



La joie ingénue, les couleurs neuves et l'esprit de la modernité du Douanier Rousseau

Et aussi...

La belle-mère selon Laura Pigozzi

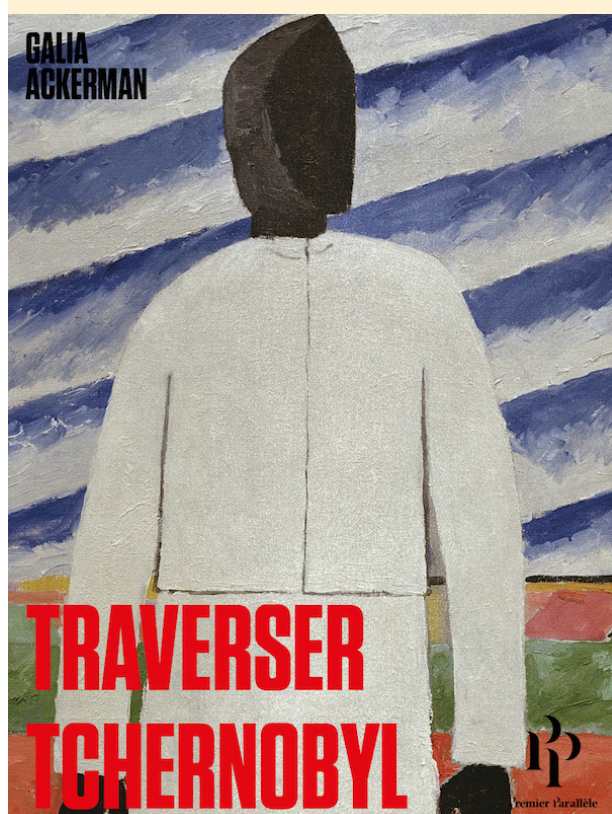
***Invisibles sous la lumière*
de Carrie Snyder**

**Dossier Haïti : entretiens avec
Lyonel Trouillot et Makenzy Orcel**

Heidegger : ruine des Lumières

**Hubert Robert,
lumières dans les ruines**

Voir dans les ténèbres



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Yves Mabin Chennevière Un vieux dans le soleil couchant
par *Gabrielle Napoli* **p.3**

Dominique Sampiero Le sentiment de l'inachevé
par *Pierre Perrin* **p.4**

Luis Seabra S
par *Pierre Benetti* **p.5**

Haïti : deux entretiens
par *Pierre Benetti* **p.6**

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Carrie Snyder Invisible sous la lumière
par *Liliane Kerjan* **p.7**

Pier Paolo Pasolini Les Ragazzi
par *Monique Baccelli* **p.8**

Michèles Forbes Phalène fantôme
par *Claude Fierobe* **p.9**

Adam Thirlwell Candide et lubrique
propos recueillis par *Steven Sampson* **p.11**

Angela Carter Les machines à désir infernales
du Docteur Hoffmann
par *Sophie Ehrsam* **p.13**

POÉSIE

André Velter Loin de nos bases
par *Gérard Noiret* **p.14**

ESSAIS

Léon Chestov Sur la balance de Job
par *Christian Mouze* **p.15**

Galia Ackerman Traverser Tchernobyl
par *Gabrielle Napoli* **p.19**

SCIENCES HUMAINES

Donatella Di Cesare Heidegger, les Juifs, la Shoah
Guillaume Payen Martin Heidegger
par *Marc Lebiez* **p.21**

François Rastier Naufrage d'un prophète :
Heidegger aujourd'hui
par *Georges-Arthur Goldschmidt* **p.24**

Şükrü Hanioglu Atatürk
par *Jean-Paul Champseix* **p.26**

Laura Pigozzi Qui est la plus méchante du royaume ?
Mère, fille et belle-fille dans la famille recomposée
par *Michel Plon* **p.28**

ARTS PLASTIQUES & MUSIQUE

Exposition Douanier Rousseau
par *Gilbert Lascault* **p.30**

Exposition Hubert Robert
par *Maïté Bouyssy* **p.32**

Timothée Picard La civilisation de l'opéra
par *Jean Lacoste* **p.34**

THÉÂTRE

Wajdi Mouawad, Sarah Kane, J.M Coetzee Phèdre(s)
par *Monique Le Roux* **p.35**

Lettre d'Haïti

Retour en Haïti, après près de deux ans d'absence. Preuve que la destruction n'est jamais assurée, Port-au-Prince n'en finit pas de se relever ses ruines. Depuis plus de deux cents ans que ce pays est libre et indépendant, il y a des gens qui y vivent et écrivent, malgré la peur, la pauvreté, les tremblements de terre et les tremblements d'hommes. Pour plein d'autres endroits du monde, c'est un pays sidérant, où l'on rassemble en un instant trois cents personnes pour un café philo en plein air, où on parle de Jacques Roumain et de Roland Barthes juste avant le journal télévisé le plus écouté du pays, où l'on se révolte à l'instant même où quelque chose choque, où il y a plus d'écrivains et de poètes que dans n'importe quel autre pays au monde. C'est ce que j'appelle un pays.

Nous avons fait des rencontres, des entretiens. Nous les publions bientôt en hommage au festival « Étonnants voyageurs » qui s'ouvre à Saint-Malo le 14 mai. Qu'*En attendant Nadeau* soit lu en Haïti, à la faveur de tout ce qui nous relie, est un bonheur immédiat, précieux de la concordance des espaces et des temps que permet internet et la confiance dans un espace critique relié aux savoirs et aux expériences politiques et poétiques de mes amis là-bas : James Noël, Néhémy Pierre, Bérard Cenatus, Pascale Monnin, Ralph Jean-Baptiste, Lyonel Trouillot...

Des ruines d'Hubert Robert aux ruines de Tchernobyl s'ouvre cet espace critique où nous ne cessons de réfléchir dans la mémoire de notre passé. Les articles de Gabrielle Napoli et de Maïté Bouyssy, en une de notre numéro 9, se font l'écho de cette hantise. Comment ne pas réduire ces images à de simples illustrations ? Comment comprendre qu'elles dessinent les vides et les pleins de notre pensée du commun ? Si nous ne nous souvenons pas que quelque chose toujours, ou quelqu'un, manque dans l'image, nous manquons le sens de ce qui nous relie, les morts dont nous sommes responsables.

La responsabilité de Heidegger dans les crimes dont peut se rendre coupable la pensée – et qui fait ici l'objet d'un nouveau dossier, avec des articles de Marc Lebiez et de Georges-Arthur Goldschmidt sur les livres de Donatella Di Cesare, de Guillaume Payen et de François Rastier – nous enjoint à la vigilance. Qu'on l'appelle la veille, l'insomnie, *Finnegans Wake* ou la Nuit debout, cette résistance a du prix. **T.S.**

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 (adresse postale, adresse électronique)

Poésie de la vieillesse

Le récit qu'Yves Mabin Chennevière consacre à la vieillesse, Un vieux dans le soleil couchant, est le premier titre de la nouvelle collection créée par Jean-Michel Delacomptée, « Nos vies », aux éditions Gallimard, héritière de la collection « L'un et l'autre » de son ami disparu Jean-Bertrand Pontalis. Dans un récit à la fois délicat et ironique, le poète et romancier Yves Mabin Chennevière décrit la vieillesse grandissante et les changements qu'elle implique, dans le rapport à soi et au passé, mais aussi dans le rapport aux autres.

par Gabrielle Napoli

Yves Mabin Chennevière,
Un vieux dans le soleil couchant.
Gallimard, « Nos vies », 183 p., 18,50 €.

Dans cette nouvelle collection « Nos vies », Jean-Michel Delacomptée souhaite donner la parole à ceux qui, animés par un puissant besoin d'écrire, ont une expérience à partager, une expérience incarnée et sensible, destinée à être racontée, et ce dans une langue capable de mettre au jour une « *voix, cachée dans les plis de nos vies* ». L'expérience que Mabin Chennevière partage dans *Un vieux dans le soleil couchant* est celle de la vieillesse qui progresse, inéluctablement, ronge un corps affaibli déjà par un accident vasculaire cérébral. En 2013, le poète évoquait cette souffrance du corps déchu dans un texte au titre redoutable, *Portrait de l'écrivain en déchet – Autopsie du lent*, paru aux éditions du Seuil.

Un vieux dans le soleil couchant est un texte plus apaisé, dans lequel le poète semble avoir apprivoisé la douleur et l'angoisse. Il n'élude rien de l'avenir proche de l'homme vieillissant, avenir sombre qu'il arrive à condenser dans des saillies qui ne manquent pas d'humour, comme dans cette phrase qui ouvre le récit : « *L'interlocuteur le plus fidèle du vieux est son cadavre* » ou encore « *Tautologie massive : le vieux est vieux ; s'il change, c'est en pire.* » L'écrivain raconte les déboires variés d'un homme qui ne peut plus compter sur son corps : déboires sociaux, sexuels, intellectuels, et ce sans apitoiement. Il fait même preuve d'une vivacité qui contredit les défaites qu'il évoque : sa mémoire qu'il met souvent en défaut est pourtant loin de lui faire défaut ici.

Car *Un vieux dans le soleil couchant* est aussi le livre dans lequel Yves Mabin Chennevière revient avec beaucoup de pudeur et d'émotion sur son passé, sur une existence endeuillée par la perte d'un jeune fils, par la perte d'une mère, morte le même jour du même mois, à la même heure que le petit enfant, mais bien des années plus tard. Le « *vieux dans le soleil couchant* » se souvient de ses sanglots devant ces cadavres tant aimés, vieillard vulnérable que la mort guette désormais.

L'angoisse de ne plus se souvenir, de ne plus retrouver son appartement, de ne pas finir un texte que l'on est en train d'écrire, de ne plus, tout simplement, n'est pas une angoisse envahissante au point de faire oublier la vie. *Un vieux dans le soleil couchant* est aussi le récit des amours passées et heureuses, dont les cendres sont encore brûlantes, le souvenir d'amitiés précieuses, et de sentiments passionnés pour une fille, puis pour une petite-fille à laquelle l'écrivain, dans le jardin de l'hôpital des Invalides, immédiatement après son accident, huit ans auparavant, a confié « *le reste de sa vie* ». Si l'heure « *est au reflux* », la vitalité n'est pas absente d'un récit dans lequel la sensibilité nourrit profondément la réflexion. Tel un « *mineur archéologue de lui-même, l'écrivain s'épuise à creuser sous la menace constante d'éboulements, jette beaucoup avant de libérer une pépite qu'il libère de sa gangue.* » L'écriture et l'amour sont les deux priorités de la vie de Mabin Chennevière qui lui permettent, « *devenu vieux, de survivre à la dégradation de son corps, de sa mémoire* ». Et *Un vieux dans le soleil couchant*, et ses pépites, en sont la preuve.

Roman avec secret de famille

Dominique Sampiero, dont l'œuvre est déjà forte d'une quarantaine de titres publiés, livre avec *Le Sentiment de l'inachevé* un très beau récit d'initiation.

par Pierre Perrin

Dominique Sampiero, *Le Sentiment de l'inachevé*, Gallimard, coll. Haute enfance, 2016, 180 p., 16 €

Ce roman dévoile une sorte de secret de famille qui tend à rompre les ressorts romanesques, en même temps que la charge poétique est constante, sans peser un instant. C'est une réussite. Comment un enfant se découvre, ou du moins comment l'écrivain parvient à restituer cette découverte, tel est bien le tour de force auquel il se livre tout d'abord en donnant une conscience au fœtus qui se retourne dans le ventre maternel. Il incarne l'expulsion, l'entrée dans la lumière. « *J'apprends qu'aller est un voyage, une disparition sans retour.* » Il narre des expériences communes à tous, tel le plafond qui se penche et s'incurve jusqu'à pénétrer les pores de la peau pour écraser l'avenir de tout son poids. Il note que « *les principes c'est comme l'herbe, on ne sait pas comment ça pousse* ».

C'est presque dès la page cinquante qu'il entreprend de dévoiler comment la conscience du sexe s'impose à l'enfant. Comment naît l'irrépressible envie de « *toucher l'âme gourmande des filles, jouer avec leurs cheveux, la golden nue de leurs petits seins, glisser un doigt sur le trésor de leur nombril* » ? Comment passe-t-on de la vision à l'union ? Mot qu'il revisite totalement. Exprimant le besoin du bas du ventre et du haut des cuisses, la tenaille en effet n'attend pas l'adolescence. Sampiero a des délicatesses pour exprimer par exemple qu'au premier vrai baiser « *le temps fond dans mes vêtements sous mon ventre* », tandis que, au même moment, le « *visage [de celle qui est dans ses bras] me repousse et ses mains me retiennent* ». Il nous apprend que c'est dès l'âge de douze ans qu'il a fait l'amour à la maison, régulièrement, sans être amoureux (« *J'entre sans amour dans le corps d'une jeune fille à qui je ne demande pas de m'aimer* »). Il écrit finement : « *J'ose le geste d'écarter les tissus et la défense est faible.* »



Dominique Sampiero © Catherine Hélie

J'ose ouvrir et laisser jaillir mon sexe couvert de larmes déjà. J'ose la pénétrer aussi doucement qu'une langue dans un fruit. »

Tout cela ne s'opère pas à l'abri de nombreux sentiments. L'analyse est si discrète qu'elle ne pèse ni ne pose aucune sentence. Le fin mot est même donné à la fin du roman par l'adulte découvrant d'une façon fortuite une scène assassine que sa partenaire ne lui avait jamais révélée. De cette femme, on sait peu. Même son portrait physique se borne à une demi-page. Elle est murée dans le silence. Est-ce que Sampiero aurait pu lui prêter une parole intérieure ? Mais en avait-elle une ? Elle existe à travers lui. À son arrivée à la maison, « *on aurait dit un chien perdu, abandonné par ses maîtres, de grands yeux noirs gonflés de tristesse et de vide ; [...] elle était mon miroir et moi sa fracture dans le miroir, une brèche ouverte sur le néant* ». Ce qui est sûr, c'est que Sampiero ne se cherche aucune excuse. Il dit crûment la cruauté, la violence des châtiments qu'il subit et auxquels, à l'occasion, par omission, il aurait presque pu participer. « *Les moqueries des autres la mettaient plus bas que terre.* »

Dans ce *Sentiment de l'inachevé*, on trouvera encore des pages admirables sur la campagne auprès des grands-parents, des coups de théâtre, la découverte très tôt de la mort, une autre façon de faire l'amour avec une fille au pair plus âgée, plus habile. Dominique Sampiero résume alors son « sentiment » aux portes de la vie adulte : « *Faire l'amour est un soulagement, pas une relation. Le sexe n'apaise rien, mais installe un perpétuel sentiment d'insatisfaction.* » D'où peut-être le titre, quand la lecture au contraire délivre, elle, une satisfaction sans faille, le sentiment d'une plénitude — la réussite absolue d'un écrivain.

Luis Seabra : F/S

Après F, son premier roman paru en 2014, Luis Seabra reprend dans S les déambulations labyrinthiques de personnages enfermés dans un monde de songes et de textes.

par Pierre Benetti

Luis Seabra, *S*, Payot, 121 p., 16 €

En 2014, Luis Seabra publiait *F*, un premier roman étonnant qui nous faisait entrer dans les recoins d'une société totalitaire fondée sur la « *lecture contrainte* ». La menace portée par un agent nommé F redoublait l'inquiétude engendrée par l'arrestation d'un avocat nommé Linz et par la mise en accusation de Boehm, le directeur de la prison. Chacun était soupçonné, sans que l'on sache de quoi précisément ; par ailleurs il était difficile pour le lecteur de savoir qui écrivait ou n'écrivait pas les différents récits.

S, suite et miroir de *F*, met en scène des figures qu'on avait déjà croisées. Cette fois-ci, elles sont liées par la disparition d'un des « *livres interdits* » conservés par le pouvoir. Tour à tour soupçonnés d'avoir fait sortir le livre, Zuhl, l'intendant général du ministère des Lectures et des Publications, et Aloïs, le directeur de la Bibliothèque générale, croisent le chemin du mystérieux agent S, alors que le régime fête son Jubilé et instaure pour l'occasion des « *lectures conjointes* », jugées plus festives. Zuhl rapporte les principes du régime édictés par le professeur Grau, évincé par le professeur Hermann auprès du président du Conseil : les prisons, disent les têtes pensantes du régime, ne sont que des récits et les récits ne sont que des prisons : « *Nous devons, dit Grau, soumettre les citoyens à l'empire impérissable de l'encre et du papier, tout en les protégeant des dangers de leurs usages illégitimes* ».

Ce qui arrive à S est d'ores et déjà écrit dans un livre que personne n'a lu – et qui est sans doute celui qui a disparu des rayons officiels... Mais aucune résistance, aucune contestation, aucun souffle d'air ne semble pouvoir advenir ici, si ce n'est à travers le songe – au risque de constater que c'est là l'étoffe du régime lui-même. Zuhl, pourtant cadre ambitieux du régime, commente le monde où il vit avec une sorte de mélancolie : « *Bien que notre monde*



fût sans dehors, nos fictions ne se suffisaient pas à elles-mêmes. Nous envions le pouvoir du songe de vivre de son propre fonds, comme de la sève d'un arbre nourricier. Nos arbres à nous, secs et minéraux, croissaient dans le terreau morbide de la peur et du renoncement. Et leurs fruits étaient aux vrais fruits ce que la tumeur d'un corps malade est aux ultimes efflorescences de la vie : une copie sans âme, un rebut, un cri de la matière qui ne sait plus où aller. »

Quand bien même le lecteur ne suivrait pas le déroulement ou ne saisirait pas la portée interne des faits qui se succèdent et des échos qu'ils ont avec le passé, *S* captive tant Luis Seabra maîtrise la construction de son thriller poétique, et tant l'écriture qu'il emploie, plus dégrossie encore que dans *F*, génère une inquiétude diffuse et parfois sans objet. Le principe de ce cycle romanesque étant de remettre systématiquement en doute la possibilité d'une identité des personnages (marqués par le motif du double) et des lieux (marqués par celui du dédale ou du labyrinthe), la réalité est à leurs propres yeux d'abord celle du songe comme celle du livre. Zuhl, S et Aloïs gagnent en humanité, quand ils se font les commentateurs de leur expérience au sein d'un monde qui n'est plus une société totalitaire, mais notre monde commun.

Il y a pourtant quelque chose d'implacable et d'inéluctable dans certains passages du roman qui voue ses protagonistes à la captivité, à la hantise, au désespoir. Les épisodes de fuite ne font ainsi que renforcer le sentiment de complot, de trahison et de dissimulation. Avec plus de réussite encore que dans *F*, Luis Seabra construit un monde romanesque où il est excitant de se perdre tantôt avec l'agréable sensation du rêve, tantôt avec l'effroi du cauchemar. Après les réussites de *F* et *S*, quelle sera la prochaine lettre ?



Haïti : entretiens avec Lyonel Trouillot et Makenzy Orcel

Haïti, dont le numéro 9 d'En attendant Nadeau est sous le signe, est une terre d'écrivains. Le Festival Etonnants Voyageurs, qui s'est ouvert hier, en a toujours accueilli les voix, les phrases, les inventions, les coups de gueule... Pour saluer l'ouverture de cette manifestation, pour saluer Haïti, nous vous offrons des entretiens audio avec deux écrivains importants appartenant à deux générations différentes, Lyonel Trouillot et Makenzy Orcel, qui parlent de leur dernière publication, de leur vision de la littérature et du pays où ils écrivent.

Un homme fume une cigarette dans un jardin parisien, il a une canne, un manteau et un chapeau. C'est l'hiver et dans quelques jours, des élections doivent avoir lieu en Haïti - cela fatigue déjà Lyonel Trouillot autant qu'une énième interview. Il nous parle tout de même de *Kannjawou*, son dernier roman publié chez Actes Sud, rempli de la vie et de l'esprit de fête de Port-au-Prince. Des voix silencieuses et insoumises que l'écriture peut faire apparaître quand tout autour est sans espoir - de ce que veut dire écrire en Haïti, "pays occupé".

Makenzy Orcel, dans un éclat de rire, salue son interlocuteur par un tonitruant "Haïtien !". Comme si toute personne aimant les amis et les livres pouvait faire partie de ce pays où il est né en 1983 et où il a écrit en quelques jours *Les Immortelles*, son roman publié à la suite du tremblement de terre de 2010. On l'a retrouvé dans un café de Belleville pour une longue discussion pour parler de *L'Ombre animale* (Zulma), son nouveau roman, qui donne parole à sa mère dans une langue forte comme elle. Occasion de parler de la voix féminine qui l'habite quand il se met au travail et de la nécessité de se faire moins l'ambassadeur de son pays que de la littérature elle-même.

Deux entretiens audio à retrouver sur www.en-attendant-nadeau.fr

L'horizon de la course

La proximité des Jeux olympiques de Rio ne manquera pas de donner un éclat particulier au roman canadien Invisible sous la lumière, inspiré par les championnes de course à pied des Jeux d'Amsterdam en 1928. Carrie Snyder sait faire partager sa passion de courir grâce à un personnage de fiction à présent centenaire qui revit son siècle d'émotions intenses, de la ferme familiale à la ville de Toronto, de la guerre des hommes au sort des femmes, des médailles aux tourments.

par Liliane Kerjan

Carrie Snyder, *Invisible sous la lumière*.
Trad. de l'anglais (Canada) par Karine Lalechère.
Gallimard, Du monde entier, 351 p., 23,50 €.

« Alors je cours. Je cours sans répit, comme si aujourd'hui encore j'avais le temps et la motivation, comme si – avant que ne se déroule le fil de mon silence- j'allais enfin saisir ce qui m'échappe. » Ainsi s'achève le court prologue d'Aganetha Smart qui toute sa vie a cherché à atteindre un point fixe à l'horizon, c'est-à-dire un dépassement de soi, une plénitude et une reconnaissance. L'auteur, Carrie Snyder, joue de la veine testamentaire avec son héroïne indépendante, entêtée, désormais à la merci de son fauteuil roulant qui cahote et s'embourbe, qui cogne et s'arrête, qui repart et qui roule, à l'image des accrocs de sa mémoire.

Née en 1908, Aganetha, qui porte élégance et intelligence en patronyme, a traversé le siècle à longues foulées, prête à voler sur les pistes et les cendrées, prête à gagner. Car dans l'ombre projetée de l'athlète, il y a les silhouettes des « Matchless Six », cette équipe féminine canadienne non seulement admise aux Jeux pour la première fois mais ramenant d'Amsterdam récompenses et médaille d'or. Le roman de Carrie Snyder, sobre, décanté, peut se lire comme un hommage à l'athlétisme au féminin, mais aussi comme le parcours des pionnières au fil des cent dernières années.

Tout commence et finit sur la terre d'une ferme, à New Arran dans l'Ontario. Les souvenirs anciens restent vivaces dans la mémoire de la vieille dame, donnant l'évocation d'une vie familiale simple et rude, les récoltes, la cuisine potagère, mais aussi l'osmose avec les défunts du cimetière lorsque tisanes et simples n'ont pas calmé les fièvres. On feuillette l'*Almanach du Paysan*, on brode, on attend les nouvelles de la guerre en Europe, où le frère va

mourir au front, tandis que la petite Aganetha court pour le plaisir dans les champs et halliers, elle court vite et par nécessité lorsqu'elle est messagère envoyée en urgence. C'est le temps du parfum des lilas et des pétales de rose, de l'huile de foie de morue comme des vieilles recettes au lait caillé. Celui aussi des faiseuses d'anges. Toute la ruralité, l'isolement en ce début de siècle habitent parents et fratrie en autarcie quasi paisible, au bord des courtes notices des stèles funéraires. Mais les premières griseries de la vitesse et les encouragements d'un entraîneur vont changer le cours de la vie d'une petite paysanne. Avec le premier départ en train crachant sa noire fumée de charbon, c'est le passage de la ferme à l'usine, de la famille au club, de la terre à la ville.

Chaque volet comporte son arrière plan, ses notations historiques liées à la course et aux filles : 1926, les coupes à la garçonne lancées par Zelda Fitzgerald et les *flappers*, mais pas de vêtements de sport en magasin pour elles, et seulement deux tours de piste – huit cents mètres – enfin autorisés pour les femmes aux Jeux olympiques d'Amsterdam, et il faut attendre 1984 pour le premier marathon féminin aux Jeux de Los Angeles. Émulation, tactique, amitié, tout s'enchaîne, Carrie Snyder rend bien le tourbillon qui mêle entraînement et emploi dans une chocolaterie, effort et vertige sur un fond d'illusions : « *Je pense que je n'aurai qu'à courir, courir, courir, ce qui m'est naturel, même quand c'est dur, douloureux et austère. Je pourrais faire un autre tour sur-le-champ. Je pourrais courir jusqu'au coucher du soleil, comme je le disais. Je suis inépuisable, je le sais.* » Athlète prometteuse, Aganetha court, nage, se qualifie, elle a le dossard 692, c'est le podium d'Amsterdam à vingt ans et le *God Save the King*. Le rythme du récit épouse l'accélération de la performance, cette ligne droite vers le point à l'horizon.

L'HORIZON DE LA COURSE

Carrie Snyder évite les écueils de la nostalgie autobiographique grâce à un personnage inventé comme « *dernière survivante de l'équipe olympique canadienne de 1928* », qui cristallise sans attermoissements sentimentaux les vies de six championnes, tout en inscrivant habilement sa trame narrative dans le prétexte du tournage d'un biopic d'Aganetha Smart entrepris par deux jeunes gens, venus la sortir de sa maison de retraite. La boucle est bouclée lorsqu'ils la conduisent au cimetière familial et sur les terres de la ferme. Les sautes de mémoire de la centenaire célibataire font merveille pour faire le tri des épisodes marquants, pour clore inopinément et procéder à ce travail de coupe qui ramène toujours à l'essentiel : la course. Pour autant, Carrie Snyder ne néglige pas les à-côtés qui versent dans l'intemporel : une idylle avec un champion, les méfaits de la gloire sulfureuse qui brouillent la piste, la tentation de l'argent facile grâce au mannequinat et à la publicité, la compétition toujours plus exigeante lorsqu'arrivent de jeunes recrues.

Sans parler de l'insertion difficile dans le monde du travail, ingrate à l'usine auprès des autres femmes, discriminante ailleurs face à la priorité donnée aux hommes. Ainsi la loupe de la course permet-elle la traversée d'un siècle incarné par une fille adulée en 1928, insensible au Jeudi noir de 1929, oubliée à 22 ans. La vie d'Aganetha est un combat, une solitude armée : « *Quand je cours, je suis à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de mon corps. La douleur physique est toujours présente, même quand je me sens voler, libre et lointaine.* » Aucune place aux regrets, mais la tentation de la vitesse : une course gagnée c'est un prétendant perdu, mais qu'importe sur l'instant puisque prime toujours l'envie de la victoire.

Voici un beau roman sur la culture physique et l'éphémère. Un étonnement demeure quant à la traduction du titre : alors que l'original affiche clairement le genre, *Girl Runner*, la transposition s'éloigne du propos, gomme cette histoire de fille, cette trajectoire de course, au profit d'une équivalence et d'un faible oxymore. Et pourtant, qui oserait dire que la vie des femmes n'est pas une discipline et une course de fond ?

Jeunes des banlieues

Ragazzi di vita, paru chez Garzanti en 1955, est le premier roman de Pasolini, celui qui le révéla d'emblée comme un grand écrivain. Dès 1958, il est traduit en français chez Buchet-Chastel, et c'est le même éditeur qui nous en propose aujourd'hui une nouvelle traduction.

par Monique Baccelli

Pier Paolo Pasolini, *Les Ragazzi*.
Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro.
Buchet-Chastel, 315 p., 21 €

Le roman est composé de huit chapitres dont chacun pourrait constituer une nouvelle indépendante, mais le lien entre eux est créé par l'unité de lieu et de temps : Rome dans l'immédiat après-guerre. Pas la Rome antique ni la Rome touristique, mais celle des *borgate*, c'est-à-dire des banlieues misérables. Voulant donner à son roman tout le sérieux d'un documentaire, Pasolini a passé près de cinq ans à observer, en fréquentant ces quartiers, le mode de vie des *ragazzi*. Un mot difficile à traduire : « garçon » est trop faible ; « gouape » trop fort. Quoi qu'il en soit, nous suivons pendant quelques mois des adolescents de quatorze à dix-sept ans environ, une bande dont Ricetto, « le frisé », est le chef. Issus du sous-prolétariat, ces adolescents ne vont plus en classe, ne suivent aucune formation, et n'ont pas de travail. Quand l'un d'entre eux sort de prison, un autre risque bien d'y entrer, pour de brefs séjours il est vrai. « *De toute façon, la prison c'est mieux que chez moi.* »

Donc, les *ragazzi* traînent, bons copains mais réglant parfois violemment leurs comptes, toujours en quête de vols, de combines, de tricheries, et parfois de délasséments : la boisson et les prostituées quand ils ont de l'argent, ou alors les merveilleuses baignades dans le Tibre. Bien qu'il soit pollué, couvert de déchets, de traînées de graisse ou d'eau de Javel, c'est le fleuve sacré : le traverser est un rite de passage. Mais il peut aussi se transformer en Styx, comme le montre la fin du récit.

L'art de Pasolini réside, en grande partie, dans sa capacité à ajouter une légère note de poésie

JEUNES DES BANLIEUES

au réalisme le plus cru. La demi-brute qu'est Ricetto, capable de brûler un copain, risque de se noyer pour sauver une hirondelle. La beauté de la campagne romaine, trop loin des *borgate*, la grâce des corps, le sourire du petit Marcello, la lueur tamisée de la lune, réussissent à éclairer de temps en temps ces pages. Mais on retombe très vite dans la réalité la plus noire, en particulier quand le romancier remonte aux sources, c'est-à-dire aux familles que les *ragazzi* retrouvent le soir. « *La cuisine d'chez nous ressemble à une chiotte, et dans la chambre à coucher c'est l'centre de tri des rats en vacances.* » Le père boit, la mère, déformée et débraillée, ne cesse de hurler, la sœur de quatorze ans est enceinte... On pense à Zola. Toutes ces évocations désespérantes deviendront encore plus dures dans les films qui s'en inspireront : *Accattone* et *Mamma Roma*, par exemple. Rappelons cependant que Pasolini ne n'est pas contenté d'observer, d'écrire et de filmer, mais qu'il a concrètement, politiquement, agi en faveur des classes défavorisées.

Si ce roman présente une indiscutable valeur sociologique, il a également une valeur linguistique, discipline qui passionnait Pier Paolo. Après avoir composé ses premiers poèmes en frioulan, dès son arrivée à Rome, en 1950, il s'intéresse au *romanesco*, celui que parlent les *ragazzi* : un dialecte très ancien, plus rural que citadin (ce qui est étonnant), illustré au XIX^e siècle par les poèmes insolents de Giuseppe Gioachino Belli. En 1958, Claude Henry avait pris le parti de traduire ce langage populaire au moyen de l'argot parisien des années cinquante, ce qui était logique. Aujourd'hui, en puriste qu'il est, Jean-Paul Mangana-ro décide de rester plus près du rythme et des sonorités du *romanesco*. La démarche est savante, le « rendu » plus fidèle à l'original, mais moins actuel. Cette version nouvelle est précédée d'une préface qui va au-delà des *Ragazzi di vita*, et peut servir d'introduction à l'ensemble de l'œuvre pasolinien.

En 1959, le roman a donné lieu à un procès pour « obscénité », sanctionnant, en particulier, ce qui était considéré comme l'apologie de l'homosexualité. Ce n'était pas au temps de l'Inquisition, c'était il y a cinquante ans ! Grâce à l'intervention de personnalités comme Carlo Bo ou Ungaretti, Pasolini fut mis hors de cause.

Un roman à lire ou à relire absolument, ne serait-ce que pour mieux comprendre le problème de « nos » jeunes de banlieue. Si leurs dérives sont plus graves que celles des *ragazzi*, les causes restent les mêmes : exclusion, misère et désœuvrement.

La nage papillon

Dans Phalène fantôme de Michèle Forbes, Katherine nage dans la baie de Groomsport quand un phoque surgit et l'accompagne : ses yeux « énormes, opaques et hardis à l'excès » la terrifient. Elle est la seule à voir, « jaillie des profondeurs, cette énorme tête d'un gris noir d'arme à feu », la seule à voir la tragédie de son propre passé.

par Claude Fierobe

Michèle Forbes, *Phalène fantôme*.
Trad. de l'anglais (Irlande) par Anouk Neuhooff.
Quai Voltaire, 275 p., 21 €

Et, plus tard, dans ses rêves, réapparaît une chose noire et immense, « une tête énorme avec une bouche énorme qui vient pour l'avaler ». Michèle Forbes s'est clairement exprimée à ce propos dans une interview de 2013 : « Cette rencontre libère des souvenirs enfouis pour Katherine, son subconscient remontant métaphoriquement pour lui faire face, et tout ce qui suit est une réponse directe à cette libération. » Dévoilement donc, douloureux et même tragique, par une écriture riche et poétique, des choses cachées dans les profondeurs.

L'auteure nourrit à dessein son roman d'éléments autobiographiques : son père était pompier, sa mère a été emportée par un cancer, elle appartient à une famille où la musique et le théâtre jouent un grand rôle, elle est actrice elle-même... Elle donne la priorité à l'intime plutôt qu'au tableau social pour aborder toutes les questions que le lecteur se posera à son tour : est-ce que les secrets continuent à faire mal, ou bien nous protègent-ils ? Y a-t-il des blessures inguérissables ? Quel sens faut-il donner au mot « amour » ? Que doit-on transmettre aux enfants ?

Des pensées précises se bousculent dans l'esprit de Katherine, des pensées occultées durant toute sa vie conjugale mais qui n'ont jamais disparu, « *des pensées qui ont trait à lui* ». Lui, qui est au centre de ce récit en séquences alternées. Belfast des « troubles » de 1969 – les incendies éclipsent les couchers de soleil –, où vit l'épouse de George, mère

LA NAGE PAPILLON

toute dévouée à ses quatre enfants. Et Belfast de 1949, joyeuse et paisible, où la jeune cantatrice peut rêver d'une belle carrière. Roman de deux époques, *Phalène fantôme* nous guide avec délicatesse dans un labyrinthe qui conserve jusqu'au bout une part de mystère.

Belfast, 1969. George, pompier volontaire, est toujours sur le qui-vive, sans cesse appelé à la caserne. Il y a les parades orangistes, et « *il se trame quelque chose [...] partout il y a des bus et des voitures qui brûlent c'est l'enfer en ville* » ; la boutique de l'épicier catholique est détruite par un cocktail Molotov ; les injures, « *à bas les taig, espèce de sale catho de feniane* », ont remplacé la courtoisie de jadis. La ville couverte de neige est devenue « *la proie d'un hiver sans fin : qui aurait pu se douter que ce blanc mensonge si beau, en fondant, donnerait un noir aussi brutal* » ? George n'en peut plus, la fillette qu'il sort d'une maison incendiée est morte, et il rapporte à la maison toute la misère d'un monde devenu fou.

Belfast, 1949. Le théâtre, les décors, le chant, et la passion avec lui. Lui, c'est Tom, le tailleur chargé de confectionner une robe de scène pour Katherine-Carmen, Tom dont le destin et la vie se brisent sur la décision de son héroïne resplendissante : fin du monde pour lui, dans les ténèbres et les eaux glacées de la Lagan. Michèle Forbes file une métaphore envoûtante où les bobines sont des fruits mûrs, et les boutons « *des fleurs des prés dans une plaine de tweed rouge* », où la tiédeur des replis d'étoffe dans la chaleur parfumée prélude à la découverte d'« *une partie d'elle-même dont elle ignorait jusqu'ici l'existence, à présent révélée, à présent occupée, à présent évidente* ». Révélation, mot-clé de l'expérience amoureuse, avec son double obscur, la culpabilité (Katherine est déjà fiancée à George).

Elsa, une des filles de Katherine, perçoit à travers le verre couleur d'ambre « *une explosion de couchers de soleil* » ; le jardin s'est métamorphosé en une jungle où le lierre étire « *ses doigts rampants jusque sous les honnêtes mentons des arbustes voisins* » ; Katherine presse les draps mouillés, et des poches se gonflent, comme « *des nénuphars qui s'épanouissent* » ; le passé la hante « *comme s'il restait des affaires en suspens* ». Et puis il y a surtout les phalènes. Une nuit, elles recouvrent de la tête aux pieds la jeune Katherine vêtue d'une chemise blanche,



étendue dans l'herbe humide : selon son père, ce sont des « *phalènes fantômes* », peut-être « *les âmes des morts* » qui attendent d'être capturées. Bien plus tard, Elsa sait ce qu'il faut faire pour retrouver sa mère morte. Elle s' imagine couchée la nuit au milieu des fleurs, dans sa chemise blanche, irrésistible pour les phalènes, « *les âmes des morts : nichée dans cette petite cavité du monde, elle est un piège-enfant pour la maman fantôme. Elle va l'attirer, la capturer et la ramener à la maison* ».

La robe confectionnée par Tom est un acte d'amour. Le premier essayage, petit chef-d'œuvre de sensualité délicate, est le roman en train de se faire pour vêtir l'héroïne de la plus belle des parures, celle des mots justes qui décrivent les liens secrets unissant le monde du dehors et celui du dedans. Alors, peut-être n'y a-t-il que la magie, celle du rêve éveillé et désirant, pour faire venir les doux fantômes de l'amant ou de la mère, pour les arracher au livre des morts et leur redonner vie dans l'imaginaire intense lové au creux du quotidien. Patrick Modiano se disait, en riant, « *pas très doué pour les métaphores* » ; reconnaissons à Michèle Forbes un grand talent, parfois à la limite de la préciosité, dans ce registre. C'est qu'il s'agit de faire émerger des souvenirs, ou plutôt de les laisser venir à la surface, en bloquant le refoulement. Blessures jamais guéries, coups au cœur dont le cœur ne s'est jamais remis, fragments de réel et présences fantomatiques : les miettes et cheveux sur le tapis deviennent des « *fibres d'amour et de vie* ». La volupté et l'amour maternel se sont enfuis dans le cours des années, mais ils n'ont jamais été aussi mêlés, aussi présents.

Candide ou lubrique ? Entretien avec Adam Thirlwell

Dans son troisième roman, Candide et lubrique, Adam Thirlwell met en scène un ménage à trois, comme à son habitude. S'il s'appuie toujours sur un narrateur interventionniste à la Kundera, cela ne l'empêche pas d'élargir sa palette, de goûter au roman d'anticipation, en créant un univers cauchemardesque où les villes et les langues – tout comme les pratiques sexuelles – se confondent en une sorte d'hybride méconnaissable.

propos recueillis par Steven Sampson

Adam Thirlwell, *Candide et lubrique*
Trad. de l'anglais par Nicolas Richard
L'Olivier, 395 p., 23 €

À quel genre appartient ce roman ?

Quand je l'ai commencé, je cherchais à me libérer de mes influences. Dans *Politique*, il y avait quelque chose de l'Europe centrale, de Musil, de Broch, de Kundera. En revanche, ce roman-ci incarne les deux pôles de mon esthétique, le côté réaliste de Roth et de Bellow, et le côté postmoderniste de Kundera. J'avais rendu hommage aux maîtres et je voulais faire quelque chose de différent. J'avais toujours été obsédé par l'idée du collage, donc je cherchais un langage plus informe, plus fou. J'avais relu *Portnoy et son complexe*, où l'analyste remplace le lecteur. Ici, j'ai décidé que le narrateur parlerait à un lecteur absent. L'écart entre le lecteur et le narrateur m'a toujours angoissé, alors je me suis appliqué à l'explorer et à en faire une expérience.

Aviez-vous d'autres influences ?

Pendant la rédaction du roman, j'ai beaucoup pensé au performance art : peut-on faire de la lecture d'un livre une œuvre relevant de cet art ? Peut-on en faire quelque chose de « claustrophobe » ? Comme l'exposition de Marina Abramović au MoMA, à New York, *The Artist is Present* : pendant des heures, elle était assise sur un siège devant le public. Le romancier pourrait-il être présent de cette façon ?

Vous jouez avec la typographie : les titres des chapitres sont écrits en lettres minuscules.

Tous les titres forment ensemble une longue phrase continue que le lecteur peut lire en tant que telle ; en même temps, chaque fragment donne un aperçu du chapitre.

Je ne l'avais pas compris ! Vous ne l'annoncez pas à votre lecteur.

Jamais. J'ai cherché à transmettre l'impression d'un bloc de texte. Au début, j'aurais voulu que le texte entier soit ininterrompu mais, à un moment, j'ai décidé que c'était trop difficile : il fallait que ce soit clair. Mais j'ai retenu l'idée pour les titres des chapitres, qui fonctionnent comme des intertitres dans le cinéma muet.

L'impression de fluidité dans Candide et lubrique tient moins à ces « intertitres » qu'à l'absence de paragraphes.

Aux deux à la fois. Cela produit un narrateur psychotique et sympathique. J'espérais qu'on pourrait penser qu'il s'agit de moi, c'est pour cela qu'il n'a pas de nom. Je voulais amoindrir la distance entre le lecteur et le narrateur. Les intertitres sont écrits à la troisième personne, ce qui peut laisser croire qu'il s'agit de ma voix. Chez moi, il y a toujours un jeu un peu métafictionnel.

J'ai aimé votre citation de Warhol : « Le sexe, c'est la nostalgie du sexe. »

C'est cette idée que c'était mieux par le passé et que maintenant c'est moins bien. Cette présence de la nostalgie dans le livre est liée à la multiplicité des identités.

Les personnages parlent une sorte d'argot inventé, marqué entre autres par des ellipses et des raccourcis.

J'ai toujours aimé jouer avec la langue. Dans *Politique*, il s'agissait d'une écriture phonétique – comme ce qu'a fait Queneau en français – basée sur l'anglais du Nord-Ouest. Ici, je voulais que le paysage soit fluide et donc la langue aussi, j'ai cherché à explorer l'espace global du livre, que ça sonne à la fois anglais, américain, japonais et français.

Le terme « pistolet », par exemple.

« Pistolet » est un vieux mot anglais que l'on n'utilise plus.

CANDIDE OU LUBRIQUE -
ENTRETIEN AVEC ADAM THIRLWELL

Où se déroule l'intrigue ? À Londres, dans l'une de ses banlieues ?

Je voulais écrire sur l'ontologie de la banlieue, parce que les Anglais sont obsédés par la banlieue, voire par les différences de classes. Pour moi, c'est un non-lieu, un espace vide où rien ne se passe. C'est l'impression que j'avais quand j'étais enfant. Aujourd'hui, beaucoup de gens habitent dans des paysages de ce genre, des non-lieux.

S'agit-il alors d'un roman sur la globalisation ?

Non, il se situe plutôt dans la tradition de la comédie sociale anglaise, si ce n'est que je suis allé à rebours parce que je ne voulais pas confondre le paysage avec une certaine classe sociale ; il s'agit plutôt d'une absence totale de géographie.

Dans votre traitement désabusé de la sexualité, il demeure quelque chose de Kundera. Que pensez-vous de la phrase, qui lui est souvent attribuée, mais qui est apparemment de Jay McInerney : « Les hommes parlent aux femmes pour pouvoir coucher avec elles ; les femmes couchent avec les hommes pour pouvoir leur parler. »

Ça m'amuse, mais je pense que c'est un peu démodé. J'aime beaucoup Kundera, sa façon à la fois comique et ontologique de traiter le sexe, mais la grande différence entre notre ère et la sienne est que la sexualité est devenue plus fluide. L'égalité a suscité d'autres problèmes, il n'y a plus cette grande différence entre hommes et femmes en ce qui concerne le désir de faire l'amour. Dans mes livres, j'ai toujours créé des personnages bisexuels. En même temps, il y a dans ce roman une grande nostalgie des choses désuètes. Donc il y a aussi bien des orgies que le portrait d'un mariage plus classique.

Vous avez trente-sept ans, donc on peut imaginer que vous avez à peu près vingt ans d'expérience sexuelle. Avez-vous remarqué une évolution pendant cette période ?

J'ai commencé à dix-huit ans. J'étais conscient en écrivant *Politique* qu'il n'y avait plus d'interdictions concernant l'homosexualité. Il n'y a plus cette idée que si tu couches avec une personne tu dois l'épouser, mais il y a toujours un grand désir de la permanence. En effet,

lorsque je regarde les gens qui ont vingt ans aujourd'hui, je constate un écart, lié peut-être au numérique. C'est une autre façon de jouer avec la permanence. Je suis effrayé par ce changement de génération. C'est difficile à préciser : ce que je vois autour de moi, c'est une fluidité. Évidemment, ça représente un changement par rapport aux années soixante.

Le narrateur de Politique évoque les films Cabaret et Jules et Jim à propos du ménage à trois. Cette structure est-elle fondamentale ici ?

Pour *Politique*, j'ai été influencé par la théorie de René Girard sur le désir triangulaire. C'est encore le cas ici parce que je suis préoccupé par l'utopie, et par des personnages qui partagent cette obsession. La vraie vie éthique commence dès qu'il y a trois personnes : dans un couple c'est facile, mais, à partir de la troisième personne, il y a une petite société. Ma motivation n'est donc pas, à la base, de nature sexuelle mais plutôt formelle et éthique.

En effet, les deux scènes les plus marquantes de *Candide et lubrique* portent l'empreinte du ménage à trois. Au début de l'histoire, le narrateur se réveille dans une chambre d'hôtel et découvre sa maîtresse Romy, l'une de ses meilleures amies, comateuse et couverte de sang après une nuit de sexe et de drogue. Sa femme est présente à son esprit : s'il appelle une ambulance, un scandale éclatera et Candy apprendra la vérité. Alors, mettant en péril la vie de Romy, il la transporte tout seul à l'hôpital, où il la dépose brusquement, s'enfuyant avant même qu'elle soit prise en charge.

Mais ce n'est pas grave, parce que, une centaine de pages plus loin, on assistera à un autre ménage à trois, plus concret cette fois, où le héros fera un cunnilingus à sa maîtresse, entre-temps remise de ses blessures, sous les yeux et avec l'encouragement de sa femme.

René Girard en eût été fier !

Les bizarreries picaresques et surréalistes d'Angela Carter

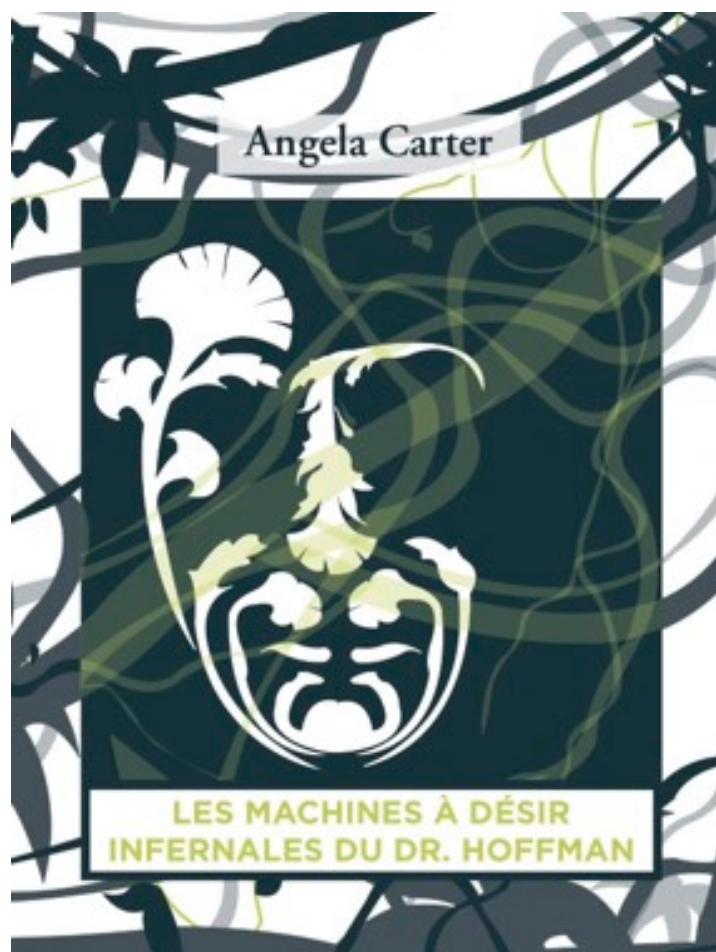
Les Machines à désir infernales du Docteur Hoffman, roman d'Angela Carter, considéré comme une œuvre surréaliste majeure, est enfin traduit en français. C'est un voyage étourdissant dans la pensée humaine et une réflexion sur l'écriture.

par Sophie Ehram

Angela Carter, *Les Machines à désir infernales du Docteur Hoffman*. Traduit de l'anglais par Maxime Berrée, Éditions de l'Ogre, 356 p., 23 €.

Le narrateur, Desiderio, écrit son autobiographie, qu'il présente comme « *un voyage dans l'espace et dans le temps* » et « *un roman d'aventures picaresque, voire héroïque* ». S'ensuivent huit chapitres qui font déferler sur le lecteur des visions toutes plus baroques les unes que les autres. La ville où habite Desiderio subit les assauts du docteur Hoffman, qui fait basculer l'ordre établi en créant des illusions. Le Ministre charge donc le héros d'infiltrer le camp adverse, via un obscur peep-show, pour neutraliser Hoffman. Ce faisant, Desiderio rencontre non seulement le propriétaire paradoxalement aveugle du peep-show, mais un étrange peuple vivant sur des barques, des monstres de foire, un noble dépravé, un chef cannibale et même des centaures. Sa quête le pousse toujours plus loin à la recherche du docteur, mais aussi de sa fille Albertina, figure obsédante sans cesse dérobée à son étreinte.

L'autre titre du roman est *La Guerre des rêves* parce que deux camps s'affrontent : d'un côté, celui du Ministre, de l'ordre et de la raison ; de l'autre, celui du docteur Hoffman, du chaos et de la passion. La guerre se joue jusque dans les choix stylistiques : tantôt des descriptions dantesques, fantastiques, dignes de Lautréamont, tantôt un ton d'anthropologue examinant les mœurs d'un groupe humain de façon presque clinique. Le docteur fait s'incarner les rêves dans le réel alors que le Ministre tient à ce que la fiction ne vienne pas bousculer la réalité. Mais comment savoir ce qui est réel ou fictif dans un roman, *a fortiori* surréaliste ? Des figures peintes sortant de leurs tableaux, des acrobates de cirque jonglant avec leurs yeux, tout paraît improbable. Dans le chapitre



où Desiderio fuit avec le comte un colosse noir violent que ce dernier voit comme son double, le domestique Lafleur dit à son maître: « *Vous ne saviez pas si ce monstre était dans votre rêve ou si vous étiez le rêve du monstre.* » La phrase semble tout droit sortie d'un livre plein d'absurde logique comme *De l'autre côté du miroir*.

Desiderio est à sa manière l'Alice de Lewis Carroll, mais aussi le Candide de Voltaire, le Gulliver de Swift. L'objet de son désir, Albertina, la fille du docteur Hoffman (qui sert d'appât, comme dans un conte d'Hoffmann), est la figure la plus protéiforme du roman, « *une série de formes merveilleuses s'épanouissant au hasard dans le kaléidoscope du désir* ». Avec un nom proustien, un physique androgyne, tantôt domestique, tantôt « généralissimo », elle cultive une séduction et une inaccessibilité qui amènent le héros jusqu'au château du docteur Hoffman.

Que sont les personnages étranges et les visions fantastiques de l'odyssée de Desiderio sinon des projections de l'esprit humain ? Angela Carter ne se contente pas de références aux mythes et d'allusions littéraires ; elle revisite Freud, Hegel et des philosophes

LES BIZARRERIES PICARESQUES ET SURRÉALISTES
D'ANGELA CARTER

chinois comme Hu Shi. Mettant en scène les fantasmes occidentaux qui attribuent aux autres peuples cannibalisme, débauche et cruauté, ainsi que les exemples, fantasmés ou non, de domination sexuelle de l'homme sur la femme, elle interroge en fait le prisme de l'homme blanc. Le chapitre sur les centaures n'est-il pas l'occasion de moquer ces mêmes Occidentaux, une civilisation du cheval qui s'est voulue conquérante dans le Nouveau Monde, une société longtemps très patriarcale et dont la ferveur religieuse a parfois confiné au fanatisme ?

La critique anglo-saxonne a pu déceler dans ce roman des accents « post-coloniaux », mais aussi féministes. Albertina est l'initiatrice de Desiderio ; éternelle désirée, elle n'en est pas moins désirante, et plus active que le héros lui-même, qui semble se laisser porter de Charybde en Scylla jusqu'au chapitre final, où il tue le docteur, plus ou moins par accident, et Albertina, plus ou moins par autodéfense. Les visions hallucinées sont le produit des désirs du comte (jusqu'à sa mort, du moins), de Desiderio et aussi d'Albertina. Il est possible de voir la mort de cette dernière comme un suicide par amour, motif récurrent au début du roman.

Le moteur du roman est le désir entre Albertina et Desiderio, si puissant que le docteur cherche à l'exploiter pour alimenter ses machines, n'hésitant pas à instrumentaliser sa fille dans l'affaire. La structure du roman est complexe, pleine d'échos, le temps et l'espace malléables permettent toutes les fantaisies. Comme le dit le propriétaire du peep-show : « *Quand le monde sensuel aura capitulé sans condition devant la mutabilité et la discontinuité, l'homme sera libéré pour toujours de la tyrannie d'un présent unique. Et nous vivrons dans autant de couches de conscience que possible, toutes en même temps.* » Le roman est un kaléidoscope et un palimpseste.

Albertina et Desiderio sont-ils les amants complémentaires du mythique androgyne évoqué par Platon ? Des figures du métissage (Desiderio mentionne à plusieurs reprises sa mère prostituée et son sang indien) ? Leur histoire n'est certes pas un conte de fées sucré à fin heureuse, mais elle permet d'explorer la tension entre réalité et fiction, entre philosophie et poésie, sous-jacente à toute écriture littéraire et plus largement à toute œuvre d'art. C'est là que le monstrueux et le merveilleux existent.

Voyager pour résister

Lié à un voyage en Chine où venait d'être redécouvert le temple dans lequel Saint-John Perse affirme avoir composé Anabase, le livre d'André Velter a des allures de légende.

par Gérard Noiret

André Velter, *Loin de nos bases*.
Gallimard, 88 p., 11,50 €

Empruntant la structure du texte du poète, saluant au passage l'épopée des 10.000 mercenaires de Cyrus écrite par Xénophon, il donne la parole à un peuple nomade voué à des expéditions sans but autre que de défier l'infini, un peuple qui, en dépit de mœurs parfois peu civilisées, est un ressourcement possible pour notre humanité.

Comme cela monte encore à la tête, sans ferment de repentance ! Ne sont bannis que l'ennui, l'indifférence, les parenthèses fourbues. Le gant jeté dans les quatre directions est à relever en rafale et volonté hasardeuse : au nord magnétique qui contre et résiste, au sud insolé qui blesse et cautérise, à l'ouest véridique qui invente et navigue, à l'est primordial qui aiguise l'épée de Manjushri et l'œil du Garuda.

Emporté de la première à la dernière syllabe par une énergie constante, *Loin de nos bases* gagne très vite ses lecteurs. Ceux qui pensent que le rythme est la qualité première du poème. Ceux, pour qui un intellectuel se doit de combattre les entropies. Ceux qui savent combien nous avons besoin d'éphémère, de gratuité, de dépassement des limites. Nourris par une connaissance très concrètes des déserts et des pistes de « l'empire du milieu », ces treize chants encadrés de deux chansons avancent amplement, un bonheur d'expression après l'autre, comme on marche d'étape en étape. L'écriture double, triple, quadruple les propositions, puis arrête la cadence d'une affirmation définitive... à moins qu'à l'inverse elle se contente d'une formule sibylline.

Ma foi, je suis sans foi ni peur, obnubilé par ce qui s'appelle uniment la grandeur, la splendeur, le destin samouraï, le destin torero, le destin magicien. Oui, j'exècre les sermons et

VOYAGER POUR RÉSISTER

les pleurs, et m'en remets à la beauté ! Oui, je vais en ces terrains découverts qui ne gardent guère d'empreinte ni de trace ! Juste l'écho d'une chevauchée, dans l'embuscade du soir, entre Thiksé et Choglamsar.

Et je m'identifie à la dernière minute, déjouant les sentences, les supplices.

Comme les comédiens qui ont une présence innée, André Velter a la chance d'avoir une langue -naturellement – riche en formulations surprenantes et en variations rythmiques. Il est de ces poètes qui corrigent très peu et privilégient l'élan. Étant « l'œil qui écoute » parfaitement éduqué par des décennies de pratique, de lectures et de collaboration avec des artistes très divers, il peut convoquer les images et les sensations d'une vie riche en expérience sans craindre les platitudes ou les fautes de ton. La confiance dans les mots qui est la condition première de son esthétique n'est aucunement une naïveté. Ami de Bernard Noël, éditeur d'Artaud, Bataille et Bachmann, il est n'est pas dupe de leurs mensonges et de leurs manques. Mais ses voyages lui ont aussi montré comment ils ont permis aux humains de résister partout au pire. En résistant par exemple au règne des « juges », des « fonctionnaires », des « prêtres », des « rabbins », des « mollahs », des banquiers et des savants.

Ma chanson tourne de loin en loin, elle change de lexique et de lèvres, on la reconnaît au refrain. Joyeuse sur fond de tragédie, c'est bien ainsi qu'elle défie ses incartades, ses avalanches, c'est bien ainsi qu'elle se détourne de la guimauve, des charités, de la bienveillance sans éveil.

Par latitude et longitude, il n'est aucun législateur, aucun prédicateur, aucun médecin légiste qui puisse m'interdire d'aimer, de vivre et de mourir à mes risques et périls.

Allégresse à tous crins, I presume ? Allégresse, à toute fin utile !

Que veut Chestov ?

***Que crie-t-il, avec tant d'insistance ?
Que rejette-t-il, avec tant de force ?
En lisant Chestov, qu'est-ce qui nous arrive ? Il empoigne et secoue.***

par Christian Mouze

Léon Chestov, *Sur la balance de Job : Pérégrinations à travers les âmes.*
Trad. du russe par Boris de Schloezer.
Le Bruit du temps, 608 p., 34 €

Il ne s'agit pas, pour Chestov, de « soumettre la vie au savoir », mais tout au contraire de vérifier chaque jour notre savoir par la vie. Car, chaque matin, à chaque réveil, nous avons une raison de vivre qui n'est pas la raison mais qui est bien la vie. Chaque soir, nous pouvons l'avoir perdue. Malheureux, selon Chestov, celui qui s'élève dans l'air de la raison, ayant oublié la terre de la vie : tôt ou tard, il n'essuiera que vent de tempête. Et pour lui, Chestov, le sang de l'âme n'irriguera jamais la somme des angles d'un triangle, mais ce qui demeure « inepte », « impossible », inconciliable.

Ce qu'il a vu, c'est comme s'il y avait de quoi réveiller non un simple dormeur mais le mort que porte chacun. Il faut, avec Chestov, faire ce que lui-même fait avec Dostoïevski. Il faut s'arrêter, arrêter de lire. Impossible autrement : ça ne passerait pas. D'ailleurs, nous ne pouvons plus passer ; à peine pouvons-nous le dire, nous l'avouer à voix basse ou sans voix du tout, que d'un coup il nous a fait franchir – mais quoi ? Nous voici. Il nous tire. Il nous fait perdre et reprendre souffle. « *Grand âge, nous voici [...] et nos fronts mis à nu* » (Saint-John Perse).

Sa fougue. Et toujours quelque botte secrète, sauvage. En quelle langue jure-t-il ? Indompté par la raison. D'ailleurs, c'est lui qui la cingle. Avec la ceinture des Écritures, qu'il a vivement ôtée des étoffes à ramages philosophiques. Et les coups pleuvent. Et sous les coups quelque chose apparaît. Mais nous ne comprenons pas ce que nous découvrons : quel est ce trésor ?

Il élève la voix, cette première voix de protestation : celle de Job. Il ne veut pas avoir raison puisqu'il tord la raison. Il élève la voix de Job contre toute raison divine ou déifiée,

QUE VEUT CHESTOV ?

contre « *les lèvres trompeuses* ». Il ne se peut pas qu'il ait un jour raison lui aussi. À la suite de tant d'autres. Mais aux chercheurs de la vérité, aux voyageurs du beau, il offre le repos d'une somptueuse suite. Et le breuvage et le repas de sa tension mentale.

Ses coups sont autant de *kōan*. Sous eux, il est impossible de rien discerner et rien ne peut nous les faire comprendre. Rien ne peut nous faire comprendre le mur qu'il dresse entre la raison et le « je ». Entre le moi construit par celle-ci et le « je » surgi à la naissance. Aussi, il ne nous lègue que des questions. C'est la saison des questions, comme on dit dans le Nord : « c'est la saison des betteraves » – et les routes sont glissantes.

Pour Chestov, la pensée ne relève pas d'une organisation positive, la pensée n'est pas de l'ordre du savoir, et elle n'a pas à demander la sanction des différents savoirs, elle n'a pas à se ranger parmi eux. Mais elle a à introduire la dimension de l'impossible.

Aucun vase de forme grammaticale ne peut la recevoir. Il est impossible de raisonner sur Chestov. De jeter sur lui le filet des lois : il l'a déchiré. De même, il a brisé les cadres. Lui, le savant, le lettré, laisse venir en lui-même (suivant la parole d'Augustin qu'il cite) l'ignorant qui va ravir le ciel.

Car il ne s'agit pas de parler de Chestov comme, sur le parquet d'un salon, du temps qu'il fait, mais de le suivre, de l'accompagner ou de le laisser tout : en un mot d'affronter le temps. Par où commencer ? C'est simple : la fatigue (tout départ est une fatigue), les bagages. Son propre bagage, il l'a déposé. Non pas dans une consigne. Pour ravir le ciel (« *surgunt indocti et rapiunt caelum* »), il ne faut pas passer par la consigne, mais par l'abandon (de tous les *impedimenta*). Chestov est impitoyable. Il prend les idées à la gorge. Il dépèce les fonds de valises, comme une dépouille animale.

Se dépandre. De tout. De tout ce qui compose une vie. De toutes ces idées qui la tissent. De leur toile d'araignée. De tous ces liens violents qui font « *notre moi petit et faible* ». Partant, nos communautés bien petites et bien faibles. À quoi veut en venir Chestov ? Comme Dostoïevski, il refuse de « *s'incliner devant un mur* ». Quelle résonance dans ces mots, aujourd'hui où il y a orgie de murs ! C'est le résultat des raisons qui jugent du possible et

de l'impossible. Comment élever un refus quand s'élèvent les murs ? « *Mais alors, nous tombons dans le chaos absolu, pas même dans le chaos, mais dans le néant où avec les règles, les lois, les idées, disparaît la réalité tout entière !* » Ce qui nous entraîne est précisément ce qui entraîne Chestov à réagir. Y aurait-il alors deux chaos : un chaos funeste et un autre salutaire ? Le premier, celui des principes stables (cf. les conseillers de Job), et l'autre, celui de la colère, mieux que divine, de Job lui-même. Job/Chestov.

La folle du logis ne serait-elle pas la raison ? Ainsi, « *l'atroce emprise des idées* »... Les idées, les lois, les idées/lois établies par la raison, ne se préoccupent guère de ce qu'est et de ce que veut l'homme, celui qui naît, souffre et meurt dans une chair quotidienne repous-sée, exilée. « *L'homme souterrain est privé, au nom de la raison, de la protection des lois.* » Qu'il se débrouille ! Que ce migrant se débrouille ! Le plus loin possible de nous. On ne lui a rien demandé et la loi, au fond, ne l'autorise pas même à demander : elle est la nôtre, pas la sienne. La loi est la raison du plus fort, c'est-à-dire raison et force à elle seule. Plus simplement : force et force. Un permanent coup (et discours) de force. Sur les hommes souterrains. Cachez l'homme que nous ne saurions voir.

Chestov aujourd'hui est si bien reconnu. Par ce qui s'est passé. Par ce qui se passe. Par ce qui se prépare. On n'a encore rien vu. On n'en verra pas davantage. Tout a été trahi et la raison fait bonne garde. À tous les carrefours. À toutes les frontières. Mais il est là, Dieu merci, il est là : « *Et voilà que cet homme misérable, humilié, pitoyable, ose se dresser pour la défense de ses prétendus droits.* » Devant cela, toutes les protestations sont inconvenantes, blasphématoires.

La raison est à reconduire aux frontières de sa sottise, mais avec quelle aisance celle-ci déborde les frontières ! « *Il n'y a qu'un moyen : railler, invectiver* » jusqu'à ce que... car « *il se peut fort bien que l'homme aime autre chose que le bien-être* ».

En tout cas, le souterrain, la caverne, les ombres – nous y sommes. C'est l'Europe. C'est nous. Mais il y a autre chose. Et on a envie de le crier avec Chestov, lui, le migrant d'Hadès, au milieu des migrants.

Hélas ! « *Deux fois deux font quatre constitue toujours une loi éternelle qui réalise ses droits envers et contre tous, qui ne craint ni les*

QUE VEUT CHESTOV ?

railleries, ni l'indignation. La vie suit son cours, les gens normaux triomphent ; la science se développe et gagne en force ; le principe d'équilibre apparaît comme le principe suprême, supérieur même au temps dévorateur. Quant au pauvre caprice... » de ceux qui errent, privés de tous les droits, par exemple. Laissons ça, n'est-ce pas ? C'est comme un autre livre, une autre recension. Et pourtant.

« *La vérité et la connaissance scientifique ne peuvent être conciliées.* » Celle-ci s'acquiert selon un processus, des lois : elle s'établit. Celle-là fulgure. Elle ne laisse rien des lois. Elle renverse les poteaux indicateurs. Toutes les contradictions vivent en elle. Et elle est leur contradiction. Elle n'a rien à voir avec un quelconque ordre et en serait même le contraire. Elle est le feu qui sème le désordre, la panique. L'aile d'une tempête. Il n'y a que cette tempête qui aime l'homme parce qu'elle aiguise, exacerbe sa vie. L'idée bien posée et son équilibre ne sauraient mouvoir ni émouvoir là où la vérité rompt toutes les amarres.

Mais cette vérité violente pour Chestov est tout aussi bien un arbre et son ombre auprès d'une source. Force et paix qu'il retrouve chez Pascal avec ce même désir d'« *assassiner le sommeil* », celui de la raison. Qu'on lise Chestov, on entend les mensonges qu'il arrache, on voit l'éclair de l'arrachement. On entend. On reconnaît. C'est plein de promesses. On entend un tintement de clefs. D'impondérables clefs. Et l'impondérable entraîne la balance. Chestov va de conserve avec Pascal, et ces deux-là sont d'une superbe impiété : « *La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses.* »

Des pages passionnantes sur Dostoïevski, Gogol, Tolstoï, et le rapport de leurs œuvres avec ce qu'ils cherchent à exprimer d'eux-mêmes. De justes remarques sur l'autobiographie qui souvent exprime moins la vérité profonde de l'auteur que ce que la société attend, sinon « *exige* », de lui. L'homme « *adore* » le mensonge, relève Chestov ; « *ce goût du rien, cette course au mensonge* », dit le psaume 4 : on les voit même chez l'écrivain. Et qui n'a tourné en soi la question de Pilate : qu'est-ce que la vérité ? C'est dans le doute qu'on se lave le mieux les mains.

Tolstoï, lui, veut renverser et renverse toutes les choses. Il demande : qu'est-ce que vivre ?

Rechercher sa satisfaction et par surcroît la satisfaction de l'autre, des siens, des autres ? Cela ne va pas bien loin. Aussi, pour le bonheur de Chestov, il introduit le va-tout. À l'ancienne marche des choses, à cette marche guidée, maîtrisée par une raison qui ne lui apporte plus rien, il substitue dans ses derniers jours l'élan vers l'inconnu, l'arrachement, la vitesse, les portières de feu d'un train, alliant dans son ultime fuite refus, rupture, errance et modernité : le XX^e siècle intellectuel surgit avec la mort de Tolstoï, dans la petite gare perdue d'Astapovo.

« *Le vrai est loin, devant nous, derrière nous. Une seule voie y mène, et personne ne l'évitera.* » Auprès de Chestov, on a le sentiment que le vrai est déjà là et qu'il nous sollicite, qu'il nous presse. Peut-on alors continuer, à cette lecture, peut-on continuer en faisant semblant de ne l'avoir pas lu, à « *s'arranger pour le mieux* » dans la vie et même la philosophie ? Jusqu'à quand ?

Mais toujours cette épée dans les reins et cette actualité humaine de Chestov. Un exemple encore : « *Les événements de ces derniers temps devraient, semble-t-il, réveiller les morts ; et cependant, ils n'inquiètent personne. Les hommes attendent patiemment que les choses se remettent de nouveau en place et que l'on puisse recommencer à vivre comme autrefois, agréablement et sans soucis.* » Quelle résonance aujourd'hui ! On pourrait multiplier les citations. Il y a toujours certaine pensée qui, depuis les Anciens, ne vieillit pas, ne s'émousse pas et demeure une lame bien acérée, et on ne sait au fond pourquoi... Mieux encore : on le sait très bien. Et pour répondre à la question que pose Chestov dans la partie « *Audaces et soumissions* » (paragraphe IX), oui, on ne peut que « *croire définitivement à quelque chose* », mais qui ne sera jamais ceci ou cela. C'est que Chestov arrache les voiles et sa mort même ne nous laisse pas seuls.

Qu'est-ce qui est mort de Chestov ? À le lire, peut-on affirmer qu'il est mort ? Qu'une chose apparaisse (la mort de Chestov) et qu'une autre chose la contredise (la vie de ses écrits et de sa pensée), que conclure ? Qui peut mettre un point final à la vie, et de quelle autorité ? Et pour reprendre le proverbe russe qu'il cite à ce même paragraphe IX, Chestov nous a bien désigné une cigogne dans le ciel et remis aussi une mésange dans la main : les deux sont nécessaires. Ce n'est pas une impossible récompense offerte deux fois (et là on peut ne pas le suivre), ce sont les deux figures d'une

QUE VEUT CHESTOV ?

même récompense. Chestov ne nous a-t-il pas lui-même enseigné le paradoxe ?

Le paradoxe a en effet cette vertu qu'il fait sauter les verrous de la raison. Chestov ne s'en prive jamais. Il tire la langue à son tour (il emploie beaucoup cette expression), à la manière de Tertullien et de Beaumarchais, par exemple, il fait des clins d'œil, et tire cette fois à boulets rouges sans déranger la grammaire, la syntaxe. Tout simplement un vaurien de haute classe qui s'empare sans ménagement des idées, un hussard venu se sustenter de quelque morceau de choix à la cantine des Révélations et des Extases pour, son sabre une fois essuyé et affûté, reprendre de plus belle sa charge : « *Il faut tout essayer et surtout ne pas avoir confiance dans les idées, tout particulièrement dans les idées éternelles et immuables.* » Ou bien : « *ce serait utile si les gens savaient lire* ». On le voit, il n'est pas, ne sera jamais du juste milieu. Il ne veut plus voir l'éthique abdiquer devant la raison. À toute force, il fait reculer ses adversaires philosophiques, après les avoir couverts de honte.

Pour lui, l'homme n'est pas un achèvement (de la création) mais un commencement, et sa raison « *n'est qu'un embryon* », une antichambre (et elle ne pourra jamais faire qu'antichambre) ; la vérité, « *un trésor ensorcelé* » qui lui échappe sans cesse. Mais, aux yeux de Chestov, l'homme, tout autant qu'il cherche, est cherché. Ainsi, il y a un double mouvement. Nous ne sommes plus dans le savoir scientifique (d'un esprit qui s'oriente vers un objet) mais dans une connaissance mutuelle. Avec quoi, c'est bien la question. Et si l'on veut poursuivre la pensée de Chestov, on ne se dirige pas seulement vers la mort (on chercherait d'ailleurs à la fuir), mais la mort se dirige aussi vers nous : voilà ce qui provoque l'interrogation. La philosophie de Chestov ne porte pas de fin, elle porte un infini de rencontres. Elle ne veut pas s'arrêter et ne veut rien éviter.

Ainsi, il faut lire et relire, toujours dans « Audaces et soumissions », le paragraphe XIV (« La mort et le sommeil ») : c'est le fléau de la balance. « *Les vraies questions philosophiques* », pour lui, se forgent dans les passions, au cœur même des passions, et non dans une indifférence toute construite et tout artificielle vis-à-vis d'elles. « *Les vraies questions philosophiques* » ne sont pas à laisser à la raison, qui est seulement « *appelée à guider l'homme dans son existence*



empirique », à établir des normes pour la vie quotidienne. Et voilà la vieille raison, une fois de plus rangée des voitures, tout juste bonne à servir son thé et ses vieux biscuits.

Chestov repousse, établit, mesure sans relâche l'écart entre la parole d'un homme (surtout d'un philosophe) et la réalité de ce même homme. Il prend bonne note des trahisons. « *Tout le monde enseigne l'humilité, mais personne ne parvient à l'apprendre.* » Par on ne sait quelle extraordinaire chaleur, par on ne sait quelle extraordinaire vie communicative de son inquiétude, il nous apprend les fissures : sa main, son écriture suivent toutes les lézardes dans les constructions des philosophes, depuis l'Antiquité. Quel art du relevé ! L'indifférence n'est pas son principe. « *Impossible d'expulser l'inquiétude de la vie.* » Et pour voir et pour avancer, non pas selon le savoir et la surface des choses (« *votre évidence n'est que votre cécité* »), mais selon le ravissement (« *raptus* »), Chestov est un guide dans nos Enfers. Il multiplie les délivrances.

Voir dans les ténèbres

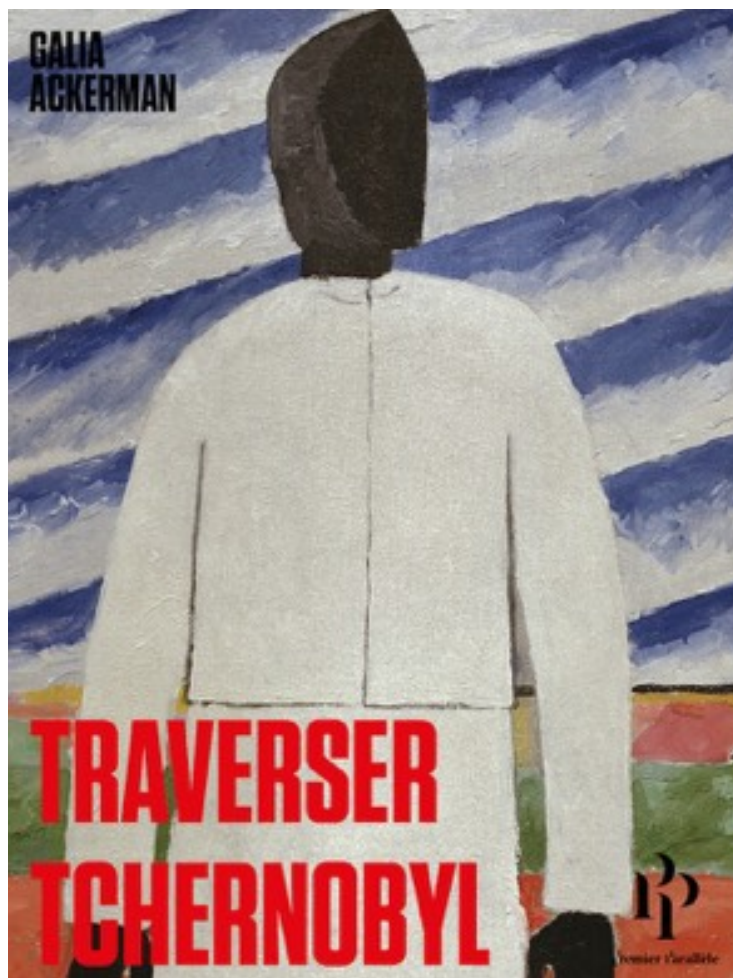
Traverser Tchernobyl est un voyage aux confins d'un territoire mystérieux et effrayant, où le temps s'est brutalement arrêté le 26 avril 1986. Galia Ackerman, journaliste, spécialiste du monde russe et postsoviétique, traductrice et essayiste, revient sur les conséquences de la catastrophe de Tchernobyl¹ et interroge la mémoire de l'événement dans un récit qui mêle enquête et réflexions personnelles.

par Gabrielle Napoli

Galia Ackerman, *Traverser Tchernobyl*.
Premier Parallèle, 228 p., 18 €

Une des premières choses qui frappent le lecteur de *Traverser Tchernobyl* est l'ambivalence de l'espace observé et décrit. Alors que les terres sont contaminées, et ce encore pour des milliers d'années, la nature est d'une beauté stupéfiante, généreuse et mortelle tout à la fois. La ville de Pripiat, évacuée dès le 27 avril (les évacuations se sont ensuite succédé par cercles concentriques dans les semaines qui ont suivi), dont on peut voir de nombreuses photographies sur le web, est une ville fantôme, aux maisons abandonnées brutalement et laissées en l'état, progressivement envahies par la végétation environnante. Le contraste est saisissant entre les traces d'un monde ancien et le renouveau de la nature, sous l'ombre de la catastrophe qui plane dans chaque description, à chaque page. Les rencontres que fait Galia Ackerman lors de son voyage montrent à quel point les hommes et les femmes sont attirés, « *comme par un aimant* », dans cette zone de la première catastrophe nucléaire mondiale.

Ce territoire captive toutes sortes de personnes, aux intérêts très divers : journalistes et chercheurs, mais aussi simples curieux qui peuvent suivre une visite guidée « *en quête du paradis perdu soviétique ou de l'ambiance du célèbre jeu vidéo S.T.A.L.K.E.R : shadow of Tchernobyl* », des jeunes déçus par le capitalisme qui effectuent un « *retour onirique* » dans la ville de leurs parents ou grands-



parents, dans une ville soviétique restée intacte, « *tel un Pompéi figé dans un passé immuable, au-delà même de sa destruction physique inévitable* ». Il attire aussi toutes sortes de rôdeurs en mal de sensations fortes, des trafiquants de métaux ou de bois, de nombreux artistes (artistes de rue, metteurs en scène, réalisateurs, écrivains) sur lesquels cet « *espace à la fois post-apocalyptique, sauvage et paisible, où règne en maître une contami-nation radioactive invisible, inodore et sans saveur* » exerce une force d'attraction irrésistible : « *La ville modèle de Pripiat encore à moitié intacte mais vide de ses habitants ; le décor fantastique de "l'Arc", le radar intercontinental aux lignes géométriques esthétiques ; les ruines paisibles et romantiques de villages abandonnés ; la nature luxuriante qui se repose de son principal prédateur, l'homme ; le site impressionnant de la zone industrielle autour de la centrale, avec son sarcophage mondialement connu. Que de sources d'inspiration !* »

Le lecteur n'échappe pas à cette puissante empreinte. Les interrogations que la catastrophe

fait naître dépassent le cadre écologique et politique pour prendre des accents plus intimes ; le paradoxe d'une nature généreuse et luxuriante, chargée de poisons, bouscule notre perception du temps : la durée de vie des isotopes radioactifs du plutonium se mesure en dizaines de milliers d'années, et la zone contaminée qui a vu l'évacuation brutale d'une population paysanne porteuse d'une culture désormais disparue est pourtant devenue moyenâgeuse. Nous pouvons nous demander, avec Galia Ackerman, s'il s'agit d'un « *retour dans le passé* » ou d'un « *saut dans le futur post-industriel, post-apocalyptique* ». Il est certain que les conséquences de Tchernobyl nourrissent l'imaginaire apocalyptique du lecteur et interrogent sur la place de l'homme dans l'univers, rien de moins.

La démarche de Galia Ackerman est celle d'une chercheuse : elle recueille avec rigueur ses observations, a à cœur de montrer au lecteur combien la catastrophe affecte aussi la mémoire d'une région entière, dont les populations paysannes étaient les détentrices, perte à laquelle a tenté de remédier un très important travail de recherche ethnographique, indispensable pour « *sauver une partie du patrimoine national, méconnu et négligé à l'époque soviétique, pour démontrer son originalité et son ancienneté face à la grande voisine russe* ». Le choix pour certains d'entre eux de rester malgré les dangers des radiations quotidiennes est tout simplement un choix de vie, si paradoxal que cela puisse paraître. L'auteure fait ainsi le portrait de ces hommes et de ces femmes usés, mémoire vivante d'une région désertée, et témoins de la catastrophe, ceux qu'on appelle les « *samosioly* », qui « *s'installent dans la zone ou y reviennent sans autorisation* ». Elle analyse également les circonstances de l'accident du 26 avril 1986, le rôle joué par les liquidateurs ; elle rappelle l'importante contamination qui existait avant l'accident et les responsabilités du régime soviétique.

C'est aussi l'occasion pour Galia Ackerman d'expliquer les distances prises avec Svetlana Alexievitch, dont elle a traduit en français *La Supplication*, un livre bouleversant ; distances qu'elle met sur le compte d'un désaccord méthodologique à l'origine, d'après elle, de lacunes importantes dans les travaux de la lauréate du prix Nobel de littérature, notamment sur la question des Juifs biélorusses dont il n'est fait aucune mention dans *La guerre n'a pas un visage de femme* : « *Il était impossible qu'aucune d'elles n'ait jamais rien vu, rien su, rien entendu. Dans cette seule république*

soviétique, il y eut plus d'une centaine de ghettos et de camps improvisés, dont le grand ghetto de Minsk qui renfermait près de 100.000 personnes, toutes exterminées comme les autres Juifs biélorusses (près de 350 000 au total). »

Au fil d'une enquête minutieuse, Galia Ackerman laisse surgir son passé et c'est sans doute dans ces moments que l'on mesure le mieux combien elle est hantée par Tchernobyl, où elle ne cesse de revenir. En tant qu'ancienne citoyenne soviétique, elle éprouve une compassion que le lecteur sent poindre à chaque page ; elle est d'ici et de là-bas : « *À Tchernobyl, mes origines soviétiques prennent visiblement le dessus. J'y suis dans mon élément et me fonds dans le paysage. Je prends toujours une chambre destinée aux visiteurs locaux et mange à la cantine, entourée de tenues de camouflage. À l'hôtel, les meubles sont abîmés et éraflés, quand ils ne sont pas carrément cassés. Une vieille télé en noir et blanc capte avec difficulté quelques chaînes ukrainiennes, dont elle transmet des images floues et striées. La moquette vert foncé sent le moisi. [...] Mais je n'en ai cure : j'ai grandi dans un baraquement, sans eau courante ni gaz* ». Elle sait rencontrer chacune des personnes avec lesquelles elle discute, et sa bienveillance et sa tendresse lui ouvrent de nombreuses portes, réelles ou symboliques, alors même qu'elle ne se départit jamais de sa rigueur. La force de *Traverser Tchernobyl* tient autant au choix du sujet qu'à la manière bien particulière qu'a Galia Ackerman d'en dessiner les traits les plus saillants.

1. C'est le troisième ouvrage que Galia Ackerman consacre à Tchernobyl, en plus des très nombreux articles qu'elle a écrits sur le sujet. Elle a fait paraître en 2006, aux éditions Buchet-Chastel, *Tchernobyl : Retour sur un désastre*, et a codirigé, avec Guillaume Grandazzi et Frédéric Lemarchand, *Les Silences de Tchernobyl* (Autrement, 2006). Elle a également été le commissaire de la grande exposition Il était une fois Tchernobyl, à Barcelone en 2006, et a fondé l'association « Les enfants de Tchernobyl Belarus ».

Le double jeu de M. H.

En 1933, un philosophe allemand tenu pour l'un des plus importants de sa génération est nommé recteur de son université et sert ainsi le pouvoir nazi. Un an après, il abandonne ce poste et ne prend plus aucune position politique. Après 1945, il refuse obstinément d'avoir le moindre mot de condamnation pour le nazisme, se contentant de laisser entendre que l'année du rectorat aurait été une « grosse bêtise » après laquelle il serait plus sage de se taire.

par Marc Lebiez

Donatella Di Cesare, *Heidegger, les Juifs, la Shoah : Les Cahiers noirs*. Trad. de l'italien par Guy Deniau. Seuil, 380 p., 24 €

Guillaume Payen, *Martin Heidegger : Catholicisme, révolution, nazisme*. Perrin, 616 p., 27 €

Sur la base de ces faits connus d'emblée et que personne n'a contestés, plusieurs positions ont été défendues. Il s'agit d'abord de savoir si l'on doit ou non distinguer le penseur du citoyen. Si une telle distinction paraît commode et intellectuellement satisfaisante, elle n'entraîne pas une conclusion univoque. On peut en effet se demander ce que vaut la profondeur de la réflexion philosophique si elle est compatible avec un tel aveuglement sur une réalité politique que d'autres, qui ne se prétendaient pas le plus grand philosophe du siècle, avaient bien évaluée. Et si ce n'est pas par aveuglement qu'il a commis cette « grosse bêtise », faut-il l'expliquer par l'arrivisme de celui à qui l'on offre un poste envié, par le manque de caractère ou le conformisme du citoyen, par la frustration de l'universitaire, la naïveté de l'intellectuel apolitique qui ne perçoit pas immédiatement le rôle que le nouveau pouvoir lui fait jouer ? Les sectateurs, ceux qui ne veulent pas que l'on touche à leur idole, préfèrent ne pas entrer dans le débat, mais ce qu'ils laissent entendre est quelque chose de cet ordre. Il leur est aisé, en outre, de nommer d'illustres penseurs qui n'ont pas fait preuve de plus de courage ou de lucidité. Ils ne se

privent pas de rappeler que Sartre a passé l'année universitaire 1934 à Berlin sans paraître remarquer la lourdeur de l'atmosphère. En dernier ressort, il leur est loisible d'évoquer ceux que le stalinisme a séduits.

L'argument toutefois se heurte à une difficulté troublante : comment expliquer ce silence buté après 1945 ? Il était audible à ce moment-là de faire valoir qu'en 1933 on pouvait s'illusionner sur les promesses d'un régime qui ne s'était pas encore engagé dans l'extermination. Avant de conclure que « *le pardon est mort dans les camps* », Jankélévitch avait posé cette question : « *Nous ont-ils jamais demandé pardon ?* ». Le grand philosophe allemand qui a accepté de servir le régime avant 1934 avait peut-être « honte » de son attitude d'alors, comme il l'a écrit à Jaspers ; il est choquant qu'il n'ait pas songé après 1945 tout simplement à demander pardon. Ce n'est pourtant pas faute qu'on l'en ait prié. Au lieu de quoi, il écrit dans ses *Cahiers noirs* : « 1807 : la Phénoménologie de l'esprit ; 1867 : Le Capital ; 1927, Être et Temps. » De celui qui se fait une aussi haute idée de lui-même, comment ne pas attendre qu'il ait un mot pour les victimes du régime nazi ?

D'où le soupçon que le recteur de 1933 aurait en réalité ressenti de véritables affinités avec ceux qu'il servait. Et revient la question : qui est en cause ? l'homme privé (avec, bien sûr, le rôle néfaste de l'épouse) ? le citoyen ? le philosophe ? Question que l'on peut poser sous une forme plus brutale : est-on en présence d'une philosophie nazie ? Et, à supposer que l'on réponde par l'affirmative, comment peut-on associer les deux mots « philosophie » et « nazisme » ?

Certains ne s'en étonnent pas, qui considèrent toute la philosophie comme une entreprise vaine, voire dangereuse. Inutile d'argumenter : ils tueront Socrate chaque fois qu'ils en auront l'occasion. D'autres, qui reconnaissent l'intérêt de la démarche philosophique, contestent celle de l'auteur d'*Être et Temps*, à laquelle ils opposent une orientation qui leur paraît plus rationnelle, que ce soit celle de la philosophie anglo-saxonne inspirée des Autrichiens ou celle, bien allemande mais francfortoise, qui partage la détestation d'Adorno pour ce que celui-ci qualifie de « *jargon de l'authenticité* ». Dans une de ces perspectives, on n'hésitera pas à voir dans la compromission avec le régime nazi la preuve que cette manière de philosopher a quelque chose de malsain : si elle ne conduit pas forcément à de telles prises

LE DOUBLE JEU DE M. H.

de position, elle va pour le moins de pair avec un défaut de lucidité politique.

Ceux que cette compromission touche le plus sont les lecteurs qui prennent suffisamment au sérieux l'œuvre philosophique de celui qui fut recteur de Fribourg en 1933 pour être troublés qu'un penseur de cette envergure ait pu n'avoir aucun mot pour les victimes de l'extermination. On lit *Être et Temps* ainsi que toutes les œuvres qui étaient publiées lorsque mourut leur auteur ; on les trouve passionnantes et l'on s'inquiète : ne suis-je pas en train de succomber au charme d'un nazi ? Il paraît étrange qu'un penseur aussi exigeant ait pu ressentir la moindre affinité avec des idéologues dont la médiocrité intellectuelle était flagrante. Il faut toutefois reconnaître que plusieurs, qui n'étaient ni des médiocres ni des arrivistes, se sont laissé prendre et, pour certains, bien après la première année. Donc on relit ces livres et l'on n'y trouve toujours rien de scandaleux, pas le moindre mot antisémite. Même dans les étymologies douteuses et les traductions fantaisistes, dans l'irritant dépeçage des mots d'Héraclite ou de Parménide, dans le recours systématique aux éditions les moins éclairées, on peine à trouver la moindre affinité avec l'ordre nouveau prôné par la révolution national-socialiste. L'éventuelle traduction politique de cet anti-modernisme de principe est plutôt attendue du côté de l'académisme conservateur.

Et puis on se souvient que Jean Beaufret, qui consacra tant d'énergie et d'intelligence à faire connaître cette œuvre en France, avait été résistant sous l'Occupation ; que René Char, qui fut l'ami des dernières années, avait eu un rôle de premier plan dans la Résistance ; que certains de ceux qui défendirent, sinon le penseur, du moins sa pensée, se proclamaient juifs. On savait d'ailleurs qu'à plusieurs reprises ce mandarin s'était défendu avec vigueur contre l'accusation d'antisémitisme, et pas seulement devant ses maîtresses juives. Bref, l'argument de la « grosse bêtise » semblait crédible et l'on pouvait s'autoriser à contester tel ou tel aspect de ce qu'avait écrit cet auteur, qui n'était différent des autres que par la hauteur de ses vues.

Et voici que cette vision des choses est remise en question par une étonnante décision de celui-là même qui avait expliqué par la honte son silence de l'après-guerre : planifiant la publication *post mortem* de ses œuvres complètes, il exige que celles-ci se concluent

sur un ensemble de livres dans lesquels il revendique un mode de pensée marqué par un antisémitisme qui, loin d'être un « détail », apparaît comme un thème central. Par ce choix éditorial, il projette sur la totalité de son œuvre une « lumière » nouvelle qui appelle réflexion. Le moins que l'on puisse dire est qu'en ajoutant cette œuvre ésotérique à celle qu'il avait livrée de son vivant, le grand penseur a joué un double jeu, et pas uniquement devant le lecteur lambda : il aurait donc menti même à Beaufret et à Char sur ce qu'il tenait pour une dimension essentielle de son « chemin de pensée » ! Et si lui ne leur a pas menti, alors ce sont eux qui, éblouis sans doute, ont...

Sur la base des discours de l'époque du rectorat, on a pu parler d'une « introduction du nazisme dans la philosophie », face à laquelle il restait possible de jouer des artifices de la traduction pour euphémiser les propos douteux, quand l'auteur ne les avait pas gommés lui-même à l'occasion d'une réédition. Et voici que l'on passe du soupçon à la revendication. Reste à évaluer ce que cela change.

En ce qui concerne le personnage lui-même, tout devient très clair : certes, à sa manière qui n'était pas celle des brutes en uniforme noir, il a adhéré au national-socialisme. Et pas seulement, comme il le prétendait après la guerre, pour avoir cru en la révolution annoncée, avant de déchanter devant la violence exterminatrice à laquelle le régime peu à peu se réduisit. Son adhésion a été profonde et continue, même si l'on ne peut lui reprocher d'en avoir tiré un profit matériel. Il y croyait vraiment, et c'est peut-être pire que s'il n'avait été qu'un opportuniste intéressé.

Mais en ce qui concerne le philosophe ? Que change l'apparition de cette œuvre parallèle insoupçonnée ? Autant on pouvait considérer que comparer *Être et Temps* et la somme théorique d'un Alfred Rosenberg revenait à faire un honneur indu à l'auteur du *Mythe du XX^e siècle*, autant il est indéniable que les œuvres révélées depuis peu relèvent d'une inspiration parente. On n'est pas à côté comme un compagnon de route, on est au-dessus : le nazisme politique apparaît comme une forme dégénérée de cette pensée. L'écart est comparable à celui qui sépare la politique stalinienne de la pensée de l'auteur du *Capital*. Dans les deux cas, les différences sont évidentes, on n'est pas à la même hauteur, mais c'est aussi que les uns pensent tandis que les autres agissent, et l'action est toujours simplificatrice, plus brutale que la pensée.

LE DOUBLE JEU DE M. H.

Cela reconnu, on peut se demander comment il a été possible à un authentique philosophe de donner dans ce qui nous apparaît après coup comme une monstrueuse aberration. C'est à cette interrogation que Guillaume Payen consacre sa biographie, à laquelle il donne pour sous-titre « Catholicisme, révolution, nazisme ». Il montre bien comment le fils de sacristain a pu être marqué par son enfance catholique, ces journées scandées par les cloches de l'église Saint-Martin qui l'ont mené au séminaire et au noviciat de la Compagnie de Jésus. Invité à présider la fête locale en l'honneur d'Abraham à Sancta Clara – grande figure de l'antisémitisme catholique du XVII^e siècle –, l'étudiant de vingt ans y fait montre d'un brio qui impressionne la presse locale, pour défendre un antimodernisme vigoureux. Séjourant ensuite à Berlin, le jeune homme s'épouvante des horreurs de cette Babylone moderne. Mobilisé dans le service météorologique, il est en position de se dire que la guerre peut purifier la société, quoiqu'elle n'ait « *pas encore été pour nous assez terrible* ». Au fil de six cents pages, nourries de trois mille notes renvoyant en particulier à des correspondances, Payen décrit aussi précisément qu'il est possible l'évolution de ce catholique conservateur vers son approbation de la révolution national-socialiste et cet antisémitisme tellement enraciné en lui que même la découverte de l'extermination ne pourra le lui faire abandonner.

Autant dire qu'un tel livre est précieux pour qui veut comprendre celui qui aura été l'un des philosophes les plus influents du XX^e siècle. L'ouvrage de Donatella Di Cesare s'attache moins au destin de cet homme singulier qu'à la pensée de ce philosophe qui voit le sommet de son œuvre dans un « antisémitisme métaphysique ». Il est clair en effet que, même s'il est issu de celui des chrétiens, revendiqué par Luther et dont on trouve des traces chez Kant et Hegel, cet antisémitisme s'en distingue tout autant que du racisme biologisant des propagandistes nazis. Le juif des *Cahiers noirs* n'est ni celui qui s'obstine à refuser le christianisme, ni celui dont l'apparence physique serait celle des diables sculptés sur les porches des cathédrales. L'auteur d'*Être et Temps* ne se dit plus catholique et il est bien au-dessus des vulgarités du racialisme. « Son » juif est pensé dans le cadre de la « différence ontologique de l'être et de l'étant ». Depuis Abraham, l'histoire du peuple juif est placée sous le signe de l'exil ; le juif est donc toujours étranger où il est, même s'il se dit assimilé – ce qui ne le

Guillaume Payen

MARTIN HEIDEGGER

Catholicisme, révolution, nazisme



FERRIN

DONATELLA DI CESARE

HEIDEGGER
LES JUIFS
LA SHOAH

LES CARNETS NOIRS

L'ÉCRIVAIN
DU XX^e SIÈCLE
N°115

rend que plus dangereux. Voilà pourquoi il incarne « l'oubli de l'être », et l'on doit lui faire grief de la métaphysique, de la technique, de la modernité calculatrice et ratiocinante. Bref, il est l'ennemi par excellence, faute d'être enraciné dans une terre sur laquelle sonnent les cloches de l'église Saint-Martin et de parler allemand depuis des millénaires. Ce n'est pas là le discours qu'un orateur politique adresse à des foules subjuguées, c'est bien la suite logique des thèses du grand penseur, les ultimes conséquences d'analyses énoncées dans les œuvres publiées de longue date. Peut-être une montée aux extrêmes, mais certainement pas quelque chose de contradictoire.

Ravageur du fait même de sa rigueur intellectuelle et de la hauteur de son ambition, le livre de Donatella Di Cesare ne passionnera pas les seuls lecteurs de ce philosophe majeur. En montrant comment une pensée puissante peut se rapprocher de l'idéologie nazie dans ce qu'elle a de plus répugnant, il alerte sur le péril où nous demeurons de nous laisser prendre à des modes de pensée analogues, que nous ne reconnaitrions pas pour tels parce qu'ils s'exprimeraient sous des formes plus présentables que les hurlements de Hitler. Il n'est pas sûr que l'ordre noir soit si éloigné de nous.

Loin donc de nous dispenser de lire cet auteur qu'il suffirait de rejeter d'un revers de manche, Di Cesare nous incite à le relire de près, pour comprendre comment cela est possible, par quels raisonnements. Elle insiste, en conclusion, sur le fait que ce fanatique des racines feint d'ignorer en quelle langue a été écrite la Bible. Il a oublié l'existence même de la langue de ceux qui auraient « oublié l'être ». En guise d'ironique petite vengeance, on peut bien, le temps d'un article, oublier son nom à lui.

Heidegger tel qu'en lui-même

**Le livre de François Rastier,
Naufrage d'un prophète,
d'une extrême densité,
touche d'emblée la substance
de la « pensée Heidegger » et fait
apparaître sa nature à la fois
sommaire et criminelle.**

par Georges-Arthur Goldschmidt

François Rastier, *Naufrage d'un prophète : Heidegger aujourd'hui*. Puf, 270 p., 18 €

Heidegger était, comme tout un chacun ne l'est pas forcément, obsédé à la fois de complot juif, de prophétisme germanique et d'ésotérisme infantile. Dès l'origine, comme pour la magie, tout est donné une fois pour toutes. Or, bien loin de déceler le nœud inaccessible de la philosophie, Heidegger, malgré les apparences, ne « pense » guère, mais marmonne sans cesse la même chose sous diverses cachotteries réservées aux « initiés ». « En somme, Heidegger n'a pas écrit pour être compris, mais pour que le lecteur soit "pénétré" : en d'autres termes pour intimider et soumettre », comme l'écrit Rastier.

Le *Seyn*¹ est allemand par essence, tout comme la vérité, c'est le Vaterland et mieux encore la région située entre Todtnauberg, Muggenbrunn et Wieden, la « vraie ». Forêt-Noire, où l'étranger se fait rare, haut lieu de culte de la « Philosophie Française ». Les thuriféraires et adorateurs viennent s'y repaître des oracles issus de la *Hütte* du Maître. C'est l'Allemagne préservée, dans la mesure où elle est le siège de l'Être particulièrement menacé par la juiverie mondiale (*Weltjudentum*), vieille lune qui depuis Luther encombre surtout la mémoire allemande, comme on sait.

Cet ennemi qui menace l'authenticité, tout lecteur allemand l'aura reconnu dès 1927 à la lecture du §27 de *Sein und Zeit* (*Être et Temps*). L'Ennemi, l'inauthentique qui dissimule l'Être, c'est le Juif, l'inverse radical, absolu, de la Germanité. Les juifs, nous dit Heidegger, c'est comme le phylloxéra (voir le chapitre III du livre de Rastier), ou comme les insectes, comparaison classique de la biologie allemande². Dès lors, l'enjeu de la « pensée » est clair, elle est par essence tout ce que le Juif n'est pas, elle n'est donc par conséquent ni occidentale ni – surtout pas – française. Il n'en fallut pas plus pour précipiter la philoso-

phaille pariso-pétainiste dans une adoration de nature quasi érotique, sinon carrément sexuelle, ravie qu'elle était de pouvoir enfin poser la question essentielle, chère au cœur du Maître, comme le dit Rastier : « *Comment conférer un statut philosophique au meurtre de masse* ».

Le monde occidental s'exprime par la métaphysique, il est, de plus, dégradé par l'interprétation et la réflexion discursive. Tout est en proie à la *Machenschaft*, la manipulation et les affaires, dont la « philosophie » n'est qu'une manifestation, en somme, commercialisée donc enjuivée et soumise au *Wechsel*, au change et à l'usure (*Wucher*). Et on sait qui sont les usuriers. L'identité, qui ne s'exprime dans sa vérité qu'en tant qu'*Eigentlichkeit* (ce qui est propre), n'est possible, et tel est bien le contenu des Cahiers noirs, qu'en s'affranchissant de l'ennemi pour en revenir à « l'autre commencement », celui véritablement inaugural de la Révélation de l'Estre. « Pour Heidegger, écrit François Rastier, la restitution de l'identité passait d'abord par l'avènement du Führer qui nous libérerait de la dépossession et permettrait la grande Restitution. »

Les *Cahiers noirs* furent d'abord un choc dans le landerneau philosophique, l'effroi se répandit : « Vous vous rendez compte ! » Mais cela ne dura guère, on reprit vite ses esprits. Pourtant, nous fûmes quelques-uns, dont jadis Robert Minder et naguère Emmanuel Faye, à crier au loup, trop tôt il est vrai, si bien que la pensaille parisienne eut tout le temps de ménager la « surprise » : le nazisme militant du personnage de Todtnauberg n'a rien à voir avec sa pensée. On savait cela depuis toujours, voyons ! Le fils du sacristain de Messkirch découvrit d'ailleurs les sources juives de sa pensée pendant ses études de théologie catholique. Ces sources hébraïques sont désormais bien établies, il en a décoré ses écrits³, mais elles ne sont que détournement. Ce serait « brouiller les pistes » que de prétendre qu'il est « un fils prodigue qui doit beaucoup à ses pères juifs ». Il s'agit bel et bien chez Heidegger de volonté explicite d'extermination. Il fut, ce n'est pas par hasard, un grand ami d'Eugen Fischer, l'un des principaux organisateurs de l'euthanasie des enfants malades ou « débiles » en Allemagne.

Tout cela restait bien confortable : Heidegger aimait Hitler, il n'était pas le seul. Les *Cahiers noirs*, quelques instants durant, auraient pu inquiéter ses petits amis (Trawny, Fédier, Nancy, France-Lanord et autres Badiou), mais



HEIDEGGER TEL QU'EN LUI-MÊME

ils les rassurent au contraire et confirment leurs certitudes, acquises depuis longtemps déjà. Ils s'étaient déjà arrangés, en toute ignorance de la langue allemande ou en toute complicité, pour innocenter les textes les plus allègrement nazis⁴.

Maintenant, les choses sont au moins claires ; c'est comme pour Donald Trump, plus les affirmations sont exorbitantes, plus elles ont de chances d'être reçues pour vraies : en feuilletant les *Cahiers noirs* (et d'ailleurs une bonne partie de l'œuvre de Heidegger, comme « Sérénité » ou des textes sur la technique, sur le retournement), on ne peut qu'être étonné du côté sommaire, de la pauvreté d'idées et de la banalité des propos, sans parler de la langue raide et immobile de l'ensemble des écrits du « Penseur », langue qui par sa rugosité n'émerveillait qu'un autre nazi, coqueluche de Paris, Ernst Jünger...

Mais la cause est entendue, ce sont les victimes qui sont coupables, non les bourreaux. L'extermination, ce n'est pas bien grave puisqu'on n'a tué personne, d'ailleurs les juifs ne meurent pas, on les efface, ils disparaissent (*verenden*), finissent, mais ne font pas partie de l'existence. Ils s'auto-exterminent. De toute façon – et Trawny nous le dit à nouveau –, il y eut tout au plus erreur (et cette erreur-là fait partie de la vérité telle que la revendique Heidegger et pas seulement dans les *Cahiers noirs* !). « À qui pense

grandement il faut errer grandement. » Dans son livre, où l'on retrouve cernés, inventoriés et démontés les éléments essentiels du nazisme de Heidegger et les méthodes dilatoires de ses obligés, François Rastier écrit : « À la différence du crime, l'erreur n'entraîne bien entendu aucune responsabilité, si bien que le meurtrier n'est pas coupable et les questions des victimes hors du champ du Seyn. »

Mais qu'on ne croie pas que l'antisémitisme de Heidegger ne vise que les juifs en tant qu'ils sont humains. Tout le projet de Heidegger n'est que l'édification du Troisième Reich millénaire dont seraient exclus les Occidentaux en général et les Français en particulier.

-
1. Heidegger utilise cette ancienne graphie pour désigner l'être comme tel, distingué de l'être de l'étant (*Sein*).
 2. Benno Müller-Hill, *Science nazie, science de mort : L'extermination des Juifs, des Tziganes et des malades mentaux de 1933 à 1945*, Odile Jacob, 1989
 3. Marlène Zarader, *La Dette impensée : Heidegger et l'héritage hébraïque*, Vrin, 2014.
 4. En l'occurrence, les textes d'abord publiés par Guido Schneeberger (*Nachlese zu Heidegger*, Berne, 1962) et qui ne seront édités en France qu'en 1982.

Dans l'ébullition du kémalisme

Şükrü Hanioğlu vient d'écrire une « biographie intellectuelle » d'Atatürk. L'adjectif convient parfaitement à l'ouvrage. En effet, l'auteur ne dévie pas de son projet, et la vie privée du fondateur de la Turquie moderne est totalement écartée. Il n'y a pas lieu de s'en plaindre : c'est bien la pensée de Mustafa Kemal et sa genèse qui sont explicitées. Ce livre arrive à point nommé car, en Turquie, le personnage fait débat et l'hagiographie côtoie souvent la caricature. Il est donc bon d'y voir clair.

par Jean-Paul Champseix

Şükrü Hanioğlu, *Atatürk*. Trad. de l'anglais par Emmanuel Szurek. Fayard, 235 p., 20 €

Mustafa, qui n'était pas encore Kemal, naquit à Salonique. Il ne faudrait pas croire que cette ville de grande diversité ethnique, aujourd'hui grecque, fût à la périphérie. Tout au contraire, la « Roumélie », partie européenne de l'Empire ottoman, incarnait la modernité et constituait le vivier de l'élite dirigeante. Toutes les idées qui formeront le « kémalisme » étaient déjà en germe dans cette région, qui fut marquée par les réformes de « l'ère des Tanzimat » (1839-1876) avec, entre autres, l'égalité des droits entre les groupes confessionnels et la réorganisation de l'administration. Toutefois, « l'ottomanisme » ne parvint pas à calmer les révoltes à la fin du XIX^e siècle et l'Empire s'amoindrit. La Roumélie fut également le fer de lance de l'insurrection de 1908, qui exigea le rétablissement du régime constitutionnel.

Mustafa, adolescent, est le témoin des guérillas bulgare et grecque en Macédoine et, alors qu'il combat en Cyrénaïque, il apprend que sa ville natale est perdue pour l'Empire. Il est né en 1880 ou 1881 d'une famille aisée et d'une mère alphabétisée. Ayant fait de mauvaises affaires commerciales, son père meurt prématurément. Mustafa, qui a sept ans, doit quitter l'école privée novatrice, à faible coloration religieuse,

qu'il fréquente. La famille part à la campagne mais, ne parvenant pas à s'adapter à la vie rurale, l'adolescent retourne à Salonique. Frappé par un enseignant, il abandonne le collège et présente sa candidature dans un établissement militaire. Il est reçu, étant très bon en mathématiques. C'est un professeur, qui s'appelle aussi Mustafa, qui lui propose le nom de « Kemal » (« maturité » ou « perfection ») pour éviter toute confusion... Brillant sujet, il intègre ensuite le lycée militaire de Monastir puis l'École de guerre d'Istanbul, sous influence allemande depuis la défaite française de Sedan.

L'institution est imprégnée des idées du baron Colmar von der Goltz, qui considère que, la guerre des nations étant inévitable, les militaires doivent occuper « une position supérieure dans l'État ». Kemal, du fait de ses opinions, est tout d'abord isolé. Dès 1907, il proposa la dissolution volontaire de l'Empire et un échange de populations afin de faire apparaître un État turc. De plus, il n'approuvait pas l'idée centrale du Comité Union et Progrès – dont il était membre cependant – qui souhaitait voir les militaires gouverner. Kemal pensait que les coups d'État routiniers détournaient l'armée de sa mission. Il ne croyait pas non plus à une interprétation libérale du Coran censée moderniser la société. Enfin, s'il était partisan de l'occidentalisation du pays, il n'approuvait pas l'intervention des officiers allemands dans le commandement de l'armée ottomane. Aussi se retrouva-t-il attaché militaire en Bulgarie jusqu'en janvier 1915.

Comme l'armée d'Enver Pacha fut balayée par les Russes, dans le Caucase, et que les Anglais s'apprêtaient à franchir les Dardanelles, il fut appelé sur le terrain. Kemal va sortir en héros de la bataille des détroits, a priori perdue, en contrecarrant les Alliés et en faisant perdre à Churchill son poste à l'amirauté. Elle fera trois cent quarante mille morts ! « *Sauveur de la capitale impériale* », Kemal, simple colonel, se rend, sans préavis, au ministère des Affaires étrangères pour critiquer le commandement allemand et la direction militaire ottomane. Devenu général de brigade, il stoppa ensuite l'avancée russe à l'Est, en 1916. Ses mauvaises relations avec les militaires allemands l'écartèrent du champ de bataille, et il fut chargé d'accompagner le prince héritier à Berlin. La défaite se profilait ; il proposa au sultan de constituer un nouveau gouvernement dans lequel il serait ministre de la Guerre. Vainement.

DANS L'ÉBULLITION DU KÉMALISME

Lloyd George affirme en 1917 que les Turcs sont « *un cancer humain, une agonie qui rampe sur le sol, maltraite la terre et pourrit chaque fibre de la vie* ». Il ne faut donc pas s'étonner des conditions du traité de Sèvres (1920), qui cède à la Grèce la Thrace et la région d'Izmir, prévoit une Arménie et des régions sous protectorats français, britannique, italien.

Le sultan commet l'erreur de nommer Kemal à Samsun, en Anatolie, au bord de la mer Noire en 1919. Il devient alors le chef de la résistance, préparée par le Comité Union et Progrès. La Grande Assemblée nationale de Turquie est fondée en 1920 sous sa direction. Pour rallier les masses, cette lutte contre l'étranger développe une rhétorique panislamique alors que le groupe dirigeant est notoirement laïque et nationaliste turc... Contradictions et doubles jeux ne manquent pas, comme dans la déclaration faite à Tchitcherine : « *Les règles et les principes de l'islam se retrouvent dans le bolchevisme* ». Kemal, désirant éviter l'émergence de partis rivaux, assure même aux représentants soviétiques qu'il est favorable au communisme. De l'or et des armes en provenance d'URSS permettent l'offensive victorieuse contre l'armée grecque.

En 1922, le sultanat est aboli, l'année suivante la République est proclamée avec comme capitale Ankara et, en 1924, c'est au tour du califat d'être supprimé. Mustafa Kemal, qui sera appelé « Atatürk » (« Père-Turc ») en 1934, va alors imposer ses conceptions, caractérisées par l'éclectisme. Il est avant tout scientifique et déclare : « *Il faut être inconscient, corrompu ou ignorant pour se chercher tout autre guide que la science* ». Pour lui, les religions sont des créations artificielles, et l'islam n'est même pas « *le résultat d'une évolution nationale des Arabes mais une conséquence de l'émergence de Mahomet* ». Il pense, comme Durkheim, que la croyance religieuse va s'éteindre à mesure que la société se modernisera. C'est pour cette raison que l'occidentalisation de la société est une priorité.

Il tient le mode de vie occidental pour la cause et non la conséquence du développement socio-économique. Ainsi, le chapeau devient obligatoire pour les fonctionnaires mais le voile n'est pas interdit. Le calendrier européen, l'alphabet latin, le dimanche férié s'imposent. Des manuels français de bonnes manières sont même traduits. Un temps, la musique orientale

est prohibée, et Kemal lui-même rédige des livrets d'opéra. Miss Turquie, élue en 1929, devient Miss Univers, et les femmes votent en 1930. Une Marianne symbolise la Turquie.

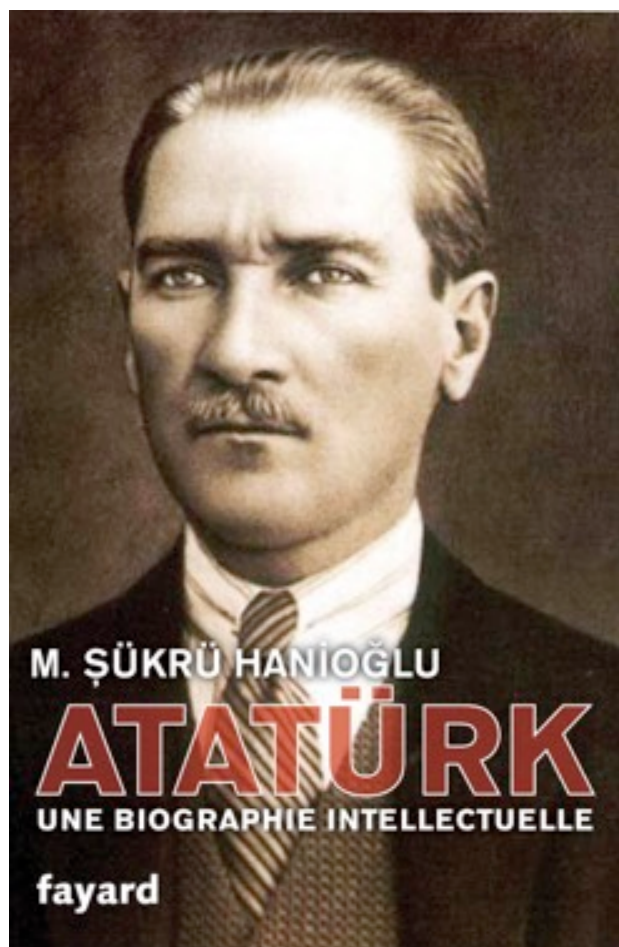
Afin de faire oublier l'ottomanisme, une anthropologie darwiniste turciste affirme que le berceau de la civilisation humaine se trouve au sein du foyer originel des Turcs, en Asie centrale, et que leurs migrations permettent de féconder, dans le monde, des groupes « arriérés » comme les Chinois ou les Indiens. Ainsi, la supposée supériorité des Occidentaux et des Grecs est effacée par cette mission civilisatrice néolithique ! De surcroît, au moyen de nombreuses mesures de crânes, la race turque est déclarée aryenne « alpine », et divers savants trouvent dans la langue turque l'origine des langues romanes et même indo-européennes, voire mayas.

À côté du nationalisme – Atatürk méditait l'expérience japonaise –, l'élitisme fut également une pièce importante du dispositif qui évinça la démocratie. Afin de nuancer cette réalité, Mustafa Kemal n'hésita pas à fonder un faux parti communiste puis un parti d'opposition qui eut tellement de succès, en 1930, qu'il dut le dissoudre ! Ainsi l'autoritarisme fut-il de mise. Ce qui n'exclut pas, chez Kemal, une admiration sincère pour la Révolution française, les Lumières et la Troisième République.

Théoriser la doctrine fut difficile, en dépit du discours de 1927 qui dura trente-six heures et demie et qui est considéré comme le chef-d'œuvre d'Atatürk. Il y eut, selon certains analystes, un kémalisme de gauche et, selon d'autres, un kémalisme de droite. Toutefois, le dictionnaire de l'Académie, en 1945, affirmait : « *Le kémalisme est la religion des Turcs* ». Le culte de la personnalité se manifesta par le biais d'images et de statues. Il se produisit même un miracle, en 1954, lorsqu'un berger vit l'ombre d'Atatürk se dégager dans le soleil déclinant...

Selon Hanioglu, Atatürk ne s'inscrit pas dans une rupture avec le proche passé ottoman car toutes ses idées y furent déjà discutées. Son succès est dû « *à la singularité de l'opportunité qu'il a saisie* », la guerre ayant fonctionné comme un accélérateur de réformes. Il ajoute : « *C'était un visionnaire, et tout ce qui pouvait faire avancer la cause était bon à prendre.* »

La figure d'Atatürk, aujourd'hui, n'a rien perdu de sa valeur symbolique. À Izmir, la



DANS L'ÉBULLITION DU KÉMALISME

grande ville côtière qui résiste toujours aux islamistes conservateurs, ont été disposés, sur les réverbères, le long de la mer, des portraits de Mustafa Kemal. En novembre dernier, au moment des élections, les partisans de l'AKP, le parti islamiste, accrochaient à leur fenêtre ou à leur devanture un drapeau turc ; les « socio-démocrates » y plaçaient le même drapeau, mais avec Atatürk en surimpression.

Kemal, à l'évidence, n'est parvenu qu'incomplètement à ses fins. Il apparaît que la société est profondément divisée : une élite occidentalisée, bien visible à Ankara déjà à son époque, côtoie une population rurale et maintenant urbaine, du fait de l'émigration intérieure d'est en ouest, attachée à ses traditions. Autre conséquence, les Turcs se pensent européens mais les Européens ne pensent pas que les Turcs le soient.S

Au vu des désastres présents, il est peut-être regrettable de n'avoir pas fait entrer la Turquie dans la Communauté européenne dans les années soixante-dix. La face du Moyen-Orient en eût sans doute été changée...

En famille

Laura Pigozzi, psychanalyste italienne mais aussi chanteuse de jazz et musicologue, fait plus que dépoussiérer ce terme de belle-mère qui désignait prioritairement il y a encore quelques années la deuxième épouse d'un homme dont la première était décédée. Désormais au cœur de cette entité encore récente, la « famille recomposée », la « nouvelle famille » comme disent les Italiens, la deuxième épouse ou compagne doit composer avec la première, la mère des enfants du couple initial, elle est donc, comme le souligne d'entrée de jeu Jean-Pierre Winter qui préface ce livre majeur, « là et pas là ».

par Michel Plon

Laura Pigozzi, *Qui est la plus méchante du royaume ? Mère, fille et belle-mère dans la famille recomposée.*

Traduit de l'italien par Laura Ceccotti-Stievenard et Mathilde Nobécourt, Albin Michel, 279 p. 20 €.

Sur cette scène haute en couleurs, où s'entendent plus de cris que de chuchotements, où rivalités et jalousies peuvent se donner libre cours, se joue un théâtre de luttes et de traquenards utilisant toutes les armes possibles. On peut y découvrir des données complexes, celles du rapport douloureusement antagoniste entre l'être femme et l'être mère, celles donc de la sexualité féminine et celles, souvent dissimulée bien que capitale, de la question du père, de son rôle et de son efficace, père bien réel et non pas seulement symbolique comme pourrait le laisser croire une certaine vulgate psychanalytique.

C'est donc en tant que psychanalyste mais aussi en tant que belle-mère dans sa vie privée, et elle n'en fait pas mystère, que Laura Pigozzi s'est emparée de cette vaste question en nous préservant de discours abstraits et hermétiques mais en se servant de la théorie analytique et de certains de ses concepts comme d'un instrument à même de desserrer ces

EN FAMILLE

nœuds familiaux souvent vipérins et d'accompagner dans la vie quotidienne les acteurs, actrices de cette pièce jamais achevée sans pour autant faire de son propos un recueil de recettes du genre de celles dont raffole la presse dite féminine.

Ceci d'abord, qu'il importe de souligner : la belle-mère n'est pas, ne saurait être considérée comme le *duplicata* de la mère, que cette dernière soit ou non aimante ; la belle-mère, fonction ingrate et périlleuse, est le plus souvent conduite à s'occuper, dans les détails de la vie quotidienne des week-ends ou de certaines semaines, d'enfants qui ne sont pas les siens et qui ont subi avec plus ou moins de violence les soubresauts de la séparation de leurs parents : d'où ce conseil s'agissant du rapport avec ces enfants : « *Lorsque nous, les belles-mères, entrons dans leur vie, même si cela reste inconscient, nous arrivons avec un «chant» nouveau qui les rend curieux. Nous avons intérêt à bien le moduler pour qu'il ne soit trop séduisant ni trop lointain.* » Tout un programme qui ne doit pas être vécu comme effrayant à la condition de ne pas l'entendre comme un cahier des charges : « *L'étoffe des relations humaines est l'imperfection, et les belles-mères en sont l'éloge* ».

Ni tante ni « nounou » mais figure autre que celles du groupe familial, la belle-mère a cette spécificité d'avoir des rapports sexuels avec le père. Ce rappel absolument capital nous conduit au cœur de la question, celle prioritaire du manque en cela que la belle-mère n'étant ni la mère des enfants, ni la première femme, n'ayant pas la place première pour le père, lui-même souvent pris dans les mailles retorses de la culpabilité, elle a du même coup statut d'entraînement au manque, de familiarisation avec ce pas tout ; corollairement et tout aussi centrale, une autre question émerge, celle qui tendrait aujourd'hui, et cela en dépit d'une idéologie contradictoire qui met en avant et conjointement une soit-disant libération sexuelle et la toute puissance du maternel, à estomper sinon à effacer le fait, véritable piège, qu'« *être mère est psychiquement plus simple qu'être femme* » et Laura Pigozzi de bien préciser non sans le déplorer que « *la reconnaissance sociale est réservée à la mère tandis qu'une femme sans enfants est regardée avec suspicion* ». Dans l'absence et l'attente de statut juridique clair, la belle-mère est structuellement en lutte avec la toute-puissance que nos sociétés reconnaissent aux mères.

Cette contradiction, dont la résolution n'est jamais simple entre l'être femme et l'être mère, risque fort, si elle n'est pas clarifiée et vécue pleinement dans sa différence, d'avoir des conséquences sur cette relation à venir, tout aussi périlleuse, dont Lacan a pointé qu'elle relevait souvent d'un « *ravage* », celle entre la mère et la fille que la présence d'une troisième femme risque bien souvent de rendre encore plus envenimée. Mais pour bien comprendre tout ce qui est là en jeu, pour aller au-delà des idées toutes faites et autres slogans, il faut faire plus qu'une « digression », un retour détaillé et aussi précis que possible sur ce que l'on peut cerner de l'univers féminin, de la sexualité féminine, de l'évolution du corps féminin depuis celui de l'enfant devenant adolescente puis femme, de la jouissance féminine, cette « jouissance Autre », jouissance « hors langage » que Lacan a tenté d'explorer, ce qui conduit l'auteure à souligner avec force que devenir mère et s'en satisfaire constitue souvent un obstacle au devenir femme. Laura Pigozzi consacre plusieurs chapitres à ces questions, elle le fait avec rigueur, faisant notamment retour avec bonheur sur le célèbre texte que Freud avait consacré au « cas Dora » et combattant sans concession les fantasmes contemporains et autres légendes concernant le « bienfait » de l'allaitement prolongé ou celle de l'enfant roi auquel la mère devrait tout sacrifier jusqu'à ignorer, voire à nier sa potentialité de femme.

Tout cela pourra bien en faire hurler certains ou certaines qui n'ont jamais entendu, dans le secret des cabinets d'analystes, les souffrances de femmes non advenues, étouffées par la jouissance délétère de la maternité.

Et les pères et les fils ? Où sont-ils ? En filigrane dans ce remarquable travail et l'auteure en est totalement consciente qui les convoque en fin de parcours pour rappeler que sans père il n'y a pas de femme et annoncer qu'un prochain livre leur sera consacré.

Si les références à Freud, à Lacan et à Dolto sont bien présentes, elles n'étouffent ni ne submergent un propos novateur, et cet ouvrage, qui n'est donc en rien un devoir de disciple appliquée, est une contribution fascinante, à la fois simple et rigoureuse, à la connaissance de liens familiaux encore mal explorés ou si peu.

La joie ingénue, les couleurs neuves et l'esprit de la modernité

Intelligente, très bien construite, cette exposition du musée d'Orsay s'intitule Le Douanier Rousseau, l'innocence archaïque. La recherche artistique d'Henri Rousseau (1844-1910) se révèle « anticlassique ». Singulière, étonnante, sa création marque un tournant décisif dans la première décennie du XX^e siècle ; elle tisse l'archaïsme et la modernité, l'artisanal et l'artistique, l'ingénuité et l'invention, la perspective bouleversée et un réalisme magique.

par Gilbert Lascault

Le Douanier Rousseau, l'innocence archaïque, au Musée d'Orsay. 22 mars – 17 juillet 2016.

Catalogue de l'exposition sous la direction de Gabrielle Belli et Guy Cogeval. Musée d'Orsay-Hazan, 272 p., 154 ill., 42 €

Gilles Plazy, *Le Douanier Rousseau. Un naïf dans la jungle*. Gallimard Découvertes, 144 p., 15,50 €

Dans l'exposition, tu découvres les « *portraits-paysages* ». En 1890, Henri Rousseau se considère un inventeur de portraits-paysages. Son autoportrait s'intitule *Moi-même, portrait-paysage* (1889-1890). Il peint son « *portrait en plein air* ». Gigantesque, il se dresse avec son grand béret de peintre, sa palette, son pinceau. Son costume est noir, intense ; à un moment, Gauguin note que les noirs de Rousseau sont « *admirables* ». Ce noir central est un défi loin de l'Impressionnisme. Derrière le peintre, se trouvent les nombreux drapeaux (aux couleurs pures) du bateau, de multiples cheminées répétées, un pont métallique, la tour Eiffel lointaine, une montgolfière, les nuages blancs qui se dispersent, se découpent. Avec ces détails, Rousseau pense être d'abord « *moderne* ». Franc-maçon, amoureux de la science et du progrès, il met en évidence les poteaux télégraphiques, les dirigeables, les avions (le biplan de Wright).

Employé de l'Octroi de la ville de Paris, Rousseau avait été, selon son ami Alfred Jarry, un « *douanier* ». Certains tableaux évoquent Paris, ses banlieues, les pêcheurs à la ligne, les silhouettes anonymes, une allée du parc de Saint-Cloud, des petites maisons isolées et mystérieuses. Ce serait des lieux simples et étranges, des volets fermés, des perspectives déplacées et désorientées. Tu penses alors à Arthur Rimbaud (*Une saison en enfer*, 1873) : « *J'aimais les peintures idiotes, des portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.* » Ce sont aussi les tableaux des créateurs italiens : Giotto, Uccello, Piero della Francesca, les perspectives décalées. Ou bien le critique Louis Vauxcelles (*Gil Blas*, 1905) précise : « *M. Rousseau a la mentalité rigide des mosaïstes byzantins, des tapisseries de Bayeux.* »

Sans cesse, Henri Rousseau est passionné par la nature ; il la peint telle qu'elle est perçue : « *Croiriez-vous (dit-il) que quand je vais à la campagne et que je vois le soleil, cette verdure, ces fleurs, je me dis parfois : c'est à moi tout ça !* » En 1911, dans un livre, Wilhelm Uhde remarque : « *Rousseau est en face de la nature comme un enfant. Pour lui, elle est chaque jour un événement nouveau dont il ignore les lois. A ses yeux, derrière les phénomènes quelque chose d'invisible en est, pour ainsi dire, l'essentiel.* » Et, en 1920, Robert Delaunay (qui a été un ami fidèle de Rousseau) précise : « *Rousseau multiplie les contrastes en additionnant les gammes des verts d'une richesse qui atteste sa connaissance quasi-scientifique du métier.* »

À bien des moments, Henri Rousseau propose des bouquets (dans les vases), des natures mortes. Le grand peintre italien Giorgio Morandi (1890-1964) l'admire : « *Ne vous y méprenez pas, c'est beau come du Cézanne, même si c'est autre chose. (...) Rousseau était un peintre plus intelligent, un vrai peintre.* » En 1957, André Breton affirme : « *C'est sans doute à propos de Rousseau qu'on a pu parler pour la première fois de "réalisme magique."* »

Certains tableaux d'Henri Rousseau proposent des enfants solitaires, mélancoliques, inquiets, qui jouent avec les poupées ou un polichinelle. Chez Diego Rivera, chez Picasso, chez certains peintres américains du XIX^e siècle, Chez Carlo Carrà, les enfants ne sont pas joyeux.

EXPOSITION DOUANIER ROUSSEAU

Immobiles, ils rêvent à des jeux inconnus, à un avenir incertain.

En 1894, Henri Rousseau expose au Salon des Indépendants une peinture terrible qui s'intitule *La Guerre* ou *La Chevauchée de la discorde* ; une jeune amazone tient un sabre au clair et une torche. Elle est la Guerre, ou bien la Haine, ou encore la Mort. Rousseau a noté : « *Partout où passait le mystérieux cheval noir, un malheur s'abattait, un délit était commis.* » La jeune déesse crie ; elle chevauche l'immense cheval sombre qui s'envole au-dessus des cadavres blêmes, dépecés, lacérés. Des corbeaux attaquent les corps déchiquetés. Apparaissent le rouge du sang, celui de la langue du cheval, celui des nuages inquiétants. La redoutable déesse est peut-être une Walkyrie ou encore une divinité canaque, inexorable. Et Rousseau évoque la Dange-reuse : « *Elle passe effrayante, laissant partout le désespoir, les pleurs et la ruine.* » Dans *L'Art littéraire* (mai-juin 1894), Alfred Jarry écrit : « *La Guerre sur l'horizontalité hérissée de son cheval effrayé, par-dessus des cadavres translucides des axolots.* » Et Louis Roy (*Le Mercure de France*, mars 1895) est un ami de Jarry et son texte assez long s'intitule *La Guerre (un isolé, Henri Rousseau)*.

Surtout, les jungles, les territoires exotiques du Douanier Rousseau fascinent et enchantent : des paradis voluptueux et souvent saugrenus, les fauves dévorants, les singes sagaces et farceurs. Après la mort de Rousseau (le 2 septembre 1910), tu lis le même mois, dans la revue italienne *La Voce*, un article d'Ardengo Soffici (peintre et critique italien) ; et le texte sera repris dans *Le Mercure de France*. Soffici écrit : « *Sur les branches en fleurs se balance un singe ; et des oiseaux de neige ou de flamme s'y reposent en écoutant. Fleurs horribles, espèces de lotus ou de nénuphars monstrueux, feuilles rondes et velues, feuilles veinées de rose comme celles de la vigne turque, ou pointues comme des baïonnettes s'élèvent du sol bouillant et fertile, vers un ciel de perle, dans un silence ami de la lune.* »

Les jungles de Rousseau sont étouffantes et voluptueuses, parfois féroces. Elles envoûtent. Sous la lune ronde, la charmeuse obscure joue de la flûte : *La Charmeuse de serpents* (1907). *Ève* (v.1906-1907) : la femme nue et le serpent flirtent. *Le Rêve* (1910) : sur un divan Louis-Philippe, la femme nue s'allonge ; les fauves s'étonnent et leurs yeux sont éblouis.



Henri Rousseau, dit Le Douanier Rousseau. *Moi-même, portrait-paysage*, 1889-1890. Huile sur toile, 146 x 113 cm. Prague, Narodni galerie v Praze © BPK, Berlin. Dist. RMN-Grand Palais/Lutz Braun.

Joyeux farceurs (1906) : les singes jouent, espiègles, un bizarre gratte-dos et une bouteille de lait renversée. *Le Lion*, ayant faim, se jette sur l'antilope (1898-1905) : le meurtre est observé par le hibou et le léopard...

Un jour, Henri Rousseau remarque qu'il peint vingt-deux nuances du vert pour une jungle. Il adore le pluriel : les feuilles variées, les branches qui s'entrelacent, les poils des singes, les taches du léopard. Les surfaces du tableau sont lisses, soignées, moirées. Robert Delaunay insiste en 1920 : « *Rousseau prend figure à côté des maîtres qui annoncent l'art moderne et parfois les domine par sa grande foi, sa naïveté et son sens du style. (...) Il faut l'étudier par rapport aux autres peintres de notre époque : les destructeurs et les constructeurs. Il a plané.* »

Quand il invente les jungles, il n'a jamais voyagé loin de la France. En novembre 1908, à l'occasion du banquet offert à Rousseau par Picasso dans son atelier du Bateau-Lavoir, Apollinaire évoque les voyages imaginaires du peintre : « *Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque, / Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas, / Des oiseaux répandant tout le sang des pastèques / Et du blond empereur qu'il fusilla là-bas.* » Non, Rousseau n'a jamais été militaire au Mexique. Il se promenait dans le Jardin des Plantes. Il dit, un jour : « *Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais quand je pénètre dans ces serres et que je vois ces plantes étranges des pays exotiques, il me semble que j'entre dans un rêve.* »

Tu ne sais pas si Sigmund Freud a pu regarder des jungles peintes d'Henri Rousseau. Mais en 1938, Freud a écrit une note : « *Avec les névrosés, on est comme dans un paysage historique, par exemple dans le jurassique. Les grands sauriens continuent à s'ébattre et les prêles sont hautes comme des palmiers.* »

Hubert Robert, lumières dans les ruines

Certes, béni des dieux, protégé de Choiseul, longuement romain sans être passé par le concours de Rome, académicien sitôt rentré en France, choyé de sa clientèle dont il était l'aimable obligé, Hubert Robert (1733-1808) peut faire figure de simple peintre mondain, talentueux et prolixe. Or, il est plus que cela : il intrigue et ravit au fil des siècles, et il révèle les Lumières qui voulaient de belles ruines et d'horribles natures. Il fut un moment de la pensée des possibles en marche.

par Maïté Bouyssy

Hubert Robert, 1733-1808 : Un peintre visionnaire. Musée du Louvre. 9 mars – 30 mai 2016. *Catalogue.* Somogy/Louvre éd., 544 p., 49 €.

On garde le même ravissement devant ces tableaux toujours séduisants et immédiatement aimables, et on ne sait pour quelle raison le charme opère. C'est plus que le charme des grandes ruines avec des trouées de lumière, ou même la vivacité des scènes annexes qui sont collectées dans ses carnets, véritables réservoirs de motifs vivants. Ses dessins rapides et sûrs, ses sanguines magnifiques, prouvent que l'homme aimait les hommes et les monuments baroques autant que les ruines de l'Italie romaine. Partout, le peintre est là, présent, soit qu'il peigne, soit qu'il mette ce détail vrai qui nous fait entrer avec familiarité dans le brassage des temps. Ses monuments, temples romains, ponts et terrasses, fontaines, tout devient le décor des hommes et d'une humanité diverse où tous se côtoient.

Nourrices, lavandières, vaches, chiens – visiblement, il les adore mais n'a que faire des chats –, et au milieu se glisse quelque Ancien (oui, des personnages codifiés ou anonymes vêtus de toges). Si l'on ajoute quelque ermite, qu'on voit comme par le trou de la serrure, ou comme dans les parcs à grotte et ermitage, tous sont là, mais de taille modeste, sans rien omettre de ce que l'on doit aux forces vives de la nature, car, avant tout, les plans larges

rendent aux cieux et à la nature une liberté qui n'a plus rien de commun avec les plans cavaliers de la peinture classique pour lesquels il eut même, paraît-il, un peu de mal en ses débuts, si l'on en croit son premier critique, Cochin. On est plutôt en légère contre-plongée pour un monde immédiat. A chacun son lot, sa vie, et de rochers vrais ou faux en reconstructions audacieuses, d'excavations en débordements, en concurrence avec une nature épanouie (*naturans*). Ce discret naturalisme s'impose sans qu'il soit besoin de répondre à la question : la nature est-elle bonne, est-elle terrifiante ? Aucune importance : le bonheur du voir transcende les principes métaphysiques.

Une clientèle soucieuse de son bonheur de vivre achetait à Robert les grands formats, les tableaux dits « de place », ceux qui sont prévus pour orner les pièces d'apparat des châteaux qui se rénovent dans des styles palladiens. S'y intègrent la grammaire du jardin dit à l'anglaise avec terrasses mais surtout la nouveauté, les fabriques de pyramide, d'obélisques et de châteaux en ruine (mais parfaitement neufs), sans parler des petits ponts avec pavillons parfois chinois, îles, temples et cascades. Tous – princes du sang, fermiers généraux et grands banquiers – veulent leur promenade pittoresque aux points de vue calculés pour offrir des surprises et des découvertes attendues. Hubert Robert, avec sa facilité, leur donne à voir, en peinture ou en vrai, tout ce qui peut se faire, se créer, se réaliser, dans de joyeux agencements de composition pour lieux et clientèle privilégiés. Point d'éclectisme, ce misérable apport cumulatif qui fit les bonheurs du XIX^e siècle, mais l'ouverture des éventualités s'est répandue, offrant à méditer un monde plus proche de Leibniz. Le dialogue avec la culture lettrée a des fétiches bien réels qui ont rompu avec les rêves évanescents de Watteau. La faisabilité traverse désormais l'espace des plaisirs avec l'expérimentation du point de vue, en philosophie comme dans la fabrique des parcs.

Certes, Hubert Robert a travaillé, jeune, pour Choiseul, puis à la veille de la Révolution pour le financier Laborde à Méréville, en pleine transformation quand sept cents ouvriers œuvraient sur quatre cents hectares. L'artiste accompagnait l'exactitude du régisseur de ces travaux, courant d'Étampes à Rambouillet où il a réalisé la laiterie de la Reine, un lieu à visiter pour comprendre et savoir de quoi étaient faits les rêves d'harmonie et d'ajustement esthétique sophistiqué, la pure quintessence des Lumières (un *powerpoint* la présente). Sa réputation lui a également donné

EXPOSITION HUBERT ROBERT

l'occasion d'interventions pas toujours prouvées (un dessin « griffonné » et jamais retrouvé est-il suffisant pour authentifier un projet ?), mais chacun jouait des éléments en vogue. L'artiste a en effet vécu de l'abondance de ses travaux, assez peu rémunérés pour l'époque, sauf par ses mécènes russes, le « comte du Nord » – futur tsar – en tête, ce qui explique la présence de son œuvre à Saint-Petersbourg. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que sa cote s'est réellement envolée.

Le catalogue, nécessairement magnifique, se termine sur une soixantaine de pages qui offrent une biographie savante de l'artiste et précisent tout ce qui revient à la conservation savante, mais les pages précédentes battent froid quant aux hypothèses d'histoire ou de philosophie qui relateraient la réception d'époque attestée par la correspondance avérée. On en déduit que les frontières disciplinaires posent à nouveau des abysses entre le monde des expositions et celui des lettres. Or, ce peintre exprime les Lumières françaises comme nul autre. Il émane de la société civile, ses relais sont multiples, sa clientèle significative, au point d'ailleurs qu'il en devint un symbole, ce qui lui valut de passer l'an II à la prison de Saint-Lazare. De là, ses petits formats souvent reproduits dans les manuels d'histoire, mais on ne peut le réduire à une dimension d'attardé d'un régime qui n'était pas encore ancien.

Ses talents de dessinateur et sa force de travail, un volontarisme attesté dès sa jeunesse, ont fait d'Hubert Robert un producteur de specta-

cles de ruines sans pareil, et on aimerait que le ravissement du visiteur soit accompagné, au moins dans le catalogue, d'une réflexion plus construite sur ce que signifient ces inventions, toujours reprises : retour aux Anciens, antiquomanie et découvertes majeures, galeries imaginaires en diverses approches, pour ne penser qu'à la grande galerie du Louvre proposée comme musée, alors qu'il était garde des collections royales et, comme jadis Le Nôtre, dessinateur des jardins du roi à partir de la rénovation du bassin d'Apollon. Ces affaires de points de vue sont plus ludiques que mélancoliques. Point de retour sur un bon vieux temps non situable, à peine une réflexion relativiste sur une Antiquité encore classique mais en passe de se fondre dans le « moment troubadour » de ces mêmes années 1780. On en ressent une première forme de « présentisme », peut-on dire, pour reprendre la notion qu'a saisie François Hartog à partir des réflexions post-révolutionnaires de Chateaubriand.

C'est peut-être dans ce monde qui n'est ni un bric-à-brac, malgré ce que nous qualifierions aujourd'hui « d'éléments de langage », ni un temps qui détruit tout, que se joue la possibilité d'une épopée révolutionnaire capable de tout refaire, et c'est cela qui rend à Hubert Robert un dynamisme si aimable. De Rome, où il vécut jeune et longtemps, il sait le chaos et la liberté qui s'attache au choix des inscriptions mémorielles, et c'est en cela qu'il reste proche et qu'à aucun moment on ne parcourt les salles de cette superbe exposition avec le sentiment de sacrifier à l'érudition ou à un maniérisme de convention.

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maité Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, 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, Lucie 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 Tieset

Relations publiques

Hugo Pradelle

Communication

Pierre Benetti

pierrebenetti@en-attendant-nadeau.fr

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

Le revenant qui n'en était pas un

« C'était riche, c'était beau, c'était complet. » *La formule de l'architecte Charles Garnier à propos d'un opéra qu'il venait d'entendre, pourrait s'appliquer adéquatement au livre de Timothée Picard. Maître d'œuvre d'un Dictionnaire encyclopédique Wagner chez Actes Sud, auteur également de substantiels travaux sur « l'utopie de l'art total », Timothée Picard manifeste un goût certain pour les ouvrages d'un volume impressionnant. Son dernier livre sur « la civilisation de l'opéra » ne déroge pas à la règle, avec ses 700 pages d'une étourdissante érudition. Il serait bien délicat d'en rendre compte si l'auteur, dans un utile post-scriptum, ne donnait pas la clef de son entreprise : ce livre est « animé par un souci inquiet » : celui d'« embrasser tout un pan de civilisation qui paraît menacé ».*

par Jean Lacoste

Timothée Picard, *La Civilisation de l'opéra. Sur les traces d'un fantôme*. Fayard, 616 p., 35 €.

Pour illustrer cette confrontation entre l'écrasante tradition de l'opéra et une culture mainstream aujourd'hui triomphante, il a choisi de prendre pour guide *Le Fantôme de l'opéra*, le feuilleton publié en 1910 par Gaston Leroux, ce « produit de la culture populaire (...) travaillé par des traits élitiste et nostalgiques » et dans lequel Walter Benjamin, dans *Sens unique*, a cru voir « un des grands romans sur le XIX^e siècle ». Cette œuvre a en tout cas aux yeux de Timothée Picard le double intérêt de combiner nombre des leitmotifs de l'imaginaire « opératique » de la tradition tout en bénéficiant d'une exceptionnelle transposition dans le « divertissement populaire » avec *The*

Phantom of the Opera, la comédie musicale à succès du compositeur Andrew Lloyd Webber (1986).

On connaît les éléments de l'intrigue un peu ironique du *Fantôme de l'Opéra* : le grand lustre qui s'effondre, le machiniste qui se pend, la loge n° 5 qui chuchote, Christiane, la cantatrice au talent mystérieux, qui disparaît, Raoul, l'aimable vicomte, et, errant dans les coulisses, les cintres et les caves, le « fantôme » amoureux, Erik, un ancien monstre de foire, un *freak* magicien, qui médite sa vengeance. Partant de là, l'ouvrage de Timothée Picard n'est pas sans ressemblance avec le bâtiment même qui donne son cadre à ce roman : comme le Palais Garnier, il parvient à réunir plusieurs niveaux reliés entre eux par un réseau complexe d'escaliers, de transitions et de passages, dont le fameux grand escalier, qui assure en fait une circulation fluide dans ce labyrinthe.

Au premier niveau, à l'orchestre, Timothée Picard analyse, grâce aux éléments narratifs qu'il emprunte au roman même, l'« imaginaire de l'opéra » – les miroirs, les divas, les caprices, etc. – en convoquant un vaste corpus d'œuvres connues ou inconnues (mais dont chacune est résumée) ; l'amateur d'opéra trouvera une surabondance d'intéressantes références littéraires : Hoffman, Balzac (*Les Comédiens sans le savoir*), Alexandre Dumas (*Le Comte de Monte-Cristo*), mais aussi Michel Leiris, Julien Gracq, etc.. Surabondance un peu étourdissante, il est vrai, et l'on se prend à rêver à une véritable « anthropologie structurale » de l'opéra, qui organiserait, de manière plus réglée, à la manière de Lévi-Strauss, les variations de ce mythe.

Mais c'est à l'étage supérieur des corbeilles et des loges que Timothée Picard donne son armature théorique à l'ouvrage avec des réflexions assez largement inspirées de Walter Benjamin et Herman Broch sur le kitsch et le « reste d'aura » sacré qui s'attache à lui. Il retrouve naturellement à cette occasion la question de Bayreuth, le temple de l'œuvre d'art totale vers lequel converge en pèlerinage une confrérie internationale d'avance conquise, mais temple qui, pour le visiteur un peu sceptique, comme Nietzsche ou Colette dans *Claudine s'en va*, est vite démythifié par la « saucisse Wagner » et le commerce des produits dérivés. Où est le « théâtre du peuple » dont avait rêvé Wagner lui-même ?

Au dernier étage, on trouve une interrogation de nature presque politique sur les relations entre l'opéra, art sans conteste jusqu'ici *LE*

REVENANT QUI N'EN ÉTAIT PAS UN

réservé à une certaine élite sociale et culturelle, consciente de ses codes, comme le montre avec force Jack London dans *Martin Eden*, et la culture de masse qui s'impose partout en recyclant à son profit les références mythiques qu'elle lui emprunte. « *Je rêve d'un Opéra aussi libre et populaire qu'une salle de catch ou de cinéma* », écrivait Roland Barthes dans « Fantômes de l'Opéra », cité en exergue. Laissons prudemment de côté, comme Timothée Picard, la question du caractère plus populaire de l'Opéra Bastille.

Loin de céder à un pessimisme culturel un peu facile (mais inévitable pour un lecteur d'Adorno), Timothée Picard ouvre, dans une longue troisième partie très informée, le dossier exemplaire des innombrables adaptations musicales et cinématographiques du *Fantôme de l'Opéra* – non seulement celle d'Andrew Lloyd Webber, mais encore celle, la première, de Rupert Julian, dès 1925, celle de Brian de Palma (*Phantom of the Paradise*, 1974), les versions chinoises, italiennes, etc. Se pose alors, au terme de cette recherche approfondie, la question de la vie, ou de la survie, aujourd'hui, de l'opéra comme art bourgeois, élitiste, voire snob, mais inscrit dans la continuité des grands mythes littéraires, expression d'une civilisation à son apogée, mais minée par ses contradictions. Et la conclusion de Timothée Picard peut surprendre. « *Coup de théâtre ! Au terme de ces pages le lecteur découvrira que, pareil au personnage de Leroux, le revenant n'en est pas un, et que l'opéra est bel et bien vivant.* »

La dédicace qui renvoie aux « *années passées au Chœur d'enfants de l'Opéra de Paris* » révèle la dimension personnelle de cette ample défense et illustration critique de l'opéra. Dès l'enfance Timothée Picard a été familier des « *ors de ce vaisseau de luxe* », dont il a aussi exploré sans trembler les arcanes inquiétants et, manifestement, le souvenir très intime de la *première fois*, de l'enchantement de l'initiation, explique l'attachement de Timothée Picard à cet art fantôme, qui fait preuve d'une si surprenante résilience.

Une Phèdre aux multiples visages

Wajdi Mouawad vient d'être nommé à la direction, très convoitée, du théâtre de la Colline. Il remplace Stéphane Braunschweig, lui-même successeur à l'Odéon Théâtre de l'Europe de Luc Bondy, mort en novembre dernier. Il est aussi l'auteur d'un texte écrit pour le spectacle Phèdre(s), présenté dans ce même Odéon. Le metteur en scène, Krzysztof Warlikowski, a associé à cette pièce, maintenant publiée sous le titre Une chienne¹, L'Amour de Phèdre de Sarah Kane², un chapitre du roman de J. M. Coetzee, Elizabeth Costello, et quelques vers de Racine.

par Monique Le Roux

Wajdi Mouawad/Sarah Kane/J. M. Coetzee, *Phèdre(s)*. Mise en scène de Krzysztof Warlikowski. Théâtre de l'Odéon jusqu'au 13 mai. Tournée jusqu'en décembre 2016

En 2007, dans des entretiens publiés sous le titre *Théâtre écorché*, Warlikowski témoignait de sa fidélité aux mêmes interprètes, à l'époque surtout des acteurs polonais. Il a manifestement conçu *Phèdre(s)* comme une célébration de la protagoniste, Isabelle Huppert, qui avait joué en 2010 dans *Un tramway*, son adaptation d'*Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, déjà écrite par Wajdi Mouawad. Il retrouve aussi ses auteurs de prédilection : il a obtenu une pleine reconnaissance internationale au Festival d'Avignon 2002 grâce à *Purifiés* de Sarah Kane ; dans *Apollonia*, il a déjà associé au texte de sa compatriote Hanna Krall un chapitre d'*Elizabeth Costello* de J. M. Coetzee, des extraits de *L'Orestie* d'Eschyle et d'*Alceste* d'Euripide.

Comme il considère toujours la tragédie antique comme un « pilier » de son travail artistique, il a cette fois procédé à un montage à partir du personnage de Phèdre chez Euripide et Sénèque ; il en avait confié la version française à Wajdi Mouawad. Mais ce dernier s'est livré à une complète réécriture contemporaine, comme il l'a fait pour

UNE PHÈDRE AUX MULTIPLES VISAGES

Philoctète et *Œdipe à Colonne*, après la mort de Robert Davreu en 2013. Le poète devait retraduire les sept tragédies de Sophocle conservées dans leur intégralité, pour les mises en scène de Wajdi Mouawad. Trois d'entre elles seront présentées à Chaillot en mai-juin prochain : *Ajax* dans le texte de Robert Davreu, *Inflammation du verbe vivre*, (très) « librement inspiré de *Philoctète* », *Les Larmes d'Œdipe*, tout aussi « librement inspiré d'*Œdipe à Colonne* ». Ce printemps, Wajdi Mouawad est donc à l'honneur dans les théâtres nationaux.

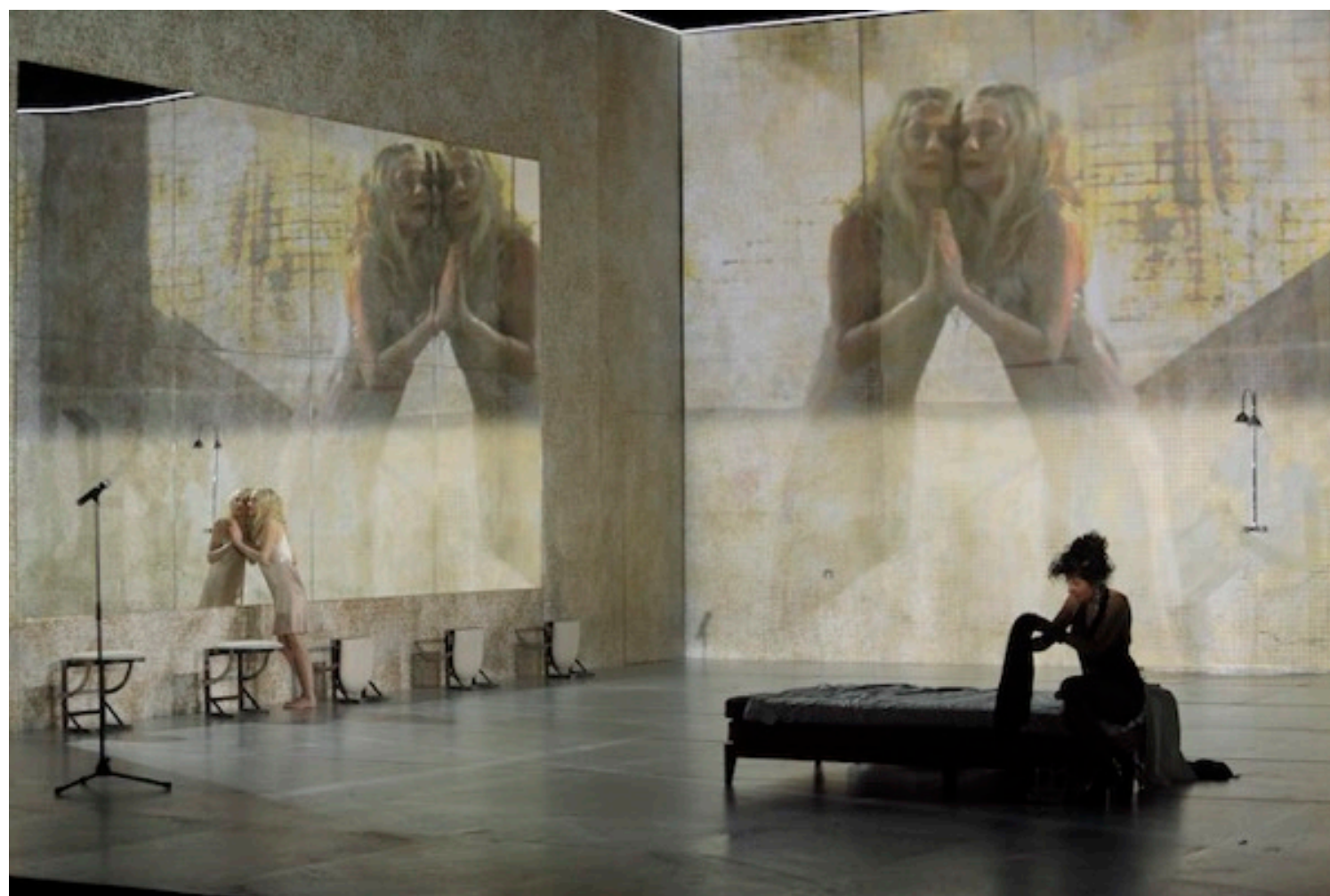
Dans la préface d'*Une Chienne*, l'auteur rappelle « l'origine phénicienne de Phèdre, celle de sa mère Pasiphaé et de sa grand-mère Europe, enlevée par Zeus sur les plages de Sidon où, enfant, nous allions pique-niquer avec mes parents. Cette Phèdre-là était libanaise, palestinienne, syrienne. Elle était de mon sang. J'étais donc à même de réaffirmer à un public européen le fond asiatique de Phèdre. Elle, joyau de l'écriture racinienne, était une levantine, une chienne. Penser cela après les massacres de novembre 2015 à Paris, c'était retrouver les lieux des massacres de mes guerres et de mes exils puisque tel fut aussi le destin du peuple de Phèdre, après que Thésée eut décimé la cité de Minos. »

La pièce commence dans un « *night-club dans la péninsule arabe* » où se produit « *une chanteuse arabe* ». Elle se divise en cinq épisodes intitulés : « Beauté », « Cruauté », « Innocence », « Pureté » et « Réalité ». Dans le premier, Phèdre n'est introduite qu'indirectement par la prédiction d'Aphrodite ; celle-ci dialogue avec la Vierge Marie, l'entraîne dans le tournage d'un film pornographique : « *Aphrodite en train de lécher la chatte de Marie. Ça ne va pas laisser indifférent* », avant l'Annonciation du dénouement : « *Marie et l'Ange jouissent. / L'Ange se rhabille / Il remet ses ailes / La Vierge regarde Phèdre pendue.* » Les épisodes centraux restent associés à la passion pour Hippolyte, mais la protagoniste y vit aussi une ardente relation homosexuelle avec Œnone, et suit un grand chien noir sur les traces de son enfance avant de l'éventrer.

Krzysztof Warlikowski ne crée que partiellement cette nouvelle pièce de Wajdi Mouawad

issue de sa commande, mais il a saisi l'occasion de monter *L'Amour de Phèdre* presque dans son intégralité. « *Sarah Kane donne quelque chose directement en quelques mots, minimalisés dans un acte direct* », disait-il, après sa mise en scène de *Purifiés*. Ensuite, à partir du chapitre « Éros », il reprend l'interrogation d'Elizabeth Costello – la protagoniste du roman de J. M. Coetzee – sur les amours des dieux et des mortels. Il a introduit, non pas le personnage du poète Robert Duncan, associé à un souvenir ému de jeunesse, mais celui d'un maître de conférences, préposé à la présentation de l'invitée, exposé à des réparties caustiques lors de ses tentatives d'intervention sur la misandrie, *Freud ou le désir du pénis*, chargé des quelques répliques d'Hippolyte à l'aveu de Phèdre chez Racine (acte II, scène 5). Dans la troisième heure de la représentation, la conférence, interrompue par ce morceau d'anthologie, terminée avec un sourire par la phrase : « *Je vous remercie de votre attention* », est apparue à une partie des spectateurs comme le grand moment longtemps attendu, après le texte de Wajdi Mouawad, très inégal comme d'autres de ses écrits, et la pièce de Sarah Kane, moins convaincante que le reste de son œuvre fulgurante, peut-être empêtrée dans la transposition contemporaine du mythe antique.

Mais Isabelle Huppert, elle, est éblouissante de bout en bout, sans pour autant éclipser ses partenaires. Le spectacle commence par la performance de la superbe danseuse Rosalba Torres Guerrero et la reprise par Norah Krief de la chanson *Al-Atlal*, écrite pour Oum Kalthoum. Il se poursuit très vite par l'apparition d'une « Aphrodite soûle », affublée d'une longue perruque filasse : entrée saisissante d'une très grande comédienne prête à tous les excès, aux abandons parfaitement maîtrisés. Elle s'expose sans répît sur scène ou sur des écrans, par exemple dans la projection en gros plan d'un orgasme filmé en direct, partagé avec le jeune Gaël Kamilindi, Hippolyte chez Wajdi Mouawad et aussi le chien noir. Dans la pièce de Sarah Kane, quand la protagoniste s'est déjà suicidée par pendaison, son portrait géant continue à dominer la rencontre entre Hippolyte (Andrzej Chyra, un des acteurs polonais les plus souvent distribués par Warlikowski) et un prêtre (Alex Descas, aussi Thésée et un médecin), à être témoin de la scène de



© Pascal Victor

UNE PHÈDRE AUX MULTIPLES VISAGES

fellation entre eux. L'adaptation d'*Une chienne*, qui supprime le personnage de la Vierge, qui réduit beaucoup le rôle d'Enone (Norah Krief) par la disparition de la relation homosexuelle, confirme le choix de magnifier pleinement l'interprète de cette Phèdre aux multiples visages.

Après plus de trois heures de représentation en matinée, le dimanche 20 mars, Isabelle Huppert a ouvert l'hommage à Luc Bondy. Dans le même tailleur-pantalon noir que la conférencière Elizabeth Costello, elle a commencé la soirée par une minute de silence et la lecture d'extraits de *Dites-moi qui je suis pour vous* de celui qui était aussi un véritable écrivain. Victoire Du Bois et Clotilde Hesme, avec des poèmes de Toronto, Bulle Ogier, avec un fragment de *Mes dibbouks*, ont apporté d'autres exemples de cette activité heureusement reconnue par l'éditeur Christian

Bourgois. L'art du metteur en scène au théâtre et à l'opéra était évoqué par des interprètes présents sur le plateau, pour des témoignages, ou des scènes jouées, par exemple Dominique Reymond et Micha Lescot dans *Les Chaises* d'Eugène Ionesco. D'autres apparaissaient dans des documentaires, des captations ou un premier montage du film tourné en 2015 dans les différents espaces de l'Odéon, comme un adieu, avec *Les Fausses Confidences* de Marivaux, par Luc Bondy à un lieu de prédilection. Mais l'émotion est venue plus encore des anciens et fidèles compagnons,

Peter Handke, Peter Stein, Richard Peduzzi.

1. Wajdi Mouawad, *Une chienne*, Leméac/ Actes Sud-Papiers, 2016.
2. Sarah Kane, *L'Amour de Phèdre*, L'Arche, 2002.