



Pierre Bergounioux, le temps rejoint

Et aussi...

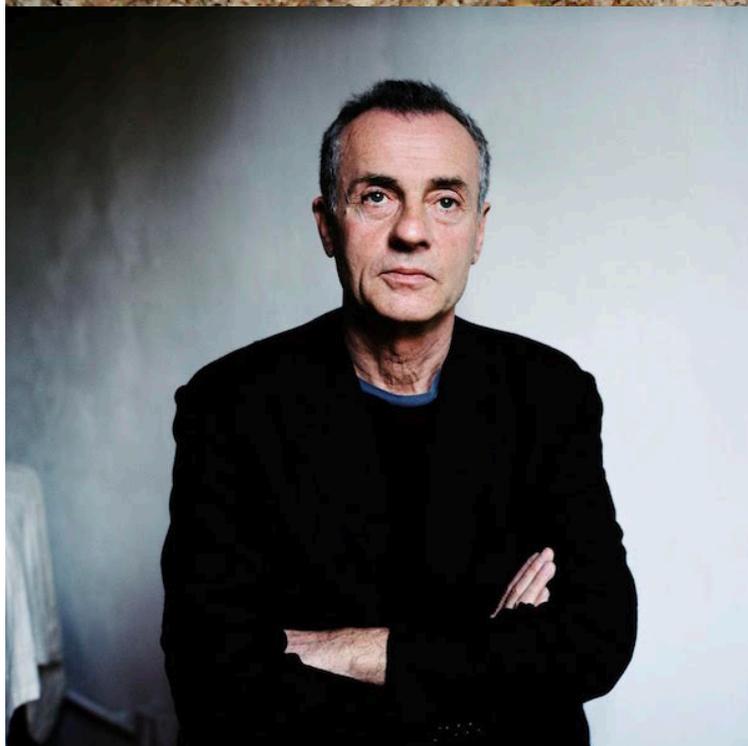
Trois livres hantés

La Syrie au quotidien

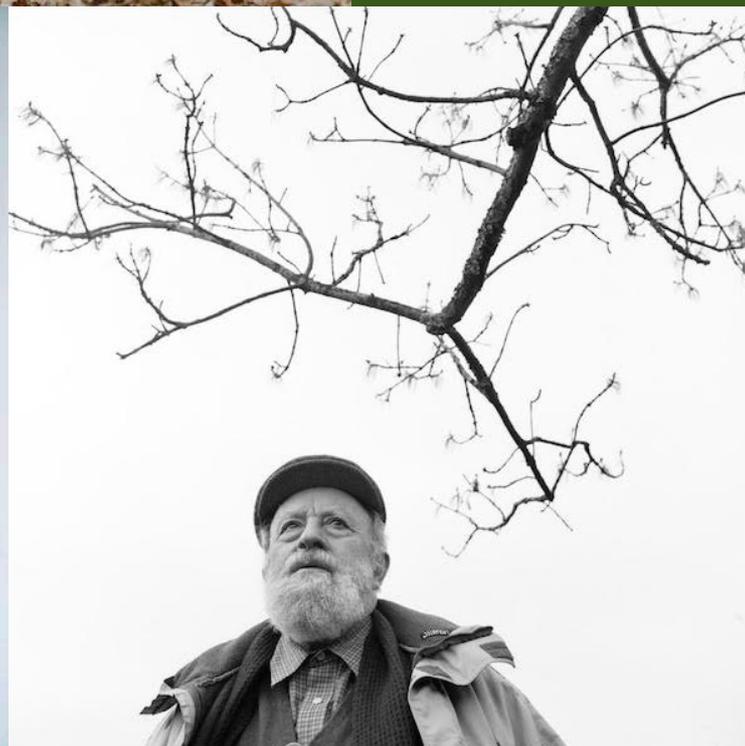
Le Non de Michaux

Le Loup toqué de Zabolotsky

Stéphane Moses et Romain Rolland à la recherche d'un « ailleurs »



Jean Rolin
sur l'île de Peleliu



Michel Butor devant
la peinture occidentale

Pierre Bergougnoux Carnet de notes 2011-2015 par Tiphaine Samoyault	p.3	
Michka Assayas Un autre monde par Gabrielle Napoli	p.5	
Jean Rolin Peleliu par Pierre Benetti	p.6	
Une enfance dans la guerre - Algérie 1954-1962 par Albert Bensoussan	p.7	
Geneviève Peigné L'interlocutrice par Marie Étienne	p.8	Le faire en se mettant à l'écoute des hantises des autres, de ce qui remonte de l'absence ou de la perte, comme le propose Marie Étienne en évoquant « trois livres hantés », qui – c'est une force de la littérature – consolent et ravagent.
Anna Hope Le chagrin des vivants par Claude Grimal	p.12	
Yitshok Rudashevski Entre les murs du ghetto de Wilno par Norbert Czarny	p.13	Le faire en acceptant les livres durs, les souvenirs du ghetto de Wilno par Yitshok Rudashevski, traduit du yiddish pour la première fois en français, parce que, presque jusqu'au bout, – c'est un adolescent qui écrit – l'espoir existe, même si tout peut arriver à tout instant.
Christos Ikonomou Ça va aller, tu vas voir par Ulysse Baratin	p.14	Malgré leur noirceur, les nouvelles de Christos Ikonomou, évoquant la misère sociale autant que spirituelle de la Grèce d'aujourd'hui, laissent une brèche ouverte à ce tressaillement.
Imre Kertész (1929-2016) par Pierre Pachet	p.16	
Entretien avec Gabriel Josipovici propos recueillis par Steven Sampson	p.17	
Samar Yazbek Les portes du néant par Gabrielle Napoli	p.18	Le faire en ouvrant les yeux sur les souffrances du peuple syrien telles que les évoque l'écrivaine et journaliste Samar Yazbek dans <i>Les portes du néant</i> , après l'extraordinaire <i>Feux croisés – Journal de la révolution syrienne</i> , publié aux éditions Buchet Chastel en 2012. Comme l'écrit Gabrielle Napoli qui lui consacre un article, Samar Yazbek n'idéalise pas les rebelles, ni même la révolution, mais elle rappelle comment le peuple syrien, privé de tout, lutte à chaque instant pour sa survie contre deux fronts, le régime d'Assad et les djihadistes. « <i>En cela, Les portes du néant est un témoignage absolument poignant que Christophe Boltanski dans sa préface, range aux côtés de ceux de Varlam Chalamov et Primo Levi, de Rithy Panh et de Jean Hatzfeld, de ces ouvragés qui tentent "d'arracher quelque chose au néant, de faire surgir dans les trous noirs de l'Histoire un soupçon d'humanité".</i> »
Nikolaï Zabolotski Le loup toqué par Christian Mouze	p.20	
Abécédaire de 50 ans de lectures par Gérard Noiret	p.22	
Hugo von Hoffmansthal Le livre des amis par Mireille Gansel	p.27	
Henri Michaux Donc c'est non par Maurice Mourier	p.29	
Stéphane Moses Walter Benjamin Romain Rolland Mahâtma Gandhi par Jean Lacoste	p.31	
Éric Aunoble La révolution russe : Une histoire française par Jean-Jacques Marie	p.33	Le faire en rappelant la puissance du non, dont Henri Michaux a su faire un geste politique. Loin de la retraite ascétique ou du surplomb dandy, son refus d'apparaître venait certes d'une culpabilité à l'endroit de sa propre existence, mais surtout d'une résistance majeure aux offres du marché. Il n'en faisait ni mérite ni mystère : il était d'origine belge.
Ernest Cœurderoy Jours d'exil par Maïté Bouyssy	p.34	
Lettres de Madame de Rémusat par Catriona Seth	p.37	
Michel Onfray ou l'art du vide par Alain Joubert	p.38	T.S.
Adeline Baldacchino Michel Onfray ou l'intuition d'un monde par Jean Lacoste	p.42	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
Michel Butor 105 œuvres décisives de la peinture occidentale par Gilbert Lascault	p.43	
Jerrold Levinson Essais de philosophie de la musique par Frédéric Ernest	p.45	
Edward Bond La Mer par Monique Le Roux	p.46	
Suspense (2) par Claude Grimal	p.48	en indiquant vos coordonnées (adresse postale, adresse électronique)

Le temps rejoint

Situés à une limite extrême de l'écriture du jour, le *Carnet de notes de Pierre Bergounioux*, dont paraît le quatrième volume en dix ans, n'imprime guère que de légères variations au compte rendu quotidien. Il continue pourtant de donner à lire une courbe du temps qui rend sa lecture bouleversante.

par Tiphaine Samoyault

Pierre Bergounioux, *Carnet de notes 2011-2015*.
Verdier, 1205 p., 38 €

Les premières années du *Carnet*, la décennie 1980-1990, montrait un homme dans la force de l'âge, dont la vie était scandée de petits et grands événements. Avoir consacré celle-ci à l'écriture obligeait pourtant à une discipline, dont le journal comme accompagnement régulier et discret était l'une des règles. Trois décennies plus tard, la vie s'est assagie, l'activité est plus restreinte et le temps s'alourdit. Cela se traduit matériellement par le volume de ce quatrième carnet, aussi important que les précédents, mais pour moitié moins de temps. 2011-2015 : le corps pèse et le temps presse, cela s'écrit, cela se sent. Atteint par des troubles cardiaques et souffrant d'hypertension, Pierre Bergounioux étouffe, fait des malaises, se sent mourir. Il lui arrive de tomber dans le métro, de ne pas dormir de la nuit ; parfois c'est l'angoisse que cela se produise qui le rend malade : aucun jour sans cette crainte, que celui-ci soit le dernier. « *J'ai pris soin de déverrouiller les portières, qui se ferment automatiquement, pour le cas où je perdrais connaissance au volant. On n'aurait pas besoin de casser la vite pour m'extraire, mort ou vif, de la voiture. Avec ça, certain triste tour d'esprit, congénital, me fait m'attacher à d'infimes détails, et jusque dans ces instants où je suis peut-être pour perdre le monde entier. [...] Je vais mourir comme j'ai vécu, dans l'intranquillité.* » (2.5.2011) La peur travaille l'écriture quotidienne. Les activités et les gestes ordinaires – prendre le RER à Courcelles, faire les cours aux Beaux-Arts, répondre à une interview, se rendre au supermarché, lancer une machine – demandent plus d'efforts à être ainsi pris en tenaille par cette gêne chronique, cette piqûre au cœur.



© Jean-Luc Bertini

La force du *Carnet de notes* a toujours été d'exposer ainsi crûment le quotidien, sans digression, sans analyse et sans jugement. Pierre Bergounioux lit des livres mais ne dit rien de leur contenu ; il rencontre des personnes mais ne formule aucune opinion à leur sujet ; de ses compagnons de vie les plus proches, mère, épouse, frère, enfants, il ne livre que des éléments factuels qui le touchent directement. De la vie extérieure, la politique, les événements du monde, ce qu'on lit dans les journaux, il ne fournit aucune analyse qui impliquerait une distance, un détachement. Les notes sont précisément ce qui n'est pas encore entièrement coupé du réel qui les justifie et dont elles portent encore la matière. C'est tout leur intérêt de n'avoir pas été encore arrachée par l'écriture ou par le sens à la substance du corps et de l'existence. Ainsi,

LE TEMPS REJOINT

comme dans les *Journaux* de Kafka, les notations les plus minces sont presque les plus troublantes. Des phrases comme : « *La seule distraction de la journée aura été l'aller-retour à la pharmacie, pour renouveler un des traitements* » (14.6.2011) ou bien « *je découvre, en rassemblant mes petites affaires, que le portable est déchargé* » (25.10.2014), « *je prends la rame de huit heures* » (15.2.2013), ne sont pas plates, parce qu'elles restent attachées au moment particulier du temps qui a eu lieu. Ni la généralité, ni le travail de l'écriture ne produisent un tel effet : les notes ne sont pas détachées du temps concret, elles sont encore accrochées aux branches de l'instant. Si les autres écrits de Pierre Bergounioux s'occupent du passé pour lui donner une intelligibilité, le *Carnet* ne consigne que le présent notable, dont l'intelligence vient de ne pouvoir être l'objet d'aucune récupération, d'aucune récapitulation. Par cette sorte d'éthique de la surface, qui est celle de la notation, Pierre Bergounioux donne de la dignité à nos pauvres vies, à tout ce qui en elles n'est pas mémorable et qui pourtant témoigne de notre présence réelle dans le monde.

La puissance spécifique de ce volume-ci (2011-2015), que l'on pressentait déjà dans le précédent (2001-2010), est de faire se rejoindre le temps de la vie et le temps de la notation (qui se confondent) avec le temps du lecteur. Les premiers volumes avaient été publiés assez longtemps après avoir été l'espace encore secret d'une consignation méthodique et obscure, puis dactylographiés a posteriori. Les derniers sont écrits dans la certitude de leur publication et sans que soient modifiées en rien l'éthique et la technique de la notation, cela projette le journal dans un autre temps et leur rencontre produit des effets troublants. Ainsi, le 24.12.2015 : « *Au courrier, les épreuves des trois dernières années du Carnet. Dans une semaine, j'enverrai à Michèle Planel les notes de décembre et tout devrait sortir des presses début février.* » Par un effet de courbe extrêmement bouleversant, plus le temps presse et s'apprête à manquer, plus il est présent et impose au lecteur sa présence de présent. On fait l'expérience – que n'auront pas de la même manière les lecteurs plus tardifs – d'une contemporanéité radicale

où nous appartenons concrètement au peuple du livre, même lorsque nous n'y sommes pas présents nommément.

Comme souvent, le jeu concerté avec le temps produit des effets de heurts violents. Chaque lecteur pourra en faire l'expérience dans la façon particulière et précise dont se rejoindra le temps de sa vie propre et celle qui est consignée ici. Mais il en est un qui advient, imprévisible, dans le cadre de cette vie-là, notée sans tri ni téléologie : la mère de l'écrivain, « Mam » présence constante et discrète depuis le début, après avoir été malade tout du long, comme son fils (il est un âge où le corps des enfants et celui des parents se mettent à se ressembler), meurt. On est le 12 novembre 2015. Le soir du 13, cent trente personnes sont tuées à Paris. « *Il me semble vivre une période de grand malheur. Mam nous a quittés et des fous furieux abattent les gens, par dizaines, dans les rues.* » (14.11.2015) La plus grande rupture personnelle, celle qui coupe symboliquement le fil qui vous rattache à la naissance et vous met désormais en première ligne devant la mort, et, simultanément, la terrible violence extérieure, font se rejoindre deux fragilités, deux incompréhensions. Nous sommes devant l'événement pur, sans après-coup, sans explication. Nous ne sommes pas devant le temps, mais dedans.

La photo de Pierre Bergounioux a été prise récemment par Jean-Luc Bertini. Voici ce qu'en dit l'écrivain dans son Carnet de notes (2011-2015) :

« Jean-Luc Bertini arrive à deux heures. Il prend quelques photos à la fenêtre du bureau puis nous nous rendons à la lisière orientale du bois d'Aigrefoin, au-dessus du cimetière. Nouvelles images, sous le taillis que crible la lumière oblique du couchant. » (28.12.2015)

On trouvera d'autres très beaux portraits de Bergounioux réalisés par Jean-Luc Bertini dans le numéro d'avril de La Femelle du requin.

La musique à tout prix

Cinq ans après sa réflexion sur les arcanes de l'administration française et les problèmes liés à ce qui constitue une nationalité dans Faute d'identité, Michka Assayas revient à ses amours de toujours : l'histoire du rock. Avec Un autre monde publié aux éditions Payot & Rivages, il raconte comment la musique a façonné son expérience de critique puis de père, sur fond sonore.

par Marie-Lucie Walch

Michka Assayas, *Un autre monde*.
Éditions Payot & Rivages. 208 p., 18 €.

1970, les Beatles se séparent. Dix ans plus tard Ian Curtis, le chanteur de Joy Division, se suicide. Pour le jeune adolescent qu'est alors Michka Assayas et pour tant d'autres, c'est la fin d'un monde. Un nouveau est alors attendu par une génération entière, attentes relayées par les mouvements punk et new wave. L'auteur raconte le « combat » dans lequel il s'engage pour défendre un idéal de musique, à la recherche de l'inédit et de la perfection. Cette lutte prend ses racines tôt dans sa vie. Le docte père du méticuleux *Dictionnaire du rock* tient à ne brûler aucune étape. « *Le chemin a été long et les détours étranges* », précise-t-il.

Michka Assayas raconte la quête existentielle de la génération post-sex, drugs and rock'n'roll ; il dresse le portrait d'une jeunesse perdue dans la société qui suit les Trente Glorieuses, alors en pleine mutation. Une génération, la sienne. Il établit un intéressant parallèle entre ses interrogations de jeune critique dans le journal *Rock & Folk* et les musiciens de son âge que sont Bono, Morrissey des Smiths, ou Elvis Costello à leurs débuts. Il présente ces futures stars internationales comme ses pairs, lui confiant leurs incertitudes quant à leur avenir : « *nous parlions du système en place qui favorisait la génération précédente, de notre rage de ne pas arriver à faire entendre notre voix singulière, de la façon dont tout semblait barricadé pour nous empêcher d'exister, de notre frustration, en somme, à ne pas trouver notre place dans le monde.* »

Il faudra des années et nombre de ce que Michka Assayas nomme lui-même « [s]es errances », pour qu'il atteigne cette place. La révélation a précisément lieu à la fin du livre, alors que le journaliste qui se considérait jusque-là comme un « *imposteur* » donne un concert avec son groupe. La transition entre son poste de témoin privilégié

comme critique et celui de praticien est décisive et révèle une transformation intérieure décrite avec justesse et sans fausse pudeur. Ce n'est pas déjà le cas.

Entre-temps, il y a Antoine, son fils de quinze ans. Ironie du sort pour ce père au sens du rythme inexistant, il est batteur. L'urgence de transmettre sa passion pour maintenir son lien parental va permettre à Michka Assayas de sortir de son statut de collectionneur passif et de prendre les choses en main. En l'occurrence, la chose en question est une guitare. La relation autoritaire s'inverse : le fils enseigne le père et le suit dans son délire de « *jeune punk à la quarantaine passée* ». De beaux moments de complicité s'ensuivent, empreints d'émerveillement naïf et de projets déjantés.

Il est d'ailleurs surprenant de voir à quel point l'admiration sacrée que Michka Assayas accorde aux artistes ne se ternit jamais, malgré sa propre pratique de la scène. L'achat de ses différents instruments est décrit comme des étapes décisives dans le parcours initiatique d'un Michka adolescent puis homme mûr. Des premières grattes sur une guitare espagnole, il découvre avec un enthousiasme constant les joies de la sonorité des basses Fender en passant par l'ukulélé et le baglama, luth turc. Cet observateur sagace revêt pourtant le monde musical d'un « *pouvoir de sorcellerie* », puisqu'il considère la musique comme une « *source magique et jaillissante* ». Chaque répétition avant un concert ou un enregistrement s'accompagne en effet d'un sentiment aigu de crainte religieuse, presque symptomatique. Devenu un mode de vie au fil du temps, cette angoisse est une raison de vivre pour ce critique de rock chevronné : « *C'est parce que j'avais envisagé la musique, même la plus simple, avec effroi, que je m'étais mis à écrire sur elle.* »

Cet amour inconditionnel de la musique s'accompagne, du reste, d'un mépris envers l'écriture journalistique. Pour lui, le critique de rock est « *un non-métier* », un « *parasite* »

LA MUSIQUE À TOUT PRIX

dont le verbiage passe à côté de l'essentiel : l'expérience même de la musique. Écrire un livre sur le sujet semble donc périlleux mais le récit de Michka Assayas s'écoute plus qu'il ne se lit. Pour illustrer à quel point la musique est une composante essentielle à sa vie, il sature son texte de références musicales au point de constituer à la fin du livre une playlist des chansons citées sans lesquelles « *ce livre n'existerait pas* ». On est donc à la fois partagé entre le désir de poursuivre sa lecture et celui de s'interrompre pour se laisser prendre par l'un ou l'autre des titres. Cette apparente contradiction est illustrée par la citation en exergue, extraite d'une chanson du groupe rock The Colors Out of Time, *Dancing with Joy* : « *I didn't want to jump in the water/ But sometimes you don't do what you order.* »

Ne pas oublier ceux qui sont morts pour rien

***Le promeneur des récits
de Jean Rolin circule à vélo
pour retrouver les traces d'un
« épisode malgré tout secondaire »
de la Guerre du Pacifique.***

par Pierre Benetti

Jean Rolin, *Peleliu*, P.O.L., 153 p., 14 €.

L'île de Peleliu n'est certainement pas connue de tous. C'est l'un des seize Etats de la République des Palaos, en Micronésie (Océanie). Ceinte d'une barrière de corail et en partie recouverte de mangrove, ayant « *la forme d'une pince de homard aux mâchoires inégalement développées* », Peleliu est susceptible de réactiver le vieux fantasme littéraire de l'île déserte – et d'en rappeler du même coup le caractère utopique. Entre 500 et 700 personnes habitent ce territoire long d'une dizaine de kilomètres, connu pour avoir été le théâtre d'une bataille effroyable, faite de bombardements et de corps-à-corps, la seule qui eut lieu dans l'archipel pendant la guerre opposant en 1944 les Etats-Unis et le Japon. Voilà déjà de quoi provoquer l'intérêt du narrateur nonchalant, curieux, légèrement ironique et mélancolique qui circule dans les livres de Jean Rolin.

Après le bateau, moyen de transport régulièrement évoqué par l'auteur dans ses reportages (*L'homme qui a vu l'ours*, 2006), la marche à pied (*La Clôture*, 2002) ou encore la voiture (*L'Explosion de la durite*, 2007), c'est à vélo que se déplace, toujours avec une certaine drôlerie, ce type étrange qui aime la solitude des hôtels et les endroits du monde où a priori il n'y a rien à faire : « *Sans doute son éloignement – bien moindre que je ne l'avais imaginé, cependant, car en dépit de fréquentes coupures d'internet Peleliu et l'archipel des Palaos font partie désormais du monde globalisé, avec le sentiment que celui-ci procure de se trouver toujours et partout au même endroit -, sans doute son éloignement était-il pour quelque chose dans mon désir, d'ailleurs assez vague, de m'y rendre.* »

Le narrateur de *Peleliu* a le même tropisme pour l'espionnage (ou du moins pour les missions au caractère trouble) que celui d'*Ormuz* (2014) ; on pourrait même reconnaître en lui le narrateur d'*Un chien mort après lui* (2009) lorsqu'il fait référence, comme s'il levait son verre aux « *Happy Few* », à la dernière phrase d'*Au dessous du Volcan* de Malcolm Lowry. Bref, *Peleliu* constitue un épisode de plus du récit global entamé par Jean Rolin il y a une quinzaine d'années, récit qui montre qu'il est encore possible de vivre des aventures et de les raconter – si l'on considère que le récit et la description sont, en plus de l'expérience du voyage, des aventures en soi.

Il n'en demeure pas moins que Jean Rolin aborde ici de manière plus frontale ce qui traversait de loin en loin ses précédents livres : la reconstitution d'événements marginaux de l'histoire, la description de « zones » peu fréquentées, le récit de vies dont il faut refaire la légende à partir de bribes glanées dans les journaux et les livres. *Peleliu* peut se lire comme l'exploration d'un « *endroit où tant d'hommes [sont] morts pour pas grand-chose (puisqu'il est avéré désormais que la bataille de Peleliu aurait aussi bien pu ne jamais avoir lieu)* ». Ce voyage ne vise pas à célébrer l'héroïsme des défunts mais à souligner le caractère totalement vain de leurs actions ainsi qu'à évoquer l'impression de désolation que laisse le paysage dans lequel elles se sont déroulées.

L'inquiétude va grandissant sur cette île où apparaissent des crabes gigantesques, où les noix de coco pourrissent quand elles ne menacent pas d'assommer, où l'on croise des animaux morts, un minibus abandonné, un

NE PAS OUBLIER

CEUX QUI SONT MORTS POUR RIEN

type armé d'une machette, et où les rares vestiges de « *cet épisode malgré tout secondaire de l'histoire militaire américaine* » sont les bouteilles de bière et de saké abandonnées dans une grotte, un bunker en ruines, un monument où la formule « *Lest we forget those who died* » a été gravée. Il ne reste pas grand-chose, donc, de sorte que l'emportement consécutif à la rêverie du voyage, alimenté par la lecture de Melville, Conrad et Stevenson, se fracasse avec humour sur les aspects pathétiques de la réalité. Ici la désillusion est toujours rattrapée par la phrase bizarrement impeccable de Jean Rolin, vraie aventure dans son souci obsessionnel du réel.

L'enfance en Algérie sous la guerre : quel gâchis !

En quarante-quatre témoignages d'écrivains nés en Algérie entre 1940 et 1950, Leïla Sebbar dont on connaît les talents d'anthologiste de l'Algérie et de la Méditerranée (Une enfance algérienne, Une enfance juive en Méditerranée musulmane, L'enfance des Français d'Algérie) recense, dans « ce livre douloureux », les émotions premières et les traumatismes qui ont marqué toute une génération d'enfants ou d'adolescents confrontés à une guerre qui ne disait pas son nom.

par **Albert Bensoussan**

Une enfance dans la guerre – Algérie 1954-1962.
Textes inédits recueillis par Leïla Sebbar. Éditions Bleu Autour, 2016, 296 p., 26 €

Tous l'attestent : on parlait seulement d'« événements » ou de « maintien de l'ordre ». Et pourtant, que de centaines de milliers de morts ! La mort est la seule chose – l'obsession – commune qui apparaît dans chacun de ces récits : l'un – Alain Amato, le Constantinois – voit de ses yeux son petit voisin Gérard Laloum tué par une grenade et conclut : « *la*

réalité vient de pulvériser mes rêveries » ; et il perçoit, dans le hurlement de la mère qui vient de perdre son fils, « *le glas de son enfance* ». Tandis que de l'autre côté du pays, Simone Molina revit cette explosion à Alger qui l'ensevelit sous les gravats : « *Que faire de la poussière dans la bouche, de l'espoir qui s'amenuise... ?* ». Pour Monique Ayoun, c'est la mort de son oncle Charles – tout comme l'oncle de Joëlle Bahloul, la sociologue, pour qui « *les lignes de séparation et d'animosité demeuraient floues* » –, assassiné d'une balle dans la nuque, qui détruit « *l'équilibre du jour* » (selon la phrase de Camus) et abolit le bonheur.

Ce même bonheur vécu dans le Sud, à Djelfa, par Danièle Iancu-Agou, vole en éclats le jour où son oncle aussi est assassiné : c'était le grand-rabbin de la communauté de Médéa, et elle rapporte, à partir de ce drame familial, les nombreuses exactions commises, déjà, contre les juifs : les sept morts de Nédroma, la bombe contre la synagogue de Boghari, la grenade dans la synagogue de Bou-Saada. À l'autre bout, bien sûr, l'assassinat en 1961 à Constantine de la vedette de la musique orientale, Cheikh Raymond Leyris, le beau-père d'Enrico Macias, meurtre qui précipita l'exode des Juifs de cette ville dont ils étaient probablement les plus anciens locataires. Ce à quoi répond le témoignage de Patrick Chemla, à qui les copains du FLN de son frère avaient fait comprendre « *qu'il n'y aurait pas d'avenir pour les juifs en Algérie* ». En vérité, dans ce pays où la France livrait une guerre meurtrière avec pour victimes des dizaines de milliers de jeunes Français et des centaines de milliers d'Algériens, où le FLN (Front de Libération Nationale) venait d'exterminer son rival, le MNA (Mouvement National Algérien), sur cette terre où bientôt l'OAS (Organisation Armée Secrète) allait livrer un combat sans merci contre ceux qu'on appelait « les rebelles », puis à l'Indépendance la persécution des harkis, ces soldats perdus de la République Algérienne Démocratique et Populaire (RADP), en attendant la très meurtrière guerre civile de 1992, la place, la marge, était des plus étroites.

Mayssa Bey, dont la famille est atteinte dans sa chair, découvre au matin dans une rue de Belcourt, enfant terrifiée, « *les corps ensanglantés qu'on évacue en toute hâte* ». Jacqueline Brenot constate, dans son désespoir et sa haine nouvelle pour « *l'engeance humaine* » : « *Le paradis bleu et or a vacillé dans une immense flaque rouge* ». De même, Jean-Pierre Castellani a « *le sentiment d'un immense gâchis* ». Quant à

L'ENFANCE EN ALGÉRIE SOUS LA GUERRE

Daniel Mesguich, qui revit la tragédie de sa voisine dont les deux enfants ont été égorgés par cette jeune femme de ménage, que l'OAS ensuite retrouvera pour la pendre, nue, lui, l'acteur, en reste sans voix et ne sait que dire : « *L'Algérie en moi n'est qu'un grand trou* ». Mehdi Charef est horrifié par le crime contre sa tante pendue aux poutres de son « *gourbi* », et plus encore horrifié par les hurlements de sa « *folle de mère* » ; lui aussi s'exilera en 1962, à l'Indépendance, et ce sera pour produire ce beau film mélancolique *Le Thé au harem d'Archimède* (1985).

Français, arabes, chrétiens et juifs, pas de partage : chacun compte ses morts. Il arrive aussi que la victime soit au milieu des clans : Nora Aceval, dont le père est fermier espagnol et la mère musulmane, vit la fracture et la haine en elle-même : « *Nos deux moitiés étaient en guerre* », écrit-elle, pathétique, ce qui nous fait penser au roman emblématique de Claude Kayat, *Mohammed Cohen* (1981) qui relate l'« *impossible histoire d'amour entre un juif et une arabe* ». Quant à Jean Lenzini, son visage brun et ses cheveux frisés le font prendre pour un arabe, mais c'est quand même un attentat du FLN qui fait couler le sang sur sa cuisse, et lui fait dire que cette « *odeur de la mort* », il la portera sur lui sa vie durant. Alors que la mémoire de Mohamed Kacimi est hantée par « *les cadavres de l'Indépendance* », Karima Berger, dans un texte très fort, « *Entre frères* », évoque la tragédie des M'tourni, les harkis, et cette « *cabale arabe pour Arabes* » en concluant : « *Exit les Français ! Ils étaient déjà sortis de nos têtes, plus que nous pour nous haïr* ». Nul barrage, jamais, contre la haine.

On ne peut parler de tous, car tous ces écrits sont convergents et d'une rare efficacité d'écriture ; ils portent témoignage sur ce que Leïla Sebbar appelle « *l'inconnu de la guerre* », et ce que, dans sa préface, Jean-Marie Borzeix résume ainsi : « *Libérer d'anciennes confidences, confier des secrets conservés dans l'épaisseur du temps et déjà presque oubliés, réveiller des perspicacités, des lucidités qui sont propres à l'enfance* ». Par-delà l'Indépendance, il y a cette guerre civile des années 90 qui va jeter à la mer nombre d'Algériens, rejoignant ainsi dans un même bannissement le million de pieds-noirs. « *Pourquoi chez nous une telle aberration* », interroge Mourad Yellès, « *à quel moment de notre histoire avons-nous bien pu dérailler ?* »

Laissons à Alain Vircondelet, l'auteur d'*Albert Camus, fils d'Alger*, le soin de conclure, penché au bateau de son exil, sur cette « *guerre interminable avec pour champ de bataille la mémoire intacte de la terre natale, sa perte et l'impossible retour* ». Et pourtant, confie in fine Anne-Marie Langlois, « *le bonheur semblait infini* ». Fallait-il vraiment fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve ? L'Algérie sous la guerre, dans un tel livre, apparaît comme le sauve-qui-peut général et l'infini désastre pour ceux qui croyaient au ciel et ceux qui n'y croyaient pas, pour ceux qui étaient ici et ceux qui étaient là-bas.

Livres hantés

Trois livres hantés, qui prennent leur élan, leur séduction, leur intérêt, d'une absence, d'une perte : L'interlocutrice de Geneviève Peigné, La poupée de Kafka de Fabrice Colin et Le metteur en scène polonais, d'Antoine Mouton.

par Marie Étienne

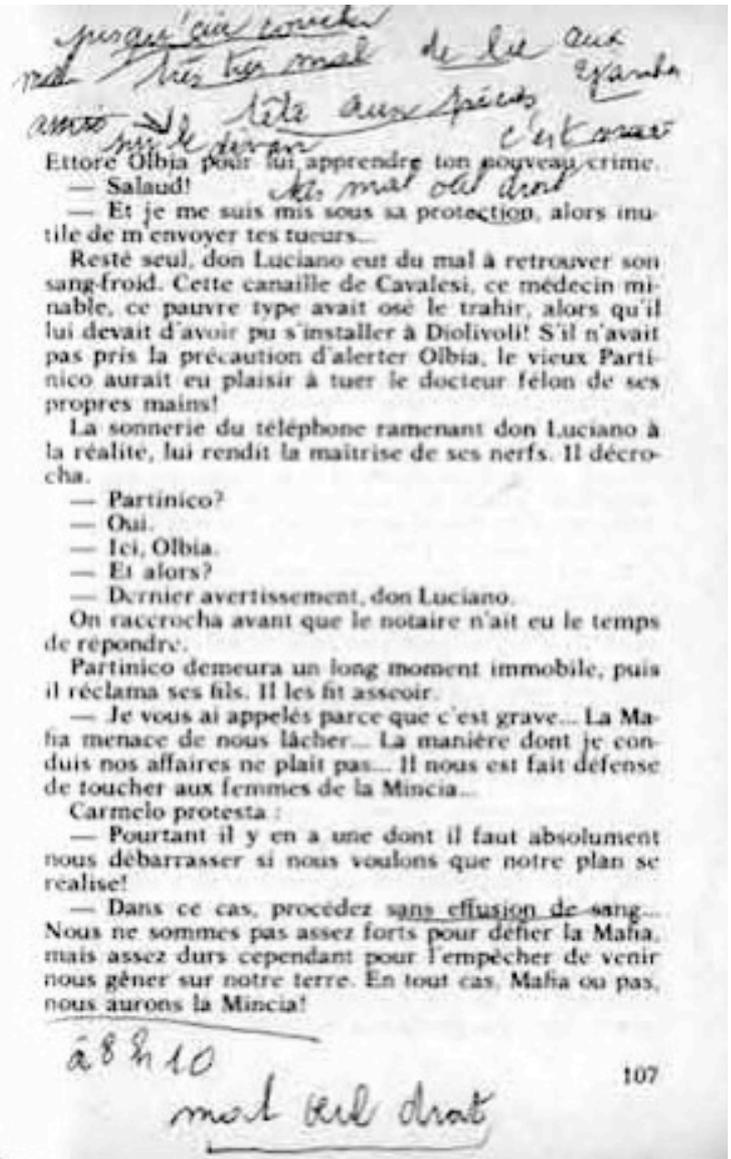
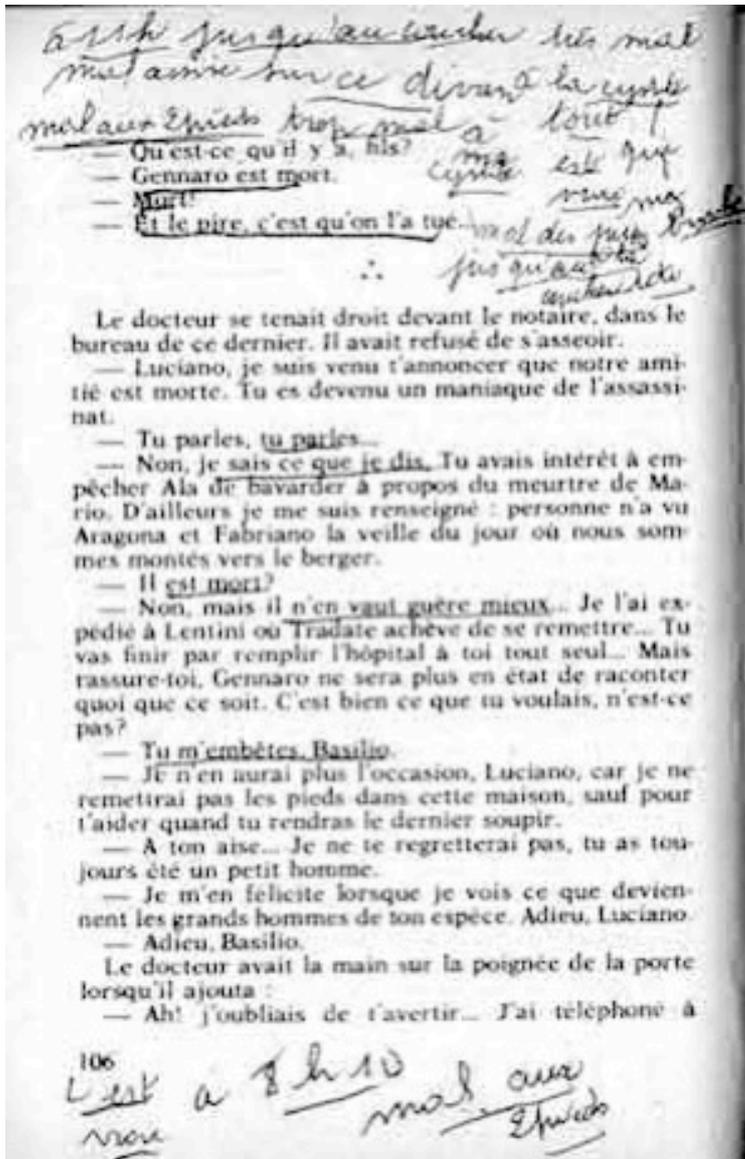
Geneviève Peigné, *L'Interlocutrice*.
Le Nouvel Attila, 120 p., 16 €

Fabrice Colin, *La poupée de Kafka*.
Actes Sud, 260 p., 20 €

Antoine Mouton, *Le metteur en scène polonais*.
Christian Bourgois, 120 p., 12 €

De Geneviève Peigné, je connais quelques livres, toujours brefs, presque avarés de leurs mots : elle va à l'essentiel et souvent de manière insolite, en cela plus poète que romancière. De fait, elle raconte peu, elle envoie des fusées lumineuses, bouscule la chronologie, ne décrit pas de personnages.

Dans les années quatre-vingt-dix, sous le nom de Geneviève Hélène, elle publie plusieurs livres, inclassables, disons-les érotiques, bien que l'auteur répugne à les nommer ainsi, chez Jacqueline Chambon. Puis chez Virgile, un très beau et court texte, *L'Économe*. Un livre stupéfiant, tranchant et cru, définitif. En outre,



TROIS LIVRES HANTÉS

humoristique. On ne sait pas exactement ce qui s'y passe : un décor qu'on pourrait qualifier de trivial, un groupe de femmes, à l'intérieur ou à côté d'une cuisine. On est dans la réalité : la table en formica, le cabas du marché, l'épluchage de légumes. Mais pas seulement... Une femme (plusieurs ?) épluche aussi une chair, un ventre : « *Avant l'épluche-légumes j'envisageais avec les dents. Du temps des dents de lait.* » Et on bascule dans autre chose, un sacrifice humain, une cérémonie macabre, érotique et burlesque.

« *L'amour est ce qui rend mauvais toutes choses bonnes, voyez, aujourd'hui, de ma main, j'ai frôlé les colzas, et j'avais beau chérir, dix de mes doigts broyaient.* » L'humour naît, au moins partiellement, de la rencontre entre rusticité, rapportée sans lyrisme, au plus près du détail, et sensualité exacerbée. Ce qu'on retrouve dans *Au village*,

là aussi publié chez Virgile, chronique acerbe et tendre – fleurs au balcon et parler familier : « *T'es d'famille, toi, ou t'es de l'Assistance ?* »

Dans *L'Interlocutrice*, le dernier livre de Geneviève Peigné, il y a tout cela : narration par à-coups, qui va et vient dans la chronologie, évocations sans fard des fonctions primitives, corporelles, cruauté du constat et tendresse sous-jacente. Les mots d'amour sont tus, comme se tait la mère, l'héroïne du livre, la mère désormais perdue car décédée, et perdue même avant sa mort car atteinte de la maladie d'Alzheimer, presque perdue avant sa maladie car dépressive, dépossédée d'elle-même.

Alors pourquoi ce titre, en quoi cette mère effacée et devenue muette, incapable d'échanger dans ses dernières années, est-elle, peut-elle encore être, l'interlocutrice du titre ? Et avec qui parle-t-elle ? Là sont la force et la surprise que réserve ce livre. La mère, Odette,

TROIS LIVRES HANTÉS

la silencieuse, celle qui n'a plus à sa disposition que quelques mots seulement, que quelques souvenirs, quelques notions de son présent, converse, écrit entre les lignes des romans policiers qu'elle a lus toute sa vie, qu'elle a chéris, qui l'accompagnent encore. Ce n'est qu'après sa mort que sa fille a trouvé les polars d'Exbrayat, de Simenon, de Narcejac ou d'Agatha Christie, raturés, soulignés, complétés par la main de sa mère : elle dialoguait avec l'auteur, avec les personnages, au moyen de ses pauvres mots. L'étrange est que le douloureux et le terrifiant deviennent drôles, et la simplicité poésie pure.

Le langage des malades mentaux paraît se rattacher à celui de l'enfance, à un langage originel que l'écrivain (et tout artiste) ne retrouve qu'avec peine et seulement quand il est grand. L'intervention d'Odette sur le texte imprimé est le plus souvent limitée, elle consiste à changer un pronom, ainsi le « il » devient un « elle », et à changer le temps d'un verbe : « *Il Elle se débattit coincé entre sa fatigue et son angoisse.* » À souligner un mot, une phrase : « *Maigret sortit lentement d'un rêve – ou d'un cauchemar.* » À répondre à une phrase : Le personnage : « *Ça vous épate, hein ?* » Odette : « *Pas moi.* » Le personnage : « *Vous ne dormez pas ?* ». Odette : « *Non. Parce que j'ai peur / De moi.* ». Le personnage : « *J'ai la faiblesse d'être bon catholique et de croire en Dieu.* » Odette : « *Pas moi.* » À répondre en introduisant des corrections (elle était institutrice) : au « *Je sais pas* » du personnage, elle ajoute la négation manquante, et sa propre opinion : « *Moi non plus.* »

La vieille dame désespérée, qui approche de la mort, manifeste un humour probablement ignoré d'elle et, à l'époque, de l'entourage, fille et mari. Quand Exbrayat écrit : « *Je me contenterai d'une omelette vite préparée sur le gaz... une omelette Trocadéro* », elle ajoute en dessous de la ligne : « *C'est vrai, c'est bien bon.* »

Le livre pose des questions sérieuses : en quoi consiste réellement la littérature ? À quoi sert-elle ? À permettre à la fille de découvrir sa mère ? « *Comme c'est bête. Si tard, rencontrer cette tête-là.* » Et de la rencontrer, même après coup, sur le terrain privilégié des mots ? « *Ça me rend fière d'elle. Reconnaissante.* »

Qui, tout compte fait, est le vrai auteur du livre ? L'écrivain n'est-elle pas supplantée par

la mère, qu'elle a le désir de mettre en scène et de valoriser, qu'elle recherche longtemps entre les lignes, entre les livres, dans les bibliothèques, dont elle se croit dépossédée lorsque les autres, lecteurs ou spectateurs (car le texte fut d'abord mis en scène), retrouvent dans Odette leur propre mère ?

Après la mort d'un proche, on éprouve le regret de ne l'avoir pas assez aimé. Alors, un livre comme séance de rattrapage ? Celui-ci est bien mieux, est bien plus, c'est certain. Tant de grâce, d'innocence, chez une vieille dame, malade de surcroît, rend étonnamment heureux.

Dans *La poupée de Kafka* de Fabrice Colin, il est aussi question d'une fille, mais celle-ci ne cherche pas à faire revivre sa mère, elle veut améliorer ses relations avec son père. Roman gigogne. À l'intérieur de cette histoire, une autre femme, qui a l'âge d'une mère et qui garde un secret : a-t-elle ou non été la petite fille que Franz Kafka, jadis, avait croisée dans un jardin public ? Elle avait égaré sa poupée et, pour la consoler, il lui avait promis de venir chaque jour lui apporter une lettre, car, lui avait-il dit, ta poupée est partie en voyage, voici ce qu'elle t'écrit.

L'histoire est magnifique, elle proviendrait de la dernière compagne de Kafka, Dora Diamant, qui l'aurait rapportée à Max Brod, le grand ami de l'écrivain, et à sa traductrice, Marthe Robert. Elle doit être vérifiée. C'est ce à quoi s'emploie l'héroïne du roman, en espérant ainsi se rapprocher d'un père qui consacre sa vie à l'écrivain pragois. La petite fille existe-t-elle ailleurs que dans la fable, trop belle pour être vraie ? Les lettres de Kafka ont disparu, ce sont elles que recherche la jeune fille, et, pour les retrouver, en bonne logique, elle tente de retrouver la petite fille elle-même, qui doit les détenir. On pense à Henry James, à sa nouvelle « Les papiers de Jeffrey Aspern », papiers auxquels aspire avidement un exégète sans scrupules. Mais ils seront détruits, ou perdus, comme les lettres de Kafka.

Fabrice Colin tend à réduire ou à percer ce mystère en se l'appropriant, mais le mystère demeure entier, ce qui permet à l'écrivain maints approches, détours et inventions, dans une narration habitée ou hantée par Kafka, qui en retire tous les honneurs. C'est lui, c'est cette poupée et c'est la petite fille devenue vieille dame acariâtre qui sont intéressantes et à qui on s'attache comme on suit une lumière qu'on voit briller au loin, qui guide ou qui

TROIS LIVRES HANTÉS

égare mais qu'on suit, fasciné. Le reste du roman, ce qui entoure la fable, c'est-à-dire les rapports père et fille, viennent en sus, avec avion, portable, ordinateur et tout l'appareillage de l'ère contemporaine.

Reste l'idée superbe, cœur vivant du roman, de Franz Kafka malade écrivant sur la fin de sa vie et pendant trois semaines une lettre quotidienne, pour qu'une petite fille s'habitue à la perte, à la disparition de sa poupée bien-aimée. Quel est le but de la littérature ? Celui de consoler ou au contraire de ravager, comme dans *Le metteur en scène polonais* d'Antoine Mouton ?

Ce dernier, à ce qu'il semble, n'est ni metteur en scène, ni polonais. Mais, libraire au théâtre de la Colline, il a eu l'occasion d'approcher des acteurs, des metteurs en scène et des directeurs de théâtre. Il écrit donc à leur sujet en connaissance de cause. Pour ce qui est de la Pologne, il a incontestablement lu Gombrowicz et son *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Et il a l'œil tourné, pas seulement vers la Pologne, mais aussi vers l'Autriche et l'Allemagne, avec Thomas Bernhard, dont son style s'inspire. Le récit, en effet, cocasse, chagrin, répétitif, se déroule en spirale, enfermé sur lui-même, comme le metteur en scène est enfermé dans sa folie, sa démesure hallucinée.

En fait, que se passe-t-il ? Le metteur en scène polonais, qui n'a (comme d'ailleurs tous les personnages) qu'une fonction mais pas de nom (bien qu'il soit inspiré, m'apprend Monique Le Roux, d'un metteur en scène, justement polonais, qui a œuvré au théâtre de la Colline), décide de monter, avec l'accord du directeur, un livre (*Perturbation* ?) et non une pièce, dont il n'a lu que trente pages et dont l'auteur est autrichien (Thomas Bernhard ?). Quand il commence à rédiger la version pour la scène, il s'arrête aussitôt, effrayé : « À partir du moment où j'ai reposé le roman sur l'étagère, il s'est mis à changer, et je ne pouvais pas m'en douter, bien sûr, car qui peut se douter que les romans changent quand on ne les lit pas ? » Qui peut se douter que des personnages auxquels on s'est attaché disparaissent, que les paysages se transforment, que les objets passent d'un volume à un autre ? Et que les volumes rangés sur l'étagère de la bibliothèque soient un jour introuvables ?

La mésaventure du metteur en scène, qui nous est présentée comme le fruit d'une folie grandissante, d'une distorsion de la réalité, est pourtant celle de tout lecteur, de tout amoureux de la littérature. Les livres vivent leur propre vie et n'en font qu'à leur guise, ils ne sont pas écrits une fois pour toutes, inaliénables. Nous les déconstruisons, nous les réinventons, nous allons même jusqu'à parfois changer, en imagination, leur aspect matériel. C'est pourquoi on les perd, ils s'égarerent, ils se cachent dans nos bibliothèques qui les avalent dans notre dos. « *Le roman de l'auteur autrichien mort était piégé, cela était une certitude, mais que faire quand la seule certitude qui vous reste est celle du piège ?* » La littérature en serait-elle un ? Et le processus de création impliquerait-il qu'on devienne fou ?

Notre metteur en scène le devient, en effet. Tout concourt à cela : son épouse bien-aimée, qui elle aussi est à éclipses ; les acteurs qu'il méprise ; la grosse armoire dont il hérite ; le traducteur incompetent et inutile ; le comptable du théâtre qui s'affole à son tour d'un budget constamment dépassé. La machine se dérègle, celle du théâtre, mais pas seulement, le monde entier bascule car la folie fait tache d'huile, elle passe du personnel, de l'individuel au collectif, voire au mondial – montée de l'extrême droite dans les pays d'Europe ou crise grecque en disent long sur le sujet, pense le metteur en scène entre deux temps d'égarement. « *Je m'étais habitué au bonheur. Ce n'est pas une habitude à prendre.* »

Antoine Mouton serait-il ce philosophe singulier qu'il détecte chez son metteur en scène, dont l'un des livres s'intitule : *Le destin est une fable pour que les cailloux croient qu'ils bougent* ? C'est en tout cas un écrivain profond sous la causticité, l'absurdité allègre, même s'il ne parvient pas à conserver le rythme et l'invention des premières pages jusqu'à la fin. Il n'en reste pas moins vrai qu'il nous livre un récit effrayant et loufoque, très réjouissant à lire, en dépit du carnage qui prolifère et se répand, apocalypse prévisible. La craindre, l'annoncer, est-ce une façon de la désamorcer ? On veut le croire.

Trois livres hantés, qui prennent leur élan, leur séduction, leur intérêt, d'une absence, d'une perte. Et, comme Antée, y prennent force et rebondissent.

Femmes et hommes à Londres après la Grande Guerre

Près d'Arras, en novembre 1920, dans un no man's land de vieux barbelés et de tranchées, on déterre un corps. Ailleurs, dans la Somme, l'Aisne, à Ypres, se déroule la même sinistre opération. Les Britanniques choisiront ensuite parmi les quatre ou cinq dépouilles retirées de la boue celle qui, non identifiable, deviendra « le soldat inconnu » et qui, expédiée en Angleterre, aura droit à des funérailles nationales et une sépulture à Westminster Abbey. C'est dans ce contexte que s'ouvre le livre d'Anna Hope, *Le Chagrin des vivants*, un premier roman qui fait preuve d'une belle maîtrise de l'Histoire et de l'art romanesque.

par Claude Grimal

Anna Hope, *Le Chagrin des vivants*. Trad. de l'anglais par Élodie Leplat. Gallimard, 384 p., 23 €

L'action se déroule sur cinq jours de novembre et se trouve rythmée par le parcours du soldat inconnu depuis son exhumation d'un champ de bataille français jusqu'à sa dernière demeure à Londres. Mais le propos d'Anna Hope ne porte pas tant sur les morts que sur ceux qui restent, et, plus particulièrement, celles qui restent, incarnées par trois femmes, victimes à la fois banales et singulières de la guerre. Il y a Ada, mère hantée par la perte d'un fils « *disparu au combat* », dont on apprendra seulement à la fin quel fut son destin ; Evelyn, enfoncée dans une vie « *grise* » de travail depuis la mort de son amoureux ; et Hettie, la plus jeune, dont le père a été emporté par la grippe espagnole et qui s'embauche comme « *danseuse de compagnie* » au Hammersmith Palais – « *six pence la danse, six nuits par semaine* ».

Leurs trois histoires font apparaître les traumatismes d'une société bouleversée par le premier conflit mondial, au cours duquel les hommes ont été mutilés physiquement et psychiquement – les femmes aussi – mais



© Catherine Hélie

après lequel un espoir palpable ou non s'est dessiné pour elles d'acquérir une indépendance nouvelle. C'est de ce seuil historique, tel qu'il est vécu dans l'existence quotidienne et dans les esprits, que parle *Le Chagrin des vivants*.

La cérémonie du « soldat inconnu » – avec défilé, enterrement, dévoilement de cénotaphe – rassemble des foules immenses et donne l'occasion au roman de faire converger les méditations des personnages vers les sujets communs de la perte et de la possibilité d'un avenir. Ada, Hettie, Evelyn, ainsi que d'autres âmes perdues du roman, réagissent différemment. Evelyn, la plus pessimiste, exprime amèrement son scepticisme à l'égard du « grand spectacle » qu'offrent ces célébrations. « *Et tout ça, ces funérailles, c'est supposé résoudre les choses ?* », demande-t-elle ; « *On arrache un corps à la terre de France et on le trimbale jusqu'ici ? Et nous, on est censés assister à ça, regarder, et verser des larmes ?* » Pourtant, Hettie, à la fin du livre, emprunte une belle robe rouge et se rend au dancing du Hammersmith Palais, où son regard croisera celui d'un homme qui depuis quelque temps l'attendait.

Quant à Ada et à Hettie, ma foi, ne dévoilons rien de l'incertitude de leur sort, laissons au lecteur le plaisir de la découverte.

Le Chagrin des vivants est un beau livre, et son incursion dans le monde de l'après-Première Guerre, à la fois endeuillé mais aussi au bord du changement, appelle un parallèle avec celui d'aujourd'hui, en tout cas pour ce qui est des émotions extrêmes qu'il suscite parmi ceux qui subissent ou réagissent. Par le biais de ses trois héroïnes, Anna Hope saisit les nuances de ce moment de bascule avec une clarté à la fois savante et élégante ; la lire est un grand plaisir de l'intelligence et du cœur.

Une puissante envie de vivre

C'est un jour de novembre, très froid. Un jeune garçon tenant son journal dit son impatience et sa fierté d'interpréter le procureur dans le procès d'Hérode, que sa classe et lui vont jouer. Une classe qui débat, des échanges d'arguments, une initiation à la rhétorique des tribunaux... On se croirait dans un lycée pilote, de nos jours ; on est en 1942 dans le ghetto de Wilno, dont la population disparaîtra bientôt dans les forêts de Ponar, toutes proches.

par Norbert Czarny

Yitskhok Rudashevski, *Entre les murs du ghetto de Wilno, 1941-1943*. Journal traduit du yiddish par Batia Baum. Éd. de l'antilope, 192 p., 16 €

Le journal de Yitskhok Rudashevski a été retrouvé dans une cachette du ghetto. L'une des particularités de cette prison-là est en effet que les Juifs enfermés y avaient conçu des « malines », servant à cacher de la nourriture, des livres, et à tenter d'échapper aux rafles, à la liquidation du ghetto. Ce journal, comme bien d'autres écrits, avait été récupéré lors de la libération de la ville par le poète Avrom Sutzkever, auteur d'un important témoignage-reportage sur ce lieu dont il s'était échappé, en tant que résistant, membre de la FPO et combattant aux côtés de l'Armée rouge. Le document, envoyé au YIVO, le plus grand centre d'archives yiddish, d'abord installé à Wilno puis déplacé à New York, a été traduit en hébreu en 1968, puis en anglais en 1971. Les éditions de l'antilope en proposent aujourd'hui la traduction en français.

Wilno, d'abord, en quelques mots. La « Jérusalem de Lituanie », l'un des principaux foyers européens de la culture juive, religieuse et laïque. Un lieu de bouillonnement intellectuel, dont les bibliothèques étaient si riches que les pillards nazis avaient créé une « brigade du papier » constituée de quarante détenus triant les ouvrages. Souvent, au péril de leur vie, ils en dérobaient, trompant l'attention de leurs gardiens. L'essentiel a été

détruit, des parchemins ayant ainsi servi à fourrer des bottes. En septembre 1939, un flot d'intellectuels et d'artistes polonais avaient fui leur pays pour se réfugier dans la capitale lituanienne.

Les premières pages du journal, sans doute écrites en 1942, rappellent de mémoire l'année 1941 et ces jours de juin qui voient les nazis envahir la partie jusque-là occupée par les Soviétiques. Le mot « occupée » est d'un emploi délicat. Pour la plupart des Baltes, c'est le terme juste. Pour beaucoup de Juifs qui ont trouvé refuge dans cette zone, l'Armée rouge est une protection¹. Le diariste dont on lit les pages enthousiastes sur l'Armée rouge et la grande révolution d'Octobre est un membre des pionniers, favorable donc au régime communiste, et le départ des Soviétiques le 21 juin ne peut être qu'un court adieu.

Le port de l'étoile jaune est une première offense pour ce jeune homme. On comparera ce qu'il en écrit le 8 juillet à ce qu'écrit un an plus tard Hélène Berr, à Paris, le 8 juin 1942 : « *J'ai ressenti alors la brûlure de ces grands ronds de tissu jaune sur leur dos. Longtemps je n'ai pu porter ces insignes. Je sentais comme une bosse sur la poitrine et dans le dos, comme deux crapauds accrochés sur moi. J'avais honte de me montrer avec ça dans la rue, non parce que c'est signe que je suis juif, mais j'avais honte de ce que l'on fait de nous, honte de cette impuissance* ». Le ghetto délimité, les conditions de vie deviennent insupportables. La promiscuité est la règle, le silence et l'isolement l'exception.

Yitskhok Rudashevski vit dans cette effervescence douloureuse. Douloureuse d'abord parce que les nazis et leurs acolytes, lituaniens ou membres de la police juive du ghetto, ne cessent d'humilier et de terroriser. Sur ces derniers, menés par un certain Levas, Yitskhok a une formule définitive, alors que ces policiers se pavanent dans les rues : « *ils jouent la comédie avec leur propre tragédie* ».

Le narrateur raconte les journées de rafles, ces moments dans l'automne ou l'hiver froid et sombre où on rassemble des êtres pour les faire disparaître. La forêt de Ponar est à côté, et on sait ce qui s'y déroule. Les rumeurs circulent, pas toutes infondées ou excessives. Des témoins arrivent, des villages voisins, des bourgades dans lesquelles les soldats allemands ont massacré une population entière. Dans le ghetto lui-même, des hommes de haute stature meurent, parfois assassinés, parfois exténués par les conditions de survie.

UNE PUISSANTE ENVIE DE VIVRE

C'est le cas du professeur Gerstein, chef de la chorale, musicien et professeur que le jeune garçon admire, et dont il prononce l'éloge funèbre. Son enterrement, à l'intérieur du ghetto surveillé par Levas et ses sbires de la police juive, réunit des milliers de personnes.

Le journal devient un témoignage exceptionnel lorsqu'on lit les pages relatant les journées d'étude du garçon. Partout, des cours, des conférences, des débats, des activités de clubs. En plus de préparer le procès d'Hérode, les lycéens mènent une enquête dans le ghetto auprès de ses habitants, leur faisant remplir un questionnaire sur leurs conditions d'existence. L'espoir, ténu, d'une issue favorable existe encore. Yitskhok est persuadé que l'Armée rouge l'emportera bientôt. Il suit les nouvelles concernant Stalingrad, apprend la défaite allemande dans la ville symbole, est sûr que les Soviétiques approchent de Wilno, exprime son enthousiasme par des phrases pleines de lyrisme. Il a quinze ans et toutes les raisons de rêver. Mais il est également lucide et sait l'importance de ce journal que personne ne peut lire, pas même sa cousine Sore qui le découvrira dans une maline en juillet 1944. Il est témoin² : « *Tout doit être consigné et enregistré, même le plus sanglant, car tout devra être pris en compte.* »

« *L'humeur un peu meilleure. Au club on entend déjà une chanson joyeuse. Mais nous sommes prêts à tout car ce lundi a prouvé que nous ne devons nous fier à rien, ne croire personne. Le pire peut nous arriver à tout instant...* »

On est le 7 avril 1943. C'est la dernière page écrite par Yitskhok Rudashevski.

1. On renvoie sur ce point à deux livres très différents, parmi de très nombreux. L'un met en relief la « complicité » entre Soviétiques et Allemands : *Voyage au pays des Ze-Ka* de Julius Margolin (Le Bruit du temps) ; l'autre, plus général, *Terres de sang* de Timothy Snyder (Gallimard), met en relief l'extrême complexité des rapports entre les peuples dans ces lieux des exterminations.
2. Lire à ce propos le numéro d'*Europe*, janvier-février 2016, « témoigner en littérature » et son compte-rendu dans le numéro 3 d'*En attendant Nadeau*.

Loups en cage

Deuxième recueil de nouvelles de Christos Ikonòmou, Ça va aller, tu vas voir dit la misère sociale autant que spirituelle de la Grèce d'aujourd'hui. Désespérés, ces seize textes pourraient n'être que documentaires. Pourtant, un sens aigu de la synthèse et une étonnante radicalité du propos suggèrent qu'on a affaire à un auteur important.

par Ulysse Baratin

Christos Ikonòmou, *Ça va aller, tu vas voir*.
Trad. du grec par Michel Volkovitch.
Quidam, coll. « Made in Europe », 228 p., 20 €

En quelques pages, ramasser l'aliénation de toute une vie. En une image, ressaisir la plus complète des impuissances. Une grande économie de moyens caractérise ces contes nerveux des quartiers ouvriers du Pirée. Dans un zoo, un enfant observe avec son père un loup rendu fou par l'enfermement : « *Le fils avait demandé à son père s'il pouvait faire quelque chose, ouvrir la cage, laisser le loup partir et son père l'avait regardé dans les yeux un moment – un pareil regard de son père c'était la seule fois dont il se souvenait – il allait parler mais n'avait rien dit.* » Trêve de bavardages. Dans la Grèce des années 2010, pas plus *ad hoc* que la forme brève pour dire des vies réduites à une peau de chagrin. Sur un ton parfois distancié, parfois empathique, ces faits divers sont racontés par leurs victimes. Un sec naturalisme convient aux drames de ces chômeurs affamés ou de ces ouvriers brisés : « *Ce matin mon père a avalé cinq clous. Des clous en acier – des grands.* »

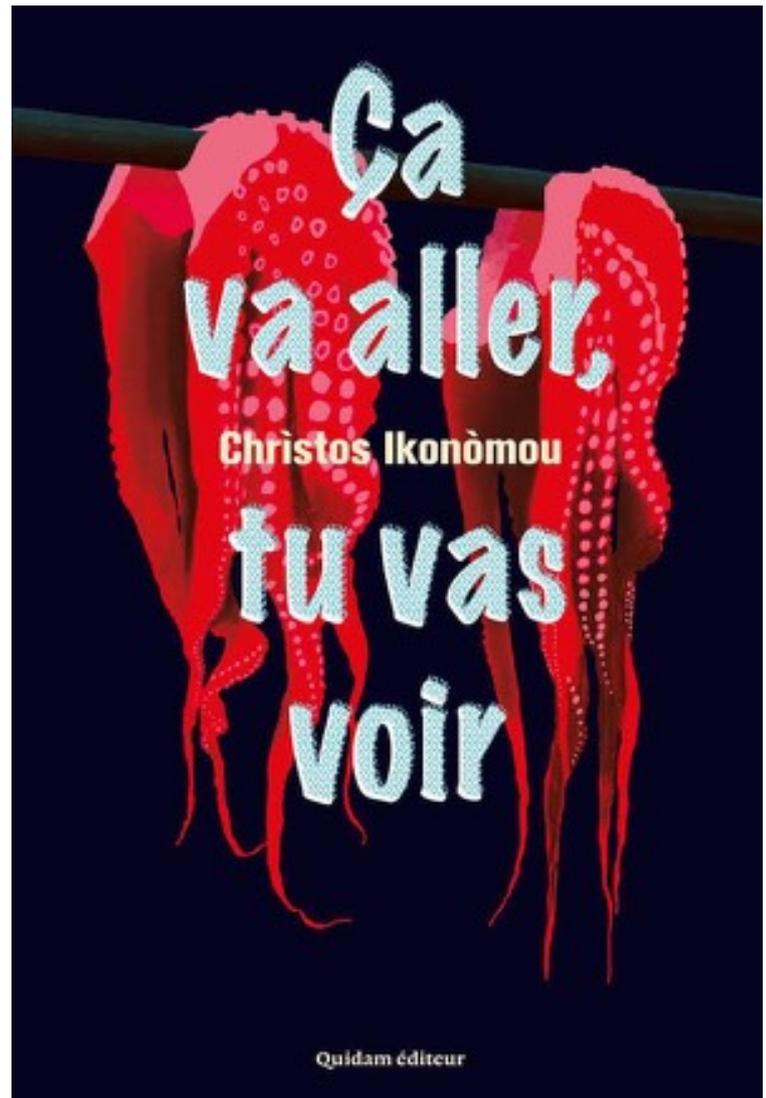
Variant les perspectives d'un récit à l'autre, l'ensemble forme un livre cubiste mais certainement pas choral. De chœur, même tragique, il n'y en a point. Juste le panorama d'une déliquescence accélérée. Pour ce faire, l'auteur radicalise le procédé narratif du « quartier-monde » déjà employé il y a quelques années par Christos Chryssopoulos. Mais là où ce dernier tissait des correspondances entre ses saynètes, Ikonòmou

LOUPS EN CAGE

construit des caissons hermétiques où l'air manque. Relier les histoires de ces personnages habitant les mêmes rues et frappés d'affres semblables, ce serait déjà créer un début de destin commun. Partant, la possibilité d'un espoir. Rien de tel ici. Publié à Athènes en 2010, *Ça va aller, tu vas voir* faisait déjà état des reniements et des catastrophes à venir. On en était à peine aux prodromes de la crise et, à lire cet écrivain, le fond semblait déjà touché.

Du reste, pas d'appel à une rassurante action collective. La politique ? Fantasma périmé, parmi tant d'autres. Un homme, révolté par la mort d'un ami sur son chantier, brandit une pancarte... vide de slogan. C'est que la lutte des classes a fait place à une guerre de tous contre tous et d'abord de soi contre soi. Le plus souvent abouliques ou apeurés, les personnages subissent leur sort. La description de la pauvreté, même la plus sordide, n'est pas une nouveauté dans la littérature démotique. Mais il y a là quelque chose en plus. À un dieu, parti il y a longtemps, se sont substituées des forces hostiles et inconnues. Le marché global ? La rapacité d'une élite corrompue ? Personne n'en sait rien et de là naît une intense angoisse : « *Je ne comprends pas, dit Èlli. Si nous les pauvres nous faisons des choses pareilles à des pauvres, qu'est-ce que les riches doivent nous faire ?* »

À une colère qui ne peut être dirigée répond la montée de l'insignifiance. Dans la rue, des vieillards malades attendent ainsi toute une nuit d'hiver l'ouverture de leur caisse de retraite. Comment en est-on arrivé là ? Mystère. C'est Beckett rencontrant la troïka... La misère est cousue au sentiment de l'absurde. Celui ressenti par ce magasinier de supermarché : « *Je suis plein d'un vide incroyable.* » De fait, Ikonòmou va au-delà de la critique sociale pour décrire un mal-être plus profond. Celui de ces pays où la culture « populaire », ouvrière ou paysanne, a été éradiquée : « *Il s'est dit, comme c'était injuste que les seuls mots qu'il ait trouvés à dire aux médecins ressemblaient à ceux des séries télé. Puis il s'est dit qu'après s'être mis à parler comme les gens de la télé il se mettrait bientôt à penser comme eux et ça l'a terrifié.* » Matérielle autant que langagière et culturelle, la dépossession en cours hante cet ouvrage.



Peut-être que, dans quelque dimension parallèle, Ikonòmou aurait pu être un écrivain de la joie. On perçoit dans ses descriptions sensualistes une poésie attentive aux tressaillements de la vie. Mais ces rares instants se heurtent toujours à un tragique foncier. Car ici le vin de Crète coule « *lourd, noir comme du sang mort* ». De manière révélatrice, le traducteur, Michel Volkovitch, souligne le jeu d'alternance de phrases longues et courtes. C'est le rythme, claudiquant, d'élan brisés par des sentences couperets. Sans concession, ces pages ont la violence d'une certaine littérature grecque contemporaine. Tout en s'inscrivant dans cette tendance, l'auteur contribue surtout, et avec maîtrise, à perpétuer la tradition néo-hellénique de la nouvelle. Au milieu du désastre.



© Jean-Luc Bertini

Imre Kertész (1929 – 31 mars 2016)

L'insaisissable humour d'Imre Kertész, son esprit (« *si on peut considérer que la vérité pitoyable et nue est un trait d'esprit* », *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, chez Actes Sud, où ont paru les traductions françaises de ses livres) ; sa culture, qui le fait dialoguer avec d'autres écrivains qui ont survécu à Auschwitz, comme Tadeusz Borowski, Jean Améry, Primo Levi, mais aussi bien avec Robert Musil (et son incompréhensible personnage d'assassin, Moosbrugger), avec Schopenhauer et bien sûr Thomas Bernhard ; ou avec *Stardust Melody* ou la neuvième symphonie de Mahler.

Sa drôlerie, risquons le mot, son sens du comique. Un comique qu'on n'attend pas dans ce contexte, dans cette misère, et qui, inscrit dans ses livres, porte jusqu'à nous la vérité de l'insupportable, en nous rendant la vie non

seulement tolérable, mais relevée par une gaité qui n'oublie pas l'atroce. Dans *Kaddish* encore : des survivants égrènent les noms des lieux où chacun avait été, Mauthausen, la Sibérie, Ravensbrück, les prisons d'après 56, Buchenwald. « *Je craignais déjà que ce fût mon tour, mais heureusement, je fus devancé : « Auschwitz », dit quelqu'un avec la voix modeste mais assurée du vainqueur, et l'assemblée hocha gravement la tête: « Imbattable », admit le maître de maison...* » Avec lui, écrire retrouve sa grandeur énigmatique, ou sa petitesse : « *Je veux seulement écrire tant que je pourrai le faire, parce que j'aime cela, j'aime la langue, j'aime quand une comparaison surgit dans mon esprit, etc. Tout le monde me pose des questions sur Auschwitz : alors que je devrais leur parler des plaisirs infâmes de l'écriture – comparé à cela, Auschwitz est une transcendance étrangère et inabordable.* »

Pierre Pachet

Entretien avec Gabriel Josipovici

Cosmopolite et polyglotte, Gabriel Josipovici est né à Nice, a grandi en Égypte, et écrit en anglais, langue pratiquée à l'université du Sussex où il a enseigné pendant trente-cinq ans. Passionnément mélomane, déjà auteur d'une vingtaine de romans dont Goldberg : Variations, il vient de publier le témoignage de Tancredo Pavone, compositeur d'avant-garde fictif inspiré de Giacinto Scelsi (1905-1988), connu pour ses Quattro pezzi su una nota sola, créées à Paris en 1961.

propos recueillis par Steven Sampson

Gabriel Josipovici, *Infini : L'histoire d'un moment*. Trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner.
Quidam, 164 p., 18 €

Comment avez-vous trouvé cette voix si singulière, celle de Pavone ?

J'ai cherché un certain ton, à la fois absurde et profond, prétentieux peut-être, et c'était ça la difficulté, on ne sait jamais si Pavone pense vraiment ce qu'il dit ou si c'est quelque chose qu'il dit juste parce que cela lui traverse l'esprit à ce moment-là. Toute la difficulté venait de là. Alors, quand j'ai trouvé ce ton, j'ai trouvé que c'était quelque chose qui venait assez naturellement, comme il y avait cet homme qui parlait et l'autre qui l'interrogeait, je n'avais pas à aller de A à Z en ligne droite, mais en spirale.

Pour trouver ce ton, avez-vous consulté les écrits de Scelsi ?

Il y a trois volumes, publiés par Actes Sud. Deux d'entre eux sont très mauvais, l'autre est une merveille, à la fin il y a un disque dans le livre.

Vous avez un don pour les titres ; comment celui-ci vous est-il venu ?

Les titres, vous savez, dans mon expérience, ou bien ça vient tout de suite, et c'est le bon titre, ou bien c'est très difficile, et l'on n'est jamais satisfait. Pour celui-ci, c'était un peu différent : la seule chose que je savais, c'est que je voulais le signe de l'infini, le 8 couché

sur le côté. Pour Scelsi, le 8 était complètement fatidique, et d'ailleurs il est mort le 8 août 1988, par suicide. Et puis je me suis dit qu'il fallait être pratique : comment les gens pourraient-ils demander ce titre à un libraire ou le trouver sur Internet ? Je me suis demandé aussi comment faire en sorte d'avoir le mot « infini » dedans ? D'une certaine façon, j'ai pensé que tout le livre n'est que cette interview immense. Et c'est un moment. Mais aussi toute la vie de ce compositeur – quand on la repasse comme ça, à travers les mots de quelqu'un d'autre et disons du point de vue de Dieu – n'est qu'un moment.

Le rapport entre les voix de Pavone et de son majordome rappelle celui de Toledano et d'Anderson dans Moo Pak.

J'ai écrit *Moo Pak* dans les années quatre-vingt-dix et ce livre-ci dix ans plus tard. Je ne pensais pas au premier, mais ça m'arrive souvent quand je finis un livre de me dire : « *Mais c'est un livre que j'avais déjà écrit !* ». Je ne sais si c'est bien – cela prouve que j'ai un rythme personnel – ou terrible : ça veut dire que je suis obsédé par certaines choses auxquelles personne d'autre ne s'intéressera. Depuis *The Inventory* (inédit en français), qui a paru en 1968, je crois que tous mes romans ont été soit des monologues avec un narrateur peu fiable soit des dialogues.

Quelle a été la genèse de ce roman ?

Mon ami le compositeur Jonathan Harvey – on était collègues à l'université du Sussex – m'a donné un CD, un recueil de pièces de Giacinto Scelsi. Ce qui est drôle, c'est que Scelsi les a écrites à Rome, isolé, avec presque le sentiment qu'il réinventait la musique. Mais quand on a commencé à écouter ses pièces vers 1975, ce n'était pas si éloigné de ce que faisaient Stockhausen ou Ligeti, il y a peut-être là un *Zeitgeist*. La musique m'intéressait, mais aussi des extraits de conversations avec Scelsi qui figuraient sur le CD : je trouvais cette voix impossible et ridicule, et je me suis dit que c'est un ton qui m'intéressait, que je voulais essayer de l'imiter, de me l'approprier.

Auriez-vous pu utiliser le nom de Scelsi pour votre personnage principal ?

Non, cela l'aurait limité. Par exemple, Scelsi a toujours dit qu'il était né en Mésopotamie en 1800 avant J.-C., toutes sortes de choses comme ça qui ne m'intéressaient pas vraiment, la réincarnation, etc. Avec un personnage fictif, je pouvais ignorer ces choses-là.

ENTRETIEN AVEC GABRIEL JOSIPOVICI

Il y a un flou assez agréable dans ce roman : parfois l'on entend la voix de Pavone, parfois celle du majordome, l'une disparaissant au profit de l'autre.

Il y a des moments où ce n'est ni Pavone ni le majordome, c'est les deux.

J'ai écouté Quattro pezzi su una nota sola et ça m'a fait penser à Wagner.

Je pense que c'est plus proche de Stockhausen, mais il y a un peu de Wagner.

Êtes-vous frustré de ne pas être musicien ?

Tous mes amis sont des musiciens ou des compositeurs, et souvent je me dis qu'ils écrivent dans une langue universelle tandis que moi je dois écrire en anglais, une langue dans laquelle je n'ai pas une véritable intériorité, que je ne sens pas vraiment comme ma langue. Plus je vis en Angleterre, moins je me crois anglais, mais c'est peut-être une forme de nostalgie.

Infini : L'histoire d'un moment donne justement une voix à cette nostalgie, exprimée par un aristocrate sicilien qui vit isolé dans une bulle de perfectionnisme et de raffinement. On pense à Nabokov, exilé comme Josipovici dans la langue anglaise, créant des personnages choqués par la vulgarité ambiante.

Tancredo Pavone, que le lecteur écoute à travers le témoignage de son majordome, fait partie d'une Europe qui n'existe plus, celle d'un compositeur vivant à Rome avec une centaine de complets dans son placard : chaque fois qu'il en enfile un pour une promenade dans les rues, il faut qu'il soit nettoyé et repassé avant d'être rangé. Lorsqu'il vivait à Vienne pendant les années trente, il les envoyait à Londres pour le nettoyage à sec : seuls les Anglais avaient le savoir-faire nécessaire.

La quête de la perfection débouche-t-elle sur une expression minimaliste dans les arts ? En tout cas, le chef-d'œuvre de Pavone, intitulé *Six Sixty-Six*, est un morceau pour piano où se fait entendre la même note frappée de la même façon six cent soixante-six fois. Elle serait insupportable pour l'oreille contem-poraine, qui n'arrive plus à écouter le silence, à vivre l'instant présent. L'instant présent est-il le véritable objet de la nostalgie dans ce beau roman ?

Effroyables récits sur la Syrie au quotidien

Exilée depuis juin 2011 en France parce qu'elle était poursuivie par les services de renseignement du régime d'Assad, coupable d'avoir participé aux manifestations pacifiques des premiers mois de la révolution syrienne et d'avoir témoigné des violences subies par la population civile, Samar Yazbek, écrivain et journaliste, est l'auteur de Feux croisés – Journal de la révolution syrienne, texte témoignage paru en 2012.

par Gabrielle Napoli

Samar Yazbek, *Les portes du néant*.
Traduit de l'arabe par Rania Samara,
Éditions Stock, 291 p., 20,99 €.

Son point de vue est celui d'une intellectuelle et opposante au régime, alors même qu'elle appartient à une grande famille alaouite. Dans *Les portes du néant*, elle écrit de nouveau sur la Syrie où elle est retournée clandestinement trois fois, entre les étés 2012 et 2013, poussée par un désir irrésistible de témoigner des souffrances de son peuple. Ces trois voyages font l'objet de ce texte glaçant qui donne chair et âme aux victimes d'une guerre qui dure depuis maintenant cinq ans.

C'est au fil des voyages que Samar Yazbek effectue, au péril de sa vie, que le projet d'écriture s'élabore progressivement : rencontrer des membres de l'opposition syrienne, aller sur le front, recueillir des récits auxquels elle donnera un écho particulier en les intégrant, fidèlement, au livre. *Les portes du néant*, comme le signale le texte en exergue, est dédié au peuple syrien, aux « martyrs de la révolution syrienne », et si ce livre-témoignage a vocation à instruire et à informer, c'est d'abord au peuple syrien qu'il est adressé : « *J'écris pour vous qui avez été trahis* ». L'écriture incarne alors la possibilité de faire tenir dans le regard de l'écrivain les « vies fugaces » de ces martyrs et de les faire exister.

Au cours de ses trois voyages, Samar Yazbek rejoint, par la Turquie, le nord de la Syrie, la région d'Idlib, l'une des enclaves alors libérées

EFFROYABLES RÉCIT SUR LA SYRIE AU QUOTIDIEN

par les rebelles. Elle rencontre de nombreux acteurs de la guerre : anciens militaires du régime qui ont rejoint la révolution, jeunes combattants engagés dans la rébellion depuis ses débuts, quelques (très rares) journalistes étrangers, femmes qui s'activent dans de nombreux domaines. L'écrivain est impliquée notamment dans l'élaboration d'un véritable projet coopératif voué à l'éducation et la formation des enfants et des femmes, parce qu'il est primordial à ses yeux de préparer une Syrie libre et laïque pour l'après-Assad. Elle n'a de cesse de rappeler que les enfants (dont une grande partie n'a d'ailleurs connu que la guerre) ne bénéficient plus d'aucun enseignement, véritable catastrophe pour l'avenir du pays. Sa ténacité, parfois proche de l'acharnement (on pense par exemple aux moments où, malgré les largages incessants de barils d'explosifs, elle continue à se déplacer et à rencontrer des hommes et des femmes) force l'admiration et montre l'intensité de sa souffrance tandis qu'elle assiste au massacre de son pays et de son peuple.

Les portes du néant témoigne des souffrances du peuple syrien, de la mort, du sang, de la peur qui existe à chaque instant. On lit une suite de récits tous terribles qu'elle a recueillis lors de ses trois voyages ; on mesure combien à chaque fois la situation s'est encore dégradée et combien la tâche d'en rendre compte est toujours plus difficile. Elle même le signale : « *J'étais obsédée par l'idée d'enregistrer les témoignages de tous les Syriens, prisonniers, militants, combattants. Je voulais être la narratrice de ce récit. Je faisais partie du fragile fil de la vérité qui avait été obscurci par l'histoire.* » C'est peut-être en partie ce qui explique pourquoi l'écriture est bien différente de celle de *Feux croisés* : la langue est plus sèche, plus brutale et plus dépouillée. L'écriture semble urgente.

Écrire ces témoignages, c'est pour l'auteur aussi témoigner d'elle-même, mais d'une manière particulière. De fait, Samar Yazbek occupe une place centrale dans *Les portes du néant* et le lecteur suit Samar Yazbek comme un personnage auquel il s'attache. Elle-même présente ainsi sa position : « *Tout ce que j'écris dans le récit qui va suivre est réel. Le seul personnage fictif est la narratrice, c'est-à-dire moi : comme si ce personnage invraisemblable, capable de traverser la frontière au milieu du chaos, n'était pas moi ; comme si ma vie s'était muée en une intrigue farfelue de roman. À mesure que j'assimilais*



© Mushin Akgün

ce qui se passait autour de moi, je cessais d'être moi-même. »

Déjà dans *Feux croisés*, Samar Yazbek se réclamait de la vérité, tout en sentant combien cette réalité dépassait l'imagination. Romancière, et non seulement témoin qui écrit, elle est d'autant plus encline à réfléchir à la manière dont les personnes qu'elle rencontre pourraient devenir des personnages de roman même s'il est nécessaire de s'en tenir uniquement aux faits, comme elle le rappelle : « *Sans doute les images des bombardements vous sembleront répétitives mais ce que je vis à Maarat al-Numan était réellement choquant.* » Le témoignage est fidèle à la réalité observée, et il ne doit pas tenir compte de la lassitude qu'il pourrait entraîner, parce que la violence et la mort sont toujours monotones avec leurs mêmes éclats d'obus, décombres, mères désespérées à la recherche du corps d'un enfant enseveli...

Feux croisés annonçait déjà la place que choisissait d'occuper Samar Yazbek. Elle écrivait en effet le jeudi 5 mai 2011, dans les premiers mois de la révolution : « *Je continuerai à tourner en rond dans les rues, inquiète, essoufflée, effrayée, en me rongant les ongles. Je me fanerai comme une plante sauvage dans la montagne en suivant les nouvelles de votre mort, courageux Syriens, mais, après quelques années, je marcherai encore plus courbée. Chaque jour, je m'inclinerai un peu plus devant vous, courageux Syriens, jusqu'à ce que mes lèvres touchent la terre faite de vos restes.* »

Constestataire, exilée, elle est aussi une figure de « réparation », celle qui veut « réparer » le

EFFROYABLES RÉCIT SUR LA SYRIE AU QUOTIDIEN

déchirement du peuple syrien entre alaouites et sunnites. C'est avec cette vision qu'elle affirme, devant un chef djihadiste qu'elle parvient à rencontrer, qu'elle est « *de partout* », et *Les portes du néant* en est la preuve. Elle dénonce inlassablement la présence de groupes de *takfiris* venus de l'étranger et leur rôle particulièrement délétère : « *Ces groupes avaient déjà entamé une forme d'occupation dans les régions libérées du régime. Ils n'agissaient pas de manière improvisée ou chaotique. C'était une opération organisée et concertée pour se partager les dépouilles du Nord libéré entre brigades djihadistes. Pour autant, les bataillons de l'Armée Syrienne Libre ne se contentaient pas de les regarder faire, beaucoup s'évertuaient à maintenir la ligne de la révolution même si l'on pouvait discerner les failles.* »

Sans idéaliser les rebelles, ni même la révolution, Samar Yazbek rappelle sans relâche à son lecteur comment le peuple syrien avide de liberté s'est retrouvé condamné aux pires violences et exactions et comment, privé de tout, il lutte à chaque instant pour sa survie contre deux fronts, le régime d'Assad et les djihadistes. En cela, *Les portes du néant* est un témoignage absolument poignant que Christophe Boltanski, dans sa préface, range aux côtés de ceux de Varlam Chalamov et de Primo Levi, de Rithy Panh et de Jean Hatzfeld, ouvrages qui tentent « *d'arracher quelque chose au néant, de faire surgir dans les trous noirs de l'Histoire un soupçon d'humanité* ».

Samar Yazbek, hantée par l'exil, semble, malgré les atrocités auxquelles elle assiste, trouver des éclairs de rassérèment lorsqu'elle est en Syrie. Si son départ est inéluctable, parce qu'elle doit porter à l'extérieur les paroles de ceux qui luttent, et parce qu'elle est *persona non grata* dans son pays, elle réfléchit à cet étrange exil qui est celui du XXI^e siècle et que les nouvelles technologies redéfinissent. En effet sur les réseaux sociaux notamment, un phénomène étrange se produit en continu du fait que les « *images en deux dimensions fusionnent la réalité avec l'imaginaire, réduisent tout à une sorte d'absurdité futile, brouillent la séparation entre la vie et la mort.* » Que le naufrage de la Syrie ait lieu sous nos yeux, jour après jour, sous les yeux de l'entière communauté internationale et que l'effroyable machine médiatique nous transforme en « *monstres au cœur froid* », voilà ce contre quoi *Les portes du néant* lutte également.

Zabolotski : un oubli réparé

Voici un précieux volume qui rassemble des poèmes, quelques lettres et le récit d'une arrestation par l'intéressé même : Nikolai Zabolotski (1903-1958), poète russe, encore peu connu du lecteur français, mais considéré dans son pays à l'égal des plus grands. Ni chantre du régime, ni vraiment opposant : seulement poète. Avec toute la solitude et l'environnement méfiant que cela lui valait. Et toute l'exigence que cela aussi à ses yeux impliquait.

par Christian Mouze

Nikolai Zabolotski, *Le Loup toqué*.
Trad. du russe par Jean-Baptiste Para,
La Rumeur Libre, 218 p., 18 €.

À la différence des autres grands poètes russes du XX^e siècle, Zabolotski n'a connu de vie littéraire que celle de l'Union Soviétique. Sa liberté d'écriture n'en est que plus surprenante. C'est sa liberté de vie. A dix-sept ans, il quitte Kazan et sa famille pour aller se former à Moscou (1920) puis Pétrograd (1921). Il lit les poètes de l'Âge d'Argent (début du XX^e siècle russe). En 1926, il fait la connaissance de Daniil Harms : le bref épisode des Obérioutes commence. Les Obérioutes (Bakhteriev, Harms, Oleïnikov, Vaguinov, Vvendenski, Zabolotski) sont des écrivains de l'humour et de l'absurde. Ils chercheront un abri dans la littérature pour enfants où la fantaisie passe mieux.

Mais les années trente en URSS et la fantaisie cela fait deux. Les Obérioutes vont connaître vite la répression. Zabolotski finit par être arrêté pendant la Grande Terreur, en mars 1938. On lui reproche, entre autres, la publication dans la prestigieuse revue de Leningrad, *Zvesda (L'Étoile)*, d'un long poème sur le mode ludique : *Le Triomphe de l'agriculture* (1930). Or, en 1930, l'agriculture en Union Soviétique, comme on le sait, n'est rien moins triomphante : Staline entreprend de détruire la classe paysanne dans ce qu'elle a de plus actif et de plus laborieux. La disette, la famine règnent. La situation intellectuelle n'est pas à l'humour. Zabolotski semble peu s'en

UN OUBLI RÉPARÉ

soucier et réitère en 1931 avec *Le loup toqué* (littéralement *Le loup privé de raison* : « *biézoumniï* » en russe). Comme pour *Le Triomphe de l'agriculture*, ce poème peut très bien être tenu pour ce qu'il se donne : un simple jeu verbal avec un loup privé de raison, mais dans le contexte des années trente en URSS, dès le titre même, cela en dit suffisamment. Zabolotski trouve une terre d'accueil dans la presse contrôlée par Nikolaï Boukharine alors que la disgrâce de celui-ci déjà se profile.

Arrêté, torturé, condamné à cinq ans de camp, Zabolotski ne sera libéré qu'en 1944. Il ne peut revenir à Moscou que deux ans plus tard. Il est réintégré dans l'Union des Écrivains. Sa poésie avait commencé à se modifier au cours des années trente : elle devient plus grave et hiératique. Elle se réfugie dans la nature mais ne reste pas étrangère à ce qui se passe : dans un de ses poèmes (ne figurant pas dans le choix ici présenté), Zabolotski parle des arbres qui « *votent contre les crimes* ». On sent, à travers les descriptions du poète, une lutte qu'il entend mener sur un plan éthique, la nature et la vie humaine dans ce qu'elle a de plus pauvre et de plus fragile venant agir de concert. Par exemple avec « *L'Infortuné* » (1953), « *La Fille laide* » en 1955 ou « *C'était il y a longtemps* » (1957), dans une traduction qui restitue aux poèmes leur simplicité et leur poids d'humanisme, ou bien dans « *Mort d'un médecin* » (1957) qui aurait pu également figurer dans ce volume, tant cette pièce représente, chez Zabolotski, la haute expression de son art. Il est, si l'on peut dire, l'homme soviétique honnête homme. S'il ne s'oppose pas il sait, avec Valéry, que « *c'est une affaire privée que la beauté* », qu'une œuvre se lit d'abord pour elle-même, aussi chargée soit-elle de sens social : son intérêt demeure direct et avant de porter un témoignage, elle porte et témoigne de sa propre valeur. Seulement l'esthétique conduit toujours pour lui à l'éthique : ce n'est pas sans raison qu'il est écrivain russe.

Zabolotski ne sait que trop bien qu'il écrit et publie sous surveillance, mais il continue malgré tout d'écrire ce que sa conscience lui souffle d'écrire. Le propos et l'intention ne s'y divisent pas. Il ne s'empare pas, pour son combat, des choses et des êtres mais n'expose devant eux que le seul miroir de son âme. Le naturel des poèmes de la dernière période (on peut songer parfois à Robert Frost ou, sous un autre angle, plus probablement au Tourguénev



des *Poèmes en prose*) défie toute censure : que reprocher à la vie même ? Il suffit d'ouvrir sa porte et ses volets pour faire rentrer le grand air de cette poésie qui renouvelle la conversation avec l'humain. Une poésie insécable. Son irréductible limpidité est un défi à la censure.

Que pourraient chercher les censeurs chez Zabolotski ? Que peut-on trouver dans l'étang pur de cette œuvre sinon l'image moirée de ce qui l'entoure, les ondes mêmes de l'existence, sinon voir et entendre ce que l'on désire de voir et d'entendre, la vie et la beauté ? Au joueur obérioute la censure a pu s'en prendre, mais à l'homme revenu des camps, sans rien autre qu'un regard et des mains pour recevoir la vie la plus simple et la plus immédiate afin de la redonner à tous ? Aux censeurs, que pouvait dire une telle attitude ? Et les censeurs en Union Soviétique se révélaient parfois de bons lecteurs, pour quelques uns même de réels amateurs et collectionneurs d'éditions rares, mises à l'index.

On était alors dans un curieux monde de Janus lettrés, policés et policiers. Citons simplement le nom de Tarassenkov, réel amateur de la poésie (et des éditions rares) de Marina Tsvétaeva en même temps que surveillant de celle-ci tout juste revenue en URSS. Ces « rédacteurs » des revues et

UN OUBLI RÉPARÉ

maisons d'édition savaient ce que c'était que d'écrire et quels pièges pouvait s'y renfermer. Il faut bien leur rendre cette justice : leur travail de censure témoignait de la reconnaissance d'une qualité. Ils délivraient des lettres de noblesse littéraire qui étaient en même temps des lettres de cachet. Singulier aveu d'un éloge, la censure ne fait pas qu'amputer ou supprimer une œuvre : elle en désigne avant tout la force, l'intérêt, et voulant la rejeter dans l'ombre, elle en dévoile la lumière. Dans certain milieu cultivé des « Organes » régnait ainsi une grande liberté de lecture où l'exercice de l'interdiction était d'abord, pour soi-même, de se passer de l'interdit. On pratiquait un culte tout en livrant l'idole au bras séculier. Mais que livrer de Zabolotski sans se priver de l'air qu'on respire ?

En 1965 la prestigieuse Bibliothèque du Poète (Moscou – Léninegrad), dans sa grande série, lui consacre un volume. En 1983-1984, ses œuvres (poèmes, prose, correspondance) sont publiées à Moscou en trois volumes. La gérontocratie soviétique en est alors à son dernier souffle : chercherait-on de l'air ? Déjà en 1982, un choix des œuvres du philosophe spiritualiste Fiodorov avait paru à Moscou. Il est vrai que les autorités ad hoc tentèrent de rattraper cette faute, mais le mal était bien fait.

Les éditions soviétiques (1965 et 1983-1984) de Zabolotski n'ont pas repris entièrement le texte original du *Triomphe de l'agriculture*, paru dans la revue *Zvesda*. Les passages litigieux ne furent que partiellement rétablis. De même, les lettres envoyées depuis le Goulag présentent ça et là de petites mais significatives coupures. La déstalinisation littéraire relevait ainsi autant d'une prudence imprudente que d'une imprudence prudente. C'était la quadrature du cercle. La même revue *Zvesda*, décidément peu sage sous Staline (et c'est à se demander ce qui la tracassait) avait fait paraître en 1931 *Voyage en Arménie* de Mandelstam. C'est toujours *Zvesda* qui s'intéresse ensuite fâcheusement à Zochtchenko et Akhmatova... À cet intéressant désordre, car le temps en deviendrait lui-même incurable, Jdanov va remédier en août 1946. De toute façon, pas facile de tenir les consciences. La conscience est une rue qui porte le nom du propriétaire, mais tant de choses s'y passent qu'on ne contrôle pas. Il y faut la sagesse d'un Zabolotski pour qu'une aube enfin la lave.

Abécédaire de cinquante ans de lectures

par Gérard Noiret

A comme Achat

J'ai acheté *Capitale de la douleur* d'Éluard en 1966. La maquette avec la bande centrale de photos d'identité à dominante verte et bleue m'avait attiré. Je découvrais le surréalisme. À l'époque, en plus du *Livre d'or de la Poésie Française* de Pierre Seghers, je devais avoir trois ou quatre livres de poésie (Baudelaire, Rimbaud, un Poète d'Aujourd'hui) sur le marbre de la cheminée qui préfigurait les étagères de ma bibliothèque. Si l'arrivée des Services de Presse a été une sorte de reconnaissance, j'ai continué de soutenir la collection. Je m'arrange toujours pour offrir, en une année, autant de livres que j'en ai reçus. J'ai une très nette tendance à militer pour quelques titres : *Exister* de Jean Follain, *Terraqué* de Guillevic, *Le cahier vert* de Jaccottet.

B comme Bonnefoy

Du mouvement et de l'immobilité de Douve compte parmi les chocs après lesquels la poésie a changé de contenu possible. À ce niveau, je citerai *Stèles* de Segalen, *L'ombilic des Limbes* d'Artaud, *Le parti pris des choses* de Ponge, *La sorcière de Rome* de Frénaud et récemment *Vers le sud* de Gelman. Je n'ajoute pas *Dans la chaleur vacante* de du Bouchet, les *Mégères de la mer* de des Forêts, *Jonas* de Dadelsen et *Plume* de Michaux puisque je les ai lus dans l'édition originale.

C comme Collection

Le mot est restrictif. Les 471 titres (sur les 514 aujourd'hui publiés) classés dans un meuble à part me sont une colonne vertébrale mentale. Au fil des décennies, les publications (bien diffusées) m'ont donné une culture poétique véritable. De *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand à *Figurent qui bougent un peu* de James Sacré, du *Coffret de Santal* de Charles Cros à *La descente de l'Escaut* de Franck Venaille, sont regroupés les trois-quarts textes ayant construit la modernité depuis le milieu du XIXe siècle. Si j'apprécie les réorganisations d'œuvre (Michel Deguy, *Comme ci comme ça* et *Donnant donnant* ou

ABÉCÉDAIRE DE CINQUANTE ANS DE LECTURES

Jabès, *Le seuil le sable*), les titres publiés autour d'un chef-d'œuvre (ou de plusieurs) m'attristent. J'admets mon élitisme. Mais un panthéon doit éviter les compromis !

D comme D'authentiques prouesses

Les progrès techniques en matière de papier, de colle et d'impression permettent la publication de volumes massifs (*La Comédie de Dante* en version intégrale et bilingue) et garantissent la qualité artistique de petits bijoux comme la *Lettera amorosa* de Char, Braque et Arp.

E comme Erreurs

Bien sûr, il y a une quarantaine de livres qui font tache, des livres dont la présence s'explique par un engouement passager, des manœuvres en coulisses ou des espoirs de vente. Je refuse d'en dresser la liste. J'ai une aversion pour les procureurs et la conviction d'avoir à me battre pour et non contre. La citadelle poésie est suffisamment menacée pour ne pas miner de l'intérieur une de ses dernières murailles (Une autre étant la collection d'Yves di Manno chez Flammarion).

F comme Forces potentielles

Le langage, du moins le français, est pour moi un nœud de forces contenues par l'usage social. Elles sont le point de départ de mes chantiers d'écriture. Je fais en sorte que les participants les ressentent et les exploitent. Les séances passent par la lecture d'auteurs les ayant dominées. Poésie/Gallimard résout les problèmes de prix et de diffusion. Je distingue :

- La force visuelle qui fait qu'il n'y a pas à pousser beaucoup les caractères d'impression et les calligraphies pour se retrouver à la frontière des arts plastiques : *Calligrammes* d'Apollinaire
- La force orale qui se décompose en auralité, (ce qui s'entend dans la tête. Le jeu de mots est de Roubaud), en oralité (ce qui va vers la chanson et le théâtre) et en sonore (ce qui se sert de la technique). Pour la première dimension, la quasi totalité des livres (*Cartes postales* de Levet, *Serres chaudes* de Maeterlinck) fait l'affaire. Pour la seconde, je propose *Le roman inachevé* d'Aragon et *Les épiphanies* de

Pichette. Pour la troisième, je vais chercher les *Poèmes-Partitions* d'Heidsieck chez Électre.

- La force de transgression qui, grosse, des pulsions de l'inconscient, bouleverse les conventions et le bon goût : *Ridiculum vitae* de Verheggen.
- La force de textualité qui fait que l'écriture met principalement ou uniquement au jour les processus de l'écriture. *Les élégies* d'Hocquard arrive à point.
- La force de négativité qui fait que l'écriture met au jour l'envers, les soubassements de l'être et utilise les ratures, les ruptures et le blanc : *Ballast* de Dupin.

G comme Gâché

Au début des années 70, mon recul en découvrant que le papier et le format avaient changé, que le luxe de la présentation avait cédé face à des critères de rentabilité. Aujourd'hui encore, ma main a un recul devant les victimes de cette infamie. Leurs pages ont jauni. Heureusement, les rééditions ont rattrapé la catastrophe ! Lire un poème dans ces conditions, c'était boire un bon vin dans un verre ébréché.

H comme Histoire

Après ma période surréaliste, influencé par *Change* et *Action poétique*, amateur de théories formalistes, j'ai cru que l'histoire littéraire était une suite de ruptures, que le XX^e siècle commençait avec Dada et qu'Apollinaire était un pont sur le vide. *Stèles* de Segalen, *Les cahiers et les poésies d'André Walter* de Gide, *La prose du transsibérien* de Cendrars, *Les poésies d'A.O Barnabooth* de Larbaud, ont bouleversé cette vision comme la découverte de *L'homme approximatif* de Tzara a remis à leur place ses provocations dadaïste. L'autocritique a été sévère. Quand les *Cinq grandes odes* ont paru dans les années 70, j'étais loin de pouvoir en mesurer la puissance. C'est Lionel Ray qui, alors que je venais d'exprimer mon dédain pour Claudel, m'a soufflé quelques mots à l'oreille. La lecture des *Odes* et de *Connaissance de l'Est* m'a pétrifié.

I comme Idée

« *La plupart des hommes ont une idée si vague de la poésie que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie.* »
Valéry, *Ego scriptor*

ABÉCÉDAIRE DE CINQUANTE ANS DE LECTURES

J comme JE – « *Si je fais la liste de tous les sujets que je peux connaître : sujet du bonheur, sujet du droit, sujet de l'histoire, etc., aucun n'a de rapport avec ce qui se passe dans une écriture qui est l'invention d'un sujet par un discours et l'invention d'un discours par un sujet. Et c'est cette invention que j'appelle le sujet du poème.* » Cette citation de Meschonnic n'est pas sans éclairer le « *lyrisme critique* » d'un Jean-Michel Maulpoix (*Une histoire de bleu*), d'un Lionel Ray (*Comme un château défait*).

K comme Klotz et Khoury-Gata

Recevoir *Somnambule du jour* de la première et *Les mots étaient des loups* de la seconde est un plaisir. J'ai lu plusieurs livres d'elles. Et puis, ces publications commencent à rattraper le déséquilibre entre les auteurs masculins et les auteurs féminins de langue française de la seconde moitié du XX^e siècle. La question n'est pas de savoir s'il existe une poésie féminine. Elle est de savoir si on parviendra à convaincre que nombre de poètes n'expriment pas le genre humain en entier mais juste la dimension masculine.

L comme Langage profond

« *Pas d'idées justes, juste tes idées. Parce que, des idées justes, c'est toujours des idées conformes à des significations dominantes ou à des mots d'ordre établis, c'est toujours des idées qui vérifient quelque chose, même si ce quelque chose est à venir, même si c'est l'avenir de la révolution.* » Gilles Deleuze, *Pourparlers*

Contrairement à ce qu'affirment manifestes et arts poétique, les poètes ne font pas comme ils veulent mais comme ils peuvent, avec le langage qui leur vient. Je distingue le langage voulu, le langage automatique, le langage de l'émotion, le langage de la sensation déphasant. J'ai une préférence pour ce qui ressort de ces deux derniers.

Le langage de la sensation déphasante s'impose à partir d'un flash qui éclaire le vécu et perturbe nos rapports au monde. *Éloge pour une cuisine de province* de Guy Goffette est plein de ces moments où l'on ne sait plus où l'on se trouve.

Le langage profond a ces étrangetés qui échappent à la volonté comme à l'automatisme. Il vient du moi, il vient d'en-dessous de

la conscience. C'est une sorte de minéral inconnu nécessitant l'invention des moyens susceptibles de le traiter. Le prix à payer, c'est qu'il s'épuise et disparaît. Le triptyque *Amen-Récitatif-La tourne* de Réda lui doit sa force.

M comme Majeures (œuvres)

Si je devais composer un panorama de l'activité poétique en France de 1900 à 1970, la part du surréalisme de 1924 à 1969 y serait très importante et nécessiterait de piocher dans un grand nombre d'éditions. À l'inverse, si je devais composer deux coffrets de dix incontournables couvrant la même période (ce découpage permet de garder un recul suffisant), les proportions changeraient. Poésie/Gallimard me suffirait. Le classement par ordre alphabétique s'explique par le fait que plusieurs œuvres citées sont des regroupements.

- 1900 – 1945 : *Alcools* de Guillaume Apollinaire, *Le crève-cœur* de Louis Aragon, *L'ombilic des limbes* d'Antonin Artaud, *Du monde entier – Poésies complètes 1912-1924* de Blaise Cendrars, *Les cinq grandes odes* et *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel, *Les Noces* de Pierre Jean Jouve, *Plupart du temps* de Pierre Reverdy, *Stèles* de Victor Segalen, *L'homme approximatif* de Tristan Tzara.
- 1946 – 1970 : *Le roman inachevé* de Louis Aragon, *De l'immobilité et du mouvement* de Douve d'Yves Bonnefoy, *Dans la chaleur vacante* d'André du Bouchet, *Fureur et Mystère* de René Char, *Poèmes (1960-1970)* de Michel Deguy, *Exister* de Jean Follain, *Il n'y a pas de paradis* d'André Frénaud, *Airs* de Philippe Jaccottet, *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, *La nuit remue* d'Henri Michaux

Bien sûr, il n'y a aucune raison de limiter à dix le nombre d'œuvres choisies et du coup d'éliminer *Capitale de la douleur* de Paul Éluard, *Le Contre-Ciel* de Daumal, *Terraqué* de Guillevic, *Jonas* de Jean-Paul de Dadelsen. Il n'y a pas plus de raison objective de m'arrêter à 1970 et donc d'évincer *La sorcière de Rome* (1973) de Frénaud et *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud (1986)

N comme Nouveautés

Au moment où le champ poétique étiré à l'infini par l'usage du mot poésie, totalement dissocié du poème et réduit à une peau de

ABÉCÉDAIRE DE CINQUANTE ANS DE LECTURES

chagrin par les attaques libérales et la déculturation, risque de perdre son statut, Gallimard lance douze livres de poètes vivants : Olivier Barbarant (*Odes dérisoires*), Zéno Bianu (*Infiniment proche*), Xavier Bordes (*La pierre Amour*), Jacques Darras (*L'indiscipline de l'eau*), Alain Duault (*Où vont nos nuits perdues*), Emmanuel Hocquard (*Les élégies*), Anise Koltz (*Somnambule du jour*) Vénus Khory-Ghata (*Les mots étaient des loups*), Abdellatif Laâbi (*L'arbre à poèmes*), Jean-Pierre Lemaire (*Le pays derrière les larmes*), Richard Rognet (*Élégies pour le temps de vivre*), James Sacré (*Figures qui bougent un peu*). Si je m'en tiens à mes propos en A, c'est plutôt terrible pour mes économies.

O comme Oster

Paysage du tout, je le lisais déjà en 1969, à la Cellophane où j'étais OS. Seghers l'avait distingué dans le second tome de son anthologie. Que ce soit dans son bureau des éditions du Seuil ou au café des Ondes non loin du studio où il était le complice de Roger Vrigny, il a été une plaque tournante. Il découvrait, il postait un mot, il incitait, il lisait à des kilomètres de son esthétique et conseillait avec pertinence. À l'occasion, il portait un manuscrit. Lemaire, Goffette, Maulpoix, Delaveau, de Roux et cent autres lui doivent de s'être rencontrés.

P comme Poème

Ma bibliothèque contient désormais des milliers de livre. J'ai appris à me méfier des belles définitions et à parler de poème au lieu de poésie. Celui-ci m'apparaît comme la cristallisation d'une sorte de produit de facteurs, au nombre indéterminé, à la définition instable, où les composants ne multiplient pas forcément d'une manière identique, mais un produit de facteurs quand même. Toujours autorisé par Deleuze, je risque cette formule : poème = (langage) (histoire poétique) (imaginaire) (monde) (pensée) (projet).

J'entends par (langage) ce qui vient spontanément à l'auteur ; par (histoire poétique) la mémoire des manières d'écrire et des textes majeurs ; par (imaginaire) l'ensemble des représentations conscientes et inconscientes d'un sujet ; par (monde) aussi bien les circonstances, que l'histoire, que la politique ; par (pensée) la connaissance philosophique, la spiritualité, la réflexion sur

le motif ; et par (projet) ce qui naît spécifiquement du travail de l'écrivain.

Seul le (langage) est incontournable. Sa qualité détermine le résultat final. Réduit à la simple volonté de dire, il est proche d'un zéro réduisant à rien les autres composants, aussi intelligents, aussi chargés d'expérience soient-ils. En règle générale, les poèmes qui me parlent mobilisent de trois à cinq facteurs. Quand ils en utilisent deux, ils relèvent de la notation, de l'atelier d'écriture. Quand ils combinent les six (ou en mobilisent d'autres) ils m'échappent.

Q comme Question

Combien de fois peut-on écrire différemment cet alexandrin qu'aimait citer Breton (*Signe ascendant*) comme modèle d'incertitude : *Les petits pois sont verts les petits pois sont rouges*.

R comme Regret

Ludovic Janvier. Lors de la parution de *La mer à boire*, je m'étais promis de le rencontrer. J'aimais ses poèmes, notamment celui fixant la rencontre d'un singe dans un zoo. Et puis les occasions ne se sont pas produites. Nous avons juste échangé une lettre. Apprenant sa mort, j'ai l'impression d'une perte.

S comme Sorcière de Rome

Avec ses 747 vers, *La Sorcière* est un monument qui tutoie les plus hautes entreprises artistiques. Son écriture est un aboutissement et dans le domaine du fragmentaire et dans le domaine du continu. Loin de séparer ces modes habituellement inconciliables, Frénaud les amène à fonctionner ensemble grâce à une tension constante qui suppose une maîtrise précise, musicale des rythmes et des durées. Les mots surgis d'on ne sait où prennent parti ou méditent, font entendre la douleur ou le sarcasme. Ils exhibent les débris dérisoires des commandements et des ordres, des esthétiques et des espoirs qui se sont succédés là où le monde durant des siècles a paru avoir un centre définitif. Loin des effets d'école, *La Sorcière* satisfait aux exigences les plus aiguës de l'art. Dédaigneuse des facilités métaphysiques, du non-sens ou de la plainte élégiaque, sa perfection a conduit quelques poètes de ma génération à considérer cette construction énigmatique comme un des textes majeurs du siècle. Tout comme *Fureur et*

ABÉCÉDAIRE DE CINQUANTE ANS DE LECTURES

mystère et *Les Feuilles d'Hypnos*, qu'il contient (René Char).

T comme Taire son ressentiment

« *Ami, je comprends ta déception, ta jalousie, ton amertume. Comment pourrait-il en être autrement ? Mais, n'en déplaise à Bourdieu qui a raison de mettre en lumière les luttes à l'intérieur du champ littéraire, tu peux dépasser ton ressentiment. Un auteur publié prend certes ta place mais simultanément il la préserve.* »

U comme Ungaretti

Envier ceux qui n'ont pas encore lu *Vie d'un homme* de Giuseppe Ungaretti, la préface de Jaccottet, le bouquet de traduction (Jaccottet, Jouve, Lescure Mandiargues, Ponge et Robin). Le domaine italien est particulièrement riche avec Alberti (*Marin à terre*) Pasolini (*Poésies 1953-1964*), Pavese (*Travailler fatigue*), Luzi (*Prémices du désert 1932-1957*), Montale (*Poèmes choisis*)

V comme Velter

Quoi qu'en disent les tenants de la poésie pure, une collection comme celle-ci est forcément dépendantes des transformations et des enjeux économiques, par exemple de la séparation entre Gallimard et Hachette. Pour se développer, elle a eu besoin de la conviction de Claude Gallimard, d'un maquettiste inventif (Massin) et de directeurs fins lettrés. Avant l'arrivée en 1998 de l'auteur de *L'arbre-seul*, ils sont quatre à avoir construit ce panthéon : Robert Carlier, André Fermigier, Jean-Loup Champion et Marc de Launey. André Velter a apporté ses compétences d'écrivain, de voyageurs et d'homme de radio et son ouverture d'intellectuel formé aux exigences d'éclectisme du service public. Si plusieurs auteurs auraient certainement été choisis vu leur importance (Novarina ou Roche), il est quelques titres qui lui doivent tout. Par exemple, *L'enterrement à Sabres* de Bernard Manciet et *Héros-limite* de Ghérisaim Luca.

W comme Whitman

Ce midi-là, place du Châtelet, le bonheur d'être avec Jacques Darras qui m'explique la faiblesse des prosodies préoccupées par la seule dernière syllabe du vers et qui, prenant appui sur *Les feuilles d'herbe*, me démontre l'importance de la frappe initiale du vers. Ce

dont il se servira plus tard dans ses performances.

X comme Xénophobie

En ces temps où la xénophobie (et le racisme) d'un côté et le nihilisme de l'autre gagnent et tendent à se rejoindre, la présence d'œuvres (traduites) du monde entier est aussi nécessaire pour combattre le pire que les mesures d'état d'urgence liées aux reconnaissances sommaires des accents, du faciès, des mots clés sur les sites. Dans la mesure où la suspicion concerne en priorité le monde arabe et le proche Orient, il est bon de mettre en avant *Mihyar le damascé* et *Mémoire du vent* d'Adonis, *Le discours du chameau* de Tahar Ben Jelloun, *La terre nous est étroite* de Mahmoud Darwich, *Il neige dans la nuit* de Nâzım Hikmet, *Soleil Arachnide* de Mohammed Khaïr-Eddine, *L'arbre à poèmes* d'Abdellatif Laâbi, et l'anthologie *Les poètes de la Méditerranée* (24 pays et 17 langues).

Y comme kaYam

Malgré le millénaire écoulé, Omar, mathématicien, astronome, amateur de vin et auteur de *Rubayat*, nous fait signe de ses bras levés (J'emprunte l'astuce du *y* à JP Bobillot). Ses quatrains continuent de défier les rigorismes de tous poils.

Z comme découvreZ

Entre beaucoup d'autres : la Russe Akhmatova (*Le requiem*), le Portugais de Andrade (*Matière solaire*), le Guatémalien Asturias (*Poèmes indiens*), l'Autrichienne Bachmann (*Toute personne qui tombe a des ailes*), Borges l'Argentin (*Œuvre poétique*), Dalmas le Guyanais (*Black-label*), Dickinson l'Américaine (*Car l'adieu, c'est la nuit*), Drummond des Andrade le Brésilien (*La machine du monde*), Enzensberger l'Allemand (*Mausolée*), Glissant le Martiniquais (*Pays rêvé, pays réel*), Holan le Tchèque (*Une nuit avec Hamlet*), Holapa le Finlandais (*Les mots longs*), Kolatkar l'Indien (*Poèmes de Bombay*) Lawrence l'Anglais (*Poèmes*), Machado l'Espagnol (*Champs de Castille*), Milosz le Biélorusse (*La berline arrêtée*), Miron le Canadien (*L'homme rapaillé*), Neruda le Chilien (*Chant général*), Roud le Suisse (*Air de la solitude*), Séfiris le Grec (*Poèmes*) Tranströmer le Suédois (*Baltiques*).

« Risquer le risque »

On repère facilement en librairie les livres de La Coopérative, la maison d'édition créée par Jean-Yves Masson et Philippe Giraudon. Les deux premiers titres sont sortis le 22 octobre : Hugo von Hofmannsthal, Le Livre des amis, et Sonnets du poète GERMONT, dont paraît ces jours-ci La part de fragilité, un roman.

par Mireille Gansel

Hugo von Hofmannsthal, *Le Livre des amis*. La Coopérative. 144 p., 18 €
 GERMONT, *Sonnets* (64 p., 9 €) et *La Part de fragilité*. La Coopérative. 144 p., 18 €

Oui, on les repère facilement par l'éclat lapis-lazuli de leur couverture bordée d'une marge outremer foncé. Et par la petite ruche, inspirée d'une gravure du XVII^e siècle et placée dans l'aura de ces lignes que Rilke écrivit en français à un de ses traducteurs : « nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible ». Oui, il faut « risquer le risque », selon les mots de Nikolaus Harnoncourt, en ces temps où les abeilles sont menacées. Et tant de familles de fleurs sur tous les continents. Comme ils sont en étonnante résonance, ces vers de Hofmannsthal :

« et pourtant il dit beaucoup celui qui dit "soir"
 un mot d'où ferveur et chagrin s'écoulent
 ainsi de l'alvéole creuse s'écoule le miel lourd. »

Hofmannsthal, cet autre « veilleur » dont *Le Livre des amis* ouvre le travail et les choix éditoriaux de La Coopérative. Livre inaugural que Jean-Yves Masson met admirablement en lumière dans sa postface, toute en délicate et sensible érudition : « au lendemain des trois tragédies majeures qui venaient d'endeuiller le milieu de sa vie – la mort de son père en 1915, celle de son plus intime confident, Eberhard von Bodenhausen, en 1918, et enfin l'effondrement douloureusement ressenti de l'empire austro-hongrois, qu'il regardait comme sa patrie spirituelle – Hofmannsthal a accepté qu'une main amie compose pour lui le seul autoportrait lui paraissant encore possible : un autoportrait fragmentaire, dans la confusion à la fois ludique et mélancolique

qui noue l'énigme du moi au mystère de l'altérité. »

Inscription de ces « Fragments » au vif de l'Histoire par « l'esprit le plus européen qui se soit jamais exprimé en langue allemande à une époque où la culture européenne venait d'être sérieusement ébranlée par une guerre qui laissait le continent déchiré » (Jean-Yves Masson). Vigilance du poète, tel un fil rouge, en écho au long de ces pages : « Dans la confusion actuelle des esprits circulent des éléments provenant de toutes les absurdités allemandes depuis le XV^e siècle. » – « Des patries en combat sanglant contre d'autres patries, voilà le pire barbarisme du langage humain » (Herder, en 1795). Déchirement d'un continent. Déchirement au cœur d'un poète. Comme une prémonition déjà, il y avait ces lignes dans la « Lettre de Lord Chandos » : « J'ai perdu toute capacité de penser et parler de façon liée, continue, cohérente, à propos de quoique ce soit. »

Ainsi de ces « Fragments », « ces nombreuses notes à caractère privé » que « l'écrivain prenait depuis l'âge de quinze ans, (...) héritier des grands romantiques » (Jean-Yves Masson). Écritures éclatées en autant d'étincelles et bris de miroirs intimes, dans les années de grandes ruptures, guerres, révolutions. Ainsi de Novalis. Ainsi également de ces « Fragments », contemporains des « fragments » en poésie (Apollinaire, Expressionnisme, Futurisme, Dada), en peinture (Cubisme), en sculpture : « (Les) statues sans bras de Rodin ; il ne leur manque rien de nécessaire. On est devant elle comme devant un tout achevé et qui n'admet aucun complément » (Rilke). Livre du dialogue : entre les auteurs, les lecteurs, et le poète comme médiateur. Contemporain de « Je et Tu » de Martin Buber, conçu et mûri dans ces mêmes années de la Première Guerre mondiale : « je suis une personne si je me lie à une personne. En me détachant de mon frère, je m'anéantis » (Préface de Bachelard, écrite en pleine montée du nazisme, pour la traduction de Geneviève Bianquis, parue en 1938).

Ce *Livre des amis* est né d'une amitié entre le poète et Anton et Katharina Kippenberg, propriétaires des éditions Insel. Et placé sous le signe de la rencontre, de l'hospitalité. Celle que Riceur appelle « l'hospitalité langagière » : la traduction. Ainsi de cette édition française. Et du travail de virtuose de Jean-Yves Masson. Oui, virtuose, car ainsi traduire à travers toutes les époques, tous les registres de langues, de sensibilités, de références, et cependant garder, et ainsi rendre l'unité de la

« RISQUER LE RISQUE »

langue de Hofmannsthal, écrivain de sa propre pensée et traducteur en allemand de cette ample diversité de penseurs et poètes, d'auteurs anonymes ou de plumes célèbres. D'où l'exigence de Jean-Yves Masson de retourner aux originaux et de vérifier ainsi ce que signifient les écarts de Hofmannsthal, de rétablir les traductions fautives dont il s'est parfois servi. Ces notes si éclairantes nous font entrer dans l'atelier du traducteur Jean-Yves Masson, poète et érudit. Ainsi de ses recherches et réflexions et choix à propos de termes tels que *Sehnsucht*, *Erlebnis*, *Philister*, *Wirklichkeit*. Il traduit avec son oreille de musicien, et son travail se lit comme une partition en tête de laquelle pourrait figurer cette indication : « *la musique d'amour classique est en majeur, la musique d'amour romantique est en mineur* ».

Le livre d'une vie. Une vie de l'âme. Suite et Variations sur les thèmes de la rencontre, de l'amour, de l'amitié, de l'ami, de l'accueil, du compagnon, de la conversation intime, du partage, de l'enfant. « *La philia fut probablement le sentiment le plus fort qu'ait éprouvé Hofmannsthal au cours de sa vie – plus même qu'un sentiment : la clé de voûte de son existence.* » Quelques extraits : « Ne sommes-nous pas d'autant plus pauvres que nous sommes plus en sécurité, d'autant plus riches que nous sommes plus en danger ? » « Il y a un silence de l'automne jusque dans les couleurs. » « Il faut dissimuler la profondeur. Où ? À la surface. » « La joie exige plus d'abandon, plus de courage que la douleur. S'abandonner à la joie signifie tout autant défier les ténèbres. »

Sonnets et *La part de fragilité* de Germont – deux livres écrits comme en contrepoint. Leur auteur avait vingt ans. Dans la maison couleur de ciel lapis-lazuli, accueillir un de « *ceux qui vont le cœur pied nu* » (Jan Skacel). L'écouter. Lui donner la parole dans sa quête éperdue de la beauté, de la grâce. Sa quête d'amour. Sa marche, son errance dans toutes les rues de la ville. Une ferveur mise en musique dans ces sonnets tout en assonances, où je retrouve, comme en écho, la voix intense et passionnée d'Oscar Wilde. Une voix comme dans un jeu de miroirs, reflets et dualité au cœur de l'homme-amant-aimé éperdu, déchiré entre honte, maladie, mort et exaltation. Un recueil telle une cantate : son ouverture en offrande : « *Je dédie cette vie véritable*
Au double que l'amour seul reconnaît. »
et ses trois mouvements que j'appellerais : *exultate et jubilate* – *miserere* – et *requiem* –

– et un final, chant ultime à la liberté : la liberté et la délivrance d'aimer. À vingt ans.

Oui, « risquer le risque » et prendre le parti de la fragilité. À contre-courant de « *toute une littérature militante qui n'abordait l'homosexualité que sous l'angle de la déviance ou de la provocation* ». La part de fragilité : « *le livre a été écrit à une époque où les traitements commençaient enfin à sauver les victimes du sida et à leur permettre, malgré leur séropositivité, d'envisager d'avoir une longue vie. À la lumière de ce progrès décisif, la séparation des deux héros me paraissait prendre un sens nouveau. C'était leur propre peur, leur fatalisme inconscient, leur recul devant la fragilité effrayante du destin humain, qui en fait les obligeait ainsi à se séparer et à vivre dans le malheur.* »

Oui, le parti pris de se dire dans ses errements et de dire tout un affranchissement, un franchissement des silences et des non-dits. Le livre d'un apprentissage : « *Bildungsroman* ». Apprentissage de soi. De sa vérité. L'histoire d'une « *évolution intérieure qui est l'objet même du livre. Un cheminement* ». Il nous donne, à nous, lecteurs, de saisir le personnage de Marc, de le comprendre de l'intérieur. Saisir ce rejet qu'il a de l'autre, de l'exclu, de « *l'étranger* ». Lui qui masque, qui nie sa propre vérité d'exclu, de marginal. Oui, vivre ainsi de l'intérieur ce qui l'attire dans ce « *Parti politique* » de l'exclusion, du rejet, de la haine et du mépris. De la xénophobie. Oui, le courage de nous donner à partager cela. D'aller avec, de l'accompagner. Jusqu'au bout. Au-delà de tout jugement. Un voyage intérieur. Et au-delà de tous les préjugés, les interdits et empêchements, le courage de dire l'amour, de conjuguer le verbe aimer. Entre deux hommes. Entre un homme et une femme. Cet au-delà de l'amour. Oui, le risque d'aller à contre-courant de « *l'esprit officiel de son temps* », qui a nom cynisme, cette « *carapace* » qui rend « *insensible impitoyable – l'individualisme bien pensant – l'indifférence mutuelle* ». Et le courage fou, en ces temps, de tracer les contours d'une utopie : à la solitude opposer le phalanstère, la maison ouverte à la grande famille humaine : la femme qu'il a aimée et sa nouvelle famille, et leurs enfants, et aux barrières substituer des ponts. C'est dans le quartier des exclus, des « *étrangers* » qu'il ira chercher son ami, doublement exclu par le sida. « *En chacun de nous, une fragilité secrète et invincible nous effraie comme le reflet trop certain de notre position dans l'univers (...) mais cette fragilité, en nous, peut être source de force.* »

Il n'y a pas de camarades du « non »

S'il est un poème de Michaux qui a fait beaucoup pour qu'un sentiment de proximité immédiate et de fraternité s'établisse entre un lecteur jeune et un poète jusqu'alors inconnu de lui, c'est « Comme pierre dans le puits », publié en 1936 dans La Bête noire, repris la même année par la plaquette Sifflets dans le temple chez G.L.M., puis dans le recueil capital Plume précédé de Lointain intérieur (NRF, 1938), et qu'un lycéen fondu de poésie put lire dès 1946 à la page 131 de l'anthologie préparée par René Bertelé (n°5 de la célèbre collection « Poètes d'aujourd'hui », inventée par Seghers).

par Maurice Mourier

Henri Michaux, *Donc c'est non*.
Lettres réunies, présentées et annotées par
Jean-Luc Outers. Gallimard, 193 p., 19,50 €

C'est là que figure l'imprécation « *Million de maillons de tabous / Passé de cancer / Barrage des génufléchisseurs et des embretellés ; / Oh ! Heureux médiocres / Tettez le vieux et la couenne des siècles et la civilisation des désirs à bon marché / Allez c'est pour vous tout ça* », qui aux oreilles de certains fit claquer alors l'étendard de la révolte sans avoir perdu aujourd'hui une once de sa virulence et de son actualité.

Mais on se souvient aussi et peut-être surtout de la fin du texte, qui repousse amèrement les emballements collectifs (le poème semble né en partie du contexte : montée des totalitarismes, illusions du Front populaire) : « *Camarades du « Non » et du crachat mal rentré, / Camarades... mais il n'y a pas de camarades du « Non » / Comme pierre dans le puits mon salut à vous ! / Et puis Zut !* »

Toute sa vie, Michaux, ce fraternel contrarié, a désespérément cherché des camarades qui fussent capables de ressembler un peu aux « *copains de génie* » comme Lautréamont, qu'il avait trouvés, adolescent, uniquement dans les livres, et « *tant aimés* ». Quête, il faut le dire, absolument vaine. Un misanthrope intransigeant, un professeur de mépris à l'égard de tout ce qui est factice et facile en art et ailleurs, de tout ce qui n'est que mode ? Certes, et qui s'appliqua sans relâche à lui-même une règle déontologique immuable, la

plus contraignante pour un artiste dont peu à peu, malgré tout, l'œuvre devenait, au fil des ans et des travaux successifs, celle d'un maître à écrire, à peindre, à penser : dire non aux offres du marché.

Or, comment dire non à toutes les sollicitations d'interviews, de préfaces, à toutes les demandes, dont la plus odieuse, aux yeux de cet homme entretenant un rapport traumatique avec le visage humain, à commencer par son propre visage, était celle de reproduire les rares (mais néanmoins existantes, et fort belles) photographies de lui ? N'y a-t-il pas une contradiction essentielle entre le désir furieux d'exister « médiatiquement » (il harcèle Paulhan, inconditionnel de son œuvre fulgurante, pour que le moindre des textes qu'il lui envoie soit publié sans délai, c'est une question de vie ou de mort), et la violence tout aussi furieuse de ses réponses négatives aux propositions de collaborer à telle revue, d'envoyer un cliché, d'autoriser une citation ?

L'évidence, en tout cas, est qu'il ne s'agit jamais de sa part d'un accès de fausse modestie, encore moins d'une coquetterie d'auteur, mais d'une éthique intérieure suffisamment forte pour qu'il refuse également tout avantage matériel – lui qui n'a jamais été riche et à qui seule la peinture, sur le tard, a apporté l'aisance –, tout prix littéraire prestigieux et bien doté.

On ne saurait trop recommander la lecture du livre roboratif et cocasse où Jean-Luc Outers réunit près de cent exemples de fins de non-recevoir opposées par ce représentant exceptionnel du non-conformisme belge – qui fut, au goût de quelques-uns, l'un des plus

IL N'Y A PAS DE CAMARADES DU « NON »

grands poètes français du XX^e siècle – aux compliments le plus souvent intéressés des quémandeurs.

« *Non est un meurtre sublimé* », dit-il quelque part dans cette langue pince-sans-rire acérée qui n'appartient qu'à lui. Ailleurs, dans un texte tardif de Poteaux d'angle, ne disserte-t-il pas avec une jubilation subliminale sur le mot « *merde* », dont il feint, en bourgeois poli, de blâmer la vulgarité populaire, avant de conclure qu'il est toutefois irremplaçable ?

N'importe, le problème de la contradiction entre pulsion noniste et attitude paradoxale d'accueil continue à se poser concernant Michaux. À seule fin d'en illustrer la complexité, peut-être me permettra-t-on en fine une anecdote personnelle, qui n'a pour mérite que son authenticité. La voici. En 1964, j'étais attaché culturel à Tôkyô. Un jour, le conseiller qui m'apprenait le métier et dont j'étais devenu l'ami me proposa de rajeunir une mince revue qui paraissait sporadiquement sous son égide, en me donnant pour ce faire carte blanche. J'avais découvert Henri Michaux vingt ans auparavant, il était resté par excellence « mon » poète. Je décidai de lui consacrer le numéro 1 de la revue *new look*. Entièrement fabriqué par mes soins (beaucoup de citations entrelacées de peu de commentaires et, en couverture, une photo de Gisèle Freund dont je ne sais plus où je l'avais piquée) et fier comme Artaban, j'en envoi aussitôt un exemplaire dédicacé à Michaux – dont j'ignorais l'adresse personnelle – chez Gallimard. Trois mois passent. Puis je reçois du poète, sur une carte entièrement remplie de son écriture minuscule, tout hérissée de pointes, une volée de bois vert. Comment, moi qui me disais son admirateur, avais-je osé braver ses interdictions réitérées – que j'ignorais alors – d'utiliser son image ? C'était ainsi qu'agissaient ses ennemis déclarés, qui du monde entier s'étaient depuis longtemps ligués pour le persécuter, etc.

J'ai du mal, aujourd'hui encore, à me remémorer sans honte ma consternation. Ainsi, c'était moi, comme un gougnafier, qui avais réussi l'exploit, en publiant pour la première fois sous mon propre nom – tout ce que j'avais écrit en France auparavant l'avait été à propos de films et sous pseudonyme – un ensemble modeste sur l'auteur vivant que j'admirais le plus, à blesser l'homme incarnant la poésie dans sa véritable essence et sa rigueur ! Le mont Aso n'aurait pu vomir assez

de cendres pour me couvrir la tête. Incapable de me justifier d'aucune façon aux yeux de l'offensé, je choisis le silence coupable qui cache l'indignité. Trois autres mois passent, pendant lesquels je ne bouge ni pied ni patte. Puis une seconde carte arrive, du même format que la première, de la même graphie en lames de sabres. Quelques mots seulement : quand vous serez à Paris, venez me voir. Suivent l'adresse et le numéro de téléphone de la rue Séguier.

C'est ainsi que j'ai rencontré Henri Michaux le bienveillant, pour une extraordinaire entrevue-marathon non-stop de huit heures du matin à minuit, dans son appartement écrasé sous les livres, sans manger ni boire (nous sommes-nous, lui et moi, levés pour aller pisser ? forcément, mais je n'en ai aucun souvenir). Seule la sonnerie intempestive du téléphone (« *j'avais pourtant pris soin de la caler avec du coton* », gémit Michaux) nous a interrompus en pleine nuit : il avait oublié le dîner auquel il était convié ! L'incident premier de la photo impie n'a pas un instant été évoqué. De quoi a-t-il été question ? Ne prenant jamais aucune note, n'ayant pas gardé, stupidement (de peur de rompre le charme), de trace écrite ultérieure de cette nuit fantastique, seules des bribes me restent de l'immense conversation sans hiérarchie, sans gêne de mon côté, sans condescendance aucune du sien. Je me rappelle en particulier ma stupéfaction en constatant la curiosité universelle de Michaux, dans le domaine de la cosmologie par exemple, qui me passionne, et aussi que le Nouveau Roman, alors en foudroyant démarrage, Robbe-Grillet en tête, lui paraissait très notable, ce que je n'aurais pas soupçonné.

Un peu égaré en me retrouvant seul sur la place de Furstenberg après mon départ précipité, ce qui me trottait dans l'esprit, c'était la phrase définitive d'*Ecuador* : « *Une fois pour toutes, voici : les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement : zéro.* » Étais-je susceptible, à vingt-huit ans, d'aider au perfectionnement de Michaux ? Poser la question, c'est y répondre, hélas ! J'ai renoncé à essayer de pousser plus loin ce qui avait été un exorbitant avantage. Pauvre de moi ! Mais au moins puis-je témoigner que ce « *passant considérable* », pour user de la formule de Mallarmé saluant Rimbaud, en dehors de tout intérêt mesquin, professionnel ou autre, de tout calcul, de toute raison, savait parfois dire : donc c'est oui.

**Stéphane Moses
et Romain Rolland
en quête d'un « ailleurs »**

Rien ne rapproche, semble-t-il, Romain Rolland, enfant de la bourgeoisie catholique de province, et Walter Benjamin, issu d'une famille juive aisée et assimilée de Berlin. Mais il est juste de rappeler que c'est le sort réservé à la jeunesse que dénonce Walter Benjamin – dans sa conférence de l'été 14 sur « La vie des étudiants » – et que condamne Romain Rolland, dès l'automne 1914, dans son fameux manifeste pacifiste d'« Au-dessus de la mêlée » : « Ô jeunesse du monde... ».

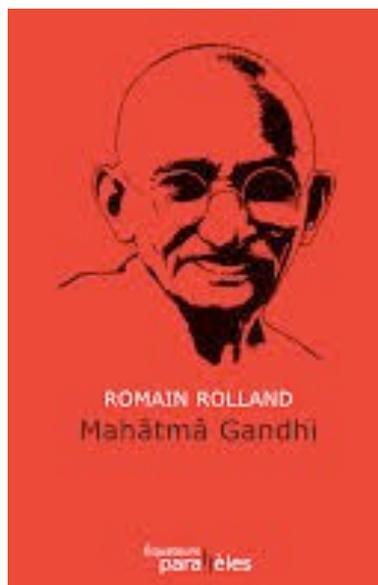
par Jean Lacoste

Stéphane Mosès,
Walter Benjamin et l'esprit de la modernité.
Édition établie et présentée par Heinz Wismann,
Les Éditions du Cerf, 261 p., 29 €.

Romain Rolland,
Mahâtmâ Gandhi. Préface de Marc Crépon,
Édition des Équateurs, 171 p., 11 €.

Le massacre de toute une génération impose de repenser les valeurs d'un monde occidental qui, prisonnier de ses pulsions agressives et nationalistes, va à sa ruine et perd de sa légitimité aux yeux des autres peuples. Aussi Benjamin écrit-il une « critique de la violence » (1921) tandis que Rolland, à la même époque, s'intéresse à la non-violence de Gandhi. Il faut, dans les années vingt, trouver des sources nouvelles, une autre « origine » (*Ursprung*) au sens de Benjamin, qui suppose un bond (*Sprung*) audacieux et une rupture du temps, pour donner à l'Europe un ailleurs.

Heinz Wismann a réuni une dizaine d'essais et d'articles du philosophe franco-israélien Stéphane Mosès, disparu en 2007, des essais, dont certains inédits, qui, pour l'essentiel, analysent avec une grande clarté et le sens de la nuance, les relations de Benjamin avec des



figures du judaïsme aussi différentes que Franz Rosenzweig, Kafka et Raymond Aron, que l'on voit ici défendre Benjamin face aux exigences éditoriales de Horkheimer et de l'Institut de recherches sociales... Mais c'est l'amitié avec Gershom Scholem qui est déterminante. Benjamin rencontre en 1915 ce spécialiste de la kabbale, qui s'installe dès 1923 en Palestine dans la quête, au demeurant décevante, d'une patrie utopique, d'un sionisme spirituel. Pour sa part, influencé – mais en quelle mesure ? – par la mystique juive que lui a fait découvrir son ami, Benjamin élabore une vision désenchantée et mélancolique du temps et de l'histoire.

Benjamin rejette à la fois le temps circulaire de l'éternel retour, horizon de la fatalité mythique, et le temps linéaire et continu des tenants d'un progrès qu'il juge illusoire. Il constate dans le monde moderne une interruption de la transmission de la sagesse, de la « tradition », un « déclin » de l'aura des choses dans une société désormais entièrement profane (« *d'où les étoiles ont disparu* »), sans transcendance. Reste la possibilité rare et improbable, révolutionnaire, d'une rupture messianique du temps, d'une interruption qui réveille de ce cauchemar du *statu quo* et qui, associant le présent à un passé en souffrance, rachète, « rédime », sauve et justifie ce dernier. Dans cette conception assez paradoxale du temps, la vraie nouveauté – pas celle de la mode et de « l'actualité » – renoue avec un passé oublié. Dans un singulier mélange de marxisme utopique et de messianisme juif Benjamin tente ainsi de définir sa propre voie, que très tôt il avait vue comme une « critique de la violence ».

L'intérêt de Rolland pour la pensée et l'action de Gandhi relève de la même démarche, de la

STÉPHANE MOSES ET ROMAIN ROLLAND
EN QUÊTE D'UN « AILLEURS »

recherche d'un ailleurs de l'Europe, de la quête de nouvelles sources spirituelles, apparentées certes à l'Occident, mais renouvelées, non souillées par la guerre et la violence. « L'événement indien » de Romain Rolland, pour reprendre l'expression de Guillaume Bridet¹, va de la découverte de la poésie de R. Tagore en 1913 jusqu'à la rencontre avec Gandhi de décembre 1931. Romain Rolland s'est senti d'emblée des affinités avec « l'Inde, notre mère » et il détaille dans un texte autobiographique ces penseurs d'Occident lui ont fait sentir « l'odeur d'acacia » de l'Inde : Empédocle, saint François d'Assise, Dante, Spinoza, etc.

Rolland n'est pas seul à cette époque à se tourner vers l'Inde. Son originalité aura été cependant de s'intéresser non seulement à la spiritualité de l'Inde, mais aussi à la politique indienne. Il lit les poèmes de R. Tagore, prix Nobel de littérature – il voit dans *L'Offrande lyrique*, traduite par Gide pour la NRF en décembre 1913, « une sorte de *Cantique des cantiques à la Vie et à la Mort* » –. Mais un discours de Tagore de juin 1916, à Tokyo, lui révèle une critique radicale de la civilisation occidentale, « vorace et dominatrice », « scientifique et non humaine », une critique qui représente « un tournant dans l'histoire du monde » selon Rolland : le moment où l'Europe, qui a failli moralement avec la guerre, perd de son prestige. Rolland cite cette conférence de Tokyo dans son article de novembre 1916, « Aux peuples assassinés » : c'est un adieu à l'Europe.

L'Inde n'a pas cependant le seul visage de Tagore. Rolland grâce à sa sœur, angliciste, a accès au recueil des discours, articles, interventions de Gandhi publié par un éditeur de Madras. En 1923 il écrit un essai sur le Mahatma Gandhi pour la revue *Europe*, essai publié en volume en 1924 et réédité aujourd'hui. Il salue alors « le grand *Hindou Mahatma Gandhi* actuellement en prison, dont la haute pensée religieuse – presque évangélique, bien qu'inspirée des pures sources brahmaniques – (...) – soulève l'Inde entière et l'arrachera certainement au joug de l'Empire britannique. » Mais, comme le note dans sa préface Marc Crépon – auteur de *La Philosophie face à la violence* –, Rolland voit bien qu'en Inde aussi un « nationalisme étriqué » risque de « pervertir » la « non-coopération par la rancune et la haine ». Finalement Gandhi, libéré, profitera d'une

négociation avec Londres pour se rendre en Europe et rencontrer Rolland à Villeneuve en décembre 1931.

« *Je vois arriver dans son burnous blanc, la tête nue sous la petite pluie, les jambes nues, maigres échasses, le petit homme à lunettes, édenté, qui rit (...) en faisant le geste indien de révérence : les mains jointes et levées à hauteur de la bouche. Et il appuie sa joue contre mon épaule, en m'entourant de son bras droit : j'ai contre ma joue la tête grise, le crâne tondu, au poil rude et mouillé. C'est le baiser de saint Dominique et de saint François.* » « *Rencontre au sommet* », dit Marc Crépon.

Mais, au bout du compte, ni Rolland, ni Benjamin ne sont allés jusqu'au bout de leur quête d'un ailleurs : même s'il se reconnaît dans la mystique juive que lui révèle son ami, Benjamin reporte sans cesse son départ pour la Palestine, renonce à apprendre l'hébreu, se convertit à une forme de marxisme *sui generis* qu'il appelle « matérialisme dialectique » et qui se mêle et s'oppose chez lui au judaïsme. Comme l'a écrit très justement Stéphane Mosès : « *Benjamin parvient-il à établir la concorde entre ces deux langages concurrents ? (...) Il semble parfaitement erroné de vouloir subordonner un des deux composants* », le théologique et le matérialiste. Quant à Rolland, il se détache peu à peu de l'Inde. Même si, à la fin des années vingt, il étudie plus spécialement la spiritualité indienne contemporaine de Ramakrishna et Vivekananda, il ne va pas plus avant ; « *je n'ai rien trouvé dans l'Inde (...) qui ne fût en moi-même* ». Il a le sentiment que l'Europe peut encore lui donner ce qu'il cherche – c'est le moment où il débat avec Freud du « sentiment océanique » –, et l'urgence de l'heure, politiquement, fait qu'il trouvera dans le communisme, ou du moins l'engagement antifasciste, une forme de ressourcement de l'action et de la pensée. Il ne croit pas à la non-violence comme modalité d'action, et va par la suite même renoncer, douloureusement, au pacifisme.

L'un et l'autre demeurent, au fond, sceptiques, et donnent leur propre version, hérétique, paradoxale, de ce que sont pour eux l'histoire et le salut. Ils interrogent d'abord *ici et maintenant* de l'histoire européenne, occidentale, même s'ils rêvent par moments d'un ailleurs.

1. Guillaume Bridet, *L'Événement indien de la littérature française*, ELLUG, 2014.

Une histoire sans fin ?

Avec La Révolution russe : Une histoire française, Éric Aunoble s'est lancé dans une entreprise gigantesque : présenter et étudier en un peu plus de deux cents pages l'évolution des représentations de la révolution russe au cours du siècle qui s'est écoulé depuis que les bolcheviks ont pris le pouvoir en octobre 1917 avec la sanction du deuxième congrès des soviets.

par Jean-Jacques Marie

Éric Aunoble, *La Révolution russe : Une histoire française*. La Fabrique, 260 p., 14 €

Il explique sa démarche en affirmant en conclusion de son ouvrage : « *Les tensions qui s'aiguïsent actuellement devraient nous faire réfléchir à la révolution russe.* » La longue liste des jugements portés sur elle depuis celui du correspondant de L'Humanité, alors embarquée dans l'Union nationale, Kritchevski, qui qualifie les gardes rouges de « *graine d'apache* ». Elle se conclut par Marc Ferro qui invoque « *le caractère plébéien et « démocratique » du régime soviétique jusque sous Brejnev* ». Entre ces deux extrêmes, Éric Aunoble évoque et analyse la sacralisation de la révolution fétichisée et amputée d'une bonne partie de ses acteurs principaux par le Parti communiste français pendant près d'un demi-siècle, sa diabolisation par un Stéphane Courtois stigmatisant « *les crimes du communisme* » et les quatre-vingt-cinq millions de morts que l'auteur leur impute, pour mieux dénoncer « *la culture révolutionnaire* ». Éric Aunoble étudie les diverses phases d'une représentation qui change, voire s'inverse, au gré des circonstances.

Ainsi voit-on défiler au fil des pages une cohorte de figures diverses : certaines se contentent du reportage, certes orienté ; d'autres se plongent dans les délices de l'analyse. Dans le premier registre, on retiendra le correspondant du Petit Parisien, Claude Anet, qui reprend l'un des thèmes favoris de la propagande des Blancs sur le prétendu « *judéo-bolchevisme* » – orchestré avec beaucoup plus de violence par la

propagande nazie –, voire dans une assemblée de bolcheviks « *tout un tas de figures qu'on a vu grouiller dans les tableaux [...] de Rembrandt, des fils d'Israël qui ont abandonné la synagogue pour l'assemblée du peuple* ».

Dans le second registre, Éric Aunoble s'attache tout particulièrement à la figure de Boris Souvarine, venu du communisme avec lequel il rompt définitivement en 1929. Il est l'un de ceux qui orchestrent le plus nettement – et avec une connaissance réelle des faits et des événements – la vision d'une révolution confisquée. Pour lui, en effet, la « vraie » révolution populaire a eu lieu en février, Octobre étant un « *coup d'État* », mieux, un « *coup de force* ». Cette distinction est en effet devenue un poncif depuis un bon quart de siècle et Boris Souvarine lui-même la développera, l'affinera... jusqu'à collaborer dans le *Bulletin Est-Ouest* (BEIPI) avec l'ancien secrétaire général du Rassemblement national populaire de Marcel Déat sous l'Occupation.

Ils sont rejoints par Raymond Aron. Au lendemain de la guerre, ce dernier, écrit Éric Aunoble, « *incarne à lui seul la vigilance intellectuelle et militante contre le communisme. Il fait figure de conscience solitaire* ». Il faut aux intellectuels compromis dans la collaboration quelques années pour reprendre du poil de la bête. « *Plus qu'une idéologie*, écrit Éric Aunoble, *ce qui réunissait Aron, Souvarine et Albertini était la défense de l'ordre établi (même s'ils n'y voyaient pas forcément les mêmes charmes)* », mais leur influence est limitée à un cercle d'hommes politiques et d'élites sociales et intellectuelles – réelles ou prétendues.

La chute de l'URSS marque évidemment une rupture puisqu'elle semble consacrer l'échec définitif de la révolution russe. « *Ce qui disparaît perd sa raison d'être et même d'avoir été* », écrit Éric Aunoble, qui analyse le rôle joué par François Furet dans cette vision de plus en plus largement répandue : « *Le nautonnier qui fait traverser l'Achéron n'a pas l'aspect revêche de Charon, mais le sourire mélancolique de François Furet.* » Dans *Le Passé d'une illusion : Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Furet ne parle de la révolution russe que de manière fort générale, en s'inspirant entre autres de l'historien américain Richard Pipes, ancien membre du Conseil de sécurité américain à l'époque du président Ronald Reagan. Il met sur le même plan le communisme et le fascisme qu'il

UNE HISTOIRE SANS FIN ?

présente comme une réaction au premier, rejoignant ainsi les analyses d'Ernst Nolte.

Cette assimilation va trouver son couronnement dans le *Livre noir du communisme* de Stéphane Courtois, et figure désormais en bonne place dans les manuels scolaires comme une vérité d'évidence, les deux systèmes étant réunis sous le vocable commun de « totalitarisme » qui assimile l'URSS de Staline et l'Allemagne nazie de Hitler sur la seule base de leurs similitudes politiques évidentes en faisant litière des différences économiques et sociales radicales entre les deux sociétés. Malheur au candidat au baccalauréat qui n'annoncerait pas ce catéchisme imposé !

Éric Aunoble, qui évoque à plusieurs moments les critiques libertaires d'octobre 1917, souligne ce qu'il appelle « l'ambivalence » de la révolution, qui, écrit-il, « doit inciter à ne pas faire un tri entre le « bon grain » et l'ivraie, mais à envisager globalement les années 1917-1921 pour en comprendre la dynamique. Il n'y a pas eu une simple lutte des forces d'émancipation contre les forces d'oppression, mais un mouvement complexe d'affranchissement qui a charrié avec lui des modes de sujétion, certains anciens et d'autres nouveaux ». Certes, la rupture la plus brutale n'empêche pas une continuité au moins partielle avec la société soumise à une violente secousse sociale.

Éric Aunoble conclut son périple par un pronostic : « Il y a, certes, peu de chances que la révolution russe redevienne un enjeu politique central car le fil de la transmission militante a été rompu depuis longtemps. » Mais la tradition militante n'est que l'un des éléments du développement historique. D'ailleurs, Aunoble ajoute : « Inactuelle, elle n'est pourtant pas devenue anachronique. L'état du monde contemporain tel qu'il se dégrade fait parfois penser qu'on est sorti du XX^e siècle pour revenir à l'avant 1917. »

Que l'on partage ou non ce pronostic, le travail d'Éric Aunoble fournit bon nombre d'éléments pour aider à la réflexion sur le lien qui peut unir l'explosion de 1917 et les secousses que subit le monde d'aujourd'hui.

« L'exilé n'est pas de ce monde »

À l'occasion de la parution de *Jours d'exil d'Ernest Cœurderoy*, on peut se demander pourquoi on réédite un texte tombé dans le domaine public alors qu'on peut le charger sur sa tablette et sur son ordinateur grâce à Gallica. Or, cette entreprise genevoise excède ce que des rééditions partielles donnaient en morceaux choisis à partir de textes rassemblés en 1910. Elle permet de sentir le souffle et l'ampleur d'une écriture qui dépasse largement ce qui peut découler d'une rage toute politique en passe de succomber aux vertiges de la folie.

par Maïté Bouyssy

Ernest Cœurderoy, *Jours d'exil (1849-1855)*. Héros-Limite, 928 p., 40 €

Ernest Cœurderoy (1825-1862) est connu pour ses propos dits « excessifs » et sa très traumatique sortie de la révolution de 1848 par l'exil, après la manifestation du 13 mai 1849 qu'il a contribué à organiser, passant par Pontarlier puis, de nouveau en 1853, fuyant par Béhobie. La notice qui éclaire son itinéraire dit l'essentiel, mais rien ne vaut la lecture de textes soutenus par une rage libertaire peu commune. Certes, nous avons des rééditions partielles, par exemple la première partie de ses *Jours d'exil* en 1991 avec une préface de Raoul Vaneigem, lequel avait déjà publié des morceaux choisis dès 1972 dans la célèbre collection « Champ libre » ; le texte appartient indéniablement aux classiques de la subversion, mais l'ampleur lyrique de cette voix n'est pas réductible à son intelligibilité ou à ses déclarations échevelées.

« L'exilé n'est pas de ce monde », martèle Cœurderoy, dont les réminiscences apocalyptiques ne se bornent pas à de simples exercices de détestation. Chirurgien passé par la Salpêtrière, en psychiatrie, avant d'être interne à l'Hôtel-Dieu, où il avait opéré en 1848 lors des deux soulèvements de Paris, il ambitionne d'écrire un livre de dépense, dit-il, en dépit de l'inéluctable perte de ses illusions.

« L'EXILÉ N'EST PAS DE CE MONDE »

Non seulement il témoigne et se fait le mémorialiste de son siècle bien au-delà de son témoignage direct sur les insurgés qui furent physiquement et moralement poursuivis jusque dans les salles des hôpitaux, mais il a un vrai projet d'auteur : « *J'aspire au temps où l'individu trahira l'élan des passions qui l'agitent, où la diction écrite, simple et naturelle, se rapprochera de la diction parlée, où l'on pourra connaître son homme en le lisant* ». Et tant pis si, quelques années plus tard, il pose en contrepoint : « *Je rêve et cela ne fait de mal à personne.* »

Au fil de ces pérégrinations obligées du fait des accords européens doublés d'envois de mouchards très pressants, Cœurderoy craignit un temps de n'être qu'un « homme sans nom », interdit d'identité. Ses mots sonnent d'une manière fort contemporaine. Après Genève, ville interdite aux proscrits, c'est à Lausanne qu'il s'installe le temps d'une halte avec d'autres proscrits, avant de gagner le royaume de Piémont-Savoie et sa capitale, Turin. Il glose sur la basilique de Superga et ses tombes de la dynastie des Savoie, comme tous les chroniqueurs du temps depuis *L'Hermite en Italie* d'Étienne de Jouy, mais surtout il rend compte de la misère des prolétaires et sait identifier les modalités d'un développement périphérique en Europe. Seule l'Espagne, ses fêtes, ses tertulias, rompent un temps avec ce monde noir plein de vraies Azucenas ou de Traviatas comme dans les opéras de Verdi.

À Lausanne, il avait repassé des examens de médecine mais, incapable de se soumettre au régime libéral de la profession, il ne sait pas réclamer d'argent à ses patients. Haïssant l'épargne dont il fait le Moloch de la société, il a gardé de l'hôpital public la compassion envers le malade et la détestation des milieux universitaires et médicaux, pas seulement bourgeois et cuistres, mais plus férus de reconnaissance que de science. Ses pages sur leurs études indûment consommatrices de cadavres qui n'ont rien d'exquis sont ravageuses. L'œil du praticien le conduit toujours de l'empathie à l'analyse : « *Moi, je leur dirai que la vile multitude, c'est l'oisive bourgeoise qui vit d'aubaines ; que les ignorants, ce sont les faiseurs de constitu-tions, de vaudevilles, de chansons à boire, de proclamations à incendier ; que les ambitieux et les esclaves, ce sont ceux qui flattent la foule et ne comprennent pas le génie du travailleur, ceux qui ne l'aimèrent jamais pour lui-même !* » Et,

faut-il comprendre, la « *démocrrrratie frrrrançaise* » [sic] fut telle.

En Suisse, le ranz des vaches et sa fête égaient la gloire du serment du Grütli, autre pont aux ânes du siècle romantique et libéral. L'auteur croit à l'importance des cérémonies collectives et nationales. Dans ce moment d'apaisement au pays de la société Helvetia, celle des étudiants démocrates, il scrute le rapport des paysans à leurs animaux domestiques, en moderne, et avec une sensibilité d'avant-garde. Sa compassion envers tous les êtres vivants et ses pointes fouriéristes ne sont pas exemptes du paradoxe du chasseur. Il n'a en effet gardé de sa jeunesse contrainte et française que le goût des jours de liberté et de chasse quand on part le matin au son du cor, avec chien et fusil, vers les forêts et les routes que l'on arpente.

L'autre moment apaisé de ce livre est celui du second exil de Cœurderoy, dès qu'il passe la frontière espagnole à Béhobie, en 1853. Il voit l'Espagne depuis Madrid. Son mode de vie est celui des auteurs romantiques « *costum-bristas* » qui inventent la tradition d'une Espagne rouge et or. Il récuse bien sûr ces balivernes, dénoncées comme dignes de la *Revue des Deux Mondes*. Il semble néanmoins apaisé, et fantasme la beauté des toutes jeunes femmes, sans en ignorer les manèges ; les *vervenas* et les petits théâtres lui paraissent plus humains et plaisants que les sordides estaminets où le reste de l'Europe se contente de jouer au piquet entre hommes.

Les pages sur la corrida sont de précieux témoignages : Cœurderoy voit juste, sur les hommes et les choses, une affaire de scalpel, d'intelligence de l'animal et des hommes. Cet abolitionniste, pour dire les choses dans les termes actuels, s'en régale, et lui qui condamne la souffrance imposée à l'animal en est devenu un adepte averti. Cette partie a été récemment réimprimée (Atelier de création libertaire, Lyon, 2003 et L'Herne, 2007) avec le fameux *Hourra ou la révolution par les Cosaques* de 1854, plus directement centré sur les échecs et les besoins des révolutions.

Ce qui sous-tend ces *Jours d'exil* est une écriture souvent hallucinée, généreuse, non réductible aux fantasmes de la destruction de soi. Sans doute l'auteur était-il miné par la syphilis ; or, le mot n'est jamais prononcé, et le médecin savait sa malédiction. Il cessa d'écrire en 1855 et mourut, fou, en 1862. Son rythme haletant, son *credo* dans le livre, ses scansions

« L'EXILÉ N'EST PAS DE CE MONDE »

de formules péremptoires en font un grand dissident doué d'un vrai talent. Sa force accusatrice est faite de générosité à l'endroit des hommes et de la compétence de l'anatomopathologie qui constate l'effet destructeur du manque de sommeil sur les organismes. Ici, les caves-taudis et la déchéance des hommes et des femmes sont exposées à travers la pénibilité du travail et sans didactisme appuyé. Loin des *Misérables*, ces *Contemplations* par paragraphes écrits à l'arraché tiennent également de la cantilène et d'une verve aussi enfiévrée qu'alerte.

La Première Internationale comme les anarchistes suisses dans la lignée du pédagogue James Guillaume n'ont jamais trop apprécié ce libertaire intrinsèque, par trop négateur. L'historien y verra en outre un état de la culture du Second Empire, le pendant enfoui de ce qu'offre le très policé comte de

Viel-Castel. Ici, le langage et les réminiscences peuvent encore provenir de la Révolution française, mais un panthéon spiritualiste sans le moindre robespierrisme – toujours récusé – célèbre d'abord Byron aux côtés de Goethe, Schiller, Hegel et Mazzini, plus encore Barbès et Martin Bernard. En aval, les miasmes du décadentisme fin de siècle, lui aussi dénoncé, se profilent dans la déliaison sociale subrepticement à l'œuvre.

Cette vitupération est sans égale ailleurs, et l'auteur la revendique ultimement : « *En attendant, je veux vivre hors l'opinion, la législation et la coutume, comme j'ai vécu. Je veux une sépulture ignorée, loin des villes fangeuses, au plus froid du glacier, au pied des saules, sous les futaies ou dans les ondes, ainsi que je l'ai dit et écrit tant de fois.* »

À lire sans modération : rien de tel qu'une écriture roborative pour contrer tous les pessimismes et autres déclinismes !

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

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

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

Quand le cœur s'en mêle

Elle s'appelait Claire-Élisabeth-Jeanne de Vergennes, mais quand il lui faisait la cour, il l'appelait « Clary ». Lui se nommait Augustin-Laurent de Rémusat. Ils se connaissaient depuis les débuts de la Révolution, et se marièrent en 1796.

par **Catriona Seth**

« Je vous dirai, cher ami... ». Lettres de Madame de Rémusat à son mari (1804-1813), Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 2016, 360 p., 21,50 €.

Elle avait à peine seize ans et était orpheline d'un père guillotiné trois jours avant la chute de Robespierre. Lui, un « *homme assez ordinaire* », aux dires de son propre petit-fils, en avait dix-huit de plus et était veuf d'une première épouse morte en couches. Malgré cela, ce fut un bon ménage et les lettres de Madame de Rémusat à son mari, rééditées partiellement dans la collection « *Le Temps retrouvé* », illustrent des moments de complicité, des périodes de tension, mais aussi la profonde affection d'un couple qui servit Bonaparte, puis Napoléon, lui en devenant préfet du palais du Premier Consul puis premier chambellan et surintendant des spectacles, elle en étant dame pour accompagner, puis dame du palais de Joséphine de Beauharnais, madame Bonaparte, future impératrice, une amie de sa mère. Mme de Rémusat devait rester fidèle à la première épouse de l'empereur après sa répudiation.

Les *Mémoires* de Mme de Rémusat ont été publiés par son petit-fils Paul en 1880 qui disait honorer ainsi un souhait de son père pour lequel ce texte constituait avant tout un témoignage irremplaçable sur les premières années du siècle. La fidélité à son engagement familial n'empêcha pas l'éditeur premier d'observer que sa grand-mère ne se laissait pas brider dans ses souvenirs : « *la liberté de ses jugements sur les choses et sur les personnes est absolue* ». Ses lettres, écrites avec élégance, mais aussi avec tendresse, traduisent le caractère de celle qui, selon son fils, unissait plus que quiconque la « *sévérité morale* » et « *la sensibilité romanesque* ». Talleyrand écrit d'elle, alors qu'elle n'a pas trente ans : « *Beaucoup d'idées, une perception vive, une imagination mobile, une sensibilité exquise,*



une bienveillance constante sont exprimées dans son regard. Pour en donner une idée, il faudrait peindre l'âme qui s'y peint elle-même, et alors Clari [sic] serait la plus belle personne que l'on pût connaître. »

Le recueil de lettres, adressées entre 1804 et 1813 par Claire de Rémusat à son époux, démarre lorsque la jeune femme est désolée d'être séparée de celui qu'elle aime. La fidélité conjugale suscite encore les moqueries d'une certaine frange de la population. L'épistolière d'écrire à son mari : « *Si vous n'étiez pas si aimable, je serais perdue de réputation par l'air de désœuvrement et de tristesse que je porte partout, mais heureusement que vous avez pris le sage parti de me justifier, et qu'on trouve que j'ai raison.* » Les premières lettres surtout contiennent des déclarations charmantes au détour des nouvelles familiales, comme celle écrite de Sannois le 17 floréal an XIII (7 mai 1805) à Rémusat, alors en séjour à Milan, et qui termine ainsi : « *Adieu, cher ami, le jour me fuit, et le papier va me manquer. Adieu donc, je t'embrasse ou je vous embrasse, car je remarque que mes lettres sont un vrai salmis de tu, et de vous. Quand je cause tout simplement, une certaine*

QUAND LE CŒUR S'EN MÊLE

convenance me fait dire vous ; mais quand le cœur s'en mêle, alors le tu arrive sans que j'y pense. Prends tout cela comme tu voudras, car cette manière me plaît assez, et je garderai ce désordre à la condition que tu me tutoyeras toujours dans tes lettres. Adieu, je n'y vois plus, et je vous salue. Tu sais si je t'aime. »

La fidèle épouse qui se languit de son bien-aimé s'abonne à un cabinet de lecture et apprend l'anglais. Elle lit Sévigné, Godwin, Montesquieu ou Rousseau, tente de trouver des repères et d'en transmettre à son fils. Elle va surtout beaucoup au théâtre et, de toute évidence, même si nous n'avons pas les réponses du destinataire, il est, comme elle, passionné par les spectacles dramatiques et ils s'en donnent, où qu'ils se trouvent, des nouvelles. Il est également question de leurs amis communs, dont la romancière Adèle de Souza ou de proches comme des membres de l'Académie. L'un d'entre eux, Morellet, estime que les femmes ont des moyens à elles d'utiliser les mots. C'est du moins ce qu'il affirme à l'occasion d'une conversation, en juin 1805, à propos du *Dictionnaire de l'Académie* : « *L'abbé Morellet prétend que ce sont les ouvrages des femmes qui le gênent le plus pour la signification des mots et la manière de les employer. Notre amie, madame de Sévigné, le désole, et, comme il ne fait pas grand cas de tous ces riens de sentiment dont les compositions féminines tirent leur plus grand charme, il consentirait volontiers à les brûler toutes, et à nous interdire d'en essayer jamais.* » Gallois de défendre les femmes en affirmant que « *les négligences de style ne sont que des manières plus heureuses d'exprimer leurs pensées.* » Au détour de l'anecdote, tout ramène l'épistolière à son mari absent : « *si je faisais un dictionnaire j'y multiplierais, autant que je pourrais, les manières de lui exprimer ma tendresse, que je ne puis jamais parvenir à lui peindre aussi vive que je la sens au fond du cœur.* »

Dans cette édition, les notes sont au mieux indigentes, au pire totalement inutiles (la note 53 p. 58 en est un exemple hors pair). En certains endroits on aurait aimé en avoir qui sont absentes. Il y a des coquilles regrettables dans le volume. La collection nous avait habitués à mieux. Il n'en reste pas moins que les lettres de Claire de Rémusat sont touchantes, bien tournées et truffées d'idées et de formules. Elles auraient mérité des soins autres en termes éditoriaux. On ne peut néanmoins que se réjouir de pouvoir les lire.

Michel Onfray ou l'art du vide

Le philosophe à la mode occupe les médias comme son propre salon : il est chez lui partout où on l'invite, et on l'invite énormément. On le croit « à contre-courant », alors qu'il n'est, la plupart du temps, que contre tous ceux qui pensent, ou ont eu jadis le front de penser, autrement que lui. Ce fils d'un ouvrier agricole et d'une femme de ménage sait alimenter son automythification narcissique en s'appuyant sur ces origines modestes et, pur produit de la méritocratie républicaine, s'il n'hésite pas, à cheval sur la niaiserie, à s'attaquer à Freud comme à Sade, à Bataille comme à Leiris, il s'attache surtout à décrire longuement la « figure emblématique » dans laquelle il se reconnaît volontiers, et ce dès l'un de ses premiers livres : La Sculpture de soi (Grasset).

par Alain Joubert

Moteur : *introducing* Bartolomeo Colleoni, le condottiere statufié à Venise, la « figure » en question. Œuvre étonnante, il est vrai, où cheval et capitaine se confondent en une détermination farouche, sorte de centaure de bronze qui, de sa présence, domine la Scuola San Marco. Et pourquoi cet endroit, précisément ? Si Onfray n'en souffle mot, je crois en connaître la raison. Tout simplement parce que le condottiere, son condottiere, s'est fait rouler dans la farine par des doges très rusés. À sa mort, Colleoni légua en effet une fortune considérable – deux cent seize mille ducats – à la république de Venise, sous condition qu'une statue équestre soit élevée pour sa plus grande gloire, face à San Marco. Bien entendu, il songeait alors à la basilique et à la place qui forment le cœur somptueux de la ville. Mais les doges, peu soucieux de rendre un pareil hommage à un soudard étranger à la cité, même si celle-ci lui devait beaucoup, encaissèrent tranquillement l'héritage et placèrent la statue devant la Scuola San Marco, piazza San Zanipollo. Le tour était joué, grâce à l'ubiquité de San Marco. Merci San Marco !

MICHEL ONFRAY OU L'ART DU VIDE

On conçoit que Michel Onfray ait préféré ignorer cette anecdote. Lui qui déverse dans le creuset du condottiere toutes les vertus qu'il cherche à promouvoir pour faire surgir une « morale jubilatoire » (je n'ai rien contre ce principe, cela va sans dire), la mésaventure posthume de sa « figure » doit lui rester en travers de la gorge. Son héros de bronze avait, tout compte fait, une bonne dose de naïveté qui me le rend plutôt sympathique. D'autant que l'image qu'en donne Onfray le rapprocherait singulièrement du fameux sandwich, haut de cinquante centimètres, qu'ingurgitait Dagobert, personnage principal de la bande dessinée Blondie, dans les années cinquante et soixante. En voici la recette, du point de vue du philosophe : entre deux tranches d'éthique et d'esthétique, on glissera de l'individualisme à haute dose, de la virtuosité, de l'aristocratie, populaire ou non, un zeste faustien, une pointe de cynisme, quatre belles parts de dandy, de samouraï, d'unique stirnérien et d'anarque jüngerien, sans compter du narcissisme flamboyant et des affinités électives en veux-tu en voilà... À s'en décrocher la mâchoire ! Au fait, s'agissait-il vraiment pour Onfray de forger une nouvelle « figure » philosophique, ou bien de se livrer à une sorte d'autoportrait idéalisé ? Oui, vous avez gagné !

Après ce petit rappel des origines, et sans vouloir m'attaquer frontalement à toutes les détestables complaisances politiques envers l'extrême droite, ni à toutes les inepties pseudo-philosophiques que le petit prince des médias s'efforce de distribuer généreusement au bon peuple (voir plus haut), sachant de plus que ce travail est déjà bien réparti entre ses nombreux adversaires aux aguets, experts divers, universitaires pointilleux ou polémistes aiguisés, je souhaite mettre l'accent sur certaines de ses tentatives d'intervention sur le plan esthétique, rien ne pouvant décidément échapper à la verve « contestatrice » qui l'agite en permanence. Ce n'est pas triste, vous allez voir, et semble pourtant avoir été négligé, à tort, par la critique !

Premier exemple. Sous le titre *Métaphysique des ruines*, Michel Onfray publia, en 1995 (1), un ouvrage consacré à Monsù Desiderio, vous savez ce peintre à deux (voire trois) têtes qui vivait et travaillait au XVII^e siècle, sous la menace constante du Vésuve. Déjà, en 1981, Pierre Seghers avait donné à la trop tôt disparue collection « L'atelier du merveilleux » (2), une magnifique étude sur cette

peinture énigmatique où un certain sens de la magie, issu de la culture méditerranéenne, se mêlait encore à la poésie, selon la tradition platonicienne. Le texte de Seghers ouvrait largement le champ aux interrogations suscitées par cette œuvre comme aux interprétations qu'elle autorisait. C'était un texte honnête, trop honnête pour Michel Onfray puisqu'il lui laissait finalement peu de place pour marquer « son » territoire. Et puis, ce Pierre Seghers n'était pas à sa mesure. Tout juste pouvait-il être considéré comme un vulgaire pourvoyeur d'informations, *et pillé en proportion*. Non, il lui fallait, pour s'opposer, un adversaire digne du dandysme spectaculaire qu'il affiche, quelque géant à qui faire mordre la poussière, à qui disputer sauvagement Desiderio. Ne doutant de rien, Onfray décida de se payer André Breton ! Comment ? Mais en allant faire son marché sous les voûtes de *L'Art magique* (3), tout simplement...

Par la malice de ce concept (douteux, d'après Onfray) d'art magique, Breton aurait regroupé « les fous, les marginaux, les illuminés et autres décalés tenants de l'irrationnel » (citons, par exemple : Bosch, Breughel, Ucello, Vinci, Piero di Cosimo, Dürer, Grünewald, Altdorfer, Holbein, Caron, Füssli, Friedrich, Böcklin, Goya, Moreau, Gauguin, Henri Rousseau, etc., et naturellement Desiderio, dans le rôle du raton laveur, excusez du peu !) et serait donc une émule du docteur Félix Sluys, cette caricature de psychiatre qui eut pourtant l'outrecuidance de sortir Desiderio de l'oubli, vers 1954 ; il (toujours Breton) compterait notre peintre au nombre des « fantastiques » (ça, c'est vraiment gonflé de la part d'Onfray, quand on sait que Breton ne cessa, sa vie durant, d'écarter délicatement le fantastique au profit du merveilleux), alors que Desiderio serait « rigoureusement classique » (c'est lui qui le dit, c'est donc rigoureusement vrai !) ; enfin, honte suprême, il (Breton, bien sûr !) aurait enrôlé ce grand classique de Monsù sous la bannière surréaliste !

Je ne vais pas m'amuser ici à prendre la défense de Breton face à ce bretteur de pacotille, ce serait inutile : ils ne combattent pas dans la même catégorie. Quelques remarques, simplement. Michel Onfray écrit ceci : « Or, la magie, telle que l'entend André Breton, c'est ce qui permet à une œuvre de réengendrer à quelque titre la magie qui l'a engendrée. Étrange formule qui, au-delà du simple jeu verbal, donne à imaginer qu'il pourrait exister un art échappant à cette logique. Car, à cette aune et selon ces principes, tout art n'est-il pas magique ? »

MICHEL ONFRAY OU L'ART DU VIDE

Voici ce que Breton a vraiment écrit, en pensant à Novalis : « *Si l'on veut éviter que les mots « art magique » prêtent à une extension illimitée (puisqu'ils font, par un côté, pléonasme), on sera conduit à ne retenir ici comme art spécifiquement magique que celui qui réengendre à quelque titre la magie qui l'a engendré.* » On le voit, Michel Onfray, non seulement se fabrique une citation sur mesure, mais de plus se sert d'une idée avancée par Breton lui-même (le pléonasme) pour tenter de le mettre en contradiction avec celle-ci !

Quant à l'enrôlement de Desiderio dans les rangs du – allons-y ! – *surréalisme*, rions un peu. Le peintre aux mains multiples est cité, en tout et pour tout, trois fois par Breton : la première fois parmi les œuvres frappées de déconsidération et d'oubli ; la deuxième, en rapport avec celles issues de la culture méditerranéenne ; la dernière, dans le cadre de l'enquête qui accompagnait *L'Art magique*. Pas une seule fois le mot « *surréalisme* » n'est associé, soit directement, soit allusivement, soit de toute autre manière, à la peinture ou au comportement de Monsù Desiderio ! Cette forme singulière de dévergondage intellectuel qui consiste à prêter à quelqu'un des intentions qu'il n'a jamais eues à seule fin d'imposer, par effet de contraste, ses propres élucubrations, est particulièrement méprisable. C'est le fait d'un esprit mesquin, peu sûr de lui, et pourtant bien décidé à paraître là où il s'agirait plutôt d'être. Il est vrai que Michel Onfray a tendance à confondre dandysme et hédonisme (on l'a vu) et que, prenant l'un pour l'autre, il se prend aussi les pieds dans le tapis de la confusion. Le vrai dandysme est sans affectation ; chez notre homme, au contraire, on trouve bien l'affectation, mais le dandysme est de sortie...

Enfin, dernière observation touchant au fond de l'affaire. Onfray déclare que Monsù Desiderio pratiquait la peinture « *sur le mode apologétique chrétien* » et en fait une sorte de boy-scout, à la solde des jésuites, combattant pour la Contre-Réforme. S'il y a bien des jésuites dans le coup (pour l'argent), et si les thèmes traités par Desiderio peuvent éventuellement relever de la Contre-Réforme, du moins tels qu'ils sont décryptés par Onfray, faut-il rappeler à notre intrépide hédoniste que, de même que ce n'est pas la colle qui fait le collage, ce n'est pas le thème qui fait le tableau, mais la *manière* de le traiter, de le *perverser*, voire de le *trahir absolument*. La peinture de facture religieuse ne regorge-t-elle pas d'exemples en la matière ? Peut-être,

d'ailleurs, la lumière a-t-elle frappé l'auteur sur le tard puisqu'il termine son livre ainsi : « *tant qu'a duré mon voyage en compagnie de Monsù Desiderio, sur la scène tragique de ses fictions magiques (tiens, tiens !), j'ai plutôt connu les joies de qui brûle pour ne pas avoir à périr trop tôt consumé* ». Amen !

Après s'être frotté à Breton et à Desiderio, en y laissant quelques plumes, ce vaillant auteur de plus de quatre-vingts livres, décida un jour que l'art contemporain méritait bien de sa part un petit coup de gueule. Marcel Duchamp lui servira de tremplin pour cela. Voici donc un *Manifeste pour une esthétique cynique*, chez Grasset, en 2003. Attaque accrocheuse : « *Le continent de l'art classique a sombré telle une Atlantide engloutie par une révolution d'un genre volcanique [...]* La cause de cette explosion, le nom propre de ce séisme ? *Marcel Duchamp* », précise-t-il d'emblée. À vrai dire, nous le savions déjà ! Mais Onfray va plus loin, et formule un rapport d'identité assez radical : « *Duchamp est aux beaux-arts ce que Nietzsche est à la philosophie [...]* Les deux figures marquent une révolution chacune dans leur domaine, Nietzsche en condottiere [tiens, le revoilà !] artiste, Duchamp en philosophe nietzschéen. Avant et après eux, la pensée, l'action s'envisagent différemment [...] Duchamp assassine le beau en soi tel Nietzsche qui porte la main sur Dieu. Et le cadavre embarrasse... ». Bon. Il y a du vrai dans tout cela. Voyons encore. Pour éliminer le cadavre en question, Onfray propose d'abord de faire le ménage : « *Raréfier le conceptualisme ; restaurer la catharsis comme moyen, non comme fin en soi ; dépasser l'égotisme autiste ; combattre la fétichisation de la marchandise ; en finir avec la religion de l'objet trivial ; abolir la promotion du kitsh ; rompre avec la passion thanatophilique* ». Ce grand nettoyage de printemps fait circuler un peu d'air frais dans un paysage désolé. Mais les moyens ?

En assassinant le « beau » en tant que tel, Duchamp ouvre la porte au « sens », rejoignant ainsi, quelques siècles plus tard, la *cosa mentale* de Vinci. De plus, en s'emparant de l'objet industriel, en le détournant de sa fonction purement utilitaire, il lui fournit une identité nouvelle et l'investit de pouvoirs infinis. Stéphane Hessel, ce diplomate en forme d'honnête homme, fit un jour une déclaration lumineuse : « *Le message du ready-made, c'est que l'acte par lequel l'objet le plus quelconque est posé comme œuvre est un acte de foi dans l'imaginaire inlassablement disponible.* »

MICHEL ONFRAY OU L'ART DU VIDE

En deux coups de génie – le rôle du « regardeur » et la révolution du support –, Duchamp ouvre toutes les portes à tous les possibles ; s'il ne vient pas de « tuer » l'art, contrairement à une idée reçue, il bouleverse définitivement le « rapport à l'art ». Le problème est de faire en sorte que le « pire » ne profite pas de la situation pour occuper le terrain ! Dans un premier temps, le travail de Michel Onfray va consister à déboulonner les fausses idoles, à effacer les fausses valeurs, à ridiculiser les faux prophètes. Ainsi, l'on voit successivement tomber dans le trou noir de la misère intellectuelle et artistique les Chris Burden, Michel Journiac, Pierrick Sorin, Fabrice Hybert, Joël Hubaut, Jeff Koons, Gilbert et Georges, Gina Pane et autre Zhu Yu – vous savez, celui qui fait cuire des fœtus humains mort-nés, les démembrer comme on le ferait d'une volaille, puis les dévore à belles dents devant une caméra abominablement complaisante. La classe ! Mais, dans la seconde partie de son livre, Onfray, débordant d'un optimisme suspect, laisse soudain trop d'espace à ce qu'il pense être sa « vision » de l'art contemporain, ce qui l'amène à vouloir opposer directement d'autres « créateurs » à ceux qu'il vient de dénoncer, mais sur un territoire si proche que, malgré ses exploits philosophiques, il ne saurait convaincre.

Certes, la déchristianisation de la chair et de l'esprit, l'immanence païenne, un sacré non religieux, le ludique, la provocation, la subversion, le rire nietzschéen, l'humour et le sublime me conviennent idéalement, d'autant qu'ils figurent tous au programme du Grand Surréalisme, celui qui vient, contre l'air du temps bien sûr ! Observons toutefois qu'au-delà de toutes ces bonnes choses notre philosophe hédoniste semble bloqué par un rationalisme desséchant et paraît particulièrement insensible à la pensée poétique, ce qui constitue évidemment un manque très préjudiciable.

En effet, « habiter le présent » est un objectif valable seulement si cette volonté se substitue au recyclage des pratiques anciennes. Mais en quoi les cadavres exposés par Von Hagens constituent-ils un *dépassement* par rapport aux excès sanguinolents du Body Art et à la morbidité ambiante ? Parce que, nous dit Onfray, ils sont *plastinés* selon une technique inventée par l'artiste, c'est-à-dire soulagés des liquides glaireux et puants grâce à un bain d'acétone remplaçant les graisses par de la résine époxy, ce qui rend les cadavres solides, secs, bien propres, afin d'être ensuite découpés en tranches verticales pour une

saine exposition en public. J'y vois, pour ma part, soit un retour au principe du bon vieil « écorché » des leçons d'anatomie soit, hélas, une triste sophistication de la thanatophilie contemporaine – dénoncée par ailleurs, on l'a vu –, en aucun cas une avancée, mais une redite sèche, dépourvue d'imagination. Rappelons à Onfray l'existence de la poupée de Bellmer, revisitant l'infini du corps féminin, *et sans cadavre s'il vous plaît*, et signalons-lui surtout le très contemporain japonais Yotsuya Simon, dont le travail sur les « écorchés », les « êtres-machines » et les « anges dérangés », traverse subtilement le champ poétique sans y perdre une plume, lui !

Imaginez maintenant une installation de douze mètres de long, constituée de flacons de verre, de caissons d'acier, de tuyaux serpentinaux et de logiciels très pointus, l'ensemble reproduisant un tube digestif qui ingère des plats préparés, les digère chimiquement, anatomiquement, biologiquement, puis défèque comme il se doit. Cette invention de Wim Delvoye fait délirer gravement Michel Onfray, qui y voit matière (!) à un abîme d'interrogations. *La machine à chier*, puisque c'est de cela qu'il s'agit, ouvre pour lui l'horizon du « *corps faustien* », la reproduction du vivant par la mécanique, et le clonage futur comme une *évidence utile*. Où est le gag ? À tout prendre, la « *merde d'artiste* », jadis vendue en boîtes par Manzoni, présentait les avantages de l'artisanat à l'échelle humaine, pratiquait la récupération écologique et illustre, par le rire, l'énormité du point de non-retour où la « création » en était arrivée...

Soyons clair. Après une salutaire mise à sac, qu'il n'est cependant pas le seul à réclamer, Michel Onfray a donc raté l'objectif qu'il s'était fixé en tentant de s'opposer, point par point, à ceux qui le désespèrent : les « artistes » qui ont dévoyé la révolution duchampienne, en ignorant les multiples chemins de traverse que celle-ci leur ouvrait. On ne saurait trop le répéter : Marcel Duchamp n'a pas assassiné l'art, mais le *rapport à l'art* (voir plus haut). Grâce à lui, l'artiste dispose aujourd'hui de tous les supports imaginables pour choisir entre le *vide* et le *sens*. Encore lui faut-il avoir quelque chose à dire ! Ce qui n'est hélas pas le cas de ceux qui portent la casaque de Michel Onfray, ni de leur entraîneur à tout faire qui semble bien être tombé du côté du *vide* !

-
1. Mollat éditeur, 1995.
 2. Robert Laffont, 1981.
 3. Phébus/Adam Biro, 1991.

Michel Onfray ou l'art du vivre

Pour Michel Onfray, si elle est encore recherche de la sagesse, la philosophie est aussi un sport de combat, un art de vivre qui n'interdit pas de « déplaire aux crétins » et d'étriller les « normaliens »... Mais tant de polémiques – assumées, médiatiques, peut-être utiles – ne cachent-elles pas une personnalité plus complexe ? Après tout, on se souvient d'avoir lu avec admiration les pages sur Nietzsche et Venise dans La Sculpture de soi, jadis.

par Jean Lacoste

Adeline Baldacchino, *Michel Onfray ou l'intuition d'un monde*. Le Passeur, 18 €, 233 p.

Le portrait inattendu qu'Adeline Baldacchino dresse du philosophe – en poète de haïkus – se veut un « *parcours subjectif* », voire une confession personnelle, qui offre en même temps un plaidoyer, assez courageux, en faveur du fondateur, en 2002, de l'Université populaire de Caen – « *lieu de la plèbe* » revendiqué hors de toute institution scolaire. Michel Onfray est ainsi l'archéologue, avec sa méthode « *psychobiographique* », d'une vaste et irritante *Contre-histoire de la philosophie* qui célèbre Camus et Aristippe de Cyrène et malmène, outre Freud et Sartre, les coincés nourris de Kant et de Hegel, les pathétiques « *amants de l'idée transcendantale* ». Une façon insolente et hérétique de philosopher « *comme un chien* », en cynique, qui a rencontré, sur place et grâce à France Culture, un large succès, preuve qu'elle répondait à ce que Hegel a appelé un « *besoin de philosophie* ».

Adeline Baldacchino ne se dissimule pourtant pas les ambiguïtés, voire les contradictions – qualifiées d'« *oxymores* » – de cet ascète libertin, de cet utopiste lucide, de cet individualiste partisan des microsolidarités : un nomade viking d'ascendance, profondément ancré dans sa Normandie, « *aux franges du pays d'Auge et d'Argentan* », et qui se réclame du « *matérialisme poétique* » du Bourguignon Bachelard et de son « *expérience de l'intimité* ». Elle fournit des indications sur les lectures décisives (Proudhon, George



© Jean-Luc Bertini

Orwell, *L'Individualisme révolutionnaire* d'Alain Jouffroy) et sur quelques événements fondateurs, traumatismes ou petites épiphanies, sans cesse évoqués dans une œuvre surabondante : les travaux heureux dans le modeste potager de son père et la mort de ce dernier – présente de nouveau au début de *Cosmos*, un beau livre –, la lecture précoce de Cioran et de Schopenhauer, la présence de la mort avec, très jeune, un infarctus – « *pas envie de vivre/ pas envie de mourir* » –, le glacial internat catholique, le décès, bien plus tard, de sa compagne, d'un cancer – sujet du Requiem athée, ce véritable thrène –, l'explosion sensuelle d'un verre de sauternes – du Château Yquem ! – ou le voyage au pôle Nord. Autant d'éléments biographiques qui finissent par créer la légende, authentique, de ce penseur poète, de cet « *ogre* » « *un peu chamane* ».

Ces expériences contrastées ont donné naissance à une pensée affirmée, pleine de certitudes : une philosophie du plaisir et de la jouissance – épicurienne en fait, dans sa sobriété – et une morale de libertin – au sens des libertins du XVII^e siècle –, qui doit conduire à une politique de *gauche postanarchiste* que certains jugeront passablement illusoire : une politique « *libertaire* », « *nietzschénne* », « *solaire* » « *qui – nous dit Adeline Baldacchino – ne renonce à rien, ni à la liberté au nom de l'égalitarisme, ni à l'égalité au nom de l'individualisme* ». Il est plus facile de la suivre quand elle avoue, à propos de l'œuvre poétique de Michel Onfray, être heureuse d'y avoir trouvé « *la part du doute* », « *la part de la fragilité* », « *la douceur et l'inquiétude* » qu'elle avait en vain cherchées dans une œuvre si sûre d'elle-même. L'auteur du *Journal hédoniste* mérite-t-il cette belle apologie, pleine d'empathie ? Chacun jugera.

Michel Butor scrute les apparences de l'Occident

Regardeur méticuleux et inventif, passeur des savoirs, lecteur inlassable, Michel Butor (né en 1926) explore les métamorphoses des espaces déplacés. Écrivain précis et généreux, il a su enseigner à travers les continents. Il montre ici cent cinq œuvres « décisives » de la peinture occidentale. Il scrute les apparences de l'Occident, les styles imprévus, les formes fixes ou fugitives.

par Gilbert Lascault

Michel Butor, *105 œuvres décisives de la peinture occidentale montrées par Michel Butor*. Flammarion, 256 p., 105 ill., 39 €

Michel Butor, Lucien et Nicole Giraud ont organisé cet ouvrage judicieux et original. Spassky Fischer réalise la conception graphique et la mise en page. À travers les siècles nous nous promenons.

Passionné par les musées, ami de nombreux créateurs, Michel Butor propose, dans ce livre bien construit, son propre musée imaginaire. Chaque œuvre inattendue est une question ; et Michel Butor répond avec simplicité, avec une prodigieuse culture. Butor est très près de l'œuvre.

Par exemple, au palais des Beaux-Arts de Lille, Butor regarde *La Chute des damnés* (vers 1470) du peintre hollandais Dirk Bouts : « *Nul moyen de sortir de l'enfer, semble-t-il. De même que les bons sont aspirés vers le Ciel, les méchants sombrent indéfiniment dans le gouffre, maltraités par des démons. Les damnés sont complètement nus, mais ils ne sont pas impudiques. L'horizon crépusculaire se déploie avec des rochers et des flammes s'orientant dans toutes les directions.* »

Ou bien, dans les musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Butor observe *Le Dénombrement de Bethléem* (1566) de Pieter Breughel l'Ancien. Marie et Joseph entreprennent un long voyage pour obéir aux ordres de l'occupant énoncés dans l'édit du recensement. C'est la neige, l'horizon brumeux. À gauche, des gens font la queue devant le bureau de recensement où ils se font inscrire. Certains patinent sur l'eau gelée d'une mare. « *Dans quelques jours, ce sera la naissance de*

Jésus, donc la venue d'une nouvelle ère et, difficilement, d'un nouveau royaume. »

Ou encore, dans un musée de Berlin, Lucas Cranach l'Ancien peint *La Fontaine de jouvence* (1546). De vieilles femmes du peuple viennent se baigner dans la fontaine, pour y retrouver la jeunesse. Certaines n'arrivent plus à marcher ; on les transporte sur des brancards ou dans des brouettes ; on les traîne dans des chariots... De l'autre côté de ce bassin, les ravissantes jeunes femmes sont accueillies par un charmant chevalier élégant ; des couples dansent. Butor découvre alors un « *protes-tantisme sensuel* » d'une première période, qui pouvait être assez gaillard. Cranach dénude le corps féminin à tous ses âges ; il peint Ève, Lucrèce, Vénus.

Ou bien, à Munich (Alte Pinakothek), Albrecht Altdorfer représente *La Bataille d'Alexandre* (1529). Ce sont des milliers de cavaliers, les temples, les ruines, les montagnes, les tentes, les drapeaux. Alexandre de Macédoine défait Darius III, roi des Perses. Les Occidentaux écrasent les Orientaux. Le monde vacille.

Ou aussi, à Francfort, Butor voit *L'Aveuglement de Samson* (1636) de Rembrandt. Dans une alcôve somptueuse, la dangereuse Dalila utilise ses ciseaux ; trois princes des Philistins ligotent et aveuglent Samson dans la lumière et dans les ombres, dans les vagues des draps du lit.

Ou encore, à Munich, Butor perçoit *Le Grand Jugement dernier* (1617) de Rubens (608 x 463 cm). Avec le concile de Trente, l'Église approuve les cérémonies théâtrales, la sensualité baroque. Dans l'immense tableau, « *la chair des damnés est aussi appétissante que celle des élues* ».

MICHEL BUTOR SCRUTE LES APPARENCES
DE L'OCCIDENT

Ou aussi à Londres (National Gallery), le peintre hollandais Willem Kalf donne à voir *La Nature morte avec la corne à boire de la corporation des archers de Saint-Sébastien, un homard et des verres* (1653). Dans une vanité cachée, le rouge intense du homard et le citron pelé éblouissent ; le bleu d'un tapis de Turquie se devine. Le homard sera bientôt dépouillé de sa cuirasse de paladin. Le crustacé sera dévoré, le vin sera bu. C'est l'ascension de la bourgeoisie.

Ou bien, Michel Butor admire l'*Intérieur d'une église à Utrecht* (1644) de Pieter Saenredam. Le protestantisme a chassé les images ; les vitraux sont remplacés par des verrières blanches. Saenredam peint comme un architecte avec des règles et un compas. Selon Butor, « *c'est une espèce de géométrie spirituelle, une méditation sur les mathématiques, avec un extraordinaire raffinement dans le traitement des gris et des blancs, travaillés par la lumière du Nord... C'est une oasis de calme au milieu du tumulte du marché et du port* ».

Dans ce livre de Michel Butor, très loin, plus tard, tu trouves un tableau de Piet Mondrian, *Composition n°12 avec bleu* (1936-1942). Butor note : « *Très discrètement en rouge apparaissent la signature en deux lettres (PM) et, au pied du carré bleu, deux dates : 1936-1942. Six années de méditations. Cela ne vaut-il pas la peine de s'y arrêter quelque temps ?* » Et il précise : « *Ce qui frappe surtout, c'est le nombre de croissants noirs sur le fond blanc formant une grille derrière laquelle le petit carré bleu est comme prisonnier. On peut aussi y voir un cimetière.* » Butor cite alors une phrase de Mondrian au moment de la Seconde Guerre mondiale : « *Une représentation abstraite peut fort bien nous procurer de l'émotion.* »

Au XVIII^e siècle, Bernardo Bellotto quitte Venise ; il s'installe à Dresde puis à Varsovie, pour peindre des vues de villes. Au Kunsthaus de Zurich, Butor regarde *Les Ruines de l'église Sainte-Croix à Dresde* (1765). Il y a eu la guerre de Sept Ans (1756-1763). Butor écrit : « *L'écroulement de la vieille église est un exemple de la précarité des choses et des croyances au siècle des Lumières. Il rend l'intérieur visible, le dévoile même : c'est l'équivalent d'un écorché dans le domaine des édifices. [...] Les restes encore debout de l'église font penser à un gibet. Est-ce une*

condamnation du Ciel ? La foudre a-t-elle parlé ? L'église s'est transformée en stèle ou tombe d'un monde finissant ».

Ou aussi, Butor décrit *Le Cauchemar* (1790-1791) de Heinrich Füssli (originaire de Zurich) : « *Assis sur l'estomac de la femme se tient un gnome (ou kobold) qui l'opprime. Elle peut à peine respirer. Le corps abandonné, toute sa chevelure dans le vide, on imagine qu'elle lutte pour se réveiller sans y parvenir. Immobile, elle cavalcade douloureusement autour de la montagne maudite.* » Elle est vêtue d'une robe-suaire à l'époque des romans anglais noirs et de la Révolution.

À Londres (National Gallery), un tableau de Turner s'intitule *Pluie, vapeur, vitesse* (1844). Michel Butor écrit : « *La locomotive se précipite sur nous. Elle sort de la toile comme une apparition, délivrée de la brume et de la fumée qui la masquaient. Elle jaillit de l'invisibilité.... Puis, le bruit nous envahit, et c'est la vision de la locomotive qui lui donne brusquement son nom.* »

Butor rêve devant *Le Bal du moulin de la Galette* (1876) de Renoir : « *Le violet est caractéristique de la peinture impressionniste et symboliste. Ce tableau de Renoir nage dedans – un violet lumineux qui vire sur le rose et s'épanouit en un sourire féminin.* »

Au Munch Museum (Oslo), Edvard Munch peint le *Cheval au galop* (1910-1912). « *L'animal furieux, enragé, terrorisé, fuit vers nous et va nous emporter dans sa fuite de l'autre côté de nous-mêmes... ce seraient les neiges, car il y a blanc et blanc, celui de la route, celui des toits, celui de la forêt, celui du ciel bouché...* »

Gustav Klimt propose le *Champ de coquelicots* (1907). À la fin de sa vie, Klimt donne à ses paysages de plus en plus l'aspect de tentures végétales, un peu comme les fonds des tapisseries de la fin du Moyen Âge. Cette profusion de coquelicots est un « *champ d'yeux flamboyants fixés sur nous* ».

C'est *La Rue* (1933) de Balthus. Neuf personnages passent sans se voir. Vêtu de blanc, un homme porte un madrier qui lui cache le visage. « *Ce n'est pas un instantané, mais une composition faite d'immobilisations... Nous sommes ici dans le palais de la Belle au bois dormant, mais nous y dormons les yeux ouverts. Le déclic nous y prend en flagrant délit de somnolence.* »

Mais où est donc passée la Septième Symphonie ?

**Dans ce recueil de textes,
l'universitaire américain Jerrold
Levinson expose quelques-unes de
ses vues en matière de philosophie
de la musique.**

par Frédéric Ernest

Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique : Définition, ontologie, interprétation*. Vrin, coll. « Musicologies », 288 p., 13 €

Parmi les questions insolites qui agitent les philosophes analytiques, il y a celle-ci : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? Les « continentaux » s'y sont peu intéressés, même si l'on trouve dans *L'Imaginaire* de Sartre une approche – particulièrement fantomatique – de la *Septième Symphonie* de Beethoven, qui selon lui n'est pas seulement hors du temps et de l'espace mais aussi hors du réel et de l'existence même, « *comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence* ».

Il nous faut quelque chose de plus tangible. Le philosophe américain Nelson Goodman a défini l'œuvre musicale comme l'ensemble des exécutions – conformes à la partition – qu'elle a suscitées, suscite, suscitera. Mais comment faire valoir les droits d'une œuvre demeurée prisonnière en quelque lieu introuvable ? Elle existe cependant, quand bien même personne ne l'aurait jamais interprétée.

Utilisant une terminologie due à Charles Sanders Peirce, de nombreux philosophes adoptent l'idée selon laquelle l'œuvre est un *type* dont les *token* (les « occurrences », si l'on veut) sont constitués par les diverses exécutions de cette œuvre. Mais ce type doit, selon Levinson, répondre à trois exigences. Ce doit être un type « initié » : une œuvre musicale – une structure sonore déterminée – n'existe pas avant que son compositeur l'ait créée. Dire que les œuvres sont créées par leurs auteurs peut passer pour une tautologie ; pourtant, les tenants d'un platonisme extrême (comme Peter Kivy, le plus fidèle adversaire de Levinson) considèrent que Beethoven n'a pas créé sa *Septième Symphonie* mais qu'il l'a découverte au prix d'un travail acharné. Pour Kivy, la *Septième Symphonie*, comme le nombre 7 – ou un autre –, existe de toute éternité. Difficile à admettre, n'est-ce pas ?

Deuxième exigence, celle de l'individuation. En vertu de ce qu'on appelle la « loi de Leibniz » (principe d'identité des indiscernables), si les œuvres musicales se résument à des structures sonores, alors si deux musiciens établissent la même structure sonore ils composeraient une seule et même œuvre. Cette conséquence étant inacceptable aux yeux de Levinson, les œuvres ne peuvent se réduire selon lui à des structures sonores : elles se définissent également par un certain contexte musico-historique. Et ce contexte est à entendre largement, il représente aussi bien un environnement culturel général que la situation d'un compositeur en particulier. Ainsi, si Cherubini avait produit, fût-ce en 1812 (l'année de la *Septième*), une structure sonore en tous points identique à celle de Beethoven, Levinson estime que nous n'en aurions pas moins affaire à deux œuvres différentes. Si elle a le mérite de mettre l'accent sur la dimension historique de l'art, cette hypothèse d'école peut paraître fantaisiste. Elle est à peu près aussi plausible que l'histoire – à laquelle l'auteur fait allusion – de ce singe qui, tapotant au hasard sur les touches d'un ordinateur, réécrirait les *Sonnets* de Shakespeare. Levinson répliquerait qu'il ne s'agit pas là d'une impossibilité logique. C'est vrai, mais on n'y croit pas !

Troisième et dernière exigence, l'instrumentation des œuvres musicales doit faire partie de leur définition même : elles ne sont pas des structures sonores abstraites. Celui qui fut le principal défenseur de la position adverse – Peter Kivy, toujours lui – s'est rallié depuis à cette opinion : la polémique dont le présent livre se fait l'écho n'est donc plus d'actualité. À vrai dire, l'instrumentation n'a pas toujours fait partie intégrante des œuvres musicales. Au XVII^e siècle, les partitions indiquaient des registres plutôt que des instruments précis. En revanche, voir dans une œuvre de Debussy, par exemple, une pure structure sonore indépendante des timbres qu'elle met en jeu serait une aberration. Dans ce domaine – comme d'ailleurs, pour Levinson, dans les deux premiers –, l'ontologie ne peut se concevoir sans l'histoire.

La question des moyens d'exécution d'une œuvre n'est donc pas séparable de celle de sa définition. Même s'il n'est pas ici l'objet principal de la réflexion de Levinson, le problème de l'interprétation *authentique* (sur « instruments d'époque », notamment) est au cœur de cette conjonction. Problème peut-être inextricable puisque, pour le résoudre, il ne faudrait pas seulement que nous puissions restituer le son d'une période donnée, il faudrait encore que nous changions d'oreilles.

OÙ EST DONC PASSÉ LA SEPTIÈME SYMPHONIE ?

Et qu'en outre nous soyons capables de répondre à une question « contrefactuelle » de ce genre : si Bach vivait aujourd'hui, jugerait-il opportun qu'on exécute ses œuvres pour clavier sur nos pianos modernes ? C'est à un autre point que s'attache Levinson. Selon lui, l'expressivité des œuvres musicales est étroitement liée « *aux potentialités physiques et gestuelles* » des instruments utilisés ; au-delà du son lui-même, la connaissance « physique » des instruments qui le produisent est essentielle à la compréhension musicale. Une idée intéressante, mais on peut avoir une vision plus désincarnée des choses. Imaginons qu'une personne, pour une raison ou pour une autre, n'ait aucune notion de l'apparence extérieure d'un violoncelle ni de la technique propre à cet instrument ; cette personne – par ailleurs parfaitement apte à reconnaître n'importe quel timbre – aura-t-elle pour autant une compréhension moindre de ce qu'elle entend ?

La thèse que Levinson défend dans le dernier article de ce volume est très discutable. C'est l'idée qu'une interprétation ne peut être évaluée que *relativement* à un point de vue déterminé. L'auteur nous étonne lorsqu'il prétend que, dans le cadre d'un cycle de concerts regroupant un certain nombre d'œuvres sous l'angle d'une thématique particulière, « *une interprétation que l'on jugerait intéressante et efficace considérée pour elle-même, pourrait se révéler simplement inepte et agaçante* ». Et plus encore quand il soutient que les interprétations devraient prendre en compte différentes sortes d'auditeurs : on ne s'adresse pas de la même manière à des mélomanes confirmés et à des débutants. Pour ces derniers, « *une interprétation inhabituelle, mais de haute volée, pourrait ne pas être aussi bonne que ne l'est une interprétation conventionnelle, moins exaltée, mais qui dessine avec plus de clarté les traits généraux de l'œuvre* ». Ce qui est vrai, c'est qu'un interprète peut choisir de mettre en relief tel ou tel aspect d'une œuvre ; mais il est peu probable que ce soient les raisons invoquées par Levinson qui président à ce genre de choix.

Cette faveur accordée à une médiocrité de « bon » aloi a de quoi surprendre ; elle procède sans doute d'une préoccupation contestable, celle-là même qui s'exprimait dans le livre récemment traduit de Levinson (*La Musique sur le vif*, Presses universitaires de Rennes, 2013) : mettre la musique à la portée de tout le monde.

Bond au Français

Une pièce d'un écrivain étranger, un des plus grands de la scène internationale, entre du vivant de son auteur au répertoire de la Comédie-Française, salle Richelieu. Mais La Mer d'Edward Bond, monté par Alain Françon, risque de ne pas répondre pleinement à l'attente suscitée par cet événement rare.

par Monique Le Roux

Edward Bond, *La Mer*. Mise en scène d'Alain Françon. Salle Richelieu, Comédie-Française. En alternance jusqu'au 15 juin.

Lors de la création de *La Mer*, dans la traduction de Jérôme Hankins (*Lear* suivi de *La Mer*, L'Arche), pour l'inauguration du Théâtre de la Cité à Toulouse, en 1998, Edward Bond parlait, à propos du metteur en scène Jacques Rosner, de « *ce Français assez fou pour monter cette pièce si anglaise sur une scène française* ». Aujourd'hui, il se montre trop heureux de cette nouvelle reconnaissance, dans le pays où son audience est la plus large, pour manifester le même étonnement. Surtout il témoigne toute confiance à Alain Françon qui, depuis 1992, a représenté onze de ses textes, en particulier en tant que directeur du Théâtre de la Colline, qui dirige la troupe du Français pour la septième fois. Et il ne peut l'ignorer : la décision est venue, non du metteur en scène, mais de l'administrateur général, Eric Ruf, après la réception unanime par le comité de lecture en 2011.

Ce choix ne cesse pourtant de surprendre, tant cette comédie, créée en 1973 au Royal Court de Londres, semble peu représentative de l'évolution de l'œuvre, ces dernières décennies. *La Mer* constitue en outre un défi à la traduction, vu les différents niveaux de langues indissociables des relations de classes dans la société britannique, au début du XX^e siècle ; Jérôme Hankins en a donné une nouvelle version, qui n'est pas encore publiée.

La pièce est située en 1907 dans une petite ville du Suffolk. Elle commence de manière tragique par la disparition dans une tempête de Colin, venu rejoindre sa fiancée Rose

BOND AU FRANÇAIS

(Adeline d'Hermy), la nièce de Madame Rafi (Cécile Brune). Lors de la deuxième des huit scènes, elle semble se poursuivre sur un mode purement comique dans la boutique de Hatch (Hervé Pierre), marchand d'étoffes, fournisseur attitré de la grande bourgeoisie. Mais l'irruption de Willy (Jérémy Lopez), ami inséparable de Colin, rescapé du naufrage, ramène au premier plan « *la tragédie terrible* ». Elle permet de dévoiler aux personnages présents le rôle de Hatch, garde-côte volontaire, de service la nuit précédente, hanté par la crainte d'une invasion, rejoint dans ses fantasmes par quelques représentants du prolétariat local.

Ce mélange des genres continue, en présence de la jeune Rose toute à son deuil, lors d'une représentation de théâtre amateur, puis de la dispersion des cendres du défunt, où « *la reine Victoria du coin* », selon les termes mêmes de l'auteur, peine à exercer son pouvoir tyrannique sur sa dame de compagnie (Elsa Lepoivre) et les autres femmes de son entourage. Mais comédie il y a aussi grâce au semblant de dénouement heureux, à l'affirmation de sa dignité par un jeune exploité (Stéphane Varupenne), au « *rite de passage vers la maturité* » pour Willy, à sa fuite avec Rose, sur les recommandations de Madame Rafi, révélée, au-delà des apparences, dans un long soliloque plein de lucidité, sur les injonctions de Evens (Laurent Stocker), le vieil ermite de la plage : « *La vérité vous attend, elle est très patiente, et vous la trouverez. Souvenez-vous, je vous ai dit ces choses pour que vous ne désespériez pas. Mais vous devez quand même changer le monde* ».

Edward Bond associe la pièce aux souvenirs de sa cinquième année, quand, évacué en Cornouailles lors des bombardements de Londres, il découvrit la mer, mais aussi des bateaux de réfugiés coulés, « *un noyé, à moitié dans l'eau, à moitié en dehors* ». Malgré les résonances contemporaines, Alain Françon a évité toute actualisation. La pièce est située avant la première guerre mondiale par les costumes du grand Renato Bianchi, portés par les dix-sept interprètes, dont quatre élèves-comédiens. Edward Bond, qui aime travailler avec de jeunes compagnies et des acteurs amateurs, bénéficie ici de tous les moyens de la Comédie-Française, de la richesse de la troupe.

Des rôles secondaires, celui de la dame de compagnie, ou plus encore celui du pasteur, sont tenus par de magnifiques sociétaires : Elsa Lepoivre, Eric Génovèse. Un comédien de grande expérience, Hervé Pierre, accomplit un parcours saisissant, de la maîtrise apparente à l'explosion de la folie ; mais la jeune Adeline d'Hermy impressionne autant par son absence au monde de fiancée endeuillée que dans sa métamorphose finale. Les cinq scènes d'extérieur donnent une véritable présence à la mer, permettent de contempler des ciels d'une rare beauté, grâce à la scénographie de Jacques Gabel et aux lumières de Joël Hourbeigt.

Cette magnificence a son revers ; l'exemple le plus marquant réside dans la tempête de la première scène, dont la réalisation relève d'une vraie performance, justement célébrée, mais sacrifiée à l'éblouissement spectaculaire des données d'exposition nécessaires, rendues inaudibles. Le marchand d'étoffes Hatch, loin de jouer son rôle de garde-côte, répond aux appels de détresse par des injures et des menaces : « *Je savais que vous alliez venir. On vous combattrait, bête immonde. (...) L'armée sait que vous êtes là. Le pays entier se mobilise. On vous pulvérisera* ». Dans le texte, il ne peut plus apparaître, dès la deuxième scène, comme la simple victime d'une morgue de classe, qu'il semble être sur scène. Le déchaînement des éléments est repris, à chaque changement, par des projections sur un écran de vagues transposées avec des effets d'irisation, de cristallisation, sur une musique électronique d'ambiance, très décoratifs, mais quelque peu redondants.

De façon générale, le spectacle, d'à peine plus de deux heures, donne l'impression de s'étirer, comme si même des aspects mineurs devaient pleinement être mis en valeur, devaient permettre aux interprètes de déployer leur art à chaque instant. Ainsi des morceaux de bravoure comiques, comme l'exhibition théâtrale de Madame Rafi en Orphée ou les funérailles sur la falaise, semblent prendre une place disproportionnée, dans la représentation, par le sort fait à chaque détail, au détriment des scènes sur le rivage, rendu au calme après la tempête, de leur écriture poétique, de la parole d'Edward Bond sur le monde, de son souci constant de l'humanité à préserver.

Suspense (2)

Dave Robicheaux est fatigué

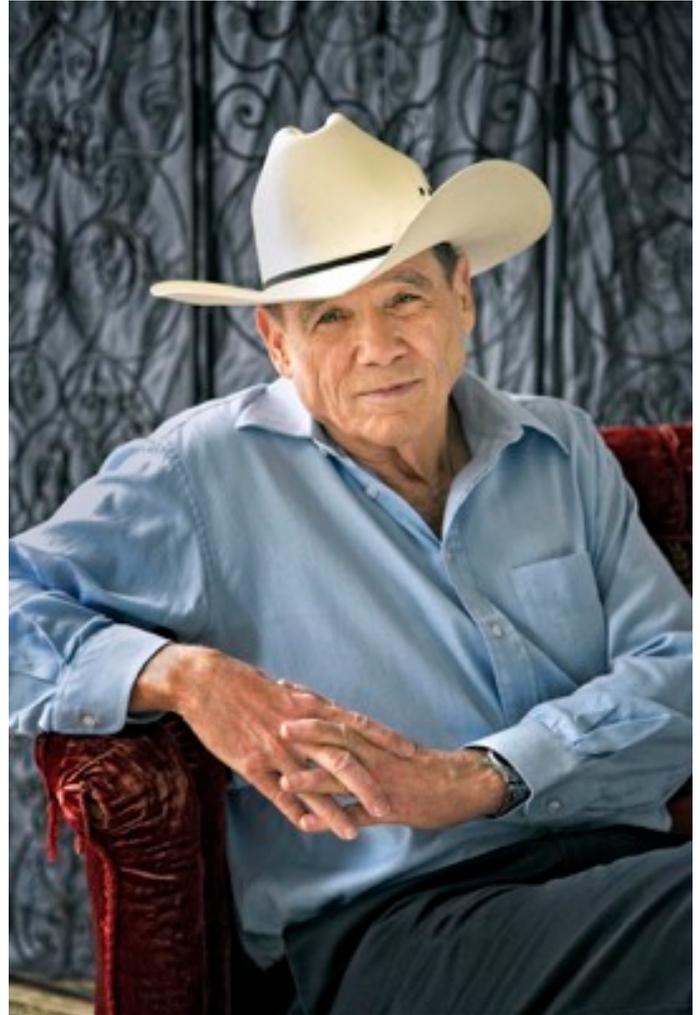
Dave Robicheaux, inspecteur de la brigade criminelle de La Nouvelle-Orléans, détective privé, puis shérif adjoint dans la ville d'Iberia (près de la capitale louisianaise, en pays cajun), est apparu il y a environ vingt-cinq ans dans La Pluie de néon de James Lee Burke. Il revient ici pour la vingtième fois dans Lumière du monde.

James Lee Burke, *Lumière du monde*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Christophe Mercier. Rivages/Thriller, 668 p., 22,50 €

James Lee Burke possède plusieurs talents : celui d'évoquer des paysages et des modes de vie, celui de ficeler convenablement une action, et celui de faire évoluer son enquêteur, l'irréductible Dave Robicheaux, au milieu de personnages plaisamment stéréotypés (épouses dévouées, copains cajuns cool, psychopathes très méchants, milliardaires corrompus, etc.). Le combat du bien et du mal se déroule chez lui sans dentelle intellectuelle, avec beaucoup d'action sous forme de poursuites, de guets-apens, de face-à-face armés et de destructions d'engins roulants, flottants ou volants.

Dans *Lumière du monde*, Dave Robicheaux, sa femme, sa fille adoptive prénommée Alastair et son vieil ami Clete, à la suite d'événements terribles relatés dans *L'Arc-en-ciel de verre* et *Creole Belle*, sont partis trouver paix et solitude dans le Montana. Ils ne les trouveront pas. Dès les premières pages, Alastair, qui faisait son jogging sur un sentier de montagne, échappe de peu à une flèche mortelle qui lui était destinée. Qui donc a tenté de l'assassiner ?

Quelques suspects apparaissent au fil des pages : un clown de rodéo, un serial killer, et le fils corrompu d'un ploutocrate local. Une partie de l'enquête et de l'action est menée par nos vaillants octogénaires (car si l'on sait compter et, puisqu'ils sont vétérans du Vietnam, Robicheaux et Clete doivent bien avoir, à présent, cet âge-là) ; une autre partie de l'action est déléguée à la jeune génération, donc à Alastair et à Gretchen (fille de Clete, ancienne tueuse à gages de la mafia devenue documentariste). Cette histoire pourrait en



© Frank Veronsky

valoir une autre, même si la dose de hasards, d'in vraisemblances et de platitudes est ici plus élevée que d'habitude ; mais le lecteur ressent dans *Lumière du monde* la fatigue de James Lee Burke, laquelle ne l'a cependant pas empêché de remplir des centaines de pages (six cent cinquante-huit, une fois traduites et imprimées), d'accumuler des scènes d'agressions verbales et physiques parfois assez vulgaires, et de s'attarder à des méditations bêtaïsses ou déplaisantes sur le mal et la peine de mort (tous ces défauts se trouvant aggravés par une traduction parfois navrante).

Pourquoi parler de ce livre médiocre, alors ? Pour signaler que James Lee Burke a longtemps été un écrivain vif, sympathique, plein d'allant, créateur d'une figure efficace et chevaleresque de justicier, Dave Robicheaux. Que ceux qui n'auraient jamais lu un livre de la série se plongent, non dans *Lumière du monde*, mais dans *La Pluie de néon*, *Le Brasier de l'ange*, *Heartwood*...

Claude Grimal