, n'en doutons point, les membres d'un groupe d'historiens qui s'intéressent aux récits de vie, aux journaux, aux livres de raison ou aux correspondances, et dont Danièle Tosato-Rigo présente, au sein d'un volume intitulé *Appel à témoins : Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVI^e-XX^e s.)*, une série d'études en réinvestissant entre autres les approches micro-historiques à l'italienne. Différentes aires linguistiques sont abordées et des pratiques diverses envisagées, de la notation factuelle à ces *Baromètres de l'âme* à propos desquels l'ami Pierre Pachet écrivait : « *À sa façon, le journal observe au quotidien la crise de l'âme moderne.* »

Histoire d'un naufrage

Ce livre, on ne peut plus classique, une micro-histoire, permet de relire le moment 1816 de notre histoire, ce qui est déjà bien. Le sujet est affreux : l'histoire du radeau de La Méduse, plus d'une centaine d'hommes abandonnés dans les tempêtes tropicales, sous un ciel implacable. La polémique politique qui s'ensuivit fut sévère, tant du côté du responsable principal, ultra, que des libéraux, ses détracteurs. L'avenir de tous ces rejetés des flots et du désert, quinze survivants pour le radeau, une centaine pour ceux qui purent monter sur les canots, en fut évidemment traumatisé à jamais. L'ordinaire et le pire de situations éprouvantes confrontent à la réalité actuelle telle qu'elle se produit à Lampedusa et ailleurs, non pas sous nos yeux, mais hors champ, tandis que règne en surplomb le tableau grandiose de Géricault.

par Maïté Bouyssy

Jacques-Olivier Boudon, *Les naufragés de la Méduse*. Belin, 336 p., 23 €

La maîtrise du livre tient à la permanente circulation entre des groupes dont les partages et les individualités ne sont pas laminés par le chiffre et la généralité, car les personnages rencontrés gardent leurs mots, souvent des témoignages écrits, des justificatifs et des correspondances privées. On y voit aussi leurs gestes, leur *habitus*. Chaque moment excède ainsi ce qui est dû à la prosopographie et, si l'on s'y attarde, cela donne des schémas de vie qui mettent en perspective l'époque, et le ciel implacable des tropiques comme non-horizon possible de la France de 1816 où « *il n'y eut pas d'été* », mais des chertés, une misère intense, des violences éparses. Les personnages à peine entrevus sont pris dans les jeux de la mer, dont la langue, même réduite à son minimum, signifie le monde particulier qui navigue de ports en continents, ici de Rochefort au Sénégal.

HISTOIRE D'UN NAUFRAGE

L'absurde et l'horreur permettent de suivre et sans doute d'exorciser ce qui se sait, se savait, et s'est toujours su de ce que l'humanité peut faire à l'humanité. En ce cas, la chair de l'histoire est bien trop concrète pour ne pas permettre de louer une approche qui de plus près serait sordide. On n'ignore pourtant rien des faits, de la façon dont les uns assument – le chirurgien en fera sa thèse de médecine à Paris – tandis que d'autres veulent se défaire sur la troupe de pratiques qui renvoient à la barbarie, le cuit, le salé, le séché même en cas de cannibalisme, permettant aux officiers de se distinguer simplement en différant de quelques heures les mêmes pratiques (outre que leur ration de survie, alcool et biscuit, fut sans cesse mieux contrôlée et plus abondante). Car le scandale fut immédiat – la nécrophagie avouée dans la gêne mais sans ambages – et renvoyait aussi à des situations proches, contestées par les autorités même si elles s'étaient produites lors de la retraite de Russie ou parmi les prisonniers de la guerre d'Espagne dans l'île de Cabrera.

Les responsabilités étaient multiples et, dès son retour à Rochefort, le capitaine de Chaumareys passa en conseil de guerre. Cet ultra, réintégré pour raisons politiques après les Cent Jours, accusait les cartes et son état-major. Son impéritie résida dans une mauvaise évaluation de sa course et de l'emplacement du banc d'Arguin (homonyme de celui d'Arcachon) après le Cap Blanc, et nul ne le réveilla pour exprimer des doutes et le faire s'éloigner de ces hauts-fonds. On savait qu'il n'avait pas navigué, mais il pouvait répondre que les capitaines de navire de l'Empire n'avaient pas eu beaucoup plus de pratique, les Anglais étant les maîtres des mers. Le second grief fâcheux à l'encontre de Chaumareys fut sa présence dans les chaloupes qui évacuèrent le bateau ; il ne resta pas le dernier « *pour nécessité de service* », fit-il plaider, c'est-à-dire pour privilégier l'arrivée à Saint-Louis du futur gouverneur à qui les Anglais devaient remettre le comptoir selon le tout récent traité de Vienne.

Ces privilégiés endurèrent néanmoins une terrible marche en bordure du désert, sans vivres, sans eau jusqu'à ce qu'ils soient pris en charge – quitte à être rançonnés – par des Bédouins. Un groupe d'une soixantaine de personnes, l'autre d'une centaine, avaient accosté à 250 et 500 kilomètres de Saint-Louis. Certains soldats venus des Antilles ou d'Arabie pouvaient échanger ou s'échapper



grâce à leurs compétences linguistiques. Le jeune René Caillié, qui plus tard alla jusqu'à Tombouctou, fit ainsi son premier apprentissage de l'Afrique.

Le drame résulta d'une double nécessité : comment évacuer quatre cents hommes et de très rares femmes quand les chaloupes sont insuffisantes et que, d'entrée de jeu, un convoi qui aurait dû circuler en escorte se scinde entre bateaux plus rapides et moins rapides, la frégate et la corvette laissant en arrière un brick et une flûte ; et ces trois derniers navires arrivèrent à Saint-Louis sans se douter de rien. Évidemment, le futur gouverneur, sa famille et son personnel furent évacués de *La Méduse* sur des canots et une chaloupe ; les marins et calfateurs qui devaient ramer et assurer leur arrivée à la côte, à une soixantaine de kilomètres, furent plus facilement embarqués que les soldats qui devaient faire garnison à Saint-Louis. Ces derniers payèrent le plus fort tribut : deux compagnies disparurent presque totalement.

Un radeau de sept mètres sur vingt-quatre fut donc construit avec les mâts, les bois utilisables et des cordages ; il devait prendre cent trente hommes, les officiers en leur centre, dans la seule partie réellement émergée de cette embarcation flottante au ras de l'eau. Point de rebord, seulement une corde, et peu de vivres, tout cela aurait alourdi la structure. Ainsi se noie-t-on, est-on rejeté à la mer ou sombre-t-on entre deux vins, car la seule chose buvable est le contenu des barriques, d'autant que l'on n'a pas tout embarqué de *La Méduse*, que ce fut un désordre permanent dans les jours qui suivirent le naufrage : on ne put la remettre à l'eau avant de décider de l'évacuer devant le risque de la voir sombrer.

D'entrée de jeu, les amarres du radeau que devaient tracter chaloupe et canots se rompirent ou furent rompues, au prétexte de

HISTOIRE D'UN NAUFRAGE

ne pas mettre le convoi en péril. Ces hommes furent abandonnés. Une mutinerie engagea un combat, la troupe contre les officiers, qui, détenteurs d'armes à feu, la tinrent en respect. Très vite ne restèrent qu'une soixantaine d'hommes. Ce sont eux qui s'entredéchirèrent sous un soleil de mort et, au bout de dix jours, au moment où ils virent apparaître un des vaisseaux de l'escadre, l'*Argus*, qui les recherchait, il n'en restait que quinze, misérables, noirs de soleil et de calenture, dans la confusion mentale que provoque la profonde déshydratation de l'organisme.

C'est ce moment que Géricault, déjà très fasciné par la mort, choisit d'évoquer, celui où l'on entrevoit au loin la voile salvatrice. Après plusieurs esquisses et hypothèses, finement recomposées, le tableau montre ce qui est une sensibilité et une esthétique : dire dans une brutale réalité la fin des héroïisations néo-classiques. C'était l'enjeu que manifeste avec maîtrise la pyramide de vie et de victimes, de morts et d'espérance, avec un Noir au sommet, signe d'une probable sympathie pour l'abolition de la traite, déjà signée; mais aussi pour l'abolition de l'esclavage, une cause pas encore gagnée, même si l'artiste n'a pas initialement souscrit en faveur des survivants à une collecte devenue très politique quand, après le duc de Berry, les têtes du mouvement carbonariste en gestation, La Fayette et Voyer d'Argenson, firent des dons remarquables.

L'ensemble de cette affaire intéresse d'autant plus qu'elle est patiemment exposée, d'une écriture qui n'a rien d'expressionniste, l'auteur étant habitué à fournir des livres bien nourris sur l'histoire du clergé au XIX^e siècle et, compte tenu de la chaire qu'il occupe à la Sorbonne, sur des thèmes napoléoniens qui rencontrent nécessairement leur public. Il s'agit, tout simplement, de la rigueur de l'enquête et du retour aux faits, non le questionnement de la véracité, mais la synthèse des savoirs sur une affaire qui a ses archives, ses récits, ses controverses, des acteurs et des noms, des mots d'époque selon les registres de la marine et de l'armée, car rien n'échappe à ces institutions. Le trajet des navires, leur mission, les embarquements militaires, sont connus. Et peut-être n'est-on pas surpris de constater que c'est la troupe qui a écopé le plus durement, un bataillon du Sénégal constitué à 10 % de gens venus des

Antilles, et, pour beaucoup, d'étrangers, au vu des nouvelles frontières ou encore d'un quart sud-est de la France drainé par Toulon et Marseille vers le large. Eux n'ont pas la culture de la mer ni du naufrage et – sauf à se révolter, ce qui les expose directement à une liquidation immédiate – ils ne connaissent pas les attitudes de la survie.

Parmi les figures que l'on entrevoit, Schmaltz, le futur gouverneur du Sénégal qui ne sut guère gérer la colonie ; il y tenta des affaires, en vain, et il finit aussi totalement ruiné que le capitaine d'escadre, qui échappa au poteau mais qui, dégradé et condamné à trois ans de prison ferme, fut soutenu au temps de sa détention à Ham par ses sorties bihebdomadaires dans les milieux ultras. Nombre d'officiers et de soldats ne s'en remirent jamais, démissionnant, se suicidant et, pour les autres, remarquant à leur endroit d'injustes retards de carrière ou des discriminations dans le domaine honorifique, du moins le pensaient-ils. Les deux témoignages qui enclenchèrent une souscription de soutien et d'aide aux survivants sont ceux du carabin Savigny et de Corréard, ingénieur géographe qui se fit éditeur libéral, souvent condamné, et lourdement, subissant la prison et les tracasseries d'un régime qui n'avait rien de libéral. Il finit en candidat républicain de Seine-et-Marne.

La question n'est pas de savoir ce que nous apprenons, car chacun médite à sa guise les fondamentaux dont se nourrissent les affaires et les scandales, et il n'est pas besoin d'appuyer sur ce que nos propres yeux voient ou ne voient pas au fil des annonces de l'extrême violence quotidienne en Méditerranée. Après Robert Desnos (drame radiophonique), Alessandro Baricco et *Le naufrage de Méduse* de Jean Ristat (Gallimard, 1986), on a besoin de synthèses au-delà de nos docufictions (Arte en a livré une). Certes, nos médias comme ceux du temps passé disent ce besoin de raconter l'irracontable : un vaudeville de 1834 et l'une des premières œuvres d'Eugène Sue (*La salamandre*, 1832) utilisèrent, dans un contexte très politique, une affaire sur laquelle le Jules Verne du *Chancellor* revint pendant la guerre de 1870-1871. L'éloquence de la peinture de Géricault dit la déréliction absolue et la mémoire du fait, mais le laconisme de l'exposé académique n'en offre pas une rhétorique moins parlante.

Deux exilés

Encore un livre sur les dernières années de Stefan et Lotte Zweig et leur suicide à Petrópolis (Brésil), racontés en quatre cent cinquante pages ! La narration de Laurent Seksik, Les derniers jours de Stefan Zweig (Flammarion, 2010) se contentait de cent quatre-vingt-quatre pages. Ce tragique suicide à deux : « la fin du monde » ? Le titre anglais est « ... at the End of the World ». « Au bout du monde » aurait amplement suffi. Ayant vu récemment et beaucoup apprécié le film de Maria Schrader, Stefan Zweig : Adieu l'Europe, où Josef Hader, Barbara Sukowa et Anne Schwarz incarnent de manière si convaincante Stefan, Friderike et Lotte Zweig, j'étais curieux de découvrir ce que George Prochnik apporterait de nouveau sur l'un des épisodes les plus connus de l'histoire de la littérature du XX^e siècle.

par Jacques Le Rider

George Prochnik, *L'impossible exil : Stefan Zweig et la fin du monde*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Cécile Dutheil de la Rochère. Grasset, 448 p., 23 €

Moriz Scheyer, *Si je survivais*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. Flammarion, 378 p., 23,90 €

Essayiste, romancier et poète, le New-Yorkais George Prochnik note à plusieurs reprises que jamais, durant ses années de formation scolaire et universitaire, il n'a entendu parler de Stefan Zweig, ce qui surprend, puisque chez nous Stefan Zweig est devenu le plus populaire des auteurs traduits de l'allemand. Le livre de Prochnik est un essai très personnel, sans une seule note (les références sont récapitulées en fin de volume, de façon sommaire), ce qui gênera les lecteurs qui aimeraient bien connaître la source précise de telle indication ou de telle citation. Reconnaisant dans le destin de Zweig celui de ses propres parents, eux aussi des Viennois contraints à l'exil en

1938, Prochnik mêle à son propos sur Zweig le récit de ses recherches sur le terrain : à Vienne, Salzbourg, New York, Petrópolis... L'exposé n'est pas chronologique : à chaque chapitre, on passe d'une époque et d'un lieu à un autre, ce qui ne facilitera pas la lecture à qui n'a pas en tête la biographie de Stefan Zweig.

Certaines affirmations sont contestables. Peut-on dire que Zweig aurait vécu « *une chute de la gloire à l'obscurité* » ? Certainement pas : jusqu'au bout, il reste un auteur mondialement connu. D'autres passages du livre de Prochnik sont en revanche excellents et apportent du nouveau : par exemple, le tableau de la réception donnée par Zweig le 4 juin 1941, comme un roi en exil, à l'hôtel Wyndham de New York, à tous les exilés qu'il connaissait à New York et aux alentours (Hermann Broch est venu spécialement de Princeton). À plusieurs reprises, Prochnik souligne que Zweig n'aimait pas New York et critiquait durement la culture et les mœurs américaines. On comprend un peu mieux, dans cette perspective, pourquoi Zweig opta finalement pour le Brésil, alors que rien ne l'empêchait de rester aux États-Unis.

Son livre, publié 1941, *Brésil, terre d'avenir*, est, selon la formule de Prochnik, un « chant d'amour » dédié à ce pays qu'il considère comme un nouveau modèle de société polyethnique et multiculturelle. Cet hymne au Brésil résonne en contrepoint du *Monde d'hier : Mémoires d'un Européen*, le chef-d'œuvre le plus incontestable de Zweig. À ses yeux, l'Europe que les nazis sont en train de détruire appartient déjà au passé ; c'est le Brésil qui annonce l'avenir de l'humanité. Les intellectuels brésiliens en lutte contre la dictature de Vargas considéreront le livre de Zweig comme une trahison. Dès septembre 1941, Zweig est dégrisé. Il écrit à Jules Romains : « *Je suis plus européen que je ne le pensais.* » La vie à Petrópolis, malgré l'agrément de la jolie villa de la Rua Gonçalves Dias, malgré la gentillesse de l'accueil réservé par les Brésiliens à Stefan et Lotte Zweig, ne leur convient pas.

Les retours en arrière, qui occupent une place importante dans l'ouvrage de Prochnik, sont moins intéressants. C'est en fait toute la biographie de Zweig depuis sa jeunesse viennoise qui défile par séquences, parfois très anecdotiques, au fil desquelles il n'est pratiquement jamais question des œuvres de Zweig. Certains développements laissent pantois : le fait que « *les relations entre l'Allemagne et l'Autriche sont d'une complexité*

DEUX EXILÉS

extrême » n'a pas échappé à Prochnik et, pour les élucider, il remonte... à *La Germanie* de Tacite ! Les querelles et les polémiques qui agitaient le milieu littéraire et artistique viennois sont présentées (est-ce une plaisanterie ? apparemment, non) comme « *une guerre enragée et meurtrière qui ne sera pas sans conséquences sur l'effondrement du pays* ». On sursaute en lisant que « *l'opéra sur lequel il avait choisi de travailler avec Richard Strauss était une adaptation de la pièce de Ben Jonson, Volpone, qu'il avait rebaptisée La Femme silencieuse* » : sacrée bourde !

Finalement, le livre de George Prochnik ne répond pas entièrement à la question qu'il se propose d'élucider : pourquoi l'exil « au bout du monde » fut-il bel et bien pour Stefan et Lotte Zweig « la fin du monde », malgré des conditions matérielles privilégiées si on les compare à la détresse de tant d'exilés allemands et autrichiens ? Le beau livre de Hans Sahl sur les exilés de 1933 et de 1938 porte le titre *Survivre est un métier* (Les Belles Lettres, 2016) : Lotte et Stefan Zweig n'étaient pas faits pour ce métier-là.

Dans *Si je survivis*, ses mémoires d'exil en France où il arrive en août 1938, le journaliste viennois Moriz Scheyer (1886-1949) évoque en ces termes la mort de Stefan Zweig : « *C'est à Belvès (Dordogne) que j'appris son décès, par un entrefilet dans le journal : "L'écrivain juif Stefan Zweig a mis fin à ses jours au Brésil." Une ligne, une seule. Il avait eu la possibilité d'aller vivre loin, très loin. On le vénérât et on le célébrait jusque dans cet exil. Il était au zénith de sa gloire et de sa puissance créatrice. Et malgré cela, un jour, il n'y tint plus et choisit volontairement la mort. Incompréhensible ? Non. Le monde d'Hitler avait terrassé l'"écrivain juif". Célébré par le Brésil qui lui organisa des funérailles nationales, Stefan Zweig rejoignit sa dernière demeure en emportant avec lui son profond désespoir et ses convictions.* »

Le manuscrit allemand des mémoires d'exil de Moriz Scheyer, intitulé « Un survivant » (*Ein Überlebender*), a été retrouvé dans un grenier par les enfants de son beau-fils en 2015 et publié d'abord en traduction anglaise (*Asylum : A Survivor's Flight from Nazi-Occupied Vienna through Wartime France*, Londres, 2016). Les lecteurs français bénéficient sans délai de l'excellente traduction d'Olivier Mannoni, qui a pu utiliser le

manuscrit original allemand. Par sa précision, l'ouvrage constitue à la fois un compte rendu historique de ce qu'il faudrait appeler « la survie quotidienne » d'un couple d'exilés juifs viennois en France et un récit passionnant écrit par un auteur qui n'en est pas à son premier manuscrit : en 1938, Scheyer a cinquante-deux ans ; il est depuis vingt-quatre ans journaliste et dirige les pages littéraires du quotidien libéral *Neues Wiener Tagblatt*, où son dernier article est publié en février 1938. En juin 1939, à Paris, il publiera encore un hommage à Joseph Roth (mort à l'hôpital Necker à Paris le 27 mai 1939) dans les *Nouvelles d'Autriche*.

Indice de la notoriété de Moriz Scheyer, on rencontre plusieurs fois son nom dans les pages de la revue de Karl Kraus, *Die Fackel* (« Le flambeau »), qui tire à boulets rouges contre lui (comme contre tout ce qui compte dans la presse viennoise), en particulier en mars 1925, à l'occasion d'un article critique que Scheyer a osé consacrer à Kraus. Dans le *Journal* d'Arthur Schnitzler, deux évocations de Scheyer m'ont frappé : le 29 mai 1928, Schnitzler déjeune chez le chargé d'affaires de France Clauzel en compagnie de Scheyer. Parmi les invités : l'auteur dramatique Henri-René Lenormand. Schnitzler quitte ce déjeuner en compagnie de Scheyer ; sur la Ringstrasse, ils rencontrent Felix Salten et sa femme ; Schnitzler accompagne Scheyer jusqu'à chez lui, lui dédicace un exemplaire de son roman *Thérèse* ; puis Schnitzler rapporte que Scheyer se plaint de l'antisémitisme juif du directeur de son journal, Emil Löbl, qui voudrait « aryaniser » sa rédaction. Schnitzler rapporte le 26 janvier 1930 une conversation avec Scheyer à propos de la « *méprisable servilité* » de Löbl envers les antisémites.

À Paris, ville qu'il connaît bien pour y avoir été correspondant de son journal au début des années vingt, Moriz Scheyer rencontre Henri-René Lenormand au lendemain de la publication du statut des Juifs (3 octobre 1940) : « *Pour tout vous dire, je trouve qu'il [le statut juif] est assez doux* », déclare Lenormand à Scheyer, et celui-ci continue : « *Il le trouva tellement doux, ce "statut juif" qu'en signe de reconnaissance, sans doute, pour cette clémence des Allemands envers ses amis juifs, il se mit à écrire article après article dans les pires journaux nazis français.* » Au cours de ses années d'exil en France, Moriz Scheyer rencontre beaucoup de lâches opportunistes et de canailles, mais aussi quelques Français courageux à qui sa femme et lui doivent leur salut.



DEUX EXILÉS

Convoqué le 13 mai 1941 au poste de police de la rue Lecourbe, « pour examen de sa situation », il doit monter dans un car de la préfecture qui le conduit à la gare d'Austerlitz, où il doit prendre un convoi à destination de Beaune-la-Rolande (Loiret) et du camp de concentration (c'est ainsi que le désigne Scheyer) situé à trois kilomètres du village. Son état de santé s'étant sérieusement dégradé, il est libéré en septembre et retrouve sa femme à Paris. Le 10 novembre, les Scheyer livrent leur sort à un passeur qui leur permet de se rendre en zone libre par Coutras, une station de la ligne Paris-Bordeaux. Ils se retrouvent à Belvès, entre Agen et Périgueux. C'est à Belvès qu'ils font connaissance avec la famille Rispal, à laquelle ils devront leur salut. Condamnés à une amende de 2 460 francs par personne pour séjour illégal à Belvès, les Scheyer partent pour Voiron (Isère) où résident leurs amis Kofler. De là, ils tentent de fuir en Suisse, mais, cette fois, le passeur est un traître sans scrupule qui les abandonne à la gare d'Aix-les-Bains, et c'est par miracle qu'ils reviennent sains et saufs à Voiron. Finalement, la famille Rispal les fait revenir à Belvès et les cache au couvent de franciscaines de Labarde.

Le témoignage de Moriz Scheyer ne raconte pas une histoire exceptionnelle, mais au contraire typique. Combien d'exilés allemands et autrichiens en France ont connu un sort comparable et, trop souvent, une fin tragique ! Malgré son happy end, le livre de Moriz Scheyer est une lecture bouleversante, particulièrement pour un lecteur français qui, à chaque chapitre, mesure l'abîme d'abjection où était tombée la France occupée, et la générosité, l'héroïsme sans phrase, de ceux qui ont sauvé son honneur et la vie de Moriz et Grete Scheyer.

Une vie savante

Un spectre hante la philosophie politique moderne, le Léviathan. Il a fallu que Thomas Hobbes ait eu une illumination pour titrer ainsi sa troisième œuvre politique (1651), en en faisant un mythe, alors que les deux précédentes, The Elements of Law Natural and Politic (1640, non publiée) et De Cive (1642), portent des titres nettement moins baroques. Nonobstant le grand intérêt du De Cive, parfois plus clairement déductif que le Léviathan, pourtant, et à l'inverse des philosophes classiques, c'est d'abord vers ce monstre extraordinaire que se tournent nos regards fascinés et comme ensorcelés par la gravure imaginée par l'auteur pour le présenter. Il n'est pas de plus grand ouvrage de philosophie politique moderne.

par Alain Boyer

Luc Foisneau, *Hobbes : La vie inquiète*. Gallimard, Folio Essais, 621 p., 9,20 €

Depuis les années 1960, les auteurs anglophones, mais aussi francophones, à la suite de grands interprètes allemands, se sont remis à commenter la philosophie hobbesienne dans tous les détails, non sans scruter la longue existence du philosophe (1588-1679). Sa période la plus productive demeure la décennie 1640-1650, où il se rendit à Paris en exil, craignant pour sa vie et sa sécurité, car il pensait, à juste titre, que le Parlement allait empiéter sur les prérogatives royales dont il était un chaud partisan. Finir son existence dans la Tour de Londres ou sur l'échafaud ne figurait pas dans son « plan de vie », comme dirait Rawls. Hobbes jugera que le premier ouvrage qui peut se présenter comme une science du politique est son *De Cive*. La politique est une science comme la géométrie d'Euclide en est une, et Galilée, qu'il est allé rencontrer, était pour lui « le plus grand de tous les philosophes ». Il faudrait, à ses yeux, enseigner les « éléments » des lois naturelles et des devoirs civils, les principaux théorèmes

UNE VIE SAVANTE

moraux et politiques, comme on enseigne Euclide à l'Université, au lieu de se contenter des écrits « subversifs » des Anciens, tels Aristote ou Cicéron, le grand républicain.

Selon Hobbes, l'homme ne possède pas par nature de tendance innée à la coopération sociale, et, sans « pouvoir commun », sa seule obsession est de survivre, alors qu'il vit dans l'angoisse de la mort violente. Même s'il n'est pas particulièrement méfiant, il ne peut que le devenir, et *anticiper* la violence des autres. La *rivalité* pour de mêmes objets, la *défiance* envers la fiabilité des autres, sans compter le vain désir de *gloire* de certains, tout cela concourt à faire de « l'état de nature » (le monde sans institutions contraignantes) une « guerre de tous contre tous » : l'anarchie, c'est la guerre et l'absence de toute coopération possible. Chacun y a *droit* à tout faire (sans limites), s'il pense que c'est utile à sa survie dans cet enfer : la sociabilité n'est pas naturelle, c'est un devoir moral, s'il y a un État). La liberté dans l'état de nature est donc maximale, et l'effet de cette illimitation est tragique. La droite raison, la vraie science morale, enseigne qu'il faut tout faire pour la paix, la non-violence et la coopération, sauf en cas de légitime défense ; qu'il faut en conséquence que tous (sauf le Souverain, qu'il s'agisse d'un seul individu, de plusieurs, ou d'une assemblée) acceptent mutuellement de renoncer à leur illusoire droit sur tout, et qu'ils acceptent le principe fondamental de la justice, à savoir *tenir sa parole*. Il faut sortir de l'état de nature, enseigne la raison, comme le rediront Kant et Hegel, lecteurs de Hobbes.

Si le Souverain accepte cet abandon (à son profit) de tout droit de résistance (sauf cas de légitime défense), il devient le seul arbitre des différends, même idéologiques, et tous doivent lui obéir (pour leur bien). Obéir à « sa propre conscience », comme les puritains, ou au Pape, c'est transgresser l'un des enseignements les plus utiles de Jésus (qui est le Christ), à savoir que l'on ne peut pas servir deux maîtres [1]. Les citoyens, pour pouvoir mener une vie qui ne soit pas pourrie par l'angoisse d'être tué ou blessé à la moindre occasion, doivent abandonner toute velléité de critiquer le Souverain, qui peut ainsi faire librement tout ce qu'il juge être dans l'intérêt du peuple. Le droit de nature des individus, leur liberté, est dès lors fortement limité, mais il n'est pas éliminé, car même s'ils se sont rationnellement engagés à suivre les ordres de leur Représentant, qui agit à leur place de telle

façon qu'ils demeurent (selon Hobbes) les *auteurs* de ses actes, ils n'en gardent pas moins, au cas où ils seraient légalement punis de mort par le Souverain, le droit de résister par la force ou la ruse à cette condamnation. Hobbes est un philosophe de la vie. Rien ne saurait m'ôter le droit inaliénable de défendre la mienne.

Le système n'est pas sans difficultés, ni incohérences, et Hobbes, en une langue anglaise souvent splendide, accumule des arguments distincts qui rendent compliqué le travail du lecteur, lequel se demande par exemple si la présence de « *vains glorieux* » vaniteux est nécessaire à la démonstration, ou si l'on ne peut pas l'obtenir simplement à partir de l'incertitude sur les autres, qui pousse même les modérés à anticiper, en privant d'éventuels ennemis de la vie : l'incertitude est totale et aucune confiance n'est possible. Même si les agents ne sont pas tant des « maximisateurs » de leur utilité que des « minimisateurs » du risque de mort violente, leur sort médiocre correspond à peu près à la tragédie du dilemme des prisonniers : il est rationnel pour tous d'attaquer, alors que, si personne ne le faisait (la « paix »), tout serait meilleur pour tous : l'équilibre rationnel en stratégies dominantes (la « guerre ») n'est pas le meilleur.

L'école française des études hobbesiennes est, toutes choses égales, aussi féconde que l'école anglophone. Depuis quelque vingt ans, Luc Foisneau s'est distingué comme l'un des meilleurs hobbesiens français, et sa notoriété dépasse légitimement nos frontières. Il nous offre ici un livre qui, en tant que tel, est inédit, mais qui est pour l'essentiel constitué d'articles déjà publiés (p. 513), et dont, par exemple, l'auteur de ces lignes avait pour plusieurs d'entre eux déjà pu profiter de la lecture. Un tel ouvrage pourrait s'intituler *Études hobbesiennes*. Il ne s'agit en aucun cas d'une introduction à l'œuvre de Hobbes, et il ne s'adresse qu'à des personnes déjà au fait des grandes lignes du système, ayant au moins lu le *Léviathan*. C'est un ouvrage universitaire. Le chapitre III, ainsi, dont le titre pourrait annoncer une simple présentation de la théorie hobbesienne du pouvoir politique, est en fait un article de recherche d'une grande technicité sur les deux termes latins de *potestas* et *potentia*, qui avait bien sa place dans un *Hobbes et son vocabulaire* (Yves-Charles Zarka éd., Vrin, 1992). Comme on sait que nos articles sont souvent le produit de commandes, ou d'invitations à des colloques à thème, il n'est pas obvie de les ordonner de telle

UNE VIE SAVANTE

manière que le lecteur ait l'impression de lire un ouvrage unifié, défendant une ou plusieurs idées fortes et organiquement liées, avec une sorte de progression vers la mise en exergue de certaines thèses nouvelles. Ne cachons néanmoins pas notre bonheur à la lecture de chapitres clairs, imaginatifs, enthousiasmants, tels le chapitre II, sur la règle de majorité, les chapitres IV, V, XIV (sur la critique du mal nommé « augustinisme politique », la théocratie, – l'« hiérocrite » de Max Weber – véritable bête noire de Hobbes, ultra-anti-papiste), ou encore le XVII, sur Hobbes et Mauss, le XVIII (seul inédit véritable) sur le Hobbes de Voegelin, et les rapprochements intéressants opérés entre Hobbes et ce qu'en disaient Foucault ou Rawls, qui ouvrent des perspectives passionnantes [2]. Je suis un peu moins convaincu par certains passages de l'article [3] qui constitue le chapitre IX et semble être celui qui permet de justifier véritablement le titre de l'ouvrage.

Une phrase de la page 210 me paraît discutable : « On tient là [4] l'un des fondements philosophiques de l'utilitarisme moderne : puisqu'il n'y a plus de fins ultimes, il faut bien s'intéresser aux moyens et à l'utile ». Cette caractérisation de l'utilitarisme ne correspond guère à la morale conséquentialiste et altruiste de Bentham, Mill (inventeur du terme) et Sidgwick, pourtant bien exposée par Rawls, que l'auteur cite souvent à bon escient. Aux yeux de l'Américain, l'utilitarisme est même trop altruiste, pouvant exiger que je me sacrifie si cela augmente la somme du bonheur total (en exigeant des actes *surrogatoires*). Hobbes aurait hurlé là contre. En cela, il est plus proche de Rawls que de Sidgwick. Il n'est utilitariste ni au vrai sens (moral et philosophique), qui implique que la maximisation du bonheur global, de la somme algébrique des utilités, est la fin ultime de l'acte moral, ni au sens vulgaire, mal défini. Par ailleurs, opposer « fins ultimes » à « moyens » n'est pas évident : le terme « moyen » est un relatif et il est analytiquement lié à celui de fin. A supposer que l'on renonce à toute fin ultime, et que l'on décrive avec Hobbes la vie comme poursuite inépuisable du mouvement vital, demeurent des fins non ultimes, si je puis dire, et non seulement des « moyens », orphelins de toute fin : ce qui est logiquement impossible, et l'auteur, p. 217, revient bien à l'idée selon laquelle le désir hobbesien est toujours dirigé vers une fin (Hobbes va jusqu'à réintroduire

audacieusement l'expression aristotélicienne de « cause finale »).

Par ailleurs, Luc Foisneau cite à très juste titre un passage de la fin du chapitre 6 du *Léviathan* : « Il n'existe pas de tranquillité perpétuelle de l'esprit tant qu'on vit ici-bas ». On ne saurait ici passer sous silence l'adjectif « perpétuelle », qui renvoie au geste radical du refus de tout Souverain Bien et même de toute « sagesse ». Vivre, c'est désirer, être en manque, toujours en mouvement : même le repos apparent est un commencement infini-tésimal de mouvement (*conatus, endeavour*). Or, tout désir présuppose la conservation de la vie, qui est donc un « bien primordial » [5]. La vie humaine est toujours effectivement plus ou moins inquiète, et cela est lié à la conscience de la mort et à l'anticipation de l'avenir, à la « curiosité », propre de l'homme [6]. Mais on peut peut-être relativiser l'idée d'une « indissociabilité » du bonheur et de l'inquiétude, que l'on trouvera en un sens sous la plume de Leibniz commentant l'idée lockienne de « *uneasiness* ».

Comme Luc Foisneau le fait par ailleurs excellemment remarquer, l'état de nature (de guerre) est « une situation d'inquiétude généralisée », qui conduit, selon McNeilly, auteur qu'il a raison de citer, à ce que la seule attitude rationnelle y soit le désespoir : aucun de mes objectifs ne peut être atteint, c'est le malheur. Pas de projets ni d'espoirs : je ne vis que dans le présent, ou le futur très proche, celui de la peur. Tous les êtres humains sont par nature égaux, en ceci qu'ils sont tous aussi dangereux pour autrui : si la force manque à l'un, il peut avoir recours à la ruse. L'égalité et la liberté illimitée conduisent à la guerre et à l'inquiétude maximale, laquelle est tout sauf un idéal. Il me semble que Hobbes ne propose pas tant de penser positivement l'idée un peu romantique d'une « vie inquiète », même si toute vie humaine est inquiète par nature, que ceci que l'État a précisément pour fonction de permettre à tous ceux qui lui obéissent de vivre assez longtemps et confortablement, dans une sorte de quiétude relative, propice à l'élaboration de projets, toujours nouveaux, sans que l'on ne puisse jamais obtenir la satisfaction totale. Le philosophe, et Descartes eût approuvé, a même absolument besoin de cette tranquillité relative. La prospérité de la nation présuppose ainsi un état de sécurité suffisant, ce qui est le rôle propre de l'État (protecteur). Il doit créer les conditions de la minimisation de l'inquiétude.

UNE VIE SAVANTE

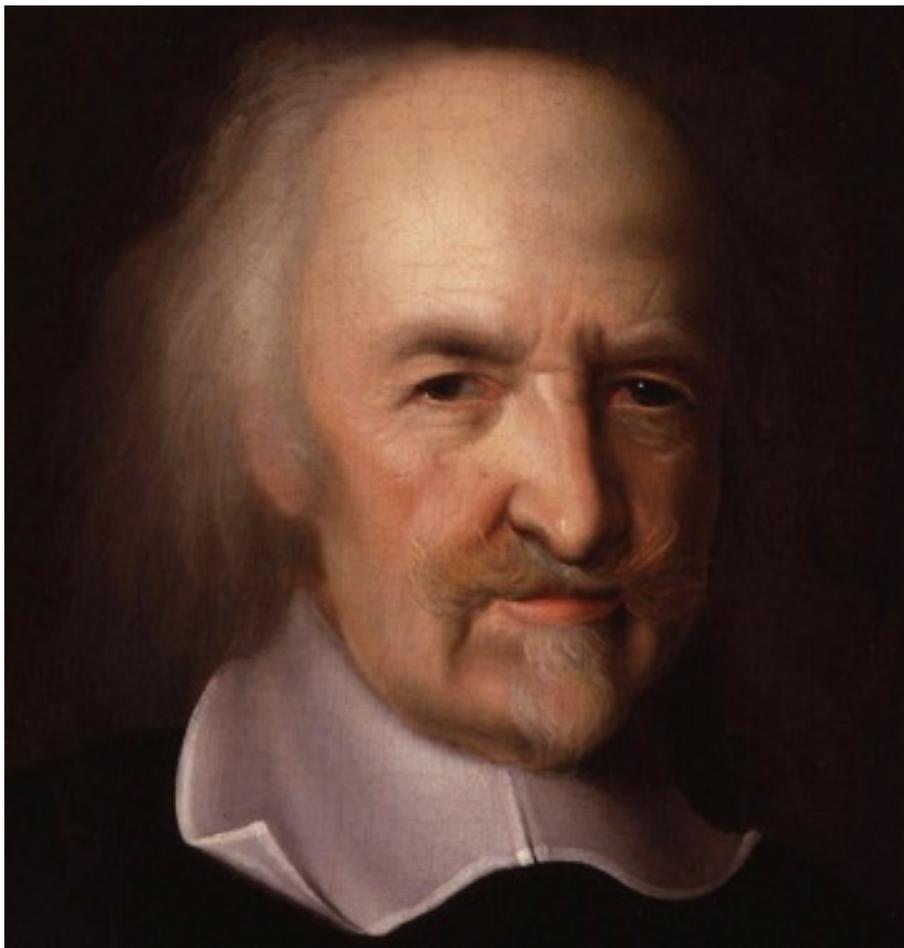
On n'abolira jamais l'inquiétude métaphysique, et, tant qu'il y aura des hommes, on n'abolira jamais le désir insatiable (la vie), mais l'État doit veiller à minimiser l'inquiétude venant de l'existence des autres, en imposant le respect de règles communes rendant possible la confiance. Ce qui ne peut que passer que par l'instauration d'inégalités de pouvoir, d'obéissance. Il n'y a pas par ailleurs « une » vision de la vie bonne, et ceci, note l'auteur de manière très fine, réunit bien Hobbes et Rawls [7]. Mais ne plus rien désirer, c'est être mort. Seuls doivent être *socialement* « inquiets », dans la vie civile où règne « *un pouvoir commun qui tient tout le monde en respect* », ceux qui, surmontant leur peur de la police et de la justice, s'apprêtent à commettre un crime, par exemple fomenter une révolution. Cette souhaitable mais relative *tranquillité civile* ne peut advenir qu'à la condition que les « *citoyens* » abandonnent toute religion qui leur dicterait d'agir « *selon leur conscience* » et ce que Dieu est censé lui commander (et ainsi aller tuer Henri III ou Henri IV) et qu'ils cessent de vouloir « faire de la politique » : c'est au Souverain (bien conseillé) qu'est réservée cette prérogative, comme celle de décider de la « vraie » interprétation des lois et de l'Écriture. Le fanatisme religieux est un danger absolu (il l'est toujours).

Le léger désaccord que j'exprime ici sur l'inquiétude est secondaire, même si Luc Foisneau a pris la décision de réunir toutes ses savantes études autour de ce thème de la « vie inquiète ». Je ne fais que le proposer à la discussion, en acceptant *a priori* que je sois dans l'erreur et Luc Foisneau dans le vrai, qui seul compte. Je demeure quelque peu dubitatif eu égard à la conclusion de la discussion serrée, difficile et passionnante, qu'il propose au chapitre VIII des positions relatives de Hobbes, Locke et Leibniz eu égard à la question toujours très actuelle de « l'identité personnelle » : à la fin, l'auteur affirme que « *l'échec de Hobbes à penser une identité morale de l'homme* » provient de son refus de « *ce qu'il convenait assurément (souligné par nous) de concevoir, ce que fit Leibniz, une garantie métaphysique de la permanence de la personne morale* » : faut-il donc affirmer l'immortalité de l'âme pour « penser l'identité morale de l'homme » ? Si c'est bien là la thèse soutenue, certains la refuseront assurément. Les athées ne pourraient pas penser cette identité ? J'ai sans doute mal compris.

En fin de compte, voici une excellente et passionnante lecture, qui contient bien plus de passages remarquables que ceux que j'ai pu signaler, et à conseiller à toute personne intéressée par Hobbes (qu'il faut avoir déjà lu), ou à celles qui ont des préjugés contre ce supposé « méchant homme », alors qu'il fut sans doute l'un des plus pacifistes de tous les philosophes politiques. Sa solution pour éviter « *le pire des maux* » (les guerres civiles selon Pascal, qui ne pouvait guère ne pas avoir lu le *De Cive*) conduit à avoir confiance en la capacité d'un monarque absolu à écouter les « lois de nature » mises en évidence par le philosophe, et à savoir les interpréter (le philosophe peut l'y aider), en veillant à avoir toujours le monopole de l'interprétation : son intérêt étant que son peuple soit heureux et prospère, il deviendra un authentique roi philosophe (hobbesien), et Béhémoth (la Guerre Civile) sera écrasé par Léviathan.

Mais l'un des prix à payer de cette théorie de la souveraineté absolue et indivisible, opposée à nos idées de discussion publique et de liberté de critique, sans parler de la « destitution pacifique des dirigeants » (Popper), est évidemment que, comme l'avaient noté les Anciens et les médiévaux, même un bon monarque, conseillé par un philosophe, peut devenir un Néron. On en revient à la nécessité de contrôler les dirigeants, idée (libérale-républicaine) que Hobbes jugeait catastrophique. La relative stabilité de nos démocraties faillibles l'aurait étonné : le système des « *checks and balances* » n'aurait pas pu lui apparaître autrement que comme une nouvelle version de la fort mauvaise idée aristotélienne de « régime mixte ». La capacité de résistance aux chocs du système de la souveraineté limitée réfute à mon sens les craintes hobbesiennes. On a toujours cependant raison de soutenir à sa suite que l'anarchie, c'est la guerre, et que la religion ne doit jamais être politiquement dominante.

À propos de Néron, il est savoureux de lire (p. 220-1) que Hobbes ne parlerait que du sujet « *moderne* », pour lequel la recherche indéfinie de la puissance aurait « *remplacé la recherche antique de la sagesse* », et d'y voir cité le tyran romain comme exemple d'absence de toute « *cessation du désir* ». Néron, sujet moderne ? Alcibiade aussi, je suppose. Hobbes préférerait les historiens antiques aux philosophes, sauf Platon (géomètre) et sans doute Lucrèce ; et il savait bien, en lisant Thucydide (qu'il a traduit) ou Tacite, que la description lucide de la « nature humaine » par ces grands peintres n'était guère idéaliste.



UNE VIE SAVANTE

Les passions humaines que décrit Hobbes y sont toutes présentes : en particulier, « *Avarice, Ambition and Lust* » (la richesse, le pouvoir et le sexe). *Nil novi sub sole*, « rien de neuf sous le soleil ».

On ne peut donc que vivement recommander la lecture de cet ouvrage riche et savant, qui donne vraiment envie de (re)lire Hobbes, et donne des outils précieux pour ce faire.

1. Jésus parlait du Dieu et de l'argent, mais Hobbes isole la maxime, qui est effectivement universelle ; on pourrait parler de la mise en évidence de la « structure logique de l'obéissance ».
2. Il est dommage que l'auteur ne mentionne pas David Gauthier. Son néo-hobbesisme conduit à des conclusions non hobbesiennes, en l'occurrence libertariennes. Mais il a tenté de déduire les obligations morales à partir de la seule rationalité individuelle non morale, ce que Rawls jugeait impossible.
3. Publié dans un ouvrage collectif co-dirigé par « l'anti-utilitariste » maussien Alain Caillé.

4. À savoir, dans la récusation hobbesienne de l'idée antique de Souverain Bien, reprise en revanche par Kant, via le christianisme, et ce explicitement contre « les Modernes » (*die Neue*), on ne le souligne pas assez. Hobbes me paraît clairement visé (et non, bien sûr, Spinoza).

5. Voir Martine Pécharman, Hobbes, dans *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, sous la direction de Monique Canto-Sperber, Puf, 2004, p. 848. Une forme de tranquillité non perpétuelle, qui passe par la satisfaction au moins partielle de ses désirs, sans terme, n'est pas un idéal rejeté par Hobbes. Il confia dans son Autobiographie en latin que, quant à lui, il avait aimé « *la paix, les Muses et les compagnons* ». Il aurait demandé que l'on écrivît sur sa tombe « *This is the true philosopher's stone* ».

6. Voir Y.-C. Zarka, « La curiosité entre désir de connaître et désir de pouvoir chez Hobbes », *Figures du pouvoir*, Puf, 2001, p. 32.

7. Je ne souscris pas à l'idée de concevoir la *Théorie de la Justice* comme un « appendice » au *Léviathan* et il est à mon sens relativement « non problématique » de chercher à combiner diversité des conceptions de la vie bonne et accord sur une même théorie du juste. N'écoutez pas, pourrait-on dire, les sirènes qui chantent la nostalgie d'une époque où aurait régné une même conception du bonheur et du sens de la vie pour tous. Les règles de la justice sont des règles morales : je ne dirais donc pas que notre situation serait que « nous n'arrivons plus à nous mettre d'accord sur des règles morales communes, prenons-en acte ». Il ne peut y avoir de société sans règles morales communes : celles de la justice (au sens de Rawls comme au sens plus restrictif de Hobbes), comme Luc Foisneau le reconnaît un peu plus loin. Que proposent comme « règles morales communes » ceux qui jugent que celles de la justice, qui protègent « l'intégrité de la personne », sont insuffisantes ? Je ne crois pas que cette approche (libérale) de la moralité en politique soit « décevante ». Chacun peut continuer, comme les philosophes grecs, à proposer sa conception « plus élevée » de la moralité « plus absolue » (ibid.), nous disant « comment conduire nos vies pour qu'elles soient des vies authentiquement bonnes ». Mais personne ne doit pouvoir l'imposer aux autres. De nos jours, je suis plutôt agacé par le trop plein des « méthodes pour être heureux en dix leçons », qui fourmillent. Le philosophe se doit d'être plus sobre. *Pacem amo cum Musis, et faciles socios*, « j'aime la paix et les Muses et de courtois compagnons. »

Le silence bavard de Heidegger

Au moment où un nouveau parti allemand, l'Alternative für Deutschland, dit vouloir réhabiliter le terme de völkisch (populaire), si profondément compromis dans les années trente, au moment où les Allemands s'interrogent sur leur identité, on ne peut pas dire que le livre de notre ami et collaborateur Georges-Arthur Goldschmidt soit dépourvu d'actualité. Cela fait longtemps pourtant qu'il rompt des lances avec les disciples français de Heidegger.

par Jean Lacoste

Georges-Arthur Goldschmidt, *Heidegger et la langue allemande*. CNRS éditions, 240 p., 20 €

Georges-Arthur Goldschmidt, *Un Destin*. Éd. de l'Éclat, 128 p., 12 €

Michel Kerautret, *Un crime d'État sous l'Empire : L'affaire Palm*. Vendémiaire, 228 p., 18 €

La thèse, polémique, de Georges-Arthur Goldschmidt est que, dès 1927, dès *Sein und Zeit*, la langue de Heidegger a fait entendre, pour qui a des oreilles (allemandes) pour entendre, des « *inflexions révélatrices* » et révèle une parenté étroite avec la LTI, la *Lingua Tertii Imperii* décrite par Victor Klemperer, en d'autres termes la langue totalitaire du Troisième Reich, la langue des nazis. Et – second volet de sa thèse –, après guerre, faute de reconnaître sa responsabilité, d'exprimer des regrets, de montrer qu'il aurait mesuré la portée des événements, Heidegger s'enferme de plus en plus dans une langue autoritaire et provinciale, archaïque et péremptoire, notamment dans les textes qui ont le plus marqué les esprits en France comme ceux sur la technique.

Heidegger a souvent exprimé avec une naïve arrogance une conviction, que Goldschmidt s'empresse de démolir : le caractère spontanément et naturellement philosophique de l'allemand, le privilège spéculatif de la germanité. Bien au contraire, Goldschmidt

prend plaisir à mettre en évidence la simplicité un peu rustique d'une langue qui, avec 2 500 radicaux et une foule de petits préfixes (*auf, zu, ab*, etc.), peut créer par agglutination une série sans fin de mots évocateurs (comme « *Regenbogen* », « arc de pluie », là où nous disons « arc-en-ciel »). Une langue qui ne généralise pas, qui n'est pas abstraite, et qui a toujours le souci de déterminer le lieu de la pensée, de préciser le mouvement, et ses modalités, *gehen* (à pied), *fahren* (en voiture), *wandern* (aller sans but fixe), *rennen* (courir), d'indiquer les situations, *stehen* (être debout), etc. Une langue qui fait intervenir le corps vivant, le *Leib*, qui s'est forgée dans les chorals luthériens, musicalement. Mais ces structures, qui assurent une abondance extraordinaire, presque infinie, de vocabulaire, à partir d'un nombre limité de termes primitifs, ne peuvent prétendre avoir – dangereuse illusion – un contact direct avec le réel, avec la vérité. Et la « germanité » qui s'incarne dans cette langue ne peut, elle non plus, prétendre à l'exclusivité de la « question de l'être » ; la Forêt-Noire pas plus que Paris ou Oxford...

Georges-Arthur Goldschmidt est bien placé pour nous éclairer sur ce point, lui qui, né en 1928 à Hambourg, dans un milieu de la bourgeoisie protestante juive assimilée, a dû fuir adolescent l'Allemagne hitlérienne et se réfugier en France, en Haute-Savoie, pour, après la guerre, devenir citoyen français, en 1949, professeur d'allemand amoureux de Molière et écrivain, toujours entre deux rives. Un passeur. Un « destin » qu'il rappelle dans un nouveau livre de réflexions, où il dit se sentir, depuis ces années noires, frappé d'une « *mystérieuse interdiction d'exister* ».

Aussi bien Georges-Arthur Goldschmidt se bat-il depuis longtemps avec la perversion de l'allemand qu'il perçoit dans la langue de Heidegger. Un corps-à-corps. Une contestation fiévreuse. Un réquisitoire. Certes, il rend un hommage un peu contraint – « *lip service* », diraient les Anglais – à la grandeur « inaugurale » de l'« immense » pensée de Heidegger. Il ne critique pas son projet de renouvellement critique de la métaphysique, de rupture radicale avec les anciens cadres de la pensée rationnelle, mais c'est pour condamner d'autant plus sévèrement sa corruption, le moment où, en 1933-1934, l'influent professeur se met au service des nazis et surtout, après 1944, quand, lui semble-t-il, les facilités offertes par l'allemand dans la création des mots font que la pensée tourne à vide, et s'effondre dans un charabia que Goldschmidt a tôt fait de parodier (« *Das Ding*

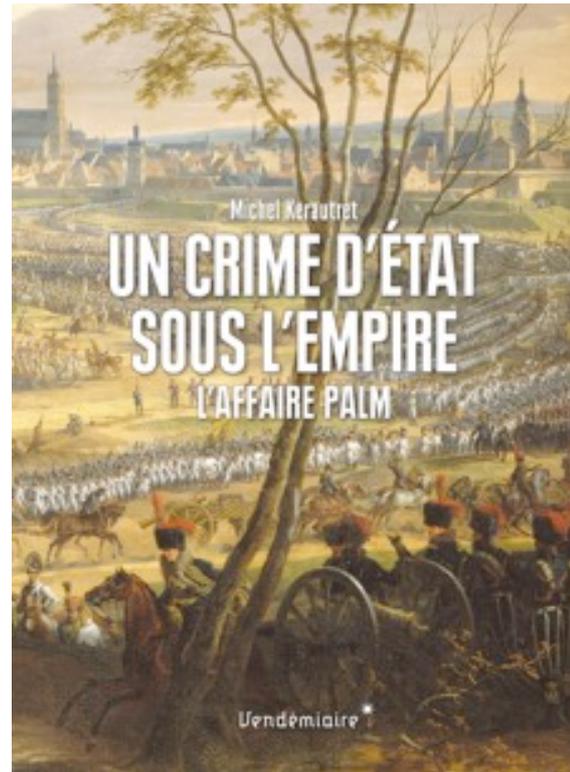
LE SILENCE BAVARD DE HEIDEGGER

dingt »). Ce verbalisme sonore serait en fait chez Heidegger la conséquence tragique d'un « *silence panique* » devant l'impossibilité pour lui de faire face à la réalité de l'extermination et du nazisme sans devoir reconnaître une compromission politique avérée. Il ne renie rien, biaise sans cesse, dans quelques rares entretiens, mais sa langue – pour une oreille allemande, rappelle Goldschmidt aux Français trop vite séduits – se ferme, se fige, se paralyse : dans le bavardage paradoxal des dernières conférences et des derniers essais se laisse deviner une véritable aphasie.

Georges-Arthur Goldschmidt ne se contente pas de cet affrontement avec l'allemand de Heidegger, dans un essai où abondent les termes allemands qu'il doit traduire et expliquer, avec leurs connotations politiques ou idéologiques, et qui suppose, pour être lu, quelques rudiments de la langue. Même si les séminaires qui ont fourni la substance de ce livre [1] auraient peut-être gagné à être davantage réorganisés – mais qui peut vouloir organiser et encadrer la colère et l'imprécation ? –, ils offrent en sus les éléments historiques pour comprendre d'où viennent, chez Heidegger et dans toute une tradition de pensée réactionnaire et conservatrice, le refus des Lumières, la critique virulente de la sèche raison, au nom de la tradition, du terroir, du local (la *Bodenständigkeit*) et l'exaltation passionnée de la nation allemande, jusqu'à la frénésie guerrière d'un Jünger. Et il faut reconnaître ici que les Français portent une part de responsabilité dans cette évolution catastrophique.

C'est en effet vers 1806 que semble se briser quelque chose dans les relations entre l'Allemagne – alors dépourvue d'expression politique nationale, « *le pays des penseurs et des poètes* », pour M^{me} de Staël – et la « Grande Nation » admirée de 1789. Les guerres napoléoniennes, les défaites des princes, l'occupation militaire, avec ses brutalités, l'humiliation des petits États, la fin d'un Saint-Empire vermoulu, ont nourri un ressentiment nationaliste, anti-français, dont Fichte s'est fait l'écho dans ses *Discours à la nation allemande* (1807-1808) et qui n'a cessé de croître tout au long du siècle, au désespoir des meilleurs esprits comme Heine, Goethe et Nietzsche.

Tout commence, dirait-on, avec l'affaire Palm. Goldschmidt y fait allusion, et l'historien de la Prusse Michel Kerautret a réuni tout un



dossier à ce sujet. Un événement minuscule dans le contexte de ces guerres meurtrières et pourtant à forte charge symbolique. Palm est un modeste éditeur-libraire de Nuremberg soupçonné à tort d'être l'auteur d'un libelle contre l'occupation française, *L'Allemagne dans son profond abaissement*, qui pouvait être lu comme appelant à la résistance civile, et même armée, contre les troupes françaises. Un conseil de guerre le condamna à mort, sur les ordres directs de Napoléon, inquiet des menées autrichiennes en Bavière et en Souabe, et le petit libraire fut fusillé sans tarder. Pour l'exemple. Mais, bien plutôt, cet acte suscita rapidement l'indignation et la colère, et alimentera le ressentiment à l'encontre des Français. Aussi peut-on considérer que ce « crime d'État » fut d'abord une faute politique aux conséquences durables et considérables. Michel Kerautret, en historien, est plus prudent, mais le souvenir de cette exécution d'août 1806 ne fut pas étranger à l'enthousiasme nationaliste des Allemands de 1813 – à l'exception de Goethe – et Hitler se servit encore du martyre de Palm dans sa propagande. Il est vrai que Palm avait été fusillé par les Français dans la petite ville de Braunau am Inn, à la frontière austro-allemande, qui a la sinistre particularité d'être la ville natale de Hitler...

1. Il s'agit, semble-t-il, des séminaires du Collège de philosophie, de 2004 à 2008.

Dans la jungle de Riyad

Tout commence par un rodéo automobile dans un quartier excentré de Riyad. Des jeunes gens jouent à faire dériver à toute allure des voitures volées sur une de ces autoroutes autour desquelles s'organise l'espace de cette « antiville » qu'est devenue la capitale de l'Arabie saoudite. L'anthropologue Pascal Menoret suit un pick-up qui slalome et zigzague et n'hésite pas à s'engager dans des sens interdits pour éviter les patrouilles de police. C'est la nuit. Il fait froid, et l'excitation monte. Tout se termine par un accident, cette fois sans gravité. D'autres sont mortels. Car le cérémonial transgressif du rodéo se répète de façon régulière. Au fil des pages de son essai, Pascal Menoret va dévoiler la multiplicité des aspects et des sens de ce qui apparaît comme une violence politique.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Pascal Menoret, *Royaume d'asphalte : Jeunesse saoudienne en révolte*.
La Découverte/Wildproject, 284 p., 23 €

L'asphalte qui recouvre peu à peu le royaume d'Arabie des Al Saoud inflige en effet aux individus et aux territoires une violence à laquelle répondent les rodéos nocturnes, qui font des rues et des autoroutes le théâtre d'une sorte d'insurrection urbaine. Dans un pays où les partis politiques, les syndicats et les organisations indépendantes sont interdits, où le clientélisme règne en maître, où la vie quotidienne est constamment surveillée et où l'usage de la torture est largement répandu, quelle autre place existe-t-il encore pour des formes populaires de protestation et d'expression ?

Troisième ville la plus peuplée du monde arabe, « plaque tournante politique et commerciale » où sont venus s'entasser les migrants ruraux, souvent très jeunes et

dépourvus de ressources, Riyad s'est étendue selon un plan conçu par un urbaniste grec, Constantinos A. Doxiadis, qui a imaginé une ville future non plus statique mais mobile. L'idée même d'un centre disparaît, les bidonvilles où vivaient les Bédouins venus des campagnes sont détruits, et, avec la caution de l'expertise étrangère, Riyad devient une ville sur autoroute. S'ajoutant à la ségrégation de genre et à la ségrégation générationnelle, le plan directeur organise la ségrégation sociale. En l'absence de transports publics, l'accès à l'automobile est la clé de la mobilité individuelle. Doxiadis conçoit des routes orientées vers La Mecque où se célèbre un culte de la voiture. « *Sur l'asphalte de ses routes larges, droites et lisses, Riyad communique dans la vénération des voitures et de la vitesse.* »

Dans une ville où « *les embouteillages surpassent nos pires cauchemars* », l'ordre social s'identifie au contrôle de la circulation, et l'automobile devient un élément central de la vie politique. Comme la lutte des classes, la lutte des genres s'inscrit dans l'espace automobile de la ville, ainsi que le montrent les manifestations de femmes à qui le ministère de l'Intérieur a interdit de conduire en ville, après que quarante-sept d'entre elles ont manifesté, en 1990, au volant de leur voiture, pour demander plus de droits pour les femmes. L'organisation des groupes islamiques eux-mêmes reflète cette situation. Les plus petites unités y sont appelées « voitures ». Chaque voiture comprend quatre jeunes et un conducteur, qui se rendent ensemble aux réunions du groupe, tout en profitant du temps du trajet pour discuter d'un point de religion ou de morale. Les rencontres de « voitures » ont souvent lieu au bord des routes, dans des cafés et des cabanons.

Les rodéos permettent aux jeunes marginaux de Riyad d'échapper, le temps d'une nuit, au sentiment d'ennui et d'« *impotence sociale* » qui trop souvent les submerge. Rakan, un jeune Bédouin d'une vingtaine d'années, l'explique à Pascal Menoret avec une grande lucidité. Les rodéos, pour lui, « *sont l'arbre qui cache une forêt de désespoir social et de déréliction urbaine, la partie émergée d'un iceberg de pauvreté et de violence* ». La violence est partout, dans les familles, à l'école, dans les rues. Les jeunes qui se lancent dans des rodéos où ils risquent leur vie et celle des autres sont violents, comme l'est la société saoudienne, où l'urbanité « *est une jungle que les urbains eux-mêmes aimeraient fuir* ». Ils utilisent les interstices des autoroutes vides,



DANS LA JUNGLE DE RIYAD

pour défier l'État, les prêcheurs, les experts publics et la police. Les figures de ce sport violent, qui a ses légendes et ses martyrs, « sont aussi des manœuvres antipolicières ».

Mais les fans de rodéos ne font pas que réagir à la répression. Ils ont leur propre puissance d'agir, et il peut leur arriver de hurler: « Je hais l'Arabie saoudite ». Y aurait-il donc un rapport, chez ceux qui pensent ne pas avoir d'échappatoire, entre le langage de la révolte et la destruction des véhicules ? Pascal Menoret semble le penser: « *Les révolutionnaires européens des XVIII^e et XIX^e siècles brûlaient des carrosses ; les jeunes Français marginalisés brûlent aujourd'hui des voitures ; les jeunes Bédouins saoudiens les font dérapier et exploser* ».

Cette révolte poignante, dont les fans de rodéos finissent toujours par être les victimes les plus spectaculaires, est aussi un défi aux normes sexuelles. Les rodéos, qui se déroulent entre hommes, sont un lieu de drague et de séduction homosexuelle. Il faut rappeler ici que les pratiques sexuelles pour les Saoudiens ne sont pas le produit d'identités de genre. Très peu d'entre eux se disent « homosexuels ». Selon les circonstances, la rencontre amoureuse, romantique ou sexuelle, peut se faire avec l'un ou l'autre sexe. Mais c'est pour séduire d'autres hommes que les conducteurs de rodéos cernent leurs yeux de khôl, restent minces, voilent leur visage et choisissent leurs vêtements avec autant de soin que leur voiture.

S'ils survivent, cependant, l'ordre les rattrapera au tournant. Un jour, ils prennent le

chemin de la repentance. Les stars du rodéo qui ont tout tenté, les garçons, l'alcool, la drogue, qui ont regardé la mort dans les yeux, tentent une dernière aventure : celle du retour à la religion. Ils installent des tentes à proximité des coins à rodéos et appellent les jeunes à quitter les dérapages, le tabac, les drogues et l'alcool. Ces voyous devenus cheiks religieux se dévouent à la prédication et vont même, pour certains, jusqu'à proposer leurs services à la police. Le cycle de la répression, à laquelle personne n'échappe, pas même le jeune anthropologue français, semble bouclé.

Cependant, Pascal Menoret tire profit de ce qui aurait pu faire obstacle à sa recherche. Les conditions dans lesquelles il l'effectue – alors que les jeunes Saoudiens auprès de qui il a décidé de vivre se méfient d'abord de lui, parce qu'il vient d'ailleurs, qu'il est un mécréant, qu'il pourrait même être un espion – deviennent des éléments d'analyse. La générosité l'emporte et un monde se dévoile. Parce que là où il n'y a ni presse libre, ni équilibre des pouvoirs, la rumeur est la seule source d'information, Menoret s'occupe de la rumeur, des poésies, des chansons. Non seulement il apporte un éclairage absolument nouveau et même indispensable sur la société saoudienne, mais, par sa posture réflexive et la prise en compte à chaque instant de son propre regard et des réactions qu'il provoque, il ouvre des pistes inédites en anthropologie politique. Son enquête devient une narration vivante où nous apprenons à circuler à travers les lotissements vides et les villas emmurées de Riyad.

L'œil de Cérès Franco à Montolieu

Courez à Montolieu dès que possible, et sachez que si vous ne le faites pas vous aurez raté ce je ne sais quoi qui fait fonctionner le pari de la culture, son audace immature et salvatrice, son mordant et son ahurissante diversité. Contre la morosité, le terne et la platitude de l'inanité, l'éclat des peintres de l'Oeil de Bœuf repeint le monde sous les couleurs de la littérature à l'estomac. Et le plus remarquable par temps de restriction des crédits dus à la culture, est que l'affaire fonctionne sur initiative privée et grâce au soutien de quelques institutions autour de Carcassonne-Agglomération et de la Drac.

par Maïté Bouyssy

La peau et les mots, la collection Cérès Franco à la coopérative-collection de Montolieu (Aude), jusqu'au 31 octobre 2016.

Jadis on ne voulait pas bronzer idiot en vacances, on se rend désormais compte de la désespérance des bourgs perdus. Il n'en faut que mieux féliciter ceux qui refusent leur dévitalisation, et Montolieu en est un exemple. Non seulement il s'est voulu le village des bouquinistes à partir d'une initiative partie d'un libraire il y a un quart de siècle, mais ils sont désormais une dizaine à offrir de la lecture pour tous les goûts. Le lecteur d'*En attendant Nadeau* fréquentera de préférence la dernière librairie à droite en montant vers la place de l'église : on y trouve tout ce que l'on a perdu, ce que l'on n'a pas eu le flair d'acheter à sa sortie et ce l'on ne pense pouvoir trouver qu'en bibliothèque. Mais cet étrange village du grand Carcassonne, je dis bien étrange car, tout en dominant l'Aude à la limite de Carcassonne-Agglomération, il occupe une petite combe du Cabardès qui a jadis bien vécu de son agriculture, de ses blés et de sa vigne et il n'a pas accepté de n'être plus qu'un jeu de piste pour divertissement enfantin avec chevaliers de carton-pâte. Certes les vrais châteaux cathares environnants, leur légende et les embrasements des remparts de Carcassonne

satulent un peu l'offre médiévale, mais surtout, à Montolieu, la volonté de rester en éveil en toute chose prévaut à tous les niveaux quand des défaillances absurdes bloquent ailleurs la moindre initiative et que les collectivités locales se targuent de se désengager de toute manifestation culturelle.

C'est ainsi que se sont rencontrés un lieu et une collection non moins singulière, celle que Cérès Franco a accumulée au fil d'une vie de découverte de ces singuliers de l'art qui ravissent le public averti autant que celui qui n'a pas fait les parcours de l'art contemporain. Elle a inventé nombre d'artiste aux écritures exceptionnelles qu'elle n'a cessé de présenter sans ménager sa peine depuis sa position de critique d'art formée à New-York et à Paris, et de 1972 à 1995, en sa galerie de *L'Œil de Bœuf*, où elle fut une des pionnières de la rue Quincampoix à Paris, dans les murs de l'ancien *Cabaret de l'Épée de Bois*, au n°58. Son pari, et sa ligne audacieuse, car nul ne s'intéressait alors à ces marginaux tout juste reconnus par Dubuffet. Trente ans durant, elle dénicha donc l'art brut le plus inventif d'Europe et d'Amérique, constituant cet « imagier de l'imaginaire » de son seul fait, en toute indépendance. Avant de fermer sa galerie, elle créa sa fondation à Lagrasse, dans les Corbières, sur les allées, rue des Remparts, à l'ombre des platanes, alors que les éditions Verdier ont investi l'abbaye en sortie du village. Sa collection devait être léguée à Carcassonne où eurent lieu deux magnifiques expositions, d'abord centrées sur ses sculptures et de superbes Jaber ; elles ont fait apparaître l'ampleur de ce travail puis, le changement de municipalité engendra un refus assez incompréhensible d'accepter sa collection.

C'est désormais l'ancienne cave coopérative de Montolieu, ravissant petit bâtiment art déco acquis par le mécène Henri Foch à cet effet, qui accueille, cette année autour de Macréau et Nitkowski, un nombre impressionnant d'œuvres et de noms. On connaît Chaïbia, Yvon Taillandier, Atila et Christoforou mais d'autres artistes, non moins emblématiques ont ponctué cette vie de recherches et de découvertes : Gamarra, Jean-Marc Gauthier, Criton, Taulé, Rustin, Hadad, Grinberg ou Tselkov et des CoBrA. On ne saurait tous les nommer, et tous ne peuvent être présentés chaque année mais tous firent partie de l'aventure (pensons à Murua de Valparaiso, à Teyssier et à Daniel-Simon Faure), car Cérès fut un œil. Sa généreuse force de conviction et sa volonté de partage permit à un public de

L'ŒIL DE CÉRÈS FRANCO À MONTOLIEU

regarder ces très singuliers « singuliers de l'art », étonnants et disparates, liant ainsi l'art populaire du Mexique et les ex-votos du Brésil – d'où vient Cérès Franco – à l'art brut et l'expressionnisme aux naïfs surréalisants. Ceux qui veulent savoir comment Cérès a agi, d'intuition et par coup de cœur, et bien sûr, parce qu'elle repère l'organisation plastique des plus folles tentatives pourront regarder le film que lui a consacré sa petite fille.

Cette année, en ce lieu lui-même insolite et magnifique qui offre néanmoins 1.000 m² pour installer 400 œuvres d'une centaine d'artistes, le thème de « La peau et les mots » réunit jusqu'au 30 octobre Michel Macréau (1935-1995) aujourd'hui très reconnu, une des gloires du musée de Lausanne, et Stani Nitkowski (1949-2001), plus difficile d'accès, à sa manière un héros du trait. Ces toiles et objets truffés de mots, ces mots dans la peinture, ces textes-mots, ces mots énigmatiques de pensées fulgurantes mêlés à toutes sortes de traits compulsifs ont été privilégiés par Dominique Polad-Hardouin, fille de Cérès Franco et commissaire de cette exposition. Elle tient elle-même une galerie pleine d'artistes décapants et inventifs, au 86 de la rue Quincampoix, après, paraît-il, s'être bien juré de ne jamais le faire, et elle a raconté ses choix dans sa conférence du 2 juillet : le souvenir d'enfance autant que la conscience de l'audace de Macréau qui oeuvrait partout et sur tout support, la passion du graffiti à la bombe vingt ou trente ans avant tout le monde. Le retour raisonné sur ce qu'il anticipe, une radicalité qui se retrouve chez Basquiat et Combas, des obsessions aussi, le rendent à nul autre pareil. Ce fut aussi un familier de Cérès à Ibiza, leur terre de vacances des années 1970. Raymond Cordier l'avait montré le premier, en 1962, dans sa galerie et c'est le musée d'Annecy qui réalisa en 1992 sa première exposition muséale. À partir de 1986, on le situa parfois dans la Figuration critique pour avoir réalisé avec bien d'autres, dont Vanarsky, un projet d'affiche pour *Opinio 66*, la seconde édition d'une exposition qui fit beaucoup de bruit à Rio-de-Janeiro après le coup d'Etat militaire de 1965.

L'histoire de Stani Nitkowski est tragique : cloué dès ses 25 ans dans une chaise roulante par une maladie dégénérative, sa rage d'exister – et les encouragements de Robert Tatin puis de Dubuffet l'aidèrent à passer d'une abstraction gestuelle à un travail plus figuratif. C'est autant sur le plan humain qu'en tant que

galeriste que Cérès l'accompagna. La publication en fac-similé de leur correspondance *De Stani à Cérès, lettres d'un ami* (2011) d'une calligraphie remarquable exprime des angoisses qui alternent avec son urgence de vivre ; l'écriture et le dessin sont un : « parfois j'ai l'impression que l'encre coule dans mes veines, et que mes doigts se terminent en plumes, alors, tout naturellement des dessins naissent et se trouvent portés par les airs, par les ondes à vous ». Cette vie, au plus près de la souffrance et de la mort se répand alors en traits de joie sauvage, telle *L'heure phorique* ou en noires conjurations quand on lit, en 1999, deux ans avant sa mort « *il me semblerait bien difficile de taire ce corps qui est moi, sinon, je renierais MON NOM* » : on est alors au ras de ce qui peut se dire de l'humaine condition.

Les vastes volumes du rez-de-chaussée de la Coopérative-Collection abritent les grands formats de Macréau, parfois des œuvres-manifeste. Ils permettent aussi d'installer les textes de Nitkowski, sa correspondance avec Cérès qui se développe quasiment comme des *leporellos* (des textes en accordéon). Dans les alvéoles, en étage, c'est tout le second XX^e siècle qui se relit dans ses obsessions intimes, et jamais le sens – politique – du monde n'est aussi présent que chez ces transgresseurs-nés des genres et des conventions. Leur mal-être ou leurs pieds de nez animent la visite de ceux qui n'ont guère la culture de l'art contemporain comme de ceux qui renvoient leur vie en retraversant les divers accrochages de la galerie de l'Œil de Bœuf, autrement dit, chacun sort saisi et bouleversé de ces apports de vie produits à la marge de nos codes. La beauté plastique des œuvres se joue de l'entrelacs des messages mais dans l'urgence la plus authentique et cela est roboratif. L'expression trouvée, inventée, imprévue produit des réalités plastiques percutantes qui sont bien « adressées », à vous, à nous les visiteurs, c'est délibérément que je ne dis pas les spectateurs.

Bref, courez à Montolieu dès que possible, et sachez que si vous ne le faites pas vous aurez raté ce je ne sais quoi qui fait fonctionner le pari de la culture, son audace immature et salvatrice, son mordant et son ahurissante diversité. Contre la morosité, le terne et la platitude de l'inanité, l'éclat des peintres de l'Œil de Bœuf repeint le monde aussi vivement qu'une littérature à l'estomac.

Cet article est paru en avant-première sur notre blog hébergé par notre partenaire Mediapart.

Les icônes de la douleur et de la rébellion

Cette boîte de soixante documents passionnants de l'artiste plasticien Ernest Pignon-Ernest (né à Nice en 1942) contient trente reproductions d'œuvres en situation (21 x 29,7 cm), quinze cartes postales d'œuvres en situation, quinze fac-similés de dessins préparatoires et d'archives et un livret de quarante-huit pages.

par Gilbert Lascault

Ernest Pignon-Ernest, *De traits en empreintes*, Gallimard/MAMAC, 60 fac-similés + 48 p., 32 €

Exposition *Ernest Pignon-Ernest*. Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice (MAMAC). 25 juin 2016-8 janvier 2017. Église abbatiale de Saint-Pons, Nice. 25 juin-2 octobre 2016

Les *Œuvres en situation* de Pignon-Ernest sont des sérigraphies immenses qu'il colle sur les murs de nombreuses villes : Paris, Nice, Avignon, Charleville, Rome, Naples, Alger, Soweto ; au Chili, en Palestine, en de multiples territoires des souffrances et des révoltes. Ernest précise : « *Je ne fais pas exactement des œuvres en situation ; mais j'essaie de faire œuvre en situation.* » Il agit dans les cités. Il intervient. Il transforme une rue ; il perturbe le site, la position qu'il a choisie, l'ambiance. Il explore l'espace de la ville. Dans un entretien, il explique à l'écrivain Jacques Henric : « *La rue se trouve exposée avec son espace, avec son passé, avec ses zones d'ombre, de lumière, parfois avec le délabrement d'une façade. [...] L'image peut être perçue frontalement ou entrevue de biais, obliquement* ». Sans cesse, Ernest Pignon-Ernest observe la texture des parois où les grandes sérigraphies surgissent. Il enquête. Comme un détective (comme Harry Dickson), comme un cinéaste, il parcourt le labyrinthe d'une ville équivoque. Il cherche la position désirée, la meilleure mise en scène possible.

Ernest Pignon-Ernest est le fils d'un employé des Abattoirs et d'une coiffeuse établis à Nice ; il a deux frères et deux sœurs. Très tôt, à douze ans, il est passionné par l'art ; en 1954, il découvre Picasso dans un numéro de *Paris Match* ; de 1959 à 1961, il rencontre (dans la vie culturelle de Nice) Ben, Alocco, Arman,

Viallat, Filliou, Raysse, d'autres. Et il dessine, sans cesse, ici et ailleurs : dans les pays différents de l'affliction, du déchirement, de la détresse, de la résistance, de la générosité...

Se dressent des poètes qui expriment le courage, les répressions, la rébellion, les utopies, les désirs amoureux. Ils sont des irréductibles, des provocateurs, des séditeux, des résistants, ceux qui ont voulu (à la suite de Hölderlin) « habiter poétiquement » le monde.

Régulièrement, Ernest Pignon-Ernest relit *La liberté ou l'amour !* de Robert Desnos ; il dessine le corps nu de la belle Louise Lame qui, dans les rues de Paris, se déshabille progressivement en un strip-tease solennel (2013). À Charleville-Mézières, à Paris, Arthur Rimbaud erre, buté, nonchalant, rêveur (1878). Pasolini est un martyr nu à Certaldo (1980) ; en 2015, Pasolini assassiné revient à Rome, Ostia, Matera, Naples... À Brest, Jean Genet est crucifié (2006) : « *Il y a chez Genet meurtre, vol, trahison, lâcheté, et néanmoins désir de sacré, quête de rituel, exigence de cérémonie.* » À Santiago, Pablo Neruda est « *sorti du roc et de la boue* ». Le poète palestinien Mahmoud Darwich est debout à Jérusalem, à Bethléem, de Ramallah à Gaza (2009). À Ivry-sur-Seine, Antonin Artaud serait vu de dos : son corps est transpercé « *par le clou de la douleur* » ; il était un « *envoûté* »...

Apparaissent les massacres, les tortures, les prisons, les barreaux, les enfermements, les événements tragiques, la mémoire. À Paris, dans la semaine sanglante de la Commune, les Versaillais ont tué des centaines de « communards » ; en 1971, Ernest Pignon-Ernest donne à voir les cadavres allongés sur les marches du métro Charonne, sur les quais de la Seine ou près du Sacré-Cœur... En 1972, il met en évidence l'hécatombe des accidents mortels du travail sur les murs du Grand Palais. En 2003, à Alger, trente sérigraphies représentent Maurice Audin ; il était un jeune mathématicien français, un militant anti-colonialiste ; il avait vingt-quatre ans et trois enfants ; pendant la guerre d'Algérie, des militants français ont torturé et assassiné Audin, victime d'un crime qui n'est pas encore reconnu.

En 1974, le maire de Nice organise le « jumelage Nice-Le Cap » ; le dessinateur niçois a un sentiment de honte et de colère, Le Cap étant alors la capitale de l'apartheid ; il représente une famille de Noirs, enfermée par le grillage du racisme institutionnalisé ; le

LES ICÔNES DE LA DOULEUR ET DE LA RÉBELLION

dessinateur et ses amis ont collé des centaines d'images sur les murs et les palissades de Nice, entre la mairie et le stade de rugby pour les Springboks. Plus tard, en 1996, Nelson Mandela « *salue la clairvoyance et l'effort de deux artistes, Ernest Pignon-Ernest et Antonio Saura, qui ont su créer des liens au sein de la communauté artistique internationale et faire des arts plastiques le ciment de l'union avec le peuple sud-africain* ». Ou bien, à Lyon et à Paris, Ernest Pignon-Ernest montre les humains accablés dans des cabines de téléphone, « *cabines vitrées de l'inhospitalité* ».

Très souvent, le dessinateur intervient à Naples (1988, 1990, 1992, 1995). Surgissent les gisants, les têtes coupées, un agneau saignant, le Christ (d'après Caravage, Stanzione, Ribera). Il a interrogé les femmes qui marquent Naples : Parthénope, Déméter, la Sibylle de Cumès, la Madone des Sept Douleurs, la Madone aux serpents, d'autres. Se tissent les rites païens, les rites chrétiens, les superstitions, les sacrifices, la mort omniprésente, une volupté obscure...

En 2015, les Français rendent un hommage à la résistance ; la cérémonie est le transfert des cendres de Jean Zay, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, Pierre Brossolette et Germaine Tillion au Panthéon. Ernest Pignon-Ernest suspend quatre immenses portraits de ces résistants de la Seconde Guerre mondiale ; ces visages dessinés sont accrochés entre les colonnes du Panthéon.

En 2008, il trace les figures de huit épouses du Christ, huit grandes mystiques pâmées. Ces femmes saintes désirent, souffrent, s'angoissent, s'alarment, jouissent, elles connaissent les malheurs et les miracles. Ces *Extases* ont été installées dans des chapelles et des églises d'Avignon, Saint-Denis, Lille, Paris, Nice (2008-2016). Tu perçois le corps déchirant et glorieux de Marie-Madeleine, d'Hildegarde de Bingen, de Catherine de Sienne, de Thérèse d'Avila, de Madame Guyon, de Louise du Néant, d'Angèle de Foligno, de Marie de l'Incarnation. Tu liras un poème d'André Velter : « *Elles sont pâmées, livrées, ravies, enfiévrées, languissantes, pures / [...] Elles sont folles avant d'être saintes / [...] Elles vivent dans un ailleurs d'extase et ne reviennent jamais tout à fait à leur point de départ / [...] Elles sont des visions incarnées / [...] Leur corps est un sauf-conduit contre l'ordre des églises / [...] Leur corps est*

trionphant, quoi / qu'il advienne / [...] Leur corps est un naufrage aux rives de l'au-delà [1] ».

Dans la boîte de l'artiste, soixante documents intéressent : par exemple, le peintre Francis Bacon écrit de Londres à son « *cher Ernest* » (1990) : « *J'ai toujours admiré ce que vous faites, en particulier les photos de Naples que vous m'avez envoyées si gentiment ; [...] et je vous remercie en toute amitié* ». Et, en 2016, des dessins originaux de ses amis sont épinglés sur le mur de l'atelier d'Ernest : Joann Sfar, Wolinski, Siné, Reiser, Cabu, Tardi...

[1] Ernest Pignon-Ernest et André Velter, *Pour l'amour de l'amour : Figures de l'extase*, Gallimard, 160 p., 35 €

Edward Albee, dernier acte

Pour le grand public, le nom d'Edward Albee restera associé à sa tragédie Qui a peur de Virginia Woolf ?, jouée On Broadway de 1962 à 1964 et reprise encore la saison dernière à Paris. Mais Albee est également l'auteur d'une trentaine d'autres pièces, qui vont du théâtre de l'absurde à l'hommage, de l'autobiographie à l'adaptation. Très prisé en Europe, d'une ambition extrême pour son art, il demeure l'un des classiques du théâtre américain du XX^e siècle.

par Liliane Kerjan

Edward Franklin Albee III s'est éteint le 16 septembre, à 88 ans, dans sa maison de Montauk à Long Island, N.Y., après une courte maladie et au terme d'une brillante carrière d'auteur dramatique, complétée de mises en scène et de semestres d'enseignement à l'université. Il a toujours œuvré pour former à l'exigence esthétique et à la lucidité, sans avoir jamais l'appui des critiques new-yorkais qu'il compare plaisamment à Attila le Hun.

Né le 12 mars 1928, il est rapidement adopté par Frances et Reed Albee : elle a été mannequin, il est entrepreneur de spectacles de vaudevilles, ils vivent dans l'opulence à

EDWARD ALBEE, DERNIER ACTE

Larchmont, N.Y. Enfant choyé, lycéen rebelle mais cependant décrit dans ses bulletins comme « *jeune homme hors du commun, d'une extrême sensibilité poétique et esthétique* », Edward Albee s'installe en 1948 à Greenwich Village où il écrit poèmes et nouvelles, vivant de petits métiers dont celui de porteur de télégrammes pour la Western Union qui lui fait découvrir la vie multiple d'une société qu'il ne connaissait guère. Une rente versée à sa majorité par sa grand-mère maternelle, qui deviendra Grand Ma, personnage attachant et effronté dans *Le tas de sable* et *Le rêve de l'Amérique*, suffit à sa vie de bohème.

À la veille de ses trente ans, il écrit rapidement *The Zoo story* qui, faute de preneur à New York, est montée en 1959 à Berlin. Cette première production partage l'affiche avec *La dernière bande* de Beckett, belle parenté qui incite la critique savante à le ranger au rayon de l'absurde avec ses pièces courtes qui participent au rayonnement naissant du théâtre d'avant-garde Off Broadway. À l'époque, la scène classique américaine compte trois auteurs confirmés qui ont réussi à supplanter le répertoire anglais qui dominait depuis les origines (on se souvient que le président Abraham Lincoln, amateur de Shakespeare, a été assassiné en 1865 dans sa loge du théâtre Ford à Washington qui donnait une comédie anglaise). Trois grands noms : Eugene O'Neill (1888-1953), couronné par un prix Nobel en 1936 qu'il reçoit comme une marque de reconnaissance du théâtre américain, puis Tennessee Williams (1911-1983) et Arthur Miller (1915-2005), tous mondialement reconnus.

Vient la bombe de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* Albee en a trouvé le titre griffonné au savon sur le miroir d'un bar de la 10ème Rue et il s'amuse du clin d'œil au « Qui a peur du grand méchant loup ? », « *Who's afraid of the big bad wolf* » venue des *Trois petits cochons* de Walt Disney, c'est-à-dire qui a peur de vivre sans illusions et sans se raconter d'histoires. Cette pièce ambitieuse et forte en trois actes – « Jeux et masques », « La nuit de Walpurgis » et « Exorcismes »-, paresseusement présentée comme une gigantesque scène de ménage sur un campus, prend une véritable ampleur philosophique en traitant du passage de la réalité à la représentation, du fantasme au mythe. Il n'empêche, le succès planétaire de la pièce, relayé par le film de Mike Nichols et ses interprètes Richard Burton et Liz Taylor, va

peser dès ce début de carrière, en 1962, comme une brillante médaille olympique au cou d'Edward Albee. Et le voilà désigné en 1967 ambassadeur des lettres américaines avec John Steinbeck pour un voyage en Russie.

Les « Tony Awards », dont le dernier en 2005, décerné pour l'ensemble de son œuvre, les trois prix Pulitzer n'y changeront rien, *Woolf* continue de tenir la vedette si bien qu'Albee réinvestit l'argent du succès en créant sa fondation pour jeunes artistes. Des affinités avec Tchekhov et Tennessee Williams, des adaptations de textes de Carson McCullers (*La ballade du café triste*, 1963), de James Purdy (*Malcolm*, 1966) et de Vladimir Nabokov (*Lolita*, 1981) dessinent son paysage littéraire. Mais avant tout, il poursuit son inspiration personnelle, adoptant souvent la forme du quatuor ou des distributions restreintes, créant des pièces destinées à pousser le public hors de sa zone de confort et à le provoquer.

La critique va couronner trois pièces : *Delicate Balance* (1967), histoire d'un couple envahi par ses voisins, *Seascape* (1975) où brillent deux lézards sur une plage face à deux humains, et *Trois femmes grandes* (1991), d'abord montée à Vienne, montrant sa mère adoptive à trois âges de la vie pour lui permettre d'aborder son homosexualité, honnie par Frances Albee. Il s'agit là d'une pièce à part, délibérément autobiographique, une sorte d'exorcisme personnel. Albee partagera 35 ans de sa vie avec le sculpteur Jonathan Thomas, disparu en 2005, mais refusera toujours la ghettoïsation de son théâtre.

De pièce en pièce, et il écrit jusqu'à la toute fin de sa vie, résonnent sa voix satirique, voire sa colère dans les journaux, sa volonté de secouer les complaisances, l'inertie et les mensonges. Son ambition expérimentale, son imagination ne font jamais défaut car Albee, l'intransigeant, le transcendant, s'inscrit toujours dans la perspective de la perfectibilité du spectateur ou de l'étudiant. C'est sa manière de s'engager, d'être ce qu'il nomme « un critique social » et d'aborder la résilience de la civilisation. Ses dénouements de choc, ses accès de théâtre de la cruauté visent à secouer la somnolence d'une société qui ne tient pas les promesses de sa Déclaration d'Indépendance.

Pour lui, les États-Unis sont nés d'une révolution et il entend réactiver le ferment, donnant aux personnages principaux de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* les prénoms du premier couple de la jeune république, George



EDWARD ALBEE, DERNIER ACTE

et Martha Washington. D'où aussi son hommage à deux grandes artistes américaines, une chanteuse noire, dans *La mort de Bessie Smith* (1960), et son amie Louise Nevelson au cœur de son atelier de sculpture dans *Occupant* (2008). Deux pièces aux accents politiques, l'une sur la discrimination raciale, fortement émotive, puisque Bessie Smith meurt exsangue à la porte de l'hôpital réservé aux Blancs, l'autre sur l'enfance de la petite juive russe au milieu des pogroms, ses rencontres et sa venue en Amérique.

Edward Albee aborde hardiment tous les grands thèmes, du sexe à la mort, de l'extase au divin, de l'identité à l'animalité. À cet égard, *La chèvre ou qui est Sylvia ?* (2002) confirme son intention de mise à nu de nos transgressions érotiques. Le monde du théâtre ne s'y est pas trompé : les meilleurs metteurs en scène – Alan Schneider, John Gielgud, Jean-Louis Barrault – ont immédiatement monté ses pièces, tandis que de grands comédiens – de Michaël Lonsdale à Madeleine Renaud, Edwige Feuillère ou André Dussolier – ont interprété dès la création ses rôles incandescents.

Hors des planches, cet amateur éclairé à l'humour alerte et espiègle a mené une vie élégante et discrète au milieu de ses toiles et de ses sculptures africaines et demeurera pour les amoureux du théâtre tout comme pour le *Washington Post* « l'auteur de chefs-d'œuvres modernes ». Chacun s'accorde à reconnaître qu'il a profondément marqué et changé le théâtre américain par son tranchant et son refus de la facilité et du futile. « *Toutes mes pièces parlent de gens qui ratent le coche, qui s'arrêtent trop tôt et qui déplorent tout ce qu'ils n'ont pas fait* ». Pour Edward Albee, l'homme de théâtre a une responsabilité sociale, celle de corriger le tir et de sonner le rappel en urgence.

Une rentrée au féminin

En cette rentrée théâtrale, deux femmes sont à l'affiche des lieux les plus prestigieux, ce qui contrebalance modestement la présence masculine dominante dans les programmations. Au Vieux-Colombier, Julie Deliquet présente *Vania d'après Oncle Vania d'Anton Tchekhov*. À la Colline, Isabelle Lafon associe sous le titre *Les Insoumises trois spectacles d'après Lydia Tchoukovskaïa, Virginia Woolf, Monique Wittig*.

par Monique Le Roux

Anton Tchekhov, *Vania*. Mise en scène de Julie Deliquet. Vieux-Colombier, jusqu'au 6 novembre.

Les Insoumises. Un projet d'Isabelle Lafon, d'après Lydia Tchoukovskaïa, Virginia Woolf, Monique Wittig. La Colline-Petit Théâtre. Jusqu'au 20 octobre.

Julie Deliquet a fondé en 2009 le collectif « In Vitro », un des plus représentatifs de ces groupes, dont la vitalité suscite actuellement l'engouement. Elle a reçu de l'administrateur général du Français, Éric Ruf, la proposition de travailler avec les membres de la troupe comme avec ses habituels partenaires. Elle a choisi *Oncle Vania* qu'elle a adapté, à partir de la traduction de Tonia Galievsky et Bruno Sermonne, selon sa méthode d'improvisation. Elle a aussi conçu la scénographie bi-frontale, déterminante dans son projet : sous la charpente en bois de la salle, le public entre de plain-pied dans la maison où se déroulent ces « *scènes de la vie à la campagne*. »

Les spectateurs se répartissent de chaque côté de l'aire de jeu, les uns sur les fauteuils des rangées, moins nombreuses qu'à l'accoutumée, les autres en face sur des chaises installées sur des gradins ; les interprètes vont s'emparer de l'espace intermédiaire autour d'une longue table sans âge. Quelques meubles, les lampes, les bouteilles en plastique, surtout la cafetière électrique au lieu du traditionnel samovar, les costumes (de Julie Scobeltzine) correspondent à la recherche d'une « universalité » contemporaine, d'un effacement de la Russie, explicités dans le programme. Une des

UNE RENTRÉE AU FÉMININ

premières répliques de Vania à propos de son beau-frère, le professeur : « *Il ressemble à Peter Ustinov dans Mort sur le Nil* » fait craindre une actualisation, au détriment du texte de Tchekhov, qui revient de manière parfois anecdotique au fil de la représentation : longue projection de *Wampyr* de Carl Dreyer, commande d'un livre de Starobinski... L'ensemble reste pourtant proche de la pièce, dans une tonalité contemporaine, due moins à l'écriture qu'au naturel de la diction.

Les Comédiens-Français témoignent de leur capacité à s'adapter aux esthétiques les plus diverses, à travailler avec une jeune femme venue d'une toute autre famille de théâtre. Ils ont pratiqué l'improvisation au cours des répétitions, mais gardent manifestement une capacité de variations d'une représentation à l'autre. Ils s'exposent à une proximité troublante avec les spectateurs, se livrent à des séquences de jeu très physique, parviennent à suggérer l'ivresse sans tomber dans l'histriionisme. Julie Deliquet a bénéficié d'une magnifique distribution ; quatre grands sociétaires tiennent les rôles principaux. Florence Viala joue la trop jeune épouse désœuvrée de l'universitaire à la retraite, auquel Hervé Pierre donne une force permise par le rajeunissement des personnages masculins. Le couple vient de Saint-Petersbourg jeter la perturbation dans la vie rurale, très laborieuse, menée par le médecin Astrov (Stéphane Varupenne), par l'exploitant du domaine Vania (Laurent Stocker) et sa nièce Sonia.

La jeune Anna Cervinka fait partie des nouveaux membres de la troupe, ainsi que Noam Morgensztern et Dominique Blanc. Selon les règles de la maison, la célèbre actrice passe ainsi du rôle d'Agrippine à celui d'une grand-mère, étoffé par certaines répliques de la nourrice, personnage disparu. L'adaptation abrège parfois le texte et les quatre actes durent moins de deux heures de représentation. Mais elle préserve l'intégralité de la longue tirade finale de Sonia et fait même répéter plus longtemps que prévu le fameux « *Nous nous reposerons* », avec la magnifique conviction d'Anna Cervinka. Julie Deliquet écrit dans le programme : « *Ce que l'on appelle des "petits" rôles peuvent être capitaux, comme celui de la grand-mère de Sonia : entre ces deux femmes il y a une morte. Son fantôme traverse toute la pièce et les actrices peuvent lui donner vie. Il y a là une matière incroyable, tant sur les liens de filiation que*

sur la tonalité féminine que je veux donner à la pièce. »

Dans *Les Insoumises*, Isabelle Lafon n'a pas à se poser le problème des petits rôles féminins ; elle donne aux actrices toute la place. À partir de trois spectacles déjà représentés ailleurs, elle a associé, sous un titre pleinement justifié, Lydia Tchoukovskaïa et Anna Akhmatova dans *Deux ampoules sur cinq*, Virginia Woolf dans *Let me try*, Monique Wittig dans *L'Opoponax*. En alternance certains soirs ou en intégrale en fin de semaine, elle occupe le plateau quasiment nu du Petit Théâtre de la Colline. Dans un premier temps, elle a disposé dans la pénombre une table couverte de livres où elle s'installe avec Johanna Korthals Altes ; elle tient le rôle d'Anna Akhmatova, aux côtés de l'amie qui prit le risque de transcrire ses entretiens avec la poétesse interdite de publication. Toutes deux éclairent les textes qu'elles lisent ou disent par cœur avec de petites torches électriques, elles-mêmes recevant la lumière envoyée par des spectateurs du premier rang avec des lampes de poche.

Pour *Let me try*, Marie Piemontese, bien connue dans la compagnie Louis Brouillard de Joël Pommerat, les rejoint. Ces trois femmes, vêtues à la mode de l'entre-deux-guerres, sont aux prises avec des monceaux de feuilles volantes, peut-être les deux mille pages du *Journal*, qu'elles prennent en charge alternativement, que Johanna Korthals Altes fait aussi magnifiquement entendre en anglais, tout comme la lettre d'adieu de Virginia à son époux.

Dans un troisième temps, Isabelle Lafon se tient seule debout et dit au micro quelques extraits du fameux livre de Monique Wittig, accompagnée à la batterie par Vassili Schémann. Elle a choisi des fragments peu représentatifs de cette histoire de désir d'une femme pour une femme et de la jalousie d'une autre, mais elle restitue pleinement le rythme de cette écriture à hauteur d'enfant et d'adolescente. Dans les deux premiers spectacles, elle n'évite pas toujours la surenchère de l'incarnation, en particulier celle de Virginia Woolf dans sa douleur muette. Peut-être est-ce l'effet d'une trop longue attente de la reconnaissance depuis sa rencontre avec Antoine Vitez et Madeleine Marion, ou la simple manifestation de son durable investissement dans le beau projet inspiré par la question d'Anna à Lydia : « *Mais nous sommes des insoumises, n'est-ce pas ?* »