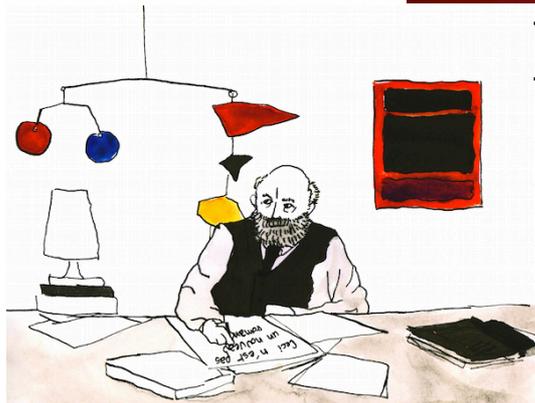




Je est un lion



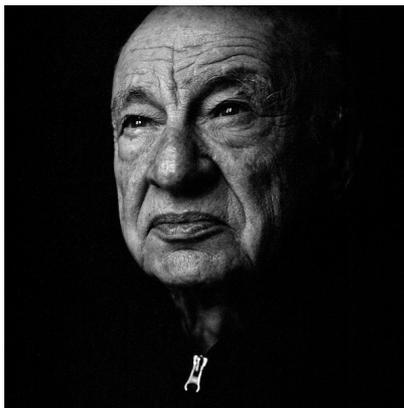
Notre Butor



La femme formidable

Athènes, 12.02.2012

**Le grand
intervenant**



LITTÉRATURE

- Chloé Delaume** Les sorcières de la République
par *Gabrielle Napoli* p.3
- Frédéric Boyer** Yeux noirs
par *Shoshana Rappaport-Jaccottet* p.4
- Entretien avec Katrina Kalda**
propos recueillis par *Gabrielle Napoli* p.5
- Laurence Tardieu** À la fin le silence
par *Natacha Andriamirado* p.9
- Hommage à Pierre Pachet**
par *Pascal Engel* p.10
- Laure Murat** Ceci n'est pas ma ville
par *Tiphaine Samoyault* p.11
- Laurent Mauvignier** Continuer
par *Norbert Czarny* p.13
- Stéphane Audeguy** Histoire du lion Personne
par *Pierre Benetti* p.14
- Simon Liberati** California girls
par *Claude Grimal* p.16
- Jamaica Kincaid** Voyons voir
par *Santiago Artozqui* p.17
- Rhéal Galanaki** L'ultime humiliation
par *Ulysse Baratin* p.19
- Huit ouvrages, deux Corées**
par *Maurice Mourier* p.21
- Edna O'Brien** Les petites chaises rouges
par *Stéphanie de Saint-Marc* p.24
- Antonio Moresco** Les incendiés
par *Monique Baccelli* p.25
- Zofia Nalkowska** Les impatients et Médailles
par *Jean-Yves Potel* p.26
- Joachim Zelter** Monsieur l'écrivain
par *Jean-Luc Tiesset* p.28
- Notre Butor**
par *Yves Peyré* p.29
- Guy Goffette** Petits riens pour jours absolus
par *Gérard Noiret* p.32

SCIENCES HUMAINES

- Walt Whitman** Manuel d'Amérique
par *Claude Grimal* p.34
- Jacques Carré** La prison des pauvres
par *Laurent Bihl* p.36
- Marc Lebiez** (Édipe athée)
par *Jean Lacoste* p.38
- Cahier de l'Herne** Edgar Morin
par *Pascal Engel* p.40

ARTS & CHRONIQUE

- Jean-Louis Comolli** Daech, le cinéma et la mort
par *Guillaume Basquin* p.42
- Exposition Beat Generation**
par *Claude Grimal* p.45
- Paris des philosophes (18) : Diderot**
par *Jean Lacoste* p.47

Numéro 16

Chanson de la vie qui passe

Ils ne nous quittent pas, ceux qui ont disparu. Pascal Engel rend ainsi dans ce numéro, en philosophe, un dernier hommage à Pierre Pachet, tandis que Yves Peyré, dans sa langue habituée à confronter peinture et poésie, rappelle quelle fut, dans son importance et sa variété, l'œuvre de Michel Butor.

En même temps le partenariat avec *Mediapart* se met en place, avec, cette quinzaine, un article panoramique de Maurice Mourier sur la littérature des deux Corées.

C'est sans doute parce qu'elles sont ancrées dans des réalités sociales et linguistiques particulières, dans une histoire et une géographie propres que les littératures dites « étrangères » nous séduisent et parviennent à l'universalité. Aujourd'hui la littérature est monde, mais c'est par sa spécificité sans cesse à découvrir qu'elle nous interpelle et qu'elle acquiert actualité et pertinence. Ainsi le trajet de l'écrivaine polonaise Zofia Nalkowska (1884-1954), « la grande dame de la littérature polonaise », selon Jean-Yves Potel, l'amie de Bruno Schulz, en dit beaucoup sur la Pologne d'aujourd'hui.

Ulysse Baratin, quant à lui, revient une nouvelle fois sur l'emblématique crise grecque au travers d'un roman de Rhéal Galanaki, *L'ultime humiliation*, « une épopée de la nuit qui est tombée sur tout un peuple » ; Stéphane Audeguy, lu par Pierre Benetti, pose, avec la surprenante histoire du lion Personne (né au Sénégal en 1786, mort en France en 1796), non seulement la question récurrente de l'Afrique, mais aussi celle de notre rapport au monde animal.

C'est à l'inverse de la plus proche réalité française qu'il questionne dans *Les Sorcières de la République* de Chloé Delaume, le récit, entre dystopie et prophétie, du « procès de la Sybille ». Une œuvre jubilatoire, d'une imagination débridée, qui fait rire – beaucoup selon Gabrielle Napoli –, mais d'un rire glaçant.

Glaçantes, au premier chef, les vidéos de propagande de l'État islamique, de Daech. Guillaume Basquin consacre une étude de fond au livre du documentariste Jean-Louis Comolli. Ce « cinéma de la mort », au-delà de l'abjection, emprunte les techniques du numérique pour méduser et sidérer. Est-ce encore du cinéma, de ce cinéma argentique qui avait, selon André Bazin, vocation à conserver la trace matérielle du réel et de la vie même ? Basquin et Comolli ne sont pas d'accord sur ce point et le débat est passionnant. Reste cette certitude : « le mauvais goût conduit au crime ».

Pour finir sur un ton plus léger qui n'est pas le moins désirable on lira ce que Gérard Noiret peut dire des *Petits riens pour jours absolus* du poète Guy Goffette : « On ne lit pas Goffette afin d'apprendre quelque chose sur l'état de la société, la trahison du langage (...), la façon dont le négatif travaille le monde. Il préfère saisir au vol ces riens qui nous traversent et ont tendance à se transformer en tout. » Ainsi sa « Chanson de la vie qui passe » ...

J. L. 14 septembre 2016

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

Membre : 15 €.

Membre bienfaiteur : 50 € ou plus.

Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de : association En attendant Nadeau, 28 boulevard Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux en indiquant vos coordonnées (postale et électronique)

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

La femme formidable

Un procès destiné à lever le voile sur le « Grand Blanc » s'ouvre dès la première page de ce surprenant et jubilatoire texte de Chloé Delaume, Les Sorcières de la République. Le lecteur en même temps que le « peuple de France » suit les cinq jours de ce procès où comparait la Sybille, en 2062, au Tribunal du Grand Paris, anciennement Stade de France.

par Gabrielle Napoli

Chloé Delaume, *Les sorcières de la République*.
Éditions du Seuil, Coll. Fiction & Cie, 355 p., 20 €

Oscillant en permanence entre dystopie et prophétie, *Les sorcières de la République* happe son lecteur par son originalité, sa variété de tons et de styles, et son extraordinaire vitalité. Le roman est divisé en cinq jours et cinq nuits qui couvrent la durée du procès au cours duquel la Sybille doit répondre de ce fameux « Grand Blanc », amnésie collective qui s'étend sur trois ans en France, entre 2017 et 2020, et votée par référendum, lorsque le Parti du Cercle est arrivé au pouvoir. Il s'agit également lors de ce procès de « faire toute la lumière sur les fondations idéologiques du Parti du Cercle, ainsi que sur les raisons qui ont pu amener six déesses de l'Olympe et une Sybille âgée de deux mille neuf cent treize ans à débarquer en France sans carte de séjour. »

La machine décapante des *Sorcières de la République* est alors lancée. Rien n'échappe au regard impitoyable de Chloé Delaume de ce qui fait notre société et ses penchants les plus délétères : compromissions politiques permanentes, vacuité totale de la réflexion individuelle ou collective, société de consommation insupportable et irresponsable, ou encore inanité des médias. Voilà seulement quelques aspects parmi les très nombreux que développe l'auteure des *Sorcières de la République*. Marjoline Phitiviers, animatrice plutôt que journaliste de Canal National, qui couvre le procès, est savoureuse de bêtise. Et c'est justement là que se niche une des grandes qualités de ce roman : le lecteur rit, beaucoup, alors même que le propos est, en partie du moins, glaçant. Il s'agit bien en effet d'une dystopie. L'ancrage dans la réalité française contemporaine donne au propos toute sa force dans la mesure où le lecteur identifie parfaitement le contexte et se laisse ensuite d'autant mieux entraîner dans l'imaginaire débridé et foisonnant de Chloé Delaume.

Le Parti du Cercle dispose en effet de potentialités qui peuvent apparaître comme réjouissantes pour de nombreux lecteurs : « En associant les connaissances d'Artémis en matière de zooanthropie à leurs propositions, on l'avait mis au point après six mois d'expérimentation intensive. Désormais il était possible de transformer un membre du Front national en bichon maltais durant certaines pleines lunes. On a sorti le bouquin en septembre 2016, il nous a été très utile pour préparer le terrain de la campagne présidentielle. » Cet ancrage dans la réalité, par exemple encore le traitement qui est fait de l'effondrement du Rana Plaza en 2013, donne au texte sa puissance politique, qui se trouve décuplée par la fantaisie débridée dont fait preuve l'auteure, en imaginant ces six déesses et leur Sybille, descendue de l'Olympe en France. Et si c'est la France qui a été choisie par le pendule, ce n'est pas un hasard : « Il fallait un pays où la foi fût une blessure, la déception une habitude, la notion d'avenir une boutade. Un pays en attente d'un miracle politique, qui était prêt à croire en la magie du Dire, c'est faire. »

Louer un appartement dans la Tour Montparnasse et se mettre au travail, rien de moins difficile pour ce groupe de déesses déchaînées et déjantées. On savourera avec délectation les réunions de travail power point à l'appui, ou encore les échanges de mails entre Artémis et Jésus-Christ, à hurler de rire. Et on retiendra quand même, bien sûr, ce qui sous-tend tout le roman, et qui est l'essentiel : la volonté de se débarrasser une bonne fois pour toute de la domination masculine dont le chapitre « La pédagogie dans le grimoire » expose les racines et les mécanismes, là encore avec plein d'humour et une lucidité décapante. Chloé Delaume dévoile les origines de la spoliation des femmes avec une verve unique. Il s'agit de raconter « l'histoire des premières origines, les vraies histoires ; les nôtres. Celles que la main des hommes efface comme la buée d'un miroir, mais auxquelles [la Sybille] assiste depuis le VIII^e siècle avant le lancement par

LA FEMME FORMIDABLE

Trinité Corp de la carrière de Jésus-Christ. »
Et d'instaurer, entre toutes la « sororité [...], le
« socle [...] qui différencie les sorcières des
femmes de pouvoir. »

Lire *Les sorcières de la République*, c'est
incontestablement participer à un « rituel de
décillement » radical, où se mêlent sans cesse
angoisse et plaisir, prophétie et dystopie, c'est
s'ancrer dans une réflexion salutaire et
vivifiante servie par la langue décapante de
Chloé Delaume.

Je te donnerai mon cœur

**« J'ai passé ma vie à la recherche
d'une porte qui s'ouvrirait de
nouveau sur des yeux noirs.
Je ne le savais pas. Je l'ai appris en
écrivant ce livre. Chacune de nos
vies invente son
secret. » (Quatrième de couverture)**

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Frédéric Boyer, *Yeux noirs*. P.O.L., 208 p., 15 €

Il nous faudra d'emblée reconnaître que « *le souvenir est une force qui fait advenir plus que réapparître* », en ceci que « *la nostalgie porte ainsi sur ce qui aurait pu être, et non sur ce qui a été* ». Un souvenir nous possède autant que nous le possédons. À ce jeu, aucun de nous n'est jamais perdant, paradoxalement. Il suffit de traverser le rivage, de se laisser lentement dériver. Combien de fois rêver encore un langage inédit, non asservi aux mots qui séparent ? Un langage rendu muet, mais qui dirait et ne dirait pas, parlerait librement, préservant ainsi l'éclat, la densité poreuse, l'épiphanie de ce qui nous a, dans un temps lointain, marqué, forgé, distingué. Cela nous a offert une grâce invisible qui brûle « *les grands héros d'autrefois* », ces Ulysse rusés, éperdus, livrés à eux-mêmes, frappant cinq coups à la même porte. Nulle chose n'est impossible par amour.

Avec *Yeux noirs*, Frédéric Boyer traite une énigme – sur le mode d'une confession –, cherchant à saisir la temporalité enfuie,

comme le sens enfoui d'une phrase, un jour hors du jour réapparu : « *Tu vas me manquer quand tu seras plus grand.* » N'écrirait-on que pour retenir l'être aimé, hors du malentendu, hors de ce qui malgré lui nous tourmente, nous élève, nous point durablement, taraudé que nous sommes par l'empreinte laissée, ses yeux posés sur nous, questionnant la nécessité même de l'amour, de sa révélation incertaine ; nous distrayant de cela précisément qui échappe, et retient ? Imaginerait-on ses strates imperceptibles, mouvantes, ce « trou noir » essentiel, ce venin mémoriel, ou la profondeur de ce qui subjugue, ou trouble ou anéantit ? Certes, « *les grands écrivains nous ont appris qu'une vie ne se racontait correctement qu'en racontant ses erreurs. Saint Paul, Saint Augustin, la marquise de Sévigné, Dostoïevski, et Proust...* ». Nulle contrition dans l'aveu chez Frédéric Boyer. Chaque erreur devient enseignement, partant, dénouement. Surtout ne pas regarder la nudité en face.

Alors, ceci (quoi déjà ?), un sédiment, un trésor, une amulette, un trouble soudain, un manteau bleu toujours bleu, une pensée lancinante, les caresses rêvées, l'image figée de « *ses vêtements en boule sur un des petits lits du dortoir. On ne se verrait plus pendant longtemps. C'était l'été bientôt* ». N'inventerait-on des récits que pour tenter de cerner cela qui hante, prolifère, essaime ? Tous ces contes, fantaisistes ou non, sortes de creusets autobiographiques, sources incandescentes, imaginaires enchevêtrements sensibles de parures, de meubles, de chambres ombrées. Le rappel de personnages insolites, de rencontres érotiques, à cet enfant vieillissant traversé de solitudes, adulte attiré par ces lieux de perte, de dérives, de voyages également, tous propices aux fantasmes liés à l'incarnation retrouvée. Y-a-t-il place en nous, dans la grammaire fictionnelle, ou personnelle, qui est la nôtre, fût-ce à notre insu, pour un alphabet tiers ? Ou n'est-ce que dans cet écart incertain, là où l'imagination est une force objective, que se noue ce mystère qui engage à changer de vie ? Ne rien comprendre à ce que l'on fait, et pourtant le faire. Telle est l'exigence rigoureuse, exclusive de l'enfant, et de son double, Lac, « *petit frère invisible* » ; telle est l'innocence orgueilleuse de l'enfance, écartée du monde du langage, un enfant parti à la recherche d'une vérité impérieuse que tout dissimule et révèle à la fois. « *Grandir, l'effet est sauvage. Un corps disparaît. Un autre plus embarrassant réclame son dû.* » Et cependant il est vrai que « *l'amour parfois nous atteint et nous saisit d'être inatteignable* ».

Entretien avec Katrina Kalda

Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre est le troisième roman de Katrina Kalda, et sans doute le plus déconcertant et le plus bouleversant. Construit sur l'entrelacement de trois voix féminines, celles de Sabine, d'Astrid et de Marie, la grand-mère, la mère et la mère, il retrace la vie dans une Plaine mystérieuse – à la périphérie de la Ville désormais interdite à toute une partie de la population -, reléguée dans cet endroit qui n'est nulle part, et chargée de traiter les déchets que la Ville produit frénétiquement, pour empêcher que celle-ci ne soit ensevelie sous ses propres déchets. Nourries chacune par un rapport au temps différent, ces trois femmes aux voix très distinctes ne font pas la même expérience de la réalité. Liées pourtant, parfois malgré elles, elles sont les figures d'un roman tout aussi politique qu'intime.

propos recueillis par Gabrielle Napoli

Katrina Kalda, *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre*. Gallimard, 352 p., 21 €

La question de l'héritage est abordée dans vos trois romans, même si c'est de manière peut-être moins manifeste dans le premier, Un roman estonien. Dans Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre, c'est très frappant. Trois femmes s'expriment dans des récits qui s'entrelacent, dont l'un, celui de la grand-mère, Sabine, prend la forme d'un journal. À cet entrelacement s'ajoute le décalage temporel entre les différentes paroles, qui va se réduisant au fil du roman. On trouvait déjà des formes assez travaillées dans vos deux précédents romans, cela semble encore plus abouti dans celui-ci. Comment avez-vous décidé cette construction ?

J'espère en effet qu'il y a une évolution d'un roman à l'autre. *Un roman estonien* est beaucoup plus construit, *Arithmétique des dieux* est plus personnel parce que tiré d'une

histoire avec ma grand-mère. En ce qui concerne *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre*, au départ du texte il y avait ces trois femmes avec un lien familial. L'enjeu était qu'elles vivent ensemble sans véritablement que les liens s'expriment entre elles. Tout est parti du personnage de Sabine relativement à une question très importante pour moi à ce moment-là : comment peut-on être dans une démarche où l'on pense faire le bien de tous sans pour autant faire le bien de ceux qui sont autour de nous, ces personnes, vous savez, qui sont dans un discours général un peu philosophique sur le monde, qui n'irrigue pas forcément leurs proches. C'est comme cela qu'est né le personnage de Sabine. C'est un personnage fort du point de vue de ses engagements, de son histoire familiale, qu'elle veut perpétuer, mais qui est incapable de créer une véritable relation avec sa petite-fille ou avec sa fille. Mais elles ont fait des choix tellement différents. J'ai écrit chaque voix séparément, avec une structure très solide mise en place avant, avec des passerelles entre les voix. Mais j'ai vraiment dû entrer dans chacune d'elles et donc les dissocier. Ça a été dur car j'ai eu l'impression d'avoir écrit trois livres distincts, à chaque fois il fallait sortir d'un personnage pour entrer dans l'autre. C'est drôle, je ne m'en souvenais plus, mais quand j'ai terminé le personnage de la fille j'ai eu un vrai moment de flottement qui a duré plusieurs mois, l'impossibilité de trouver la voix de la mère, car la fille avait un regard tellement négatif sur sa mère, ce regard critique assez dur d'adolescente, et je n'arrivais plus du tout à entrer en empathie avec le personnage d'Astrid.

Ce qui me frappe, c'est l'idée, qui semble filée tout au long du roman, du décalage, parfois douloureux ou violent puisque aucune de ces trois femmes ne se trouve exactement au bon endroit : la grand-mère est une fille plutôt qu'une mère, la mère, plutôt une fille, la fille une mère. Marie dit au sujet de sa grand-mère : « Elle est entre deux générations comme une porte à laquelle il manque des gonds et qui pend à l'endroit où elle doit se tenir, inutile et désaxée. » Est-ce lié à l'emprise de l'Histoire ?

Je ne sais pas si la distorsion, qui en effet est récurrente, est liée à l'Histoire. C'est vrai que la grand-mère a un regard plus critique sur la société dans laquelle elles vivent : elle voit toutes les limites de l'idéalisation de la Ville que la fille ne voit pas du tout, ni la mère d'ailleurs. Dans *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre*, qui peut être considéré comme

ENTRETIEN AVEC KATRINA KALDA

une sorte de dystopie, j'ai été beaucoup moins travaillée par la question de l'Histoire que dans *Arithmétique des dieux* où elle était absolument centrale. J'avais besoin d'explorer complètement autre chose. *Arithmétique des dieux* m'avait fait me confronter à la question de savoir comment on écrit un roman face à une réalité historique très dure. J'ai énormément lu, des journaux de déportés, ou plutôt de personnes reléguées en Sibérie en famille, beaucoup d'histoires de femmes ou de journaux d'enfants. Je me demandais toujours quelle liberté je pouvais prendre, et surtout comment ne pas juste *utiliser* l'Histoire pour en faire de la littérature. Dans *Le pays*, l'aspect historique est présent en filigrane : il y a le passé de la Ville, notamment la guerre qui sert a posteriori de justification à l'ordre social établi après elle. On assiste aussi à la manière dont l'histoire des idées évolue vers une dictature à peine voilée, dont on a l'impression que la plupart des gens s'accommodent assez bien, comme cela pouvait d'ailleurs être le cas à l'époque soviétique, à l'Est.

Il n'y a effectivement pas d'ancrage référentiel, mais on retrouve tout un imaginaire de la ville soviétique, au moins dans la représentation que l'on en a, nous Occidentaux.

Oui, absolument.

L'entrelacement des deux récits et du journal permet une structure temporelle éclatée. Mais c'est le roman dans son entier, et dans son propos, qui pose aussi la question du temps, liée à toutes les autres. La première phrase du roman est à cet égard éclairante : « Ma mère est une montre qui s'est arrêtée. » C'est le rapport de cette femme à l'amant qui l'abandonne, et qui la trahit de manière totale, et la fille Marie dit un peu plus loin « Moi, j'ai poursuivi ma croissance sans m'occuper du fait que le ventre nourricier s'était transformé en une boîte morte. » Dans la Plaine, le rapport au passé est gommé, interdit. Mais Marie est en quête de ce temps interdit : « Depuis, quand j'apprends une nouvelle chose, je me transforme en horloge. Je sens les rotations que font les roues dentées dans ma tête en s'imbriquant les unes dans les autres en structures de plus en plus larges. Leurs mouvements sont nets et chacun en entraîne un autre, en sens inverse du premier. Un édifice se forme en moi, plus grand que moi, bien plus grand. » Comme si la réappropriation de quelque chose d'important ne pouvait se faire que par celle du temps, ce

qui serait aussi le sens du journal de Sabine, qui relate précisément, en datant, pendant quinze ans, les événements qui sont marquants pour elle et qui concernent la réappropriation de la nature. À l'inverse, la mère, elle, et c'est peut-être sa position médiane qui est aussi problématique, semble échouer dans cette réappropriation d'un temps intime, étant uniquement dans le ressassement du passé de la trahison amoureuse. Y a-t-il un temps politique et autoritaire qui bafoue le temps intime, qu'il faut alors retrouver ?

Oui, la mère est complètement coincée dans un présent/passé, son présent elle le vit et ne peut le vivre que par rapport à son passé. Pour Sabine, ce n'est pas le journal qui lui permet de se situer dans le temps, c'est l'entreprise botanique qui donne naissance au journal, cette initiative de recenser, de récupérer les graines de la Plaine, de faire grandir cette nature à la manière de ce qu'elle a connu petite fille au jardin botanique, et cela sur le mode du savoir. La réappropriation est possible en créant un temps cyclique (celui des saisons et du développement des plantes de la graine au végétal, au fruit puis de nouveau à la graine). Ce temps est différent du temps répétitif de l'usine, ou de la Plaine en général, temps qui ne mène à rien. Alors que la serre s'agrandit, Sabine observe comment se développe un microcosme qui peut fonctionner tout seul, et qui naît de presque rien, elle sort de la temporalité de la Plaine car elle a cette entreprise qui est une totalité et qui a son temps propre. Marie, elle, a un temps qui est tendu vers l'avenir, vers la possibilité de s'enfuir.

Sabine est sur les traces de son père, Marie sur celles de sa grand-mère, puisqu'elle commence d'abord à voler des papiers venus de la Ville pour sa grand-mère, ces papiers qu'il faut traiter comme des déchets car ils sont désormais interdits. Puis Marie vole enfin pour elle-même, pour recueillir des mots et élargir ses perceptions de la réalité qui l'entoure : « Quand on connaît de nombreux mots, les choses en nous deviennent fines et précieuses. Elles prennent une autre saveur, elles valent la peine d'être retournées sous la langue. Je veux posséder toutes ces couleurs. J'ai commencé à voler pour moi. » L'idée de la faute est dominante dans le texte, elle plane sans qu'on sache exactement l'identifier, mais il semble bien que la faute ultime soit le fait de vouloir savoir.

Les habitants de la Plaine ne savent pas où ils

ENTRETIEN AVEC KATRINA KALDA

sont par rapport à la Ville, la Ville ne sait probablement pas que la Plaine existe, on est au milieu de nulle part, chacun a un univers très limité pour se situer dans le monde et dans l'histoire humaine. On cherche à couper ces personnes d'une histoire humaine et à les réinscrire dans une histoire à très courte vue, qui est racontée dans le *Manuel du citoyen*. L'école est faite pour enseigner ce qu'il y a dans ce manuel et le ressasser. Dans la Ville aussi, de plus en plus de savoirs sont interdits, les livres, les papiers arrivent à la décharge, et l'on sait qu'ils contiennent un savoir qui doit être détruit.

C'est le fait que les choses soient écrites qui les fait exister ?

En tout cas, l'écriture permet une perception plus large de ce qui nous entoure, plus large que l'immédiateté de ce que l'on vit, à un endroit et dans un temps donnés. Cette idée est assez présente dans tous ces récits de déportés ou d'habitants d'Union soviétique, l'idée que les livres qui venaient d'ailleurs permettaient tout à coup un regard sur un autre monde, les lettres reçues de l'étranger également. Dans une certaine mesure, c'était le cas aussi de la télévision finlandaise en Estonie, qu'on arrivait à capter en bidouillant les postes et qui offrait une sorte de fenêtre sur l'Occident.

Il n'y a pas de référence à une époque ou à un événement historique dans Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre, hormis peut-être à une ère postindustrielle, dans un régime post-démocratique. De nombreuses descriptions sont effrayantes, les habitants de la Plaine suffoquent tant l'air est pollué, ils sont malades, les corps sont abîmés par des conditions de travail épouvantables dans des usines de traitement de déchets, par des hommes et des femmes eux-mêmes mis au rebut de l'humanité. C'est une vision absolument terrible d'une humanité déclinante, qui se veut universelle ?

Je ne voulais pas que ce soit un livre post-apocalyptique du type : voici les ruines après une bombe nucléaire qui est tombée sur Paris. Je voulais plutôt me demander : que se passe-t-il dans une humanité qui renonce à voir vers quoi elle va ?

Et qui renonce à créer ?

Oui, dans la Ville comme dans la décharge d'ailleurs. Il se trouve, que lorsque je suis arrivée en France, je suis arrivée à Calais, où j'ai grandi et où je retourne depuis régulièrement. Voir dans les rues d'une ville où l'on a vécu l'évolution des populations – toutes ces femmes et ces enfants qui sont arrivés, des femmes allaitant au bord de la route, etc. – m'a beaucoup marquée : la différence qu'il y a entre entendre parler de choses et les vivre. On a beau être en empathie, y penser, lire des commentaires journalistiques et des analyses géopolitiques, c'est vraiment l'ailleurs, cet écart qui se creuse dans l'humanité, être sur place et voir cet écart se creuser est terrible. Ce sont ces questions qui taraudent la mère par exemple : jusqu'où est-on prêt à voir ce que notre société génère ? Tant qu'on vit dans la Ville, que refuse-t-on de voir ? Toute la ville ne fonctionne que parce qu'une partie des déchets est acheminée vers la Plaine, elle serait engloutie autrement, dans cette société de consommation effrénée. Cette partie des déchets, elle est traitée ailleurs, dans un ailleurs qui pour les citoyens de la Ville n'existe pas et dont pourtant toute la Ville dépend, et il me semble que notre société occidentale repose aujourd'hui en partie sur un mécanisme similaire.

Et les habitants de la Plaine ignorent d'autres parties périphériques, qu'ils soupçonnent pourtant, et qu'ils redoutent ?

Exactement, c'est sans fin, il y a toujours un plus déshérité, qu'on refuse de voir. Il y a peut-être d'ailleurs d'autres Plaines qui gravitent autour de la Ville, mais on n'en sait rien.

Les corps sont abîmés, se traînent péniblement, sont d'une laideur et d'une saleté repoussantes. Cette humanité mise au rebut se déshumanise, et on peut penser que c'est le rapport pervers au temps et à l'espace qui entraîne cette déshumanisation des personnages.

Les conditions de vie influent très fortement sur la dégénérescence des corps et des esprits. C'est aussi des scènes qu'on peut lire dans toute la littérature concentrationnaire, cette frontière ténue entre garder sa dignité et ces moments où l'on est pris par l'instinct car le regard de l'autre fait de nous des rebus, ce que dit parfaitement le *Manuel du citoyen*. On est forcément relatif, dans la Plaine, on ne peut jamais être considéré comme un absolu.

C'est un livre politique, évidemment, mais c'est aussi un livre qui peut nous toucher de manière très intime.

ENTRETIEN AVEC KATRINA KALDA

Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre est très centré sur les femmes, sur la question du vécu des phénomènes sociaux par l'intime, c'est vraiment cela qui m'intéresse. Je ne suis pas dans une écriture où le discours sur la société, sur le politique, passe par une théorisation, je crois qu'il passe par une plongée dans les corps, dans les sentiments, dans les humeurs. Comment le politique devient intime, et comment évolue notre rapport aux autres, et notre capacité à faire société.

Cette capacité semble nulle, complètement détruite.

Oui, tout est fait pour que les liens soient détruits, il y a une apparence de liens reconnus par des règles sociales censées être admises par tous. Ces règles sont explicitées dans le *Manuel du citoyen*, mais en réalité elles sont là pour casser le lien entre les individus et rien d'autre.

Le corps féminin est encore plus vulnérable, et vous lui accordez une grande attention, notamment à celui de la mère. Vous faites dire à Marie, la jeune fille : « Les mères sont des êtres éteints ou désespérés. Depuis qu'on a vidé le monde de la vraie crème et du vrai lait, elles n'ont plus le choix qu'entre ces deux seuls sentiments. » Est-ce l'exil qui rend les mères si désespérées ?

La fille oscille entre le rejet de sa mère et un désir de mère, de lien, elle veut que sa mère soit vivante, qu'elle sorte de sa torpeur, et ce que l'on comprend c'est que cela a été possible, à certains moments. Par exemple, lorsque la mère racontait des histoires à sa fille, et que ces contes transfiguraient l'univers du quotidien. Leur tout petit appartement étouffant devenait, grâce aux mots de la mère, un univers merveilleux. La mère est tout le temps inquiète pour sa fille, elle a un lien angoissé et c'est la douleur qui domine tous ses sentiments. Cette sidération, dont la fille aimerait tant la faire sortir, se produit parce que, au moment où elle va avoir l'enfant de cet homme qu'elle a tellement aimé, il disparaît de sa vie. Je ne dirais pas qu'il n'y a pas de liens affectifs entre ces trois personnages féminins, mais tout est fait pour les empêcher de vivre ces sentiments, ensemble.

« Il est impossible pour un homme de vivre à la manière d'un être humain lorsqu'on lui interdit d'exercer la moindre action sur son

environnement et qu'on lui inculque la certitude de ne rien pouvoir créer », écrit Sabine, le 10 mai de la deuxième année de son journal. *La littérature est-elle le moyen de contrecarrer cette déshumanisation ?*

La littérature ou toute forme de création, pas forcément la littérature seule. Pour la fille, il y a le rapport aux mots et au langage, c'est vrai, mais pour la mère c'est la musique. Le personnage du peintre est un peu à l'arrière-plan, mais il exprime aussi ce besoin de réintroduire de la beauté, même si c'est en trouvant un vieux pot de peinture au marché noir et en repeignant un vieux morceau de mur très laid ; mais, par cette action, la vie peut de nouveau s'exprimer. Sabine recrée un univers naturel, différent, avec tout le savoir qui va avec, et qui vient de l'ancien jardin botanique. Mais elle se retrouve prise par la beauté. Elle qui veut d'abord récupérer des végétaux, non pour se nourrir ni pour faire quelque chose de beau, mais avant tout pour sauvegarder un héritage, pour lutter contre la disparition des espèces, elle se trouve face à de la beauté, qu'elle a créée, et dans sa serre, lorsqu'elle regarde le coucher de soleil, ou les ombres que font les fleurs montées à graine, elle se dit qu'elle n'est plus que dans ce moment présent, sans aucun but. La beauté, c'est aussi cette possibilité de s'abstraire de son univers, y compris même de la mission qu'elle s'était fixée.

Ce serait presque un roman optimiste, alors : on peut créer de la beauté n'importe où et dans n'importe quelles conditions ?

C'est cela qui est étonnant. Bien sûr que c'est un livre dur, mais c'est aussi un livre sur la capacité de l'humain à sauvegarder une liberté intérieure dans les pires conditions, et cette liberté ne s'exprime pas forcément là où on l'attend. Elle peut s'exprimer par du rien, le peintre et son petit carré sur le mur, la beauté de la graine, la fille qui vit dans un univers de conte de fées. Mais c'est aussi et surtout la scène de la fin : on peut la lire comme la destruction de tout, comme une sortie de l'humanité. Mais on peut aussi la lire comme un changement de paradigme. Tout ce qui est martelé dans la Plaine, la dépendance à la Ville, la nécessité de travailler dans les usines pour gagner un peu de nourriture, si abominable soit-elle, la nécessité de participer à un système qui nous asservit et nous détruit, en présentant la forêt comme le lieu des puissances maléfiques et destructrices, comme l'envers de l'humanité. Le jour où les deux femmes changent de paradigme, elles

ENTRETIEN AVEC KATRINA KALDA

retrouvent leur liberté dans le fait de reconnaître qu'on peut se déployer hors du système qui est bâti par la Ville et par la Plaine. Cela peut d'ailleurs s'appliquer à notre société, à n'importe quelle société. Il faut voir dans quel système de croyances nous sommes pris, et à quel moment nous sommes capables d'en sortir, non pas en détruisant le système, comme voudraient le faire les groupes de résistants, non pas par l'action violente, mais plutôt par la capacité de l'être humain à décider de s'abstraire et de rendre autre chose possible ailleurs.

Mais pas dans l'action collective.

Effectivement, dans *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre*, cela ne passe pas par l'action collective. Ce n'est pas l'action révolutionnaire construite, mais il s'agit de la question de savoir comment l'individu est capable de se ressaisir lui-même de sa propre existence.

Katrina Kalda a publié *Un roman estonien* (2010) et *Arithmétique des dieux* (2013), également aux éditions Gallimard.

La peur comme fil conducteur

Dans À la fin le silence, Laurence Tardieu écrit avec et sur la peur. Un livre qui, sans réellement le nommer, ne cesse de tourner autour de ce sentiment dévastateur et encombrant qui ronge notre société et qui, face aux attentats qu'a connus la France ces derniers mois, tente, malgré tout, de retrouver sa voix.

par Natacha Andriamirado

Laurence Tardieu, *À la fin le silence*
Seuil, 176 p., 16 €

L'un des sujets du roman peut prêter à sourire lorsqu'il se dévoile, sans doute parce qu'il ne concerne qu'une minorité de chanceux, qui agacent plus qu'ils n'émeuvent quand ils parlent de leur « Grand Malheur » : la perte d'une maison familiale de vacances qu'il faut vendre et qui distille trop brutalement les

souvenirs heureux que les enfants gâtés, devenus adultes, aiment partager avec leurs parents en soupirant d'aise : « *C'était notre maison. Là-bas, je ne manquais de rien. Je me gorgeais de vie, de soleil, de nourriture, de bras qui me serraient.* » Heureusement, le roman ne s'en tient pas à cette béatitude et, s'il y revient parfois, c'est pour mieux l'interroger, mieux cerner le glissement qui s'est peu à peu opéré entre deux mondes : le monde intérieur symbolisé par la maison de famille et le monde extérieur, celui des attentats en France qui réveillent chez l'auteur une conscience politique endormie.

Les attentats, donc. Au moment où les journalistes de *Charlie Hebdo* sont assassinés, l'auteure a déjà écrit une soixantaine de pages sur sa maison familiale, persuadée de la nécessité de garder une trace en recourant à tous ses souvenirs et à l'apaisement qu'elle y trouvait. Mais, à partir du 7 janvier 2015, l'écriture du livre ne va plus de soi. La violence extérieure force les portes de l'intimité, se heurtant au deuil de la maison aimée. L'auteure, plongée dans la torpeur, ne sait plus reprendre le cours habituel de sa vie. Les habitudes changent, les enfants sont priés de ne plus fréquenter certains lieux jugés trop dangereux, la peur s'installe et la question de savoir si « les autres » éprouvent le même sentiment ne cesse de se poser : « *J'ignorais si pour les autres c'était pareil, s'ils avaient peur eux aussi, si les sirènes hurlantes les rendaient fous, si dans les transports en commun ils repéraient immédiatement les sacs à dos, s'ils avaient modifié leurs itinéraires habituels. J'ignorais si les deux massacres continuaient à les obséder, et si cette pensée leur donnait la sensation de tomber à l'intérieur d'eux-mêmes.* »

Comment écrire après « ça » lorsque, quelque temps auparavant, le seul livre qui importait devait se centrer sur la douceur perdue d'un refuge de vacances ? Écrire après « ça », ce que « ça » fait sur le corps, ce que « ça » atteint, ce que « ça » fait sur les mots, telle sera la priorité de ce livre. Les livres des écrivains confrontés quotidiennement au terrorisme sont appelés à la rescousse. La peur, pourtant rarement identifiée comme telle, est omniprésente, et il faut savoir l'appivoiser pour continuer à trouver les mots. « *C'est la première fois que la sensation de dissolution du monde outrepassa celle de mon monde intime. C'est la première fois qu'écrire sur le dehors s'impose, renversant mon écriture* », confie l'auteure qui, de manière naïve et parfois désarmante, semble

LA PEUR COMME FIL CONDUCTEUR

ouvrir les yeux sur le monde qui l'entoure. Une seconde naissance en quelque sorte. Les mots restent le seul recours, encore faut-il se les réapproprier, ce qui n'est pas facile quand leur emploi même semble imposé par le langage courant : « *Je viens d'écrire une phrase qu'il y a un an encore je n'aurais jamais écrite : depuis des années des musulmans habitent près de chez moi, jamais je ne me suis dit qu'ils étaient musulmans. Jamais je ne les aurais définis comme tels. C'étaient des hommes et des femmes.* »

Prise au piège, l'auteure piétine alors sur son propre langage, emploie abusivement certains termes (« tomber » et « désagréger » arrivent en première ligne) comme pour mieux, à chaque fois, les réexaminer, tenter de saisir les changements opérés sur elle et malgré elle.

Si l'examen de conscience flirtant avec la plainte peut parfois exaspérer, il a cependant le mérite d'être sincère ; loin d'inaugurer une nouvelle posture de l'écrivain « engagé » dans la marche du monde, capable de parler de tout comme certains « intellectuels » médiatisés pensent pouvoir le faire, Laurence Tardieu prend soin de s'interroger sur la condition même de l'écriture, sur le livre à venir. La question est loin d'être nouvelle mais elle nécessite d'être reposée dans ce contexte-là. L'écriture commence alors par le corps, et les pages qui le détaillent sont très belles.

Comment prendre du recul avec ce monde-là lorsque écrire impose une mise à distance ? L'impasse n'est pas loin, la page blanche non plus, mais le livre s'écrit malgré tout, avec le choix d'un titre qui laisse songeur : « À la fin le silence ».

« *Je m'apprête à déposer le pied sur un nouveau rivage, un rivage dont j'ignorais l'existence avant d'entreprendre ce texte, un rivage où je n'aurais jamais pensé un jour mettre les pieds, en être à vrai dire capable, un rivage sans maison blanche ni odeur de mimosa, un rivage sans nul refuge possible, un rivage sur lequel la folie des hommes peut tout détruire en un instant. Je crois que je n'ai plus envie de rebrousser chemin, je n'ai plus envie de me coucher à terre.* »

Malgré la maison de Nice vendue. Malgré un monde intime englouti.

La curiosité, l'ennui

par Pascal Engel

Pierre Pachet a beaucoup écrit sur les passions, les sentiments et les humeurs (amour, peur, oubli, colère, mélancolie) mais surtout sur ses deux favoris : la curiosité et l'ennui. Il les a scrutés à travers l'extraordinaire diversité de ses intérêts, de ses lectures et de son œuvre critique, en « *romancier de la réflexion* », comme il aimait à appeler le genre qu'il pratiquait. *L'œuvre des jours* (éditions Circé, 1999) est un essai sur l'ennui, et le cahier *d'Autrement* qu'il a dirigé sur la curiosité (paru en 2010) témoigne de son souci constant pour ces thèmes dont il a révélé la secrète connivence.

On a tendance à considérer l'ennui comme un mode d'être, un vide existentiel dans lequel on se trouve malgré soi, comme le spleen, et la curiosité comme une passion inutile, remède au divertissement. Mais Pachet, en bon stoïcien (l'un de ses premiers essais porte sur l'impératif stoïcien), a bien vu que curiosité et ennui sont des passions du savoir et des pathologies de la volonté et de la liberté. On subit la curiosité et l'ennui, mais on les veut aussi, notamment quand on est critique littéraire. La masse des livres arrive, suscitant notre désir de lire, mais l'ennui nous guette, et vient brider ce désir : trop de curiosité tue notre curiosité. En fait, curiosité et ennui à la fois s'opposent et sont complices. Le curieux est celui qui désire savoir et qui n'en sait jamais assez, alors que l'ennuyé est celui qui en a assez de savoir parce qu'il en sait trop, qu'il en a trop vu. La curiosité comme l'ennui reposent sur un exercice de l'attention, de la conscience de ce que l'on peut savoir ou ne pas savoir. Il existe une forme de curiosité qui n'est pas tournée vers le savoir, mais vers la distraction – celle que les anciens et les classiques appelaient la curiosité oisive. C'est celle du visiteur du bazar ou de la brocante, qui voit un objet, le palpe, et va vers un autre. C'est celle que Plutarque, puis les penseurs chrétiens, dénonçaient comme une forme de dispersion. Mais Pachet n'aspire pas à ce retour à soi en quoi Hadot et Foucault voyaient l'essence de l'éthique grecque. Il a l'air de parler de lui, et son goût pour les journaux intimes pourrait le suggérer, mais il parle de faits parfaitement publics et objectifs, même si l'on n'accède à ces faits que par la face intérieure.

Le curieux est esclave de son désir de savoir, y compris les choses les plus triviales, et même des choses hyper-triviales que nous ne voulons

LA CURIOSITÉ, L'ENNUI

habituellement pas savoir : la couleur du tapis dans la salle d'attente du dentiste, le nom du 23ème vice-président des États-Unis, la couleur des yeux de la charcutière, la taille réelle de Mickey Rooney, le nombre de *home run* faits par Joe di Maggio, le nombre de brins d'herbe dans la pelouse. Son problème est qu'il n'est pas capable de faire le tri entre ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas. S'il le fait, il doit sélectionner, et refuser de savoir toutes les choses qu'il ne veut pas savoir. Pachet était à l'opposé de cette curiosité paresseuse. Ses titres parlent d'eux-mêmes : *aux aguets, conscience, nuits surveillées, baromètres de l'âme*. Tout, donc, sauf la curiosité débridée, le goût du nouveau pour le nouveau. L'attention est tout sauf passive, elle exige la vigilance. Baudelaire, autre auteur de prédilection de Pachet, auquel il consacra un livre, avait parfaitement vu que l'ennui était, comme la curiosité un vice, et surtout un vice intellectuel :

*Dans la ménagerie infâme de nos vices,
Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;
C'est l'Ennui !*

L'ennuyé, à l'inverse du curieux, en sait trop, il en a trop vu. Il se laisse envahir par le trivial, par ce « *monstre délicat* ». Dans l'un de ses derniers et plus beaux textes, « Désoccupé » Pierre Pachet décrit cette force du désintérêt : « *Ainsi le retour accéléré des dimanches : déjà de nouveau le marché, les achats que je fais pour la forme, parce qu'il faut bien ! déjà le soir à nouveau ! déjà l'automne, le printemps avec ses frustrations ! mais qu'ai-je fait de tout cet entre-temps ?* » Là aussi il faut une ascèse pour échapper à ce qu'il y a toujours à faire, qu'on fait malgré soi. Et l'on y échappe en étant curieux, par exemple de la Chine, de l'orient désert, où par définition on s'ennuie. Et le cycle continue.

Epictète disait qu'on doit se comporter en tout comme en un banquet : si un plat qui fait le tour de la table arrive près de nous, prenons notre part, et s'il s'éloigne ne le retenons pas. S'il n'est pas encore là, patientons. Et si l'on refuse des mets qui nous sont présentés, on sera à la table des dieux. Seule la volonté peut nous faire sortir du cycle de la curiosité et de l'ennui. Ainsi l'on ne s'ennuie jamais, et l'on garde sa curiosité en éveil, quand on relit toujours les mêmes livres. Dans l'éternité, on ne s'ennuie jamais.

Aimer Los Angeles

Que veut dire aimer une ville, tomber amoureux d'elle ? La littérature a fait un genre de l'ode à Venise. On lit des déclarations d'amour à Paris, à New York, à Tokyo... Mais que se passe-t-il quand la ville qu'on aime n'est pas vraiment une ville, qu'elle s'étire indéfiniment sur des kilomètres et des kilomètres, sans relief particulier ? Aimer Los Angeles, c'est précisément aimer ce qui ne se laisse pas saisir : une lumière, une langue, un ruban propice à la rêverie.

par Tiphaine Samoyault

Laure Murat, *Ceci n'est pas une ville*
Flammarion, 192 p., 16 €

Laure Murat vit à Los Angeles depuis plus de dix ans. Elle enseigne à la fameuse UCLA, université de Californie à Los Angeles, dans des conditions de travail plutôt douces et avec des collègues géniales. Cela aide à apprécier une ville. Mais l'aimer vraiment, selon une passion et selon une érotique, c'est une autre histoire. « *Que veut vraiment dire tomber amoureux d'une ville ?* » Comment définir cette attraction particulière qui fait qu'on n'a pas le même rapport avec elle qu'avec les autres villes aimées, Rome, Paris ou San Francisco ? Le livre trouve sa raison d'être dans l'enquête intime qu'il faut conduire pour répondre à ces questions : la première, très générale, de la relation subite et profonde que l'on peut avoir avec un lieu urbain et la seconde, plus singulière, de celle que l'auteure entretient avec Los Angeles.

Los Angeles n'a pas toujours très bonne réputation : surtout auprès des Européens, ceux qui préfèrent la côte Est des États-Unis parce qu'ils la trouvent culturellement plus familière. Laure Murat défait les clichés qui bloquent l'imaginaire de la ville : l'anonymat, la banalité, la culture du corps, la voiture, la mocheté, le bling-bling, la violence, Hollywood... si tout cela y existe, on peut en avoir en même temps bien d'autres représentations.



AIMER LOS ANGELES

Car Los Angeles n'est pas une ville, n'est pas une identité, n'est pas une. C'est une sorte de monde qui n'en finit pas de s'étendre et dans lequel chacun peut tenter de trouver sa place. « *Plus qu'une ville, autre chose qu'une ville, L.A. est davantage un territoire, avec ce qu'un territoire contient de sauvagerie et de gravité, qui tient à la fois de la zone et de la cité, de la géographie et du politique. Impossible à se représenter dans sa totalité, le corps physique, charnel de ce territoire ne se laisse pourtant jamais oublier. On peut arpenter ses quartiers à pied, rouler des heures sur l'autoroute, ou rester enfermés chez soi, le corps de Los Angeles agit comme une force radioactive sur l'imagination de ses habitants, qui en ont une conscience aiguë, continue. Los Angeles, rêverie magnétique, infinie.* » Ce passage lyrique exprime bien la façon dont on peut être saisi par une ville dont la sensualité est liée à son caractère presque imperceptible. C'est comme la lumière, qui n'y est pas extérieure, qu'il est difficile de qualifier tant elle vous enveloppe en permanence de sa pâleur et de ses bienfaits.

Une des choses que Laure Murat préfère, à Los Angeles, ce sont les palmiers, au point qu'à une avocate qu'elle consulte sur les détails pratiques en cas de disparition subite, elle peut dire que l'urne biodégradable contenant la graine d'un arbre, dernière trouvaille à la mode en cas de crémation, lui permettrait peut-être de se métamorphoser en palmier. « *Et avec un imperturbable sérieux, [l'avocate] note aussi sec sur le brouillon de mon testament : palm-tree preferred (préférence : palmier.)* » Le palmier dont l'identité, comme celle de Los Angeles, est clandestine, entre l'arbre et la plante, inassignable. On en trouve de toutes tailles, au milieu de la végétation

luxuriante et profuse de la ville, « *des grands, des gros, des courts sur pattes, des sveltes, des anorexiques, des costauds, des modestes, dont la tête s'épanouit en gerbe, en éventail, en boas, en touffes, en ananas, en balayettes, répartis en centaines d'espèces différentes.* » Et tous ils vibrent, et en vibrant disent quelque chose de la vie superlative que l'on ressent dans cette ville, l'impression d'une force naturelle qui la conduit à son intensité maximale et explique naturellement l'attraction qu'elle exerce. « *Sous le profil idyllique de sa ligne d'horizon ponctuée de palmiers : un espace d'une crudité et d'une puissance archaïque, dont les tremblements de terre incarneraient, comme un écho, un lointain symbole.* »

Le livre lui-même prend la forme de la ville : constitué de matériaux épars, il nous conduit dans des fragments de journaux intimes, de chapitres thématiques, narratifs ou documentaires. Comme elle, il est parfois surprenant et parfois presque banal ; il peut être intime ou politique. Il ne recherche ni l'unité, ni la totalité. Il n'est même pas uniquement resserré sur l'espace qu'il évoque. Bien que la ville soit éloignée de toutes les autres grandes villes du monde, les événements extérieurs la frappent aussi : les attentats de Paris, les morts au Liban. La narratrice accueille douloureusement ce qui la touche et atteint ses proches et son livre aussi, comme si les deux espaces ne faisaient plus qu'un. Et si son amour de Los Angeles est celui d'une ville qui, par sa forme et son architecture, renonce à exercer toute emprise ; si cette ville « *anti-phallique par excellence* » favorise une pensée de l'amour affranchie de l'assujettissement ; s'il se développe dans un espace recueillir et ouvert à la fois, c'est aussi parce qu'il finit par se confondre avec l'écriture.

Réparer deux vivants

Un voyage vers des terres lointaines peut-il ramener des êtres à une vie heureuse ? les réparer, pour reprendre la métaphore de Tchekhov ? Il semble que Sybille, héroïne de Continuer, le nouveau roman de Laurent Mauvignier, le croie. Samuel, son fils, est ce compagnon qu'il faut sauver. Les vastes espaces du Kirghizistan qu'ils traverseront à cheval peuvent être le lieu d'une réconciliation.

par Norbert Czarny

Laurent Mauvignier, *Continuer*
Minuit, 240 p., 17 €

Continuer est un roman de Laurent Mauvignier. Autrement dit, un livre qui fait le lien entre la maison et le monde. La maison, c'est l'appartement de Bordeaux où Samuel et Sybille habitent depuis qu'elle a divorcé d'avec Benoît et quitté Paris. Elle travaille dans un hôpital, passe ses soirées à se morfondre devant un écran de télévision, en fumant cigarette sur cigarette, en se laissant faner. Samuel, lycéen mal dans son corps, ne sait plus trop où il en est. Une soirée entre copains, à Lacanau, tourne mal. Il se trouve impliqué dans une histoire sordide, autour de Viosna, une fille dont il est amoureux. L'affaire mêle deux autres garçons et lui. On assiste à cela, sans trop comprendre, comme si la scène était filmée à contre-jour ou dans une pénombre qui empêche de savoir qui fait quoi. Au terme d'une nuit à l'attendre, angoissée, Sybille va chercher son fils au commissariat. Ces moments-là, on les connaît : le malaise qu'ils traduisent est celui qu'on ressentait en lisant *Ceux d'à côté*, troisième roman de Mauvignier. C'est « ça », ce pronom démonstratif qui désigne sans rien nommer, qui suscite le malaise ici, comme il l'a fait naître autrefois entre Benoît et Sybille, précipitant leur divorce.

Sybille décide bientôt de rompre avec sa vie, avec leur vie. Le monde est là, vaste et surprenant, qui élargit les perspectives. Elle vend la maison de son père, en Bourgogne, prend une disponibilité, et emmène son fils loin. Le champ de vision s'élargit soudain,

comme si un écran panoramique remplaçait le cadre serré ou étroit d'un appartement rue du Soleil, la mal nommée. Les lecteurs d'*Autour du monde* reconnaîtront ce goût de l'ailleurs qu'on lisait dans le roman, en particulier dans les épisodes se déroulant en Tanzanie ou en Thaïlande. Et Samuel n'est pas sans rappeler Vince, le jeune homme étrange de l'épisode américain, qui traversait le sud du pays pour retrouver son frère.

Continuer commence par une scène d'action : des voleurs attaquent Samuel et Sybille ; Djamilia et Bektash, un couple qui circule dans le coin, les sauvent et les hébergent. Plus tard, ce sera la traversée d'un marais, épreuve terrible au cours de laquelle les chevaux s'embourbent, manquent de disparaître dans la terre gorgée d'eau qui les aspire. Vers la fin du roman, l'un des chevaux mourra, et l'un des voyageurs sera près de disparaître. Arrêtons là, sans préciser : *Continuer* est aussi un roman d'aventures, un roman dans lequel les verbes d'action sont nombreux, décrivant les obstacles, les périls, les menaces, et les réponses que leur donnent Sybille et Samuel. On sent chez Mauvignier un plaisir à raconter, sans doute proche de celui qu'il a un jour trouvé à lire Jules Verne, Jack London ou Joseph Conrad. Et ce plaisir est communicatif. Mais on se doute que là n'est pas l'essentiel. Les obstacles, les épreuves, les périls se situent d'abord dans le passé, et dans les liens qui entravent les personnages, qui les écrasent et les étouffent. Cela, seule l'écriture du romancier peut en révéler la complexité. Une écriture qui rend le point de vue de chacun des protagonistes, par le discours indirect, l'usage du monologue intérieur et d'une langue qui restitue au plus près le tourment, la brutalité ou la violence. La répétition joue à tous les niveaux, celui de la phrase bien sûr, mais aussi pour ce qui se joue pour Sybille ou Samuel. Une répétition qui a commencé par un abandon, de la part du couple que formaient, bien maladroitement, elle et Benoît, et dont elle prend conscience après la nuit au commissariat : « *Même si elle n'a pas voulu voir, elle sait que ce soir il vient de se passer quelque chose : on ne peut plus laisser Samuel. Maintenant, il faut qu'ils comprennent ensemble ce qui s'est passé. Comment depuis des mois il s'est détruit, comment ils l'ont détruit à force d'indifférence, ou d'aveuglement, car ils ont été aveugles à tout ce qui n'était pas leur guerre, à tout ce qui n'était pas eux, et chacun a été responsable de ce qui arrive ce matin.* »

Le roman répond à ce « comment », par un mouvement de spirale qui nous amène peu à

RÉPARER DEUX VIVANTS

peu à la vraie Sybille, celle qui était belle, heureuse, promise au meilleur. C'était avant 1995, avant que disparaisse Gaël, son véritable amour. Avant, lorsqu'elle se destinait à la profession de chirurgienne, écrivait un roman accepté par tous les éditeurs, et que l'horizon était ouvert. Ces moments de grâce ou de bonheur sont rapportés dans une forme d'allégresse, dans l'élan qui les caractérise, au futur simple : « *L'avenir, on n'en parle pas, on le connaît. On aura des enfants, on quittera Paris pour vivre soit à l'étranger, soit dans une ville de taille moyenne ou grande, Bordeaux ou Nantes, pourvu qu'elle soit proche de la mer ou de la montagne.* » Un futur rempli de certitudes, pour mieux signifier, par antithèse, la brisure, les blessures et les humiliations. Sybille a épousé Benoît, elle a mis au monde Samuel, dont le prénom est un hommage à un écrivain publié sous couverture encadrée de bleu. Mais ce prénom n'était pas celui que souhaitait Benoît, qui ne voulait pas grand-chose et méprisait sa compagne autant qu'il la désirait. Le ressentiment qui anime l'ex-époux est l'un des moteurs de ce récit ; il joue sans cesse la complicité avec son fils pour blesser Sybille, et ce jeu des familles, si pervers, n'est pas loin de détruire Samuel qui ne sait jamais où il en est.

Le voyage au Kirghizistan l'aide au moins à se repérer dans l'espace, à se fondre avec la nature. La phrase, parfois très ample, sonore, comme cette longue séquence qui couvre les pages 92 et 93, dit cette fusion, cet élan du jeune homme. L'espace s'ouvre à sa mère et à lui : « *Et c'est comme s'ils voyaient le ciel étoilé pour la première fois, tant il semble vaste, large, profond, réellement infini.* » S'occuper des chevaux rapproche Samuel des humains, et de sa mère en particulier. Il la reconnaît peu à peu : « *il la regarde avec l'envie de lui sourire – et peut-être même que depuis tout à l'heure il lui sourit vraiment, comme un fils peut sourire à sa mère, avec pudeur et amour, avec une forme de tendresse et de complicité qui se passe de mots parce qu'elle les contient tous dans le secret d'un sentiment qui les dépasse* ». Des secrets, le roman en contient beaucoup, parce qu'il y est question de transmission, de ce que l'on fait sentir sans le dire, ou que l'on garde par-devers soi dans un cahier noir ou dans ses rêves ou ses cauchemars les plus sombres. Continuer, c'est à la fois rétablir le lien avec l'enfant, avec le monde et avec soi. Dans un très beau paragraphe final, Samuel murmure à sa mère son envie de continuer le voyage avec elle. Le monde semble enfin leur donner une place.

Je est un lion

Une expression revient deux fois dans Histoire du lion Personne : « de mémoire d'homme ». Bien que située au détours d'une phrase, elle sonne comme une mise au point importante. Comme si le narrateur, si averti et si documenté, devait préciser une chose supplémentaire – que le reste de son récit, consacré à la vie d'un lion né au Sénégal en 1786 et mort en France en 1796, n'est pas uniquement constitué de mémoire humaine, mais aussi d'une mémoire autre, animale et sauvage. Une mémoire silencieuse qui disparaît sans laisser de traces, privée de ce langage capable, dans le monde des hommes, de relater ce qui leur est arrivé. Le roman de Stéphane Audeguy n'observe pas les humains « au nom de » l'animal, à la manière de Je suis un chat de Natsume Sôseki, ni ne livre de messages détournés à la manière des Fables de La Fontaine. Il fait un pas de côté, écrivant avec le plus de rigueur possible, comme il aurait écrit l'histoire d'un homme, celle d'un individu en son temps. Il le place ainsi au centre de l'histoire.

par Pierre Benetti

Stéphane Audeguy, *Histoire du lion Personne*
Seuil, 216 p., 17 €

Les vies d'animaux sont en effet silencieuses, puisque peu d'écrits attestent de leur existence, peu de documents nous renseignent sur leur passé, peu de monuments rappellent leur souvenir. Pourquoi leur faire de la place ? Selon la biologie, ils n'appartiennent pas à la communauté des hommes ; les écrivains se heurtent à la difficulté, voire à l'impossibilité de raconter l'histoire d'un animal, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Le personnage central du roman a été seulement un peu



JE EST UN LION

mieux loti que ses congénères : un page de la cour de Louis XVI se souvient, lorsqu'il évoque la ménagerie royale dans ses *Mémoires*, de « ce beau lion amené des forêts du Sénégal avec un chien, compagnon de son enfance, consolateur de son exil, qui est mort au Jardin des Plantes, à Paris ».

Le récit ne mentionne pas ce discret témoin de l'histoire fascinante du troisième lion introduit en France, ou « premier lion véritablement français du Sénégal », que Stéphane Audeguy réinvente avec une élégance et une vivacité qui ne sont pas sans rappeler une « manière » classique. Il ne rend jamais compte de ce qui a précédé ni suivi le passage sur terre du lion. Il s'en tient à une chronique de ses dix ans de vie et qui se rêve « objective », de la savane au comptoir de Saint-Louis-du-Sénégal, jusqu'au Havre, Versailles et Paris. D'autres hommes à l'existence avérée apparaissent bien, comme le directeur de la Compagnie royale du Sénégal Jean-Gabriel Pelletan ou le zoologue Etienne Geoffroy de Saint Hilaire, mais jamais en tant que témoins qui rapporteraient ce qu'ils savent de cette aventure. Ils figurent, à égalité avec le jeune chien qui accompagne le lion, avec le même degré de réalité que d'autres personnages totalement fictifs, parmi les nombreux acteurs intervenus au cours de cette vie – « rien qu'une vie, mais tout entière ».

Des hommes s'occupent de lui, se demandent qu'en faire, investissent du temps et de l'argent pour lui, le nourrissent, le déplacent. La démarche réjouissante et le décalage tout à fait réussi de ce roman placent parmi les acteurs de l'histoire cet individu dont le trait fondamental est « l'inadaptation » au monde des hommes. Soudain, il figure parmi ceux dont il

faut raconter l'histoire ; cela n'était possible que d'un point de vue intégrant la mémoire des animaux à celle des hommes et par un élargissement de l'histoire à ses marges. Un agréable trouble naît de cette rencontre, lorsque le narrateur note que « Personne oubliait son rêve, jusqu'à la prochaine fois, comme nous les oublions », ou encore que « Si les lions parlaient, nous ne pourrions pas les comprendre. Ou du moins pas davantage que nous ne comprenons les hommes. »

Stéphane Audeguy traitait déjà du XVIII^e siècle pré-révolutionnaire dans *Fils unique* (Gallimard, 2007) et de l'Afrique coloniale dans *Nous autres* (Gallimard, 2009). Dans *In Memoriam* (Le Promeneur, 2009), il composait de courtes nécrologies avec la même force du trait vif, la même mélancolie teintée de tendresse. Texte au genre variable, à la fois fable animalière, pastiche de conte philosophique et roman d'initiation, *Histoire du lion personne* est d'abord, à l'instar d'une nécrologie, un récit de vie. Non pas la vie générale de l'animal nommé lion, telle que Buffon l'a décrite dans son *Histoire naturelle*, mais la vie particulière de ce lion-là ; non pas une vie telle qu'elle s'est déroulée, puisqu'on en sait à peu près rien, mais telle qu'elle peut être racontée et devenir un texte à lire, une « légende ». Ce lion n'a pas forcément reçu de nom en son temps : le garçon qui le découvre lui en donne un, comme par devoir, « tant il est vrai que les êtres sans nom glissent aisément dans l'oubli ». Ce sera « Kena », « Personne » en wolof. D'un côté, le nom que prend Ulysse pour vaincre le Cyclope, le faux nom du héros voyageur, celui de la fiction elle-même. De l'autre, traduit en langue coloniale et en langue colonisée, le nom qui fait qu'on est quelqu'un.

JE EST UN LION

Le geste de nommer l'animal est des plus beaux car Personne acquiert par là des émotions, des souvenirs, des rêves qui demeurent dans l'ombre des hommes et dans la zone grise du langage sans parole, mais dont le roman certifie qu'ils ont néanmoins été. Calme et mélancolique, le lion rencontre des humains et d'autres animaux avec joies et peines, sans pouvoir les mettre en forme ; il est martyrisé sans pouvoir se révolter, il aime sans pouvoir le dire. Il lui manque la parole pour être témoin de sa propre vie et des mots pour transmettre des souvenirs du monde dans lequel il a vécu. C'est comme une déchirure, car il aurait tant à dire.

Car Stéphane Audeguy, compilateur de savoirs, n'a pas choisi de raconter la vie de n'importe quel lion. Si Personne a pu être capturé, emprisonné et déporté ainsi, c'est qu'il a été, à la manière de certains hommes, « *de son temps* ». Évoluant dans l'espace historique de la colonisation et de la traite négrière, de la cour royale et de la Révolution française, il est le contemporain d'événements politiques majeurs, éclairés d'une lumière nouvelle parce que vus à travers la vie de personnages périphériques, un lion à leur tête. Grâce à cette inversion des rôles, où Louis XVI joue un rôle moindre qu'un obscur adjoint de Buffon, les bouleversements climatiques de 1788 se révèlent plus importants que les troubles parisiens rapidement évacués (« *Pendant l'été 1789, des humains s'agitèrent* »), l'expansion coloniale apparaissant quant à elle au cœur de la politique royale et la question du statut des animaux plus centrale pour les révolutionnaires qu'on ne l'aurait pensé.

Cette déviation du roman va de pair avec la sublimation d'êtres vulnérables, étrangement semblables à ce lion. *Histoire du lion Personne* tremble d'émotion et s'amplifie à l'apparition de ces hommes assignés à la périphérie de l'histoire, qui traversent le récit comme des ombres furtives. Des exilés, tels ce réformé réfugié en Afrique, des déportés comme ces esclaves vendus sur le marché, des sacrifiés comme ce garçon qui meurt de variole. Leur propre inadaptation à leur temps ou au monde des hommes n'était pas inéluctable. Ils sont tous représentés sur ce monument pour Personne.

Kitsch, hippie, sadique

En 1969, à Los Angeles, Charles Manson et des membres de son groupe, « la Famille », assassinèrent plusieurs personnes, dont Sharon Tate, l'épouse de Roman Polanski. Depuis, une petite industrie s'intéresse à lui, à sa communauté et aux meurtres qu'ils commirent, et produit bon an mal an des My Life with Charles Manson, Manson's Lost Girls, Child of God-Child of Satan, The Girls (roman traduit en français sous ce titre le mois dernier)...

par **Claude Grimal**

Simon Liberati, *California Girls*
Grasset, 337 p., 20 €

Ces documentaires, films, biographies... sont plus généralement mauvais que bons, le grotesque terrible du sujet encourageant souvent les auteurs à flatter les sentiments les moins sympathiques chez leurs lecteurs ou spectateurs et à se dispenser de tout préalable de réflexion et de travail sur la forme. S'il existe des exceptions, *California Girls*, pur produit français signé Simon Liberati de la maison Grasset, n'en fait pas partie.

Mais à quel type de « mansonerie » appartient ce *California Girls*, sous-titré « roman » ? La quatrième de couverture, rédigée par l'auteur, en donne une petite idée : nous seront racontées « *36 heures dans la vie de la Famille Manson au moment où elle passe à l'acte* », selon une approche qui fait en sorte que « *tout paraisse aller de soi, comme dans un roman alors que le moindre geste s'est vraiment accompli* ». L'authenticité et la vertu thérapeutique du livre (pour l'auteur) sont évidentes : Simon Liberati, à l'âge de neuf ans, connut avec ces meurtres « *[s]a première confrontation avec le mal* » et il « *exorcise* » à présent « *ses terreurs enfantines* ». Quant à l'importance du sujet, elle se voit garantie par son inscription audacieuse dans l'histoire au long cours : l'affaire « *marqu[a] un tournant historique ; la fin des utopies des années 60* ». Et, pour finir, on nous assure qu'une profonde compréhension de la douleur a guidé l'entreprise puisque Liberati, en écrivant le

KITSCH, HIPPIE, SADIQUE

livre, a « revécu seconde après seconde le martyre de Sharon Tate ». Mais encore ? Qu'en est-il de *California Girls* au-delà de ces déclarations, dans l'ensemble sans grand rapport avec son contenu ? Eh bien, *California Girls* remitonne des ingrédients assez familiers : la vie quotidienne au sein de la communauté hippie de Manson, des rappels biographiques succincts à propos de quelques personnages, et le compte rendu – couvrant environ cent-cinquante pages – de plusieurs meurtres et de leurs préparatifs. Le point de vue utilisé est souvent celui des victimes ou des membres de la « Famille » qui, « goinfrés » de drogue ou peu déliés mentalement, offrent à l'auteur une excuse (?) pour l'utilisation d'une prose décourageante. Le tout, saupoudré des fades prolepses chères à la littérature vite concoctée, mijote dans la violence et la vulgarité. Peut-être ce goût de l'abaissement est-il une tendance de la production romanesque de moyenne gamme des dernières décennies, mais il frise ici l'indécence : victimes et bourreaux se trouvent systématiquement avilis.

Tel homme à l'agonie est un « gros débris », « un morceau de viande grasseuse » ; le cadavre de Sharon Tate, qui émet « des bruits de canalisation », ressemble à « une méduse écrasée sur le tapis » (ce sont, certes, on vient de le dire, les points de vue des assassins)... Les membres de la Famille, crasseux, défoncés, abrutis, psychopathes, ne semblaient pas avoir besoin d'être rendus plus abjects encore, mais l'auteur en a jugé autrement et insiste laidement sur leurs ébats sexuels, leurs délires, leurs délabrement physique : Manson, « au regard de fakir », va, par exemple, « péter » dans un coin ou « bouffe[r] le cul » de la fille avec qui il couche ; les *California girls* ricanent, grattent leurs entrejambes souvent gonorrhéiques, sont « plates comme des planches » ou même, comble du comble, « poilues » ; songez ! l'une de ces jeunes filles possède un système pileux si abondant « qu'il fai[t] débander les cowboys les plus queutards et les plus enragés pineurs des Straight Satans [un groupe de motards] ». Ainsi, la mise en scène d'une corporalité martyrisée, obscène, sale ou malodorante, semble au cœur de ce « livre de la rentrée » aussi disgracieusement pensé qu'écrit.

S'il en fallait encore une preuve, *California Girls* nous la fournit : la délectation devant la brutalité et la déchéance, la fascination pour le sadisme et la perversion, lorsqu'elles ne sont accompagnées ni de distance intellectuelle ni de médiation esthétique, sont d'exécrables conseillères.

Dans la tête de Mrs. Sweet

Jamaica Kincaid est une styliste. Sa prose est remarquable et ses traducteurs le sont tout autant. Voyons voir, son dernier roman, paru plus de dix ans après le précédent, est de ces textes qui interpellent et qui laissent une empreinte. Pourquoi ? Parce que Jamaica Kincaid est une styliste, tout simplement.

par Santiago Artozqui

Jamaica Kincaid, *Voyons voir*

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso. L'Olivier, 202 p., 21 €

Après un long silence, Jamaica Kincaid revient avec un roman qui pourrait être une autobiographie romancée, ou pas, car l'auteure a souvent mis en garde contre cette interprétation quelque peu terre à terre de ses textes. Ainsi, il ne faut pas accorder trop d'importance au fait que Mrs. Sweet, protagoniste de ce roman, puisse voir de sa fenêtre « les eaux rugissantes de la rivière Paran », qu'elle soit arrivée à New York en venant d'Antigua et qu'elle ait vécu « cinquante-deux années de vie intérieure », même si l'on sait que ces détails biographiques correspondent point pour point à des éléments factuels de la vie de Kincaid. C'est le propre de l'autofiction et, quoi qu'il en soit, ce n'est pas là que réside l'intérêt de ce texte.

Contrairement à *Autobiographie de ma mère*, écrit à la première personne, *Voyons voir* prend la voix d'un narrateur omniscient qui raconte la vie de Mrs. Sweet et de sa famille : M. Sweet, son mari, compositeur issu d'une famille fortunée qui, contre l'avis de son père, épousa autrefois Mrs. Sweet peu après qu'elle eut débarqué d'un bateau qui « transportait essentiellement des bananes », Heracles, leur fils, et la belle Persephone, leur fille aînée. Mrs. Sweet aime M. Sweet, elle aime sa fille Persephone et elle aime plus que tout son fils Heracles. M. Sweet, lui, hait sa femme. Il ne l'a jamais aimée, mais au début, ne sachant pas ce qu'était l'amour, il ne pouvait s'en rendre compte. Persephone hait également sa mère, et voudrait bien la tuer, mais elle ne sait trop comment s'y prendre. Quant à Heracles, il



DANS LA TÊTE DE MRS. SWEET

aime Mrs. Sweet d'un amour distancié, car il a pitié d'elle et la trouve ridicule.

Dans un style qui, quoique ponctué, n'est pas sans rappeler la liberté structurelle du monologue de Molly, Jamaica Kincaid relate les pensées de Mrs. et M. Sweet, passant des unes aux autres dans un mouvement fluide et incessant. Les phrases rebondissent, s'étalent, ralentissent, reprennent leur élan, se calment et se posent avant de se lancer dans d'autres directions, n'hésitant pas à baguenauder d'anacoluthes en métaphore au gré d'un souvenir ou d'une pensée subite qui semble interrompre leur cours l'espace d'un instant, mais ceci n'est qu'une impression, une respiration qui n'est là que pour leur donner l'occasion de renaître et d'explorer de nouveaux territoires. Cette prose hypnotique – on pense à l'excellent *Rouge ou mort*, de David Peace, ou encore au travail de Gertrude Stein, même si l'approche est moins radicale – s'enroule autour du lecteur comme les plantes grimpantes que Mrs. Sweet cultive amoureux-ement dans son jardin. Jamaica Kincaid juxtapose des mots dont la proximité semblerait chez un autre incongrue, mais elle le fait de telle façon qu'un sens apparaît, mystérieux dans sa genèse, et nous, lecteurs, par le simple truchement de ces constructions étranges, voyons naître une idée, un sentiment, une sensation fugace. Et qu'est-ce donc que la littérature, sinon cela ?

L'extrait suivant, certes un peu long, mais cette longueur est nécessaire pour rendre justice au style de Jamaica Kincaid – et à la manière dont ses deux traducteurs, Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, l'ont remarquablement rendu –, l'extrait suivant, donc, met en scène M. Sweet.

« Ce qu'elle pouvait être pénible cette femme qui était son épouse, à ce moment-là, après que le jeune Heracles était venu au monde : sa poitrine était faite de deux poches remplies de lait, et leur contenu était consommé par cette personne nouvelle venue, le jeune Heracles ; son torse était semblable à un très vieil arbre – un érable argenté – dont les troncs curieusement jumeaux étaient tout ce qui subsistait après qu'une violente tempête avait ouvert une large traînée au flanc d'une colline, en travers d'un vallon, d'une prairie, et autres ; ses grands pieds grassouilleux ne tenaient que dans ses Birkenstock ; sa tête, cette seule idée ramenait la pensée de M. Sweet sur sa voix, car elle résidait quelque part à l'intérieur de sa tête – et du coup, M. Sweet passait soigneusement en revue le grand nombre d'opéras, ou de pièces, qu'il connaissait par cœur, ou ses propres souvenirs – en tout cas, il détestait le son de cette voix telle qu'il l'entendait, s'adressant à lui ou lisant une histoire pour endormir les enfants, et il détestait le son de cette voix parce que Mrs. Sweet était incapable de chanter juste les chansons qu'elle aimait, en particulier *This Old Heart of Mine*, et il détestait le son de sa voix pour des raisons qui n'étaient pas raisonnables du tout, le son d'un tendre morceau de vache cuit avec délicatesse emprisonné entre les mandibules de Mrs. Sweet – elle était en train de manger un steak, c'était le bruit de sa mastication. [...]

Mais autrefois il aimait tant sa compagnie, car il avait la stature d'un prince de l'époque Tudor, et pouvait considérer le reste du monde comme s'il n'existait qu'afin de satisfaire ses intérêts ou d'être vulnérable à ses intérêts, et tous ses intérêts n'étaient qu'à lui, oui, oui, dans la vie de l'esprit il l'aimait autrefois et s'amusait de cette façon qu'elle avait de porter des fruits ou des légumes

DANS LA TÊTE DE MRS. SWEET

comme s'il s'agissait de vrais vêtements, et de traverser au beau milieu de la circulation, certaine que tous les véhicules s'arrêteraient avant de réduire en bouillie, mortes, en un gâchis vite oublié, ses belles formes humaines »

Difficile de trouver un point de sortie quand on cite un extrait de *Voyons voir*, et d'ailleurs, la phrase qui clôt celui-ci se déploie encore pendant presque une page. Elle est représentative de la prose de Kincaid, et plus particulièrement de *Voyons voir*, car on y trouve un thème récurrent dans le livre : la mise en vis-à-vis du passé et du présent. En effet, tant Mrs. Sweet que son mari sont plongés dans un questionnement permanent sur l'Avant et le Maintenant, et ce thème est d'ailleurs explicite dans le titre anglais de l'ouvrage : *See Now Then*, dont le syntagme « voyons voir » ne rend qu'en partie le sens. Cette obsession pour le temps qui passe, pour le problème ontologique que ce concept pose à quiconque se penche sur la question, est un caractère essentiel de la pensée de Mrs. Sweet. Le présent n'étant qu'un passé à venir, comment le distinguer du passé ? Et la personne pour qui ce passé était un présent est-elle la même que celle pour qui cet ancien présent est devenu le passé ? Mrs. Sweet ne tranche pas. Au lieu de cela, elle compare, faisant appel à sa mémoire, elle discourt sur ce qu'elle ressentait alors et sur ce qu'elle ressent maintenant, et bien sûr, elle doute, car le souvenir qui lui vient est peut-être teinté par le Maintenant... comment savoir ?

Ce titre, donc, est essentiel, en ce qu'il nous fournit une clé de lecture. Comme il a pu m'arriver de le dire, le choix des titres est rarement le fait des traducteurs, c'est une prérogative que les éditeurs se réservent. Cela étant, si dans le cas qui nous occupe, la concision de *See Now Then* et de la somme des sens qu'il véhicule est difficile à restituer en français, l'expression « voyons voir » rend bien compte de la voix narrative de Mrs. Sweet, de l'air bonhomme qui ne la quitte jamais, quelles que soient les questions qu'elle se pose ou les malheurs qui lui tombent dessus. Et c'est bien cette symbiose entre une pensée profonde, fine, structurée, et une façon populaire pleine d'originalité qui rend Mrs. Sweet si attachante et fait d'elle un véritable personnage romanesque. Au temps pour l'autofiction !

Athènes, 12.02.2012

Auteur de sept romans et figure éminente de la scène littéraire grecque, Rhéa Galanaki avait été remarquée il y a plus de dix ans pour le brillant récit historique Ismaël Férik Pacha, son seul texte traduit en français jusqu'ici. Dans L'ultime humiliation, l'auteure dépeint les tribulations d'une famille en proie à des oppositions tant générationnelles que politiques. Cette fresque athénienne s'impose comme l'une des premières œuvres abordant frontalement la crise grecque. Aussi renseigné que bien des essais et d'une rare puissance évocatoire voilà, de bout en bout, l'épopée de la nuit tombée sur tout un peuple.

par Ulysse Baratin

Rhéa Galanaki, *L'ultime humiliation*
Trad. du grec par Loïc Marcou
éditions Galaade, 304 p., 24 €.

Elles vaticinent, Nympe et Tirésia, enseignantes à la retraite bien heureuses de conserver leur logement social, entourées de trois autres femmes qui veillent leur légère démenche : l'assistante médicale Danaé, la femme de ménage Yasmine, d'Égypte, et Catherine la veuve crétoise, et taiseuse. D'hommes, point. Que des fils. Oreste d'abord, émeutier de profession, anarchiste dont le double négatif est Takis, étoile montante du fascisme hellénique. Enfermées chez elles, les deux dames rêvent de liberté, se souviennent de leurs rebelles années 1970. Elles voient aussi fondre leurs pensions. Alors, contrevenant au règlement, elles fuguent pour participer à cette grande manifestation contre l'austérité. Joliment, la pulsion de vie se noue à la riposte politique : « *personne pour vous interdire de vous asseoir à même le sol, sur le trottoir, et de crier à tue-tête des chants venus de votre jeunesse morte et enterrée de longue date et de célébrer cette résurrection à chaudes larmes.* »

Las, sortir de chez soi provoque parfois des cataclysmes. Nous sommes le 12 février 2012



ATHÈNES, 12.02.2012

et, ce jour précis, la marche se fit émeute d'une rare violence. Comment les deux femmes se retrouvent au cœur de cette guérilla urbaine avant d'être aspirées dans les entrailles de la ville, c'est tout le sujet de ces aventures un peu *Iliade*, un peu *Odyssée*. N'en déplaise à Raymond Queneau pour qui un roman devait être soit l'une, soit l'autre. Mais Rhéa Galanaki a le droit, elle est grecque...

Écrire la crise, au sens large, c'est dire un sentiment d'étrangeté au monde né d'une bascule. D'où une œuvre de la désillusion, de l'effondrement matériel et psychique. Même Takis voit ses fantasmes du « peuple » s'effondrer au cours de pages essentielles opposant ce jeune crâne rasé à « une vingtaine de Crétois qui avaient tous des cheveux blancs [...] et à la main des gourdins – l'arme traditionnelle de l'île. » Ces diverses déconstructions donnent lieu à une narration sans cesse mobile, inattendue et à double sens. Ainsi de la description de l'incendie du cinéma Attikon, symbole architectural d'une certaine Athènes mais aussi de la jeunesse de Nympe. La ville part en fumée, son souvenir aussi. Ce ne sont jamais que deux modalités de la même destruction en cours.

Scandé, l'ensemble alterne de brusques accélérations de l'action à des focalisations internes méditatives, le flux de la conscience jaillissant de l'action la plus brute. Cela circule entre le subjectif et le socio-politique car sous le roman familial roule la guerre civile. Là est l'épopée, dans cette lutte à distance entre Takis et Oreste, ces deux visages ennemis de la Grèce d'aujourd'hui. Tout en les dessinant hiératiques comme des icônes, Rhéa Galanaki complexifie leur opposition par des jeux de chiasmes mêlant déterminismes de classe et

dispositions psychologiques. Ces affrontements irréductibles procurent toute son intensité dramatique. Furieux, la « mâchoire inférieure tremblant de colère », les jeunes hommes courent aux combats et laissent leur mère songeuse : « Maman, comment les gens pourraient-ils ne pas se révolter – tout comme vous vous êtes révoltés il y a de cela cinquante ans – quand ils sont confrontés au spectacle sans précédent de la ruine du pays ? »

Grand récit de l'incompréhension entre parents et enfants, *L'ultime humiliation* met bien en scène l'opposition de cette « génération de Polytechnique »¹, que l'on qualifiera de soixante-huitarde, avec l'actuelle, marquée d'une sombre radicalité. Galanaki en parle d'autant mieux que tout en faisant partie de la première elle n'en restitue pas moins le point de vue de la seconde. D'où l'ampleur, le souffle même de cet ouvrage. En effet, ces histoires de famille ne se détachent jamais d'un *continuum* historique, lui-même indissociable d'une cartographie d'Athènes. Ville décidément littéraire comme l'atteste le récent *Athènes-disjonction* de Christos Chryssopoulos. Là où ce dernier texte enregistre le surréalisme né du délitement urbain, *L'ultime humiliation* montre un contemporain aigu où l'on frôle le passé à chaque boulevard.

À travers les « nuages blancs, qui étaient comme troués par les baïonnettes des rayons acérés des projecteurs » apparaissent, spectrales, les cohortes des manifestants assassinés de 1944 et 1973. Leur consistance égale sinon dépasse celle de ces « ombres vivantes », les habitants de la capitale. Aussi sociale qu'intérieure, la dérive urbaine aboutit dans un cinéma ténébreux comme une ruine minoëne. Tirésia y rencontre en rêve son père, englouti jadis par la ville. Actualisant un

ATHÈNES, 12.02.2012

certain vieux mythe, il dit à sa fille : « *Dépassant sa pudeur virginale éphémère et toute élucubration naïve, Europe se transformait en un Minotaure femelle, le corps nu, puissant et indécent, surmontée de sa tête cornue.* » Par un effet de boucle, le fantôme place la mythologie à la hauteur de l'Histoire. Belle scène, si grecque, de voyage aux Enfers... à moins que ce ne soient les morts qui en remontent pour juger le monde des vivants.

Cette porosité entre les deux univers résonne avec les films de Théo Angelopoulos, auquel ce livre rend hommage. Plusieurs passages de *L'ultime humiliation* dégagent la même grandeur que celle des plans-séquences du cinéaste. Rhéa Galanaki fut la scénariste de son dernier film, inachevé, Angelopoulos ayant trouvé la mort sur le tournage. Où cela ? Dans une rue d'Athènes, bien sûr. Quand ? À peine quelques semaines avant la mani-festation du 12 février 2012. Ville cimetièrre, texte tombeau, mais aussi « théâtre ». Qu'y joue-t-on, sinon une « tragédie » ? Ces deux métaphores récurrentes ne sont pas gratuites. Coryphée, le narrateur s'adresse aux person-nages pour leur raconter leur propre malheurs et résistances. C'est dire aux Grecs leur épopée contemporaine, contrepoison vrai au dominant *storytelling* médiatique et institutionnel. C'est aussi substituer la poésie aux injonctions mi-techniciennes mi-moralisatrices entendues par ce peuple depuis trop d'années.

En 1989, Michel Grodent pouvait encore écrire : « *Une certaine forme de théâtralisation de la vie quotidienne semble bel et bien dépassée en Grèce. La poésie et la chanson ont cessé provisoirement de descendre dans la rue. Pour combien de temps ?* » Rhéa Galanaki apporte là un élément de réponse en chantant une Athènes tout à la fois labyrinthe et minotaure, à l'image d'une société de la dévoration. Mais l'auteur sait se dégager des mythes en esquissant les traits d'une fragile et hétérogène communauté. Car il y a un troisième fils, Ismaël, ce très jeune enfant « *à la peau de tabac clair* ». On pressent qu'un nouveau monde est là, en train de naître. Dans la douleur. L'auteur n'en dit pas plus. La Grèce, passé de l'Europe, ou son avenir ?

1. En référence à la sanglante répression du soulèvement étudiant de novembre 1973 par la junte des Colonels, dans les murs de l'école Polytechnique.

Deux Corées, deux littératures irréductibles

Pour les littératures venues d'Asie, après la japonaise, connue et appréciée en Occident dès la fin du XIXe siècle et les premières années de la révolution de Meiji (1868), et celle de Chine, qui a mis longtemps à faire connaître sa richesse contemporaine quand les textes classiques étaient lus et commentés depuis des siècles, c'est désormais la coréenne qui est de plus en plus traduite, sans toutefois pouvoir échapper à la singularité douloureuse de ce pays coupé en deux.

par Maurice Mourier

Philippe Pons, *Corée du Nord, un État-guérilla en mutation*. Gallimard, 707 p., 34,50 €

Samuel Guex, *Au pays du matin calme*. Flammarion, 371 p., 24,50 €

Pascal Dayez-Burgeon, *La dynastie rouge, Corée du Nord, 1945-2015*. Perrin, 434 p., 10 €

Yi In-Seong, *Saisons d'exil*. Roman traduit du coréen (sud) par Choé Ao-young avec la collaboration de Jean Bellemin-Noël. Decrescenzo éditeur, 308 p., 17 €

Ch'on Myonggwon, *Une famille à l'ancienne*. Roman traduit du coréen (sud) par Patrick Maurus, Kim Kyoung Sik et Benoît Berthelier. Actes Sud, 373 p., 22 €

Bandi, *La dénonciation*. Récits traduits du coréen (nord) par Lim Yeong-hee et Mélanie Busnel. Éditions Philippe Picquier, 245 p., 19,50 €

Kim Myesoon, *Un verre de miroir rouge*. Poèmes traduits du coréen (sud) par Yee Choon-woo et Lucie Angheben. Decrescenzo éditeur, 126 p., 13 €

Ko Un, *Poèmes de l'Himalaya*. Traduits du coréen (sud) par No Mi-Sug et Alain Génétiot, préface de Françoise Robin. Decrescenzo éditeur, 200 p., 13 €

Malgré une langue commune (très difficile, sans rapport avec le monosyllabisme du voisin

DEUX CORÉES,
DEUX LITTÉRATURES IRRÉDUCTIBLES

chinois, plus proche du système agglutinant japonais mais aussi différente de celui-ci que peuvent l'être deux langues indo-européennes comme le français et l'allemand par exemple), malgré une culture traditionnelle très originale et d'une homogénéité esthétique indiscutable jusqu'en 1950, il y a deux Corées, au moins depuis l'armistice ayant mis fin, en 1953, à l'une des guerres civiles les plus atroces du funeste XX^e siècle.

Un armistice, et non la paix. Depuis soixante-trois ans, de part et d'autre du *no man's land* qui sépare le Nord du Sud, les Corées s'observent, se rêvent unies (mais chacune selon le modèle qu'elle a élaboré et qu'elle croit idéal), se haïssent, se font une guerre larvée qui ne demande, à chaque instant, qu'à se retransformer en guerre ouverte.

On sait tout cela, vaguement. Trop vaguement et cette situation inédite, plus traumatisante que ne fut celle des deux Allemagnes, constitue pourtant la clé de l'existence de deux cultures modernes aujourd'hui encore irréductibles l'une à l'autre, et en particulier de deux littératures, la première, « libérale », de mieux en mieux pratiquée sur nos terres, la seconde, totalitaire, émergeant à peine de l'inconnu.

La petite troupe de livres recommandés ci-dessus comporte donc d'abord quelques volumes historiques, celui de Samuel Guex étant le plus classique et fournissant un aperçu suffisant de la spécificité d'un pays accolé au nord-est de la Chine et en perpétuelle rivalité ou interaction avec cette dernière. Mais l'auteur traite de la Corée globalement et maintient cette attitude même après la partition, c'est à dire veut croire à une possible réunification, ce qui en fait le conduit à parler surtout de la partie sud de la péninsule.

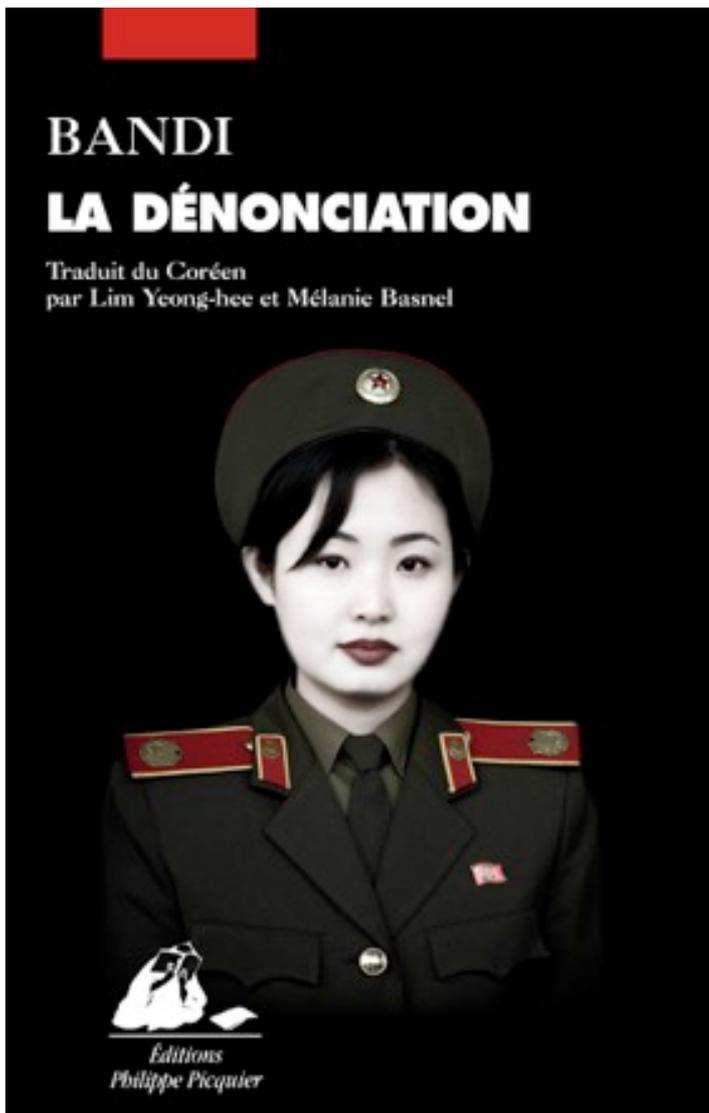
Or, ce que l'on connaît mal, pour des raisons politiques évidentes, c'est la Corée du Nord, à laquelle Philippe Pons, remarquable correspondant au Japon du *Monde*, consacre une somme qui, comme on dit, fera date. C'est long mais passionnant, bourré de documents précisément commentés et la thèse défendue, que résume le sous-titre, « *un État-guérilla en mutation* », paraît séduisante. Sans passer du tout sous silence le caractère bestialement totalitaire du régime, ni les terribles épisodes de répression et de famine qui ont ravagé un pays au départ plus riche et plus industrialisé que le sud devenu aujourd'hui un des dragons

du capitalisme américanisé, il souligne que ces malheurs et l'oppression impitoyable incarnée par les trois despotes successifs qui règnent depuis la fin des années 50 n'ont qu'à peine entamé la force de l'idéologie originelle (ni vraiment maoïste, ni vraiment stalinienne) imposée à cette bizarre nation mais aussi endossée et en somme acceptée par elle.

La mentalité de guérilla permanente, largement imputable au fait que les Coréens, depuis des temps immémoriaux, se sont toujours vécus comme les défenseurs héroïques d'une forteresse assiégée, explique en grande partie une résistance à l'ouverture et un refus des « bienfaits » de l'occidentalisation, plutôt partagés dans la population que maintenus par la seule contrainte.

Pascal Dayez-Burgeon, dans un petit livre très vigoureusement et cependant élégamment écrit, ne nie pas la part d'acceptation et même parfois de soumission enthousiaste qui enchaîne les Coréens du Nord, en vertu d'une « servitude volontaire » théorisée par La Boétie, à des dirigeants sanguinaires et volontiers aussi jouisseurs que d'antiques satrapes. Mais il insiste sur l'aspect de dynastie asiatique de la famille des Kim, qui se maintiennent au pouvoir à coups de crimes, au milieu d'incessantes querelles de palais. Il pense clairement que les jours de ces rois absolus, dont seul le premier possédait une relative légitimité guerrière, sont comptés et, pour ma part, les souvenirs éblouis que je garde de la Corée (du sud) parcourue à la fin des années soixante – c'était alors un pays très archaïque et très pauvre, d'une impressionnante vitalité – me conduisent à espérer et même à croire qu'il a raison.

De cette Corée du Nord encore si fermée et mystérieuse, des textes commencent à émerger. Ce sont des nouvelles. Pour qui veut apprécier sur le vif ce que le totalitarisme peut provoquer chez des écrivains officiels formés par le système universitaire en place, *Le rire de 17 personnes* fournira d'excellents exemples de nullité artistique associée au dogmatisme idéologique. Rien à sauver des dix auteurs réunis par Actes Sud et traduits par trois spécialistes dont on admirera l'abnégation. Au reste, ce type de littérature convenue et d'un moralisme suffocant n'apprend rien. C'était la même, fade et puérile, qui sévissait en URSS lorsqu'en 1961, au Congrès de Leningrad, Alain Robbe-Grillet eut le courage d'y moquer ouvertement, bien qu'invité, le réalisme socialiste.



DEUX CORÉES,
DEUX LITTÉRATURES IRRÉDUCTIBLES

Plus intéressant est l'ensemble de récits publiés chez Picquier sous le titre *La dénonciation* et la signature Bandi, pseudonyme d'un écrivain vivant toujours au Nord et dont les textes ont été exfiltrés depuis des années, ce qui rend difficile d'apprécier la date, ancienne ou récente, de leur écriture – certains semblent remonter à la période 1995-1998, où l'avènement de Kim Jong Il, fils de Kim Il Sung mort le 9 juillet 1994, fut suivi de la famine responsable de la mort de deux millions et demi d'habitants du Nord, un dixième de la population !

En tout état de cause, *La dénonciation*, qui donne plusieurs exemples glaçants à la fois de l'emprise totalitaire sur tout un peuple actif et intelligent et du degré d'inconscience où peut mener la dévotion due au « dirigeant bien-aimé » (une mère continue à aduler le

« guide » qui a tué son fils) est d'un véritable écrivain et la parution à peu près miraculeuse de ce livre doit être saluée.

Pendant ce temps la Corée du Sud, qui n'a pas, à notre connaissance, encore produit de romancier de l'envergure de ceux du Japon – mais il existe néanmoins des textes de très grande qualité : *Putains de pupitres*, de Park Bum-Shin, *Là-bas, sans bruit, tombe un pétale* de Ch'oe Yun, notamment – continue à fournir en publications au moins honorables les éditeurs spécialisés. Dans le genre psychologique traditionnel (histoires de fratries, autobiographies languettes), on lira *Saisons d'exil* de Yi In-seong et, plus enlevé, plus moderne, plus gai (et plus court) *Une famille à l'ancienne* de Ch'on Myonggwon, qui ne manque pas d'humour.

Apparaissent aussi des poètes, et si *Un verre de miroir rouge*, de Kim Hyesoon, ne m'a guère convaincu – trop d'afféteries, de « sensibilité féminine » plus attendue que personnelle et, à vrai dire, pas assez féministe pour mon goût – , *Poèmes de l'Himalaya*, de Ko Un, constitue une véritable révélation. L'auteur (dont *EaN* a publié récemment [un inédit](#)), né en 1933, une victime de la dictature – sud-coréenne cette fois, car les régimes « libéraux » de l'après séparation ont été, jusqu'à une date récente, à peine moins coercitifs que la tyrannie nordiste – décide un peu avant le début du dernier millénaire de crapahuter quarante jours au Tibet, dans l'intention sans doute (mais ce n'est pas évident) de recueillir quelque bénéfice spirituel de cette ascèse.

Ko Un en rapporte 107 poèmes de ton très varié, descriptions, méditations, rêveries, qui souvent produisent, dans leur brièveté acérée, une impression d'intense acuité du regard et de tentative d'empathie à l'égard d'un paysage et d'un peuple. Le plus souvent, toutefois, ce sont des charges d'une intensité inouïe, non pas féroces mais mélancoliques ou d'une coupante lucidité, contre la révélation mystique censée ruisseler de ces montagnes en plein ciel, où végète en réalité une population misérable et, comme il se doit, avide des satisfactions matérielles qui lui manquent. Les gourous intéressés qui bêlent d'extase sur le Tibet exploité et crasseux vous dégoûtent ? Cet antidote merveilleux est fait pour vous. Il est plein de tendresse humaine et contient l'esprit des Lumières. Les vraies.

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

Accident du destin

Que se passe-t-il quand, sous les traits d'un homme venu d'ailleurs, l'Histoire fait irruption dans un petit monde clos ? L'Irlandaise Edna O'Brien, dans son dernier livre *Les petites chaises rouges*, a voulu explorer cette énigme. Dans le coin retiré de l'ouest de l'Irlande où s'ouvre le roman, un étranger débarqué du Monténégro surgit au cœur de la communauté du village de Cloonoia et sème le trouble dans les existences routinières des habitants. Parmi les femmes séduites par sa présence, l'une d'elles – la plus belle – paiera cette rencontre au prix fort, suivant l'un de ces destins féminins accidentés forgés par Edna O'Brien dans son œuvre.

par Stéphanie de Saint-Marc

Edna O'Brien, *Les Petites chaises rouges*. Trad. de l'anglais (Irlande) par Aude de Saint-Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat. Éditions Sabine Wespieser, 376 p., 23 €.

Quand Vladimir Dragan arrive à Cloonoia, Fidelma mène avec Jack son mari, beaucoup plus âgé qu'elle, une vie quelconque, marquée par le vide et l'ennui. Sans enfant. Comme pour d'autres au village, l'étranger, poète, migourou mi-guérisseur, mi-sage mi-sorcier, joue à son égard un rôle de révélateur et d'agent perturbateur. Depuis qu'il s'est installé chez les gens du village pour exercer la médecine parallèle, le manque ancien qui hante Fidelma et la fait envier les mères autour d'elle, se fait plus prégnant ; elle croit y remédier grâce à Dragan et noue avec lui une liaison dangereuse, brève, inévitablement entachée d'opprobre.

Le scandale déclenché par cette aventure prend une dimension gigantesque, monstrueuse, quand la haute silhouette et la barbe blanche de Vlad font leur apparition sur tous les écrans de télévision pour annoncer au monde l'arrestation d'un criminel de guerre

recherché pour génocide, nettoyage ethnique, massacres et tortures, et appelé à comparaître devant le Tribunal international de La Haye.

Derrière l'homme qu'elle a aimé, dissimulé sous un faux nom depuis des années, derrière le poète qui l'a séduite, Fidelma découvre un nationaliste fanatique et un bourreau, celui qu'on nomme la « bête de Bosnie », dont le personnage a été inspiré à O'Brien par la figure de Radovan Karadzic, psychiatre et lettré lui aussi. La stupeur et l'effroi, l'extrême culpabilité dans lesquels Fidelma est plongée à la suite de cette révélation, culminent avec l'agression sauvage dont elle est l'objet de la part d'anciens acolytes de Dragan venus à sa poursuite, qui lui fait perdre l'enfant qu'elle porte et la marque à jamais dans sa chair.

Cet événement – véritable pivot du livre – signe la chute de Fidelma qui, brisée, déchue, part se réfugier dans le Londres cosmopolite et déshérité des migrants de toutes origines, et erre d'un foyer à l'autre, passant de rencontres solaires en déceptions ordinaires. Les épreuves traversées, la barbarie croisée au cours de son chemin, semblent désormais faire de Fidelma une sœur des victimes du siège de Sarajevo, symbolisées par les 11 541 *Petites chaises rouges* alignées par la population de la ville sur la grand-rue en 2012, et auxquelles renvoie le titre du roman.

Par le personnage sensible de Fidelma l'Irlandaise, O'Brien nous raconte aussi bien les milliers d'histoires des massacrés de Bosnie et des habitants de Sarajevo sous les bombes, que les trajectoires heurtées des sans-logis de Londres venus de toutes les zones en conflit et de tous les territoires en désordre de par le monde.

Dans sa langue imagée, tantôt poétique, tantôt volontairement triviale, les uns et les autres, elle les fait vivre, en contrepoint de la figure maléfique de Dragan, à travers des lieux – l'Irlande, les Balkans, Londres – avec lesquels elle a elle-même noué au cours de sa vie des liens intimes et profonds.

La solitude des grandes capitales, la désespérance des hommes déracinés par les soubresauts des grands drames contemporains, rencontrent pêle-mêle dans ce livre multiple aussi bien l'angoisse maternelle immémoriale de l'enfant-monstre que les idéaux de pureté raciale, portes éternellement ouvertes sur la folie et le crime.

La fille aux dents d'or

Né à Mantoue en 1947, Antonio Moresco a donc près de soixante-dix ans. Or dans chacun de ses romans le narrateur est un homme âgé. Dans *Une petite lumière*, le vieil ermite devient l'ami d'un enfant de cinq ans qui vit tout seul dans un chalet de montagne isolé ; dans *Fable d'amour*, un vieux SDF partage un amour passionné, qui se poursuit dans l'au-delà, avec une superbe jeune femme. Des situations peu vraisemblables. Mais l'auteur cherche précisément à rendre vraisemblable l'invraisemblable.

par Monique Baccelli

Antonio Moresco, *Les incendiés*
Trad. de l'italien par Laurent Lombard
Éditions Verdier, coll. Terre d'altri, 187 p., 16 €

Dans *Les incendiés*, même schéma : le narrateur est, là encore, d'âge mûr. On ne saura jamais s'il est beau, ni quel est son prénom. Rompant avec une vie dont on ne sait pas non plus ce qu'elle était, il s'abandonne à l'errance, mais fait apparemment partie d'une bande de truands. Un jour, alors qu'il sort de son hôtel pour contempler la mer, la colline s'enflamme brusquement autour de lui et il voit apparaître une merveilleuse jeune fille, « *aux dents d'or* » déclarant que c'est elle qui a mis le feu aux arbres pour le séduire. Elle lui rappelle une petite fille russe qu'il a aimée dans son enfance et qu'il revoit souvent en rêve. Réelle ou irréelle ? Quoi qu'il en soit, elle disparaît. Après une interminable quête le vagabond finit par la retrouver. Elle se définit elle-même comme esclave, mais aussi comme « *terroriste, dealeuse, putain* ». Un amour fou, jamais consommé sur terre, les unit désormais.

Invité à un soiré chez le chasseur d'esclaves le narrateur découvre le monde où vit la fille aux dents d'or : elle est la préférée du maître, qui s'avère être russe. Suivent des scènes délirantes dans lesquelles l'auteur privilégie la laideur et la morbidité. De gros vieux

bedonnants : « *Des truands, des blanchisseurs d'argent, des mafieux, des requins de la finance, des politiques, des pétroliers, des oligarques, qui cherchent dans la merde leur petite place dans le monde* » prennent en levrette des filles à peine pubères. Sexe, boisson, drogue, une orgie digne de Sardanapale.

En quoi consiste l'esclavage de la fille aux dents d'or ? Rien de sexuel : « *Tout à coup le chasseur d'esclaves a levé son assiette, l'a approchée de sa tête à elle, la lui a mise sous la bouche. Et elle a commencé à y régurgiter la nourriture qu'elle avait si longuement mâchée, l'éjectant avec la langue, allant la chercher sur ses gencives et autour de ses dents, finissant par en décoller avec ses doigts les derniers fragments qui étaient restés accrochés à ses lèvres au moment où elle la rejetait dans l'assiette* » Le maître ne mange que ce qui a été prémâché par la belle esclave. Un réalisme qui rappelle l'épouillage du clochard dans *Fable d'amour*. Si le romancier réussit à rendre vraisemblable l'invraisemblable, il ne parvient pas toujours à rendre tolérable l'intolérable. Pour lui, pas d'interdits, pas de limites, pas de frontières entre le bienséant et son contraire, le vrai et le faux, le réel et l'irréel, la vie et la mort.

La bacchanale est interrompue par l'assassinat (préssumé) du chasseur d'esclaves. Ses partisans et la bande de truands dont fait partie le narrateur s'affrontent dans un combat sans merci. On s'y croit : poursuites effrénées, corps à corps meurtriers, sang partout, amoncellement de cadavres. Ce rythme haletant est très bien rendu par la traduction de Laurent Lombard. Pour finir, les amants meurent au combat et se retrouvent à la morgue dans des tiroirs contigus. Alors commence pour eux une nouvelle vie : ils font enfin l'amour – dans de sinistres hôtels de luxe, ceux qui ferment pendant le morte saison –, mais une vie qui ressemble beaucoup à celle d'ici-bas : supermarchés, embouteillages course contre la montre. Sans céder égoïstement au bonheur, ils se rendent en Serbie, en Croatie, en Tchétchénie pour organiser et diriger la dantesque bataille des morts contre les vivants. Re-poursuites, recadavres, à plus grande échelle. Pas de sang, les morts ne saignent pas. Mais comment peut-on mourir quand on est déjà mort ? La fin du récit répond à cette question et éclaire le sens du titre.

Ce roman foisonnant, délirant n'en contient pas moins des idées sérieuses : il dénonce tout esclavage, et pas seulement celui des femmes

LA FILLE AUX DENTS D'OR

étrangères livrées à la prostitution, « *autant d'esclavage que maintenant, dans le marché mondial du travail, entre les nations et les races, dans la criminalité, dans l'économie, dans la politique* ». Il dénonce aussi le pouvoir de l'argent : les gros vieux bedonnants qui abusent des jeunes filles sont tous des nantis ou des puissants. Le combat des morts contre les vivants met en relief les horreurs de la guerre. Enfin et surtout, déjà exprimé dans *Fable d'amour*, cet avertissement : ne nous faisons pas d'illusions, l'au-delà existe, mais il est une simple reproduction de notre triste ici-bas. Seul point positif : l'amour peut sauver le monde.

Les amateurs de films d'horreur, de thrillers et de romans noirs seront comblés. Les autres se contenteront d'apprécier l'inventivité du romancier.

La famille imaginée

Celle que l'on présente comme « la grande dame de la littérature polonaise » d'avant-guerre, Zofia Nałkowska (1884-1954), nous est pratiquement inconnue en France. Auteure d'un Journal fameux et d'une vingtaine de livres, nous savons qu'elle fut l'amie de Bruno Schulz dont elle fit publier Les boutiques de cannelle en 1933. Les hasards de l'édition nous permettent de découvrir enfin en français deux de ses dernières œuvres : Les impatients ont paru en 1938 et Médaillons en 1946. Deux beaux livres au style implacable et distant, séparés par une guerre vécue à Varsovie, deux méditations sur la mort à venir ou advenue. Et sur la tyrannie de la mémoire.

par Jean-Yves Potel

Zofia Nałkowska, *Les impatients*. Trad. du polonais par Frédérique Laurent. Circé, 346 p., 23,50 €.

Médaillons. Trad. du polonais par Agnieszka Grudzinska, Institut d'études slaves, 126 p., 16 €.

Pour Bruno Schulz, *Les impatients* est le chef-d'œuvre de Zofia Nałkowska, elle y atteint « *une perfection quasi définitive* »¹. Le roman suit le destin d'un couple, Jakub et Teodora, inséré dans une grande famille, destin dont on apprend dès la troisième page qu'il fut « *si tragique* ». Une famille où le souvenir du suicide de Fabian, le grand-père, rôde dans tous les esprits. Passent des oncles, des tantes, cousins et cousines, d'autres grands-pères et grand-mères, au point que le lecteur se perd dans les branches des arbres généalogiques. Mais est-il vraiment nécessaire de se rappeler qui est Marta ou Celina ? Nous sommes certainement dans la Pologne des années trente. Les noms des personnages et des lieux l'attestent. Rien de plus et c'est sans importance. Nous ne lisons pas une saga familiale, peuplée de types significatifs d'une époque, plus ou moins pittoresques, retraçant des intrigues réalistes. Au contraire. Nous découvrons un système familial qui semble fonctionner hors sol, comme une mécanique cruelle, où chacun habite l'imaginaire des autres à travers un souvenir, une obsession, un drame caché. « *Le cours du temps pèse sur nous comme une lourde superstition* », constate l'auteur.

Le couple vit séparé. Teodora séjourne le plus souvent à la campagne chez une tante, dans une sorte de manoir où l'on élève des carpes. Loin de tout, elle apprécie le calme de la vie, « *l'herbe des digues* » et les « *premiers boutons d'or* ». Elle est sensible au charme d'un ouvrier agricole. Elle donne un coup de main aux éleveurs et oublie son mari. Lequel, resté en ville, semble surtout préoccupé par les fantômes qui peuplent son imagination. Les morts en lui, « *inertes, fragiles et sans défense s'étir[ent] confortablement dans le souvenir* ». Egocentré, il n'aime personne, plus même sa femme qui fut longtemps son exclusivité. Le drame survient lorsque les deux époux ont conscience qu'ils ne peuvent plus s'aimer mais qu'ils le doivent. La mort d'une vieille tante enclenche le mécanisme, car Jakub exige la présence de sa femme aux obsèques.

Teodora décide de « *quitter son havre de paix* » pour retrouver son époux. « *Sa décision n'était pas motivée par une douce langueur ni un besoin d'amour, mais juste par la peur vive et soudaine qu'il arrive quelque chose de terrible qui soit contre nature. Qu'on lui reproche d'avoir gâché cet amour.* » Et ces funérailles – magnifique chapitre 11 du roman – accélèrent la mécanique familiale qui conduira la jeune femme, après treize autres chapitres, dans la forêt fatale où elle dira à



LA FAMILLE IMAGINÉE

Jakub, au moment du drame : « *Tu sais, c'est la première fois que tu me... montres ton attachement pour moi. Si j'avais su...* »

Nałkowska, nous dit Bruno Schulz, ne fait pas dans le psychologisme. Elle s'interroge sur les perversions de la transmission familiale. Les caractères de son roman « *servent surtout à orchestrer un drame impersonnel, ils représentent la distribution, selon le mode polyphonique, d'un thème traité musicalement.* » La famille est le « *véritable acteur du drame* », non comme structure sociale, mais comme « *intoxication de la mémoire par le souvenir* », avec cette foule d'ancêtres qui devient une obsession. Et Schulz rejoint son aînée dans cette remarque : « *Cette obsession nous révèle le mécanisme intérieur de l'hérédité, la crise psychique qu'elle détermine au fond de nous, et son spectre réfracté sur l'écran de la conscience.* »

Le roman parut d'abord en feuilleton dans un grand journal de Varsovie, puis Nałkowska publia une version remaniée en volume, l'hiver 1938. L'accueil des *Impatients* par la critique fut défavorable, on n'aimait guère son style distant et froid. Un jeune poète, futur prix Nobel, Czesław Miłosz, le déclara d'un « *ennui insondable* ». Seul Bruno Schulz lui consacra un long essai, vantant encore son langage : « *Une sobriété aiguë, une noble pauvreté, la tempérance et le stricte dosage des vocables* ». Puis, on l'oublia.

La grande dame de la littérature polonaise vécut la guerre dans le dénuement, en tenant un petit bureau de tabac. Elle perdit l'ensemble de ses biens pendant la destruction de Varsovie en 1944 (notamment sa précieuse collection de lettres de Bruno Schulz), puis se consacra à l'établissement de la vérité sur les crimes nazis. Écrivaine renommée, ralliée au régime communiste sans pour autant adhérer au Parti (elle était plutôt proche des

socialistes), elle accepta la présidence de la Commission d'enquête sur les crimes allemands pour la voïvodie de Łódź, auditionna des témoins, participa à des enquêtes, suivit des procès notamment sur la prison de Pawiak à Varsovie et sur le camp d'extermination de Chełmno. De cette expérience si forte elle a tiré un dernier livre, un petit opuscule regroupant huit récits sous le titre *Médailles*. Huit histoires de mort, morts de Juifs incontablement, même si le mot n'est pas employé.

Ce texte a marqué plusieurs générations de Polonais. Étudié dans les écoles de la Pologne populaire il remplit une fonction analogue à celle de *Nuit et brouillard*, le film d'Alain Resnais, dans les écoles françaises. Pas plus que ce film, il ne mentionne explicitement la mort des Juifs, alors que tout est dit, y compris leur abandon par les voisins. Le récit le plus fort et le plus connu, « *Près de la voie ferrée* », décrit le sort d'une femme – une Juive – qui a sauté d'un train pour Treblinka et qui se retrouve blessée, immobile dans la neige. Les habitants du voisinage et des policiers viennent à elle, la regarde, ne savent que faire et finissent par la tuer. « *Personne ne voulut l'emmener de là avant la tombée de la nuit, personne n'alla chercher le docteur, ni ne l'accompagna à la gare d'où elle aurait pu aller à l'hôpital. Rien de tout ceci n'avait été prévu.* » Tels sont ces récits, crus et sans consolation. Agnieszka Grudzinska, sa traductrice et éditrice, y voit « *une écriture sauvage* » de la Shoah. On ne peut s'empêcher d'y retrouver la « *sobriété aiguë* » dont parlait Schulz, le style d'une grande écrivaine confrontée au Mal absolu.

1. Bruno Schulz, « Portrait de Zofia Nałkowska sur fond de son dernier roman », trad. du polonais par Christophe Jezewski et François Lallier in *Correspondance et essais critiques*. Préface et notes de Jerzy Ficowski. Denoël, p. 354-368.

Un requiem à la littérature ?

Dans ce court texte littéraire marqué au coin de la polémique, Joachim Zelter – que nous connaissions notamment en France par son roman *L'assujetti* traduit en 2014 et publié chez Grasset aussi – tisse avec brio une intrigue où la confrontation de deux hommes permet de révéler les ressorts et les enjeux de l'écriture.

par Jean-Luc Tiesset

Joachim Zelter, *Monsieur l'écrivain* : Nouvelle sur la Littérature. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Grasset 128 p., 13 €

L'un des protagonistes, le narrateur, est un écrivain reconnu ; l'autre, Selim, un immigré qui veut à tout prix le devenir, mais qui maîtrise mal l'allemand et a donc besoin du premier pour l'aider à accomplir le destin qu'il s'est choisi, apparemment contre toute raison. Son obstination entraîne peu à peu l'écrivain dans une complicité mi-forcée, mi-consentie. Car celui-ci, après avoir dans un premier temps repoussé la demande saugrenue de Selim de corriger quelques pages, finit par capituler, au point de se faire peu à peu phagocyté par l'étrange personnage qui le poursuit à chaque pas de sa vie quotidienne. Le narrateur raconte les faits à la première personne, et parle de celui dont il devient une sorte de victime à la troisième personne. Mais Selim de son côté emploie également le « il » pour parler de lui-même. S'ensuit un jeu de miroirs et de renvoi d'images qui accompagne les interrogations sur l'œuvre et son auteur.

Et tout d'abord celle-ci : est-on écrivain parce qu'on écrit, ou bien écrit-on parce qu'on a décidé d'être écrivain ? La question, sorte de transposition du vieux débat philosophique pour savoir qui détient la préséance de l'essence ou de l'existence, mérite sans doute réflexion ... « *Selim Hacopian a écrit un livre* » : cette affirmation surprenante adressée à quantité d'acteurs du monde de l'édition, suffit-elle à faire de Selim un auteur, avant même que le livre ait été écrit ?

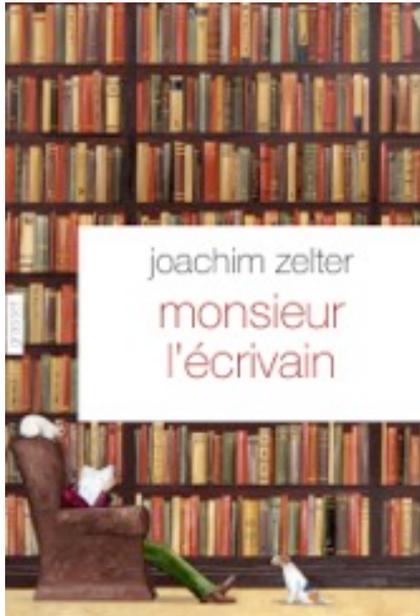
Si le narrateur finit par se laisser prendre au harcèlement sans limite de l'aspirant-auteur,

c'est aussi parce que sa propre faculté créatrice connaît quelques ratés. Ses ventes sont en baisse, il tarde à envoyer à son éditeur les premières pages d'un roman que celui-ci attend : « *un ajournement qui n'était pas seulement dû à Selim Hacopian et à son sac à dos, mais aussi à moi-même, à mon propre désarroi, à ma propre indécision* ». L'irruption de Selim dans la vie du narrateur coïncide bel et bien avec une crise, un doute, une panne dans sa vie d'écrivain. L'important n'est-il finalement qu'un mauvais génie qui le parasite et le vide de l'intérieur, ou bien figure-t-il aussi son « *alter ego* » ? Si Selim profite de « *Monsieur l'Ecrevain* », comme il l'appelle en écorchant la langue, ce dernier saura-t-il à son tour profiter de Selim ?

Dans un premier temps, et sans trop révéler la suite de l'intrigue, c'est Selim qui gagne. Et la seconde interrogation est donc la suivante : qu'est-ce qui fait qu'un auteur confirmé, qui a toujours écrit ses œuvres avec une précision chirurgicale (« *opérations par coelioscopie, opérations à cœur ouvert – chaque mot, le seul possible, le seul vrai, le seul juste. Revu, limé, poli, raccourci et rédigé au fil d'infinies révisions* »), cède le pas au premier venu, incapable de coucher sur le papier la moindre phrase un tant soit peu correcte ?

Ce qui est a priori impensable devient possible, si l'on veut bien admettre la thèse de Zelter selon laquelle l'œuvre a aujourd'hui perdu tout intérêt au bénéfice de son auteur : ce qui compte ne serait donc plus au premier chef le livre, l'objet sorti des presses de la maison d'édition, mais son auteur, sa vie, sa biographie. La satire se fait implacable : « *Un auteur, aujourd'hui, ne vit plus de sa langue, ou d'une passion, ou d'une idée, mais d'un curriculum vitae. Et de rien d'autre. Ce qui a été écrit n'est plus qu'un épiphénomène, un accessoire* ». À une époque où les médias contribuent à faire ou défaire les gloires en quelques minutes d'émission, l'auteur n'aurait donc plus qu'à se mettre en scène, raconter quelques anecdotes, faire preuve d'humour, de répartie. Car une fois son nom connu, on lui demande son avis sur tout, « *que ce soit à propos du football, des dauphins ou de la politique* ». Et ses approximations grammaticales ou lexicales ne font que lui conférer un charme supplémentaire ...

L'important, c'est d'avoir à offrir une vie intéressante, originale, sortant de l'ordinaire : comment mettre en balance en effet « *un curriculum vitae mince, incolore, blafard [...], translucide comme une vitre de train* » (celui



UN REQUIEM À LA LITTÉRATURE

d'un universitaire lambda), et la vie d'un homme qui a vu des chameaux grignoter les ailes d'un avion ? Appâté par quelques pages revues et corrigées (mais pas trop) par le narrateur-auteur patenté, l'éditeur en réclame davantage ... et voilà Selim promu rapidement au rang de vedette, tandis que son livre devient un best-seller !

Les enjeux de la fable qui manque parfois de virer au cauchemar sont finalement simples : Joachim Zelter fait avec autant de mordant que d'esprit la peinture d'un monde où s'inverse le rapport entre l'œuvre et l'auteur, d'un monde qui rejette notamment les leçons du structuralisme qui avait fini par imposer l'habitude de privilégier le texte littéraire aux dépens de celui qui l'a écrit. Aujourd'hui, l'auteur ressuscité prendrait donc toute la place devant son récit qui ne lui servirait plus guère que de faire-valoir ... Avec une virtuosité indéniable, Zelter se livre dans cette œuvre courte à une véritable charge qui prête à la réflexion autant qu'elle cherche à provoquer.

Le « roman », bien servi par sa traduction française, se lit avec plaisir, et pourrait sans doute susciter un débat sur la production littéraire. On ne peut que s'interroger sur la présence d'une postface intitulée « Mort de l'auteur », qui ne fait que retranscrire en termes trop explicites ce que le texte avait si bien dit dans un langage littéraire qui prouve, et avec beaucoup de force, que décidément, la création n'est pas morte !

Notre Butor

par Yves Peyré

Le parcours de Michel Butor est un processus lent, multiple et complexe. Simple tout autant. Son œuvre, ou plutôt la constitution de son écriture comme œuvre, c'est-à-dire sa progression de livre en livre vers sa propre vérité, a dérouté. Il est indéniable que l'on se trouve devant un malentendu. Après quatre livres en apparence identifiables et aisément étiquetés sous le label du « nouveau roman » (malgré tant d'indices déjà contradictoires), voilà qu'une publication assénait l'évidence : Butor n'était pas un romancier, fût-il dit « nouveau », mais un poète. *Mobile : Étude pour une représentation des États-Unis* fut, en 1962, cette insurrection, ce rappel, cette découverte de la disponibilité de la page et de la variabilité de la langue. Par ce livre, une identité se désignait dans toute sa différence. Point de départ merveilleux qui, en son temps, provoqua autant le scandale que le silence. Ce livre était on ne plus essentiel, il notait une bifurcation, et c'est à très juste titre que Jean-François Lyotard pouvait, en 1979, dans *La condition postmoderne*, le considérer comme « une expression littéraire désormais classique » de cette culture postmoderne qu'il s'efforçait de définir.

Au prix de hardiesses jamais gratuites (jeux des caractères et des corps, étirement et chevauchements des phrases, variations et reprises), dans un rappel de Mallarmé, d'Apollinaire et de Cendrars, dans un défi de la parole à la musique comme à l'art, cet assemblage, ce kaléidoscope, qui n'est jamais aussi qu'un hommage à Calder, mais qui est autant le ciel irréalisé de Mallarmé redevenu un ciel réel, cette suite de murmures, de rumeurs, de paysages, cet hymne à l'ampleur du quotidien confondue à la vision, se propose à la lecture comme un oratorio ou une toile emplie de graffitis. Il est la haute relation d'un éparpillement qui se restructure à même sa dissémination ; sachant le mimer, elle le redresse et lui confère son rythme sans le soumettre au démon de l'unité.

La litanie des « Bienvenues », premier mot d'accueil qui ouvre chaque moment du puzzle ou de la carte après la « nuit noire » du prologue, recompose un monde, mémoire disloquée, observation passionnée, constat de beauté et d'échec social, insertions nombreuses des références et des préférences, l'œil tire à lui la voiture qui passe, la planitude

NOTRE BUTOR

ou l'altitude, une image d'Audubon, se propose une grande déférence pour le culinaire et les minorités, un monde donc se reconstruit sur les décombres qu'il s'est rudement imposés pour être. Ce monde tient par l'art de voir qui le manifeste, mais le voyageur attentif note par les mots le réel qui monte à son regard, et, les mots alors constituant plus une danse d'impressions qu'un récit, on se tient tout près d'une chorégraphie d'atomes, la page en est le réceptacle : on lit parce que l'on voit ; réciproquement, on ne peut pas voir sans lire. *Mobile* se présente sous la forme heureuse d'un dévoilement du contemporain, poussière de réalité, réseau très dense, écart de la voix qui accepte et refuse l'épars.

Cet éveil, ce réveil, cette réanimation de la page, ne quittera plus l'œuvre, Butor entendant ne rien négliger des réalités hautes ou basses, voulant se tenir au nœud des intersections du sens, l'écriture étant désormais autant une musique : éloge du fragment ou, au contraire, sollicitation des interférences, consonance généralisée des plans les plus divers, attraction des éléments disparates autour des piliers érigeant la page en monde. Butor n'hésite pas un instant à être ce musicien du sensible, ce siffleur des mots réassemblés, autrement qu'il n'était convenu, en réseaux d'un nouvel intelligible. Le voyage et la considération de l'art sont indiscutablement les meilleurs incitateurs à poursuivre la mise à vif de la page plastique qui s'impose pour rendre l'écriture à son errance comme à sa justesse d'équilibre.

Des tentatives plus spécifiques (ainsi *Réseau aérien* en 1962 et ce livre tout à fait saisissant, *6 810 000 litres d'eau par seconde* de 1965, le premier étant sous-titré « texte radio-phonique », le second « étude stéréophonique », la page en conséquence procédant par variations et dialogues, recouvrements et alternatives entre l'essentiel et la marge non moins nécessaire, jouant des caractères et des identités multiples, des parenthèses et des préludes, des indications et des insertions) confirment cette vérité d'expression. Celle-ci est en outre relayée par de vastes entreprises à rebonds (se présentant en plusieurs volumes) dans lesquelles, en cours de route, les accents s'exaltent ou se relâchent : c'est particulièrement le cas pour les tomes composant la suite des *Illustrations* en quatre occurrences de 1964 à 1976, celle constituant *Le génie du lieu* en cinq volumes de 1958 à 1996 avec variation de titres (successivement : *Le génie*

du lieu ; *Où* ; *Boomerang* ; *Transit* ; *Gyroscope*) et celle de *Matière de rêves*, suite de cinq livres spécifiquement titrés (*Matière de rêves* ; *Second sous-sol* ; *Troisième dessous* ; *Quadruple fond* ; *Mille et un plis*) s'étendant de 1975 à 1985, quitte à ce que le processus de visualisation de la page soit, ici ou là, plus ou moins accentué.

La revendication de visibilité pour le lisible culmine, outre *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, avec *Illustrations IV*, dans lequel la page-archipel souvent se dessine, et, bien évidemment, avec cette somme de bouquets ou d'îles qu'est *Où* (impressions étirées d'un récit rentré au profit de la seule évidence poétique), ou encore avec *Boomerang* où les effets de couleurs des encres (ce qui n'est pas sans rappeler Cendrars) redoublent l'impact visuel propre à la page considérée comme un sismographe enregistrant les poussées de langue. Cette immersion de Butor dans la poésie n'échappe qu'aux esprits inattentifs. Dès le départ, il fut au poème, comme l'affirme avec force la publication, certes différée (elle ne voit le jour qu'en 1968), de son origine, de son recueil initial, *La banlieue de l'aube à l'aurore*. À partir de *Mobile*, la voix qui est la sienne se dépose comme un souffle sur la page à la façon de notes se disposant sur la portée, il donne à lire la construction du texte (puzzle très fin), la plastique de la page a alors pour charge d'en manifester la structure évolutive : chevauchements et répétitions, reprises et discordances sont mis en avant.

Musicien, Butor est aussi un architecte de la page, il rêve même d'en être le sculpteur ou le photographe. Il en est le monteur, plus heureux que bien des cinéastes, il dispose en effet des ciseaux, il épand dans l'espace resserré du livre l'amplitude maximale du rêve ou de la turbulence plastique, il érige la demeure stricte et ironique de la transe. Le voyage, la variété des sites, l'exotisme positif, autant de raisons qui ont poussé l'œuvre à être ce relevé du monde littérairement justifié ; le heurt avec l'art, forme si différente de l'expression, n'aura pas été un stimulant moins fécond, Butor s'entendant à traduire en poésie cette autre manière du visible, cette autre invention de l'espace. Une initiative aussi radicale, la reprise en mots de tout, a été partiellement occultée par son ampleur même, par les manifestations multiples (l'infini du ressort livresque) qu'elle impliquait, il n'en reste pas moins que Butor, dans la pertinence de son désir et la justesse de sa tombée en volumes et plaquettes de tous genres, a reculé

NOTRE BUTOR

les limites du livre et de la littérature. En cela, il a obéi à l'exigence de plasticité propre à la page poétique moderne, il a élargi et assoupli la syntaxe physique du poème, il a aidé le livre à se renouveler et à retrouver en plein élan une assise fondatrice, susceptible de laisser passer un nouveau certes déjà là mais au moins autant à venir. En 2004, sous la forme d'une promenade choisie, le recueil, si justement dénommé *Anthologie nomade*, donne une idée significative de l'itinéraire de Michel Butor, du multiple de l'apparition qu'il ne cesse de traquer pour le révéler et du jeu avec la page qu'il tente de livre en livre.

D'une tout autre façon, Butor va entrer en sympathie avec l'art. En profonde et totale sympathie. Et ce sera aussi par le biais du poème, quoique dans l'autrement des mobiles et des arguments. Il ne conviendrait pas d'ignorer les dons d'essayiste de Butor tel qu'il les exprime dans les deux derniers volumes de son *Répertoire* au gré desquels, de Holbein à Hokusai et de Mondrian à Rothko (entre autres ; le quatrième volume reprenant le texte de son essai *Les mots dans la peinture*), les ressorts du fait d'art sont analysés, mais ce ne serait pas un angle suffisant. La curiosité amoureusement prédatrice de Butor ne s'arrête pas là. Assez tôt, un renversement a eu lieu : dorénavant il écrira moins sur l'art qu'il ne s'exprimera à côté de lui, en écho, mais en toute indépendance, se donnant le rôle de l'interlocuteur dans la conversation ou du compagnon lors d'un voyage commun. On retrouve la poésie, approche des choses que Butor n'a jamais quittée. La peinture a offert à Butor l'opportunité de toucher à son propre for intérieur objectivé, d'explorer les contours de sa langue autant que les espaces artistiques placés devant lui ou qu'il lui était donné de traverser. Butor a désormais pensé le fait d'art comme une suscitation, la porte ouverte au retour en lui du poème, l'onirisme verbal qui alors s'impose, charriant le divers du géographique et du mythologique, de l'évidence quotidienne aussi.

La peinture (ou tout fait d'art) n'est plus seulement la confirmation extérieure de soi-même, elle devient le point d'appui qui permet de dégager un soi-même (une intériorité et son théâtre) en large mesure inconnu. Vont proliférer les genres et les styles, les ajustements et les écarts. Les images sont la libération de l'imaginaire, elles permettent à l'auteur de déduire de leur présence sa propre force verbale et c'est en cela qu'il est si

reconnaissant aux artistes, si accueillant à leurs travaux. Ces textes poétiques, de rythme et de dessin variés, sont repris dans d'importantes sommes exclusivement littéraires : ainsi, les suites intitulées *Illustrations*, *Matière de rêves* et *Avant-goût* (en quatre moments, de 1984 à 1992) ; mais il est vrai qu'ils débordent ces limites et irriguent tout le travail de Butor à compter de *Mobile*. D'une apparence de romancier à cette affirmation de pianiste de la langue, s'exprime un retournement parmi les plus envoûtants de la modernité : Butor est avec l'art, il écrit en son sein, il tire de cet espace spécifique la capacité d'expression littéraire qui gisait en lui, virtuelle et sans conscience, du moins à première vue. Il n'ignore pas ce dehors qui tremble devant ses yeux, il sent qu'il palpète non moins en lui. Butor ouvre la porte de son écriture à l'imagination, il se soumet à sa propre féerie, il libère, dans la multiplication de ses postures poétiques, le désir d'être complet et de s'en remettre au flux : les images exigent les mots, et les mots sont avec les images dans l'autonomie d'une autre création.

Les *Œuvres complètes* publiées en treize volumes recomposent la pluralité d'une voix. Magnifique invention constante que le ressaisissement des quelque quinze cents publications que Michel Butor a livrées. Le chemin se termine mais l'écho d'une telle liberté ne cesse de retentir. Chaque lecteur se doit de poursuivre une lecture au sens propre infinie. Si la reconnaissance absolue d'une telle différence a été finalement bien tardive après un accueil immédiat pourtant prometteur, la raison en est la puissance d'invention et de déroutement qui est le ressort de cette écriture. Michel Butor reste un auteur en quête de soi et qui a restitué à travers ses livres toutes les facettes de son mystère sans jamais totalement le révéler. Raison de plus pour nous efforcer de toujours mieux lever le voile à travers les mille reflets du mirage. Chaque élément est une trouvaille, l'ensemble un dispositif de recherche, une somme littéraire, un dépôt très précieux de poésie. Il reste une allure liée au voyage et à l'art, au questionnement et à la vision. Michel Butor a brodé la fable déconstruite et reconstruite du monde présent. Il a fait sonner haut le timbre du temps. Le tout s'achève non pas sur un point final mais sur la reprise d'un cycle, celui de la vie de l'écriture, de sa vie à lui, Michel Butor, confondue avec l'écriture.

Frissons de langage

Guy Goffette a commencé à publier en 1971. Quarante-cinq ans et quarante titres plus tard, il donne avec *Petits riens pour jours absolus* un livre dont nombre de pages ont leur place dans n'importe laquelle de ces anthologies où continuent de chanter Verlaine, Paul Fort, Francis Carco.... Aucun des soixante poèmes, surgis au gré de hasards sur près de dix ans, ne souffre d'une cheville, d'une rime attendue, d'une image forcée. Tous sont des frissons de langage.

par Gérard Noiret

Guy Goffette, *Petits riens pour jours absolus*
Gallimard, 120 p., 14 €

« Chanson de la vie qui passe »

On dit la vie passe comme une

(Choisissez vite et les yeux fermés)

hirondelle chanson rive ou route

avec cycliste aux seins étonnés

C'est à peine si l'on voit filer

la mèche déjà la femme est morte

le poisson rouge a bu toute l'eau

du bocal voici le bout du bout

(plus le temps de choisir) *bon dieu qu'est-ce*

qu'une chanson qu'on n'a pas chantée

une route qu'on n'a jamais prise

une vie quand on n'a rien choisi

et que la cycliste est passée

Le sourire charmeur sous son chapeau à large bord, Goffette aime citer Henri Michaux affirmant que le simple fait de s'asseoir à une table avec l'intention d'écrire suffit à gâcher le poème. De la chanson inaugurale à la prière

(profane) conclusive, ce recueil montre à quel point de tels propos rejoignent son esthétique. Les sensations au départ de l'acte créateur conservent à la fin leur fugacité. Si l'on peut imaginer qu'il a fallu beaucoup de ratures avant de parvenir à tant de justesse, on ne détecte jamais la moindre trace d'effort. Les réussites obtenues sont le fruit d'un art « d'écrire dans l'air » qui s'en remet en grande partie à l'oreille. L'oreille physique, bien sûr¹, qui repère le pouvoir sonore des expressions (le juron dans le poème cité) mais aussi et surtout l'oreille mentale, qui perçoit la voix de ce que Roubaud nomme l'« auralité », et l'enrichit d'échos (dans le même poème, les contrepoints à la Max Elskamp). Bien que maîtrisant parfaitement cet art, Goffette refuse de le théoriser ou de le figer en technique. Après beaucoup de lectures, d'hésitations et de choix, il s'est inventé une spontanéité au second degré² où la perception parfaite des silences et des rythmes (intervalle entre les mots, coupes échappant aux lois grammaticales, enjambements amplifiés ou pas, étirement jusqu'aux limites de l'audible de l'espace entre deux rimes...) est essentielle, au point de constituer la première des caractéristiques d'une poétique qui renouvelle les vieux systèmes du vers classique et du vers libre.

Ce que je voulais toujours avec toi, c'est partir

et que la terre recommence

sous un autre jour, avec une herbe encore nubile

un soleil qui n'appuie pas trop

sur le cœur et puis du bleu tout autour comme

un chagrin qui se serait lavé

les yeux dans un reste d'enfance, et que le temps

s'arrête comme quand tout

allait de soi, tout, quand partir n'était

qu'une autre façon de rester

comme l'eau dans la rivière, les mots dans le poème

et moi, toujours en partance

entre l'encre et les étoiles, à rebrousser sans fin

le chemin des larmes.

FRISSONS DE LANGAGE

On ne lit pas Goffette pour apprendre quelque chose sur l'état de la société, la trahison du langage³, la façon dont le négatif travaille le monde. L'auteur préfère saisir au vol ces riens qui nous traversent et ont tendance à se transformer en tout. La vision de corps étendus sur une plage, un mouvement dans un feuillage, les œufs d'une fête de village, la nostalgie de n'avoir pu étreindre toutes les femmes... font, parfois, venir des murmures sur ses lèvres. Une fois notés, s'ils se révèlent riches en potentialités, ce qui est rare, ils deviennent une ouverture ou, à l'inverse, la pièce qui manquait à un ancien puzzle. Là interviennent les deux autres caractéristiques de son écriture. D'abord, la capacité à prolonger l'élan initial sans rupture de ton, en contradiction avec la brièveté des « n'importe quoi » qui, par définition, n'ont ni durée ni importance. Ensuite, la capacité de faire résonner les vers, non dans une transcendance, mais dans une histoire de la poésie qui, aux noms cités plus haut, ajoute ceux d'Apollinaire, Borges, Max Jacob, Robert Frost, Georges Perros, Hubert Juin, Jean-Claude Pirotte, Paul de Roux, Jacques Réda...

Si ces trois traits sont facilement repérables dans les faux sonnets (treize vers), les poèmes en distiques ou en versets qui se sont imposés depuis le début des années 2000, il y a dans *Petits riens pour jours absolus* deux séries – dont la seconde porte le titre du recueil – qui les contredisent. La première renvoie au *Bestiaire* d'Apollinaire ; la seconde, sans lien véritable avec le haïku, est une autre manière d'être du langage, qui se suffit d'une formulation courte et définitive.

*L'horloge entre tes seins
marque l'heure qu'il fera bon
toucher avec la bouche
quand l'horloge aura disparu*

Cette autre manière ne se contente pas d'être une forme de plus. C'est très certainement elle qui est à l'origine de la publication, car elle offre des solutions neuves au problème de la composition de l'ensemble. Elle permet de réintroduire les scènes qui ont fait la force de *Solo d'ombres* (1983) et d'*Éloge pour une cuisine de province* (1988) ; elle apporte des touches d'érotisme et un sourire qui équilibrent les notes de tristesse et d'insatisfaction.

*Mon amour
assigne-moi à résidence
dans la fraîcheur du linge
que tu portes*

1. Il faut avoir vu Goffette, intrigué par une discussion dans une langue étrangère, se mettant à improviser sa tonalité et sa scansion jusqu'à ce que des têtes étonnées se tournent, pour comprendre dans quoi s'enracine son aptitude à se mettre au diapason des auteurs qu'il aime.
2. Tour à tour enseignant (dans un village de Belgique), libraire, éditeur-typographe (comme Guy Lévis Mano), conseiller littéraire, préfacier (des œuvres complètes de cet orfèvre que fut Lucien Becker), essayiste (on lui doit l'album de la Pléiade consacré à Claudel), lecteur chez Gallimard, Guy Goffette a toujours minoré son savoir pour revendiquer ce qui, au terme d'un long apprentissage, a fini par lui apparaître comme instinctif.
3. Ce ne fut pas le cas à l'origine.

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maité Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fierobe, 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 Roubourdin, 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

Contactinfo@en-attendant-nadeau.fr**Lettre d'information**inscription par mail à
newsletter@en-attendant-nadeau.fr

**Walt Whitman :
messages en prose
à l'Amérique et au monde**

**Manuel d'Amérique publié
aux éditions José Corti rassemble
une série de textes en prose
que Walt Whitman (1819-1892)
a écrit au cours de sa vie
en parallèle à son œuvre poétique.
Il se compose de deux sections :
la plus courte est le texte « Manuel
d'Amérique » long d'une trentaine
de pages que Whitman n'a jamais
publié de son vivant, la seconde
est un pot-pourri d'une trentaine
de textes de longueurs inégales
(articles, notes, préfaces aux
éditions de Feuilles d'herbe),
contenant le célèbre
« Perspectives Démocratiques »,
deux lettres, une conférence donnée
pour l'anniversaire de la mort
de Lincoln etc.**

par **Claude Grimal**

Walt Whitman, *Manuel d'Amérique*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Éric Athenot.
José Corti, 239 p., 23 €

La lecture de l'ouvrage est à la fois malcommode et intéressante. Malcommode, d'abord, parce que l'édition ne se charge pas de faciliter le repérage du lecteur musardier (sûrement celui qui devrait être attiré par ce livre car l'ardeur indisciplinée de la prose du « barde américain » se prête mieux au feuilletage qu'au page à page systématique). Le flâneur littéraire sera donc frustré de ne pas être aidé dans sa promenade whitmanienne et d'errer, par exemple, dans la section « Recueil » – assez longue puisqu'elle va de la page 45 à 233 – faute de savoir immédiatement dans lequel des quelques trente articles il se trouve (par manque de référence en haut de page), et de pouvoir accéder aisément à des informations essentielles – dates de composition, statut de l'article, contexte – nécessaires pour se situer et évaluer les raisons et la portée de la pensée de Whitman.

La préface fort bien faite d'Éric Athenot, ses notes, sont pourtant instructives mais c'est en haut de page – on vient de le dire –, ou à la fin de chaque article (lesquels gagneraient à être clairement séparés les uns des autres), ou dans une table des matières que le lecteur a besoin de signes de piste.

Manuel d'Amérique est aussi intrinsèquement malcommode parce que certaines de ses pages sont des notes et des réécritures dans lesquelles Walt Whitman se montre plus incantatoire ou enflammé que logique. Enfin, dernière difficulté, au cours des quarante ans d'écriture que couvre l'ouvrage, la perspective du poète change tandis que ses prophéties sont confrontées à la réalité historique. En effet, que cela soit explicitement formulé ou non, le rêve whitmanien d'une construction collective à la fois nationale et cosmique se brise sur la Guerre Civile, le développement d'un capitalisme sauvage, « la corruption de l'administration », « les lugubres chimères... des églises et des sectes », « l'escroquerie intellectuelle » etc.

« Si les États-Unis », confie Whitman, « sont voués à produire des moissons abondantes de populations misérables, désespérées, insatisfaites, nomades et sous-payées, menace qui se précise d'année en année... alors notre expérience républicaine, nonobstant ses succès de surface, n'aura été fondamentalement qu'un échec malsain ». Pourtant, l'auteur de *Feuilles d'herbe* tente de maintenir son diagnostic de « bilan globalement positif », en style whitmanien bien sûr, en assurant : « Tout sert notre progrès au Nouveau Monde, même les revers, les vents contraires et les contre-courants. Malgré les intempéries et les bourrasques en nombre, les passes difficiles, le navire dans l'ensemble, continue incontestablement à faire voile vers son but. »

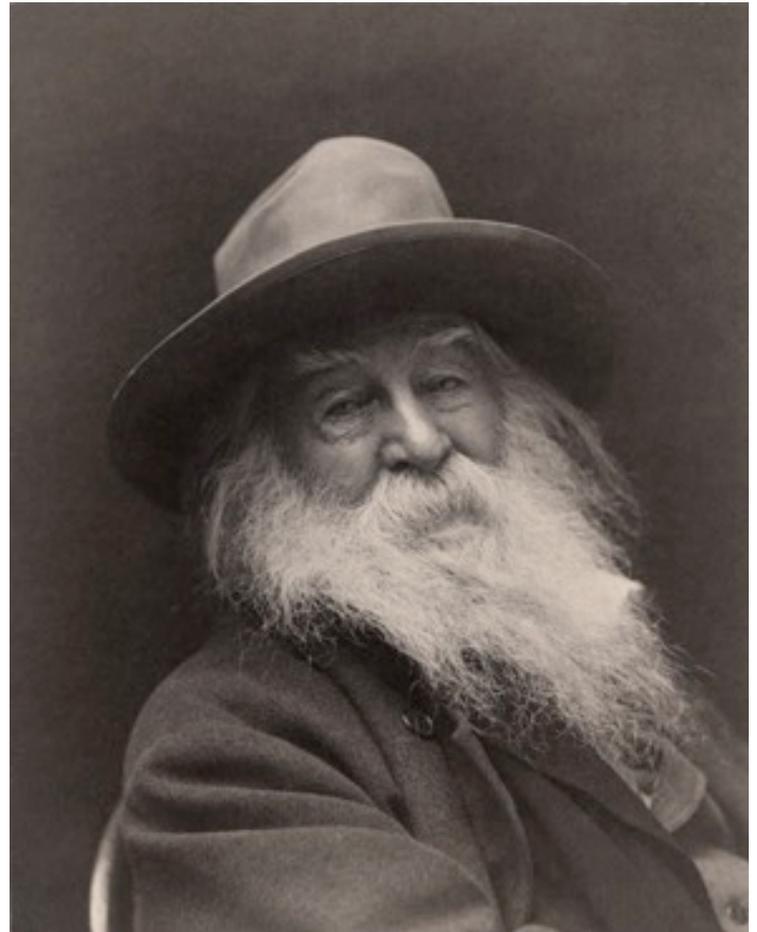
Certains textes du recueil expriment donc sans réserve le rêve épique, le fantasme d'une habitation heureuse du monde, le « *pan-altruisme* » (selon la formule de Borgès à propos du poète), l'aspiration à une permanente inclusion entre l'Amérique et le cosmos, d'autres sont plus inquiets. Éric Athenot explique ces humeurs de l'ouvrage par son « idéal impossible », nous avertissant que « *d'avantage qu'un traité de science politique, Manuel d'Amérique doit se comprendre et se goûter comme un manifeste poétique, comme l'expression maladroite, parce qu'aveuglée par un poignant mélange de confiance démesurée et d'angoisse viscérale, d'un idéal impossible.* »

WALT WHITMAN : MESSAGES EN PROSE
À L'AMÉRIQUE ET AU MONDE

Mais plus précisément, que trouve-t-on dans *Manuel d'Amérique* ? Des réflexions sur la langue, le désir de voir la littérature s'établir au fondement de la démocratie américaine, la foi dans celle-ci et dans le peuple, l'ivresse de l'expansion et du progrès, le rapport entre l'individu et la nation, bref l'expression d'une américanité poétique flamboyante en proie cependant aux doutes que fait naître la situation du XIX^e siècle. Ou si l'on reprend la phrase de l'introduction qui résume les trois constantes de la pensée de Whitman, le livre a pour préoccupation « *l'exceptionnalisme démocratique américain, l'équilibre précaire entre le collectif et l'individuel, et le désir toujours contrarié de voir naître une littérature qui englobe et parachève les deux précédents* ».

Si la foi fraternelle et puissante de Whitman, sa confiance dans les mots et dans les futurs « bardes » de la nation donnent lieu à de très belles pages, elles semblent aussi appartenir par leur enthousiasme à un autre siècle, tandis que la force de la détresse reste, elle, très contemporaine. C'est celle que l'on ressent lorsqu'une nation après un début prometteur, l'espoir d'une marche vers des progrès moraux et intellectuels, ne voit venir que décadence ou course vers le succès et le profit.

Et ici, la réflexion de Whitman se montre presque désespérée. Le poète atteint en quelque sorte les limites de l'idéologie du déploiement de l'énergie vitale, de la toute puissance de l'imagination et du rêve fraternel. La fuite dans un imaginaire dépourvu d'expérience et d'historicité, la grande « camaraderie » (un terme fréquent chez Whitman) entre êtres conçus comme non marqués par le social, l'économique et le politique sont les fruits d'une idéologie fiévreuse et sympathique, mais mal armée pour se coller à la réalité. Tant pis, c'est en poète-prophète optimiste, enivré de l'épopée nord-américaine, que Walt Whitman écrit ses passages les plus forts, s'enthousiasmant sur l'avenir de l'Amérique, de sa littérature, de son « âme ». « *Le Pacifique sera à nous comme la majeure partie de l'Atlantique* », se persuade-t-il. « *Nous serons quotidiennement en communication électrique avec les quatre coins du globe. Quelle époque ! Quel pays ! Où, sinon ici en est-il de plus grand ? L'individualité d'une nation doit donc, comme toujours mener le monde. Peut-on hésiter un seul instant sur l'identité de ce meneur ? Ayez à*



l'esprit que seule l'ÂME la plus puissante, originale et non soumise, a jamais conduit auréolée de gloire et saurait jamais conduire. (Cette âme a pour autre nom...LITTÉRATURE.) »

Dans *Manuel d'Amérique* celui qu'Allen Ginsberg appelle dans un poème célèbre « *cher père, chère barbe grise, vieux professeur de courage* » veut soumettre le Nouveau Monde et sa nouvelle démocratie à la littérature ; si son rêve se heurte au réel, les notes prophétiques que sont ses articles adressent un fier salut à l'Amérique et au monde d'une belle ampleur lyrique (« *Salut au monde !* » est le titre d'un poème de *Feuilles d'Herbe*).

Cachez ces pauvres que nous ne saurions voir !

Conçues au début du XVII^e siècle pour soulager la pauvreté, les workhouses sont devenues des enfers de coercition et de stigmatisation dans l'Angleterre de la révolution industrielle. Critiquées sans relâche mais néanmoins maintenues et confortées en 1834 dans leur mission de fixation et d'exploitation des plus misérables, elles continuent de hanter l'inconscient collectif depuis leur disparition tardive, en 1948.

par Laurent Bihl

Jacques Carré, *La prison des pauvres : L'expérience des workhouses en Angleterre*. Vendémiaire, 537 p., 25 €

En 1765, le chantier d'une maison d'assistance est rasé par des émeutiers dans le Suffolk, lesquels réclament le droit de louer leurs bras pour la durée de la moisson. Voici campée l'ambiguïté d'une conception de l'assistantat dont le but charitable était pourtant explicite, du moins à son apparition. Le nom de cette institution, « *workhouse* », vient de lui-même en complexifier la vocation caritative. Depuis 1601, il ne s'agit plus seulement d'aider les indigents mais d'assortir tout secours d'une contrepartie forcée sous forme de labeur, fixée, imposée selon des normes et des règles disciplinaires des plus strictes. La référence à saint Paul est réitérée sans relâche : « Qui ne travaillera pas n'aura rien à manger ».

La *workhouse* est tristement familière aux lecteurs de Dickens. Qui ne se souvient de la première partie d'*Oliver Twist* où le petit héros affamé se voit refuser un second bol de soupe et se trouve puni pour l'avoir réclamé ? Les gravures de Hogarth ne sont pas plus tendres avec une institution qui charrie encore derrière elle, outre-Manche, une mémoire détestable. Ses premiers promoteurs souhaitaient concevoir un nouveau système d'aide, mettant en synergie charité publique et assistance privée, financé par une « taxe des

pauvres », sous la double impulsion du mouvement calviniste et de l'humanisme (avec, par exemple, la figure de Juan Luis Vives, un proche de Thomas More). Il s'agit de remédier à la misère, de tendre à la paix sociale, de recenser les vagabonds ou d'éduquer les enfants, donc à la fois d'inclure et d'exclure dans la plus pure dialectique puritaine. Loin de ces intentions louables et de la réinsertion envisagée, la *workhouse* s'est imposée dans la durée comme une institution autoritaire et contraignante jusqu'à l'inimaginable, marginalisant les pauvres, les forçant à travailler. De toute évidence, elle relève du « grand renfermement » autrefois identifié par Michel Foucault.

L'ouvrage de Jacques Carré raconte et analyse les origines, les différentes étapes et les débats provoqués par cette institution dont l'image est familière au lecteur de romans anglais du XIX^e siècle mais la réalité mal connue. Outre l'intérêt d'une étude couvrant plus de trois siècles, le travail consiste moins à dépeindre la pauvreté anglaise qu'à restituer les politiques et les controverses qui prétendent s'occuper du problème tout en analysant le fonctionnement de ces lieux communautaires. Le livre se divise en trois axes successifs : les modalités d'enfermement et de stricte hiérarchisation des rapports humains ; l'architecture et les enjeux spatiaux de structures de plus en plus importantes (avec des remarques très stimulantes sur la conception scrutatrice de la structure panoptique) ; enfin, la mutation du travail imposé vers le punitif, jusqu'à la coercition absolue. La première qualité de ce panorama est de replacer les *workhouses* dans le contexte social des XVIII^e et XIX^e siècles marqué par une aggravation considérable de la mendicité, de la prostitution et de la délinquance issues de l'exode vers les grands centres, en particulier vers Londres.

La dimension mercantiliste ne doit pas être oubliée, un négociant comme Josiah Child voyant dans la force de travail des indigents une source d'enrichissement à l'échelle nationale (1690) et préconisant dès lors l'emploi sans réserve des enfants (un tiers des pensionnaires globaux). Quinze ans plus tard, Daniel Defoe s'inquiète au contraire d'une concurrence déloyale entre ces ateliers forcenés et les entreprises voisines. Décrétée et financée à l'échelon local comme un instrument de régénération religieuse au XVIII^e siècle, la *workhouse* est aussi gangrenée par la corruption, les piètres conditions sanitaires, l'autoritarisme de ses dirigeants, et n'aboutit que fort rarement aux bénéfiques

CACHEZ CES PAUVRES...

escomptés. Bientôt, le problème n'est plus tant de gagner de l'argent que de ne pas en perdre, et de maintenir les indigents sous contrôle, ce qui souligne un peu plus le soubassement moral de l'institution. La réalité pédagogique est déplorable et se limite à des bribes de lecture et à un catéchisme sommaire, même si l'enfance sert de vitrine à ces établissements, par le biais de dignes et voyantes processions dominicales.

Le livre analyse en profondeur les modulations législatives réformant régulièrement un système imparfait qui a pourtant le mérite d'exister, mais surtout il exhume magistralement les polémiques qui le sous-tendent. Ainsi des critiques du député whig William Hay en 1735, qui réclame une centralisation du système et préconise une réelle entreprise de formation. Le projet débouchera sur la loi Gilbert, initiant des établissements dépourvus de visée coercitive, ou sur les projets de James Peacock, qui imagine des « Villes-refuges », des « Banques de la pitié » ainsi qu'une aide non discriminatoire, expériences sans lendemain. À l'inverse, Henry Fielding (le père de *Tom Jones*) exige un assainissement financier, et un durcissement punitif qui finira par survenir. Le peintre Hogarth s'engage à sa manière, à travers ses gravures, mais aussi comme administrateur dans un hospice pour enfants abandonnés. Une loi de 1662 arrime les pauvres à la paroisse et les prive de toute assistance hors de la *workhouse*. Simultanément, les « Maisons d'Industrie » font leur apparition et investissent les grandes villes, versions renforcées du dispositif originel, ce qui conduit un avocat à constater en 1787 que la condition des indigents de ces Maisons « est pire que celle des noirs esclaves ! ».

Le grand tournant a lieu en 1834, dans un contexte d'hostilité générale à l'égard de la vieille « Loi des pauvres ». Le virage législatif entend tout à la fois répondre aux émeutes rurales des années 1830, proposer une « biopolitique » censée réduire la démographie des « classes dangereuses », en écho aux thèses malthusiennes, baisser l'impôt local tout en dessaisissant les juges de paix de leurs prérogatives et en instituant une « Commission centrale » en complète rupture avec la traditionnelle autonomie locale anglaise. Rédigée par Edwin Chadwick, la nouvelle loi fonde « le passage de la *workhouse* régénératrice à la *workhouse* punitive [...] et vise soit à forcer les indigents valides à renoncer à l'assistance, soit à choisir de statut de "non

méritants" en acceptant d'y entrer, quitte à accepter d'être assimilés au rebut de la société », ce qui amène Jacques Carré à identifier la « dépossession de soi » comme l'une des conséquences les plus perverses du système. L'accomplissement de tâches non qualifiées devient la règle, et les établissements accueillent une kyrielle de miséreux dont les besoins sont souvent distincts, voire contradictoires (pour les handicapés mentaux, par exemple).

Le nombre de nécessiteux hébergés passe de 156 000 en moyenne par an en 1870 à 254 000 en 1914, ce qui n'empêche pas les critiques de se multiplier, même à l'étranger, contre une institution ruineuse et inhumaine qui peine d'ailleurs à s'exporter : « *Voici maintenant ce que la maison de charité offre au pauvre valide qui consent à y entrer : elle lui offre ce qu'il faut pour ne pas mourir de faim, à condition qu'il sera séparé de sa famille, de ses enfants, car les âges sont isolés dans le Work-house comme dans la prison, et de plus à la condition qu'il achètera ce secours beaucoup plus cher qu'il n'a jamais payé le droit d'exister, au prix d'un travail forcé, purement mécanique et qui est un véritable supplice. Le supplice du moulin à bras ! J'ai vu dans plusieurs Work-houses des machines de ce genre, presque toutes en repos, parce qu'elles avaient mis en fuite les malheureux condamnés à les faire mouvoir, et j'ai la conviction que les plus affreuses extrémités, les dernières souffrances, sont préférables à une pareille charité. Aussi n'est-ce pas une charité que l'on a voulu instituer, mais un épouvantail de pauvres !* »¹

Jacques Carré se concentre sur les protestations émises par certaines élites britanniques, résistance dont l'auteur indique qu'elle constitua « une des composantes du mouvement chartiste », structuré à partir de 1837. La grande figure de ce refus est le radical William Corbett, qui dénonce à longueur de meetings l'éclatement planifié de la cellule familiale entre les murs de la *workhouse*. Certains tories se lamentent de la centralisation récente, les pasteurs récriminent contre la réduction de leur influence, la littérature évoque l'horreur des conditions de vie, avec moult détails qui émeuvent les lecteurs de Dickens ou de Trollope (*Jessie Phillips*, 1844). Mais le manque de témoignages des reclus constitue, faute d'archives, le point aveugle du récit. Suite au scandale d'Andover en 1845, qui dévoile l'étendue de la dénutrition et des mauvais traitements qui ont cours dans les *workhouses*, la presse entre à

CACHEZ CES PAUVRES...

son tour dans l'arène avec, à sa tête, le prestigieux *The Times*. Mais – et ce n'est pas le moindre des mérites du présent ouvrage que de l'explicitier – c'est la presse satirique qui se montre la plus virulente et la plus efficace : « *L'image devenait un puissant moyen de dénoncer les horreurs de la workhouse. Si l'hebdomadaire satirique Punch, fondé en 1841, mania surtout une ironie distanciée dans ses caricatures, le Pictorial Times n'hésita pas à publier des gravures réalistes illustrant l'intérieur même des établissements.* » Des motifs réalistes gagnant en force et en iconicité grâce à un amalgame entre rire et émotion à visées militantes, voilà qui est fortement évocateur : peu d'ouvrages spécialisés portant sur le genre satirique ont abordé jusqu'ici cette dialectique fondamentale entremêlant rire figural et rapport au réel, dans son acception la plus sombre.

C'est la montée au front en ordre dispersé qui nuit à l'efficacité de ces réquisitoires, ainsi que le ralliement stratégique de certaines élites ouvrières à la cause des *workhouses*, toutes à leur intérêt de voir se maintenir « *la vieille distinction entre indigents méritants et non méritants* », donc la reconnaissance d'un savoir-faire et d'une identité collective bien loin de toute notion de conscience de classe telle que la théorise alors Engels. Si la loi de 1834 ne s'appliquera jamais dans toute sa sévérité, elle modifie cependant définitivement les cadres d'une institution qui tente péniblement de se réformer de l'intérieur à partir des années 1890, avec la féminisation des surveillants, la montée des soins sanitaires, la préoccupation de la petite enfance. La guerre de 14-18 correspond au déclin irrémédiable des *workhouses*, surtout lorsque celles-ci sont réquisitionnées pour accueillir des soldats, qui découvrent alors le caractère sordide de ces lieux clos. Mais il faudra encore trente années pour que l'institution disparaisse.

Ce panorama critique de l'institution caritative anglaise sur une durée de plus de trois siècles excède largement le seul essai d'histoire sociale et touche avec un réel bonheur le registre des mentalités, de la politique, et jusqu'à l'architecture comprise comme un outil coercitif.

1. Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Paris, Paulin, 1840, tome I, [p. 163](#).

Lorsque s'enfuient les dieux

Qu'est-ce que l'athéisme ?

Une question rarement posée, en définitive, et qui appelle des réponses diverses : il existe un athéisme d'indifférence, ou pratique, à la manière d'Épicure, avec ses dieux lointains, un athéisme du scientifique dans son laboratoire, un athéisme simplement anticlérical, et l'athéisme dont on a accusé Socrate et les présocratiques comme Anaxagore. Comme le rappelle Marc Lebiez, avec une pointe d'esprit voltairien, les premiers chrétiens eux-mêmes ont été accusés d'athéisme : ne présentaient-ils pas comme une « bonne nouvelle » paradoxale la mort ignominieuse de Dieu, de leur Dieu, sur la croix ? N'ont-ils pas annoncé les premiers la « mort de Dieu » et le vide du ciel au Golgotha ?

par Jean Lacoste

Marc Lebiez, *Œdipe athée : Les hommes abandonnés des dieux*. L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 215 p., 22,50 €

Pour éclaircir cette question complexe, notre collaborateur Marc Lebiez, formé à l'étude des auteurs grecs, inspiré par les travaux de Jean Bollack et la critique du christianisme, dans l'esprit du « principe espérance » d'Ernst Bloch, fait retour vers les Grecs en interrogeant la figure d'Œdipe. Œdipe qui est dit par Sophocle « *atheos* », un adjectif qu'on ne peut traduire par « athée », et qu'il faut plutôt entendre comme « abandonné des dieux ».

Selon Lebiez, l'histoire d'Œdipe n'est pas un mythe parmi d'autres ; elle n'est pas une légende immémoriale que Freud aurait reprise, explicitée, conduite à sa vérité psychologique. Marc Lebiez y insiste, il s'agit d'abord d'une œuvre littéraire spécifique, une tragédie fondatrice parce que singulière, qu'il faut envisager dans ses deux volets, *Œdipe roi* (*tyrannos*) et *Œdipe à Colone* avec la mort du

LORSQUE S'ENFUIENT LES DIEUX

héros, aveugle mais apaisé, dans un faubourg d'Athènes.

Un double crime a été commis, resté impuni, et ignoré de son auteur, et c'est cette « souillure », ce « miasme » social objectif qui rend stérile la terre de Thèbes. C'est un châtement collectif, aveugle, injuste, qui n'a rien à voir avec la notion chrétienne de responsabilité individuelle et de faute intentionnelle. Œdipe est dit *atheos*, car il est victime en réalité de la mauvaise foi et de l'acharnement des dieux, et la « machine infernale » qui le brise n'enlève rien à sa piété. C'est son désir de vérité qui le conduit à sa perte. L'athéisme que Sophocle met en scène n'est pas une contestation de l'existence des dieux (ou de Dieu), mais le constat par essence tragique que le monde est abandonné des dieux, qu'il est livré à lui-même par des dieux qui se sont enfuis.

C'est le portrait d'une humanité condamnée désormais à vivre dans un temps de détresse que Sophocle présente, représentatif en cela d'une pensée grecque qui a trouvé à s'épanouir avec la génération de Périclès, du sophiste Protagoras, du philosophe Anaxagore, de Socrate bien sûr, tous plus ou moins accusés d'impiété, parce qu'ils opposaient un esprit rationaliste, positiviste, aux superstitions populaires, sans cependant renoncer à une forme de présence du divin dans le monde. Marc Lebiez résume cette position « polythéiste » par le verbe « héliéniser », qui désigne chez les néoplatoniciens comme Proclus, au V^e siècle de notre ère, la résistance à la nouvelle religion hégémonique qu'est alors devenu le christianisme, et il va jusqu'à affirmer qu'il n'y a pas de « théologie » au sens strict chez les Grecs. Certes, Aristote médite sur la notion de dieu dans le livre E de la *Métaphysique*, mais les penseurs grecs ne peuvent avoir qu'un discours sur le divin et ses formes nouvelles : les dieux, eux, sont absents.

D'un trait polémique, qui ne peut que trouver une résonance aujourd'hui, Marc Lebiez oppose à cette forme grecque d'athéisme pragmatique, à ce polythéisme méditatif du divin sans les dieux, à cette pensée de l'immanence, l'inévitable intolérance qui accompagne le monothéisme. L'affirmation selon laquelle il n'existe qu'un seul Dieu, la « doctrine exclusiviste » qui présente comme vérité révélée l'existence d'un Dieu transcendant, radicalement séparé du monde, dont il est le créateur, et qui en serait l'ultime juge,



sont si contraires à l'expérience humaine qu'il faut rien de moins que le martyr pour en garantir la vérité.

Irons-nous jusqu'à dire que Marc Lebiez réhabilite, avec ce polythéisme revisité, une forme de sagesse païenne en montrant la persistance des dieux anciens dans les rites, les fêtes et le culte des saints, et la résistance de ces formes au pur et radical monothéisme ? Sans doute ne croit-il guère à l'efficacité des interventions de saint Antoine de Padoue, pas plus qu'il n'adhère à l'idée d'une transcendance, mais, dans un monde désormais livré à lui-même, que les dieux ont déserté, dans un temps de détresse, « *in dürftiger Zeit* », il ne serait pas vain de revenir, comme le fait Hölderlin dans « Pain et vin », aux cultes symboliques de Dionysos (l'ivresse du vin) et de Déméter (la fermentation du pain). En d'autres termes, de reconnaître la nécessité de l'ombre, de l'impureté, de l'imperfection.

Marc Lebiez s'expose sans doute ainsi à bien des objections, dont celle qui voit au contraire dans cette transcendance la justification d'une éthique « autrement qu'être », « au-delà de l'essence », pour reprendre un titre d'Emmanuel Levinas. Et l'on songe aussi à ce vieux débat des années vingt qui a vu Freud, le rationaliste, et Romain Rolland, le spiritua- liste, s'opposer sur la notion d'un irréductible « sentiment océanique », sur la persistance d'une religiosité sans dogmes, d'une expérience subjective impossible à déraciner. Il est certain que, comme le suggère Ernst Bloch, l'athéisme laisse une trace, une cicatrice, un manque, un blanc qu'il ne faut surtout pas se hâter de combler.

Le grand intervenant

Edgar Morin est un homme sympathique, chaleureux, ouvert et généreux. Son œuvre est à son image : vaste, plurielle, ambitieuse, riche. Comme le dit Régis Debray dans l'un des nombreux hommages qui composent ce Cahier, seuls les sectaires peuvent lui reprocher d'aimer être aimé. Pourtant, n'aurait-il pas gagné à être un peu plus sectaire ?

par Pascal Engel

François L'Yvonnet (dir.), *Cahier de L'Herne Edgar Morin*, 272 p., 39 €

Orphelin à dix ans, Edgar Morin est réfugié à Toulouse en 1940 et entre dans la résistance communiste en 1942. Staliniens jusqu'en 1951, il participe à la fondation de la revue *Arguments* en 1956 après sa rupture avec le Parti, publie en 1959 sa célèbre *Autocritique*, et devient l'une des figures de la gauche intellectuelle. Sociologue dans la tradition d'Henri Lefebvre, il pratique une sociologie et une anthropologie de la vie ordinaire, de l'imaginaire social (*L'homme et la mort*, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *Les stars*), de l'événement et de la culture de masse (*Journal de Californie*, *La rumeur d'Orléans*, *L'esprit du temps*). Philosophe, il propose, au début des années 1980, une éléphantesque synthèse en six volumes, *La méthode*, qui entend prendre acte des progrès des connaissances dans tous les domaines, et du retour de la notion de « nature ». L'une des notions phare de ses livres est celle de complexité – biologique, cognitive, sociale, humaine –, dont il examine toutes les faces. Penseur du global, il n'a cessé de célébrer la créativité de l'humain et de jouer le rôle de vigie, que ce soit en éducation, en politique ou en matière artistique. L'un de ses termes favoris est celui de *reliance*, par lequel il entend la capacité à relier les savoirs, mais aussi les individus au sein de la communauté. Les nombreuses études et témoignages réunis ici (parmi lesquels ceux de Le Roy Ladurie, Barthes, Lefort, Touraine...) attestent de ses multiples rencontres et du rôle de passeur qu'il a pu jouer.

Pourtant, s'il a incontestablement joué un rôle dans l'ouverture de la sociologie à toutes sortes de domaines qu'elle ne pratiquait pas couramment, comme le cinéma, la communication, les médias, son travail de sociologue, comme le note Michel Wieviorka dans sa contribution, a eu peu d'échos parmi ses pairs au sein de la sociologie académique. Morin pratique une sociologie compréhensive – au sens d'englobante – qui fait plus appel au vécu qu'aux statistiques et aux hypothèses empiriques. L'une de ses enquêtes (collectives) les plus fameuses, *La rumeur d'Orléans*, menée « en éclair » en 1969, témoigne de son sens de l'événement et de l'enquête, mais reste superficielle, faute à la fois d'une analyse plus approfondie du contexte historique, social et politique (qui ne se limite pas à la réaction aux événements de 1968 d'une ville de province engluée dans ses traditions et son antisémitisme), et d'une théorie plus élaborée des rumeurs. Que la sociologie doive s'appuyer sur l'interprétation et la compréhension des acteurs plutôt que sur l'explication et la recherche de lois, on en conviendra. Mais doit-elle pour autant renoncer à toute recherche des causes et des mécanismes des comportements ? Le travail de Morin était pionnier à l'époque, mais son enquête souffre de ne pas être ancrée, comme les travaux contemporains sur les rumeurs et les paniques, dans une conception plus serrée des phénomènes de diffusion de l'opinion, plus ancrée dans les travaux de psychologie sociale et de sciences cognitives. La sociologie de Morin est plus proche, par sa variété et ses ambitions, de celle des grands dissidents de la sociologie, comme Simmel et Elias, que de celle de l'école française durkheimienne. Mais, à la différence de ceux-ci, et de ses contemporains Bourdieu et Boudon, il lui manque une théorie générale du social.

Ce n'est pas que Morin manque d'une conception d'arrière-plan ni d'un projet, puisqu'il a cherché, dans ses volumineux *opera* sur la *Méthode*, à développer une théorie de la complexité qui tienne compte à la fois de l'être biologique et historique des humains et de leur capacité à transcender les déterminismes auxquels ils sont soumis. La masse de savoir, de disciplines, de thématiques abordées dans ces livres est impressionnante. Morin invoque Descartes quand il commence son travail, mais c'est un Descartes en forme de *culbutto* : au lieu d'un socle certain de connaissances premières, Morin invoque une sorte de droit à l'incertitude ; au lieu d'une recherche des fondations, il pratique la mise en réseau, la complexification plutôt que la démarche réductrice. Il

LE GRAND INTERVENANT

a parfaitement compris, notamment quand il a participé au fameux colloque Piaget/Chomsky à Royaumont en 1975, qu'avec les recherches contemporaines en sciences cognitives et en neurosciences on ne pouvait plus partir, comme le faisaient les marxistes de sa jeunesse et Sartre, du seul être historique de l'homme, et qu'il fallait développer une conception qui prenne en compte les continuités entre nature et culture. Mais l'a-t-il vraiment mise en œuvre ? Il emprunte à l'écologie, à la théorie des systèmes, à la cybernétique, dans des synthèses qui font penser à celles de Niklas Luhmann, mais il vise plus une conception archi-générale de l'humain. La largeur de ses vues, son humanisme généreux, font penser, comme le remarque Mauro Cerutti, à Pic de la Mirandole. Mais cela nous donne-t-il une philosophie de la connaissance ?

Un texte de Morin de ce cahier résume ses propositions pour une « réforme de la pensée » : contextualiser et globaliser les connaissances, dépasser les barrières entre culture littéraire et culture scientifique, renoncer au déterminisme, à la décomposition analytique, aux principes classiques de la preuve par induction et déduction de contradiction et d'identité, au profit d'une pensée complexe, holistique, attentive au désordre, à l'indécidabilité. Le problème de ce type de pensée « libératrice » est que ces « principes » en restent au niveau de slogans et de programmes, et qu'ils ne font jamais l'objet de véritables analyses ou d'arguments. Jean-Louis Le Moigne, exégète autorisé, nous dit que Morin est un « épistémologue considérable ». On ne demande qu'à le croire. Mais de quelle épistémologie s'agit-il si l'on ne peut plus, comme le suggère Le Moigne, donner de critères du connaître ? Si la connaissance est « contextuelle » et soumise à toutes sortes de paramètres de lieu, de temps et de culture, cela signifie-t-il que le terme « savoir » dépend des contextes, et que dans certains cas on sait, alors que dans d'autres on ne sait pas ? Comment alors peut-on parler, comme le fait notre épistémologue, de progrès des connaissances ? Peut-on, parce que les critères du savoir sont mouvants, en conclure qu'on peut se passer de tout critère ? Comment peut-on proclamer une nouvelle *Instauratio Magna* du savoir et un humanisme « universaliste » sur un arrière-plan assumé de scepticisme et de relativisme ?

Morin peint tout avec un très gros pinceau, et la peinture déborde souvent. Des déclarations

du style « la déduction peut avoir des dérapages » comme le montre « le paradoxe du Crétois qui prétend que tous les Crétois sont menteurs » constituent des proies faciles pour les anthologies d'absurdités publiées par Sokal et Bricmont et les ironies d'un Bouveresse sur les penseurs à la louche dans ses *Prodiges et vertiges de l'analogie*, et elles auraient justifié le propos du satiriste : « *ad impellendum satis, ad edocendum parum* » (« pour exciter plutôt que pour instruire »). Le fait que des penseurs comme Bruno Latour, Michel Maffesoli, Michel Serres et Boris Cyrulnik pratiquent le même type d'éloge des réseaux, de l'auto-organisation, de la complexité, de l'incertitude et des processus, et fassent partie avec Morin de ce qu'on pourrait appeler l'école de la désacralisation de la raison, n'est pas pour nous rassurer. Comme tous les membres de cette école si bien représentée en France quand bien même ses membres se proclament des *mavericks*, Morin se flatte de ne pas avoir les papiers d'identité du philosophe ni ceux du scientifique et de « faire la navette, en contrebandier [...] à l'interface des sciences humaines et des sciences naturelles ». Les contrebandiers du savoir sont bien sympathiques, mais on peut toujours craindre qu'ils nous refilent de la camelote en douce.

L'œuvre de Morin n'en est pas moins significative. Même s'il peut apparaître comme l'intellectuel de gauche typique, disposant de son rond de serviette au *Nouvel Observateur*, intervenant sur tous les sujets politiques et culturels depuis près de six décennies, ayant traversé le siècle précédent et ayant encore bon pied dans celui-ci, son œuvre témoigne, au moins autant que celle de Foucault, d'un changement profond dans le statut et les fonctions de l'intellectuel. L'intellectuel classique parlait au nom de la vérité et de la connaissance, de l'universel et de la raison. Mais ces notions sont à présent l'objet d'un soupçon permanent, encore plus manifeste quand on nous propose de les remplacer par des produits de substitution comme des vérités « plurielles », des connaissances « situées » et une raison plus « souple ». Pire, elles passent pour être de droite, alors qu'elles ont constitué depuis des siècles la base de la pensée progressiste.

À ce titre, rien n'est plus intéressant dans ce volume que d'apprendre que, pendant la guerre, à Toulouse et à Carcassonne, Morin servit de nègre, via la résistance communiste, à Julien Benda, et de lire les quelques lettres qu'ils ont pu s'adresser en 1941 et 1942. Leurs

LE GRAND INTERVENANT



échanges portent sur la littérature et l'art, et Benda, qui à l'époque écrivait *La France byzantine*, avait besoin de documentation et demandait au jeune Morin de « piocher dans Gide, Malraux et Valéry des signes

de débilité ». À une lettre de Morin qui lui confiait que « l'art contemporain est d'une très grande richesse » et qu'il prisait *Les nourritures terrestres*, Benda lui répond sur un ton glacé que pour lui la richesse artistique ne peut se concevoir sans une forme d'« intellectualité » et une capacité à fournir une « vue enrichissante pour la pensée ». Comme le dit Morin de Benda, « il m'a beaucoup ému personnellement, mais je n'ai jamais pu suivre ses idées ».

On peut le comprendre, et ce malentendu entre le jeune Morin et le vieux Benda montre parfaitement l'opposition, non seulement de leurs tempéraments, mais aussi de leurs visions intellectuelles et de leurs conceptions des tâches de la pensée. Benda assignait au clerc la tâche de défendre les « valeurs éternelles » de justice, de vérité et de raison et de ne descendre dans l'arène politique que quand il constatait que celles-ci étaient bafouées. Il recommandait à ceux qui se vouent à l'esprit de se détacher des valeurs de leur époque et de leur opposer l'idéal. Rien n'est plus éloigné de la conception que défend Morin – comme, il faut bien le dire, la plupart de nos contemporains, raison pour laquelle son œuvre est si populaire – de la nature et des fonctions de l'intellect.

Contre Benda, les intellectuels désacralisateurs de la raison s'assignent comme objectif de coller le plus possible à leur temps, d'en épouser les valeurs, et de le vivre. Edgar Morin incarne avec sincérité et constance ce souci du présent, ce désir de brouiller les frontières entre la pensée et le journalisme, qui est devenu l'article de base des clercs de notre temps. Mais le rôle de l'intellectuel n'est-il pas de prendre ses distances avec son époque, d'en critiquer, voire d'en refuser les valeurs, plutôt que de les épouser ? N'est-il pas de faire autre chose qu'une sociologie et même une épistémologie du présent ?

Camera diabolica

J'attendais ce livre depuis longtemps. Qu'un artiste (Jean-Louis Comolli est documentariste de cinéma), doublé d'un théoricien (il a dirigé la revue Les Cahiers du cinéma lors de leur époque à la fois la plus politique et la plus théorique, les années autour de Mai 68), se penche enfin sur les vidéos de l'État islamique, dit « Daech ». Finalement, un penseur porte un regard théorique sur ces vidéos de propagande, sans s'arrêter seulement à juger de « l'immoralité » supposée de cette insurrection hors la loi. Car, on le sait, la morale est toujours « affaire de travellings ». Plus que jamais. L'abjection n'est pas que dans le fond, mais dans la forme, c'est-à-dire dans tel ou tel recadrage à tel moment ; et Jacques Rivette avait commencé de le démontrer dans un fameux article desdits Cahiers, « De l'abjection ».

par Guillaume Basquin

Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort* Verdier, 124 p., 13,50 €

Le livre de Comolli nous apprend beaucoup de choses, rassemblant des documents trouvés sur internet ; mais il déçoit un peu le lecteur que je suis pour au moins deux raisons. Comolli, croyant encore trop au cinéma, ne va pas tout à fait au bout de ce qui nous saute pourtant aux yeux : puisque la vidéo n'est pas le cinéma, contrairement à ce qu'il prétend, ce « cinéma de la mort » est exactement contemporain, dans une parfaite synchronie, de la « mort du cinéma (argentine) ». En second lieu, Comolli, croyant encore trop en l'Occident tel qu'il est ou va, ne pousse pas jusqu'au bout un raisonnement dont il nous donne pourtant toutes les clés dans des documents glanés sur différents blogs à la fin du livre – il a écrit son livre un peu vite, dans l'urgence brûlante de la pensée. Comme, pour ma part, je ne crois plus ni en le cinéma totalement numérisé, ni en cet Occident-là,

CAMERA DIABOLICA

sans foi autre que celle de l'argent et de la volonté de technique, je pousserai dans la dernière partie de ce texte cette réflexion commencée ici à ses dernières extrémités. Que le lecteur me pardonne : « *Il y a urgence : il y a le paysage, il y a la lumière, et le cinéma va mourir*[1] », et je n'ai pas le temps d'écrire un nouveau livre sur le sujet.

La guerre des images au temps du numérique

Stanley Kubrick, lors d'entretiens tardifs, avait prévu que les nouvelles technologies de diffusion des « images-mouvements » provoqueraient une explosion des images pornographiques ; il suffit de taper quelques mots clés sur un ordinateur pour s'en rendre compte ; ce qu'il n'avait pas imaginé, semble-t-il, c'est qu'on allait assister, pour les mêmes raisons (gratuité des « images » qu'on reçoit à la maison, c'est-à-dire dans la sphère privée, sans le regard des cospectateurs qui rendait possible la catharsis et la rédemption collective des mauvaises pulsions/passions au sein de la communauté même – le théâtre/la salle) – et ce depuis la tragédie grecque), à un déferlement inouï d'images violentes ou de la violence : d'abord *snuff movies*, puis « images » prises à la GoPro d'attentats suicides (comme Mohamed Merah à Toulouse), et enfin « images » de la mort mise en scène pour être filmée, de la propagande de l'État islamique. Y a-t-il lieu de s'étonner de « *l'accélération brutale, de nos jours, du temps de la terreur* » ? Bien sûr que non ; et c'est là que le livre de Comolli est le plus percutant : il abonde en réflexions profondes sur cette question, interrogeant « *de façon pressante ce qui nous intéresse du destin des images aujourd'hui* ». Qu'est-ce que ça signifie que lors des tueries post-Charlie Hebdo, soit le 9 janvier, un tueur ait attaché une caméra en marche à son corps ? Qu'est-ce qui a changé depuis le cinématographe Lumière, qui filmait « l'autre », par amour ? Pourquoi le porno et le cinéma de propagande ont-ils été les premiers à se jeter sur l'aubaine du « cinéma » numérique ? Comolli conclut son livre ainsi : « *Le triomphe du numérique chez les amateurs comme chez les professionnels est à la fois condition et véhicule de cette généralisation spectaculaire.* » De la violence, serais-je tenté d'ajouter aussitôt...

D'une guerre l'autre

En annexes du livre, Comolli nous offre des documents exceptionnels (que d'ailleurs il ne

synthétise pas : il nous les laisse comme cela, sans les manipuler). On y apprend que la fondation du studio de vidéo de Daech, le Al-Hayat Media Center, remonte à... 1991, soit l'année de la première guerre d'Irak de Bush père ; que tous les principaux cerveaux de l'État islamique se sont rencontrés dans une prison de l'armée américaine, Camp Bucca ; que l'esthétique des clips de Daech doit énormément aux célèbres photos américaines de la prison d'Abou Ghraib et à des jeux vidéo comme *Games of Thrones* (pour la partie « technique » des décollations). Abou Ahmed, un ancien prisonnier, en tire cette conclusion cinglante, que Comolli n'ose pas analyser : « *S'il n'y avait pas eu de prison américaine en Irak, il n'y aurait pas d'EI aujourd'hui. Bucca était une usine. Elle nous a fabriqués. Elle a construit notre idéologie.* » Daech est bien notre monstre de Frankenstein (n'oublions jamais que c'est le professeur qui se nomme ainsi, pas sa « créature »), vidéo comprise ! (Puisque « *le succès en Occident de ces vidéos vient sans doute de cet apport par les Occidentaux dans leur travail* ».)

Le mauvais goût mène au crime

Rien de moins bazinien que le « cinéma » de Daech : alors que, pour André Bazin, le cinéma devait sauver la vie, en l'enregistrant sur de petites bobines comme le faisaient les Égyptiens avec leurs momies, les clips de Daech exaltent une mise en scène de la mort avec force effets spéciaux dignes du plus mauvais cinéma hollywoodien : « *Tous sont coiffés de génériques en images de synthèse, avec effets visuels et sonores* » ; « *Islam et Capital déchaîné font bon ménage* » ; « *La plus essentielle des constantes qui traversent ces milliers de clips est qu'ils sont destinés à être vus et entendus. C'est en fonction de cette adresse qu'il y a mise en scène, même réduite* ». Tout est manipulé pour effrayer le spectateur qui perd toute liberté : « *Il ne s'agit pas seulement de faire voir, il s'agit de montrer, avec toute l'obscénité que porte cette insistance.* » On l'a compris, les vidéos de Daech sont au plus loin du cinéma moderne qui croyait, lui, en l'enregistrement : comme dans le « cas Hitler », le mauvais goût mène au crime. Les réalisateurs de Daech, c'est le moins qu'on puisse dire, ne croient pas le moins du monde en la « rédemption de la réalité physique par le film », pour reprendre un beau titre de Siegfried Kracauer : leurs images sont faites pour être consommées tout de suite, comme le porno, et méduser leurs spectateurs, à qui il n'est plus laissé aucune place : plus de hors-champ du tout, nous montre Comolli (on

CAMERA DIABOLICA

reconnaît là les apports théoriques des *Cahiers* années « Mao ». Loin, si loin du cinéma d'un Abbas Kiarostami... « *Pour une part rentable de l'actuel Hollywood, comme pour Daech, le spectateur est d'une seule sorte : il désire le pire, il veut se vautrer dans la violence, il veut des "maîtres" forts, qui le violent. La "haine de soi" qui caractérise les sujets consentant à la violence organisée fabrique haine et mépris de l'autre.* » Or, sans amour, nous disait Ingmar Bergman, on ne peut rien faire au cinéma. Ce qui nous amène à dépasser les positions théoriques de Comolli.

Au-delà du principe du cinématographe Lumière

Comolli doit faire cette amère constatation : « l'objet central de notre temps » selon James Agee, la caméra de cinématographe, a abouti à « cela » : enregistrer la mort pour la mort. Il écrit : « *Tout change avec Daech. Filmer et tuer, soit. Mais que ce soit immédiatement visible et vu aux quatre coins du globe, tel est l'apport de Daech à la cinématographie générale.* » Mais est-ce encore du cinématographe bazinien ? Non, les propagandistes de Daech ne gardant de l'enregistrement que sa *part maudite*[2] – ces morts-là ne se relèveront pas ou plus – et rien de l'aspect « momie du changement » de la pellicule enroulée de film qui devait conserver la vie pour la rédimer. Voilà peut-être la seule « erreur » philologique de Comolli : il aurait dû titrer son livre : « Daech, la mort et la télévision », ou bien : « Daech, la mort et la vidéo », car il ne s'agit plus de vision en commun, comme chez les frères Lumière qui avaient « la même bobine[3] », mais bien de vision « un-par-un », comme dans le (trop célèbre) kinétoscope d'Edison : l'augmentation des capacités de circulation numérisée des images-mouvements n'aura eu d'égale que celle, tout aussi explosive et incontrôlée, de la violence de *passages à l'acte réels*, filmés ou pas.

Plus loin, et on reconnaît là un prolongement des théories d'un Serge Daney dans *Les Cahiers du cinéma* sur le retour des films par passage à la télévision, Comolli inscrit sa position : tout ce qui bouge sur un quelconque écran, même sur un smartphone, est cinéma. Du coup son amour du cinéma en sort ébranlé : « *Les clips de Daech portent atteinte à la dignité du cinéma.* » C'est là que je ne le suivrai plus ; pour moi, pas plus qu'*Octobre* d'Eisentein qui passerait sur YouTube, ces

Jean-Louis Comolli Daech, le cinéma et la mort



clips ne sont du cinéma. Si les réalisateurs de Daech avaient dû payer du film 16 ou 35 mm, les faire développer dans de coûteux laboratoires, les projeter dans des salles collectives comme au Grand Café en 1895, ça n'aurait jamais autant fonctionné, collant au spectateur scotché sur sa tablette... Il en aurait été tout autrement, j'en suis sûr. D'ailleurs, les nazis n'ont pas filmé, ou très peu : s'ils avaient montré « ça » dans des salles de théâtre, le peuple allemand n'aurait jamais marché... Aussi mon amour du « vrai » cinéma n'en est-il pas modifié. Et ma liberté aura été celle de ne jamais chercher à regarder un quelconque clip de Daech : « *Le refus de voir est la liberté du spectateur* », écrit Comolli. Je fus ce spectateur.

1. Jean-Luc Godard, *Lettre à Freddy Buache*.
2. Voir son texte « Mort tous les après-midi », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, coll. « 7e art ».
3. Voir *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

Beats en tenue d'exposition

En 1944, trois jeunes hommes qui souhaitaient devenir écrivains et réinventer l'existence se rencontrèrent à New York. Ces jeunes gens, Allen Ginsberg, Jack Kerouac et William S. Burroughs, constituèrent le premier noyau de ce qui allait s'appeler la Beat Generation et en devinrent les auteurs les plus importants. Près d'eux ou loin d'eux, gravitèrent pendant une quinzaine d'années des personnages qu'ils fascinaient ou qui les fascinaient, engagés pour certains dans une recherche artistique particulière. Rejetant les valeurs sociales, politiques, religieuses ou sexuelles de leur pays, ils désiraient en redéfinir de nouvelles pour eux-mêmes. C'est à ce « groupe », mais bien sûr plus particulièrement à ses créateurs ou à ses figures admirées que le Centre Pompidou consacre jusqu'au 13 octobre une exposition : « Beat Generation : New York, San Francisco, Paris ».

par Claude Grimal

« Beat Generation : New York, San Francisco, Paris ». Centre Pompidou. Du 22 juin au 13 octobre 2016

Catalogue de l'exposition, sous la direction de Philippe-Alain Michaud. Centre Pompidou, 304 p., 44,90 €

L'exposition, qui occupe élégamment la grande galerie du sixième étage, en met plein les yeux et les oreilles en proposant une fabuleuse quantité de documents visuels et sonores (bien plus qu'il n'est possible d'en absorber en une seule fois). Elle laisse le visiteur un peu étourdi... une bonne chose sans doute puisque le mouvement Beat – qui n'en était pas vraiment un – n'avait qu'une cohérence esthétique relative, et se voulait d'abord revendication de liberté et recherche de soi par le voyage, la drogue, les philosophies orientales, etc. L'exposition du

Centre Pompidou a choisi une voie médiane entre l'ambition globalisante de la présentation « Beat Generation and New America » du Whitney Museum à New York de 1995-1996 et l'approche documentaire « pointue » sur un aspect du travail d'une figure particulière, comme « Beat Memories : The Photographs of Allen Ginsberg », à la Grey Art Gallery de New York en 2012 (des œuvres de ces deux expositions sont bien sûr présentées au Centre Pompidou).

« Beat Generation : New York, San Francisco, Paris » s'est donné plusieurs buts. Elle veut d'abord, contrairement à l'exposition du Whitney, regarder hors des frontières américaines, pour « évoque[r] l'extension de la scène beat outre-Atlantique, notamment à Paris et à Tanger » (extrait de l'avant-propos du catalogue). Son second but est de montrer l'inventive circulation entre les arts due, selon le commissaire de l'exposition, Philippe-Alain Michaud, à « l'usage extensif des moyens de reproductibilité moderne (machine à écrire, transistor, disque, appareil photo, caméra, télétype, rétroprojecteur, magnétophone, épидiascope...) mais un usage rien moins que systématique ou méthodique ». Les buts de l'exposition sont donc d'internationaliser le « mouvement », ainsi que de lui décerner la bonne vieille médaille de décloisonnement des arts, qui a déjà beaucoup servi au cours du XX^e siècle. Ces deux partis pris sont fructueux, quoique discutables, par les possibilités qu'ils offrent de présenter un grand nombre d'œuvres et d'objets, mais peut-être moins qu'un troisième, peu explicité, qui découle partiellement du précédent, la décision d'accorder un rôle prééminent à l'image animée et au son, presque toujours grands gagnants dans les espaces de l'exposition.

De ce fait, à l'intérieur de l'exposition, la littérature Beat dans sa modeste version *low-tech* manuscrite, tapuscrite ou imprimée (à une exception près, le fameux rouleau de *On the Road*) a du mal à se faire une place face à la concurrence tapageuse ou éclatante des voix, des musiques et des bandes filmées. Pourtant, faut-il le rappeler, la Beat Generation n'existerait plus dans la mémoire esthétique d'aujourd'hui sans des romans et des poèmes aussi importants que *Howl*, *On the Road*, *Naked Lunch*. C'est la production littéraire des Beats et pas leur production plastique qui les a fait passer à la postérité. Ceci se vérifie au cours de la visite où ce domaine, pour intéressant qu'il soit, apparaît rarement comme novateur ou exceptionnel. Il retient d'ailleurs infiniment plus par son aspect

BEATS EN TENUE D'EXPOSITION

documentaire que par son aspect purement esthétique.

Ceci dit, beaucoup de pièces de l'exposition satisfont l'œil et alimentent une réflexion que le catalogue, lui, permet moins de prolonger. La satisfaction intellectuelle qu'on prend à l'exposition se double du plaisir de faire l'expérience d'un beau dispositif de présentation. Ainsi, après les panneaux d'entrée où des photos de groupe agrandies des Beats accueillent le visiteur, celui-ci se trouve vite plongé dans une demi-obscureté et placé devant un objet impressionnant même pour le moins idolâtre : une longue châsse-vitrine contenant les 36,5 m du tapuscrit de 1951 sur papier calque de *On the Road* de Jack Kerouac.

L'objet avait déjà été présenté à Paris en 2012, mais il apparaît ici tel le voile de Turin ou le Saint Graal, flanqué de surcroît de trois écrans où défilent en noir et blanc des images du paysage américain tandis que résonnent doucement les sons country des enregistrements d'Harry Smith. C'est beau et c'est également très efficace puisque le grand rouleau sert de colonne vertébrale à toute l'exposition, la répartissant à droite et à gauche en différents espaces consacrés à des lieux Beat (Tanger, Venice...), ou à des artistes particuliers, le tout dans une alternance agréable de salles sombres ou éclairées, à dominance de noir et blanc, ou très colorées.

Dans le mélange des objets présentés, le visiteur fait ensuite son choix. Même si feuillets, plaquettes, livres, magazines, citations murales, ont du mal à se faire remarquer, on l'a dit, dans le tourbillon visuel et sonore venu d'écrans et de spots d'écoute, ils sont bien présents : on peut se pencher sur un premier jet écrit en joual d'un début de *On the Road* de Jack Kerouac, ou sur une partie dactylographiée et corrigée de *Howl* d'Allen Ginsberg. Pour la cocasserie ou le charme, on peut s'arrêter devant des documents filmés : Michael McClure récitant de la poésie aux lions du zoo, ou Jack Kerouac présentant en anglais et en français canadien les gestes professionnels du cheminot.

Pour ce qui est de la partie plus traditionnellement plastique on l'a également mentionné, le visiteur reste un peu déçu, tout en appréciant le côté anecdotique ou documentaire des dessins et des peintures qui sont

proposés (Gysin, LaVigne...). La photographie est bien représentée avec Frank, Berman, Ginsberg... : se mêlent des clichés pris par des « professionnels » et par des amateurs. Elle remplit différentes fonctions : servir d'illustration à l'épopée Beat, être une recherche plastique, exister en tant que document sur les États-Unis eux-mêmes.

Parallèlement à ces aspects littéraires et artistiques « traditionnels », l'exposition a choisi de mettre en avant films et documents filmés. Avec les enregistrements sonores (en ambiance ou mis à disposition en écoute individuelle), ils se taillent la part du lion. Le visiteur voit et entend presque dans chaque pièce des images et des sons produits par la Beat ou qui ont eu une influence sur elle. Parmi d'autres, notre visiteur retiendra probablement, qu'il l'ait déjà vu ou non, le *Pull My Daisy* (1959) de Robert Frank et Alfred Leslie, carte de visite soigneusement foutraque de la Beat Generation, film dans lequel jouent, il l'avait oublié, Delphine Seyrig et la peintre Alice Neel (dans des rôles, respectivement d'épouse et de douairière, assez révélateurs de la conception de la femme qu'avaient les Beats).

« Beat Generation : New York, San Francisco, Paris » est donc une corne d'abondance pour le regard et l'écoute. Foisonnante, insoucieuse de hiérarchisation, amicale pour l'hagio-graphie Beat, elle sait captiver. Le public, souvent jeune et attentif, se presse d'ailleurs autour des reliques (le pantalon et les *sneakers* de Jack Kerouac qui figurent dans l'exposition) comme auprès de pièces moins rigolotes. Il regarde, écoute, prend des notes ou des photos ; la citation qui semble le faire rêver est celle de la grande salle : « *Everything belongs to me because I am poor.* » Redeviendrait-elle dans l'air du temps, cette constatation en apparence paradoxale ?

La phrase, tirée de *Visions de Cody*, roman que Jack Kerouac écrivit en 1951-1952, représente l'utopie des Beats, jeunes gens « *fous de vivre, fous d'être sauvés, désireux de tout* ». Un peu moins de vingt ans après l'avoir rédigée, Jack Kerouac abruti par l'alcool finissait ses jours avachi devant un écran de télévision dans la maison de « mémère » (sa mère), chez qui il était retourné vivre. L'exposition du Centre Pompidou montre qu'avant toute dégénérescence peut exister un moment fringant, frugal et fastueux. Le jeune public paraît l'avoir bien compris.

Paris des philosophes (18)

Diderot, ou le Paris sentimental d'un philosophe

« Ces gens-là [...] vont-ils croire que [...] nous avons dû parcourir notre histoire comme des va-nu-pieds ? » Milan Kundera, Jacques et son maître : Hommage à Denis Diderot en trois actes.

« Paris, qui, malgré tout le mal que j'en pense et que j'en dis, est pourtant le séjour du bonheur pour moi (1). » Diderot, « Monsieur le philosophe », pour parler comme le Neveu de Rameau, est toujours à parcourir Paris en tous sens, mais ce n'est pas la déambulation d'un voyeur à la manière d'un Restif de La Bretonne. On connaît les premiers mots de ce dialogue avec l'extravagant neveu : « *Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal.* » Diderot affirme mener une vie régulière, de bon père de famille ; il est « *d'une nature casanière de citadin* » (Versini), mais son Paris est un Paris « sentimental », marqué par toutes les nuances de l'érotisme et de l'amitié amoureuse. Le maître d'œuvre du projet intellectuel le plus important du siècle, le *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, aime s'asseoir sur un banc, le « banc d'Argenson », côté rue de Valois, à l'est, pour attendre son amie Sophie Volland, ou s'amuse à regarder les joueurs d'échecs du café de la Régence dans l'allée de Foy. Étrange philosophe qui « *abandonne [son] esprit à tout son libertinage* » et aux yeux de qui « *[ses] pensées sont [ses] catins* ».

Le jeune Diderot arrive à Paris en 1728 : il a quinze ans, il est tonsuré depuis trois ans, il est destiné à la prêtrise et les jésuites de Langres lui ont donné une éducation des plus solides. Obéissant, il étudie à la Sorbonne la théologie et la philosophie, avec une préférence pour cette dernière, et il obtient en 1732 le grade de maître ès arts de l'Université. Mais la vie de la capitale a séduit le jeune homme et l'écarte de la religion. Désormais « *le Paris de Diderot [...] structure la vie, la sensibilité, la personnalité et finalement l'œuvre du philosophe (2)* », avec deux pôles, le Quartier latin, avec ses libraires, et le Palais-Royal, avec ses galanteries. On sait peu de chose sur cette première période de sa vie, si ce n'est qu'il mène une existence « misérable » de « libertin ». Manifestement « Monsieur le

philosophe » a connu, lui aussi, cette vie précaire de la bohème que décrit avec cynisme le Neveu de Rameau. D'où des relations difficiles avec son père, le maître coutelier de Langres, qui lui coupe les vivres en 1736 et le fait même enfermer dans un couvent en 1743. Diderot exerce mille métiers, dont celui de traducteur, et nombreuses sont ses adresses successives: rue de l'Observance ; rue de la Parcheminerie ; rue du Vieux-Colombier ; rue des Deux-Ponts, dans l'île Saint-Louis, etc.

Le voilà pourtant marié. Le 6 novembre 1743, il épouse secrètement une lingère, Anne-Antoinette Champion, dite « Nanette », qui loge rue Boutebrié. Le mariage a lieu en pleine nuit à l'église Saint-Pierre-aux-Bœufs (dans la Cité, aujourd'hui rue d'Arcole). Le jeune ménage s'installe rue Saint-Victor (5^e arrondissement) au Quartier latin, puis rue Traversière dans le faubourg Saint-Antoine, avant d'habiter rue Mouffetard. C'est là que, pendant la semaine sainte 1746, Diderot écrit des *Pensées philosophiques* dans lesquelles il critique vivement la religion. Le Parlement en ordonne sagement la destruction ; voilà Diderot dans les dossiers de la police.

Six ans plus tard, le 24 juillet 1749, le philosophe, qui habite alors au 3, rue de l'Estrapade (5^e arrondissement) et vient de publier sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, est arrêté et conduit à Vincennes ; après un séjour dans le donjon, il est mis en résidence surveillée fin août et finalement libéré le 3 novembre, après cent trois jours de captivité. On sait que c'est en lui rendant visite que son ami Rousseau a cette fameuse « illumination de Vincennes » d'où est sorti le *Discours sur les sciences et les arts*.

Pour sa part, Diderot veut désormais faire preuve de prudence. Il n'empêche, il travaille avec acharnement à l'*Encyclopédie* en accord avec d'Alembert, que ce soit au café Procope, ou au café Landelle, rue de Bucy, mais aussi chez le libraire Le Breton, rue de la Harpe. Contre vents et marées il parvient à publier les deux premiers tomes avant que le privilège ne soit révoqué. Rien n'y fera, les dix volumes in-folio « *dont deux de planches en taille-douce* » proposés par souscription paraîtront tous (vingt-cinq volumes au total) de juillet 1751 à 1772, malgré la révocation du privilège en 1759 et l'opposition des dévots.

En 1753, Diderot avait connu une joie de père de famille : après trois enfants morts en bas âge, il a d'Antoinette une fille, Marie-Angélique, qu'il fait baptiser dans l'église



PARIS DES PHILOSOPHES (18)

Saint-Étienne-du-Mont toute proche, et pour qui il aura une tendresse jalouse. En 1754, il s'installe au 2, rue Taranne, à l'étage élevé d'un immeuble aujourd'hui disparu – à l'emplacement actuel du 149, boulevard Saint-Germain, à deux pas de la brasserie Lipp. D'où la statue, non loin, sur le boulevard Saint-Germain.

C'est de cette époque que date le début de sa « liaison douce » avec Louise-Henriette Volland, « Sophie » Volland, qui habite, quant à elle, avec sa mère – veuve d'un financier – rue des Vieux-Augustins (rue Hérold), non loin du jardin du Palais-Royal où Diderot la rejoint. Une liaison où l'esprit semble avoir autant de part que le corps, doucement érotique et intellectuelle, qui donne lieu à une abondante correspondance entre 1759 – date de la première lettre de Diderot conservée – et 1775. Une correspondance retrouvée en Russie et publiée en 1830, malheureusement sans les réponses de Sophie ; elle n'en reste pas moins peut-être le chef-d'œuvre du philosophe parisien.

À partir de 1759, Diderot rend compte dans la *Correspondance littéraire* de Grimm des Salons de peinture et de sculpture organisés tous les deux ans dans le Salon Carré du Louvre, des *Salons* qu'il rédige dans le cadre

luxueux du château du baron d'Holbach au Grandval (à Sucy-en-Brie). Notre Parisien, pour une fois voyageur, effectue de juin 1773 à septembre 1774 un long périple (La Haye, puis la Russie), tant est grande la puissance d'attraction des nouveaux Césars sur les philosophes (à l'époque).

Le 22 février 1784, Sophie Volland meurt en léguant à son ami une bague et son édition des *Essais* de Montaigne. En juillet, Diderot, frappé par cette perte, quitte la rue Taranne pour s'installer au 39, rue Richelieu, au rez-de-chaussée de l'hôtel de Bezons, un logement dont le loyer est payé par Catherine II de Russie. C'est là qu'il meurt le 31 juillet 1784. Il est inhumé le lendemain dans l'église Saint-Roch, ses restes ont disparu lors de la Révolution, empêchant tout transfert au Panthéon.

Jean Lacoste

1. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, choix et préface de Jean Varloot, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 75 [8 août 1759].
2. Laurent Versini, « Diderot piéton de Paris », *Travaux de littérature*, XIII, ouvrage publié par l'ADIREL, Klincksieck, 2000, p. 177.