

# Rentrée littéraire



## Forest

**Jablonka      Shua Dusapin      Tawada**

**Amigorena      Gueorguieva**

**Haddad      Bolger      Lerner      Minard**

**Oz**

## LITTÉRATURE FRANÇAISE

- Elitza Gueorguieva** Les cosmonautes ne font que passer  
par *Sophie Ehrsam* p.3
- Philippe Forest** Crue  
par *Tiphaine Samoyault* p.4
- Hubert Haddad** Les coïncidences exagérées  
par *Roger-Yves Roche* p.6
- Céline Minard** Le grand jeu  
par *Pierre Benetti* p.7
- Jean-François Roseau** La chute d'Icare  
par *Rémi Guittet* p.12
- Santiago H. Amigorena** Les premières fois  
par *Jeanne Bacharach* p.15
- Vincent Borel** Fraternels  
par *Ulysse Baratin* p.16
- Elisa Shua Dusapin** Hiver à Sokcho  
par *Hugo Pradelle* p.18

## LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

- Helen Macdonald** M pour Mabel  
par *Cécile Dutheil* p.19
- Rodrigo Blanco Calderon** The night  
par *Jean-Yves Potel* p.20
- Dermot Bolger** Ensemble séparés  
par *Claude Fierobe* p.22
- Ben Lerner** 10 : 04  
par *Steven Sampson* p.25
- Imbolo Mbue** Voici venir les rêveurs  
par *Liliane Kerjan* p.27
- Yoko Tawada** Histoire de Knut  
par *Linda Lê* p.29
- Amos Oz** Judas  
par *Norbert Czarny* p.31
- André Breton** Lettres à Simone Kahn  
par *Alain Joubert* p.33

## ESSAIS, SCIENCES HUMAINES, SCIENCES &amp; ARTS

- Ivan Jablonka** Laëtitia  
par *Norbert Czarny* p.37
- Paul Valéry** Cahiers 1894-1914  
par *Jean Lacoste* p.38
- Chamfort, Rivarol, Vauvenargues**  
par *Catriona Seth* p.41
- Hans Sahl** Survivre est un métier  
par *Sonia Combe* p.42
- Christian Jambet** Le gouvernement divin  
par *Pierre Tenne* p.45
- Josiane Boutet** Le pouvoir des mots  
par *Frédéric Ernest* p.45
- Douglas Crimp** Pictures : s'approprier la photographie  
par *Philippe Artières* p.46
- Exposition Charles Gleyre**  
par *Gilbert Lascault* p.47

## Numéro 15

Les livres, qui ont besoin de silence et d'ombre, qui en procurent aussi, ont apaisé la chaleur de l'été. Nous en avons lu de nombreux, des livres secrets, des livres oubliés, mais aussi des livres encensés, des livres d'automne aux promesses de printemps, des livres que nous avons aimés. Tout au long du mois de septembre, nous allons partager nos lectures, celles qui nous ont marqués le plus, mais aussi celles qui nous ont moins convaincus, de romans bien sûr, mais aussi de textes d'idées, de livres d'histoire et de philosophie qui peuvent nous aider à avancer, plus loin que certains débats qui nous ont empoisonnés ces derniers mois.

Vue de loin, une rentrée ressemble à toutes les rentrées. Mais dès qu'on plonge dans les livres, on y trouve des compagnons étonnants, qui font qu'elle gagne une saveur spéciale et qu'on apprend à l'aimer. Nous avons remarqué plusieurs romans de la diaspora africaine, parmi lesquels le plus impressionnant est sans conteste *Voici venir les rêveurs* d'Imbolo Mbue. Un certain nombre de textes misent sur l'anticipation, de façon assez contrastée. Dans *Fraternels*, Vincent Borel met en scène une apocalypse joyeuse un peu trop fantaisiste quand, de manière beaucoup plus puissante, Philippe Forest dans *La crue*, décrit un effondrement qui ressemble à la fois aux catastrophes écologiques prochaines et aux grandes destructions du passé. Le deuxième roman de Ben Lerner, *10 : 04*, fait lui du paradis futur une version à peine modifiée du présent. *Les sorcières de la République* de Chloé Delaume, dont nous rendrons compte dans le prochain numéro, nous a aussi beaucoup frappés par son oscillation entre dystopie et prophétie. Son incroyable vitalité, sa variété de ton et de style, son originalité happent véritablement le lecteur.

Parmi les découvertes, on retient le premier roman d'Elisa Shua Dusapin, *Hiver à Sokcho*, qui se déroule à la frontière entre les deux Corées, ou encore *Les cosmonautes ne font que passer* d'Elitza Gueorguieva, qui évoque une fin d'enfance en Bulgarie juste avant la chute du mur de Berlin. *Laëtitia* d'Ivan Jablonka, dont Norbert Czarny donne ici un compte rendu très élogieux, a fait débat au sein de notre rédaction, certains lui reprochant une forme de condescendance. D'autres livres, encensés ailleurs, ont pu susciter quelques réserves chez nos critiques, ainsi *Le grand jeu* de Céline Minard ou *Les premières fois* de Santiago Amigorena.

Des livres importants, parfois sortis un peu avant l'été, font l'objet de recensions qui en expliquent l'intérêt : l'ouvrage magistral de Christian Jambet, *Le gouvernement divin : Islam et conception politique du monde*, mérite une grande attention. Deux publications récentes permettent de retrouver l'esprit de l'Ancien Régime, qui invite à rire et à penser tout à la fois, un essai d'Élisabeth Bourguinat sur le persiflage et l'édition en un volume par Maxence Caron des œuvres de Chamfort, Rivarol et Vauvenargues, sous-titré « L'Art de l'insolence »

Parmi les rendez-vous de la quinzaine, signalons que nous sommes partenaires du festival America, qui se tient du 8 au 11 septembre à Vincennes. Surtout, le partenariat qui s'est amorcé avec *Mediapart* place notre rentrée sous le signe de l'avenir et de l'espoir. Dans le club de *Mediapart*, retrouvez notre blog sur lequel nous publions des contenus inédits. Et pour les abonnés, suivez nos signatures aux côtés de celles des critiques de *Mediapart*. En partageant des idées, une part de notre contenu, nous espérons gagner de nouveaux lecteurs et avoir les moyens de poursuivre notre entreprise de critique libre et engagée, attentive et patiente.

T.S., 31 août 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](http://www.en-attendant-nadeau.fr)**

## Grandir en Bulgarie

**Elitza Gueorguieva (francophone née en Bulgarie) fait partie de ces nouveaux auteurs des éditions Verticales qui n'ont pas peur des sujets politiques. Le personnage principal de ce premier roman est une petite fille bulgare pour qui la chute du mur de Berlin détermine la fin de l'enfance.**

par Sophie Ehram

---

Elitza Gueorguieva  
*Les cosmonautes ne font que passer*  
 Verticales, 184 p., 16,50 €

---

La Bulgarie soviétique puis post-soviétique, vue par une enfant puis une adolescente. La petite fille (jamais nommée, elle est toujours désignée par « tu ») va entrer à la grande école. Son nouvel établissement porte le nom de Iouri Gagarine, qui devient son héros. Elle sera donc cosmonaute : « *tu vas devenir Iouri Gagarine et adhérer à la conquête spéciale, car ta famille n'a pas vraiment besoin de toi sur Terre, et par conséquent rendre ton grand-père communiste émérite enfin heureux* ».

Dans ce roman, « *l'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute* », pour reprendre les termes de Cocteau ; toute la première partie va dans ce sens. Pourtant, distinguer le vrai du faux n'est pas simple : « *Ton grand-père est communiste. Un vrai, te dit-on plusieurs fois et tu comprends qu'il y en a aussi des faux. C'est comme avec les Barbie et les baskets Nike.* » En outre, lorsque tout concourt à l'empêcher de réaliser son rêve spatial, la petite fille s'interroge sur « *un complot international* », voire une trahison du père Gel. L'enfance n'est donc pas imperméable à l'atmosphère soupçonneuse qui a marqué l'ère soviétique.

La petite fille sait que « *chaque héros a besoin d'épreuves* » ; tout le monde lui dit qu'une fille ne peut pas être Iouri Gagarine, même pas le temps d'une représentation lors de la fête de l'école. Pire, l'école est débaptisée, Gagarine décrédibilisé, le communisme désavoué suite à la chute du mur de Berlin. Le père Gel est soudain supplanté par le père Noël, qui en réalité n'existe pas et n'a de toute façon plus

rien à offrir. La petite fille tâche de ne pas se décourager mais ne sait plus quoi penser dans le chaos des discours contradictoires et de l'économie qui s'effondre. L'explosion de la démocratie est surtout celle des certitudes.

Désormais collégienne dans une Bulgarie ouverte aux chaînes étrangères comme MTV, la jeune fille découvre Kurt Cobain, nouvelle idole. Elle sera donc chanteuse punk-grunge. Malgré la mort de Cobain – comme Gagarine, dans des circonstances peu claires qui ouvrent la voie à toutes sortes d'hypothèses –, le rêve d'un groupe de musique révoltée a la peau dure, d'autant qu'elle a trouvé d'autres enthousiastes pour le projet. Non pas des amis d'enfance – son amie et rivale d'école primaire, Konstantza, a rejoint sa mère en Grèce – mais des jeunes aux allures punk, plus intéressés par l'ouverture du McDonald's que par l'école. Corruption et violence gagnent du terrain dans le pays et, dans la confusion générale, le projet musical ne voit pas plus le jour que le projet spatial précédent.

L'héroïne apprend néanmoins, de ses erreurs notamment, et intègre très bien les nouveaux modes de persuasion de l'ère post-soviétique : ils passent notamment par les médias. Lorsque le hall de l'immeuble menace d'être occupé par une « banque privée », elle ne se contente pas d'en parler à sa mère, mais laisse la radio nationale diffuser ses chansons anti-mafia et lui insuffler le courage d'essayer de déloger les indésirables (en vain). Horrifiée par le chaos général et la folie grandissante de son grand-père, elle finit par envisager l'exil, non pas vers la Russie de Gagarine, ni vers les États-Unis de Nirvana, ni vers la France que lui conseille sa professeure de français chérie, mais vers la Grèce. Le pays de la scintillante Konstantza. Et de la démocratie.

Le titre colle parfaitement : tout comme les cosmonautes, les héros et les rêves ne font que passer. S'y accrocher peut mener à la folie,



© Catherine Hélie

### GRANDIR EN BULGARIE

surtout dans un pays, une époque qui ne leur laisse pas beaucoup de place : « *le temps a neutralisé le rêve de ton grand-père communiste, il l'a rendu ridicule, honteux, inepte* ». Mais les héros et les rêves, la littérature et l'art, sont indispensables ; il ne s'agit pas d'y renoncer mais d'en accepter l'impermanence pour leur donner plus de force. Ainsi, Elitza Gueorguieva joue avec les formules toutes faites entendues *ad nauseam* (telles que « *maintenant c'est officiel* ») et sait doser répétition et nouveauté avec des expressions qui réapparaissent régulièrement, reconnaissables mais subtilement modifiées au fil de l'évolution du personnage principal.

Elle puise à toutes les ressources de la langue qui se cherche : de la « *conquête spéciale* » du premier chapitre (quel enfant n'a pas

involontairement créé un nouveau mot ou une expression nouvelle en reproduisant imparfaitement ce qu'il a entendu ?) à l'éternel « *il est trop tard* » de la mère, adopté-adapté par la fille en « *c'est trop tard* » dans les dernières pages, en passant par le pouvoir magique ou subversif de la langue étrangère (du « *Poechali* » de Gagarine au « *tzatziki tsourémi tarama* » de Konstantza et aux « *mots compromettants en langues étrangères* » des jeunes punks).

La deuxième partie n'a pas le charme de la première, mais traduit assez bien ce qu'on appelle « l'âge ingrat ». Un premier roman où les mots « *ne font que passer* », mais qu'on n'oublie pas.

## Parce qu'il faut y croire

**Crue est le texte d'un survivant : revenu d'une catastrophe naturelle, il témoigne. Et la vérité qu'il rapporte nécessite d'être crue. Bien que l'action, par bien des indices, semble se situer à Paris, on est aussi plongé dans un roman japonais, dans la dimension post-apocalyptique qui caractérise certaines fictions de Kenzaburo Oé ou de Kôbô Abe, les récits de survivants d'Hiroshima rapportés par Tamiki Hara dans *Fleurs d'été, la perte de repères qui s'inscrit dans les romans d'après Fukushima...***

par Tiphaine Samoyault

---

Philippe Forest, *Crue*. Gallimard, 262 p., 19,50 €

---

La catastrophe à venir, liée à l'exploitation sans limites des ressources naturelles, à la spéculation immobilière, à la transformation de la terre en un immense chantier lunaire, est aussi une mémoire du passé. Elle répète des catastrophes passées, naturelles ou non – et d'ailleurs une crue ou une épidémie, lorsqu'elles sont provoquées par l'énergie des humains contre leur environnement, sont-elles encore des catastrophes « naturelles » ? –, comme la mort d'un être fait revivre celle d'un autre, inlassablement. Le roman de Philippe Forest nous installe dans un monde de spectres, on y habite chez des morts, les attestations d'existence y sont de plus en plus fragiles. Le personnage se figure être un fantôme, « *revenu hanter, invisible, les lieux où jadis il a vécu* ». Un trouble dans le temps rend celui-ci à la fois immobile et emballé ; en tout cas, il ne parvient plus à progresser selon une mesure humaine.

Une sensibilité extrême aux indices et à l'imminence oblige le narrateur à se montrer attentif aux signes du jour, aux signes de la nuit. Il parcourt les rues, guettant des présences, relevant des absences. L'urbanisation délirante de son quartier apparaît aussi comme la promesse de sa destruction. Et bien que la fiction ne localise pas nommément l'espace, qu'elle dise pouvoir se situer dans n'importe quelle ville du monde, on reconnaît

le XIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris et les gigantesques chantiers ouverts autour de l'avenue de France et de la Grande Bibliothèque dont elle donne une description des mutations urbanistiques et architecturales particulièrement forte. « *À errer ainsi, je me faisais l'effet d'être le témoin d'une catastrophe dont je voyais bien l'ampleur mais dont je me trouvais incapable de dire si elle venait d'avoir lieu, si elle était sur le point de se produire, si elle appartenait à un passé très lointain dont le présent conservait encore la trace ou bien si l'on en percevait seulement les prémices. Cela ressemblait à un séisme – selon l'idée, il est vrai très théorique, que j'en avais.* »

Entre l'annonce d'une catastrophe probable, en cela parfaitement réaliste et que les crues de l'année 2016 ont rendue simultanément prémonitoire, si l'on peut dire, et la représentation tout aussi réaliste des catastrophes historiques, ou encore le rejeu des grands mythes de la destruction ou de l'engloutissement (le déluge – et le narrateur se figure un moment en Noé), le narrateur lui-même ne sait pas exactement où il est. De même que le chat de Schrödinger pouvait être à la fois mort et vivant, de même il est difficile de se faire une idée parfaitement stable du temps dans lequel on se trouve, ni de l'état mort ou vivant du personnage. On explore une lisière, qui est aussi celle qui sépare la réalité de la fiction, ou celle de ces moments « *où la réalité vous frappe précisément par l'air d'irréalité qu'elle prend* ».

Il n'est même pas tout à fait certain que Philippe Forest soit l'auteur de ce roman. Il se peut qu'il soit le prête-nom d'un personnage qui a vécu les aventures qui s'y déroulent et qui, voulant en témoigner, les a racontées puis confiées à un écrivain de quelque renom afin qu'elles soient connues d'un plus grand nombre de lecteurs. Le narrateur n'est en effet pas écrivain, et il projette d'emblée de signer son témoignage d'un pseudonyme. « *Ou bien : s'il l'accepte, je demanderai à un écrivain de me prêter son nom. [...] Je mêlerai au récit de ma vie quelques traits empruntés à la sienne. Ou bien : ce sera le contraire. De sorte que le faux soit impossible à distinguer du vrai.* » Pour Philippe Forest, devenir l'hétéronyme de quelqu'un d'autre est une manière de réfléchir autrement les événements dramatiques de sa vie, la mort de sa fille et l'agonie puis la mort de sa mère, tout en réfléchissant une fois de plus aux modalités de la transcription d'une expérience impossible. Il y a comme toujours une exploration bataillienne de la déchirure du



© Christophe Pinard

*PARCE QU'IL FAUT Y CROIRE*

réel (rappelons au passage que *La crue* est le titre d'un grand livre de Lucette Finas sur Georges Bataille) et de la nécessité qu'il y a à tenter de la dire et de la redire encore. « *Depuis la mort de ma fille, je vivais dans la vague. [...] Même ma vie m'apparaissait comme celle d'un autre qui l'aurait vécue à ma place et avec lequel j'entretenais des rapports assez relatifs. Les événements qui auraient dû me concerner directement, je les considérais avec un air toujours distrait qui suscitait la perplexité de mes proches et que je ne savais pas leur expliquer. Ce n'était pas de l'indifférence. Plutôt quelque chose comme de l'incrédulité.* »

L'incrédulité, mot récurrent dans le livre, est une des formes de la distance au monde dont la littérature, précisément, doit nous émanciper. La fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité » de Coleridge, par laquelle il définissait notre rapport à la fiction, constitue l'apprentissage progressif du narrateur. Quand la réalité est trop évidemment incroyable pour être crue, c'est là qu'il faut en attester. C'est ainsi que le titre, tout en renvoyant aux pluies diluviennes et au débordement historique du fleuve dans la dernière partie, doit être lu dans toute sa polysémie. Il s'agit aussi d'une vérité « toute crue » et qui est celle à laquelle on ne croit jamais mais qui pourtant doit être crue. Cette polysémie qui relie la catastrophe à la croyance commande une énonciation littéraire qui soit celle du témoignage. Parce qu'il a été témoin de ce qui a eu lieu, alors il peut et doit en parler. « *J'en parle parce que je me*

*trouvais là. Autrement, il vaut mieux se taire.* »

Ce devoir de rapporter les faits auxquels on a assisté détermine un devoir inverse de silence sur ce dont on n'a pas l'expérience. Cette expérience, c'est celle de la disparition pure et simple du monde dans lequel nous vivons : la découverte d'un vide qui ne soit plus mû par un principe d'entropie, mais qui « *mastique la matière, mange le monde, l'avale par morceaux, se prépare à l'engloutir en entier* ». Ainsi, la grande crue n'est pas le seul événement du livre. Cela commence par la disparition d'un chat, se poursuit avec celle d'une amante et celle d'un compagnon de beuverie, qui l'avait mis sur la voie de cette vague de disparition, de l'énigme du grand vide autour duquel le récit enquête à la façon d'un roman policier.

Mais pour qu'il y ait des disparitions, il faut aussi qu'il y ait eu des apparitions. La première phrase du livre – « *Ce fut comme une épidémie.* » – résonne évidemment avec la révélation de *L'éducation sentimentale* lorsque Frédéric voit pour la première fois Mme Arnoux. Et c'est aussi une des puissances de ce livre magnifique que de rappeler à notre conscience, pour notre monde, la valeur presque spirituelle des apparitions, qu'elles soient celles de fantômes ou celles d'êtres de chair. La brève rencontre amoureuse existe sur ce mode et elle est très belle, comme la réapparition du chat après la crue. Au milieu de la désolation, à l'horizon de la destruction, il y a une lumière spéciale, liée à la perception de quelque chose de terrible et de sublime en même temps, d'une horreur sacrée.

## Soleils noirs

**Avec Les Coïncidences exagérées, Hubert Haddad revient à son histoire première, « jour de la vérité », où il faillit se jeter dans le vide. Et réveille au passage les morts essentielles de sa vie. Un récit du plus profond de soi écrit dans une langue sublime.**

par Roger-Yves Roche

---

Hubert Haddad, *Les Coïncidences exagérées*.  
Mercure de France, coll. Traits et portraits,  
192 p., 19 €

---

Comment s'appelle un tel livre de soi, sur soi ? Que dire de son allure, de son caractère ? Comment en parler, restituer sa force ? Il y aurait bien un fond autobiographique dans *Les Coïncidences exagérées*, d'Hubert Haddad, mais ça n'est pas assez. Une forme auto-fictionnelle ? Ce serait trop. Ou trop peu. Une manière d'autoportrait ? On y est presque, mais pas tout à fait. Alors quoi ? Un poème au long cours qui court le long de la vie et de la mort. Vers alchimiques, notations de l'inexprimable, fixation des vertiges, hallucinations à tout-va : d'aucuns se souviendront d'une certaine musique et de son puéril musicien. Mais quand semble venir la lumière des faits, c'est l'évasion ! : « *Retards et tergiversations ! On recule pour mieux sauter, comme Empédocle testant maint écho au-dessus des laves.* »

Reprenons. Dès l'entame de ces *Coïncidences exagérées*, on comprend que l'on n'a pas affaire à un texte comme les autres, plutôt à un texte autre, ou bien peut-être à tous les autres textes + un. Entendez la poésie qui va avec celle de l'auteur même. Ainsi de la première phrase, belle comme la rencontre de Rimbaud et de Breton dans un transsibérien : « *J'avais en ce temps-là de noirs éblouissements et courais les champs de mines avec une distraction de décapité. La réalité m'était un embarras. Je ne supportais pas l'ironie des miroirs. La poésie était l'autre nom de l'amour, celui qu'on tait, les yeux brûlés.* »

Il n'y a d'ailleurs rien à comprendre, et tout à entendre, dans ce début des *Coïncidences* : l'ombre lunaire du moi se dessine déjà, que

masque juste la certitude d'un paysage de ruines. Et pour l'atteindre au cœur, il faudra attendre. Quoi ? Le récit de la mort, des morts. Car voilà encore un livre de fantômes puissants, revenants revenus du fin fond d'une mémoire qui ne les a jamais oubliés, à peine mis de côté, collectionnés presque. C'est René d'abord, le bien mal prénommé frère cadet, qui meurt le soir même des attentats du 13 novembre 2015 (rupture d'anévrisme), et puis les autres qui suivent. Ce serait alors comme un courant que l'on remonte : mère amie frère amis, tous enchaînés dans le texte, par la grâce d'images rayonnantes, il faudrait dire : radiantes : « *Le Jour de la mémoire est comme la peinture : aveuglant de lumière.* »

C'est le portrait « *d'Alice au pays des effrois* », la mère « *blessée par l'amour coléreux et les grossesses à répétition* » que l'auteur peint avec justesse, comme dans un rêve enfin retrouvé. C'est celui de Chantal l'aimée, ravie et ravivée le temps d'un vivre ensemble, rue Pastourelle. Ce sont Hardellet, Béalu, Fardoulis-Lagrange encore, qui habitent métaphysiquement un étage du livre. Et encore et surtout le frère aîné, qui fut peintre passant trop vite, absent-présent entre toutes les pages de la mémoire. On chercherait l'origine de ces *Coïncidences* qu'on la trouverait sans doute dans ce geste de peindre après lui, avec ou envers lui presque, comme une histoire de gémellité esquissée : dessins contre dessins, traits pour traits, comme peut-être on dit œil pour œil. « *Si j'étais fou, nous serions deux* » écrit mystérieusement Hubert Haddad au-dessus de deux silhouettes dansantes.

Ne manque donc plus que la mort première, étrange mort en vérité, puisque non advenue, mais racontée quand même, en plusieurs endroits. Comme un nuage qui hante tout le ciel du livre, de tous les livres de l'auteur, en surplomb : « *Je n'ai jamais écrit au fond que sur cet événement...* » Un jour de septembre 1970, le 17 exactement, Hubert Haddad entièrement nu, sur le rebord d'une fenêtre, regarde le vide en bas (la vie d'en bas...). Il dérive, titube, veut sauter le pas, ne saute pas. Un ami entré par hasard lui sauve la vie. Ou la mort ? Lui coupe les ailes qu'il n'a pas encore, pour ainsi dire. Le voilà donc le commencement de sa nuit de l'enfer : un Je qui s'élide sans s'effacer. Comme un frère venant après un frère, mort. Les mots manquent et manqueront longtemps pour dire ce qui s'est joué ce jour-là, et dans l'après : « *Ce que fut ma vie, la poésie n'en révèle que les silences saccagés. Je suis devenu bègue, cafouilleur*

## SOLEILS NOIRS

*d'indicible, longtemps frappé d'aphasie asymétrique au sortir de l'événement qui marqua pour moi ce jour de septembre 1970. Au réveil, le matin, dans une chambre ombreuse et bientôt noyée de ciel de l'hôpital Saint-Antoine, un sentiment ineffable d'absence me laissait sans appel, étrangement réconcilié, comme un Lazare sorti d'un tombeau de fleurs. »*

*Les Coïncidences exagérées* est un étrange et fort et beau livre : celui d'un homme qui tourne autour d'une vérité qu'il sait hors d'atteinte : comme une image prise dans un miroir et qui attend que les mots viennent le délivrer, corps et âme. Las ! il s'en retourne aux morts. Et recommence à écrire : « *Écrire est suivre le cours et ses méandres, chercher sa pente avec hauteur.* » Ou alors, ce qui revient au même : « *Le secret d'un écrivain appartient à la poésie, toujours.* »

## Cahiers de chantier

***Marcher, cultiver, pêcher, écrire son journal – vivre ainsi : c'est le pari et le projet de la narratrice du Grand jeu, le nouveau roman de Céline Minard.***

par Pierre Benetti

---

Céline Minard, *Le grand jeu*. Rivages, 190 p., 18 €

---

Elle s'est trouvé « *une belle planque* » dans le creux d'une montagne, elle a quitté l'endroit où elle vivait. On devine qu'il s'agissait d'une ville, avec ses bâtiments, ses voies, ses véhicules, et surtout ses humains ; on devine la souffrance, l'amertume, la frustration de cette vie révolue. Elle veut, littéralement, faire sa vie sur ce morceau de roche, malgré les conditions extrêmes. C'est d'ailleurs ce qu'elle recherche en s'y installant : l'extrême, en particulier l'extrême solitude. Revenir à la source, ou tout au moins la trouver. « *Vivre : inspirer, expirer, se déplacer, s'appuyer, fabriquer de l'énergie.* »

Son refuge n'est pas une cabane mais un « *tube de vie* », qui ressemble au « *fuselage*

*d'un avion posé en équilibre entre le vide et la pierre* ». Vous voyez déjà qu'elle n'est pas en pleine nature dans cet abri sophistiqué tout propre, qu'elle a fait construire et où elle s'isole, moins comme Robinson, qui n'a pas choisi de rester bloqué sur son île, qu'à la manière de tous ceux, de plus en plus nombreux dans les sociétés occidentales, qui ont le sentiment de ce devoir impérieux : s'extraire du monde social pour exister, tout quitter, faire table rase. Quasiment sans passé (seuls le souvenir d'un homme armé dans une rue et de fortes doses de LSD traversent le récit), elle mène ce qu'elle appelle un « *entraînement* » à vivre au présent. À construire, au fil de ses marches, de ses courtes nuits, de ses méditations et de ses travaux agricoles, un long moment de présence.

Ce refuge, ce projet et le journal qu'elle tient constituent chacun à sa manière des chantiers, où travaille dans la douleur comme dans l'émerveillement une femme à la recherche d'une émancipation. Une femme dont l'exigence vire à l'obsession, qui fournit un effort soutenu contre un monde qu'elle pense devoir transformer. Il faudra l'apparition d'une « *deuxième femme* », une autre ermite, son double plus ancien en quelque sorte, pour troubler l'ordre qu'elle s'était construit. Car, en bonne cartésienne sûre d'elle-même, et peut-être vaincue par son propre esprit de sérieux, la jeune ermite n'est pas sûre, au bout du compte, d'avoir mené à bien son projet de « *sortir du monde* » – ni d'y entrer vraiment.

De la même manière que le précédent roman de Céline Minard (*Faillir être flingué*, Rivages, 2013) jouait avec les codes du western, celui-ci reprend – en le mêlant peut-être à la référence aux expériences de mutation sensorielles menées par [René Daumal](#) et les membres du « *Grand jeu* » – les archétypes de ce qui est devenu un genre littéraire et cinématographique à part entière : le récit d'une retraite radicale, d'une confrontation violente avec les éléments naturels, d'une expérience *into the wild*. Des auteurs américains, depuis Thoreau et Walden, ont fait du récit de survie et de rupture leur marque de fabrique. L'homme qui rompt avec son milieu pour retrouver la « *vraie vie* » est même devenu une figure et un cliché de la société contemporaine – plus souvent un trader qu'un ouvrier, plus souvent un homme qu'une femme, plus souvent un blanc qu'un noir...

Pour autant *Le grand jeu* n'est pas seulement la célébration d'un duel avec la nature. Peu d'aventures y ont cours : les notes prises par



## CAHIERS DE CHANTIER

cette femme se concentrent plutôt sur les tâches matérielles qu'elle décompte. Le roman retourne une bonne partie des codes romanesques attendus – en particulier celui du genre – pour se recentrer sur l'idée même de pouvoir « *sortir du monde* » ou comme elle dirait, « *sortir du jeu* ». Les questionnements issus de son expérience occupent l'autre part de ces cahiers de solitude, qui racontent moins un affrontement avec le monde et avec soi-même qu'ils ne disent un espoir ou une attente : le fantasme de ne plus se sentir à l'écart du monde, comme une retraite tendrait à le faire croire, mais en plein dedans, avec le désir de répondre à la Question : comment vivre ?

Un tel roman était censé transmettre un sentiment de présence à son lecteur. Il y parvient lorsque l'écriture se fait aussi abrupte que les parois de la montagne, aussi tendue que les muscles de la narratrice ; il y arriverait sans doute mieux s'il n'était encombré de questionnements qui se mordent la queue ou si son rythme franchissait quelques caps ; il y échoue lorsque le lecteur, bloqué par la langue cérébrale qui enveloppe le récit, reste spectateur de ce corps et de cet esprit qui souffrent. À l'instar du « *tube de vie* » de la narratrice qui lui rend la montagne un peu plus hospitalière, *Le grand jeu* ressemble à une maison high-tech froide, qui certes permet de « faire le vide », mais ne donne pas vraiment envie d'y vivre.

La narratrice écrivait pourtant : « *La description, sans jugement, sans inclination, est peut-être la seule discipline nécessaire. À quoi ? À l'accueil du monde.* » Elle n'en fait rien, comme s'il lui était insupportable de se contenter d'une description du monde : elle veut y trouver des causes et des principes. C'est que le projet de la narratrice ressemble à s'y méprendre à celui de la romancière, toutes deux unies dans un combat acharné dont elles ont fait leur unique cause. L'une s'évertue contre son propre corps, son ancienne vie, les autres hommes et j'en passe ; l'autre, pour trouver une forme correspondant à l'expérience de son personnage, semble lutter contre ses propres mots, contre ce qui pourrait advenir d'inattendu dans la forme romanesque, contre l'imaginaire, contre l'implicite, le sous-entendu ou la nuance. Ces deux tentatives rigoureuses de dépassement de soi sont respectables, mais l'une et l'autre sont prises à leur propre piège : comment aller au-delà du simple jeu, lorsqu'on ne veut que

jouer ? Comment atteindre quelque chose quand la lutte est devenue le moteur ? Si on peut se prendre de fascination pour l'esthétique minérale du *Grand jeu*, comme on peut rester accroché à une pierre exposée en vitrine, cette position radicale reste vaine, car elle n'est pas transformée.

Ce personnage manquerait-il tout simplement d'humour et le roman avec lui ? Il pourrait en avoir lorsqu'il doute de son entreprise ou constate son échec, comme lorsqu'il se demande « *si la retraite n'était pas du tout, au fond, une réponse sauvage, mais une erreur de calcul, un calcul erroné ?* » Céder au doute, lâcher prise après avoir tant donné de soi serait vertigineux. Alors la narratrice se raccroche à quelques illuminations qui la remettent, heureusement, à sa juste place : « *le ciel est de plus en plus vaste* ».

## Une écriture de l'envol

**À 26 ans, Jean-François Roseau publie son second roman, *La Chute d'Icare, à l'écriture vive, encore en quête de son centre, mais passionnée par ses objets. L'histoire fabuleuse d'Albert Preziosi, pilote de guerre corse et prétendu père du colonel Kadhafi, en est le cadre.***

par Rémi Guittet

---

Jean-François Roseau, *La Chute d'Icare*. Éditions De Fallois, 342 p., 20 €

---

Le second roman de Jean-François Roseau est habité par le rêve du ciel héroïque comme le premier l'était par son envers, le sombre désespoir boueux des tranchées. *Au plus fort de la bataille*, paru chez Pierre-Guillaume de Roux en 2014, retraçait le destin cassé d'un poilu parisien. *La Chute d'Icare* conserve nombre de traits essentiels du roman précédent, classicisme romanesque, goût de la peinture sociale, attrait pour les figures historiques et les jeux de la politique. Mais l'auteur les transporte cette fois dans le monde de l'épopée pour nous conter la fabuleuse histoire d'Albert Preziosi, pilote de guerre aux actions étincelantes. De la Corse natale aux

## UNE ÉCRITURE DE L'ENVOI

neiges sibériennes en passant par les déserts de Libye et par les collines britanniques, le narrateur déroule le fil de la légende Preziosi, père putatif de Mouammar Kadhafi et as de l'aviation. Une célébration de l'envol que galvanisent l'éclat de la jeunesse en guerre et la passion rêveuse propre aux fables de l'enfance.

À mi-chemin entre la fresque sociale et historique empruntant au Balzac du *Colonel Chabert* et l'épopée légendaire aux accents gaullois, Jean-François Roseau s'efforce de tenir la tension délicate entre narration classique et souffle épique. S'attardant avec bonheur sur des figures secondaires dont il trace les contours en quelques phrases incisives, l'auteur fait montre d'une aisance classiciste jouissive. Le versant épique, en revanche, ne produit pas toujours les effets escomptés. Particulièrement enclin à la célébration ou au commentaire philosophique, le narrateur reste ambigu quant à la valeur de l'épopée de Preziosi, hésitant à la voir à la manière du Icare de Brueghel, chutant dans l'indifférence, ou à la manière de Matisse, étoile parmi les étoiles, dont le tableau orne la couverture. Le résultat donne toutefois lieu à une expérience de lecture alerte et vive sur un monde fait d'aventurisme frivole, d'engagement décisif et de hasards historiques.

C'est donc bien le goût de l'auteur pour les méandres de l'histoire « *avec sa grande hache* », aurait dit Perec, qui s'affirme en gagnant en structure et en charpente. Le récit est conduit par l'entrecroisement de l'histoire retrouvée de Preziosi et quelques éléments plus ou moins avérés de la vie du Guide libyen que de nombreux témoins font passer pour le fils du pilote corse. Sur les broderies diverses de cette fable, le langage aux teintes hussardes de Jean-François Roseau privilégie systématiquement le contexte et les milieux sur l'intimité ou la psychologie des personnages.

À cet égard, la plus grande force du roman est sans doute aussi la plus secrète et la moins fracassante, celle de l'enfance et des liens qui se tissent dans nos utopies intérieures. Le désir projeté vers l'extérieur, vers le monde rugueux et vers l'histoire, réelle ou légendaire, n'a pas la même texture que le désir intime. Le désir de l'enfance, comme le note l'épigramme de la première partie, est joyeusement illogique, quand l'autre désir a besoin du monde et « *de la logique impeccable* » des « *adultes arrondis par le temps* » afin de briguer ses promesses de gloire.

Albert Preziosi se situe au croisement de ces deux désirs. À l'image du roman, son personnage est scindé en deux grandes parties (les quatre parties du roman font intervenir la guerre à leur jointure, en fin de seconde partie). D'un côté le monde fermé de l'enfance et son utopie concrète immédiate, monde séparé et complet, de l'autre l'ouverture absolue du Ciel, promesse indéfinie et totale. Insulaire troquant sa terre pour les cieux, Albert existe cependant moins comme personnage que comme agent d'un rêve historique. Le lien mystérieux, et qui le demeurera toujours, entre lui et le colonel libyen, aspire son essence au lieu de le remplir. Personnage-destin au milieu d'un roman à la forme classique, sa tragédie apparaît déplacée.

En effet, le roman n'extrait sans doute pas tous les possibles de cette légende rocambolesque, et le narrateur s'abandonne parfois trop facilement à la contemplation au lieu d'en enrichir ses personnages. Tant et si bien que le clivage du personnage, héros naïf amoureux du ciel plus que de la guerre, est hâtivement érigé en sommet nostalgique d'un temps révolu. Julien Gracq admet que l'usage de la troisième personne traduit la plupart du temps une proximité plus grande entre personnage et auteur que celui de la première personne. En maintenant une forme de distance contemplative entre celui qui écrit et celui qui agit, la troisième personne favoriserait le processus d'assimilation et d'identification, quand la première personne, en imposant d'habiter le langage du personnage, appellerait mécaniquement la distanciation comme contrepartie du travestissement. En s'approchant d'un héros aussi chimiquement pur que Preziosi, Jean-François Roseau, qui arbore le même âge et une écriture vitaliste comme son personnage une vitalité physique à toute épreuve, semble naturellement tendre au goût du grandiose et de la grandiloquence qui entoure les pilotes de guerre. En conséquence, on sent que d'un personnage à l'intimité et à la semence chargées de si lourds présages, le roman bascule un peu vite dans la quête soucieuse des radiations du patriotisme impossible, où rôde le spectre d'un Bernanos.

Ces quelques regrets ne doivent cependant pas entamer le plaisir de découvrir une écriture audacieuse et passionnée par ses objets. Jean-François Roseau montre encore une fois un attachement à l'histoire où le goût du commentaire savant le dispute au clin d'œil habile. Une écriture jeune qu'il sera palpitant de voir grandir et de s'affirmer dans ses choix.

## Un sentiment de pesanteur

**Dans *Les premières fois*, Santiago Amigorena retrace, à la première personne du singulier, l'histoire d'un jeune garçon surnommé « Santiago-à-l'œil-blessé », exilé argentin, adolescent parisien des années soixante-dix. Ses larmes coulent sans discontinuer au fil des mots et des nombreux poèmes écrits sur ses carnets, retranscrits en italique dans le roman. Le temps regretté de l'adolescence, celui de la puissance et de la fureur selon Amigorena, tente d'être saisi depuis un autre âge, celui, dirait-on, de la nostalgie et de la pesante introspection. Mais si l'auteur souligne toujours combien l'histoire de cet adolescent est exceptionnelle et combien sa culture nourrie de livres magnifiques et de tableaux sublimes l'élève au rang d'écrivain, son récit ennue souvent.**

par Jeanne Bacharach

Santiago H. Amigorena, *Les premières fois*. P.O.L., 582 p., 22 €

Les premières fois du jeune Santiago sont foisonnantes. Ce sont les premiers départs, les premiers déménagements, les premiers amis, les premières amours, les premières filles, les premiers livres, les premiers tableaux, les premières révoltes. Les années soixante-dix, « *ses fleurs orange et ses pattes d'eph'* », illuminent l'adolescence et ses premières fois d'une couleur vive et franche. Ces premières fois alors toujours recommencées dessinent par touches un territoire éclaté entre l'Argentine, l'Uruguay et sa belle *Punta del Este*, le XIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, « *le seul qui dispute au XV<sup>e</sup> le titre du plus triste arrondissement de Paris* », le lycée Rodin, la « *sombre* » Prague, les « *pluvieuses* » Cévennes, l'île de Patmos massacrée par « *les sombres années 80 qui durent depuis plus de trente ans* », Amsterdam, La Haye, la mer du Nord « *si triste* », l'Italie tout entière... La liste est longue, mais c'est que le premier voyage

solitaire de Santiago à Amsterdam le libère d'une peur, « *celle d'affronter, ou plutôt d'épouser seul le monde entier* ».

Dès lors, Santiago veut embrasser, dans *Les premières fois*, le monde entier avec ses larmes et ses mots, d'adulte et d'adolescent. L'auteur désire tout dire de ce moment de douceur et de légèreté pour mieux souligner l'étrangeté de l'expression « la première fois ». Selon lui, il y en a plusieurs, il y en a mille, partout, tout le temps, et les mots d'avant comme ceux d'aujourd'hui doivent trouver place ensemble sur la page. Le récit de son adolescence est long, et la structure en quatre chapitres, qui n'est pas des plus claires, ainsi que la juxtaposition de ses écrits de jeunesse avec ceux d'aujourd'hui donnent à ces années un sentiment de pesanteur.

Pourtant, Santiago Amigorena insiste sur la légèreté de ces années, les opposant souvent aux années quatre-vingt : « *Dans les années 70 la mollesse de l'autorité invitait à une certaine mollesse de la rébellion ; à partir des années 80, le néolibéralisme et l'utilitarisme compétitif de l'enseignement ont contraint les adolescents à se réfugier dans la violence extrême des jeux sanglants.* » S'ensuit une longue diatribe contre l'enseignement aujourd'hui, contre les jeux vidéo, et tout ce qui pourrait expliquer une « *rébellion beaucoup plus violente, et beaucoup plus inutile* » qu'avant. Mais, à force de vouloir embrasser le monde entier, d'opposer le monde d'aujourd'hui à celui d'hier, de donner son opinion sur trop de sujets (la violence, l'éducation, la littérature, la poésie, la peinture, la musique, la télévision, le libéralisme), Amigorena semble s'empêcher de dire vraiment la spontanéité et la douceur de son adolescence.

Le passé sans cesse opposé au présent perd dès les premières pages son éclat, affadi par un présent sans futur. Certes, Amigorena cherche à déjouer cette critique somme toute facile et tourne habilement en dérision sa posture derrière le surnom de « *vieux crapaud graphomane* », exerçant une forme d'autocritique un peu tardive : « *je promets d'interrompre ensuite, j'espère pour un long moment, mon éloge grabataire du bon vieux temps* ». *Les premières fois* tente de saisir la spontanéité et la fraîcheur des commencements, qui riment toujours avec les achèvements. « *La première fois n'est-elle pas que l'une des premières fois où tout commence, où tout finit ?* ». À force de fredonner l'air du « c'était bien mieux avant », Santiago Amigorena insiste plus sur les dernières que sur les premières fois.



© Jean-Luc Bertini

### UN SENTIMENT DE PESANTEUR

Cette insistance se révèle à travers d'assez belles phrases, nourries d'un vocabulaire précis, mais souvent ternies par les leçons de littérature qui y sont dictées : « *Lorsqu'on écrit, on doit être fidèle à la littérature, pas au passé. On doit chercher la vérité, pas la réalité. Il est inutile de confier aux mots le pouvoir d'établir qu'un événement intime, mouvant dans notre mouvante mémoire, soit à jamais figé, pour tous, dans une seule lecture* ». Mais le « on doit » ne fige-t-il pas lui aussi la « mouvante littérature » dans des règles qu'elle dépassera nécessairement ?

Ces leçons littéraires sont malgré tout moins gênantes que la critique violente et générale que formule Amigorena contre l'école d'aujourd'hui, qui ne ferait selon lui qu'apprendre à « *ne savoir presque rien faire* », ou qui « *semble au moins avoir appris à certains, si ce n'est à savoir manier une kalachnikov, à avoir le désir d'acquérir ce savoir* ». Le désir initial de dire la puissance de l'adolescence et la couleur orangée des années soixante-dix est alors bien trop souvent effacé par ce ton sentencieux.

L'envie immense des débuts d'« *embrasser seul le monde tout entier* » laisse place peu à peu à une introspection pesante et à des analyses du monde trop générales pour être sérieusement entendues. Alors peut-être peut-on lire ce roman avec moins de sérieux, et rire de la nostalgie grabataire et du cynisme de son auteur, acceptant avec lui que l'adolescence, comme l'autofiction en somme, est ce temps où, de toute façon, « *tout était faux, et tout était vrai à la fois* ». Mais, à travers ces *Premières fois*, il est vraiment difficile de retrouver cette légèreté, et surtout, s'il en est une, sa place pour penser, ou pour rire.

## Une autre fin du monde est possible

***Huitième roman de Vincent Borel, Fraternels apparaît comme une suite d'aventures outrées à travers un univers futuriste rappelant étrangement le nôtre. Un immense désarroi peut se lire dans cette fresque débridée, obnubilée par ses fantasmes de tabula rasa.***

par Ulysse Baratin

Vincent Borel, *Fraternels*  
Sabine Wespieser, 554 p., 26 €

« *On a beau chercher, on ne trouvera pas de plus beau sujet pour un cinéaste que la mise en scène de ce qui n'existe pas. Bref : l'utopie.* » Serge Daney écrivait ces lignes en 1984, et on voudrait les appliquer au très hollywoodien *Fraternels*, rêve éveillé de la naissance d'un univers meilleur, sinon parfait. Douloureux, l'accouchement fera disparaître en diverses apocalypses un autre monde, le nôtre, anticipé et aggravé. Tout commence par une provocation : le jeune De la Fistinière, parent d'Alexis Dataz (*data* rencontrant Gattaz ?), P-DG de la firme tentaculaire Opié, se filme en train d'uriner sur la flamme de la Résistance, au mont Valérien. Pour étouffer le scandale, une machination s'amorce, prétexte, car le vrai sujet de Vincent Borel est l'emprise de cette entreprise (un peu Total, beaucoup d'Apple) sur la vie humaine. Au même moment, de soudaines modifications géologiques en pleine Sibérie engloutissent un peuple nomade. Et pendant ce temps-là, à Marseille, de sympathiques jeunes gens fondent un nouvel islam à base de participation à la Gay Pride ! Aliénation numérique, post-humanisme, désastre écologique et affrontements interconfessionnels alternent ainsi en plusieurs canaux qui finiront par se rencontrer.

Paradoxalement, ce texte qui se veut si attentif aux futurs fleure une certaine culture pop des années 1990, survivalisme d'un côté et *rave* orientaliste de l'autre. Tout ici rappelle *Technikart* et *Fight Club*, la scène de destruction des tours de la Défense faisant référence à la dernière scène de ce film. Les

## UNE AUTRE FIN DU MONDE EST POSSIBLE

nostalgiques y trouveront leur compte. Les amateurs de séries B aussi. En effet, le charme picaresque du début bascule vite dans une épopée hautement farfelue. Rescapée de la catastrophe sibérienne, une jeune chamane se met à domestiquer des huskies sous Tchernobyl. Elle a des pouvoirs magiques. Dans ce bunker, Kadyrov, le Tchétchène, prend des bains d'eau lourde. Son corps est argenté. On ne saisit pas bien pourquoi. Dehors, des Gitans ramassent de la ferraille (?). L'État islamique sévit toujours, combattu (à coup d'aphrodisiaques) par les musulmans gays... La solution leur est venue en sirotant des Manhattan dans leur abri climatisé en Afghanistan. C'est la suite de *L'attaque de la moussaka géante* écrite en pachtoune ? Que l'on se rassure, le Messie (qui, soit dit en passant, est né de la chamane) apparaîtra à Jérusalem, sur fond d'orgie œcuménique ! Après l'explosion de la centrale Opié, des zadistes entreprennent de planter des courgettes en Provence. Là, c'est Steven Spielberg et Pierre Rahbi qui tournent un tutorial sur l'agriculture biologique...

Ce caractère délirant peut séduire et fait même, parfois, sourire. Hélas, la naïveté et le fétichisme de la catastrophe de *Fraternels* ruinent son projet initial d'être un lieu d'exploration des possibles. Partant du constat que « ça ne peut plus durer », le livre s'interdit toute pensée de la transformation politique dès lors qu'il privilégie le messianisme. C'est un conte, dira-t-on. Certes, et symptomatique : tout s'achève sur une apocalypse, à comprendre littéralement comme révélation, présentée comme seul dénouement possible au marasme actuel. Pourquoi pas ? Mais cette résolution magique des conflits ne parvient pas à cheviller le récit. L'exubérante ambition de Vincent Borel de vouloir résoudre frontalement toutes les crises contemporaines le condamne à ce qui finit par apparaître comme des facilités narratives. On lui préférera le moins grandiloquent *Mathias et la Révolution*, de Leslie Kaplan, focalisé sur l'instant de bascule. Cette trame fut, comme le scénario de Nuit Debout, écrite plusieurs mois à l'avance. Si ce roman se révéla si annonciateur, c'est bien parce qu'il avait abandonné, lui, toute idée de rupture au profit d'un dévoilement, pas à pas, de tout ce qui change sans répit.

## Rencontre impossible à Sokcho

**Le premier roman  
d'Elisa Shua Dusapin invente  
une langue équilibrée et rythmique  
pour dire une impossible rencontre  
et affirmer la douleur  
de n'être rien que soi, perdu,  
fragile, irrémédiablement vide.**

par Hugo Pradelle

Elisa Shua Dusapin, *Hiver à Sokcho*  
Éditions Zoé, 144 p., 15,50 €

Lui. Il s'appelle Yan Kerrand, né à Granville, en 1968. Il arrive à Sokcho, ville portuaire, proche de la frontière entre les Corées du Sud et du Nord. C'est l'hiver. On le découvre comme la jeune réceptionniste qui l'installe dans une dépendance. « *Visage occidental. Yeux sombres. Cheveux peignés sur le côté. Son regard m'a traversé sans me voir.* » Il se tait, vaque à de mystérieuses occupations, reste longtemps dans sa petite chambre.

Elle. Elle travaille depuis peu à la pension et s'y ennuie, y prépare les repas, subit les remarques de son patron. Sa mère, envahissante, l'encourage à se marier avec un jeune mannequin inintéressant qui l'abandonne lâchement. Elle a étudié le français (son père qu'elle n'a jamais vu l'était) et refuse de le parler. Elle vit une existence qui semble n'être que son permanent commentaire. Tout y semble vide.

Leur rencontre n'en est pas vraiment une. Ils glissent l'un contre l'autre, se frôlent ; une tension s'instaure entre eux. Il ne se passe rien, pendant plusieurs jours, une étrange routine s'installe. Elle l'observe ; il ne dit presque rien. « *Il avait fermé les yeux. Le nez se détachait comme une équerre. Des lèvres étroites naissait un delta de lignes qui deviendraient des rides. Il s'était rasé. En remontant à ses yeux, j'ai réalisé que lui aussi me regardait dans le reflet de sa vitre. Du même regard qu'à son arrivée à la pension, cet air avenant mêlé d'ennui. J'ai baissé la tête.* » La scène pourrait devenir l'emblème d'un roman qui, au premier abord, semblerait celui d'une rencontre qui n'advient pas, de l'amplification de sentiments qui se cherchent, d'un désir qui ne s'incarne jamais vraiment. Ces deux êtres qui visitent plusieurs lieux sans jamais se

## RENCONTRE IMPOSSIBLE À SOKCHO

parler vraiment, ou simplement par à-coups, comme regrettant aussitôt le dévoilement d'eux-mêmes, s'approchent et s'éloignent successivement l'un de l'autre.

Elisa Shua Dusapin excelle à décrire l'évolution de leurs relations, le malaise qui s'y installe. Ils vont ainsi visiter le *no man's land* entre les deux Corées, contemplant des bouddhas, se promènent dans la ville désertée par les touristes pendant la mauvaise saison. Tout est triste, gris, glacé. En quelques semaines, les malentendus se succèdent ; ils se disputent un peu et, dans un silence particulier, s'observent. Le monde, les sentiments semblent assourdis. Chaque chose qu'ils partagent, chaque moment où une complicité semble s'esquisser, est suivi d'une sorte de repli, de refus obstiné. Elle découvre peu à peu qu'il est dessinateur, qu'il est venu pour commencer une bande-dessinée, qu'il collecte des éléments tout autour de lui pour esquisser ce projet. Chaque jour, chaque nuit, il dessine ; chaque nuit, chaque jour, elle essaie de voir ce qu'il dessine. Shua Dusapin ne raconte tout cela qu'au travers de ce que la jeune femme pense, de ce qui se joue en elle, de ses choix, de son dégoût pour sa vie, comme si la présence de cet « étranger » la forçait à se « justifier ». C'est dans son creux que tout émerge, qu'une relation profondément étrange se noue, qu'un vide se comble pour en ouvrir un autre, comme si la vie n'était qu'un effritement perpétuel, quelque chose qui échappe, comme de la neige qui fond entre les doigts.

Pourtant, le récit ne se limite pas à l'analyse subtile des sentiments, aux évitements, à ce qui manque, aux questionnements existentiels d'une jeune femme qui se révèlent par l'intrusion d'un homme qui perturbe son existence morne. C'est le mouvement même de projection intérieure de cette femme vers l'inconnu qui constitue le cœur du roman. D'abord centré autour d'un ballet sentimental minuscule, ce mouvement se déplace vers un plan plus symbolique. Car, plus le récit progresse et plus se met en place cette mécanique de l'échec du sentiment, plus le désir d'être avec l'autre, de partager avec lui une part de soi, de trouver en lui un écho de sa propre identité mobile, se noue à une réflexion sur le geste créatif. Ce que l'homme dessine prend de plus en plus de place dans le processus qui pousse la jeune femme à se décentrer, à s'extraire de ce qu'elle est. Le dessin, le trait, l'encre qui invente des mouvements, transmet des sentiments, cet



autre langage graphique – qui se partage plus aisément, avec une évidence plus nette – devient l'espace même du désir.

Hors du réel, hors de ce que Shua Dusapin décrit avec une précision remarquable, avec une économie de moyens stupéfiante – une apposition, une ponctuation changeante, un rythme qui se brise, une phrase qui semble s'arrêter –, se joue ainsi la nature même du désir, celui de s'échapper de soi-même, de toucher à la pureté d'une émotion qui n'existe peut-être pas. La jeune femme veut qu'il la dessine alors qu'il en peint une autre (vraiment ?), elle ne veut qu'être une part, transposée, reprise, projetée. Plus il lui dévoile ce qu'il fait, plus elle semble ne pouvoir exister qu'à la condition de passer, dans son geste créatif qu'elle ne comprend pas, dans un espace symbolique, sans temps, sans violence. Elle n'aspire qu'à échapper à la brutalité d'un univers normé où rien ne semble possible, où tout enjoint à se conformer à des modèles (incarnés successivement par des personnages archétypiques de la Corée : la mère et la tante, le patron, le petit ami, la jeune femme qui se remet d'une opération de chirurgie esthétique...) obligatoires. Elle veut « *exister sous sa plume, dans son encre, y baigner, qu'il oublie toutes les autres.* » Le désir devient ainsi une possession inversée, une projection impossible.

## RENCONTRE IMPOSSIBLE À SOKCHO

*Hiver à Sokcho* n'est que ce moment suspendu qui renverse la vie. Les instants éphémères où l'illusion de se trouver par le truchement de l'autre, en excédant sa solitude, demeure possible. Shua Dusapin, avec une lucidité presque effrayante, décrit l'impossibilité de réduire deux étrangetés qui se rencontrent et affirme une solitude absolue. La force de ce premier roman, plus que dans son sujet étrange, presque abstrait, plus que dans son ambiance où tout semble flotter irrémédiablement, se loge dans son écriture même, dans ce qu'elle suspend du geste, de la pensée et des sens. Tout se joue dans un équilibre entre la pensée et la sensation, l'abstrait et le concret, le réel et le fantasme. Le langage devient le réceptacle du malaise de la vie, de l'instabilité des identités, de l'insatisfaction et des moyens qu'on trouve pour y remédier.

Shua Dusapin réussit à faire tenir ensemble les manifestations du monde – les paysages, les températures, les saveurs, les couleurs, les bruits – et leurs projections dans un univers mental qui les défait, les reconfigure sans cesse et les augmente. Son écriture, épurée, lumineusement simple, douce et tranchante à la fois, dit le désordre intérieur qui s'affronte à un réel éperdument chaotique. Le frottement de ces deux espaces s'incorpore ainsi à un langage qui déplace des frontières, changeant, imprévisible. Et au milieu, tels deux silhouettes juste esquissées, les personnages errent au bord d'eux-mêmes, jamais ensemble et jamais vraiment seuls.

De cette emprise d'une conscience sur un autre, dans ce mouvement de distanciation de soi en même temps que de dévoration de l'autre – l'ambiguïté de la fin du récit est admirablement menée –, ne peut advenir qu'une fuite qui ne finit pas, un abandon absolu. On réalise alors, avec les personnages, comme lovés dans leurs silences, que rien ne se partage, que les corps, les âmes ne se touchent jamais vraiment, que la vie n'est qu'une fuite interrompue, parfois, subrepticement, par des instants suspendus dont on ne sait que faire, qui nous encombrant. Les désirs demeurent insatisfaits toujours. Et la souffrance à être soi, ou plutôt à n'être pas différent de soi, à ne savoir que faire de l'étrangeté de l'autre et de la vie, ne font qu'accentuer l'immense vide qui menace de nous avaler et dans lequel, toujours, on retombe.

## Autour d'un autour

***Transgenre. Le mot est à la mode ; la chose ou le concept, plus ou moins ; en général il s'applique au domaine sexuel, en littérature, désigne des objets difficilement identifiables, troubles, des livres impossibles à assigner à une catégorie mais, au fond, reconnaissables, soudain proches, familiers là où on ne les attendait pas. Le « récit » (appelons-le ainsi) d'Helen Macdonald en est : M pour Mabel est à la fois un traité de fauconnerie, un journal de bord, une esquisse d'autobiographie, un livre de deuil, une biographie de T. H. White, une rêverie... un livre éminemment personnel, étrange, fin.***

par Cécile Dutheil

---

Helen Macdonald, *M pour Mabel*.  
Trad. de l'anglais par Marie-Anne de Bérubé,  
Fleuve, 380 p., 19,90 €.

---

L'auteure, dont on sait peu de choses si ce n'est qu'elle enseigne l'histoire à Cambridge, a, depuis qu'elle est enfant, une passion pour les oiseaux, en particulier pour les faucons, et parmi les faucons, les autours, une variante sauvage et domptable de ces rapaces. Peu avant d'entreprendre cette méditation écrite, elle a perdu son père et se souvient de ce photographe professionnel qui l'emmenait voir, regarder, observer les objets, les empreintes, les éléments de la nature, les gens, tout type d'accident : « *un accident de voiture. Un accident d'avion. Une comète qui laisse une traînée dans le ciel du matin. Un Premier ministre qui s'essuie le front. Les Beatles assis à la terrasse d'un café sur les Champs-Élysées par une froide matinée d'hiver en 1969, John Lennon très pâle sous sa casquette de marin. Toutes ces choses étaient advenues et mon père les avait fixées dans une mémoire qui n'était pas seulement la sienne, mais celle du monde. Toute sa vie durant il avait lutté contre la disparition.* » Pour qui choisit de tirer ce fil-là, celui du souvenir du père, protecteur et professeur d'observation qui conjurait la peur avec son appareil de photo,

## AUTOUR D'UN AUTOUR

*M pour Mabel* est une élégie, un récit empreint de tristesse et d'un sens aigu de l'enfance qui s'est évanouie mais demeure par le truchement d'une lentille, de la mémoire visuelle et désormais écrite, d'un autour que l'on apprend à dresser.

Mélancolique, Helen Macdonald se souvient alors d'un autre père, éleveur de faucons et d'autours lui aussi, un romancier anglais qui la fascine à l'égal de ces oiseaux hautains : Terence Hanbury White, auteur de romans arthuriens et dépositaire d'une tradition littéraire anglaise précieuse, la fantasy, terme intraduisible et intraduit en français. Le livre de Macdonald rappelle les origines profondes de cette veine issue de la forêt, d'un pays insulaire, d'un peuple dont l'approche du mystère du monde n'est pas intellectuelle mais imaginative, sensible, effrayante, presque animiste. T. H. White est un des pères de Merlin l'Enchanteur, qui se transforme en oiseau, et une référence pour la mère de *Harry Potter*. (J'aime que la lecture de Macdonald soit l'occasion de donner un coup de patte aux détracteurs et aux contempteurs français de ces écrivains qui sont avant tout des inventeurs et des foyers de l'imaginaire.) Et comme souvent dans les livres qui tissent ou juxtaposent plusieurs fils narratifs, il en est un qui vous marque et vous émeut plus profondément : ainsi ce portrait de White qui parcourt tout le livre.

T. H. White est mort en 1964, il y a donc peu, et il a été l'objet d'une biographie de l'écrivaine-poétesse Sylvia Townsend Warner. C'était un personnage génial, malheureux, solitaire, mal aimé, bizarre, un peu fou. Il fut maître d'école dans un pensionnat ; ses parents se haïssaient ; sa vie sexuelle était refoulée, inavouable, douloureuse ; il se retira à la fin de sa vie sur une île anglo-normande, Alderney ; il est mort d'une crise cardiaque sur un navire qui venait de quitter le port du Pirée. Macdonald en parle comme on parle d'un être avec qui on se sent une affinité folle, comme d'un homme que l'amour des faucons fait son semblable. Elle a lu son journal et son traité de fauconnerie, deux œuvres périphériques dont elle donne des extraits, elle a longuement scruté ses photos, elle est allée partout où il a vécu, elle a suivi pas à pas les étapes du dressage de son faucon, même si, dit-elle, « *il était difficile de l'imaginer avec son autour. Assise près du mien, je n'arrivais pas à me le figurer. J'avais vu des photos, mais elles représentaient toutes un personnage différent : l'une d'elle montrait un homme aux*

*yeux clairs et la barbe shakespearienne qui avait écrit des romans sous le pseudonyme de James Aston. Une autre, un jeune homme mince, le regard nerveux, le visage émacié et hanté, M. White, le professeur. Il y avait des photos de White, l'homme de la campagne, col de chemise ouvert et veste à carreaux, l'air canaille et amusé. Et des photos beaucoup plus tardives : un Hemingway anglais, corpulent, à la barbe fleurie, ou un Falstaff en pull-over de laine. »*

Le personnage de White est sans doute ce qui donne à son récit sa couleur la plus inattendue et la plus *queer*, dans son sens original tel que le donne le *Merriam-Webster*, équivalent de notre *Robert* : excentrique, non conventionnel, légèrement insane. Et dans le sens contemporain quand elle effleure l'homosexualité dissimulée de White et esquisse l'idée que « *beaucoup de grands récits animaliers classiques sont de la plume d'écrivains gays qui ont parlé de l'animal en lieu et place des amours humaines qu'ils ne pouvaient évoquer* ». Est-ce si vrai ? Peu importe, Helen Macdonald saisit dans ce portrait-miroir une vérité essentielle, « *poignante* », dit-elle, sur le sentiment de différence, de marginalité, de solitude, l'impression d'éprouver des désirs honteux, d'être habité par « *la perversité et le chaos* », impression à peine comblée par le dressage d'un oiseau ou celui des mots, l'œuvre écrite.

Les descriptions de ces oiseaux, au statut comparable aux papillons nabokoviens, donnent lieu à des camées esthétiques et naturalistes envoûtants : « *Les plumes de sa poitrine sont couleur de journal décoloré par le soleil, de papier marqué par le thé, et chacune porte à son extrémité une marque lancéolée plus sombre. De la gorge aux pieds, elle paraît éclaboussée de gouttes de pluie [...] les sourcils foncés qui donnent à sa tête cette expression d'intense rapacité sont en réalité des bourrelets osseux qui protègent ses yeux quand elle fond sur sa proie dans les fourrés.* » Donnent lieu aussi à des scènes de dressage qui sont un éloge de la patience, de l'art de guetter et de se déposséder de soi-même, souvent ponctuée de joutes comiques entre la femme et l'oiseau : « *Pour dresser un faucon, il faut l'observer comme si vous étiez vous-même un faucon afin de parvenir à comprendre son humeur [...] La perception du faucon devient la vôtre [...] Vous exercez ce que le poète Keats appelle la capacité à "être constamment forme – et matière d'un autre corps".* »





## AUTOUR D'UN AUTOUR

L'autour qu'Helen Macdonald achète pour le dresser et vivre en sa compagnie s'appelle Mabel, « *d'amabilis, aimable* », mais il est difficile, même si c'est une coïncidence, de passer sous silence la presque homonymie entre les mots « autour » et « auteur ». La remarque ne vaut rien pour la version originale de *H for Hawk* (traduit par « *M pour Mabel* », là où la rigueur voudrait que l'on dise « *M comme Mabel* »), mais l'œil du lecteur français ne peut pas ne pas lire « auteur » à la place d'« autour », tant il est vrai que celui-ci est un oiseau rare et un nom inconnu pour ceux qui ne sont pas membres de l'Association nationale des fauconniers et des autoursiers français. Il faut imaginer le nombre de lapsus visuels qui s'effectuent alors, quand l'autour/ auteur, sauvage et intimidant, est peu à peu dressé et dompté, déchiffré et saisi...

Histoire intime, histoire littéraire, histoire naturelle : au-delà de ses différentes lectures, *M pour Mabel* met en scène une forme de salut par la discipline et le dressage d'un oiseau résistant et revêche, et s'apparente à un éloge de la liberté retrouvée. Le hasard veut que les éditions Allia republient aujourd'hui une conférence de Michel Leiris intitulée *Le Sacré vient dans la vie quotidienne*, qui recèle une définition de cette liberté-là, sacrée, née de l'enfance profonde, arbitraire aux yeux du monde : « *Quelque chose de prestigieux... d'insolite... d'ambigu... d'interdit... de secret... de vertigineux... marqué, d'une manière ou d'une autre par le surnaturel* ». L'autour, « *féroce et féérique* », figure cette étrangeté peu à peu apprivoisée, ce fruit défendu offert là, à portée de main. *M pour Mabel* est un livre nostalgique, un peu branque, qui dégage un fort pouvoir d'identification et d'absorption pour le lecteur.

## Place au réalisme gothique

***Ionesco aurait eu une expression pour qualifier le Venezuela d'aujourd'hui, celui de Chávez/ Maduro : « Un formidable bordel ». Le jeune romancier de Caracas, Rodrigo Blanco Calderón (il n'a que trente-cinq ans, l'âge même du « Solitaire » d'Ionesco, témoin d'un monde en décomposition), perdu dans le labyrinthe d'une ville plongée dans le noir et s'appuyant en négatif sur la tradition précédente – et fallacieuse – du prétendu « réalisme magique » (réunissant des écrivains qui finalement avaient peu à voir entre eux), invente un nouveau concept, peut-être une école neuve : le réalisme gothique.***

par Albert Bensoussan

---

Rodrigo Blanco Calderón, *The Night*.  
Trad. de l'espagnol (Venezuela) par Robert Amutio.  
Gallimard, 398 p., 24 €

---

Le titre de ce roman, qui semble pourtant bien banal, n'est autre que celui d'une chanson d'un groupe de rock alternatif nord-américain au nom éloquent : Morphine. « *The Night* » fut un tube en l'an 2000, inaugurant ainsi ce troisième millénaire de teintes ténébreuses et de peur au ventre. L'ostinato de Mark Sandman le rocker, pulsant sa *bass guitar*, se retrouve ici dans la logorrhée de personnages pour qui le mystère des mots – « tout le mal commence en eux » – est la clef ouvrant sur Babel : palindromes, anagrammes, holorimes sont le quotidien d'un publiciste au centre du récit, dont le nom – Pedro Álamo – n'est pas sans rappeler le célèbre héros de Juan Rulfo, Pedro Páramo, sauf qu'à ce Mexicain mutique s'oppose le verborrheux Vénézuélien.

Le sillage joycien fait des vagues et Ulysse tourne en rond dans sa tour Martello. Mais s'il faut chercher un pape à l'initiale, on pense à l'évidence au Cubain Cabrera Infante et à ses *Trois tristes tigres*, inventeur du plus célèbre des palindromes : « *Dábale arroz a la zorra el abad* » (« L'abbé donnait du riz au renard »).

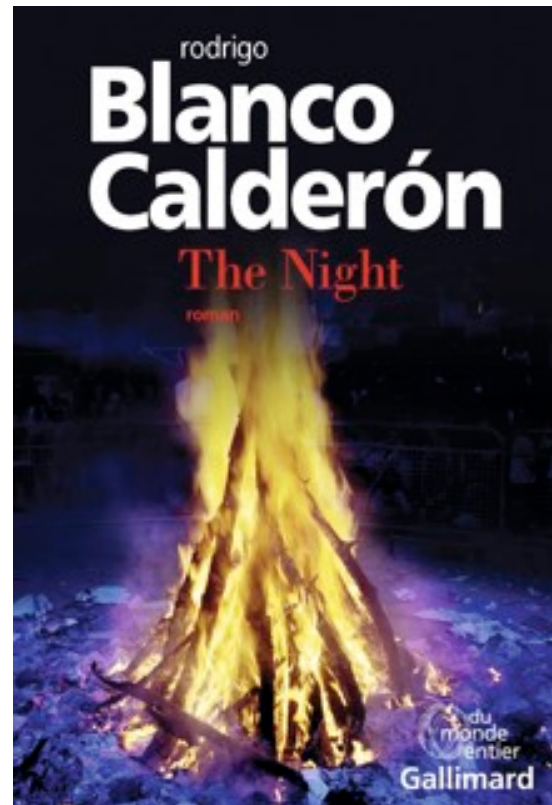
## PLACE AU RÉALISME GOTHIQUE

Mais Blanco Calderón avoue une autre source, locale et folâtre, Darío Lancini, auteur d'un roman au titre palindromique : *Oir a Darío*, et capable, lui aussi, d'aussi belles trouvailles que « *No te comas la salsa, mocetón* » (« ne mange pas la sauce, jeune homme »). Ajoutons que l'épigraphe de ce roman, peut-être empruntée à Umberto Eco dans *Le nom de la rose*, est un magnifique palindrome latin qui décrit la ronde de nuit des papillons autour du foyer : « *In girumimus nocte et consumimur igni* » (« Nous tournons en rond dans la nuit et sommes dévorés par le feu »).

Ce roman vénézuélien, sur fond de clowneries autant tragiques que chavéziennes, s'inscrit entre les notes barytonnantes de Sandman et le ludisme langagier de Darío, et c'est pour se précipiter en une course en arrière (sens étymologique du mot « palindrome » en grec) vers l'abîme.

Et pourtant la Caraïbe explose comme une caroube trop mûre sous les doigts, les dents ou les cordes vocales de Rodrigo. Il y a du sexe – devant derrière, et donc palindromique – et il y a du sang. Nous sommes au Venezuela, un pays aux deux cent mille assassinats, où la nuit – *the night* – ne porte pas conseil mais conseille de fermer sa porte. Il y a là un psychiatre dont toutes les patientes – transfert oblige – sont amoureuses et qui, en prétendant leur faire subir une électroconvulsivothérapie prometteuse d'hémorragies, les viole, les tue et les jette à la décharge. Mais c'est d'un autre psy qu'il s'agit, et qui écrit, en fréquentant l'étrange atelier d'écriture d'un écrivain raté, côtoyant un publiciste qui, amateur de jeux de mots, est l'équivalent du fameux Boustrophédon de Cabrera Infante.

Trois voix se partagent ce roman polyphonique. Nous sommes toujours sur la côte caraïbe, où la parole se gausse du vertige des mots. Et permet d'assumer, subsumer, consumer l'horifiant réel qui multiplie les cadavres de femmes assassinées – lesquels renvoient au lot horrifique de martyres dénombrées par Roberto Bolaño le Chilien, qui en son œuvre ultime et posthume, nous promet l'Apocalypse pour 2666. À quelques siècles près, Blanco Calderón nous en sert une toute chaude et sanglante, dans ce Venezuela déconstruit et ravagé des suites du castro-communisme de ses gouvernants. La nuit, très concrètement, renvoie à ces coupures de courant quotidiennes voulues par le régime à



des fins d'économie d'énergie. Une nuit propice à tous les excès, toutes les exactions. C'est sur ce fond tragique que se font entendre les trois voix de ce roman aux multiples visages, dont certains, réfléchis au miroir – « *through the looking glass* » –, nous plongent dans ces similitudes par lesquelles un Foucault définissait le délire quichottesque, Cervantès campé en « *pèlerin méticuleux qui fait étape devant toutes les marques de la similitude* ».

Ici, les moulins à vent que chatouillera, en pure perte, la lance du justicier pourfendeur, sont ces motos pétaradantes dont le Colombien Héctor Abad, autre grande promesse du roman latino-américain, a fait, dans *L'oubli que nous serons*, le moteur de la tragédie. Le bruit des tronçonneuses remplace le soul de Morphine. Et l'encre de ce récit halluciné, au ludisme délétère, séchera sur les buvards de LSD qu'aucun Blanco, aucun Tipp-Ex jamais n'effacera. Dans la torsade infinie des signes et des lignes, ce grand huit dans la nue où virevolte le cerf-volant victorieux de Darío, dont ce roman déroule le parcours biographique, dans ce récit où « *les sons se répercutent, décapitant, dans leurs répétitions, les points de départ, les notions de lointain et de proche, comme des atomes perdus cherchant à accorder l'univers* », la nuit jamais ne prendra fin. *Good night*, Rodrigo !

## La machine infernale de l'Irlande contemporaine

**Voici sans conteste un des plus importants « romans du Tigre celtique », courageux et intense. Si Claire Kilroy, autre romancière irlandaise, a choisi dans *Affaires et damnations*, sur un sujet similaire, la métaphore « gothique », Dermot Bolger nous plonge sans le moindre détour dans la folie immobilière qui s'empare de l'Irlande au début du XXI<sup>e</sup> siècle, pour dresser un état des lieux sans concession : une fois l'euphorie passée, ce sont chantiers déserts, investisseurs ruinés et économies parties en fumée.**

par Claude Fierobe

---

Dermot Bolger, *Ensemble séparés*  
Trad. de l'anglais (Irlande) par Marie-Hélène  
Dumas. Éditions Joëlle Losfeld, 370 p., 24,50 €

---

Sur la scène de Blackrock, partie du grand Dublin, les acteurs : deux couples où tout unit les partenaires, où tout les oppose, ils sont à la fois à la fois *ensemble* et *séparés*. *Tanglewood*, titre anglais et aussi thème majeur, est suggéré par un poème de Thomas Kinsella, « Wormwood » (1966) :

« *Un arbre noir avec un tronc double – deux arbres  
Devenus un seul...  
Les deux troncs dans leur danse de croissance  
infinitésimale  
Se sont enlacés complètement... »*

Union à la fois douloureuse et durable pour Kinsella, comme pour Bolger qui évoque « les tensions, les sujétions et le besoin d'espace qui peuvent exister dans le mariage. » L'arbre double de la fiction a commencé à croître en 2006. En sommeil – le contexte social et économique ayant été soudain bouleversé – il est devenu un roman « historique » où le lecteur a le privilège d'un recul qu'aucun des personnages ne possède : l'action se déroule en effet entre mars 2007 et mai 2009. À l'ordre, à un semblant d'ordre initial, où l'entente paraît régner et où les projets semblent crédibles,

succède le chaos où l'individu ne peut plus maîtriser son destin, où les sentiments s'émoussent ou s'agrippent comme s'effondrent les cours de la bourse et les prix des terrains.

Alice se sait trop dépendante d'un homme dépassé « *par cette Irlande qui s'emballait autour d'eux.* » Souvent « *ailleurs, en proie à des peurs irrationnelles* », elle cherche à se créer un « *espace privé* », et regrette son bref séjour canadien où elle aurait pu « *se forger une nouvelle identité* ». Chris, son époux est un éternel perdant, « *isolé et sexuellement frustré* », trop vulnérable, convaincu par le promoteur Paul Hughes de se lancer dans une opération immobilière déraisonnable. De son côté, Ronan, leur voisin, incarne la réussite : il ne cesse d'agrandir sa maison, et sa seconde épouse, Kim, est une jeune Philippine ravissante. Mais voilà, il est angoissé et, en outre, si Kim prend son plaisir avec lui c'est loin de lui, se retirant dans « *une sphère privée* » dont il est exclu. Deux couples ensemble certes, mais de plus en plus séparés par « *la machine infernale de l'Irlande contemporaine* ». Derrière la réussite apparente, il y a étrangeté pour tous ces gens « *l'impression de s'être fait avoir* » ; derrière les conversations trépidantes, il y a un malaise qu'on ne peut pas exprimer. En contrepoint, Sophie, fille de Chris et Alice, prend le large avec son amie Jessie, donnant forme au rêve avorté d'Alice.

Ronan regarde brûler un bâtiment appartenant au promoteur Paul Hughes : celui-ci, qui « *ne se soucie pas de l'Histoire* », y a volontairement mis le feu « *pour que de nouveaux immeubles puissent s'élever.* » À travers son reflet dans la vitre, Ronan voit « *le halo rouge de l'incendie donnant l'impression que son cœur s'embrasait comme le Sacré-Cœur de son enfance.* » Une icône de la tradition – la petite flamme rouge du Sacré-Cœur brûlant dans l'immense majorité des foyers catholiques – et l'image du feu qui fait table rase du passé, se trouvent superposées, fondues, confondues. C'est un signal d'alerte : la confusion règne dans les temps nouveaux. Les braves gens jettent le cadavre de Pavle dans un ravin, acte de déni d'une mort dont ils ne sont même pas directement responsables.

Après tout, Ronan n'est qu'un second couteau « *dans la parade du jackpot irlandais* », parade dont Bolger se fait le chroniqueur minutieux, œuvre d'un Etat soucieux de permettre aux multinationales « *d'abriter leurs profits* ». Ainsi la petite combine,

LA MACHINE INFERNALE  
DE L'IRLANDE CONTEMPORAINE



construire à la va-vite une maisonnette sur les jardins de Chris et de Ronan pour la vendre à prix d'or, sombre dans la crise où plonge le pays. A Blackrock les immigrés tchèques, polonais, moldaves, roumains... « objets d'un véritable trafic », construisent les immeubles qu'ils ne pourront jamais habiter. Les patrons irlandais se soucient peu de leur exploitation : « ils n'avaient que le temps de s'émerveiller devant les sommes d'argent avec lesquelles ils jonglaient. » Domaine du mirage, où les gens sont si bien habitués à la prospérité, « qu'ils ne pouvaient pas en imaginer la fin ». En surplomb, le regard lucide d'Ezal qui a échappé aux massacres commis par la milice de son pays, lui-même toujours déchiré après la mort du maréchal Tito, en dépit d'« une façade unifiée ». Partout des fissures, dans le corps social comme dans les murs élevés à la hâte. Le roman dépasse le cadre irlandais pour renvoyer à l'universalité d'une modernité dévoyée.

Reviennent ces leitmotiv – solitude, spectralité – qui courent dans l'œuvre de Bolger de *La ville des ténèbres* à *Toute la famille sur la jetée du paradis* : comme dans ce dernier livre, Bolger crée « un univers fictionnel parallèle » pour ménager la liberté du créateur. Ronan craint de devenir « le portrait de Dorian Gray dans le grenier », et Chris est envahi par un sentiment de solitude « indescriptible », celle de « partager une maison avec quelqu'un dont un invisible mur de glace vous sépare ». Et il y a les limbes, la présence lancinante des morts et des fantômes qui, comme dans *Le ruisseau de cristal*, assurent la continuité des choses : certes Chris et Alice n'auront pas la maison de leurs rêves mais ils ne seront plus des « âmes perdues » car ils appartiennent à « une chaîne d'existences ». À la fin, le départ de Sophie les réunit. Désenchantement peut-être, résignation sans doute pas. Explorations des couples et de la crise menées en parallèle, compassion et indignation en face de maux qui défient la raison, *Ensemble séparés* témoigne d'une farouche détermination : tout en gardant espoir, Bolger ne fait pas de cadeaux. Peut-on lui en vouloir ?

## L'écart entre le présent et maintenant

**10 : 04, deuxième roman de l'écrivain new-yorkais Ben Lerner, se situe sous le signe des « Correspondances » de Baudelaire. Inspiré par le film Retour vers le futur (dont une scène clé donne son titre au livre), Lerner explore l'infime écart séparant l'expérience vécue et le réel, si ce dernier existe.**

par Steven Sampson

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

Dans *The Beverly Hillbillies*, série télévisée américaine des années soixante, lorsque l'on demande l'heure à Jethro Bodine, trentenaire arriéré, il ne donne jamais de réponse précise, prenant toujours en compte le principe d'incertitude, par exemple : « *Il est dix heures cinq minutes et quinze secondes, non !, il est dix heures cinq minutes et vingt secondes, non !, il est dix heures cinq minutes et vingt-cinq secondes..., etc.* »

Si Jethro pouvait se transformer en érudit poète new-yorkais du XXI<sup>e</sup> siècle, doté d'une passion pour l'art contemporain, d'une vision moins traditionnelle des relations hommes-femmes, d'un rapport hypocondriaque à son corps, et d'une psychologie névrotique, aurait-il pu écrire *10 : 04* ?

En tout cas, il aurait eu du mal à le lire, n'étant pas allé au-delà de la sixième. Même votre humble chroniqueur, diplômé de Harvard en littérature anglophone, a dû rassembler toute son énergie intellectuelle afin de suivre les méandres de la syntaxe compliquée de ce jeune romancier, né à Topeka, dans le Kansas, pas loin du pays d'origine des « *hillbillies* », les péquenauds de Beverly Hills.

C'est dire à quel point Ben Lerner a su exprimer dans sa prose le génie autistique de Jethro : tous deux croient à la primauté de la chronologie sur le sens. Autrement dit, l'écriture d'un roman se réalise à partir d'une eschatologie, la question temporelle se pose dès le début. D'où la citation qui précède ce

## L'ÉCART ENTRE LE PRÉSENT ET MAINTENANT

beau texte, tirée d'un conte hassidique: « *Là-bas tout sera précisément comme ici. Telle qu'est notre chambre à présent, elle sera dans le monde à venir ; où notre bébé dort, il dormira également dans l'autre monde. Et les vêtements que nous portons ici, nous les porterons là-bas. Tout demeurera comme à présent, à peine modifié.* »

Si le paradis n'est qu'une version à peine modifiée du présent, est-ce que cela veut dire que réalisme et romantisme sont un seul et même genre ? L'idéal, c'est maintenant, à condition qu'on arrive à l'apercevoir. L'œuvre de Ben Lerner consiste alors dans la tentative de s'en approcher, en une quête dévoilée à son lecteur, qui assiste en voyeur au processus de la création : il est tenu au courant des machinations d'un narrateur en train d'écrire l'histoire que l'on lit, à la différence de certains personnages, qui sont hors du coup.

Dans *10 : 04*, on trouve plusieurs façons de vivre l'instant présent. D'abord, le narrateur s'efforce d'ouvrir ses cinq sens pour accueillir des sensations, toujours conscient qu'il vit le temps comme une fuite en avant, aspiré « vers le futur », perception symbolisée par deux reproductions figurant dans ce roman : un tableau de Jules Bastien-Lepage, *Jeanne d'Arc*, exposé au Metropolitan Museum ; et un plan de *Retour vers le futur*. Dans chacune de ces images, on voit la main d'un personnage en voie de disparition : Jeanne, à cause du regard éthéré d'un ange, qui a pour effet de « dissoudre » la main de la sainte ; Marty McFly (Michael J. Fox), parce que son existence même a été remise en cause par son voyage dans le temps.

C'est au cours de ses pérégrinations à travers Brooklyn et Manhattan, souvent en compagnie de sa meilleure amie, Alex, que le narrateur reçoit les impressions sensorielles qui confirment, ne serait-ce que pour un instant, qu'il est bel et bien vivant. Sa conscience aiguë de la pression exercée sur le présent par l'avenir – sa mortalité – crée une tension propice à une prose à la fois sensorielle et ironique : « *Les bébés poulpes sont livrés, vivants, du Portugal chaque matin puis massés avec douceur mais sans relâche au sel non raffiné jusqu'à la cessation de leurs fonctions biologiques ; d'après le menu, on les masse "cinq cents fois". On enlève le bec et les petits yeux sont éjectés. Les corps sont pochés à feu doux et servis avec une sauce au saké et au yuzu. C'est la spécialité du restaurant,*

*aussi, assiette après assiette, les petits invertébrés les plus intelligents du monde sont apportés de la cuisine à la salle par un personnel séduisant et lesté.* »

La densité de la perception devient particulièrement forte quand le narrateur emprunte les transports en commun. Lors d'une conversation entre lui et une amie sur la ligne D, on pense à Joyce, ou à Dos Passos :

« – *Attention à la fermeture des portes.*

– *On a monté un film sur les bonobos pour la BBC ; c'est l'espèce la plus proche de la nôtre et ils ne sont pas exclusifs pour un sou, sexuellement parlant.*

– *Il paraît que la monogamie découle de l'agriculture. La paternité n'a eu d'importance qu'au moment où on a eu des biens à transmettre.*

*HIV – FAITES LE TEST, N'ATTENDEZ PAS*, disait une affiche sur la ligne D.

– *D'un autre côté, ils mangent les petits des autres primates.*

– *Pourquoi tu t'es mariée, si tu ne voulais pas d'enfants ?*

*Le métro a fait surface sur le pont de Manhattan ; tout le monde consultait ses e-mails ou ses SMS.*

*"Tu es parti sans dire au revoir", disait celui d'Alex.*

*"Shine bright like a diamond", chantait Rihanna dans le casque de la fille assise à mes côtés, les ongles décorés de petites étoiles.* »

Pourrait-on mieux illustrer la théorie de Bakhtine selon laquelle le roman est un mélange de plusieurs strates linguistiques ? Conjuguant chanson populaire, texto, discours scientifique, conversation intime et consigne de la régie de transports publics, Ben Lerner transmet à merveille la saveur cacophonique du paysage sonore de New York.

En même temps, tout cela a un sens : la discordance entre ironie et perception sensorielle n'est-elle pas le reflet de l'écart séparant le vécu de sa prise de conscience ? Comment l'écrivain peut-il à la fois vivre et « stocker » le matériel pour ses futurs livres ? Ce conflit explique-t-il la dichotomie au cœur de la vie sentimentale du héros ? Il passe tout son



#### L'ÉCART ENTRE LE PRÉSENT ET MAINTENANT

temps avec Alex, avec qui il projette de faire un enfant par insémination artificielle, mais il fait l'amour avec Alena, qu'il connaît peu. Rendu étranger à sa propre biologie, il ne cesse de divulguer les rapports cliniques de ses consultations médicales.

En cela, ne ressemble-t-il pas au héros de *Portnoy et son complexe*, autre roman new-yorkais des débuts d'une carrière ? Le narrateur de *10 : 04* a trente-trois ans, comme Alexander (Alex) Portnoy. Mais, d'un livre à l'autre, le surnom « Alex » s'est déplacé pour désigner l'héroïne, c'est elle qui insiste sur la séparation entre désir et affect, se comportant en prédatrice. Comme dans le roman de Philip Roth, la masturbation joue un rôle central, sauf qu'elle n'est plus jouissive mais simplement utilitaire, effectuée dans un hôpital afin de « produire » des spermatozoïdes viables.

L'onanisme est-il la forme idéale de l'érotisme pour l'auteur qui cherche à réunir la « matière » d'un livre ? En économisant son investissement psychique dans la vraie vie, il garde son énergie pour la description *post factum*. De cette manière, lui et son essence séminale seront aspirés vers le plus efficace des futurs.

Y a-t-il une meilleure façon de vivre l'instant que de l'écrire ?

## Faillites à Manhattan

***La quête de l'immigrant affamé d'Amérique, si présente au cinéma, en littérature et dans l'actualité, donne sa trame au roman camerounais Voici venir les rêveurs qui, pas à pas, décape le rêve, effeuillant deux cultures et leurs modèles de société. Avec grâce et tendresse, Imbolo Mbue réussit l'équilibre entre noir et blanc, désirs et détresse, privilèges et galères, pour rebattre les cartes, mettre au jour les illusions et questionner les identités africaine et américaine. Au-delà de la chute des princes de Wall Street, ce roman qui amorce la fin d'une fascination serait-il prémonitoire ?***

par Liliane Kerjan

---

Imbolo Mbue, *Voici venir les rêveurs*  
Trad. de l'anglais (Cameroun) par Sarah Tardy.  
Belfond, 420 p., 23 €

---

Amérique : terre promise, Imbolo Mbue connaît par cœur son sujet. À seize ans, en 1998, elle a quitté le Cameroun – la ville de Limbé, à deux heures de mauvaises routes de Douala – pour faire des études à Rutgers puis à Columbia, et elle vit désormais à Manhattan. Les deux bords de l'océan Atlantique, Limbé et New York, seront les pôles de ce premier roman, ses personnages des Camerounais et des Américains, soit deux familles face à face, en symbiose, en rapport de dominé-dominant : Jende et Neni Jonga, Clark et Cindy Edwards. Méfions-nous de cette simplicité binaire, de cette reprise des schémas anglo-saxons « gens-d'en-haut/gens-d'en-bas », qui va pourtant permettre une analyse nuancée des rapports humains au gré des fortunes et des infortunes des couples et des métiers, car la simplicité et l'apparente naïveté couvrent une redoutable mise à l'épreuve des illusions et des bases d'une société. L'Amérique ou l'Afrique ? telle est la question.

*Voici venir les rêveurs* s'ouvre opportunément sur une savoureuse scène d'embauche où

## FAILLITES À MANHATTAN

Jende Jonga se présente dans le somptueux bureau d'un grand dirigeant de la banque Lehman Brothers – vue sur Central Park et limousine Lexus noire garanties –, pour une place de chauffeur. Affaire sitôt conclue : rouerie, charme et petits mensonges installent notre immigré, quasi certain qu'« *en possédant sa propre mallette, lui aussi était devenu un col blanc* ». Ce préambule illustre le premier titre du roman, « Les envies de Jende Jonga », qui affichait la primauté et la dynamique du personnage, un Camerounais pauvre qui a de l'ambition pour lui-même et les siens. Sous des dehors parfaitement quotidiens et concrets, avec une intrigue linéaire qui court sur quelques saisons de 2007 à 2009, fourmillant de détails sensoriels, le roman séduit le lecteur comme il a séduit tous les éditeurs étrangers à la Foire de Francfort. C'est un cheval de Troie abritant dans ses flancs des demandeurs d'asile, qui triment et observent les fissures de la façade de la splendeur américaine, résolus et patients dans un pays où « *les hommes noirs et la police sont comme l'huile de palme et l'eau* ».

En situant l'action dans les années 2000, Imbolo Mbue tire le meilleur parti des deux événements politiques majeurs de l'époque : la chute de Lehman Brothers entraînant « *la fin des rêves* » et des faillites en cascade, mais aussi l'élection du président Obama, « *le fils d'un Africain dirigeant désormais le monde* ». Blancs et Noirs, Amérique et Afrique, désormais les rêveurs sont dans les deux camps, la course à la réussite s'engage en vis-à-vis, tandis que le *Wall Street Journal* titre sur « une Amérique daltonienne ». Même simplicité dans la topographie new-yorkaise sommairement limitée à des lieux commodes pour leur opposition, tels Harlem et Park Avenue, emblématiques comme la Judson Church à Greenwich, riche d'expériences d'avant-garde depuis les sixties, et surtout Columbus Circle où, réunis de fraîche date, Jende et Neni aiment à s'asseoir en se disant : « *nous sommes au centre du monde* ». C'est que depuis trois siècles les immigrants n'ont rien perdu de leur belle faculté d'émerveillement, et que, selon le mot de Jonathan Franzen, Imbolo Mbue est une « *formidable raconteuse d'histoires* » qui donne une fiction à la fois datée et en travers du temps et qui fait feu de notations rapides, d'un potin croustillant, d'une cravate oubliée.

Deux courbes se dessinent, celle de la rage d'asile et d'ascension et celle de la stase des

nantis, avant que le tout ne s'emballe : chute de Lehman, le chauffeur perd sa place, les riches succombent à leurs mensonges. La double culture d'Imbolo Mbue lui permet une équité de traitement : chaque famille a son espace narratif, son folklore de table et de fêtes, son atmosphère et son ordre, mais seuls les domestiques, Jende et Neni, appartiennent aux deux mondes, riches de leurs souvenirs du pays, de leurs racines, témoins directs de leur présent à deux vitesses entre taudis et résidences de luxe, entre moquettes et cafards. Et ce sont eux les meilleurs juges, discrets et dévoués, inventifs dans leurs expédients, gens de caractère dont la finesse leur vaut de survivre alors même que Cindy Edwards leur confie qu'« *être pauvre en Afrique, cela n'a rien d'exceptionnel. La honte d'être pauvre n'est pas la même là-bas* ».

Il ne s'agit pas de manière simpliste d'un pamphlet à charge contre les Blancs très riches, eux qui passent leur été dans l'opulente élégance des demeures des Hamptons où se joue une comédie sociale parfaitement rodée, mais d'une enquête dans l'intimité des classes et des foyers doublée d'une réflexion sur la famille, à l'occidentale ou à l'africaine. En sourdine, s'ajoute le désaveu philosophique du fils Edwards, qui part chercher la Vérité en Inde. De ces confrontations au cours de brefs chapitres pétillants d'action et de péripéties, mêlant enfants, amis et silhouettes, émergent alors des points communs : en premier lieu, la fragilité de chacun, qui se décline en précarité des situations acquises, travail intensif à Wall Street comme dans le Bronx, esclavage moderne, nomadisme des dirigeants comme des pégreleux, émiettement des liens. Demeurent une énergie pour s'accrocher, se maintenir à tout prix, et les rebonds qui sauvent. Et, plus fort que tout, de part et d'autre, la poésie d'une maison rêvée.

Ce matériau si profondément humain, où les atouts d'intelligence et de résistance sont répartis dans les deux camps, assurera le succès populaire de ce roman naturaliste et picaresque sans temps morts, qui se nourrit d'actualité et sort simultanément en France et aux États-Unis. Hommage aux immigrants, tribut à la femme africaine à travers le beau personnage de Neni, ce roman du choix balance jusqu'au bout sur le mirage de l'Amérique et « *la chance de grandir sur une terre merveilleuse peuplée de rêveurs* ».

## Une entreprise de déstabilisation

***Yoko Tawada est une nomade dans l'âme. Sa littérature fait voler en éclats les frontières, invitant le lecteur à quitter le Japon pour l'Allemagne, l'Allemagne pour la France, la France pour des contrées imaginaires, à tenter l'aventure là où toutes les métamorphoses sont possibles, où l'insolite se mêle au fantastique, où l'humain s'accompagne de ce qui échappe à toute définition et où le voyage entrepris est avant tout celui qui mène aux confins de l'art magique. Ovide aussi bien que Kafka sont les éclaireurs de cet univers jamais clos sur lui-même, un univers qui joue de toutes les ambiguïtés, de toutes les transgressions, et refuse ce qui emprisonne dans des limites.***

par Linda Lê

---

Yoko Tawada, *Histoire de Knut*. Trad. de l'allemand par Bernard Banoun. Verdier, 288 p., 20 €

---

Écrivant tantôt en japonais, tantôt en allemand, Yoko Tawada, arrivée en Europe à la fin des années 1970, a toujours su créer des alter ego romanesques perpétuellement sur le point de s'évaporer, à deux doigts de changer d'identité ou de langue, vagabondant dans un monde où les perturbations sont de règle, un monde dont les habitants sont les héritiers des inquiétants fugeurs traversant l'œuvre d'un Kôbô Abe mais aussi des intrépides transfuges qui, de Cervantès à Chamisso, partent à la conquête du grand Nulle Part, tout en se racontant des histoires et en se lançant comme défi de brouiller les cartes, les repères, les pistes, de devenir insaisissables, indéchiffrables, sans cesser de contribuer à ériger une arche de Noé accueillant des personnages en quête d'auteur, des funambules sur la corde raide, des évadés à la recherche non d'un port d'attache mais d'un no man's land qui les préparerait à un avenir de douteurs, forts d'un tenace sentiment de non-appartenance et fiers d'échapper à toute classification.

Ainsi, dans *Train de nuit avec suspects*, une chorégraphe japonaise vivant à Hambourg entraîne le lecteur à sa suite tout au long d'une fuite en avant qui la conduit de Graz à Bombay en passant par Irkoutsk. Au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de sa destination première, l'égarée se défait de ce qu'elle croyait constitutif de sa personne et, perdant de plus en plus le sens des réalités, sauvera cependant ce qui peut l'être malgré le danger de désintégration auquel elle s'expose. Dans *L'œil nu*, une étudiante vietnamienne, perdue en Occident peu avant la chute du mur de Berlin, traverse chaque jour le miroir en allant voir les films où joue Catherine Deneuve, tandis que dans *Le voyage à Bordeaux* un autre double romanesque de Yoko Tawada, Yuna, jeune Japonaise vivant en Allemagne qui s'est mis en tête de découvrir la France et d'apprendre le français, se rend en Gironde où des rencontres la feront chavirer, où l'apprentissage d'une nouvelle langue n'ira pas sans la révélation d'un sentiment de perte.

Les pérégrinations de ces héroïnes, si curieuses des autres et d'elles-mêmes dans les situations parfois surréalistes qui sont leur lot, se doublent d'une errance mentale : les personnages en fuite de Yoko Tawada multiplient avec avidité les expériences qui leur dévoilent les gouffres, mais c'est guidés par un sens très sûr de ce qui fraye la voie à toutes les étrangetés qu'ils migrent d'un espace mouvant à un autre, et se donnent comme signe de ralliement l'absolu besoin de transfiguration.

*Histoire de Knut*, malgré les apparences, n'est pas si différent des précédents livres de Yoko Tawada sur les avatars des dissidents en pleine échappée belle. À la façon de *La guerre des salamandres*, où Karel Čapek décrit avec un humour dévastateur comment des lézards, asservis par des humains, en viennent à organiser une révolte et à tenter de prendre le pouvoir, le roman de Yoko Tawada relate la destinée de trois ours polaires : la grand-mère, « *misérable star déchue du cirque* », la mère, prénommée Tosca, et Knut, le petit-fils, sacré champion de la protection de l'environnement (rappelons que Knut a réellement existé, qu'il est le célèbre ours blanc du zoo de Berlin dont la naissance et la mort ont été au centre de maintes polémiques en Allemagne). Chez Yoko Tawada, la grand-mère, née en Union soviétique, émigrée en Allemagne de l'Ouest puis au Canada, écrit son autobiographie, tout en se disant que, pour elle qui a l'habitude de s'exhiber, dansant juchée sur un énorme ballon ou chevauchant un tricycle, se décider à



## UNE ENTREPRISE DE DÉSTABILISATION

publier ses textes intimes serait une acrobatie autrement plus périlleuse.

Ces trois ours polaires prennent tour à tour la parole pour souligner combien peu ils se soucient de l'identité nationale : « *Chez eux, il est fréquent de tomber enceinte au Groenland, d'accoucher au Canada et d'élever ses enfants en Union soviétique. Ils n'ont ni nationalité ni passeport, franchissent les frontières sans demander la moindre autorisation et ne sont donc jamais vraiment en exil.* » Ils prennent aussi la parole comme le félin du professeur d'anglais dans le roman de Sôseki, *Je suis un chat*, ou comme le clébard d'Oscar Panizza dans le savoureux *Journal d'un chien*, ces deux grands classiques des littératures japonaise et allemande rivalisant avec les textes de Kafka sur Joséphine la cantatrice et le peuple des souris ou sur les recherches d'un chien.

Il faudrait citer aussi l'âne dans *Platero et moi*, de Juan Ramón Jiménez, ou bien les taupes et les blaireaux dans *Le vent dans les saules* de Kenneth Grahame, même si le roman de Yoko Tawada n'est pas une parabole où l'animal est roi, mais une fable subversive sur l'écriture de soi, la société de spectacle et les vertiges de l'exil.

La réjouissante compagnie de ces drôles d'ours, observateurs des mœurs et coutumes des Terriens, ferait presque oublier combien ces derniers « *empestent l'hypocrisie et les soucis* » : avec ces trois artistes de la scène, le lecteur de Yoko Tawada pénètre dans un monde libéré de la pesanteur. Affranchis de ce qui les tient captifs des impératifs de la vie grégaire, ces joyeux drilles s'ébattent dans des eaux troubles et, à l'encontre de toute forme de soumission comme de toute forme de nationalisme, clament une grande indépendance d'esprit et une ardente soif d'abolir les clôtures.

Ces trois facétieux compagnons aux yeux de qui écrire, c'est aussi hiberner, Yoko Tawada nous invite à suivre leurs traces. À bord de la nef qui les accueille, le lecteur aura l'occasion de comparer leur microcosme avec le nôtre, et, même si l'anthropomorphisme n'est pas ce qui meut Yoko Tawada, les mésaventures des trois ours polaires, quand ils se jettent dans la mêlée et revendiquent leurs droits, ne sont pas sans rappeler les révolutions sociales qui agitent la société des hommes.

Mais peut-être faut-il lire les récits de ces trois plantigrades surtout comme un nouveau volet de l'entreprise de déstabilisation que Yoko Tawada, à travers ses œuvres, mène depuis des années. Au lieu de livrer au lecteur une gentille fable sur le règne animal, elle tente un coup de force, nous ouvrant les portes de cet arrière-monde où ce qui est relaté dissimule un triple fond, où il convient de ne plus croire en la suprématie de la raison ni en la supériorité des humains. *Histoire de Knut*, à l'image des autres livres de Yoko Tawada, est aussi une histoire de libérations successives.

### Histoire de traîtres

**« L'histoire se déroule en hiver, entre fin 1959 et début 1960. On y parle d'une erreur, de désir, d'un amour malheureux et d'une question théologique inexpliquée. » Ainsi débute Judas, le nouveau roman d'Amos Oz, qui se déroule à Jérusalem, ce qui n'est jamais un simple détail.**

par Norbert Czarny

---

Amos Oz, *Judas*

Trad. de l'hébreu par Sylvie Cohen.

Gallimard, 352 p., 21 €

---

À l'époque, la ville est coupée en deux. De temps à autre, par ennui plus que par hostilité, un soldat jordanien ouvre le feu sur la zone tampon, parsemée de barbelés qui divisent la cité de David. L'ennui et le silence règnent ; la pluie tombe par intermittence sur des façades portant encore les « stigmates » de la guerre d'indépendance en 1948.

Shmuel Ash a vingt-cinq ans. Étudiant en histoire, sur le point d'écrire un mémoire sur Jésus dans la tradition juive, et surtout désireux d'écrire un « évangile selon Judas », il a dû interrompre ses études faute d'argent : son père a fait faillite et ne peut plus subvenir aux besoins du jeune homme. Yardená, son amante, le quitte pour épouser une sorte de Charles Bovary, un certain Neshé, hydrologue. Militant au Cercle du renouveau socialiste, un groupuscule de rêveurs, Ash s'en est éloigné après une scission entre ceux qui

## HISTOIRE DE TRAITRES

croient encore au communisme – deux membres – et ceux – quatre – qui sont vaccinés par l'expérience stalinienne. Ash est donc perdu.

Le roman, comme l'indique l'incipit, tient donc en ces quelques points. On laissera à chacun le soin de dire où est « l'erreur ». Pour le reste, quelques indications suffiront à comprendre. Ash trouve une curieuse annonce dans le bâtiment de l'université. On cherche un homme de compagnie pour un vieil homme. Il sera nourri, logé et rémunéré pour cette tâche, qui l'occupera de 17 à 22 h. Ash fait ainsi la connaissance de Gershom Wald. Érudit, capable de citer à tout bout de champ proverbes, sentences et psaumes, de dissertar sur n'importe quel sujet, et notamment en lien avec l'histoire, Wald ne peut quitter sa maison : il est handicapé, passe l'essentiel de son temps dans l'immense bibliothèque qu'elle recèle et ne s'endort qu'à l'aube pour se réveiller à midi. La nuit, il lit, étudie, écrit. La maison dans laquelle il vit est celle qu'habita Shealtiel Abravanel. Celui-ci était son interlocuteur privilégié, son alter ego, presque un double. Abravanel est décédé, laissant à Wald la jouissance de la maison. Maison qu'il a léguée par testament à sa fille Atalia, veuve de Micha Wald, fils de Gershom. Atalia a tissé des liens curieux avec son beau-père, faits de complicité et de silence. Le vieil invalide s'en explique : « *Atalia est ma maîtresse. Pas au sens littéral du terme, précisa-t-il, après avoir laissé Shmuel le marinier dans son jus un petit moment, mais plutôt dans le sens de maître et seigneur.* »

Ash devient donc le troisième occupant de cette vaste maison, hantée par les deux morts, habitée par Atalia et Gershom. Et le désir vient assez tôt pour cette femme de quarante-cinq ans, mystérieuse, souvent silencieuse, caustique, parfois brutale. Atalia est revenue de tout, et surtout de l'amour qu'elle n'a jamais eu le temps de vivre. Ash rêve d'être son compagnon. Mais, comme dans tout roman d'éducation, et *Judas* en est un, les épreuves ne manquent pas. Chaque apparition et chaque réplique d'Atalia s'apparentent à une épreuve. Elle cache un secret, mais, de façon plus prosaïque, comme dans une comédie, elle exerce le métier de détective privée, traquant des couples adultères ou des mauvais payeurs. Ash l'accompagne ainsi au café Atara pour convaincre un poète de rembourser ses dettes. La scène a quelque chose de cocasse et fait

contrepoint au propos du roman qui n'est pas que chargé d'ironie.

Ironie parce que Amos Oz revient à Jérusalem, ville de son enfance, telle qu'il la raconte dans son autobiographie, *Une histoire d'amour et de ténèbres*. Les clins d'œil ne manquent pas, de l'allusion à son grand-oncle Joseph Klausner à la description de la chambre étriquée dans laquelle vivait Ash enfant. Les descriptions de la maison Abravanel comme des quartiers de la ville durant ce sinistre automne/hiver font écho à ce qu'on lisait dans l'autobiographie. Et comment ne pas percevoir un peu de dérision dans le portrait qu'il dresse de son héros ? Ses illusions, ses espoirs, rappellent ceux du jeune Klausner, avant que la vie au kibboutz ne le transforme en Israélien. Là n'est cependant pas l'essentiel. Jérusalem est la ville qui a connu les plus terribles déchirements, les combats acharnés pendant la guerre de 1948, qui a vu la mort de Micha, dans des circonstances atroces. C'est aussi la ville de la crucifixion et, comme le titre du roman l'indique, il est question du christianisme, de la révolution que cette religion a provoquée, et de celui par qui, des siècles durant, l'antijudaïsme ou l'antisémitisme a vécu : Judas.

Le roman se lit aussi comme un essai sur cette figure qui, selon Ash, aurait été le plus proche fidèle de Jésus. Le paradoxe n'est qu'apparent. Loin de vouloir la mort de Jésus parce qu'il était aux ordres des grands prêtres, il a cru que l'épreuve de la croix serait le miracle ultime : « *Judas Iscariote fut donc l'auteur, l'imprésario, le metteur en scène et le producteur du spectacle de la crucifixion [...] Et tandis que Jésus agonisait sur la croix, [...] la foi de Judas ne vacilla pas un instant : c'était pour bientôt. Le Dieu crucifié allait se lever, s'affranchir des clous et descendre de la croix. Et il lancerait à tout le peuple frappé de stupeur, prosterné à terre : "Aimez-vous les uns les autres" ».*

Quand on lit ce qu'en écrit Ash ou le narrateur, des certitudes vacillent aussi, engendrant la discussion. Assez semblable sans doute à celle qui mettait face à face Shealtiel Abravanel et Gershom Wald. Le traître, ce n'est pas seulement Judas ; c'est aussi Abravanel qui, contrairement à l'ensemble du mouvement sioniste, n'a pas voulu d'un État juif. Abravanel, en dialogue constant avec des dignitaires, érudits et autres penseurs arabes, était opposé à la division du territoire telle qu'elle a été votée par les Nations Unies en 1947 et s'est réalisée en 1948 sous la conduite



© Illustration de Maud Roditi pour *En attendant Nadeau*

#### HISTOIRE DE TRAÎTRES

de Ben Gourion, chef politique et chef de guerre. Atalia est restée fidèle aux idéaux professés par son père : « *Abravanel se moquait du nationalisme. Complètement. Partout. Un monde divisé en centaines d'États-nations comme des rangées de cages dans un zoo, le laissait froid.* » On lira avec beaucoup d'intérêt ces pages consacrées aux débats qui ont dû opposer partisans et opposants d'un État juif. Et comme on lit un roman, le jugement est suspendu. Ash et Wald avancent des arguments, discutent, se font tour à tour l'avocat du diable. Jamais facile dans un lieu de passions qui, encore aujourd'hui, vit les tensions, au quotidien.

Ce d'autant que l'histoire familiale d'Ash est marquée par une autre trahison : Antek, son grand-père arrivé de Lettonie, travaillait pour la police britannique pendant la période du mandat. Il donnait des informations et fabriquait de faux papiers pour la résistance juive à ce qui était perçu comme une occupation, mais des extrémistes l'ont assassiné, ne prenant en compte que l'uniforme qu'il portait. Et tout au long de sa vie, le père d'Ash a tenté de faire la lumière sur les faits, afin de démontrer l'innocence d'Antek, portant le poids de cette malédiction.

Les échos ne manquent pas, dans ce roman à la construction savante : l'histoire d'Ash, entre Atalia et Gershom, alterne avec les réflexions

sur le christianisme et sur le rôle de Judas dans l'expansion de la religion. Les échanges autour de l'existence, des combats et de la fin d'Abravanel font contrepoint. L'aventure « amoureuse » entre Ash et Atalia fait le lien entre les divers thèmes entrecroisés, et permet de comprendre ce qui unit les personnages, comme ce qui les a séparés. Relation trouble, équivoque, comme le sent Ash depuis le début de l'automne : « *Le vieil invalide, avec ses arguments, ses citations bibliques, sa détresse solitaire, et la femme qui avait le double de son âge lui apparurent ce soir-là tels deux géôliers le retenant par des liens magiques.* » Mais le père de substitution qu'est Wald pour lui, apparemment incapable de manifester la moindre émotion, saura en montrer au moment du départ d'Ash. Le héros quitte en effet Jérusalem pour aller vers le Sud, vers Mitspeh Ramon où l'on bâtit une ville nouvelle. Il a beaucoup appris, a sans doute vécu des événements importants, mais la dernière phrase du roman se termine sur un verbe qui laisse à penser : son éducation est-elle vraiment achevée ?

*Judas* est un grand roman, ne serait-ce que parce qu'on y sent une forme de désinvolture, un bonheur d'écriture « au long cours », après des textes brefs, comme *Scènes de vie villageoise* et *Entre amis*. S'attachant parfois à des détails descriptifs, usant en d'autres moments de l'énumération ou du résumé, comme en accéléré, Amos Oz est maître, comme Atalia est maîtresse.

## La liberté des sentiments

**Les lettres d'André Breton à sa première épouse, Simone Kahn, laissent apparaître un homme bien différent de l'image qui lui est, à tort, trop souvent attachée.**

par Alain Joubert

---

André Breton, *Lettres à Simone Kahn* (1920-1960) Gallimard, 384 p., 23,50 €

---

Le 9 juillet 1920, Simone Kahn écrit à sa cousine Denise, future épouse de Pierre Naville : « *Aujourd'hui bonne journée. J'ai vu André Breton avec Fraenkel et Aragon. C'est la seconde fois que je vois Breton de près. Il est l'ami de Fraenkel, et il lui avait demandé de me revoir. Tu penses si j'étais contente. C'est vraiment un type intéressant.* » En 1965, au cours d'une conférence qu'elle donne sur la peinture surréaliste dans son Pérou natal, elle précise, sur cette rencontre : « *Breton était un jeune homme un peu hâve et maigre, qui préservait malgré sa pauvreté une certaine élégance. Il avait déjà cet aspect léonin qui contribua à sa légende [...]. – Vous savez, je ne suis pas dadaïste, lui dis-je d'emblée, après les présentations. – Moi non plus, me répondit-il, avec ce sourire qu'il su garder toute sa vie quand il faisait des réserves sur une de ses positions doctrinales* »<sup>1</sup>.

Simone Kahn, née le 3 mai 1897 à Iquitos au Pérou, quitta ce lointain pays où son père avait une exploitation de caoutchouc dès 1899. Étudiante en Sorbonne, abonnée au cabinet de lecture d'Adrienne Monnier, et à « *Littérature* », la revue dirigée par Breton, Soupault et Aragon où le mouvement Dada lançait ses premières offensives à Paris, son intelligence et sa curiosité intellectuelle devaient en faire, rapidement, l'une des figures marquantes du Surréalisme qui allait se révéler à lui-même, comme on le verra plus loin ...

La première lettre de Breton à Simone est datée du 15 juillet. En voici la teneur : « *Mademoiselle, je venais de vous quitter quand me m'aperçus de mon oubli. Puis-je vous prier de m'apporter demain soir le cahier de Jacques Rigaut. Pourvu que je ne vous aie pas fait passer un trop mauvais moment. Je médite votre distinction entre « aimer » et « tenir à ».* Ce matin je m'étonne

*d'avoir confessé ce goût du bizarre : rien de moins sûr après tout. Il y a plusieurs façons de se trahir et je crois bien commencer toujours par me donner pour ce que je ne suis pas. Votre opinion de Tzara me peine, – j'ai beau trouver excellentes vos raisons. Vous ne pouvez compter pour rien l'élégance intérieure. Certainement j'éprouve un grand plaisir à vous voir ; merci de l'avoir deviné. »*

Pourquoi reproduire ici l'intégralité de cette première lettre ? Parce qu'elle contient, en germe, tous les éléments qui vont très vite précipiter, comme en chimie, les rapports amoureux des deux protagonistes, mais aussi parce qu'elle indique, sous les mots, ce qui – peut-être – déjà se forge dans l'inconscient de Breton quant à l'avenir de Dada et à la personne de Tzara ; notons que le numéro 14 de *Littérature* a paru en juin 1920, que le numéro 15 couvrant la période de juillet et août se prépare, et que Breton ne figure ni dans l'un, ni dans l'autre. Il faudra attendre septembre pour que, dans le numéro 16, *S'il vous plaît*, une pièce en trois actes de Breton et Soupault manifeste le retour du poète.

La première série de cette revue s'arrêtera avec le numéro 20 – placé sous la seule direction de Philippe Soupault – qui rapporte le verbatim du Procès Barrès, intenté à l'initiative de Breton, sous l'étiquette Dada, contre l'écrivain-académicien pour « *attentat à la sûreté de l'esprit* », et trahison aux idées de sa jeunesse. Un vrai scandale comme on n'en fait plus, mais qui introduisait un problème « *en somme d'ordre éthique* » où Dada « *de par son part pris d'indifférence déclaré n'a rigoureusement rien à voir* », dira plus tard Breton<sup>2</sup>. Les hostilités ouvertes avec Tzara ne sont plus très loin.

Mais revenons aux lettres d'André à Simone. Et commençons par déplorer que celles de Simone à André n'aient jamais été retrouvées, la finesse, la sensibilité et l'intelligence qui éclairent sa correspondance avec Denise laissant imaginer un échange de très haute tenue ! Il semblerait que Breton ait fait disparaître, en plusieurs circonstances, les lettres de celles dont la vie l'avait séparé. Ressentiment, pudeur, colère, ou volonté d'anéantir d'inutiles regrets ? Bref, la seule lecture de l'abondante correspondance à sens unique va néanmoins nous permettre de suivre la manière dont Breton va procéder pour s'attirer d'abord la bienveillance de Simone, puis son intérêt, enfin son amour.

## LA LIBERTÉ DES SENTIMENTS

Le 21 septembre 1921, quatorze mois après leur rencontre, sera le jour de leur mariage à la mairie du XVII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Paul Valéry étant témoin du marié, et en dépit du peu de considération qu'ils portent tous les deux à ce genre de démarche administrative ; ce qu'ils démontreront, avec passion, bien avant cette « formalité » et tout au long de leur union « officielle », c'est-à-dire jusqu'en 1928 pour leur séparation, et mars 1931 pour leur divorce. De plus, on pourra suivre en filigrane dans ces lettres le déroulé de cette période essentielle des années 1920 qui voit l'émergence « officielle » du surréalisme après la parenthèse Dada ; on verra comment.

À la lecture des nombreuses lettres que Breton adresse à Simone au rythme de deux ou trois par semaine – 20, 24, 29 (deux fois !), 31 juillet, 2, 3, 5, 7 août 1920, etc, on est frappé par l'approche parfois intellectuelle, mais le plus souvent « naïvement » tendre, avec laquelle le très jeune poète (il n'a alors que vingt-quatre ans) tente de séduire celle qui manifestement est en train de bouleverser sa vie d'agitateur d'idées ! Notons que les vacances d'été les ont éloignés l'un de l'autre, ceci justifiant peut-être cela. Voici néanmoins, quelques exemples : « *Que deviendrais-je ici sans le but de passer chaque jour un instant avec vous* », « *Je vais vous adresser une prière audacieuse. J'aimerais infiniment avoir ici une petite photographie de vous, est-ce tout à fait impossible ?* » « *J'ai comme cela deux ou trois convictions d'allure paysanne qui, je me figure quelque fois, m'empêchent de devenir fou. C'est que rien n'arrive en vain, que tout a qualité d'avertissement ; que le bonheur ne passe près de vous qu'une fois, qu'il faut tout faire pour l'arrêter, malgré ses protestations...* » « *Je sais quel trait de lumière est pour moi votre pensée* » « *J'ai mis, avez-vous besoin de le savoir, toute ma foi en vous.* » « *Soyez certaine qu'il y a toujours dans ce que vous écrivez quelque phrase qui me va droit au cœur* », ou encore, cet aveu où il se dévoile un peu plus : « *comment vous faire comprendre avec quelles précautions infinies je m'approche de vous* ».

On le voit, une certaine fragilité, nimbée d'abandon, laisse apparaître un Breton bien différent de l'image qui lui est, à tort, trop souvent attachée ! Quant à la qualité des échanges intellectuels qui nourrit leur correspondance, il suffit de citer une poignée de noms pour s'apercevoir de leur niveau : Apollinaire, Jarry, Lautréamont, Rimbaud,

Stendhal, Vaché, Chesterton, Tzara, Rigaut, Hamsun, Drieu la Rochelle, Constant, Sainte-Beuve, Hugo, Gide, Synge, ou encore Dostoïevski, à propos duquel on appréciera cette remarque : « *Je lis L'Idiot, pas toujours avec la satisfaction désirable. Il y a moins de mouvement que dans Fantômas et Muichkine ne raconte plus d'histoires* » ; petit coup de chapeau, en passant, à la littérature populaire très prisée par Breton et ses amis !

Mais, lorsque l'amour finira par s'incarner, et que la vie d'André et de Simone s'accordera aux violents remous qui agitent alors l'aventure Dada sur sa fin – le surréalisme arrive en force, par les chemins de l'éthique –, c'est la confrontation avec les exigences de la liberté *sous toutes ses formes* qui va révéler une fascinante et bouleversante aptitude à la tolérance, pour l'un comme pour l'autre, pas toujours de même nature cependant.

Petit rappel pour mieux saisir dans quel cadre va maintenant se dérouler la déferlante des rencontres passionnelles qui se prépare. Durant la première guerre mondiale, Breton, interne dans un hôpital de Nantes, rencontre Jacques Vaché, alors en traitement suite à une blessure en Champagne. Frappé par sa contenance et son ton ultra déagagé, il noue aussitôt une amitié décisive. De retour au front, Vaché va lui écrire ses fameuses *Lettres de guerre* où se manifestent l'absolue radicalisation d'un refus global, et la volonté de désacraliser par l'Umour toutes les valeurs en cours, la littérature et l'art tout particulièrement : « *Nous n'aimons ni l'art ni les artistes* », proclame-t-il bien haut. Son influence sera déterminante sur Breton, lui évitant de devenir le « pohète » que son attirance pour le symbolisme risquait de provoquer. Nous sommes là début 1916, et Dada vient à peine de trouver, en Suisse, son appellation contrôlée ! Jacques Vaché, lui, meurt le 6 janvier 1919 après avoir absorbé une trop forte dose d'opium. Accident ou suicide ?

Chez Breton, le terrain est prêt : d'une part, il vient de rédiger, cette même année, avec Soupault, *Les Champs magnétiques* qui, préciserait-il plus tard, constitue « *le premier ouvrage surréaliste (...) puisqu'il est le fruit des premières applications de l'écriture automatique* »<sup>2</sup> ; d'autre part, ce qui parvient de ravageur des USA, dès 1913, du côté de Duchamp et de Picabia, toutes ces fortes vibrations en forme d'un nettoyage par le vide à longue portée, vont favoriser le contact avec Tristan Tzara qui mène, à Zurich,

## LA LIBERTÉ DES SENTIMENTS

l'aventure Dada, dont les échos atteignent Paris avec de plus en plus de puissance. À telle enseigne que, le 20 avril 1919, Breton pourra écrire à Tzara : « *Si j'ai en vous une confiance folle, c'est que vous me rappelez un ami, mon meilleur ami, Jacques Vaché, mort il y a quelques mois* ».

Pour résumer, disons que, dès lors, les épisodes scandaleux de Dada à Paris peuvent être considérés comme une formidable parenthèse dans l'histoire d'un surréalisme latent, ce surréalisme qui, justement, va proclamer sa naissance « officielle » en 1924, par la publication du *Manifeste* où Breton, après un *Lâchez tout* incendiaire, prend congé de Dada. Tzara aura incarné, avec brio, un moment de ce que l'esprit de subversion de Jacques Vaché, Marcel Duchamp et Francis Picabia avaient déjà provoqué, et que, dès 1919, le recours à l'automatisme pour l'apparition des *Champs magnétiques* avait enrichi d'un pouvoir poétique destiné à faire date. Quant à Tzara, il rejoindra les surréalistes dans un premier temps, avant de se noyer, plus tard, aux côtés d'Aragon et d'Éluard, dans les eaux glacées du calcul stalinien, si vous voyez ce que je veux dire ! C'était bien la peine ...

1924, donc, année surréaliste, épice de la décennie prodigieuse, sur le plan des idées comme sur celui des passions. Entre cette année-là et 1930, André Breton et Simone vont connaître une vie riche et mouvementée qui va les entraîner chacun vers les rivages les plus aventureux de la rencontre amoureuse, clé de l'existence à laquelle ils aspirent, les préjugés de la morale bourgeoise et la petitesse qui l'accompagne ne les atteignant guère.

En octobre 1924, le Bureau de recherches surréalistes s'ouvre au public, rue de Grenelle à Paris. Les membres du groupe se relaient pour assurer une permanence ; ce 15 décembre, c'est André Breton et Aragon qui officient. Une certaine Lise Meyer (la future Lise Deharme) fait son apparition, c'est bien le mot ! *La dame au gant* plonge Breton dans un émoi qui va le tenir en haleine jusqu'en octobre 1927, près de trois ans sans que son amour ne parvienne à trouver un écho chez celle qui semble se jouer de lui avec l'habileté d'une grande coquette. Finalement lassé, il prendra prétexte de la présence d'Emmanuel Berl chez elle, alors qu'ils avaient rendez-vous, pour rompre sans retour, par deux lettres des 25 et 26 octobre 1927. On verra que Berl joue

décidément un curieux rôle dans la vie de Breton car c'est lui qui, un peu plus tard, provoquera la rencontre avec Suzanne Musard, et l'emportement passionnel qui s'ensuivra. Breton ne cache rien à son épouse, l'absolue transparence entre eux des mouvements du cœur étant la règle ; mais l'extrême compréhension et la patience amoureuse dont fait alors preuve Simone seront, longtemps encore, mises à rude épreuve, l'épisode Nadja venant de plus s'insérer dans les remous provoqués par Lise en cette même période.

Le 4 octobre 1926, en effet, rue La Fayette, Breton aborde une jeune femme qui *va la tête haute* ; elle lui répond, ils parlent, un mystérieux charme opère ; mais si le récit des *dix jours qui ébranlèrent le poète* jusqu'au 13 du même mois est bien connu, un admirable livre, *Nadja*, en constitue l'éternelle trace, Breton ne pourra jamais *vraiment aimer* celle qui, par sa vie et par sa *folie*, se situe aux antipodes de sa conception de l'amour, alors que, par ailleurs, elle incarne la vertu magique de la rencontre, si importante aux yeux des surréalistes.

En revanche, voici que Berl se présente, le 15 novembre 1927, au café « Cyrano » où se réunissent les surréalistes, en compagnie de Suzanne Musard, sa maîtresse. Breton est *foudroyé* par cette femme et, comme à l'évidence, c'est réciproque, il ne faudra pas plus de trois jours pour que les deux amants se retrouvent à Toulon, loin du tumulte parisien. Breton a prévenu Simone de son départ et lui demande sa compréhension, ce qu'elle lui accordera. Les lettres de Breton sont à cet égard absolument claires ; Simone ira jusqu'à protéger leur fugue le jour où Berl, furieux de la situation, viendra rue Fontaine, croyant trouver en elle une épouse explorée ; erreur de sa part !

C'est une longue histoire, pleine de retournements, de rebondissements et de fureur qui commence alors, tandis que Simone, généreuse, patiente mais finalement lassée des disparitions continues d'André – Nadja, Lise, Suzanne –, finira par trouver en la personne de Max Morise, membre du groupe, un compagnon fidèle, ouvertement épris d'elle, qui deviendra un jour son amant. Pourtant Simone n'a pas cessé d'aimer André, en témoigne sa correspondance avec Denise, sa cousine. Lui comme elle sont en train d'expérimenter une manière différente de vivre leur liberté réciproque sans pour autant renier l'amour sincère qui les unit ; à cet égard,

## LA LIBERTÉ DES SENTIMENTS

les lettres de Breton sont explicites, où les manifestations d'amour, de tendresse et d'*attention profonde* (cette belle formule de Stendhal) sont continuelles.

On pourrait se méprendre : nous ne sommes pas ici en présence d'une quelconque *libération sexuelle* qui ne peut que se refermer sur elle-même, sans laisser la moindre trace. Ce que vivent alors André et Simone, c'est la mise en pratique de la *liberté des sentiments*, étape supérieure des rapports humains, conquête décisive ouvrant à la femme comme à l'homme l'accès à l'égalité parfaite. Pour Breton, il s'agit de poursuivre une quête permettant de reconnaître, le moment venu, le caractère unique de l'amour ; et ce serait, pour lui, démeriter que de s'accommoder des « divertissements » résultant des épisodes de cette quête, sans maintenir au plus haut l'espoir primordial qui l'anime.

Loin d'un pauvre dévergondage à la gratuité désolante, il s'agissait, chaque fois, de saisir la chance de réaliser cet amour total que, plus tard, il nommera *amour fou*. Les lettres à Simone éclairent à la fois la simplicité et la complexité de leurs relations ; pour lui, elle est, successivement ou simultanément, l'amante, la femme-enfant, la mère, la sœur, la complice, la magicienne, la courtisane, celle qui veille ; pour elle, il peut être aussi bien l'amant, le frère, le père, l'ami, le prince charmant, le conquérant, le compagnon, le guetteur... À une éthique des principes, ils substituent une éthique des conséquences, autrement dit une éthique surréaliste, en pleine gestation subtile.

La publication de ce premier volume de la correspondance d'André Breton est un événement capital ; il faut savoir qu'après le délai de cinquante années après sa disparition qu'il avait demandé que l'on respectât pour cela, c'est à raison de deux volumes par an que vont se succéder les correspondances avec Jacques Doucet, Tzara et Picabia, Paul Valéry et Jean Paulhan, Benjamin Péret, Paul Éluard, etc. Les surprises ne vont pas manquer !

1. Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy* (Joëlle Losfeld, 2005)
2. André Breton, *Entretiens* (Œuvres complètes, Pléiade, tome III)

## La vie est fête

***Dans une nuit de janvier 2011, Laëtitia Perrais est enlevée et assassinée. On retrouve assez vite Tony Meilhon, son assassin, puis le corps de la jeune fille, dans un marais de la Loire-Atlantique. Le président de la République de l'époque s'empare de l'événement pour accuser les juges. Le fait divers devient une affaire d'Etat. Ivan Jablonka revient sur l'enquête criminelle, et en fait une « enquête de vie ».***

par Norbert Czarny

Ivan Jablonka, *Laëtitia*. Le Seuil,  
La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 400 p., 21 €

Ivan Jablonka, comme Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus*, cherche avant tout à comprendre comment des victimes ont vécu. L'existence de Laëtitia est emblématique d'une époque, révélatrice d'une condition. Une phrase résume, dans une de ses dernières lettres – testaments, sa vision du monde. Elle écrit en effet : « *La vie est fête comme sa.* ». Si les meurtriers ont souvent la faveur des médias semblables à des vautours, si beaucoup savent se mettre en lumière, on connaît mal les victimes. Ivan Jablonka « rétablit » Laëtitia « dans son existence », comme il l'avait fait pour sa famille dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Dès les premières pages du livre, on perçoit l'engagement de l'historien sociologue, sa colère et sa révolte aussi : « *Laëtitia ne compte pas seulement pour sa mort. Sa vie aussi nous importe, parce qu'elle est un fait social. Elle incarne deux phénomènes plus grands qu'elle : la vulnérabilité des enfants et les violences subies par les femmes.* » La vie de la jeune fille et de sa jumelle, Jessica, le touche aussi parce qu'il a mené de nombreuses recherches, en tant qu'historien sur les orphelins et les institutions qui les recueillent. Il a également écrit sur Jean Genet, dont on sait combien le passage à Mettray, hospice ou prison, a été important.

Le récit est « monté » selon un principe d'alternance : Jablonka raconte l'enquête judiciaire et présente l'existence des divers

## LA VIE EST FÊTE

protagonistes, par des retours en arrière. Quelques journées clés dans l'affaire sont relatées de façon factuelle et chronologique, comme on le ferait dans un journal, au présent d'actualité.

L'existence de Laëtitia commence par une « *enfance sans mots* ». Son père est un homme capable de violence, sa mère en est assez tôt la victime et elle est internée dans une institution. En bon historien, Ivan Jablonka rappelle ce que les lois permettent. Le Code civil dit ainsi que « *la femme doit obéissance à son mari* », faisant de la violence, l'un des droits de l'homme (à entendre comme genre).

Les deux fillettes sont placées dans un foyer à Paimboeuf. Elles y sont remarquées pour leur gentillesse, leur bonne humeur, leur docilité. Il est difficile d'en savoir plus sur ce qu'elles ont vécu ; elles parlent peu, n'ont pas les mots. Elles ont accumulé un retard affectif et scolaire qui ne les empêchera pas, à l'adolescence et au début de l'âge adulte, de construire un avenir. Et ce malgré un parcours scolaire balisé, qui les mène de « CLAD » en « SEGPA » puis en « CAP ». Comme elles sont plutôt volontaires et qu'elles grandissent désormais chez les Patron, un couple qui accueille les enfants dans leur maison, elles tirent profit de ces classes peu nombreuses, qui les préparent à une profession, celle de l'hôtellerie restauration. Au moment de l'enlèvement, Laëtitia travaille comme apprentie dans un hôtel, sur la côte Atlantique non loin de Pornic.

On pourrait les croire sauvées, ce n'est pas le cas. Sous ses dehors d'homme dynamique, influent dans sa commune, et dont la parole importe, Gilles Patron cache de graves failles : « *La nature humaine est complexe. On n'est jamais complètement un salaud, c'est ça qui est affreux* », explique la juge qui a instruit son dossier. Lequel relate ce qu'il a infligé à Jessica, attouchements et autres comportements inappropriés. La jeune fille n'osait pas franchement rompre, craignant de perdre la seule attache solide qu'elle avait. Laëtitia a sans doute su ce qui s'était passé ; un brusque changement d'humeur et les lettres dans lesquelles elle annonçait son désir de suicide en attestent. Elle devient plus sombre, semble plus rebelle. Ce qui ne lui ressemble pas, à lire tout ce qu'on sait d'elle, de sa bonté, de son attention aux autres comme à elle-même, à travers le soin apporté à son maquillage ou l'espèce de journal qu'elle compose sur Facebook, journal des demoiselles du XXI<sup>e</sup>

siècle. Ivan Jablonka écrit tout cela dans une proximité émouvante. Il n'est plus seulement le chercheur, l'historien que l'on connaît. Il écrit du « vrai ».

Cette empathie pour la jeune fille n'exclut pas la recherche de la vérité, par rapport aux divers protagonistes de l'affaire. Sa description de Tony Meilhon ne sert pas à excuser (pour reprendre un reproche souvent fait aux sociologues) mais à comprendre d'où vient cet homme. L'auteur le fait, ne serait-ce que pour rétablir une vérité : Meilhon est un « *sale type* », un criminel, mais il n'est pas « *délinquant sexuel multirécidiviste* ». La différence est d'importance. Nicolas Sarkozy, sensible à la détresse des parents adoptifs, se sert en effet de cette qualification pour attaquer la justice. Et si Ivan Jablonka est révolté, c'est bien contre cette ultime injustice : « *Il y a, dans la vie de Laëtitia, trois injustices : son enfance, entre un père violent et un père d'accueil abusif ; sa mort atroce, à l'âge de dix-huit ans ; sa métamorphose en fait divers, c'est-à-dire en spectacle de mort. Les deux premières injustices me laissent désolé et impuissant. Contre la troisième tout mon être se révolte* ».

Ce spectacle, l'auteur l'analyse de façon méthodique. C'est d'abord celui qu'orchestrent des médias voyeurs, rapaces, questionnant le moindre voisin, braquant les caméras sur les lieux ; le jeu de la concurrence est féroce, entre radios privées et chaînes d'infos continues. L'événement sera couvert comme aucun autre, pendant de très nombreuses semaines. Pour qui a vu *Le Gouffre aux chimères*, de Billy Wilder, la fiction devient réalité.

L'entrée en scène de Nicolas Sarkozy est du même registre. Pour résumer, une couverture de *Charlie Hebdo* dit tout quand on retrouve des parties du corps de la victime : « *Démembrée par un barbare, récupérée par un charognard* ». Comparaison n'est pas raison, mais le climat qui règne en France depuis les attentats réveille les pulsions de bien des charognards, préférant la simplification et l'accusation à la recherche de solutions judicieuses et efficaces. Cela au nom du dire c'est faire, ou plutôt mieux vaut agir que réfléchir.

Comme souvent dans des situations aussi intenses en émotion, un texte de loi est proposé. Il est censé colmater les brèches, donner la solution. La « loi Laëtitia » vise à lutter contre la récidive, à empêcher quiconque commet un tel crime de sortir



*LA VIE EST FÊTE*

autrement de cellule que « les pieds devant ». On lira les pages remarquables que consacre l'auteur à cette question sans fin comme celles sur le « *criminopopulisme* ». Les attaques d'un président de la République contre la magistrature sont inédites, voire incompréhensibles. Elles témoignent de sa profonde méconnaissance de cette institution essentielle à nos libertés.

Institution à laquelle l'auteur rend justice, si l'on ose dire. Le juge Martinot et le procureur Ronsin qui mènent l'enquête, le gendarme Frantz Touchais qui consacre tout son temps à des recherches terrifiantes, les avocats, les éducateurs, toutes celles et ceux qui œuvrent dans le service public pour le bien commun trouvent dans ce récit leur véritable place. On est touché par les mots choisis du procureur évoquant le corps retrouvé, déployant le langage « *comme un linceul de délicatesse* ». Et les larmes du juge, au terme de cette terrible journée nous bouleversent : on vient de dire que les juges faisaient mal leur travail... La justice, c'est aussi de rappeler les faibles moyens dont elle disposait alors, les coupes dans le budget, les postes manquants ou vacants. On l'a oublié, ici ou là.

*Laëtitia* est un livre important, aussi, pour ce qu'il apprend du fait divers, que l'on a trop tendance à glorifier ou à mépriser, c'est selon. Dans ses dernières pages, Ivan Jablonka revient sur ce qu'il nous apprend, et il explicite sa démarche : « [M]on pari est que, pour comprendre un fait divers en tant qu'objet d'histoire, il faut se tourner vers la société, la famille, l'enfant, la condition des femmes, la culture de masse, les formes de la violence, les médias, la justice, le politique, l'espace de la cité – faute de quoi, précisément, le fait divers reste un mythe, un arrêt du destin, un diamant de signification clos sur lui-même, impénétrable, à admirer au creux de la main, avec ses miroitements entre pitié et inquiétude, énigmes et stupéfaction, hasards et coïncidences, une sorte de prodige de mort qui fait tressaillir et qu'on oublie instantanément, avant qu'un autre le remplace. »

*Laëtitia* est aussi le livre d'un écrivain, sensible aux traces de l'infra-ordinaire chères à Perec, et au mystère et à la phosphorescence des êtres qu'évoquait Modiano dans son discours du Nobel. La vie de *Laëtitia* garde une part de son mystère ; sa phosphorescence demeure.

**Direction éditoriale**

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

**Collaborateurs**

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maïté Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

**Responsable de la publication**

Association En attendant Nadeau

**Relations publiques**

Hugo Pradelle

**Édition**

Raphaël Czarny

**Correction**

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

**Contact**

[info@en-attendant-nadeau.fr](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

**Lettre d'information**

inscription par mail à

[newsletter@en-attendant-nadeau.fr](mailto:newsletter@en-attendant-nadeau.fr)

## Un exercice d'intelligence

***Avec ce tome XIII, correspondant à la période qui va de mars 1914 à janvier 1915, s'achève l'édition scientifique intégrale des Cahiers 1894-1914 de Paul Valéry : treize tomes, des milliers de pages nées de ce rituel quotidien « d'écriture de la pensée » que Valéry s'imposa de 1894 à sa mort, après « la crise de Gênes » de 1892, qui a incité le poète, déçu sur bien des plans, à tenter de reconquérir son vrai Moi.***

par Jean Lacoste

---

Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, tome XIII  
Gallimard, 447 p., 35 euros

---

« *De quoi s'agit-il ?* » se demande Michel Deguy dans une préface aussi stimulante que décalée sur l'actualité (problématique) de « *l'intelligence* » chez Valéry. La question mérite d'être posée, d'autant plus que Valéry lui-même considérait ses *Cahiers* comme une de ses œuvres majeures et le fruit le plus précieux de ses réflexions matinales, son « *capital* » disait-il. Si la rigueur et l'ampleur du travail éditorial forcent le respect et l'admiration, le philosophe qui lit ces notations peut avoir le sentiment de se trouver devant un puzzle dont on a perdu le modèle et auquel il manque des pièces. C'est peu dire que la pensée de Valéry ne prend pas une forme systématique, même s'il parle de son « *système* » ; elle répugne à toute organisation ; elle se réfugie dans une multitude de modestes « cahiers » ; elle est profondément fragmentaire.

Dans un effort sans cesse répété, matin après matin, avec force café et cigarettes, Valéry cherche à saisir les recommencements de la pensée, à capter le réveil troublant de l'intelligence, à témoigner – souvenons-nous du bien nommé M. Teste – des opérations cachées de l'esprit. L'abstraction règne, puissante mais confuse. Est-ce de la philosophie ? La comparaison avec la pensée lumineuse d'un strict contemporain comme l'Allemand Ernst Cassirer (1874-1945) serait

éclairante (*Substance et fonction* date de 1910). Serait-elle pertinente ? Elle conduirait sans doute à manquer ce qu'il y a de modernité audacieuse dans le « journal de bord » un peu déroutant du poète.

Ce qui surprend, de prime abord, dans les notations de ce volume, c'est en effet l'incroyable abstraction de cette réflexion. Valéry se maintient dans ces cahiers à l'écart des sanglants conflits humains de la Première Guerre comme des tentations de la poésie. Quand, à la même époque, un romancier ose se dire « *au-dessus de la mêlée* » et se trouve plongé en fait dans une terrible confrontation intellectuelle, le poète, dans le secret de ses notes, ici, se veut « *en retrait* ». Pas un mot ou presque de la guerre, de la part de qui écrira dans les années trente *Regards sur le monde actuel*. Et il ironise sur le pacifisme, le féminisme et le végétarisme : des « *hérésies physiologiques* »...

Faisons d'abord l'hypothèse qu'en temps de crise et de barbarie, à l'heure où les masses armées se jettent les unes sur les autres, Valéry s'attache à ce qu'il y a de plus précieux et de plus menacé, la pensée. Au demeurant, la guerre, qui rappelle leur nature mortelle aux civilisations, se présente à ces générations comme un destin connu depuis longtemps, comme une fatalité attendue. Inutile de gloser. Face à cela « *acceptons le mot : l'intelligence* » pour sauver ce qui peut l'être.

Mais cette indifférence affichée envers les événements de l'histoire, envers « l'actualité » des masses comme envers les « états d'âme » de la vie psychique personnelle, n'est pas une manière de fuite devant le monde ; plutôt une façon méthodique et ascétique de le comprendre pour mieux agir sur lui. On songerait presque ici à Wittgenstein, ingénieur, architecte, etc.. Ce n'est pas un hasard si Valéry s'intéresse aux carnets d'un artiste-penseur comme Leonard de Vinci, dont il cherche à définir la « *méthode* » dans un texte capital, programmatique, de 1895 et dont il préfacera l'édition chez Gallimard. Il s'agit, par une sévère discipline intellectuelle, qui ne renie pas ses liens avec les « *exercices spirituels* » d'Ignace de Loyola, de lutter sans se lasser contre le vague, les à peu près, les croyances, les « *idoles* ». Un jeune philosophe, Julien Farges, dans une remarquable étude sur Alain et Valéry, parle ici, faisant allusion à Blanchot, d'un « *ressassement* », « *d'un unique effort tâtonnant* ». Au-delà du Moi empirique, empêtré dans un monde superficiel, Valéry tente de dégager un Moi pur, mystérieux dans

## UN EXERCICE D'INTELLIGENCE

ses fonctions – un terme central – et ses opérations, en combinant de façon presque phénoménologique les invariants et les variations : Valéry, penseur des variétés infinies, mais aussi de l'individu quelconque, « anonyme ». « *En pensant, l'homme fait abstraction de soi-même* », dira-t-il contre toutes les formes de narcissisme...

Si « La Jeune Parque » a pu être par lui qualifiée « *d'exercice de poésie* », ces Cahiers de « *prose pensante* » et d'écriture sobre se présentent comme un « exercice d'intelligence ». Pour définir leur relation paradoxale au monde, pour dire cette « *veille insomniaque sur son temps* », Michel Deguy, dans sa préface, emprunte à l'allemand le beau terme d'*Andenken*, de « pensée fidèle », mais les références à Heidegger ne sont peut-être pas les plus utiles ici. Ce sont les thèmes les plus classiques de la philosophie française, depuis Descartes, que Valéry interroge, même s'il renonce à l'expression discursive et à l'argumentation au profit de fulgurances répétées : en étudiant le rêve et l'attention, le réveil et l'imagination, il veut « *saisir le mouvement de la pensée* » comme « *activité continue d'échanges* », et cette activité révèle toutes choses instables et problématiques. Ainsi le rêve : « *le rêve est le phénomène que nous n'observons que pendant son absence.* »

La réalité ? Il la définit comme « *ce qui est capable d'une infinité de rôles, d'interprétations, de points de vue* ». Ou encore : « *chaque chose réelle est plusieurs choses* », ce qui rend vains « *les classements linéaires* » et univoques. Il ajoute : « *le contact avec le réel, la liberté vraie sont caractérisés par la possibilité du multiple – par des carrefours* ». Nous-mêmes, nous n'échappons pas à l'universelle variation, « *nous ne sommes pas exactement faits* ». Nul humanisme ici qui découvrirait un centre stable, une identité permanente, fût-elle, comme chez Bergson, une durée qui se leste de souvenirs. Le Moi recherché dans une quête infinie ? Ce n'est pas une essence : « *Je ne me sens pas Homme* ». Aussi critique-t-il la philosophie installée à la manière, là encore, de Wittgenstein – « *un problème philosophique ne peut se préciser sans périr ou sans se résoudre* » – et rompt des lances avec Bergson sur le temps et l'espace. Ses positions semblent même parfois relever du pragmatisme (les objets de la perception sont des actes, des possibilités d'action, le temps est vécu par le biais de



l'attente), mais il a une vision singulière de la science, cette « *sorcellerie intellectuelle* » qui croit dominer la nature par des moyens « *spirituels* » :

« *La science n'est pas le résultat nécessaire, immanquable, de la raison humaine, ni du "bon sens", ni de l'observation indéfinie. [...] La science est due à des accidents heureux, à des hommes déraisonnables, à des désirs absurdes, à des questions saugrenues ; à des amateurs de difficultés [...] à des imaginations de poètes.* » La formule est pascalienne à dessein : « *Suivre le raisonnement jusque dans le paradoxe pour triompher de la raison devant la raison même* ».

Michel Deguy, dans sa préface, cherche à prendre la mesure de ce que Paul Valéry ne pouvait cependant pas deviner ; prophète à certains égards, par la conscience de la précarité des civilisations (de la civilisation occidentale, la seule à ses yeux) il aurait été incapable de prévoir, de prédire la mutation, « *aveuglante et clandestine* », qui affecte désormais la langue, identique en apparence seulement, et la culture de l'écrit, le régime des images, le rôle des masses, les progrès de l'intelligence artificielle. Mais il est sans doute trop tôt pour porter un jugement sur cette curieuse et presque monstreuse entreprise de pensée pure hors de la philosophie, de science inventée, « *d'écriture blanche* » (Julien Farges) et d'anonymat revendiqué, qui a duré toute une vie de poète.

## Rire et penser tout à la fois

**Deux publications récentes permettent de retrouver l'esprit de l'Ancien Régime, qui invite à rire et à penser tout à la fois : un essai d'Élisabeth Bourguinat sur le persiflage et l'édition en un volume par Maxence Caron des œuvres de Chamfort, Rivarol et Vauvenargues sous-titré « L'Art de l'insolence ».**

par **Catriona Seth**

---

Élisabeth Bourguinat  
*Persifler au Siècle des Lumières*  
Creaphis, 320 p., 15 €

Rivarol, Chamfort, Vauvenargues  
*L'Art de l'insolence*  
Édition établie par Maxence Caron, Robert Laffont,  
coll. Bouquins, 1536 p., 34 €

---

Après la Révolution, le comte de Ségur se souvient de la douceur de vivre de l'Ancien Régime : « *Pour nous, jeune noblesse française, sans regret pour le passé, sans inquiétude pour l'avenir, nous marchions gaiement sur un tapis de fleurs qui nous cachait un abîme. Riants frondeurs des modes anciennes, de l'orgueil féodal de nos pères et de leurs graves étiquettes, tout ce qui était antique nous paraissait gênant et ridicule. La gravité des anciennes doctrines nous pesait. La philosophie riante de Voltaire nous entraînait en nous amusant.* » Parmi les mots souvent choisis pour caractériser cette France disparue il y a celui d'esprit.

L'esprit français est volontiers moqueur et se joue souvent des mots. L'une de ses incarnations est le persiflage, mot très populaire (« *le persiflage est partout* » écrit Fréron) mais dont l'étymologie est longtemps restée obscure. Il revient à Élisabeth Bourguinat d'avoir retrouvé l'origine du terme modelé sur le nom du héros éponyme d'une pièce de Grandval aîné, *Persiflès*. Son essai, publié sous une forme remaniée et avec une préface d'Arlette Farge, se lit avec intérêt et plaisir. Il mobilise des approches linguistiques, littéraires et socio-culturelles. Il permet d'éclairer d'un jour nouveau le siècle des Lumières. L'auteur va à la poursuite des emplois du mot persiflage et de ses enjeux,

chez des auteurs oubliés, mais aussi chez les plus grands. Elle montre que derrière ce qui est d'abord une dénonciation du jargon des petits-maîtres, une moquerie de ceux qui se sentent peut-être exclus des coteries à la mode, viennent s'inscrire des interrogations en profondeur sur la fonction du langage et sa relation au pouvoir.

De telles questions sont posées sous la Terreur par Jeanne-Marie Roland, qui, en prison depuis deux mois, vivant la plume à la main, se souvient de ceux qu'elle a connus et en trace de brefs portraits comme celui d'un persifleur par excellence. « *Chamfort, homme de lettres, répandu dans le monde, familier chez les grands d'ancien régime, lié avec les hommes à talents qui ont figuré dans la Révolution, a connu la cour et la ville, les intrigues et les caractères, la politique et son espèce, mieux que son siècle même.* »

Si nous nous fions au jugement de la mémorialiste, l'homme de lettres qui exerçait sa finesse d'analyse sur ses contemporains n'était guère visionnaire en matière politique, ne pouvant croire « *à l'ascendant de quelques mauvaises têtes et au bouleversement qu'elles seraient capables de produire.* » Il reprochait à la jeune femme ce qu'il voyait comme son pessimisme excessif : « *Vous portez les choses à l'extrême, me disait-il quelquefois, parce que, placée au centre du mouvement, vous croyez à une grande étendue d'action ; elle vous paraît vive et vous la jugez redoutable ; ces gens-là se perdent par leurs propres excès.* ». L'écrivaine d'ajouter : « *Ces gens-là sont pourtant les maîtres, et Chamfort est aujourd'hui prisonnier, comme tous ceux qui n'adorent point leur empire.* »

Roland trace de Chamfort un portrait rapide : « *Beaucoup d'esprit, assez de morosité, les agréments d'un grand usage du monde et les ressources du cabinet, la philosophie d'un esprit juste et cultivé rendaient pour moi la conversation de Chamfort également solide et piquante. D'abord je le trouvais trop causeur ; je lui reprochais le superflu de discours et l'espèce de prépondérance que s'attribuaient assez communément nos gens de lettres ; je l'aimais mieux en comité de cinq à six personnes bien assorties que dans une société de quinze auxquelles je devais faire honneur ; mais définitivement je lui pardonnais de parler plus qu'un autre, parce qu'il m'amusait davantage : il a souvent de ces boutades heureuses qui font, chose très rare, rire et penser tout à la fois.* »

## RIRE ET PENSER TOUT À LA FOIS

Le lecteur qui regrette de n'avoir pas croisé Chamfort peut se délecter de ses maximes souvent un tant soit peu cyniques qui font en effet, à la fois, réfléchir et sourire (ou parfois rire jaune) : « *Il faut convenir qu'il est impossible de vivre dans le monde, sans jouer de temps en temps la comédie. Ce qui distingue l'honnête homme du fripon, c'est de ne la jouer que dans les cas forcés, et pour échapper au péril ; au lieu que l'autre va au-devant des occasions.* » Le moraliste rapporte souvent des propos entendus, des bons mots de société, attribués à « *M. de R.* » ou au « *duc de...* » entre autres.

Le mérite de l'édition nouvelle, procurée par Maxence Caron et présentée par Chantal Delsol, est d'inclure aussi toutes sortes d'autres ouvrages de l'ancienne connaissance de Jeanne-Marie Roland, ainsi que les écrits de Vauvenargues et, surtout, les œuvres complètes de Rivarol. On connaît nombre des pensées du soi-disant comte Rivarol, comme « *Il faut ménager les hommes quand ils ont tort.* » ou encore « *Les visions ont un heureux instinct : elles ne viennent qu'à ceux qui doivent y croire.* » Son *Petit Almanach de nos grands hommes* a circulé dans ses différentes moutures. Qui, à part les spécialistes, a lu *Le Chou et le Navet*, pièce de circonstance qui se moque de la poésie descriptive du Delille des Jardins ? Rivarol est méchant, souvent injuste (comme lorsqu'il prétend dire à Germaine de Staël, auteur d'un ouvrage intitulé *De l'influence des passions*, « *Je fais comme vous, madame, je n'y entends rien.* »), mais en général spirituel. Il est de ceux qui ont été dépassés par une Révolution politique, mais aussi esthétique.

Ajoutons que si Rivarol est représenté par l'ensemble de son œuvre, Chamfort est servi ici par la reprise de maximes inédites qui ont circulé après sa mort. S'en dégage une personnalité plus sympathique que celle de l'auteur du *Journal politique national*, moins sectaire et plus honnête. Jeanne-Marie Roland, questionnée sous la Révolution sur la solidité des principes de Chamfort, indique qu'il « *reconnaît et révère ceux de la liberté publique et du bonheur des hommes* », affirmant encore qu'il « *ne les trahirait point.* » Cependant, elle conclut : « *sacrifierait-il à leur triomphe son repos, ses goûts et sa vie ? C'est une autre question : alors je crois qu'il calculerait.* » Lorsque son interlocuteur rétorque que c'est là un manque de vertu, Roland a cette magnifique formule :

« *il est vertueux comme Ninon est honnête ; et dans la corruption qui nous ronge, vous seriez trop heureux d'avoir beaucoup de ces vertus-là.* » Et elle ajoute avec un bon sens cynique que nos politiques actuels gagneraient à méditer : « *Nos exagérés et nos hypocrites n'ont jamais voulu comprendre qu'il fallait employer les hommes en raison combinée de leurs talents et de leur civisme, de manière qu'ils fussent intéressés à faire valoir les uns au profit de l'autre.* »

## L'exil dans l'exil

***Les chiffres concernant l'émigration allemande après 1933 n'ont pu être établis de façon précise. On estime à près de 500 000 le nombre de personnes qui ont fui le régime nazi, 130 000 ayant réussi, comme Hans Sahl, à gagner les États-Unis. Moins de la moitié aurait opté pour le retour à la fin de la guerre, dont 4% seulement de Juifs. Le journaliste et critique littéraire Hans Sahl (1902-1993), qui a croisé la plupart des exilés devenus célèbres, mais aussi quantité d'autres anonymes dont grâce à lui l'histoire gardera une trace, n'a, quant à lui, jamais pu se décider. Pour d'excellentes raisons.***

par Sonia Combe

Hans Sahl, *Survivre est un métier*.  
Trad. de l'allemand par Josette Calas et Fanette Lepetit, Les Belles Lettres. 254 p., 15 €

Le titre choisi par l'éditeur français n'est pas faux : « *De quoi avez-vous vécu au cours de ces douze années ?* » lui demanda après la guerre un jeune journaliste allemand. À quoi Hans Sahl répondit : « *En arrivant à Prague en mars 1933, j'avais dix marks en poche et, pour l'essentiel, je vivais de pain grillé frotté d'ail qu'on mangeait debout à la cafétéria de la place Wenceslas : un régal. (...) Je me souviens être resté au lit parfois des jours durant, à Paris, pour économiser mes forces.* » Il lui arrivait de se poster devant le café des Deux magots ou devant le Flore à midi, assuré d'y rencontrer une connaissance

## L'EXIL DANS L'EXIL

avec laquelle il prétendrait vouloir juste prendre un café et un croissant tandis que l'autre déjeunerait et, fatalement, lui offrirait son café.

Prague – Paris – les camps de concentration français (l'« enfer de Gurs », pour ne pas dire pire encore du camp du Vernet) – Marseille – Lisbonne – New York. La route de cet exil-là est connue. La condition d'exilé aussi : survivre est bel et bien un métier à plein temps, la recherche incessante de jobs occasionnels et petits boulots à temps partiel. En Amérique, les plus chanceux selon Sahl étaient les acteurs qu'Hollywood embauchait pour leur accent. « *Des Juifs ayant échappé à Auschwitz pouvaient s'estimer heureux quand ils décrochaient le rôle d'un fringant officier S.S. Un comédien, qui s'appelait Martin Kosleck, a dû sa carrière dans le cinéma au fait qu'il ressemblait comme deux gouttes d'eau à Joseph Goebbels.* »

Destin d'immigré, destin d'exilé. « *Je ne suis pas un immigré, je suis un exilé* », martelait Brecht. Au contraire de l'immigré qui espère faire souche dans le pays d'accueil, l'exilé garde en lui l'espoir du retour. Si la distinction peut s'avérer plus complexe que le pensait Brecht à l'époque, nous verrons qu'elle ne fait guère de sens pour Hans Sahl.

Plus énigmatique, le titre de l'éditeur allemand *L'exil dans l'exil*<sup>4</sup> souligne mieux le destin singulier de cet homme de gauche, juif et allemand, qui sera excommunié de la communauté des siens, les autres proscrits du régime nazi, pour avoir refusé de cautionner la politique désastreuse du Parti communiste allemand aux ordres de Staline. Un jour, on lui présente un texte à signer pour dénoncer comme agent de Goebbels l'éditeur, lui aussi en exil, d'un journal qui avait révélé les procès de Moscou. Ce Leopold Schwarzschild est tout sauf un ami de Sahl : « *fermé aux arts, intraitable, bourru, pour qui l'économie était tout et l'idéologie rien [mais] un démocrate convaincu, un politique à l'esprit positif* ». Pourquoi ne signes-tu pas, s'impacienta Manès Sperber (qui allait rompre avec le stalinisme un peu plus tard). « *Parce que je ne veux pas combattre Hitler avec ses propres méthodes.* »

Le temps pressant, on décida de lui envoyer une sommité, la romancière mondialement connue, Anna Seghers, pour le convaincre : « *Elle était devenue, dit Hans Sahl, la sainte patronne des écrivains engagés. Elle était la*

*Thérèse de Konnersreuth du Parti communiste, elle débitait comme en extase des litanies quand il s'agissait de faire connaître les dernières résolutions du Politburo. Elle ne se contentait pas de faire un rapport sur le sujet, elle l'annonçait sur un ton prophétique, elle avait des visions. Avec une insistance de somnambule, elle s'acquitta de sa mission (...)* ». Et échoua. Brecht le mit purement et simplement à la porte de chez lui. Excédé, le reporter Erwin Egon Kisch le traita de « *fanatique de la vérité* » (sic !), ce à quoi Sahl dit avoir répondu que c'était là le plus beau compliment qu'on pouvait lui faire. Il conclura cependant sur une note quelque peu mélancolique : « *Que de courage, que d'abnégation a-t-il fallu pour prendre ses distances vis-à-vis de gens avec qui on menait le même combat, partageait faim, travail, amour, souffrance, pour leur dire qu'on n'approuvait pas leur politique, pour s'exposer au risque d'être évincés et même persécutés par eux, pour dire 'non', et cela jusque dans l'exil même.* »

Fort heureusement, ces mémoires à la forme peu conventionnelle (composées de lettres, d'extraits d'interviews vrais ou fictifs, de poèmes, le tout en dehors de tout respect de la chronologie) ne sont pas que le récit d'un « exil dans l'exil ». Hans Sahl nous régale de ses histoires sentimentales, le plus souvent cocasses (et probablement romancées ou reconstruites à son avantage, mais ne boudons pas notre plaisir), de ses rencontres avec des exilés comme Thomas Mann qui « *avait prouvé que dans le domaine de la politique, il pensait lentement* », mais était prêt à aider quiconque, ou encore Erich Maria Remarque, insomniaque et alcoolique auquel il tint compagnie la nuit dans les bars de New-York, et aussi avec des artistes et écrivains américains comme John Dos Passos (si peu prétentieux), Edward Hopper (ignoré de tous, seul l'art abstrait étant alors à la mode), Dwight McDonald, éditeur de *Partisan Review* (dont « *l'esprit de contradiction semblait être une exigence morale* »). Il les rencontre l'été à Cape Code, lieu de retrouvailles en Nouvelle Angleterre de ce que l'Amérique comptait (et compte aujourd'hui encore) de têtes pensantes bien qu'un peu snobes – sans compter le récit de la série de tests aberrants qu'il dut effectuer avant de pouvoir travailler pendant la guerre avec les services secrets américains à décrypter les messages de l'ennemi.

Survint la fin de la guerre et l'heure du choix. Il était naturellement hors de question pour Hans Sahl de rejoindre la zone d'occupation



#### L'EXIL DANS L'EXIL

soviétique pour construire une portion d'Allemagne sous la houlette de Staline. Socialiste convaincu, juif de surcroît (ce qu'il ne mentionne pratiquement jamais et nous remet ainsi en mémoire à quel point l'assimilation avait été une réalité en Allemagne d'avant la catastrophe), il n'est pas plus tenté par l'autre Allemagne. D'ailleurs, autant dire qu'elle ne l'attend pas. Lui qui n'a cessé d'écrire pendant l'exil dans sa langue maternelle se voit refuser un après l'autre tous ses manuscrits (ils seront publiés plus tard). Son allemand serait démodé, ses récits seraient datés ou à l'inverse, le public ne serait pas encore prêt à les lire. En vérité, l'Allemagne n'a que faire à ce moment-là de la littérature de l'émigration.

Sahl ne l'évoque qu'en passant, mais c'est ici l'occasion de rappeler la polémique entre l'écrivain Frank Thiess, resté en Allemagne, et Thomas Mann. Thiess reprochait aux émigrés en général et à Mann, en particulier, d'avoir observé la tragédie « *de leur loge ou de leur place d'orchestre* » tandis que ceux qui étaient restés au pays, refusant d'abandonner la patrie, avaient dû vivre un « *enfer indicible* », une attitude à laquelle il donnait le nom de « *dissidence intérieure* ». (Dans un récent roman, *Terminus Allemagne*, Ursula Krechel reconstitue avec une remarquable précision d'historienne l'atmosphère qui attendait les

exilés tentés par le retour : l'apitoiement des Allemands sur leurs propres douleurs, le refus de connaître celle des autres, leurs réticences à instruire des procès contre d'ex-criminels nazis, rappelons l'épuisant combat du procureur Fritz Bauer, ont longtemps dominé l'espace public ouest-allemand.)<sup>2</sup>

C'est par le biais d'un travail de correspondant pour un journal new-yorkais que Hans Sahl renouera quelques années après la fin de la guerre avec l'Allemagne : un travail sous-payé encore une fois, rien à voir avec les envoyés spéciaux qui, plus tard, feront le même travail avec des notes de frais et un salaire royal. Les immigrés ne sont-ils pas là pour se faire exploiter ? Il s'installera dès lors dans un incessant aller-retour entre l'Allemagne et les États-Unis et cet oxymore caractérise bien sa condition d'éternel exilé, toujours en « exil dans l'exil » – même si, finalement, il retournera en Allemagne peu avant sa mort.

1. *Das Exil im Exil* a été publié par Luchterhand en 1990.
2. *Terminus Allemagne (Landgericht)* d'Ursula Krechel a été publié par les Carnets Nord/Éditions Montparnasse en 2014. Le procureur Fritz Bauer a fait l'objet de deux films récents, *Fritz Bauer, un héros allemand*, de Lars Kraume et *Le labyrinthe du silence* de Giulio Ricciarelli.

## La conception chiite du monde

**Christian Jambet offre avec *Le gouvernement divin* une synthèse remarquable de l'ensemble de ses travaux sur l'Islam iranien et particulièrement sur le penseur safavide Mullā Ṣadrā, qui fournit ici la matière d'une réflexion philosophique consacrée à la conception politique du monde dans la pensée chiite. Sensible à la quête d'unité qui traverse cette pensée, l'islamologue en révèle avec rigueur et discrétion la richesse insondable, qui résonne avec l'actualité intellectuelle et politique de notre temps.**

par Pierre Tenne

---

Christian Jambet, *Le gouvernement divin : Islam et conception politique du monde*. CNRS éditions, 474 p., 26 €

---

Convenons qu'il y a une part de tromperie dans le titre de l'ouvrage, qui traite moins de l'Islam que de la pensée de Mullā Ṣadrā, auteur majeur du chiisme de la Perse safavide ayant vécu dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Convenons surtout que cela n'a guère d'importance, tant *Le gouvernement divin* satisfait largement la curiosité du lecteur français pour ce « continent » chiite si imparfaitement connu dans la bibliographie française. Dans la lignée de son maître Henry Corbin, auteur notamment du classique *En Islam iranien*, Christian Jambet s'attache à l'exploration de ce continent avec une rigueur et une ambition scientifiques admirables qui justifieraient à elles seules les éloges moissonnés par l'ouvrage et son auteur.

Synthèse qui impose peu à peu sa nécessité, *Le gouvernement divin* dévoile méticuleusement la pensée de Mullā Ṣadrā en en restituant la force universelle aussi bien que l'importance historique. Cette dernière, contextualisée dans ses filiations chiites autant que dans la postérité du néoplatonisme hellénique (le Plotin arabe notamment), offre une voie de compréhension ambitieuse et claire de concepts et de méthodes philosophiques

ésotériques pour le lecteur profane. Héritier entre autres de ce qu'on appelle parfois l'école d'Ispahan et de Mīr Dāmād, Mullā Ṣadrā reprend leur projet séculaire de refondation philosophique, philologique (par exemple dans la réhabilitation d'Avicenne et de Sohrawardī) et théologique, qui aboutit à l'idée d'une autorité supérieure du théologien juriste dans la société iranienne. Christian Jambet fait face à cette œuvre monumentale et complexe en philosophe, s'attachant surtout à ne pas reproduire les factices catégories d'analyse de la pensée mystique de Ṣadrā, en considérant ses œuvres métaphysiques comme ses textes religieux d'un seul bloc. Cet objectif méthodologique – salutaire d'intelligence et de précision à une époque qui en fait souvent fi lorsqu'il s'agit d'Islam – constitue à bien des égards l'intérêt premier d'un texte qui prend à bras-le-corps la polyphonie conceptuelle et intellectuelle de la pensée sadrienne.

Divisé en trois parties, *Le gouvernement divin* élabore tout d'abord un tableau succinct des théologies de Mullā Ṣadrā en ordonnant sa dimension pléthorique en termes d'influences et de registres argumentatifs, avec l'attention jamais démentie de mettre en lumière la concomitance des modèles ontologiques, métaphysiques, théologiques, coraniques, etc. Ce système de pensée fournit déjà l'un des fils rouges de l'analyse de Jambet, fasciné par la quête ardente d'unité structurant l'œuvre de Mullā Ṣadrā où « [l'] *ontologie se soumet aux réquisits de la théologie et la théologie devient ainsi la seule politique rationnelle, la doctrine du gouvernement divin* ». L'idée d'unité au cœur de l'entreprise de Ṣadrā, proprement révolutionnaire, est mise à nu par l'ouvrage avec une intelligibilité d'une profondeur rare, qui saisit une ontologie aux accents spinozistes (les deux pensées sont presque contemporaines) dont le but premier est de fournir à la pensée chiite une structure rationaliste et philosophique convenant à la Révélation coranique et à la tradition imamite. Proprement révolutionnaire en ce que ce projet est directement dirigé contre l'autorité intellectuelle des seuls juristes, que Ṣadrā tente sans cesse de remettre à leur place en se gardant du danger des faux savants « sataniques » : « *le partage sépare la science au sens vrai et les pouvoirs sataniques d'une ignorance tyrannique qui se travestit sous les traits de l'intelligence pour duper le vulgaire* ».

Implicitement mais de manière sensible, Christian Jambet reconstitue une pensée que trop de préjugés font verser dans le fanatisme





#### LA CONCEPTION CHIITE DU MONDE

lors même qu'elle n'eut de cesse de s'opposer à tout obscurantisme dans son affirmation de la souveraineté divine – et par suite des imams. Et c'est ainsi contre tout essentialisme coupable et idiot de la culture musulmane dans son ensemble, en France comme en Iran, que, sans volonté de manifester ni de polémique, l'auteur édifie une analyse érudite et ambitieuse des origines intellectuelles des conceptions politiques du chiïsme duodécimain iranien.

La conception politique du monde dont il s'agit ici se structure, à grands traits, autour de cette ambition de réconciliation de la tradition des *falasifa* (philosophes) et des multiples traditions chiïtes depuis la Révélation. *Le gouvernement divin* se jette à corps perdu dans la description et l'explicitation de cette pensée, notamment à travers une deuxième partie – la plus ardue pour le lecteur profane – consacrée aux exégèses sadriennes et qui explore les tréfonds théologiques de ces textes. D'où se trouve confirmée l'impressionnante rigueur et précision de Christian Jambet, qui y trouve les ressources d'une dernière partie plus directement centrée sur la conception (théologico-) politique du monde de Mullā Šadrā à travers la notion de « Dieu humain » et ses implications prophétiques et eschatologiques. Au-delà de tous ces termes en *-iques*, l'ouvrage révèle une pensée qui, pour être absconse aussi bien par le décalage culturel éprouvé par la plupart des lecteurs français

que par sa difficulté intrinsèque, n'en est pas moins d'une richesse qui à elle seule légitime cette édition rassemblant plusieurs études sans tomber dans l'écueil du patchwork et du disparate.

Plus que son intérêt, indéniable, on ne peut que souligner la nécessité de l'analyse de Christian Jambet : nécessité bibliographique, philosophique, presque politique, ce qui ne serait pas pour déplaire au maoïste que fut l'islamologue enseignant aujourd'hui à l'École pratique des hautes études. Avec discrétion dans le cours du texte, Christian Jambet ouvre la voie à une autre nécessité encore trop peu défrichée : celle de dialogues et de comparaisons entre les différentes « civilisations » de l'époque moderne, qu'il rend possibles par des rapprochements avec le judaïsme (références à Gershom Scholem notamment), le néoplatonisme, Spinoza à nouveau. Les parallèles historiques et philosophiques qu'évoque ce texte, évident quoique difficile d'accès, pourraient et devraient inciter à de telles comparaisons, par exemple avec le néoplatonisme chrétien de la Renaissance, dont ne parle pas Jambet mais qui se trouve étonnamment contemporain et comporte des conclusions étrangères à la pensée sadrienne. Outre la qualité et la finesse déjà évoquées de l'ouvrage, c'est peut-être là que réside sa force majeure : dans sa capacité à révéler, par-delà méconnaissance et préjugé, la proximité et la divergence si riches de pensées dont l'écho résonne si singulièrement avec notre modernité.

## La langue n'est pas fasciste

**Dans *Le pouvoir des mots, dont vient de paraître une version augmentée, Josiane Boutet, pionnière de la sociolinguistique en France, défend « une conception actionnelle du langage envisagé centralement comme une pratique sociale ».***

par Frédéric Ernest

---

Josiane Boutet, *Le pouvoir des mots*  
La Dispute, 260 p., 16 €

---

Elle s'oppose ainsi aux « conceptions technicistes ou instrumentales de la communication verbale qui voudraient la réduire à un pur transfert d'informations entre des êtres libres, conscients et égaux ». Bien sûr, il y a longtemps qu'on s'est aperçu que le langage n'avait pas qu'une fonction référentielle et que son rôle pragmatique était essentiel ; mais le mérite principal de ce livre est de mettre l'accent sur la dimension politique de ce que l'auteure appelle les « pratiques langagières ».

Si la langue, contrairement à ce qu'affirma Roland Barthes dans sa *Leçon* (1977), n'est pas par nature « fasciste », il arrive qu'on essaie de lui donner ce caractère. Dans 1984 de George Orwell, le pouvoir entend exercer, au moyen d'un appauvrissement syntaxique et lexical, un contrôle rigoureux sur les significations : pas d'ambiguïtés ni de synonymes.

Dans le même ordre d'idée, *Le pouvoir des mots* nous apprend que le maréchal Pétain avait une théorie linguistique, qu'il a formulée avec précision : en particulier, il rejetait résolument les adjectifs (« ces ceintures de soie que portent les officiers dans les armées d'opérette ») ; quant au point-virgule – qui, souvent, suggère plus qu'il n'assène le lien qu'il établit entre les propositions qu'il juxtapose –, le Maréchal le traitait de « bâtard ».

La tyrannie parvient à changer la valeur ou le sens de certains mots. Selon Victor Klemperer, qui a étudié la langue du Troisième Reich, celle-ci n'a pas produit de mots nouveaux mais elle a réussi, notamment, à associer à « fanatique » une connotation laudative

(l'évolution inverse – vers le péjoratif – est beaucoup plus fréquente dans la vie des langues). D'autre part, la LTI (*Lingua Tertii Imperii*) a donné une importance inédite aux mots « organiser », « organisation », ce dernier supplantant totalement le terme de « système ».

La langue, peut-être, serait fasciste si elle ne comportait pas deux dimensions fondamentales : la synonymie (plusieurs mots pour un même sens) et la polysémie (plusieurs sens pour un même mot). Le choix – que permet la synonymie – d'une désignation parmi d'autres a souvent une portée politique. Josiane Boutet évoque à plusieurs reprises la distinction entre les « cotisations sociales » et les « charges sociales », deux façons de nommer une même réalité et deux regards complètement différents sur cette réalité.

Dès lors, pour reprendre l'opposition classique de Frege, les synonymes ne partagent pas tant un sens qu'une référence : ils renvoient à la même chose (si l'on admet que le changement de dénomination ne modifie pas la chose elle-même) par des chemins distincts, voire opposés. Le sens, pour Josiane Boutet, est social et non pas commun. Elle cite une affiche du Réseau Éducation sans frontières (RESF) : « Ils ont leurs mots. Nous avons les nôtres. » Dans chaque mot, dans chaque phrase, il y a une injustice repoussée ou admise. À chaque instant, le langage nous enjoint de trouver le mot, l'expression juste.

Albert Camus aurait dit : « *Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde.* » Josiane Boutet souligne l'embarras qu'ont suscité la désignation de la guerre d'Algérie (« événements », « opération de maintien de l'ordre », « insurrection »...) ou celle des « enfants d'immigrés » : « *La seule nomination qui ne pose aucun problème de catégorisation est de les considérer seulement comme des "Français".* »

On parlait des attentats du 11 septembre 2001 ; il a fallu que la France soit frappée à son tour pour que ce substantif inapproprié à de telles circonstances soit concurrencé par une expression comme « crimes de masse ». Mais il est vrai aussi que nommer, c'est faire exister : « *et j'ai dû apprendre à mes dépens que la chose n'existe pas, là où le mot fait défaut* » (Stefan George) ; inversement, quand on veut conjurer un mal, on écarte parfois le mot qui le désigne. La pensée magique n'est pas loin, mais ceci est une autre histoire (que Josiane Boutet aborde aussi dans ce livre).

## LA LANGUE N'EST PAS FASCISTE

Un chapitre très intéressant a trait à ce que l'auteure appelle le « *retournement du stigmat* » : la façon dont une appellation dépréciative est revendiquée par ceux-là mêmes qu'elle a pris pour cible. Ce fut le cas pour les sans-culottes : « *Un mot trivial, méprisant, devient en quelques années le symbole de l'éthique populaire, de la vertu sociale, des valeurs républicaines.* » C'est encore le cas des *beurs* et des Indigènes de la République, entre autres. Ailleurs dans le livre, Josiane Boutet évoque les canuts et le concours qu'avait lancé un journal lyonnais en 1832 pour leur trouver une nouvelle désignation, la leur étant devenue insultante. Finalement, ce n'est pas le mot « canut » qui a disparu, mais la connotation péjorative qui lui était accolée.

La langue n'est pas fasciste parce qu'elle est remplie d'ambiguïtés, grâce en particulier à la polysémie (qu'on peut ici ne pas distinguer – c'est d'ailleurs quelquefois un exercice difficile pour les lexicographes – de l'homonymie). La polysémie, grande pourvoyeuse de jeux de mots, est une arme de résistance très efficace. Le caractère subversif, libérateur, de l'humour lui doit beaucoup. L'auteure cite ce slogan datant des années soixante : « Quand les parents boivent, les enfants trinquent. » Pourquoi cette formule est-elle tellement bien trouvée ? Parce que le verbe « trinquer » est utilisé ici dans son acception familière (subir un dommage), mais dans le champ lexical – celui de la consommation d'alcool – de son sens principal. La force du slogan réside dans l'adéquation de ce rapprochement au contenu qu'on veut transmettre.

De même, ce slogan du MLF : « Un homme sur deux est une femme. » On ne peut s'empêcher d'y entendre « homme » et « femme » comme l'opposition du masculin et du féminin. Mais on comprend presque au même moment qu'« homme » est pris ici au sens où il embrasse la femme. Là aussi, l'emploi d'un mot dans l'une de ses deux acceptions s'accompagne de l'évocation de son autre acception. L'homonymie peut également mettre en jeu des noms propres, d'où ce cri du cœur entendu du temps du ministère de Luc Ferry : « Ferry, t'es pas mon Jules ! »

Dans sa *Leçon*, Barthes citait comme symptôme du caractère fasciste de la langue l'obligation « *de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits* ». Mais, lors des

manifestations contre le CPE (« contrat première embauche »), en 2006, un autocollant a fait vaciller cette contrainte : « Rêve générale ». Ceux qui, trop respectueux de la grammaire, ont préféré corriger en accordant en genre l'épithète avec le nom ont affaibli leur message et ruiné la « *suspension du sens* », comme dit Josiane Boutet, que provoquait la coexistence du « rêve » et de la « [grève] générale ». Dans ce cas, il ne s'agit plus d'homonymie mais de paronymie (laquelle peut se définir comme une homonymie incomplète).

Plus sans doute que sur la *littérature* (Barthes donnait ce nom à la « *tricherie salutaire [...] qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir* »), à laquelle rien n'interdit d'être servile, c'est sur la langue elle-même en ses multiples usages qu'on peut compter pour ne pas verser dans le fascisme.

## L'art contre le sida

***Nul n'a jamais entrepris d'écrire l'histoire culturelle du sida : si beaucoup font le constat du lourd tribut que le monde des arts a versé au VIH depuis le début de la pandémie – Keith Haring, Rudolf Noureev, Hervé Guibert et tant d'autres –, on sait peu de chose sur ce que le sida a fait à l'art et à sa théorie. Ce recueil de textes du critique et activiste gay new-yorkais Douglas Crimp, orchestré par Gaëtan Thomas, vient en partie combler ce vide.***

par Philippe Artières

---

Douglas Crimp, *Pictures : S'approprier la photographie, New York, 1979-2014*  
Édition établie par Gaëtan Thomas  
Le Point du Jour, 216 p., 24 €

---

Cette monographie, qui rassemble des textes publiés depuis 1979 par celui qui est devenu à partir de cette date la figure incontournable de la critique de la création visuelle new-yorkaise, a la grande qualité, grâce notamment à une longue présentation, de dresser le tableau de la scène new-yorkaise au moment où éclate

## L'ART CONTRE LE SIDA

l'épidémie, tout en dévoilant la figure de Crimp, très mal connue en France. La générosité des textes de Crimp réunis ici est de rendre compte de ce qui s'est passé autour de la photographie pendant les années noires du sida – l'iconographie très soignée et abondante sert ce projet.

Douglas Crimp en fut un acteur central, en raison en particulier du rôle qu'il joua au sein de la revue *October*, dans laquelle il publia nombre de ses écrits avant de rompre avec elle. Crimp est également un personnage clé pour comprendre comment se sont constituées les *cultural studies*. Mais, à nos yeux, c'est le parcours de Crimp qui est le plus passionnant à suivre dans ce volume. L'évolution du point de vue de Crimp sur les photographies de Mapplethorpe est emblématique de cette histoire, nous y reviendrons. De même, est très intéressant le changement du rapport complexe entretenu par les militants gays, dont Crimp est sans doute le plus éclairé, avec la culture visuelle, notamment avec cette notion d'appropriation – faire des images des armes de guerre contre l'iconographie dominante.

Sans doute, le plus lumineux dans la perspective de cette histoire culturelle du sida est constitué par les textes publiés au début des années 1990, notamment « Portraits de personnes vivant avec le sida » en 1992. Dans ce texte fondamental, Crimp s'attaque à une série de photographies de Nicholas Nixon, exposées au MoMA en 1988, qui avait reçu un accueil très favorable ; il rappelle ce tract distribué dans le musée par des militants d'Act Up New York où l'on pouvait notamment lire : « Plus jamais d'images sans contexte », ou encore : « Arrêtez de nous regarder, écoutez-nous. » Dans cet article, Crimp appelle à « continuer à exiger et à créer nos propres contre-images, des images d'empowerment des personnes vivant avec le sida, des images qui proviennent du mouvement des personnes vivant avec le sida et de la coalition plus vaste des activistes sida ». Le critique évoque alors longuement une œuvre vidéo intitulée *Danny*, réalisée par Stashu Kybartas. L'artiste retourne les stéréotypes visuels des personnes malades. Crimp, à partir de ce cas, développe la notion d'images *phobiques* : des images liées à la terreur provoquée par l'idée que la personne vivant avec le sida reste un être sexuel. Si les images de Nixon eurent tant de succès, ce n'est pas parce qu'elles sont compassionnelles ou dégradantes, c'est que ces clichés sont porteurs du fantasme

rassurant selon lequel le sida annoncerait « la fin de la promiscuité gay, ou même de la sexualité gay dans son ensemble ».

Le parcours de Crimp au cours de ces années, on l'a dit, est lui aussi à la fois exemplaire et singulier. 1977 en est l'année de naissance, avec l'ouverture de l'exposition « *Pictures* » où il invite cinq artistes à exposer, des artistes majoritairement formés sur la côte ouest, au California Institute of the Arts (« CalArts Mafia ») : Troy Brauntuch, Robert Longo et Jack Goldstein, ainsi que Sherrie Levine et Philip Smith. Tous ces artistes installés à New York formaient une bande d'amis que croisaient Cindy Sherman, Barbara Kruger et Louise Lawler, entre autres. « Leur matériau était les représentations mêmes, les images qu'on trouve partout, écrit Gaëtan Thomas, le fonds commun de l'époque. » En 1979, Crimp publia sous le même titre un texte considéré aujourd'hui comme l'un des manifestes du postmodernisme en photographie, dans lequel il affirmait en particulier : « derrière chaque image, il y a toujours une autre image ». L'itinéraire de Crimp est jalonné ensuite des débats qui animent la revue *October*, avec, en particulier, ses différentes influences théoriques continentales, parmi lesquelles la pensée de Michel Foucault. Succéda au moment d'harmonie d'*October* une période d'autonomisation de ses principaux animateurs. Restait néanmoins l'importance de ce qui fut vite désigné comme la *Pictures generation*.

Le troisième grand moment de ce parcours est la période qui s'ouvre à l'hiver 1987, lorsque Crimp, non content de lutter contre l'idée de l'autonomie de l'art, résolut de s'emparer politiquement des représentations. Dans le numéro historique d'*October* qu'il dirigea (« *AIDS : Cultural Analysis/Cultural Activism* », n° 43), il plaida pour l'ouverture du champ artistique et pour l'intervention : « Nous n'avons pas besoin d'une renaissance culturelle, nous avons besoin de pratiques qui participent activement à la lutte contre le sida. Nous n'avons pas besoin de transcender l'épidémie, nous avons besoin d'y mettre un terme. » Crimp rejoignait là les préoccupations des activistes, qui venaient de créer une nouvelle association à l'initiative de Larry Kramer : AIDS Coalition to Unleash Power (Act Up). Crimp rejoignit sans hésitation Act Up et cessa d'écrire sur l'univers esthétique, travaillant avec ces « producteurs culturels » de l'association, dont Gran Fury.

À partir de 1989, en opposition à l'émergence d'une communauté organisée, les gays firent

DOUGLAS CRIMP  
**PICTURES**  
 S'APPROPRIER LA PHOTOGRAPHIE  
 NEW YORK, 1979-2014



ÉDITION ÉTABLIE PAR GAËTAN THOMAS

LePointduJour

*L'ART CONTRE LE SIDA*

l'objet de nombreuses stigmatisations, et très vite se déclenchèrent les « *cultural wars* » (annulation d'expositions, coupes budgétaires pour les musées ayant fait l'acquisition d'œuvres d'homosexuels). C'est alors que Crimp écrivit sur Mapplethorpe, dont il avait jusqu'alors méprisé le travail ; ravivant sans cesse et excitant sans égards l'image *phobique* de la sodomie, Mapplethorpe devenait politiquement efficace. Mais l'activiste avait aussi compris que c'était au sein même de la communauté gay qu'il convenait de lutter contre un certain nombre de représentations. Sans doute cette préoccupation l'éloigna-t-elle d'Act Up. Cette nouvelle période correspondit à l'émergence des *cultural studies* aux États-Unis ; aussi, Crimp trouva en elles un nouveau lieu pour mener ses combats, en particulier au sein des *affect studies*, une branche des *queer studies*.

Avec ce recueil, le lecteur français entre de plain-pied dans la construction des disciplines de savoir outre-Atlantique, un entrecroisement de positions théoriques, de réalités et de luttes sociales, et d'espaces de débats. Il n'est pas sûr que cette archéologie soit connue de beaucoup aujourd'hui, elle est pourtant essentielle. Remercions Douglas Crimp et Gaëtan Thomas de nous en livrer quelques clés.

**La puissance  
des Bacchantes excitées**

**La remarquable exposition du musée d'Orsay offre cent vingt œuvres de l'artiste suisse Charles Gleyre (1806-1874), composées (pour moitié) de dessins précis et de chefs-d'œuvre peints : Le soir (ou les illusions perdues) (1843), Les brigands romains (1831), Les Romains passant sous le joug (1858), Le major Davel (1850), Hercule et Omphale (1862), La danse des Bacchantes (1849), les étranges paysages préhistoriques (Le déluge, 1856, Les éléphants, 1856), Le Paradis terrestre (1869-1874), Penthée poursuivi par les Ménades, 1864)...**

par Gilbert Lascault

« Charles Gleyre (1806-1874)  
Le romantique repentant ». Musée d'Orsay, Paris.  
Du 10 mai au 11 septembre 2016

Catalogue de l'exposition. Sous la direction  
de Côme Fabre et Paul Perrin. Hazan/Musée  
d'Orsay, 272 p., 170 ill. coul., 45 €

Complexe, riche, très intelligent, le catalogue de cette exposition met en évidence la vie aventureuse d'un créateur tourmenté, exigeant, pointilleux, inventif, lent. Célibataire, solitaire, il est aussi généreux, bon. À partir de 1838, ce Suisse vit à Paris. Depuis 1843, il crée un atelier d'enseignement. Pendant vingt-cinq ans, plus de cinq cents élèves apprennent à peindre : c'était, comme le dit Renoir, l'atelier le moins cher de Paris. Parmi ses nombreux élèves, on trouve Bazille, Sisley, Renoir, Monet (pendant très peu de temps), Whistler, Gérôme, le néo-grec Jean-Louis Hamon...

Gleyre forme des peintres d'histoire et des paysagistes. Il enseigne avec timidité, prudence ; il est discret. Jean-Louis Hamon le décrit : « *Je trouvais un homme naturellement bon, bienveillant, d'une modestie exagérée : un homme antique. Il avait été malheureux comme les pierres et ne s'en était jamais vanté. Gleyre redressa en moi bien des torts. Il me donna horreur de la singerie en art. Il ne*

## LA PUISSANCE DES BACCHANTES EXCITÉES

*plaisanta pas avec cette chose sainte qu'on appelle l'art.* » Dès 1861, Renoir rencontre Gleyre et, jusqu'en 1890, il se considère comme son élève. Monet se libère très vite : « *La vérité, la vie, la nature n'existaient pas pour Gleyre. Je ne resterais pas chez lui. Je ne me sentais pas né pour recommencer à sa suite Les illusions perdues et autre balançoires... J'attendis toutefois quelques semaines. Pour ne pas exaspérer ma famille, je continuai à faire acte de présence, juste le temps d'exécuter une pochade d'après modèle* ». Dans cet atelier d'enseignement, Gleyre se révèle sérieux, utile. À certaines époques, il est malade, déprimé ; en 1864, Bazille écrit à son père : « *Ce pauvre homme, Gleyre, est menacé de perdre la vue ; tous ses élèves sont fort affligés. L'atelier lui-même est malade, je veux dire qu'il manque de fond...* »

Le plus souvent, Gleyre n'est pas joyeux. Parfois, il travaille lentement ; il peut rester longtemps immobile pour tracer une ligne. Parfois, il jeûne ; il donne des aumônes. Il refuse les éclats et l'étalage. Anticlérical, hostile à Napoléon III, républicain, il n'accepte ni les largesses, ni la Légion d'honneur. Six ans avant sa mort, son ami Hippolyte Taine évoque un bouddhisme parisien, un déracinement des désirs. En 1875, le critique d'art Paul Mantz : « *Après avoir mis le public dans la confiance de ses premiers rêves, Gleyre s'était dérobé ; il avait déserté le champ de bataille... Ses productions, lentement mûries, achevées avec amour, quittaient l'atelier de la rue du Bac pour aller prendre place dans des collections étrangères (Suisse, USA, Allemagne) et elles ne sont connues que d'un petit nombre de privilégiés* ».

Gleyre a trouvé des artistes, des scientifiques, des historiens, des écrivains amicaux : Edgar Quinet, Flaubert, Mérimée, Maxime Du Camp, Nerval, Arsène Houssaye, les artistes Chenavard et Cornu, l'éditeur Hetzel... Ainsi, le lundi 6 mai 1861, les frères Goncourt n'aiment guère l'allure de Gleyre ; dans leur *Journal*, ils notent : « *À quatre heures, nous sommes chez Flaubert qui nous a invités à une grande lecture de Salammbô avec un peintre que nous trouvons là, Gleyre, un monsieur en bois, l'air d'un mauvais ouvrier, l'intelligence d'un peintre gris, l'esprit terne et ennuyeux.* » Plus tard, en 1883, Philippe de Chennevières (collectionneur et historien d'art) attaque « *ce Gleyre, un esprit doctrinaire et genevois, grand dissertateur de l'art, talent sec et sans*

*ampleur, esprit amer, chagrin, mordant, démocrate, austère* ».

Dans cette belle et étrange exposition du musée d'Orsay, Charles Gleyre étonne. Dans *La danse des Bacchantes* (1849), un rite violent, mystérieux et exclusivement féminin se découvre : une chorégraphie rythmique et furibonde, à la fois hiératique et échevelée, contrôlée et exaltée près d'une sculpture rouge de Bacchus. À demi revêtues ou dénudées, au son d'un tambourin et d'une flûte, les Bacchantes trouvent peu à peu les transes, le délire, une surexcitation, un ravissement, la frénésie, les hallucinations, l'égaré... En 1864, Gleyre représente *Penthée poursuivi par les Ménades* ; les Ménades cruelles sont soumises à Dionysos ; bien au-dessus du sol, elles courent et semblent voler ; elles brandissent les poignards et les lances ; elles vont déchirer le corps du roi Penthée qui voulait espionner les mystères dionysiaques ; Penthée, terrifié, à demi nu, fuit. Ce serait une « *Sainte Orgie* » des religions orientales. Dans le catalogue de l'exposition, Sébastien Mullier (enseignant de lettres modernes) étudie alors la peinture de Gleyre et les publications de l'érudit allemand Friedrich Creuzer qui ont été traduites en français (de 1825 à 1851). À cette époque, chez Flaubert, dans les *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle, chez Gleyre, une Grèce cruelle, guerrière, chasseresse, sanguinaire, cannibale se manifeste ; les bacchantes, les satyres, les centaures circuleront loin d'Apollon, loin de la sérénité, mais en une sauvagerie désirée.

Lorsque Gleyre peint *Hercule et Omphale* (1862), le héros apprivoisé s'agenouille ; il obéit à la reine de Lydie ; appliqué, attentif, il utilise la quenouille et file la laine. Omphale s'installe sur son trône. Ironique, narquois, Cupidon manipule la massue énorme d'Hercule le maladroit.

En 1843, *Le soir* de Gleyre s'intitule aussi *Les illusions perdues*. Le public et les critiques pensent alors à certains romans de Balzac, aux difficultés de Lucien de Rubempré. En 1843, Arsène Houssaye l'admire avec passion : « *Dans sa simplicité antique, l'artiste n'a pas voulu d'autre titre à son tableau. Il a laissé au spectateur intelligent la liberté de deviner que le vrai titre était le soir de la vie, les espérances qui s'en vont, les illusions perdues.* » Houssaye évoque à la fois des poèmes d'Anacréon, de Virgile... Dans le carnet du voyage en Orient, Gleyre décrit une vision qui l'a fasciné : « *C'était le 21 mars 1835, par un beau crépuscule. Le ciel était si pur, l'eau si*



Le soir, de Charles Gleyre © Musée d'Orsay

#### LA PUISSANCE DES BACCHANTES EXCITÉES

calme. [...] Je crus voir une barque de la forme la plus heureuse et dans laquelle était un groupe d'anges vêtus avec tant d'élégance. [...] Ils chantaient une musique divine. [...] Je ne l'oublierai de ma vie ; la triple harmonie des formes, des couleurs et des sons était complète ». Cette allégorie poétique a été acquise par l'État et récompensée d'une médaille d'or. L'image s'est imposée dans l'imaginaire de plusieurs générations de Français. Mais, dans une férocité, Baudelaire n'a guère aimé Gleyre : « Il avait volé le cœur du public sentimental avec le tableau du Soir. »

Quand Gleyre peint *Le major Davel* (1850) et *Les Romains passant sous le joug* (1858), le canton de Vaud commande successivement deux grandes compositions historiques à la gloire de l'indépendance de son pays. Ce sont immédiatement des icônes nationales suisses... Jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, le musée de Lausanne possède (par des achats et des dons) quatre cent quatre-vingts œuvres de Charles Gleyre.

Très tôt, en 1831, Gleyre peint *Les brigands romains*, qui appartient maintenant au Louvre. Ce tableau, il ne voulait pas l'exposer, ni ne le pouvait : une œuvre interdite, inconvenante ; il la tenait pour un « péché de jeunesse ». Selon Michel Thévoz (dans le catalogue), Gleyre peignait « une scène primitive », un viol suggéré, une vision troublante. Des « brigands romains » s'emparent d'un couple anglais ; le mari est ligoté ; il voit, impuissant, son épouse à demi dénudée ; les brigands s'interrogent sur qui violera le premier la captive effarée et séduisante. Et Michel Thévoz remarque : « Gleyre a-t-il composé cette scène de violence sexuelle sous l'effet de l'indignation vertueuse ou d'une imagination libertine ? »

D'étranges paysages préhistoriques de Gleyre fascinent. Dans *Le déluge* (1856), deux anges lumineux planent au-dessus du monde quand une colombe vole. Dans *Les éléphants* (1856), un ptérosaure déploie ses ailes dans le ciel... Et Charles Gleyre représente *Le Paradis terrestre* (1869-1874) ; Adam et Ève sont enfin nus, unis, heureux.