

Le N

Numéro 42
du 25 octobre
au 7 novembre 2017

OLIVIER CADIOT, DÉSIR, DÉRISION : LITTÉRATURE



**Philip Roth
fait son entrée
dans la
Pléiade**

**François
Sureau
et les tours
de la liberté**

**Toutes les
femmes
s'appellent
Lawrence**

**Charles
Baudelaire,
pour toujours
notre frère**

**Les lieux
de mémoire
font-ils
l'Europe ?**

**Manuel Rui :
Angola
ou le récit
imprévisible**

**Kazuo
Ishiguro,
prix Nobel :
deux lectures**

**Re-re-re-
traduire
Dante,
et bien !**

Numéro 42***Au calme***

Parce qu'un journal n'est pas seulement quelque chose qui se fait dans l'urgence, parce qu'on apprécie de prendre du temps pour réfléchir et pour parler des événements ou des textes, nous avons eu envie de donner, calmement, notre sentiment sur le prix Nobel décerné à Kazuo Ishiguro.

Le témoignage de Laure Laisney nous dit ainsi comment cet écrivain a pu accompagner sa vie depuis plus de vingt ans, rejoindre ses moments de joie et ses moments difficiles. Claude Grimal revient sur le parcours de ce romancier qui doit une grande part de sa reconnaissance au cinéma et dont la manière d'exprimer la nostalgie des exclus de l'histoire s'impose avec suffisamment de présence et de distance pour rester intéressante, mais pas toujours sidérante.

Nous avons souhaité, par contraste, mettre en valeur un des auteurs français contemporains qui essaie de penser la littérature présente sans la relier systématiquement à un passé dont il estime

qu'il serait supérieur et dont il serait nostalgique, qui la porte en avant : c'est le cas d'Olivier Cadiot dont l'œuvre décalée, hors genres, se poursuit depuis plus de trente ans avec la même rigueur et la même dérision. C'est un livre vivifiant, dont nous défions quiconque de ne pas l'aimer !

Comme souvent grâce aux livres, il nous faut aussi regarder avec calme des situations difficiles. Pourquoi l'Europe a-t-elle du mal à trouver une existence affective en chacun de nous, même lorsque nous sommes attachés à son idée ? Jean-Yves Potel, rendant compte de la somme collective dirigée par Etienne François et Jean-François Serrier, *Europa, notre histoire*, explique que l'absence de lieux de mémoire communs remet à tout jamais en cause la possibilité d'un grand récit collectif.

Dans les jours prochains, outre tous les autres textes qui paraissent avec l'édition ordinaire du journal et dont certains valent plus que le détour, vous retrouverez, en Une, Philip Roth, Baudelaire, le lointain Ovide et d'autres...

T. S., 25 octobre 2017

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, 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, Yves Peyré, 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

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Relations publiques

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE FRANÇAISE

p. 4 Olivier Cadiot

Histoire de la littérature récente
par Cécile Dutheil

p. 7 Valentine Goby

« Je me promets
d'éclatantes revanches »
par Graziella Taïeb

p. 9 Christophe Honoré

Ton père
par Ulysse Baratin

p. 10 Catherine Millet

Aimer Lawrence
par Guillaume Basquin

p. 12 Frédéric Pajak

par Roger-Yves Roche

p. 15 Marie Richeux

Climats de France
par Yaël Pachet

p. 18 Emmanuel Ruben

Sous les serpents du ciel
Par Jean-Louis Tissier

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

p. 19 Kazuo Ishiguro

par Claude Grimal

p. 21 Pourquoi j'aime Ishiguro

par Laure Laisney

p. 22 Jonas Lüscher

Monsieur Kraft
ou la théorie du pire
par Sébastien Omont

p. 26 Philip Roth

Romans et nouvelles
(Pléiade)
par Steven Sampson

p. 29 Manuel Rui

Oui Camarade !
par Julia Peslier

p. 32 Callan Wink

Courir au clair de lune
avec un chien volé
par Liliane Kerjan

POÉSIE

p. 35 Dante

La Divine Comédie
(nouvelle traduction)
par Monique Baccelli

p. 37 Ovide

Les Métamorphoses
(nouvelle traduction)
par Claire Paulian

p. 40 Marie-Christine Natta

Baudelaire
par Maurice Mourier

ESSAIS

p. 42 Tariq Ali

Les dilemmes de Lénine
par Linda Lê

p. 44 Éditions Tristram

Association de malfaiteurs
30 ans
d'édition indépendante
par Norbert Czarny

p. 46 François Sureau

Pour la liberté
par Jean Lacoste

HISTOIRE

p. 48 Étienne François et Thomas Serrier (dir.)

Europa.
Notre histoire
par Jean-Yves Potel

p. 50 Nouvelles lueurs sur Octobre 1917

par Jean-Jacques Marie

PHILOSOPHIE

p. 55 Nathalie Quintane et Jean-Pierre Cometti

L'art et l'argent
par Pierre Tenne

ARTS

PLASTIQUES

p. 58 Eugène Ionesco

Le blanc et le noir
par Gilbert Lascault

THÉÂTRE

p. 59 Jovan Atchine

You You
par Monique Le Roux

Pourquoi soutenir EaN

Dans un monde où tout s'accélère, il faut savoir prendre le temps de lire et de réfléchir. Fort de ce constat, le collectif d'*En attendant Nadeau* a souhaité créer un journal critique, indépendant et gratuit, afin que tous puissent bénéficier de la libre circulation des savoirs.

Nos lecteurs sont les seuls garants de l'existence de notre journal. Par leurs dons, ils contribuent à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels. Rejoignez-les, [rejoignez-nous](#) !

EaN et Mediapart

En attendant Nadeau est partenaire de *Mediapart*, qui publie en « avant-première » un article de son choix (figurant au sommaire de son numéro à venir) dans l'édition abonnés de *Mediapart*. Nous y disposons également d'[un blog](#).

Désir, dérision : littérature

Il y a un an et des poussières, Olivier Cadiot publiait le premier tome d'une Histoire de la littérature récente. Aujourd'hui paraît le tome II. Mais pourquoy « récente », alors qu'il cite, certes très peu, de très grands, de très éloignés écrivains ? L'adjectif lui permet de circonscrire la littérature non pas dans le temps, mais à son regard purement subjectif, plus exactement à son oreille hypersensible aux bruits, aux sons, à tous les types de sons, aux mots, à leur répétition, leur usure, jusqu'à proposer une esthétique et, plus inattendu chez lui, une éthique du « Silence, coupez ».

par Cécile Dutheil

Olivier Cadiot
Histoire de la littérature récente. Tome II
 P.O.L, 250 p., 12 €

Ce tome II se présente comme des lettres à un jeune poète. Il s'adresse à « vous », écrivain potentiel, lecteur usuel ou lecteur fasciné. C'est une parodie d'écriture mode d'emploi, un manuel détourné, impossible, que l'on ne remettrait à nul aspirant poète ou romancier. C'est surtout l'occasion pour l'écrivain consacré de livrer par intermittence, par coups de sonde, tout ce qu'il entend de et sur la littérature telle qu'elle s'écrit aujourd'hui mais aussi depuis toujours. « *Écrire, si l'on tient absolument à trouver une définition...* », concède-t-il du bout des lèvres, avant d'avancer sur ses gardes, en crabe.

Ne comptez pas sur Cadiot pour se placer en surplomb ou pour investir un « je » qui se poserait en donneur de conseils assuré, pilote de drone, comme celui que lui recommande d'acheter un ami pour faire du *dripping* à la manière de Pollock : « *On diminue les frais de transports... les discussions inutiles [...] Et surtout les contacts humains. Perte de temps énorme* ». De « je » il n'y a presque pas dans ces pages. Au contraire, exactement comme dans les fictions de Cadiot, c'est frappant, çà et là presque angoissant, il accumule les « on », les « ça », les « c'est », les pronoms sans vrai sujet ; les brèves successions de substantifs sans articles ni coordination, effet de staccato garanti, cœur du rythme de la prose de Cadiot. Arasement des voix, il mêle allègrement style direct,

indirect, passé présent futur, c'est autrement, ailleurs, derrière les lignes qu'il faut aller « le » chercher, l'écouter. Et il étonne.

Tout a été dit sur Cadiot, pourtant, et il le sait : sa drôlerie, ses facéties, ses ellipses de poète qui tire plus vite que son ombre ; sa proximité avec des musiciens comme Rodolphe Burger ; sa brève vie d'éditeur de revue ; sa complicité avec Ludovic Lagarde, metteur en scène impeccable de ses objets fictionnels bizarres qu'il confie au corps massif et dégingandé de Laurent Poitrenaux, comédien-Stradivarius ; ses sauteriers scéniques quand lui-même se lit et se commente : alors, son *Histoire de la littérature récente* prolonge-t-elle ces effilochades, ces décharges de dérision savante ?

Super smart, Olivier Cadiot a compris les dangers de la professionnalisation, de la pose, du statut d'écrivain bouffon qui se serait assagi, performateur de mots, devin, un rêve d'universitaire, autant de costumes qui lui siéent mal en effet. « *Vous avez creusé votre tombe, vous êtes devenu professionnel à force. Vous êtes replié sur votre activité, boulanger, professeur, écrivain, c'est pareil, vous ne faites qu'une chose en une vie* », prévient-il dans « Un mage en hiver », écho burlesque de son *Un mage en été*. (Les amateurs de reprises, de détournements et de listes que la simple accumulation rend absurdes peuvent se reporter à la table des matières de quatre pages pleines.) Comment se dépêtrer de tant de responsabilité obligée, de concessions au spectacle, de devoir d'engagement ? « *Espérons que pendant ce moment professionnel, vous avez gardé intact ce mélange de terreur et d'émotivité.* »



Olivier Cadiot © Jean-Luc Bertini

DÉSIR, DÉRISION : LITTÉRATURE

À la professionnalisation intégrale, de pied en cap, on préférera donc des moments, des fragments, des fractions, quelques apparitions sur un plateau, et disparition. Il y a plus de cohérence qu'il n'y paraît chez ce mage. Même s'il ne « livre » rien, il fallait s'y attendre, il laisse beau-

coup échapper. Rembobinez, écoutez, obligez-le à se répéter : « terreur » et « émotivité ».

Cadiot est sensible à tout ce qui se dérobe aux écrivains, à la conscience, les « *petits bouts, trois lignes en marge, sorte de condensé télégraphique qui se défragmentera dans une page*

DÉSIR, DÉRISION : LITTÉRATURE

ou un chapitre entier ». Il cite en exemple les annotations de Flaubert en marge du manuscrit de *Madame Bovary*, minuscule poème que le roman en face fait vivre, et, comme son esprit a le goût de l'inversion, il ajoute : « On pourrait imaginer l'inverse : qu'un livre en phase terminale, déjà replié sur lui-même, organisé, composé, produise par sursauts ou hoquets des morceaux de phrases, fragments, fusées d'idées soudaines... » C'est ainsi qu'il lutte contre la pompe, l'ensevelissement, la mort, avec des phrases « en plan ».

C'est difficile, casse-gueule, il faut être un parfait écrivain-musicien pour réussir l'équilibre, interrompre le mouvement, décaler exactement où il faut. Chez les autres, il sait très bien admirer et repérer cette justesse : chez Jim Thompson, par exemple, dont il évoque l'usage des italiques, non plus parce que c'est décalé, mais « déchirant ». Pourquoi ? Il le dit en une seule page parfaite intitulée « Aérodynamique ».

Olivier Cadiot est davantage que le concentré de modernité sonore et verbale auquel on pourrait le réduire. Il a d'abord une oreille absolue pour l'époque, qu'il enregistre en la devançant très légèrement : « J'ai de la chance, j'ai travaillé dans les soutes chez Publicis. Je connais leur puissance de frappe aussi bien que leur extraordinaire esprit de sérieux caché sous une vague ironie. J'ai vu de près la fabrication de prétendus "concepts" », expliquait-il à la revue *Vacarme* en 2008. Passé par la publicité, la fabrique du détournement qui vise la manipulation, il chope allègrement tous ceux qui en sont les esclaves à leur insu ou les clones masqués, pire encore quand ils se revendiquent porte-parole de la liberté.

Ainsi, le bloc intitulé « Actors Studio » qui commence bille en tête par une déclaration ministérielle : « La culture, voilà notre arme de destruction massive, proclame une récente ministre de la Communication, absolument, avec nos petits poings à nous, on peut éradiquer les extrémismes. » Saisi par autant d'assurance et de risible, vous allez sur Internet et vous tombez aussitôt sur la coupable : énarque, voix de son maître de la bonne conscience bien dressée qui pave notre enfer quotidien. Élégant mais condescendant à juste titre, Cadiot ne donne pas de noms. Il n'est pas délateur.

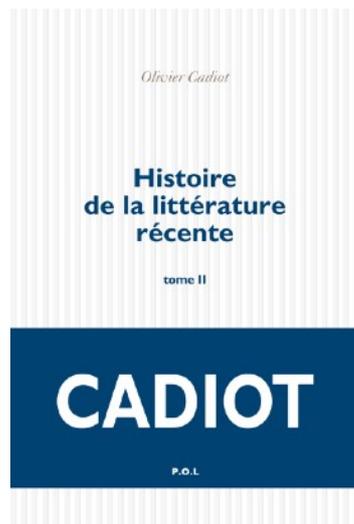
Peu de poncifs échappent à son oreille hypercontemporaine. Il épingle les deux extrêmes de la fiction qu'aiment les journalistes et les ambitieux d'aujourd'hui. D'un côté, les confessions, l'exposition d'un soi pauvre et nu : « *Les livres de confession, les souvenirs des gens, les journaux intimes, ça ne nous intéresse pas – mais nous n'aimons pourtant que les textes qui nous parlent de la vie quotidienne.* » L'idée envahissante et nocive que la littérature serait une thérapie et le « je » l'instance suprême de légitimation : « *l'idée absurde qu'il faut laisser aller la langue, comme si nous en avions une vraie. [...] Voilà un de nos mythes : fructification automatique.* » Nous sommes si loin de l'écriture du même nom. Quelle tristesse.

De l'autre, le roman fondé sur un sujet, lourd, vrai, riche de pathos : « *Pendant mille ans on s'est tapé l'irréel, maintenant c'est parti pour le réel. [...] La littérature transcrit la réalité telle quelle. Les spectacles seront radicalement vivants. On installera partout d'immenses miroirs pour refléter le monde – on n'a plus qu'à recopier.* » C'est si vrai, combien de rentrées, de livrées, de caddies entiers de « romans », dont souvent les plus encensés, boursoufflés de documentation, d'histoire vite dite, de témoignages bruts, garants d'authenticité et d'efficacité. « *Le réel, dit-on, ça cogne.* »

Il est rare qu'Olivier Cadiot élève la voix et dresse une barrière, mais il le fait une fois et à dessein, avec un sens aigu de ce qui est obscène quand le « je » des confessions croise ce réel récent, apparu comme par miracle : le bloc-texte s'intitule « *Espéranto* » et commence ainsi : « *Des gens traversent la mer à cinquante dans un zodiac* » pour dériver sèchement jusqu'à : « *Ne faites pas des poèmes sur eux. Ni minimalistes ni répétitifs. Ne dites pas je à leur place. Traverser la mer avec un enfant dans les bras, ce n'est pas une performance. Arrêtez l'art.* »

La forme courte est une affaire d'esthétique, de capture de son, mais la forme est aussi une affaire de morale. Ce que nous appelions l'éthique du « Silence, coupez ». Cadiot ne résiste pas seulement à l'académisme, mais à l'opportunisme, au réalisme qui autoriserait tout.

Son essai cite peu de grands noms ni de noms que l'on aurait tort de méconnaître, il n'est pas là pour révéler des secrets de fabrication ni réhabiliter qui que ce soit. Ceux qu'il nomme sont d'autant plus marquants qu'ils sont de l'autre



DÉSIR, DÉRISION : LITTÉRATURE

côté de l'atlas de la littérature par rapport à lui : la page 178 de cette *Histoire* est saisissante parce qu'elle est un concentré de géants qu'un lecteur pressé n'attendrait pas. Relevons trois d'entre eux (sur six) : Victor Klemperer, qui a suivi et vécu en direct la genèse de la langue nazie ; Varlam Chalamov, victime des camps totalitaires soviétiques ; Richard Hoggart, apologiste de la « culture du pauvre » dont il est issu. Voilà pour la face macabre du XX^e siècle et trois de ses immenses témoins à qui Olivier Cadiot octroie le droit de se « confesser » par écrit et dont il souligne la « douceur ». C'était imprévu.

Mais peut-être moins quand on identifie un autre mot, « douleur », qui revient aussi souvent sous sa plume. Il s'inscrit en faux contre la professionnalisation de l'écrivain, mais aussi celle de l'émotion : « *On installe des barrages de feutre pour éviter de pleurer trop longtemps sa mère disparue, son chien miraculeux, son frère mort.* » Mais ce serait faire injure à sa réserve que de relever tous les coins de voile soulevés sur le « sentiment », la « sensation », échardes qu'il dégage subrepticement et imprime en profondeur. Sa retenue est telle qu'il lui faut passer par l'allemand de Webern conseillant d'interpréter le dernier mouvement d'une de ses pièces avec « tendresse » – *In zarter Bewegung* – pour se glisser, lui, simplement. Protégé, dissimulé, il risque une définition magnifique de l'abstraction en art qui a quelque chose à voir avec l'abstraction de soi : « *Si on regarde l'histoire de l'art de très haut, on voit grossièrement qu'on est passé péniblement d'Ingres à Pollock et que l'abstraction, la plus libre possible, est la plus belle conquête de l'homme.* »

Avez-vous lu Charlotte Delbo ?

Dans « Je me promets d'éclatantes revanches », Valentine Goby rend un hommage passionné à [Charlotte Delbo](#), dont les textes dégagent une force rayonnante et presque mystique et qui l'accompagne depuis l'écriture de *Kinderzimmer*.

par Graziella Taïeb

Valentine Goby

« *Je me promets d'éclatantes revanches* »
L'Iconoclaste, 192 p., 27 €

Peu connue du grand public, Charlotte Delbo fait partie de ces écrivains dont la non-rencontre avec les lecteurs reste mystérieuse. Elle publie d'abord, aux éditions de Minuit, *Le convoi du 24 janvier*, une enquête minutieuse et systématique, sous la forme de notices biographiques, sur les deux cent trente femmes déportées à Auschwitz Birkenau au début de l'année 1943, dans le même convoi qu'elle ; puis, dans les années 1970 paraîtront les trois tomes d'*Auschwitz et après*, où le camp surgit en des textes courts et d'une beauté saisissante qui resteront peu lus. « *Charlotte Delbo craignait l'oubli, elle a connu indifférence et incompréhension* », écrit Valentine Goby en avançant l'hypothèse d'un projet littéraire trop insolent et dérangeant pour avoir de l'écho : « *comment imaginer point de vue plus iconoclaste, plus en décalage avec tant de témoignages rapportés des camps d'extermination : l'idée que d'Auschwitz on peut revenir ; se délivrer par la grâce de l'écriture* ».

Le livre de Valentine Goby n'est ni un roman ni une biographie, mais le récit d'un coup de foudre littéraire porté par une langue saisissante dont la fulgurance projette le lecteur « *loin du lino gris pâle de la bibliothèque* » jusqu'à l'entrée du camp d'Auschwitz. « *Écrire, c'est tendre la main par-dessus l'abîme pour que le lecteur effectue le*

AVEZ-VOUS LU CHARLOTTE DELBO ?

voyage impossible vers ce qu'il ne croyait possible d'atteindre que par l'expérience ». Car il ne s'agit pas de témoigner, de raconter, de décrypter, ni d'expliquer les faits – « *le corps est si absent de ces témoignages, il ne reste qu'un discours* ». Plutôt que de faire savoir, Charlotte Delbo donne à voir. « *Elle réveille Auschwitz dans le corps, son supplice* ». Plutôt que de peindre « *ce visage rongé par les rats ; cet homme qui marche les crocs d'un chien plantés dans son fondement ; cette femme aux genoux écorchés qu'on tire sur les cailloux* », elle interpelle les lecteurs : « *Essayez de regarder. [...] Essayez, pour voir* ». Elle forge une langue pour incarner l'indicible. Écriture des corps pour faire surgir la « *constellation de visages* » qu'est le camp, écriture fragmentaire pour refléter le blanc de la neige, « *paysage d'estampe à la fois lugubre et gracieuse* », fait de « *quelques hachures noires, jetées dans le blanc* », elle rend palpables les sensations de l'inhumain : « *La glace. Le ruisseau. La civière, les mortes tête pendante. L'appel. La tulipe à la fenêtre d'une maison isolée. Le block. La soif. La terre au fond des tabliers. Un râle, la nuit* ». Et Valentine Goby d'écrire : « *Elle veut être Électre doublée d'une poète : plus que se souvenir, c'est porter au langage. Son obsession pour la forme est le rempart le plus sûr contre l'oubli.* »

Cette expérience physique brute, plongée dans l'effroi sans interprétation, brise un tabou, car, en parlant ainsi d'Auschwitz, Charlotte Delbo réveille une souffrance d'où l'on ne revient pas : « *La vie m'a été rendue / et je suis là devant la vie / comme devant une robe / qu'on ne peut plus mettre* », écrit-elle. La liberté retrouvée est vertigineuse, illusoire et pleine des cauchemars du camp. Pourquoi écrire alors ? N'est-ce pas s'enfermer dans un deuil sans fin qui ressasse les histoires de la déportation ? Dans le cas de Charlotte Delbo, plus la plaie est rouverte, mieux elle cicatrise. Ce paradoxe singularise son geste d'écriture en le rendant extraordinaire : Charlotte Delbo, écrivain, revient d'entre les morts, car la littérature sauve. L'écriture « *avive et anesthésie, la vie et la mort concomitantes ; la vie triomphe à la fin* ». La déportée exténuée de soif et la rescapée dévastée s'effacent derrière la femme au long fume-cigarette, à l'air aristocrate, aimant la fête, chérissant le superflu au point qu'elle décrète « *qu'elle sera rentrée quand elle pourra jeter un éclair au chocolat* ». C'est là sans doute ce qui dérange, selon Valentine Goby : Charlotte Delbo n'est pas seulement revenue à la vie, elle *survit*,



au sens littéral du terme, avec générosité et pancha, femme libre et farouchement indépendante qui se promet « *d'éclatantes revanches* », comme elle l'écrit à Louis Jouvét dès sa libération.

Pour Valentine Goby, lire est une archéologie de soi-même, « *non une quête d'exotisme, mais une entreprise d'excavation : la révélation de ce qui me relie intimement au monde, me coule dans sa respiration, me fait une semblable* ». Son livre est un voyage de bibliothèque en bibliothèque, de texte en texte, d'archives en archives pour faire revivre les multiples facettes de celle qui réussit l'exploit de restituer dans la langue une humanité époustouflante : la résistante non juive, l'amoureuse déchirée de Georges Dudach, la metteuse en scène du *Malade imaginaire* dans le camp de Rajsko, la secrétaire de Louis Jouvét, la militante critique face aux mensonges du communisme, la femme libre qui voyage au sortir de la guerre, qui a le goût des belles voitures, de l'amitié, des cigares et du champagne. « *Faire quelque chose, c'est transformer la vie en une chance. [...] Pour Charlotte Delbo, le plus petit geste suffit : apprenez un pas / une danse [...] / apprenez à marcher et à rire* ». Valentine Goby creuse les archives pour entendre la voix de son héroïne, « *complètement inattendue* », « *éclatante* », dans l'émission *Radioscopie* de Jacques Chancel, en 1974. Elle cherche à voir son visage et pourrait être intarissable sur l'objet de son cœur, soucieuse qu'elle est de susciter le désir contagieux de connaître Charlotte Delbo et de l'aimer.

La littérature est un art du passage : « *Nous connaissons ces livres qui nous brûlent les mains et qu'on sème comme par enchantement. Nous les avons rachetés une demi-douzaine de fois, toujours contents de ne point les voir revenir. Cinquante lecteurs de ce genre, sans cesse vibronnant à la ronde, sont autant de porteurs de virus filtrant qui suffisent à contaminer un vaste public* », écrivait Julien Gracq.

Un autoportrait en héritage

Histoire d'une agression homophobe et de l'enquête qui s'ensuit, Ton père s'inscrit dans l'œuvre de Christophe Honoré tout en donnant un nouveau sens à l'égotisme de cet écrivain. Ou comment un récit autobiographique se fait médaillon légué à l'enfant aimé.

par Ulysse Baratin

Christophe Honoré

Ton père

Mercure de France, 192 p., 19 €

Par un jeu de ricochet, cette lecture fait ressurgir à la mémoire une scène d'un film de l'auteur, *Les chansons d'amour*. On y voyait des amis passant devant un mur où pendait une affiche électorale du Parti socialiste. À l'arrière-plan, donc, mais suffisamment visible pour laisser une impression rétinienne. Manière de dire qu'en cette année 2007 la préoccupation politique ne pouvait être évacuée mais qu'il était impossible de l'aborder de front. Souvent, chez Honoré, on sent une même dissémination de ces signes discrets dans des romans marqués d'abord et avant tout par l'homosexualité et la question familiale. Ici, la politique, ou du moins l'agression idéologique, frappe littéralement à la porte du narrateur sous la forme d'un papier punaisé où figure : « *Guerre et paix : contrepèterie douteuse.* »

D'autres épisodes du même type suivent. Mais ce roman d'une intimité violée bascule en remise en cause et récit du moment où refouler la violence ambiante; dire « ce n'est rien » devient impossible. Les vociférations des manifestations contre « le mariage pour tous » se font palpables et obligent le narrateur, ce père homosexuel, à sortir de chez lui pour deviner l'identité de son persécuteur. De cette enquête en naît une autre, le narrateur se demandant « *sur combien de "ce n'est rien" il avait construit sa vie* ».

Se dessine alors un autoportrait dont on pourrait croire qu'il ne dépare pas dans l'œuvre d'Honoré, lui qui écrivait dans *Le livre pour enfants* : « *Le narrateur homosexuel, voilà ce*



© Collection personnelle/Christophe Honoré

qui fut, est, mon unique souci. » Certes. À ceci près qu'ici ce souci de soi devient peinture de soi à destination d'un autre, *Ton père* s'adressant explicitement à l'enfant du narrateur. Se peindre soi-même, mais pour son enfant. Le titre du livre vaut légende de tableau. Néanmoins, un autoportrait étant toujours un peu menteur, l'auteur l'a comme enrichi de photographies en noir et blanc d'écrivains ou artistes homosexuels admirés, et tous morts du sida. Koltès, Mapplethorpe, Demy, Guibert, entre autres. Comme si, plutôt que de clamer qui il était, l'auteur se disait en montrant qui il aimait. Moins icônes que stèles, ces présences ont la force de leurs regards. Rythmant le texte, elles l'illuminent et font saisir sa visée. Ainsi, contant son désarroi dans une lettre à sa fille, le narrateur lui dit : « *Alors je t'écris et une multiplicité d'images me repeuple.* » Cet hommage en creux à la littérature, c'est ce qu'il y a de plus beau dans *Ton père*.

Toutes les femmes s'appellent Lawrence

Quand j'ai commencé de lire cet essai très complet, bien que non-professionnel [1], j'étais dans le même état que Catherine Millet quand elle commença de l'écrire : j'en savais très peu sur l'auteur de *L'amant de Lady Chatterley*, n'en ayant lu qu'un seul livre, *Women in Love* ; Catherine Millet confesse très tôt dans son livre qu'elle « ne connaissait rien de Lawrence » et que c'est seulement une demande d'article dans un dictionnaire des personnages de roman qui la força à enchaîner « les trois versions différentes de *Lady Chatterley* ». Maintenant que j'ai fini de dévorer ce plaidoyer pour la relecture de cette œuvre qui n'est plus assez lue, je vais essayer de dire pourquoi il faut lire ce Aimer Lawrence.

par Guillaume Basquin

Catherine Millet
Aimer Lawrence
 Flammarion, 302 p., 21 €

Dans la phrase de conclusion d'un article sur la réédition, dans une nouvelle traduction, du *Serpent à plumes*, en 2009, Catherine Millet avait ce sentiment fondamental : « *A-t-on mesuré l'intuition géniale qui fut celle de Lawrence lorsqu'il suggéra dans ses romans que l'évolution du monde était liée, non pas au changement de statut social des femmes – plate revendication féministe –, mais au plein accomplissement de leur jouissance sexuelle ?* » (c'est moi qui souligne). Cet essai reprend le dernier point de cette intuition dès la quatrième de couverture, avant que d'en chercher les points d'incandescence dans l'œuvre lawrencien.

Faire corps avec la nature

On a souvent dit que Lawrence avait peint des amours en communion avec l'indifférente Nature ; mais encore s'agit-il de le prouver ! Catherine Millet l'a fait : « *Ses personnages ont souvent besoin de la nature comme d'une aura métaphorique de leurs émotions ou d'une interlocutrice à part entière, dangereusement muette telle la brousse qui effraie Somers [dans Kangourou], ou au contraire intempestive comme l'océan.* » Et aussi : « *Seul avec elle, comme au premier matin du monde, devant l'immensité de*

l'espace qui s'ouvre. » Et enfin : « *La liberté des corps de Lady Chatterley et de son amant, et leur entente si parfaite ne sont possibles que parce qu'ils se rencontrent dans la forêt profonde, à plusieurs reprises d'ailleurs cachés au milieu de hautes fougères [...], n'ayant pour témoins que de jeunes faisans. Ils sont là coupés de la société où au contraire tout les sépare* ». L'amour charnel contre la société et le social, nous disent tous les écrivains vraiment libres (la liste est longue). L'amour seul est capable de faire sauter toutes les barrières sociales. Voilà pourquoi Catherine Millet se sent vraiment libre de partager cela avec ses lecteurs (elle vient de fuguer pour vivre sa première expérience sexuelle ; elle a dix-huit ans) : « *Au bout de quelques jours, j'ai regagné l'appartement de banlieue [...]; mais je n'ai pas pu rester, le fruit était tombé de l'arbre. Avoir une vie sexuelle empêchait la cohabitation avec mon père et ma mère* ». Une question d'espace : tout l'espace du monde s'ouvrait alors à la jeune femme.

Un livre de Catherine M.

Les connaisseurs de l'œuvre de Catherine Millet retrouveront dans cet essai nombre de ses obsessions essentielles : le dédoublement [2] du corps de l'écrivain (« *Lawrence détestait, craignait, combattait les névrosés et cependant était obligé d'avoir affaire à eux – mais lui restait indemne.* » La remarque est une bonne définition de ce qu'est un écrivain [...] est-ce qu'il ne doit pas donner le change à travers sa personne sociale, tandis que

TOUTES LES FEMMES S'APPELLENT LAWRENCE

l'autre partie de sa personne, celle qui [...] doit rester indemne, c'est-à-dire rigoureusement solitaire à son poste d'observation, voit selon sa propre focale, mémorise à son propre rythme et ordonne en fonction d'une morale toute personnelle ? » ; le sentiment de l'espace (« *Il y aurait toute une topographie à relever qui montrerait le glissement des plaques tectoniques telles que foulées par D. H. Lawrence, telles que reparcourues dans l'imaginaire de ses romans et telles qu'elles se superposent ou s'écartent l'une de l'autre* ») ; les mots crus et exacts de la sexualité : pas de refoulement idéalisateur et, partant, faux. Écoutez Claire Fourier dans sa préface à une réédition à La Différence (2016) de *Défense de Lady Chatterley* : « *Trop de livres parlent de l'amour physique "sans trace de pensée". Si lui-même emploie des mots tabous, c'est parce qu'ils sont au plus près d'une réalité brûlante ; les mots obscènes cessent de l'être quand ils traduisent la conscience que nous avons du corps.* » Et toc aux contempteurs de Catherine Millet (ils sont encore assez nombreux).

Lawrence est bien l'écrivain de la sensualité non refoulée : « *Les personnages de Lawrence livrent leur intimité à l'eau, à la terre et aux astres* » ; selon Catherine Millet, il aurait même anticipé les mouvements de libération sexuelle de Mai 68... Pourquoi pas ? Ce qui est sûr, c'est que les héroïnes de Lawrence sont « *ces femmes modernes qui ne cèdent rien de leurs désirs ni de leur volonté et qui n'en sont pas moins traversées par l'inconscient de l'espèce* ». Livre après livre, Lawrence fait œuvre d'entomologiste de l'inconscient féminin. Ce qu'il découvre ? « *Des femmes libres comme jamais et néanmoins insatisfaites comme depuis toujours.* » Catherine Millet n'a de cesse dans cet essai très précis de relever toutes les contradictions des revendications nouvelles des femmes : comment s'émanciper tout en maintenant le désir phallique ? Tous questionnements toujours en cours et irrésolus.

Les femmes écrivent sur Lawrence

Je partage avec Jean Douchet cette certitude : la critique, c'est « *l'art d'aimer [3]* » (et non le jugement – laissons cela aux ayatollahs) ; ici on doit constater, et Catherine Millet ne s'en défend pas, au contraire, une douce cristallisation amoureuse entre l'essayiste et son (cher) sujet : « *Je n'ai aucun scrupule à le reconnaître, persuadée que, lorsqu'on s'attache fermement à l'étude*

d'une œuvre, que l'on s'embarque pour un long moment de vie avec elle [...], l'intérêt intellectuel engage une sorte d'attirance sexuelle ; je l'ai éprouvé à plusieurs reprises ». Voici l'image (puisqu'on « *ne tombe jamais amoureux que d'images* ») qui a accompagné l'auteure pendant ses deux années d'écriture (travail le plus difficile jamais accompli par elle, de son propre aveu) :

Nous voici en face de ce paradoxe (apparent) : alors que ce sont des hommes qui au XX^e siècle ont le mieux peint les attentes nouvelles des femmes, et en particulier quant à leur sexualité, ce continent noir (souvenons-nous de James Joyce en son fameux monologue de Molly Bloom (dans *Ulysses*), mais aussi, bien sûr, de Lawrence comme nous le rappelle ici de façon décisive Catherine Millet : « *Il les révélait dans leurs vérités* », décrivant « *avec une acuité extraordinaire les difficultés des femmes à la recherche d'une place nouvelle* »), il semble que ce soient des femmes qui ont le mieux parlé de l'œuvre de Lawrence (d'abord Anaïs Nin, puis Claire Fourier, et maintenant Catherine Millet), quand les hommes, eux, et au premier chef Henry Miller, y projetaient leurs propres fantasmes de toute-puissance masculine (il prétendait, et on l'apprend ici, que Lawrence avait « *remis la femme "à sa place"* » !). C'est une question de désir, et donc de différence sexuée – une coupure. Claire Fourier renforce cette idée : « *[Lawrence] plaide pour le contact essentiel homme-femme, car c'est dans l'unisson des hommes et des femmes que le rythme du monde se manifeste le mieux* ». Catherine Millet aura, et c'est bien normal, le dernier mot : « *Lawrence en a plus ouvertement dit au sujet des aspirations féminines que la plupart des romancières qui se sont employées à les mettre au jour tout au long du XX^e siècle.* »

1. **Allusion à un essai d'Anaïs Nin sur Lawrence (son premier livre publié), D. H. Lawrence. *An Unprofessional Study*.**
2. **Je me permets de renvoyer mon lecteur à mon assez longue étude sur l'œuvre romanesque de Catherine Millet, « *Sainte Catherine des cours de récréation* », parue dans *Les Cahiers de Tinbad* n° 1 en janvier 2016.**
3. **Allusion au titre d'un recueil de ses textes sur le cinéma publié par les éditions des Cahiers du cinéma en 1987.**

Incertain Frédéric Pajak

Les éditions Noir sur Blanc publient coup sur coup deux livres de Frédéric Pajak : Un certain Frédéric Pajak, sorte de livre-album dans lequel on découvre un artiste rebelle et utopiste, et Blessures, tome 6 de son Manifeste incertain, où l'auteur revient, textes et dessins à l'appui, sur quelques épisodes douloureux de son enfance. Deux fort beaux ouvrages.

par Roger-Yves Roche

Frédéric Pajak

Blessures. Manifeste incertain, tome 6

Noir sur Blanc, 144 p., 23 €

Un certain Frédéric Pajak

Entretiens avec Christophe Diard

Noir sur Blanc, 240 p., 26 €

Vous connaissez déjà Frédéric Pajak ? Allez directement à la case *Blessures. Manifeste incertain*, 6. Vous ne connaissez (vraiment) pas Frédéric Pajak ? Alors, commencez par *Un certain Frédéric Pajak*, un livre-album passionnant qui relate les faits et gestes de celui qui est à la fois écrivain, dessinateur, éditeur, homme de revues, etc. Cela fait beaucoup de Pajak d'un coup, me direz-vous ? On a l'âme d'un couteau suisse ou on ne l'a pas...

Il n'y a pas un mot de trop dans cette suite d'entretiens, mots et dessins de lui, mots des autres, les amis surtout, qui tentent de dire l'homme, cerner le personnage (lisez le bel hommage de Roland Jaccard), approcher l'étrange animal qui tantôt fait des livres, tantôt se terre. Un genre de gars utopiste-anarchiste-artiste que l'on sent à la fois proche et détaché du monde qui l'entoure (sentiment rare et cher). Mais c'est peut-être sa sœur, Anne-Pia, qui résume le mieux le bonhomme : « *Mon frère, c'est un éléphant, un paresseux et un petit loup en même temps.* »

Parfois les livres ressemblent à ceux qui les font. Indéfinissables sont ainsi les ouvrages de Pajak, comme insaisissable est la vie de l'auteur. Voyez par exemple le très étonnant *Nietzsche et son père*, et aussi *Mélancolie, J'entends des voix, Autoportrait*, tous livres de dessins et de destins, d'histoire et d'Histoire, d'un moi et d'un autre

moi, miroir qui ne dit pas son nom, le dit pourtant, et dans lequel on finit par apercevoir... mais qui donc ? Incertain Pajak...

Le projet *Manifeste* est évidemment à rapprocher de ces livres-là. À ceci près que l'ensemble est plus touffu, plus ambitieux, plus hasardeux encore que les précédents. On y croise Walter Benjamin tout seul, Benjamin qui croise Ezra Pound, Pavese, Gobineau même, bref, des fantômes familiers, ou inattendus, de l'auteur. L'idée vient d'on sait à peu près quand et où : à un moment où l'enfant cultive le dernier carré de son enfance. Le secret, la douleur, le silence y poussent comme d'étranges fleurs noires et blanches : « *Je suis enfant, dix ans peut-être. Je rêve d'un livre, mélange de mots et d'images. Des bouts d'aventure, des souvenirs ramassés, des sentences, des fantômes, des héros oubliés, des arbres, la mer furieuse. J'accumule des phrases et des dessins, le soir, le jeudi après-midi, mais surtout les jours d'angine ou de bronchite, seul dans l'appartement familial, libre. J'en fais un échafaudage que je détruis très vite. Le livre meurt chaque jour.* »

Blessures, pour en venir au sujet, est donc le sixième et dernier en date de la série *Manifeste incertain* (il en est prévu neuf). Mais une fois n'est pas coutume, le personnage principal est Pajak lui-même. Pajak qui raconte Frédéric, s'approche de lui ; à petit pas de loup, comme de bien entendu. Il est question, entre autres, de la mort du père dans un accident de voiture près de Vitry-le-François, alors que l'enfant n'a pas dix ans ; d'un autre accident encore, provoqué par la mère, en Espagne cette fois ; d'un combat avec, pour, contre le petit frère ; de villes traversées, oubliées, rappelées, aimées, trop aimées peut-être. Tel ce saisissant portrait de Paris (métaphore du rapport à une mère trop femme et pas assez maternante ?) : « *Suis-je né de ces murs, de ces*



INCERTAIN FRÉDÉRIC PAJAK

avenues, de ce fleuve ? Il s'agirait donc de mon territoire à moi ? Mais Paris ne coule pas dans mes veines. Je n'ai pas de larmes pour lui, pas même un sourire. Et pourtant j'aime son trottoir anonyme, la foule d'inconnus que l'on fend les soirs de brouillard, gare de l'Est ou place de l'Opéra. J'aime ce bar de nuit qui ne ferme qu'au petit matin, et ces cœurs abîmés qui me tiennent la jambe pour un verre de plus, et que je ne reverrai pas. J'aime, traînant des heures dans Paris, cette ruelle qui surgit tout à coup, et que je n'avais jamais vue, et que j'oublierai. »

La manière de conduire le livre est saccadée, avec ses accidents de la mémoire, ses souvenirs épars, à demi effacés. D'ailleurs, Pajak annonce la couleur dès les premières pages, en un style et des mots qui ne sont pas sans rappeler le Stendhal de la *Vie de Henry Brulard* : « Je m'efforce de reconstituer ma jeunesse en comblant les intervalles oubliés, mais rien à faire. Ne restent que des vestiges éparpillés. L'herbe et la ronce les recouvrent. Plus aucune continuité n'est possible. Je ferai donc avec. J'assemblerai quelques pièces du puzzle. Et peu importe que tout soit dépareillé. J'en ferai ce qui voudra venir. »

Pourquoi ce retour en enfance ? On hésite : pour revivre, revoir, renaître peut-être. Il y a en tout cas dans ce livre une tentative ou une tentation de recoller non pas les morceaux de passé entre eux, mais le passé avec le présent, avec toute la prudence et la pudeur qui s'imposent : « Parfois, de l'enfance surgit un être lointain. C'est quelqu'un d'autre et c'est soi-même. Il subsiste confusément au fond de nous. Nous ne pouvons ni le corriger ni le parfaire. Mais nous pouvons l'accepter. Nous pouvons le regretter. »

Blessure : c'est un mot fort, un mot-image presque, qui touche au plus profond de soi, au plus intime. Une blessure ne se communique guère, ne se partage pas plus. Elle est ce moment malheureux et vivace avec lequel on vit, seul à seul. Et c'est bien de cette solitude qu'il est question dans *Manifeste 6*, la solitude d'un enfant qui n'a que le silence à « opposer » à la mort de son père, la solitude du même qui s'est trouvé comme livré au regard des adultes dans un camp de naturalistes alors qu'il n'avait que quatorze ans. Gêné par la mère dans son intimité même, intimidé à jamais : « Mais moi, son garçon, je ne partage en rien sa liberté. Jusqu'ici, les parties intimes de mon corps étaient dissimulées sous un short ou

un pantalon. Ces vêtements m'étaient comme une protection contre l'agression du monde. Devoir soudain me montrer nu la journée entière, le corps inachevé, livré à tous les regards, m'a blessé, sans que j'en aie conscience. J'ai eu honte, et cette honte m'a longtemps collé à la peau. »

Blessures continue sans nul doute *Autoportrait*, paru il y a tout juste dix ans. Mais il est plus nu, si l'on peut dire, débarrassé de sa gangue théorique. C'est aussi comme si dessins et textes s'étaient fécondés les uns les autres, donnant peut-être à voir ce que l'auteur appelle, dans *Autoportrait*, le « feu follet de la vérité vraie » : « Écrire sur soi comme on peindrait un autoportrait, c'est tout sauf s'attacher à sa biographie, se perdre dans des confessions ou exhiber son journal intime. Néanmoins, cela tient d'une nécessité comparable : forcer la lumière, et l'ombre donc – et toute l'ombre d'abord. L'idéal serait de pouvoir se mentir à soi-même avec tant de justesse qu'à la fin de sa propre comédie, dans les débris du décor en toc, surgisse non pas la vérité vraie, mais son feu follet, dansant entre des phrases pulvérisées en forme d'aveux. »

C'est une telle lueur qui semble apparaître au milieu du livre (et de la vie ?) de Frédéric Pajak, lorsqu'il se découvre, par sa grand-mère maternelle, « Juif sur le tard ». Drôle de sentiment qu'éprouve l'auteur à ce moment-là, comme un mélange d'acceptation et de rejet : « Que dois-je ou que puis-je éprouver ? Me réjouir ? Désavouer ? Oublier ? Avant d'être juif par ma mère – c'est-à-dire par descendance directe – j'étais juif par l'Histoire. D'un sentiment absolu, irréprensible » qui se concrétise un peu plus loin en un usage peu commun du conditionnel : « Je ne serais pas Juif. Je ne serais pas non plus étranger aux Juifs. Je suis d'une langue. Si j'en savais plusieurs, je serais de plusieurs langues. La langue des autres me fait rêver. Je voudrais la parler et la lire. Ceux qui savent passer d'une langue à l'autre forcent l'admiration. »

Et pourtant, cette langue qui le fait rêver, ne l'a-t-il pas déjà trouvée ? Comme entre les mots et les images, un silence qui parlerait, enfin.

Des enfances et des pierres

Le roman de Marie Richeux emprunte son titre au nom d'un ensemble urbain construit à Alger par Fernand Pouillon, en pleine guerre d'Algérie. La construction a démarré en 1955 et la cité a été inaugurée en 1960. À l'utopie d'un vivre ensemble paisible, a succédé aujourd'hui une zone de non-droit dite « la Colombie », où le trafic d'une drogue surnommée « mère courage » prospère. Pourtant des familles y vivent : « Ici, tu nais, tu vis, tu meurs. Personne ne part. Tout le monde regarde ailleurs, mais tout le monde nage ici comme dans son coin de mer. »

par Yaël Pachet

Marie Richeux

Climats de France

Sabine Wespieser, 272 p., 21 €

Marie s'aperçoit avec étonnement que c'est le même architecte qui a bâti cette cité d'Alger et la cité de Meudon-la-Forêt où elle a passé son enfance. Cet étonnement sera la première pierre du récit. L'auteure veut conserver une certaine capacité à la sidération comme ouverture d'esprit, propice à saisir les silences, les corps, le vent : « *La cité est un bâton planté dans un champ de pierres balayé de vent... Elle est montée du sol dans un interstice de possible, ni que ce fût bon, ni que ce fût juste, ni que ce fût ce qu'il fallait faire exactement, mais elle se tient sans mépris, du dessin à la dernière pierre, posée ici avec le même soin que dans deux ans de l'autre côté de la mer.* »

Elle a gardé de son expérience de vie à Meudon-la-Forêt un souvenir paisible dont elle interroge la source : « *Je vis aujourd'hui sur ce calme un peu vide dans lequel nous évoluions, très loin de n'importe quel idéal, mais très près de la réalité d'être ensemble.* » Face aux *Climats de France*, elle retrouve quelque chose de cette paix vécue dans l'ordonnance des bâtiments : « *Je pense à l'impression d'harmonie de cette cité, intacte, à cette conception de l'espace qu'il est possible d'apprécier autant par les yeux que par les pieds, tout cela mêlé à l'étrange ballet lent de jeunes hommes entre les voitures, totalement désœuvrés.* »

Le récit de Marie Richeux se divise en plusieurs affluents qui offrent tour à tour la parole à différents personnages. Il y a bien sûr Jacques Chevalier, maire d'Alger entre 1953 et 1958, et Fernand Pouillon, architecte mais aussi écrivain, aventurier, homme de fortune et de malchance, véritable héros camusien. Pouillon qui déclare : « *Chez soi n'est pas suffisant. Il faut vivre dans plus grand que chez soi. Il faut des palais pour les humbles. Mes palais.* » Il y a aussi Marie, qui n'est autre que l'auteure elle-même se glissant parmi ses personnages pour rencontrer, à hauteur de « palier », un des personnages importants du livre, Malek, un Français « musulman » d'Algérie devenu français tout court, envoyé en France par ses parents au début de la guerre : « *Ils avaient su avant les autres que leur fils se ferait prendre, parce que la guerre est une vague vieille, rêche et puissante, et qu'elle ne laisse pas les jeunes hommes de vingt ans aller au cinéma dans les nuits méditerranéennes.* » Malek vit depuis Paris une drôle de guerre d'Algérie, sourde et intime, dont la victime est peut-être son propre fils, Abdelkader, seul personnage de l'histoire qui ne parle pas en son nom propre alors qu'il est probablement la clé de toute cette histoire. La guerre qui ne se dit pas travaille par ricochets le « *corps assoiffé de vie et de substance* » de ce « *pauvre grand enfant défoncé* ». Le corps d'Abdelkader est une ville en guerre, un lieu de ravage.

Marie et Malek se penchent ensemble sur l'Histoire, et leurs histoires : « *Nos vies et gestes lancés dans le temps, faisant œuvre de temps, se déposent juste à côté des grandes dates collectives.* » Grâce à cette association entre un Algérien vieillissant et une jeune femme curieuse, acceptant de ne pas



Meudon-la-Forêt

DES ENFANCES ET DES PIERRES

tout comprendre, de ne pas tout savoir, le lecteur peut explorer les silences, dans l'aveuglement (comme celui de la chanteuse Reinette l'Oranaise qu'ils écoutent ensemble) et ce que Marie Richeux nomme le « *beau désir de dé-connaître* ». Leurs tâtonnements, leurs croisements, la confiance qu'ils s'octroient aussi, l'une avide d'en savoir plus sur l'Algérie où ce voisin qui a l'âge de ses parents est né, l'autre toujours absorbé par le deuil de son fils mort de la drogue, créent un tissu de paroles et de silences qui accueille comme un enfant la douloureuse histoire entre Algérie et France qui reste malgré tout une histoire d'amour.

L'écriture de Marie Richeux s'inscrit dans le très concret des corps et des gestes. Ses mots posent notre attention, par exemple, sur la nuque des enfants qui sortent de la piscine, le soir : « *Après la*

piscine, on vient nous chercher encore, encore le camion blanc, et cette famille n'est pas notre famille, mais ils nous gardent, et ils vérifient que notre nuque est bien séchée avant de sortir dans le froid. » La perception enfantine du bien-être que l'on ressent à être chez soi laisse une empreinte profonde sur le récit : « *La porte blindée marron. La lumière particulière du pallier. Le bruit des clefs, les cartables par terre, les souliers, les baskets dans l'entrée, les pizzas découpées, la télévision, un peu de chaud, un peu ensemble, un peu manger. "Ouh là, ça va vite." Comme on est bien chez soi. Il recommence de pleuvoir fort.* »

Le retour à Alger est un « *retour vers rien intense* ». L'introspection reste volontairement vague, pour mieux conserver une légèreté, une porosité, une attention à ce qui se déplace

DES ENFANCES ET DES PIERRES

légèrement mais qu'il est important de saisir : « *je cherche vaguement en moi et suis ramenée immédiatement au dehors, par des voix, des morceaux de chansons, des terrains de sport, grillages, vendeurs de cigarettes, bicoques, front de mer. Que c'est fragile l'insouciance d'un soir* ». La guerre, la grande Histoire, se manifeste à travers les témoignages et les corps comme le vent qui glisse entre les immeubles de Pouillon à Alger : « *Faisant danser les arbres futurs, immenses et proches, dans la caresse des branches sur les fenêtres, il sera le souvenir de la marche de Pouillon dans l'irréalisé des étages, le rêve de cette cité, la négociation de ce terrain. La caresse du vent, les hauts jours d'automne, sera ce rêve dans le dense feuillage du temps.* »

Marie Richeux, qui s'exprime par l'intermédiaire d'un personnage qu'elle a voulu discret, un personnage parmi les personnages, se représente clairement les pièges d'un récit évoquant la guerre d'Algérie : « *me lancer dans ce texte, c'était inévitablement écrire sur la guerre et [...] plus j'avanciais, plus le texte semblait me sommer de choisir un camp parmi les camps, dont je ne voyais jamais se dessiner clairement les contours* ». Or, ce choix est impossible : « *Il n'y a nulle part, dans la petite cour du meunier français, un petit mur sur lequel s'adosser, juste l'écorce d'un arbre, y appuyer le dos pour regarder l'histoire d'un seul et même grand regard. Il n'est aucun point depuis lequel le 20 août 1955 ou le 14 mars 1956 puissent être vus par tous, et lus de la même façon.* »

Parler de la guerre d'Algérie, adossée comme Marie ou les jeunes Algériens aux murs des immeubles construits par Pouillon, c'est accepter peut-être de ne pas savoir ce que l'on dit, comme le rétorque brutalement Jacques Chevallier à un journaliste qui lui suggère que l'indépendance ne peut être obtenue autrement que par l'arrachement. Si les paroles lorsqu'on évoque l'Algérie sont un piège, il est d'autres surfaces où l'écrivain peut chercher à étendre son champ de perception : « *l'essentiel se trouvera en surface. Dans les plis de la peau. Dans le jeu des yeux. Dans le rythme en surface du langage. Pas exactement dans les mots choisis. Pas exactement dans les raisonnements. Mais exactement dans le poids réparti du corps sur la chaise, et dans celui des animaux sur le sol du jardin, celui de la lune* ».

Le roman a le mérite de faire jouer à Fernand Pouillon un rôle de premier plan, en lui donnant

l'allure du héros qu'il était réellement à maints égards. Lorsqu'il se rend à Alger pour répondre à l'appel de Jacques Chevallier de construire en urgence des logements HLM afin de résorber les bidonvilles, l'homme tombe amoureux de l'Algérie. Il défraiera la chronique en 1961, lorsqu'il sera arrêté pour détournement de fonds et abus de confiance. Il s'évadera, aidé par le réseau Jeanson et ses amitiés avec le FLN. Fuyant le scandale, il vivra dans une villa du XVI^e siècle à Alger, passant ses soirées à lire le Coran. Radié de l'ordre des architectes, finalement amnistié par Pompidou puis fait chevalier de la Légion d'honneur par Mitterrand, il a gardé avec l'Algérie une relation forte. Tout est raconté dans ses passionnants *Mémoires d'un architecte*, publiés en 1968.

Pour reprendre le titre de l'article d'Albert Camus dans *L'Express* en mai 1955, le métier d'architecte est un véritable « métier d'homme » et c'est bien comme ça que Marie Richeux considère l'œuvre de Pouillon. Ce qui est étonnant, c'est que Camus a raconté dans cet article de 1955 sa rencontre à Alger, non pas avec Pouillon, mais avec deux autres architectes de l'époque, Louis Miquel et Jean de Maisonneul, disciples de Le Corbusier (grand rival de Pouillon). Camus est un peu le grand absent du livre de Marie Richeux, qui se souvient pourtant d'un voisin de la cité de Meudon-la-Forêt spécialiste de l'œuvre de Camus. Ce croisement de rencontres, certaines réussies, d'autres esquivées, ne donne que plus de prix à ce que le livre réussit à nous faire vivre, la rencontre avec Pouillon, avec une certaine utopie, une âme de l'architecture matérialisée par les immeubles toujours présents. La rencontre de Camus avec de jeunes architectes français en Algérie avait émerveillé l'écrivain. C'était peut-être un autre piège que l'Algérie tendait à Marie Richeux et dans lequel elle a eu raison de ne pas tomber : l'histoire de la rencontre entre Camus et les architectes disciples de Le Corbusier en 1955 en Algérie aurait absorbé et étouffé l'histoire moins connue de la rencontre entre Chevallier et Pouillon.

Le centre Albert Camus, construit à Orléansville (aujourd'hui Chlef) par les architectes Louis Miquel et Roland Simounet, cette construction qui avait tant enthousiasmé Camus, a subi un sort équivalent à celui des Climats de France. C'est avec ces deux architectes que l'écrivain signa l'appel de 1956 à une trêve civile en Algérie. Et le théâtre qui devait s'y jouer avec les jeunes Algériens selon les théories communes à Camus et aux architectes a disparu aujourd'hui au profit d'un terrain de football.

Le mur des aimantations

D'après les archéologues, les vestiges du mur de Jéricho sont introuvables, sans doute parce que ce mur n'a jamais existé. Le livre de Josué serait une vénérable fiction, celui d'Emmanuel Ruben relève des récits dystopiques. Nous sommes placés dans un temps futur, au milieu du XXI^e siècle, dans un archipel, celui des îles du Levant, aux confins de la Saronie et de la Grande Barburie, séparées par un grand barrage. Que d'échos à une situation contemporaine !

par Jean-Louis Tissier

Emmanuel Ruben
Sous les serpents du ciel
Rivages, 320 p., 20 €

« Tu avais raison d'imaginer le jour où cèderait le grand barrage prenant ton archipel en otage. Tu disais : "nous réduirons en poussière ce béton sinistre qui nous assiège, nous ferons de ces remparts hideux la plus belle réserve de projectiles au monde, et nous les lancerons sur vos miradors, sur vos guérites, sur vos gratte-ciel, sur vos pare-brise grillagés, nous ferons pleuvoir sur vos crânes chauves et vos faces craintives la plus belle cascade de caillasses jamais vue." » Daniel, ancien dominicain, se souvient des paroles du jeune Walid, qu'il avait rencontré quand il résidait au couvent Saint-Jude, dans une très vieille ville.

Trois autres témoins, Samuel, Mike et Djibril, racontent, de leurs points de vue, les événements qui ont précédé la chute du grand barrage. Aux abords de celui-ci, des adolescents désœuvrés, loin des tapis de prière, pratiquent des jeux risqués. Cet obstacle est, pour les garçons et les filles, un mur des aimantations : « *Et si on faisait de ce putain de rempart un tremplin ?* ». Walid était le meneur de ces *funambules de la frontière*. Dans cette bande de tagueurs, de tra-



Emmanuel Ruben © Renaud Monfourny

ceurs de « parkour », il ajoutait sa virtuosité dans le montage des cerfs-volants, ces serpents du ciel, fabriqués avec des matériaux récupérés. Ils transgressent dans le ciel le rempart de béton et narguent les drones de « *la meilleure armée du monde* », pilotés depuis des salles obscures. L'un de ces engins a sans doute tué Walid.

Les témoins essaient de comprendre les circonstances de cette mort brutale. Outre Daniel, le bon dominicain, ils sont trois. Samuel est observateur de l'ONU, la seule institution qui garde son nom dans cette dystopie : est-ce ironique ou patrimonial ? Mike, lieutenant, gardien sceptique du « *grand ghetto blindé de l'Occident* », est enclin à un geste de conciliation sous le barrage. Djibril est un beur, « réfugié » du 9-3, chez son cousin Walid, il a été au plus près de Walid et du barrage. Quelques femmes croisent ces figures mais elles sont

LE MUR DES AIMANTATIONS

essentiellement présentes dans un chœur, qui scande les différents épisodes de cette épopée frontalière.

Les cartes dressées par l'ONU sont vite périmées par le continu remaniement du territoire dû à la colonisation et aux retouches nécessaires apportées dans le tracé du grand barrage. Leur papier, de qualité, est recyclé dans l'atelier aux cerfs-volants. Les configurations dessinées (et obsolètes) survolent les lieux qu'elles ne représentent plus. Ce dispositif est riche d'interprétations.

Emmanuel Ruben ponctue son récit de dessins originaux : ceux des objets volants, de l'archipel des îles du Levant et enfin d'une ligne de vie puis de mort sur un écran de moniteur. Ces traits animent et paraphent ce récit choral.

Dans son livre précédent, *Jérusalem terrestre* (Inculte, 2015), Emmanuel Ruben rendait compte de l'enquête qu'il avait menée en géographe, repérant les lieux, rencontrant les hommes et dessinant ses trajets. Ces réalités sous haute tension restaient, une fois le livre fermé, en suspens. *Vingt ans après* la friction des lieux : voilà qui donne du sens à la fiction dite topique. La Grande Barburie intégriste rôde maintenant dans les parages, la Saronie est une entité technologique qui défend son territoire par écrans et drones interposés. À plusieurs reprises, l'auteur évoque la fièvre bâtisseuse qui métamorphose la Terre promise en béton d'armée.

En 1967, Julien Gracq avait considéré Jérusalem comme une « ville épileptique ». Daniel a des réminiscences : « Tu étais mon voisin, Wamid, dans cette ville épileptique », mais il ne désigne pas la ville par son nom, dystopie oblige.

Histoire-géographie et épilepsie, dans cette conjoncture tendue, les cerfs-volants d'Emmanuel Ruben envisagent une sortie de crise. À moins que l'on n'en revienne à la case départ. « *Quand ils sonneront de la corne retentissante, et que vous entendrez le son de la trompette, tout le peuple poussera une grande clameur, et le mur de la ville s'écroulera ; alors le peuple montera, chacun devant soi.* » (Livre de Josué)

Un Nobel de la nostalgie

L'an dernier, l'académie suédoise, jouant l'audace, a couronné l'auteur-compositeur-interprète [Bob Dylan](#), qui fit bien des façons avant de venir tardivement recevoir son prix. Cette année, décidant d'être plus sage, elle a distingué Kazuo Ishiguro, romancier britannique et homme à la réputation de parfaite courtoisie. Elle n'encourra donc ni les foudres que lui avait causées son choix un peu hors normes, ni les désagréments occasionnés par les mauvaises manières du précédent lauréat.

par Claude Grimal

Pour décrire le type d'écrivain que serait Ishiguro, Sara Danius, secrétaire perpétuelle de l'Académie de Stockholm, a dit que « *si l'on mélange Jane Austen et Franz Kafka, alors on a Kazuo Ishiguro – mais il faut ajouter une bonne pincée de Proust à ce mélange et bien remuer, mais pas trop, et là on obtient ses écrits* », et ajouté que ses romans « *d'une grande force émotionnelle [...] découvrent les abîmes que notre illusion de vivre dans un rapport d'intelligence et de compréhension avec le monde nous cache* ». Certes. Et nul doute que Kazuo Ishiguro soit un bon romancier.

Ceci dit, on attendait Ngugi wa Thiong'o, Amos Oz, Haruki Murakami, Adonis (que son poème de 1971, rêvant la destruction de New York, a sans doute définitivement mis « hors course »)... et non un écrivain européen. Mais Ishiguro a l'avantage d'être un écrivain britannique venu, pour ainsi dire, de « l'extérieur », comme cela avait déjà été le cas des nobélisés britanniques de la fin du XX^e siècle, Naipaul et Doris Lessing. Nés hors des frontières du Royaume-Uni dans deux pays appartenant à l'Empire, ils étaient d'excellents exemples du rayonnement culturel de la métropole. Ishiguro, lui, qui n'est pas natif

UN NOBEL DE LA NOSTALGIE

d'un territoire du Commonwealth mais du Japon, fournit également une figure utile et agréable au vieux monde anglo-saxon, celle de l'immigré capable de paraître « plus anglais que les Anglais », d'incarner « la quintessence de la culture britannique » (pour reprendre les compliments de la critique émerveillée à la parution des *Vestiges du jour*).

Le choix du jury n'est bien sûr jamais facile : il lui faut respecter la diversité des genres littéraires, effectuer des rotations géographiques, éviter des impairs politiques (après son ode à Pétain de 1941, Claudel, par exemple, pouvait aller se rhabiller)... et repérer la grande qualité ! Comment tomber juste et savoir qu'il vaudrait mieux élire Ibsen que Bjørnson (en 1903), ou Borges qu'Aleixandre (en 1977) ? Comment faire pour ne pas systématiquement refuser la candidature d'un Hardy (dont l'œuvre examinée à 25 reprises en 26 ans a été à chaque fois jugée trop pessimiste) ?

Que de casse-têtes pour parvenir finalement à ne plaire qu'aux lettrés lorsque la récompense va à des écrivains difficiles et peu connus, ou seulement aux médias et au grand public lorsqu'elle confirme des célébrités ! Ishiguro appartient plutôt à la seconde catégorie, puisque *Les vestiges du jour* et surtout l'adaptation cinématographique qui en a été faite en 1993 l'ont propulsé sur le devant de la scène artistico-littéraire. Les huit nominations du film aux Academy Awards, ses acteurs (Emma Thompson et Anthony Hopkins), son côté « Downton Abbey », ont plus fait pour la réputation de l'écrivain que le roman lui-même, pourtant couronné du Booker Prize. Ishiguro reste d'ailleurs généralement associé à ce seul ouvrage, ses sept autres romans, pour certains plus complexes et moins réussis, n'ayant jamais connu le grand succès des *Vestiges du jour*.

Le prix qu'a reçu Ishiguro est donc probablement un hommage au travail classique de ses trois bons premiers romans, *Lumière pâle sur les collines* (1982), *Un artiste du monde flottant* (1986), *Les vestiges du jour* (1989), et un signe de reconnaissance vis-à-vis des suivants pour leurs tentatives de se colleter à d'autres genres. *L'inconsolé* (1995) et *Le géant enfoui* (2015) sont en effet des farces ou des contes bizarres ; *Après de moi toujours* (2005), un détour vers la science-fiction,

Quand nous étions orphelins (2000) un pseudo-polar.

Mais, de manière générale, les œuvres d'Ishiguro sont des romans de la nostalgie, même si celle-ci est soigneusement tenue à distance par l'ironie. Les personnages principaux, qui sont presque toujours les narrateurs – que ce soit la mère endeuillée, l'artiste vieillissant, le majordome, le pianiste célèbre, le détective... –, vont et viennent en pensée entre des décennies d'existence marquées par des traumatismes historiques et personnels. Ce qui les préoccupe sans qu'ils puissent l'exprimer vraiment, mais qu'Ishiguro laisse entendre, ce sont des questions de dignité et d'image, de relation au pouvoir, et la gêne de s'être trouvé du mauvais côté de l'Histoire avec un grand H ou d'être passé à côté de l'histoire affective qu'ils auraient pu avoir. Ces narrateurs réticents, mystérieux à leurs propres yeux, auteurs de fictions flatteuses sur eux-mêmes, accrochés au passé, sont typiques de l'univers de l'écrivain.

Mais toute cette nostalgie est-elle contrôlée par Ishiguro ou le contrôle-t-elle ? Malgré l'intelligence de l'auteur, *Les vestiges du jour* n'est-il pas un délicieux rejeton tardif d'« *estate novel* » britannique, dans lequel la maison de maître fait fonction d'objet mélancolique absolu et les relations entre « le sous-sol » et « les étages » apparaissent non problématisées ? Il suffit, pour réfléchir au traitement que fait Ishiguro des rapports entre domestiques et patrons, de penser par contraste à *Upstairs, Downstairs*, aux romans de P. G. Wodehouse ou à *Loving* de Henry Green ou, pour un Français, à *La règle du jeu*, avec leur vision critique, tragicomique et terre à terre des rapports de classe. *Les vestiges du jour* ne se laisse-t-il pas prendre, malgré toutes les précautions de son auteur, au désir d'un ordre immuable des choses, au goût de la tradition, de la préservation et du devoir ? Ah, (faux) souvenir de ce que nous n'avons pas connu, quand tu nous tiens !

Le romancier Will Self, compatriote d'Ishiguro, a quant à lui exprimé une opinion intéressante et nuancée sur cette attribution du prix Nobel : « [Ishiguro] est un bon écrivain, et pour ce que j'en sais un homme charmant, mais la singularité de sa vision est mal servie par de tels lauriers et je doute que ce prix soit de quelque effet pour redonner au roman l'importance centrale qu'il a pu avoir dans notre culture. »



Anthony Hopkins et Emma Thompson dans
Les Vestiges du Jour, réalisé par James Ivory

Pourquoi j'aime Ishiguro

Une lectrice nous explique pourquoi elle aime Kazuo Ishiguro, [qui vient de recevoir le prix Nobel de littérature](#).

par Laure Laisney

Comme beaucoup, j'ai découvert Ishiguro grâce à l'adaptation des *Vestiges du jour* par James Ivory, en 1994. J'avais 23 ans. J'ai aimé le film, puis le livre, puis essayé de comprendre comment cet auteur au nom japonais en était arrivé à nous plonger dans le cœur d'un majordome anglais des années trente. Puis j'ai lu les parutions qui ont suivi : *L'inconsolé*, qui m'a donné un peu de mal, *Quand nous étions orphelins*, qui m'a séduite et intriguée. Je suis allée chercher un titre plus ancien, *Un artiste du monde flottant*, que j'ai adoré immédiatement et définitivement. Et, après des années, *Lumière pâle sur les collines*, dont les thèmes parlaient presque trop à mon expérience de mère chargée de multiples culpabilités et abandons.

Après de moi toujours m'a surprise, déçue à la première lecture. Je ne comprenais pas : pourquoi cette banalité, ce quotidien presque archaïque, dans un roman d'anticipation que j'aurais voulu plus démonstratif ? Comment un roman sur le clonage et la greffe d'organe pouvait-il prendre la forme du récit d'une jeune femme bien élevée ? C'est en relisant ce livre que j'ai mieux compris

pourquoi j'aime tant Ishiguro. Dans ces sujets qui peuvent me passionner, sur lesquels j'attendrais analyse, thèses et antithèses, je trouve simplement chaque âme, et l'horreur de l'indifférence.

Chacun de ses romans m'a semblé soulever des thèmes originaux. Pourtant, si c'est moi qui les formule, ils paraîtront banals : passer à côté de sa vie, parce qu'on a voulu à toute force lui donner sens et réussite. Abandonner ceux qu'on aime. S'humilier pour ceux qu'on aime. Vivre avec des souffrances, des remords, des regrets. Savoir que ses plus proches ont une vie lointaine, ignorée. Attendre de l'art (de l'artiste) qu'il donne un sens au monde et nous guide. Considérer certains comme une humanité inférieure à une autre. Les choix de notre mémoire. La place des individus dans l'histoire.

Mais plus les sujets d'Ishiguro sont banals, plus sa façon de les aborder est puissante. Il est difficile d'en rendre compte, toute sa force naît de l'implicite qu'il parvient à élaborer. Quel désastre si Masugi Ono (*Un artiste du monde flottant*) déclinait ses sentiments et ses états de conscience, au lieu d'évoquer ses souvenirs de jeune peintre ambitieux, de maître admiré, au lieu de parler de ses filles et de son petit-fils avec affection, fierté ou agacement, au lieu de témoigner à son gendre un respect qui se réfugie derrière la tradition...

Tout ce qu'Ono représente, assis sur son banc devant ce quartier en construction qui remplace celui de ses années de plaisir et de succès, perdrait toute

POURQUOI J'AI ME ISHIGURO

valeur à être formulé. Les mots ne racontent pas, ne décrivent pas les émotions, ils les créent. Avec ce vieil homme qui ne renonce pas à la vie, nous ressentons l'Histoire dans laquelle nous baignons aveuglément, quand nous aimerions tant que quelqu'un la conduise ou au moins l'incarne.

Chaque livre construit un univers et un genre particulier, et, emmené par une voie différente, le lecteur se trouve pris par l'angoisse, la nostalgie, ou l'effusion de tous les amours. Ishiguro fait vivre ces « ça » qui nous échappent à tel point que nous ne pouvons les dire, car les dire les réduit, les change en objets que nous feignons de manipuler alors que nous en sommes les jouets.

L'impuissance onirique du pianiste de *L'inconsolé*, dont chacun attend qu'il soit un sauveur, éveille en nous le même égarement que les souvenirs échappant à Axl et Beatrice au fil du *Géant enfoui* ; que vaut-il mieux, souffrir de les perdre, ou de les retrouver ? Chacune de ces souffrances est porteuse aussi de joies ou de douceurs. Loin de répondre, l'auteur ne pose même pas les questions. Elles nous emplissent et prennent vie en nous. Nos tentatives balourdes de les expliquer les détruisent et nous font perdre l'essentiel.

Alors, bien sûr, je suis heureuse qu'Ishiguro ait reçu le prix Nobel, parce que c'est un auteur qui fait partie de ma vie. Je le suis aussi pour d'autres raisons. À une époque où les mots affluent, où formuler et écouter se travaille (et je m'en réjouis), où l'on croule sous les opinions et les explications, rendre hommage à un écrivain qui fait sentir à chaque page que les choses les plus importantes sont insaisissables me paraît salutaire.

C'est le rôle de toute littérature, sans doute. Eh bien... non, pas toujours.

On a souvent dit, parfois pour le lui reprocher, que le Nobel de littérature récompensait aussi les engagements du lauréat, sa vision politique... Célébrer un auteur comme Ishiguro est peut-être le signe de la désillusion que nous pouvons éprouver aujourd'hui devant quantité de questions, mais c'est aussi mettre en avant (entre autres) une vision de l'histoire qui, sans abstraction, sans être politique ni sociologique, peut fortement marquer chacun d'entre nous. Des mots simples, des phrases claires, nous saisissent et interrogent notre place dans le monde et dans le temps.

Une satire du néolibéralisme

À travers un héros à la croisée des chemins, l'écrivain suisse Jonas Lüschler met en relief les failles intellectuelles qui, après la révolution thatchérienne, continuent de marquer aujourd'hui l'idéologie des magnats de la Silicon Valley. Dans ce deuxième roman, grâce à une composition extrêmement fine aussi bien qu'à un grand sens du paradoxe et du détail absurde, il mène une sensationnelle satire des milieux universitaires comme du néolibéralisme.

par Sébastien Omont

Jonas Lüschler

Monsieur Kraft ou la théorie du pire

Trad. de l'allemand (Suisse)

par Tatjana Marwinski

Autrement, 266 p., 21 €

Pour Richard Kraft, universitaire allemand, le concours financé par Tobias Erkner, entrepreneur à succès de la Silicon Valley, tombe à pic. La question posée, « *Why, whatever is, is right and why we still can improve it ?* », devrait lui permettre d'exercer ses talents de brillant intellectuel, « *toujours capable de recourir à une théorie tricotée à la hâte à partir d'un écheveau de connaissances inépuisables* » pourvu qu'on le laisse parler – Kraft, professeur de rhétorique, est un intarissable « baratineur », seulement concurrencé par son fils Adam. Le prix d'un montant d'un million de dollars lui offrirait surtout la liberté de mettre fin à son mariage raté avec Heike. Le sujet semble en outre fait pour lui puisque, dès ses études, « *il chercha un moyen efficace de se faire remarquer et se tourna pour cette raison vers le thatchérisme, une*



Jonas Lüscher © Bruno Klein

UNE SATIRE DU NÉOLIBÉRALISME

idéologie qui l'isolerait sans aucun doute suffisamment pour devenir le plus singulier des étudiants prometteurs et se retrouver ainsi le plus prometteur des étudiants prometteurs ». En 2017, l'ultralibéralisme triomphant, il ne devrait pas avoir de difficultés à démontrer que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Et pourtant, en le forçant à se confronter à ses contradictions, ce concours va provoquer chez le héros une crise existentielle.

Reclus dans un bureau de la Hoover Institution on War, Revolution and Peace, face à face avec un portrait de Donald Rumsfeld, persécuté par l'aspirateur de la femme de ménage mexicaine, en proie à l'insomnie dans une chambre où il s'en voudra de confondre le roselin pourpré du papier peint avec un vulgaire rouge-gorge, se colletant avec le bien et le mal, Kraft va devoir réfléchir à ses mariages et à ses paternités, et à ce qui avait bien pu mettre tellement en colère Johanna, son amour de jeunesse, pour qu'elle l'ait fui jusqu'à San Francisco.

Il va également être obligé de se pencher sur trente-cinq ans d'évolution politique, du coup de poignard dans le dos de l'élégant Helmut Schmidt aux multiples trahisons de la gauche française, sans oublier le tournant libéral impulsé par le social-démocrate Gerhard Schröder, pour en arriver au constat que « *la façon de penser avec laquelle Kraft [...] pouvait rendre ses camarades fous de colère, avait en effet, au fil des années, infiltré le centre de la société et même au-delà, jusqu'aux rangs de la gauche* ». Cette victoire du libéralisme qui devrait le faire bondir de joie provoque plutôt chez lui un mélancolique sentiment de dépossession – symétrique de celui qu'éprouve sa première femme Ruth quand la chute du Mur signe la fin du Berlin-Ouest qu'elle a aimé.

Le récit entrelace subtilement l'histoire, les amours et les succès professionnels de Kraft et des situations absurdes mais révélatrices dans la Californie de 2017. Le protagoniste se retrouve obligé d'« *avalier maintes coulèvres* » qui sont autant d'épisodes réjouissants, voire des scènes d'anthologie, quand le héros parti faire de l'aviron dans la baie de San Francisco se retrouve à ramper dans la boue entre phoques et canards, « *renonçant*

alors à la posture digne du bipède qu'il défend si ardemment lorsqu'il sermonne les étudiants ».

Il ne pourra surtout pas éviter les chocs avec la modernité californienne. Au resto U de Stanford, des étudiants créateurs de start-up l'initient au *live-streaming*. L'un d'eux, se nourrissant exclusivement d'un substitut alimentaire, a économisé en un an 6,43 jours de préparations et ingestions de repas ; « *derrière ce processus de quantification se cache un désir de rentabilisation par la rationalisation [...] Et ceci, Kraft le sait bien, ce n'est rien d'autre que le calcul de base du capitalisme. Pourquoi cette tasse effraye-t-elle tant Kraft ? N'est-elle pas la preuve que ses propres convictions ont fini par l'emporter ?* ». Si le malaise du héros se débattant au cœur du cauchemar qu'il a contribué à édifier se fait si profond, c'est qu'il est obligé de réaliser que le libéralisme n'a que faire des notions morales, c'est-à-dire du bien qu'il est censé défendre pour le concours. Le nom du substitut, Soylent, lui fait penser au film de science-fiction dystopique des années soixante-dix, *Soylent Green*, dans lequel une entreprise recycle – sans le dire – les morts comme nourriture. Or, ce substitut alimentaire existe vraiment, et son inventeur en a bien choisi le nom comme un clin d'œil au film. Alors qu'en 1973 le produit fictionnel servait à la dénonciation de la volonté de profit et de rentabilisation à tout prix, au XXI^e siècle la fiction est digérée et récupérée : le cannibalisme rationalisé devient un argument publicitaire amusant.

Dans cette société néolibérale qu'il a feint de désirer par intérêt, c'est un vieux train diesel inconfortable et polluant qui conduit Kraft à San Francisco, un train qui s'immobilise au milieu des entreprises high-tech sans que les contrôleurs puissent connaître la cause de l'arrêt car leurs talkies-walkies n'ont pas une portée suffisante. « *Des talkies-walkies !* », s'indigne le héros qui dans le même temps converse avec Heike en Allemagne grâce à son smartphone.

Les entrepreneurs de la Valley en sont déjà à l'étape suivante : supprimer l'État. Puisque la nourriture semble décidément menacée par le capitalisme, c'est devant le plat unique de pâtes au fromage servi dans un restaurant à la mode que Kraft entend Erchner lui exposer son

UNE SATIRE DU NÉOLIBÉRALISME

projet d'« îles artificielles flottant en dehors des eaux territoriales et affranchies de toutes réglementations, de gouvernements inefficients et de messy politics, véritables laboratoires destinés à incuber de nouvelles formes de vivre ensemble libérales » sans droit de vote ni démocratie d'aucune sorte.

Là encore, Lüscher n'invente rien, il inclut dans son roman les lubies réelles portées par Patri Friedman – petit-fils de l'économiste libéral Milton Friedman – et financées par certains pontes de l'économie numérique, Larry Page, patron de Google, ou Peter Thiel, fondateur de Paypal, qui partagent aussi la conviction que la mort n'est qu'une maladie parmi d'autres, qui sera vaincue un jour ou l'autre par les progrès de la science.

De nouveau, la fiction semble vampirisée et retournée. Ces utopies – îles artificielles, entreprise tentaculaire d'internet, multinationales surpuissantes entièrement dégagées du joug des États, homme augmenté par la science, en particulier par les nanotechnologies – correspondent à des dystopies dénoncées comme des dangers par la science-fiction dès les années quatre-vingt. Foin de Marx, de Bakounine ou de Kennedy, les nouvelles utopies, les nouvelles frontières à atteindre, ne sont plus proposées par des politiques mais par des chefs d'entreprise saisis par l'*hybris* des méga-profits et spécialisés dans les technologies de la communication. Le projet de colonisation de Mars est actuellement porté, non par les États, mais par un industriel lui aussi venu du numérique, Elon Musk.

La satire se fait grinçante quand, pressé par le temps et la nécessité de gagner un million de dollars, Kraft se décide à composer le discours qu'il pense qu'Erkner attend. Usant de son intelligence fiévreuse, après être parvenu à justifier « le péché d'Hiroshima », il célèbre la technique « comme une synthèse de la foi et du capitalisme » qui permettra grâce au grand bond de la singularité, « cet instant souvent invoqué où le progrès technique va littéralement exploser », de fusionner l'homme et la machine, atteignant au transhumanisme et à l'immortalité.

Pour en arriver là, Kraft, l'universitaire, le penseur, a dû laisser de côté la raison pour

avalier la bouillie intellectuelle servie par Erkner. Son enchaînement de sophismes se révèle n'être rien d'autre qu'un messianisme asservi au développement fulgurant d'entreprises devant autant à d'habiles intuitions marketing qu'au progrès technique. Heureusement, notre héros aura encore la lucidité de reconnaître que les raisonnements qu'il a développés ne sont que « de la crotte de bique ».

Il ne peut se défendre d'un scepticisme typiquement européen : « pour l'heure l'intelligence artificielle ne peut même pas faire la différence entre une photo des fesses de Nicki Minaj et ses vraies fesses ». Face aux élucubrations d'Erkner et de son fondé de pouvoir Ragnar Dannekskjöld, un viking en keffieh et maillot de lutteur, il veut savoir où en est concrètement leur idée. On lui répond qu'« on est sur le point d'ancrer dans la baie de San Francisco [...] de vieux pontons soudés ensemble où l'on montera des Work-Life habitats faits de containers », ce qui lui évoque les « bateaux-discothèques au rebut amarrés le long du Neckar ». Mais peu importe au fond que les utopies néolibérales soient réalisables. Portées par la puissance de l'argent, elles auront au moins servi d'instruments de propagande – le cuisinier à succès des pâtes au fromage demande à Erkner de lui réserver une place dans son rêve insulaire.

En nous présentant un moment de doute crucial dans la vie d'un universitaire, Jonas Lüscher arrive à donner corps au malaise qu'engendre le néolibéralisme en assénant son idéologie grâce à des moyens financiers colossaux (le prix d'un million de dollars qui fascine Kraft). Il est pourtant réjouissant de constater que les armes du comique et de la logique peuvent toucher juste, et que l'OPA des barons du numérique sur la fiction aboutit à ce que cette dernière les absorbe à son tour en tant que personnages, comme le font aussi d'autres romans actuels tels que *L'invention des corps* de Pierre Ducrozet ou *Zero K* de Don DeLillo, et cela pour refaire de leurs utopies des dystopies.

Philip Roth déifié

Philip Roth entre dans la Pléiade, une première pour un Américain vivant, un Juif américain de surcroît. Doit-on évoquer sa religion ? Roth récuse l'étiquette « juif », même si les universitaires responsables de ce volume la mettent en avant ; Philippe Jaworski déclare dans sa préface : « Pourquoi la judéité ? Autant demander pourquoi écrire ? » S'agit-il alors de textes sacrés ?

par Steven Sampson

Philip Roth

Romans et nouvelles (1959-1977)

Édition établie par Brigitte Félix,

Aurélie Guillain, Paule Lévy et Ada Savin.

Préface de Philippe Jaworski. Gallimard

coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1 280 p., 64 €

En écrivant sur Philip Roth, faut-il employer le « je » ? La confusion entre le « moi » et l'instance créative constitue l'axe central de l'œuvre, d'abord dans *Portnoy et son complexe*, ici rebaptisé *La plainte de Portnoy* [1]. Plus que n'importe quel romancier, Roth efface l'espace entre auteur et lecteur, invitant ce dernier dans la fiction et dans la séance psychanalytique correspondante : le public écoute la « plainte » du patient/narrateur, partage sa souffrance, s'identifie au corps allongé sur le divan.

Le corps... Lequel ? Juif, bien entendu, du fait de sa circoncision, effectuée bien avant les événements « enchaînés » (« *bound* »), huit jours après la naissance du héros, quand sa vie n'a pas encore grand intérêt pour un romancier obsédé par la sexualité. Il faudrait qu'il grandisse, ce petit homme au pénis dégarni, qu'il traverse l'écueil de la puberté, qu'il apprenne à courir après la chair interdite, celle des déesses longilignes et pâles, détentrices, sous leurs blonds cheveux lisses, de l'énigme de l'Amérique.

La bibliothèque de ma grand-mère contenait un seul livre de Roth : *My Life as a Man* (*Ma vie d'homme*). Sur la couverture couleur rouge clinquant, figuraient le dessin d'un poing tenant un couteau de boucher – associé dans mon esprit à la lame qui avait transformé mon corps – et, à côté de cela, le nom de Philip Roth. Pourquoi ma grand-mère s'intéressait-elle à la masculinité

d'un quadragénaire ? Quel intérêt avait-il à exposer son intimité devant une vieille dame de Milwaukee ?

On trouve un début de réponse dans *Ma vie d'homme*. Nathan Zuckerman – lors de sa première apparition, où il est l'invention d'un personnage intermédiaire, l'écrivain Peter Tarnopol – regarde la seule étudiante noire de son cours d'écriture. Elle a levé la main ; il anticipe sa protestation relativement au titre du livre cité dans le cours, *Le Nègre du Narcisse*. Donc il prépare sa réponse : « *J'étais déjà en train de préparer une explication qui transformerait sa réaction de susceptibilité en une discussion sur la franchise de la fiction, sur la fiction comme lieu de révélation des secrets et des tabous.* » Cette scène présage un épisode de *La tache*, publié un quart de siècle plus tard : grand écrivain, Roth reste fidèle à ses obsessions. Mais si, en l'occurrence, il s'agit de piquer la susceptibilité des Noirs, le plus souvent il prendra pour cible celle des Juifs.

Entre « révéler les tabous » et blasphémer, il n'y a qu'un pas : le projet de Roth ne consiste-il pas à extraire Dieu de la judéité ? On le voit dans « La conversion des Juifs », l'une des nouvelles du recueil *Goodbye Columbus*, inclus dans ce volume de la Pléiade. Un jeune garçon monte sur le toit d'une synagogue où il est inscrit au Talmud Torah. Il menace de se suicider, pour obliger les Juifs rassemblés en bas à se rallier à Jésus-Christ, voire à trahir leur propre foi. Par la suite, les synagogues seront absentes de l'univers de Roth.

Ainsi que les Juives, à part des flash-back maternels. Pourtant, sans elles, le peuple disparaît : le judaïsme est une religion matrilineaire. Hélas, les mariages juifs brillent par leur absence, se réduisant à quelques mirages, dans *Goodbye Columbus* et dans *Némésis*. On ne comprend pas alors



Newark, New Jersey

PHILIP ROTH DÉIFIÉ

*l'affirmation de Philippe Jaworski, qui trouve en Roth, après Faulkner, « le seul écrivain américain du XX^e siècle à avoir placé l'équation famille = tragédie au cœur de son œuvre ». Nous voyons chez lui un tout autre schéma : le Juif isolé, peu consolé par sa complaisante maîtresse goy. C'est son isolement radical – il est coupé de sa famille et de son passé – qui m'a inspiré le néologisme « monofiction » dans *Corpus Rothi II*.*

Milan Kundera considère Roth de la même manière [2] : « *La découverte de la sexualité appartient au roman de notre siècle ; elle annonce et accompagne l'incroyable bouleversement des mœurs qui, en Amérique, s'effectua à une vitesse vertigineuse : dans les années cinquante, on étouffait encore dans un puritanisme sans merci, et en une seule décennie on est arrivé à l'ère (pour citer Roth) de l'Abandon total.*

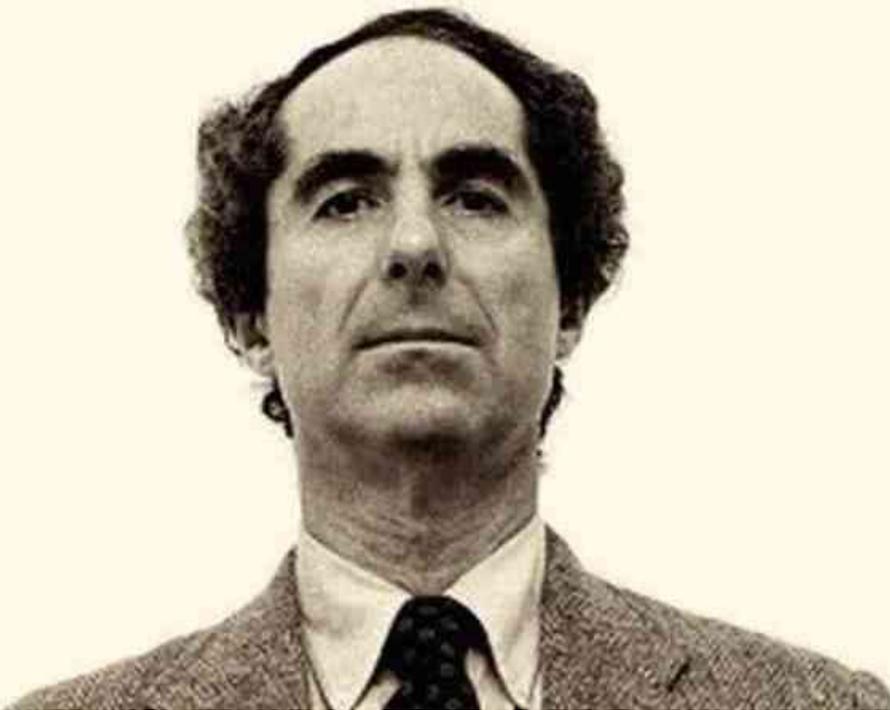
D'emblée, le large espace entre le premier flirt et l'acte d'amour disparaît. L'homme n'est plus protégé du sexe par le no man's land sentimental. Il est confronté directement, implacablement, avec son corps.

La conquête de la liberté sexuelle conduit chez David H. Lawrence à une révolte dramatique ou tragique. [...] Chez Philip Roth, la liberté

sexuelle n'est qu'une situation donnée, acquise, collective, banale, codifiée : ni dramatique, ni tragique, ni lyrique.

On touche la limite qu'on ne peut plus franchir. Il n'existe aucun « plus loin. » Ce ne sont plus des lois, des parents, des conventions qui s'opposent à l'homme. Tout est permis, et le seul ennemi est notre propre corps, dénudé, désenchanté, démasqué. Philip Roth est un grand historien de l'érotisme américain. Il est aussi le poète de cette étrange solitude de l'homme abandonné face à son corps ».

Où est passé Kundera dans cette nouvelle Pléiade ? Pourquoi l'a-t-on effacé de l'Histoire ? Aujourd'hui, sa préface est inexistante, enlevée également de la réimpression en « Folio ». Qu'a-t-il dit de si dangereux ? Ses sept pages sont-elles moins importantes que les dizaines d'autres qu'on trouve dans ces notices ? Quels sont les partis pris des articles accompagnant les cinq ouvrages de ce volume, *Goodbye Columbus*, *La Plainte de Portnoy*, *Ma vie d'homme*, *Le Sein* et *Professeur de désir* ? On sent la mainmise de Philip Roth : l'un des ouvrages les plus cités est celui de [Claudia Roth Pierpont](#), une série d'interviews avec Roth entreprise à l'initiative du romancier, et publiée il y a un an aux éditions... Gallimard.



Philip Roth

PHILIP ROTH DÉIFIÉ

Roth cherche-t-il à contrôler l'interprétation de Roth ? On songe à l'expression de Jonathan Safran Foer : « *Un oiseau n'est pas un ornithologue.* » Heureusement, il existe d'autres ornithologues, parfois avec des plumes, dont Louis Menand, critique au *New Yorker* et professeur à Harvard, qui, contrairement à Philippe Jaworski, trouve le terme « alter ego » tout à fait pertinent pour décrire le rapport de Nathan Zuckerman à Philip Roth : « *Bien évidemment, Zuckerman est l'alter ego que Roth s'est inventé pour L'Écrivain fantôme, et sa présence (comme la présence du personnage dénommé Philip Roth) indique généralement qu'on est en train de jouer à « Trouver Philip ». Zuckerman est le Roth qui n'est pas Roth. Il est Roth qui s'imité et qui met son public au défi de distinguer entre la part de vérité et la part de fiction.* »

Menand est minoritaire parmi les ornithologues anglo-saxons – tellement présents dans les notes de cette Pléiade grâce à l'impérialisme universitaire. Et pour cause ! Menand, comme Kundera, constate une rupture historique. Une coupure si radicale qu'au lieu d'évoquer un questionnement de la judéité chez Roth – l'argument de Jaworski –

il faudrait parler d'un constat de décès. Les quelques lieux de culte qu'on recense chez lui sont généralement consacrés au Nazaréen, autre prophète solitaire.

De quoi Roth est-il prophète ? D'un monde sans limites, de l'effacement radical de l'espace, que ce soit entre patient et psy, lecteur et auteur, romancier et personnage, amant et maîtresse. Rien n'est sacré – la figure paternelle, le psychanalyste, le rabbin, une sainte juive, l'instance narrative –, tout est rabaissé, mis au même niveau, créant une ambiance incestueuse. L'inceste est le grand secret chez Philip Roth, secret que les universitaires préfèrent ignorer.

Il est difficile d'assumer une vision aussi radicale. On pardonnera alors à Roth d'avoir renié les implications de sa propre œuvre, d'avoir encouragé des interprétations molles de sa pastorale. En tant qu'oiseau, il a volé très haut, attirant même l'attention d'une vieille dame à Milwaukee. Et maintenant il est monté jusqu'aux Pléiades, où son étoile brillera éternellement, vénérée de diverses façons.

1. **Je m'obstine à utiliser le titre précédent, célèbre et évocateur d'une époque, et plus fidèle au langage des revues psychanalytiques auxquelles s'est référé l'auteur.**
2. « **L'anti-kitsch américain** », préface à l'édition « Folio » de *Professeur de désir*, 1982.

Angola ou le récit imprévisible

Avec la publication de *Oui Camarade !*, œuvre de Manuel Rui, la cartographie de la littérature angolaise se précise pour le lecteur francophone. Marquant l'entrée dans la fiction de cette littérature, ces cinq récits allant du 31 janvier 1975 (premier gouvernement de transition) aux cinq jours suivant l'indépendance, proclamée le 11 novembre 1975, viennent capter le quotidien extraordinaire, la dangerosité et la délicatesse de la vie de ce temps-là, où tout un pays aux coordonnées complexes vit les dernières heures du joug colonial, la mise en place houleuse du gouvernement transitoire, précaire dès sa composition (l'écrivain y a d'ailleurs été ministre), et les premières journées historiques de sa libération.

par Julia Peslier

Manuel Rui

Oui Camarade !

Trad. du portugais (Angola)

par Elisabeth Monteiro Rodrigues

Chandeigne, 186 p., 20 €

Écrire l'enfance mûrie en guerre et le climax de l'indépendance d'un peuple, voilà la double et paradoxale euphorie des cinq nouvelles composant l'ensemble de *Oui Camarade !* Paradoxe, parce que l'hyper-expertise *es* stratégies et balistiques des guérilleros en culotte courte n'a d'égale que leur extraordinaire efficacité sur le terrain et dans le langage, et que ce régal de leur dialogue à hauteur d'adulte dérange par ailleurs : quelle jeunesse que celle-ci, vouée à tout moment aux balles perdues, aux embuscades sans issue et aux héros démembrés et anonymes, qui donne aux chiens des noms d'arme tel que Bazuka ? « *Maintenant même les gamins donnent des leçons sur la guerre* » : les petits « pionniers » ont grandi trop vite au son des balles et des déflagrations, le courage de ces gavroches en nombre est d'autant plus émouvant qu'il aborde les désastres et la politique avec une évidence désarmante, ramenant l'adulte au credo de la victoire quand il doute de l'arrivée des partisans.

Paradoxe encore quand l'individu éprouve en une seule ronde et en quelques heures toute l'échelle de variations du plus grand malheur au plus grand bonheur, ballottant entre le drame intime et la célébration commune. Se réjouir ou se

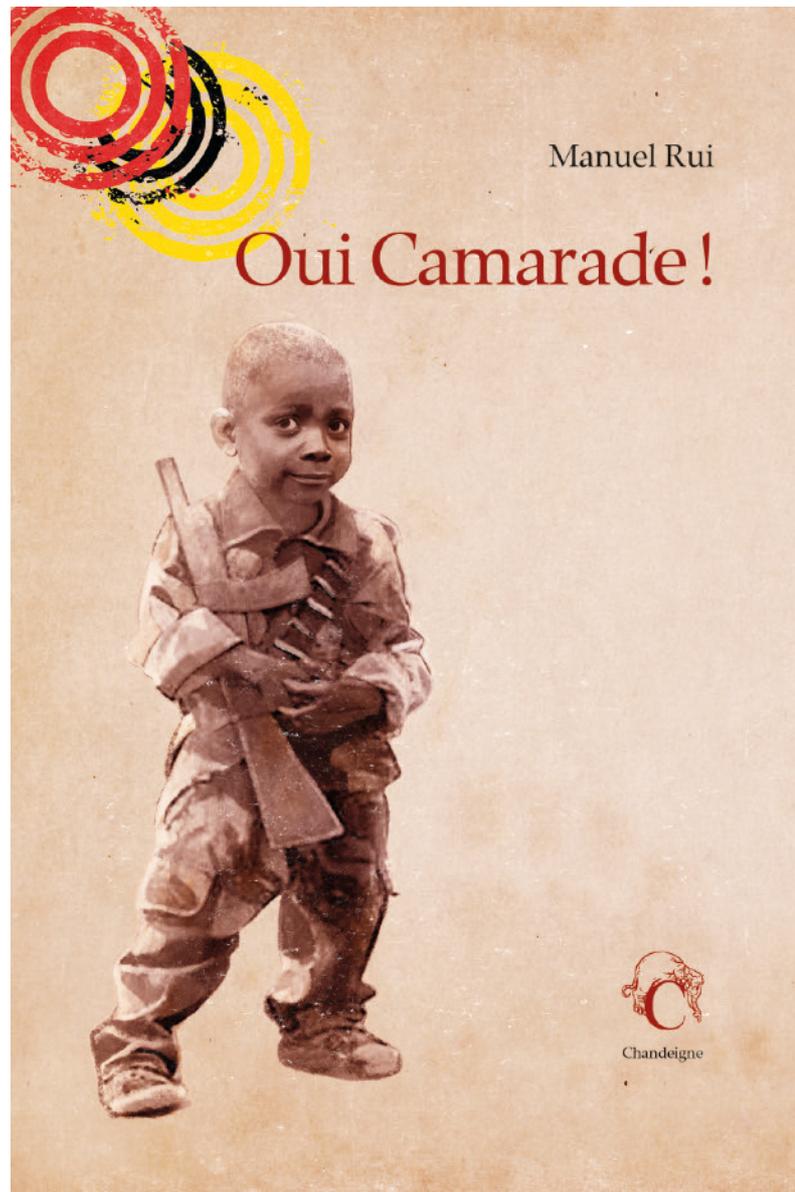
désespérer ? Ou, selon les termes de l'écrivain : « *Se dessaoûl[er] de l'euphorie collective* » pour honorer la mémoire de l'aimé qui vient de mourir, ou être la camarade du peuple, qui porte fièrement les couleurs de l'allégresse en ce jour historique et va « *colporter sa joie à travers les bases détruites des fantoches* » ? Telle est la trame des « Deux reines » de cœur et de cortège, respectivement mère et amante, élues d'un jour pour incarner la victoire. En ce jour historique, Luanda regorge de ces oscillations de l'extrême, et pourtant c'est l'euphorie qui gagne, totale.

Euphorie, car Manuel Rui entraîne le lecteur et ses personnages dans la grande liesse de l'indépendance, au sortir de quinze années de guerre coloniale et de luttes, tandis que se secoue enfin le double joug de quatre décennies de dictature salazariste et de plusieurs siècles d'un colonialisme particulièrement féroce. Une immense espérance populaire, telle une vague qui emporte tout, avant que de devoir passer, hélas, au rude tamis de près de vingt-huit années de guerre civile, de pacifications précaires et d'affrontements fratricides entre les milices et les partis. Mais, au seuil du livre, rien de cela n'est encore écrit, même si tout affleure déjà. L'allant du texte n'exclut pas la critique : *Oui Camarade !* s'ouvre donc sur le 31 janvier 1975, date du premier gouvernement angolais, transitoire, à Luanda. À l'heure des premiers discours adressés au peuple depuis le Palais, le récit « Le Conseil » fait de l'écart sa poétique, son diagnostic et sa politique, trahissant déjà ce qui suivra. Écart visible entre les membres du gouvernement : « *Mon Vieux !*

ANGOLA OU LE RÉCIT IMPRÉVISIBLE

Ce gouvernement s'en fout. Regarde ça : les nôtres avec des tenues "Pouvoir populaire", certains en Mobutu et le reste en costume cravate ! Je veux dire : si la différence se fait déjà là-dessus ce gouvernement n'ira pas au bout. Je les mets à couper » ; fossé qui mesure la promesse de l'homme politique irréaliste : « Nonobstant, il n'a manqué à Savimbi [leader de l'Unita] que de promettre l'air conditionné dans les rues, du désodorisant gratuit et une machine à tirer des billets de mille sous brevet déposé au nom d'Abrigada Chipenda » ; gouffre encore entre les lieux du pouvoir, hanté par les ors du colonialisme, et la rue où le peuple attend, les poches vides : « l'air conditionné à fond, et la longue tapisserie européenne, les candélabres, la grande table, et les chaises Louis je ne sais combien, déformaient la réalité vers d'autres latitudes. [...] C'était une époque de grands néologismes qui venaient enrichir le lexique national très très loin du "luso-tropicalisme" ».

Oui Camarade ! est traversé de slogans et de fragments d'idéologie, débats intempestifs de rue, où les quidams et les camarades s'interpellent, hommes, femmes, vieillards, enfants, dans une égalité des voix, une cacophonie qui exigera du lecteur français qu'il se replonge dans l'époque. Se plaçant toujours aux côtés du peuple, Manuel Rui scrute la guérilla, fait le portrait de ses aventuriers d'un jour et de ses militants de la première heure, écoute aux portes des conseils ministériels, prélève des éclats de réel dans les zones les plus périphériques, dans les poches de résistance et les caches, et n'oublie pas de questionner les virtuosités fallacieuses du langage, donnant d'abord à entendre ceux qui n'ont pas toujours voix au chapitre. Manuel Rui, ce faisant, prend régulièrement le parti du MPLA, le « Éme-Pé-Là » dans la traduction sonore d'Élisabeth Monteiro Rodrigues et scande à l'envie ses formules (« *Que la lutte continue !* » ; « *LE ÉME-PÉ-LÀ EST LE PEUPLE LE PEUPLE EST LE ÉME-PÉ-LÀ* » ; « *La lutte ! /- CONTINUE ! / - La Victoire ! /- EST CERTAINE !* » ; « *MPLA LA VICTOIRE EST CERTAINE* »). Aussi, en filigrane, il participe d'une « histoire des vainqueurs », comme le rappelait Christine Messiant à propos de l'écriture officielle de l'histoire de MPLA [1] (vainqueurs à plusieurs titres : puisque non seulement de la guerre coloniale mais aussi de la lutte entre les différents mouvements de libération, le FNLA et l'Unita).



Dans l'étonnant récit « Cinq jour après l'Indépendance », les quelques jours qui précèdent et suivent l'indépendance sont comme une laisse de mer, une sorte d'entre-deux d'où le meilleur et le pire peuvent encore jaillir, espace-temps qui opère selon ses propres coordonnées et où le régime de l'attente, de l'inquiétude et de la veille domine (avant l'attaque, avant d'être découvert dans son abri par des forces adverses), mais aussi milieu particulier et propice au déploiement de l'indétermination et de l'inquiétude. Et certains ne pourront déployer leur talent que dans cet entre-deux-là, non qu'ils puissent prospérer en temps de paix, mais parce qu'à peine révélés dans le courage de leur jeunesse ils retourneront à l'ombre et à l'anonymat, touchés à leur tour par ces balles perdues qui sont autant de points finals orchestrant les lacunes du récit, les disparitions soudaines et le chaos de ce temps.

ANGOLA OU LE RÉCIT IMPRÉVISIBLE

Souvent, l'écrivain passe le récit de la révolution au crible de l'humour et du récit saccadé. Cela commence par l'ironie savoureuse de faire venir en Afrique une montre en or, « *automatique, lumineuse, fabriquée en Suisse* », achetée au Portugal, vendue à Luanda, personnage principal de l'un des récits. Or l'Afrique neutralise le temps et l'Occident avec : la montre suisse, si parfaite dans son fonctionnement, sa machinerie, son luxe, n'a de valeur que symbolique. Passée de main en main, d'un camp à l'autre, « *d'un général portugais mort au combat* » au raconteur angolais de l'histoire, le « Camarade Commandant », pour terminer « *au poignet d'un chef de police soûl et... corrompu* » zairois, sa vocation est de constituer *in fine* un trophée dérisoire : échoué, comme le temps, à la frontière en un lieu où nul atelier de réparation ne saurait le faire repartir en cas de faiblesse, sinon celui de la fabrique collective. Face à la mer, faisant cercle autour du camarade commandant mutilé, le chœur d'enfants écoute tout autant qu'il coupe le récit connu par cœur, pour mieux en attiser les détails, y mimer les épisodes d'embuscades et de fusillades, en décélérer la fin, mais surtout en savourer la teneur de réel et de fiction tout ensemble. Ainsi, la montre est matière de récit, matrice d'interruptions et de suspensions du réel à la légende, de la guerre à la littérature, elle finit même par être remplacée par une autre montre à la main du conteur, et peu importe au fond. Car la montre qui demeure, c'est celle « *qui dans le cœur de chacun ne s'arrêtait plus dans son tictaquement automatique, doré de rêve et de fantaisie* », quand « *personne ne voulait, cette fois-là, donner une fin définitive à l'histoire de la montre* », cette « *histoire qui naviguait dans la bouche des petits comme un bateau de musique sur une mer d'arc-en-ciel* ».

Le travail d'Élisabeth Monteiro Rodrigues, qui a remarquablement traduit Mia Couto (*La pluie ébahie*, *Histoires rêvées*) et sa langue aussi précise qu'inventive et singulière, est particulièrement précieux pour le lecteur, le guidant avec finesse et discrétion à travers la complexité réelle du texte, de ses enjeux poétiques, politiques, idéologiques. Elle laisse place à l'invention avec souplesse, recourt ponctuellement au néologisme pour rendre les sonorités, les textures et la plasticité de la langue portugaise (le « chouchouaillement » végétal pour *xuxualhar*, les tirs « déréussis » plutôt que ratés, les verbes

« kandonguer » pour *kandonguar*, « faire le marché noir », et « *malaugurer un enfant à la morgue* »), pariant sur la capacité de la langue française à rendre audible le portugais écrit depuis l'Angola. Elle refuse d'effacer la façon dont le kimbundu y afflue continuellement et le façonne en profondeur, sans le démarquer par l'italique comme apport étranger : le musseque [bidonville], la maka [dispute], la mazukuta [danse populaire], la kionga [prison, caserne]. Elle accompagne ainsi par des choix forts l'avancée récente de la littérature angolaise dans la langue française à travers les traductions d'Ondjaki (*Les transparents*, Métailié, 2015 ; *Bonjour Camarade*, La Joie de lire, 2003), d'Agualusa (*Le marchand de passés*, 2006, *Barroco Tropical*, 2011, *Théorie générale de l'oubli*, 2014, *La reine Ginga*, 2017, tous aux éditions Métailié) et de Pepetela (*Yaka*, réédité en 2011 par Aden, traduit depuis 1984) survenues depuis une quinzaine d'années. Et plus encore, ce souci de saisir la co-présence des langues bantoues dans la langue portugaise permet de mieux mesurer l'altérité et le dialogue avec l'autre rive : celle de la littérature portugaise contemporaine où António Lobo Antunes (*Comissão das Lágrimas*, Dom Quixote, 2011, pour ne citer qu'un livre), Maria Dulce Cardoso (*Le retour*, Stock, 2014), Lídia Jorge (*Les mémorables*, Métailié, 2015), Pedro Rosa Mendes (*Baie des tigres*, Métailié, 2001) font retour chacun à sa manière, par la fiction et le récit, aux années de déroute de la dictature et d'indépendance des colonies – qui, à Luanda et à ses zones obscures, qui aux Retournés des colonies arrivés un matin de 1975 sur les quais de Lisbonne, qui encore à l'historiographie portugaise de la révolution des Œillets, du 25 avril 1974, qui aux stigmates, aux paysages et aux mémoires angolaises mouvementées, en traversant le pays en 1997 pour rejoindre le Mozambique. Ils montrent ainsi combien ces deux pays n'en ont pas fini, loin s'en faut, avec leurs histoires officielles et leurs revenances contrariées dans la littérature et combien, sur le terrain où elle opère, la littérature est imprévisible.

1. **Christine Messiant**, « *Chez nous, même le passé est imprévisible* », dans *L'Angola postcolonial*, Karthala, coll. « *Les Afriques* », 2008, p. 153-202.

Bêtes et gens de l'Ouest américain

Grâce à Courir au clair de lune avec un chien volé, le jeune Callan Wink pose sa patte singulière et vigoureuse entre Annie Proulx et Thomas McGuane. Au cœur des éléments – l'eau des crues ravageuses et des rivières lisses des pêcheurs à la mouche, l'air du ciel et des vents, la terre dure et rocheuse –, il plante ses humains bravaches et généreux, proches de leurs animaux de rencontre. Un beau mélange qui donne souffle et relief aux émotions sur fond d'immenses paysages.

par Liliane Kerjan

Callan Wink

Courir au clair de lune avec un chien volé

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Michel Lederer

Albin Michel,

coll. « Terres d'Amérique », 288 p., 22 €

« [Jim Harrison](#), merci pour les jours passés sur la rivière, merci de m'avoir montré ce qu'être écrivain signifie et, plus que tout, pour avoir écrit tout ce que vous avez écrit. » Complicité de pêcheur à la ligne, parrainage du vieux connaisseur qui a jugé la première livraison de Callan Wink « riche et pleine de jus ». Il est vrai que, né en 1984, il fut en 2011 le plus jeune auteur à être publié par le *New Yorker*, puis dans la foulée par le britannique *Granta* et ensuite dans des anthologies [1]. Réunies en recueil, neuf nouvelles, dont deux inédites, brossent l'horizon de l'Ouest en bordure du Yellowstone, celui du Montana méridional et du Wyoming d'aujourd'hui, avec ses ranchs isolés et ses passions rentrées, celui d'hier avec les références à la dernière bataille du général Custer, l'intemporel, avec fêtes et amours sur les terres des Indiens Crows. Le titre original, *Dog Run Moon*, qui est celui de la première nouvelle, accroche bien et annonce les ingrédients de base de l'univers de Wink : l'animal, l'énergie, le cosmos, comme si l'habitant y cherchait son souffle de liberté, tout en dérapages et accélérations. La forte emprise de la nature, puissante et sauvage, dessine à chaque saison les contours de l'humain, le cerne et l'éblouit. « Au dessus de la chaîne des Bighorn Mountains, le ciel était rouge, sillonné de traînées. Il roula vite et aborda à plus de cent quarante

kilomètres/heure la dernière colline qui descendait de la vallée du Little Big Horn. On aurait dit une charge impétueuse, une percée dans les dernières lueurs d'un coucher de soleil sur Mars. Il baissa sa vitre pour laisser entrer l'air du soir. »

Au démarrage de chaque nouvelle, une image forte, une affaire d'impulsion : un bœuf massacré, deux hommes perdus sur une réserve, ou encore Sid qui court nu sur une arête rocheuse, suivi par un épagneul qu'il a « libéré », selon ses termes, et poursuivi par le propriétaire du chien, un certain Montana Bob flanqué de son inquiétant compère Charlie Chaplin. Course de nuit, solitaire, absurde, renseignée par des interstices en regard : un Mexicain en sang, les jambes brisées par une palette dans la scierie où Sid travaille, une femme aimée qui l'a quitté et dont il encombre la messagerie de suppliques bien vaines. Impuissants face à ces chocs, au bout du rouleau, les gens du cru sont captés par Wink dont chaque histoire s'articule sur l'instant de bascule au milieu de la routine du quotidien, sur le désastre qui un jour ou l'autre frappe chaque vie – un « dérapage » qui mène à la case prison, ou une catastrophe naturelle comme « la montée des eaux », deux titres de nouvelles. Chaque personnage est attachant parce qu'il est composite, perplexe, hardi à sa manière, secouriste dans l'âme. À tout moment s'impose la nature, les lueurs rouges du soir, face à l'insignifiance : « on a traversé une petite ville, le genre d'endroit qu'on ne verrait même pas si on clignait seulement des yeux – un bureau de poste, une laverie automatique, une petite église baptiste aux murs couverts de graffitis, le tout sans rien de remarquable ». Au contraire, une faune luxuriante fait loi, riche et remuante de chiens et chats grouillants, de chevaux pie, de chauve-souris et

BÊTES ET GENS DE L'OUEST AMÉRICAIN

troupeaux de bisons, de bœufs, de hardes de cerfs-mulets, de vols de mergules, et de quelques perches aussi, dans le lac aux nénuphars. À chaque fois, une densité, une rencontre qui mène à l'introspection, à la complexité des sentiments et à l'approfondissement de l'essentiel au monde.

Un monde très concret, le plus souvent au plein air, si bien qu'on a pu dire que Callan Wink, qui aime camper, ramer et faire des courses d'endurance, était un pur produit de la Frontière : c'est qu'il s'agit pour lui d'un mode de vie au quotidien et non d'un Ouest purifié, idéalisé, ou d'une violence allégorique comme chez Cormac McCarthy. Si les guides de tourisme affirment que dans le Montana tout est grand – superficie, légendes, histoire, ranchs et montagnes étincelantes – et que le Wyoming c'est d'abord le parc de Yellowstone, chez Callan Wink c'est l'humain qui prime. Pas de clichés de western, pas d'emphase, mais un rythme, une belle écriture moderne, rapide, sensible, servie par une fine traduction, comme pour prendre la relève des voisins vétérans Proulx et McGuane. L'aridité rurale et culturelle conduit nécessairement à privilégier un concentré de lumières et de sensations, du glacier à la fournaise, mais aussi des rapports fondés sur la tradition, sur des défis étranges, souvent liés à la question du genre et à la survivance des fantômes de virilité de la mythologie de l'Ouest – « *dans le Montana, on fait pousser des cowboys alors qu'au Texas on fait pousser des hommes* », plaisante Karl qui tient une réserve de chasse.

L'héritage de la nature, la splendeur giboyeuse, modèlent les hôtes de passage, accentuant leur solitude fragile dans l'immensité. « *Il s'agit*, dit Annie Proulx parlant du Wyoming, *d'un lieu très masculin* » et les mâles à l'ancienne, la relation père-fils, y tiennent une large place : c'est ainsi qu'un père, par ailleurs peu soucieux de son fils, lui promet un dollar par queue de chat mort attrapé dans l'étable, qu'un fils découvre son père dans ses papiers posthumes, qu'un grand-père lègue sa demeure et tout son univers onirique à son petit-fils qui va sortir de prison. Ailleurs, la domination prend d'autres formes, comme celle de Rand, chef de chantier face à ses maçons, des Mexicains clandestins. Graduellement, Callan Wink, captivé par la richesse de son environnement dans ce « *pays du grand ciel* » et des « *petits aperçus de l'existence d'autrui* », ouvre notre curiosité à d'autres coutumes, d'autres rapports au temps et à la nature, en particulier ceux de ses



voisins les Indiens, comme dans « La danse du soleil ». De même, la reconstitution de la célèbre embuscade du 25 juin 1876, l'une des premières dates des dix ans de la guerre des Sioux, où le général George Armstrong Custer est massacré avec ses six cents cavaliers près de la rivière Big Horn, donne matière à la nouvelle « Une autre dernière bataille », qui dépasse largement tout le folklore local pour entrer dans l'intime. Perry endosse depuis dix-sept ans l'uniforme de laine bleu marine à chevrons et boutons dorés du général et reprend chaque soir après le spectacle sa vieille liaison amoureuse avec Kat, la cavalière indienne qui le terrasse dans la geste et le chevauche au lit. De la chambre, il ne manque pas d'appeler Andy, son épouse aux prises avec un cancer. En lisière de la grande histoire, l'adultère ; au moment du retour, la flèche.



BÊTES ET GENS DE L'OUEST AMÉRICAIN

À la belle saison, depuis 2003, Callan Wink exerce un métier qu'il aime, celui de guide de pêche sur le fleuve Yellowstone, à partir de Livingston où il réside, si bien que ses nouvelles sont mises en forme à l'automne et en hiver. Livingston, lieu de rendez-vous pour Harrison, McGuane et Wink, et non loin Missoula, repaire de Ford, Carver et Wink, une famille d'esprits, tout un pan de la littérature de l'Ouest. Il tient à cette double vie, à la fois ancrage collectif, maîtrise d'un domaine sur l'eau et solitude de l'écriture qui s'inspire de faits vécus, observés soit dans le Montana d'aujourd'hui, soit dans le nord du Michigan de son enfance. Cette double appartenance professionnelle se retrouve dans « Exotisme », où un professeur estimé répond à une annonce qui recherche un saisonnier d'été – « *Superbe environnement. Isolé. Bonne paie* » –, et voilà James Colson subjugué par l'Echo Canyon Ranch où les nuits sont longues, « *laissant l'esprit courir après le cœur tout autour de la lune* », où il croise bisons, chevreuils, mouflons de Barbarie et autres wapitis, où il voudrait rester au-delà du contrat, dans un rêve à la Kipling peuplé de lions, de cochons sauvages et de

zèbres. En filigrane, le scandale des riches prêts à chasser des raretés pour leur plaisir et la gloire. Mais rien n'est véhément, tout est suggéré et pudique.

Si Callan Wink avoue se laisser volontiers distraire par la pêche, les soirées au Murray et les filles, il tâche néanmoins d'écrire chaque jour, préférant les moments de l'entame et de la chute, soucieux avant tout de la fluidité du texte et travaillant par scènes. À cet égard, la novella « Regarder en arrière », qui clôt le recueil, illustre le soin méticuleux d'une construction séquencée pour rendre le déroulement de la vie de Lauren, seule sur sa terre avec ses chiens et ses bœufs indociles, des Texans longhorn à robe rousse. L'arrière-plan aride des montagnes permet de jouer sur les échelles, d'accentuer le minuscule de la silhouette humaine, de créer l'asymptote dans une géométrie coordonnée. Semblable à une tragédie, la novella remet en perspective les épreuves marquantes, les bourrasques qui emportent, la solitude de chaque vie, et campe un beau portrait de femme, solide et charpenté. En dénouement d'un parcours sédentaire, Lauren a su conserver son exigence de liberté comme sa bravoure et, la soixantaine passée, elle peut encore faire face, faire la paix avec son voisin et faire corps avec sa ferme : « *Au bout du champ, il y avait son Rouge. Le bœuf solitaire se tenait là, silhouette qui semblait écrasée par les masses sombres des montagnes se dressant derrière lui. Tout en caressant les chiens, elle observait en attendant qu'il bouge, baisse la tête pour paître, se couche pour dormir ou n'importe quoi d'autre, mais il demeura immobile jusqu'à ce qu'il fasse nuit noire.* » Dernière image de l'Ouest de Wink.

1. **Dont *American Best Short Stories 2013* (« Les respiriens ») et *Bonnes nouvelles d'Amérique* (« Montée des eaux »), Albin Michel, publiées en 2016 pour célébrer les vingt ans de la collection « Terres d'Amérique » dirigée par Francis Geffard.**

Re-re-re-traduire Dante, et bien

En retraduisant La Divine Comédie, René de Ceccatty, essayiste, romancier, dramaturge, éditeur, assume un rôle créateur et fait des choix radicaux. On pourra les discuter mais ils interrogent une œuvre qu'il ne faudrait pas réduire à sa dimension savante et ardue.

par Monique Baccelli

Dante

La Divine Comédie

Trad. de l'italien par René de Ceccatty

Points, 690 p., 13,90 €

Une tendance récente remet en question la traduction classique, traditionnelle, où le traducteur avait un grand respect pour le texte et s'effaçait devant l'auteur. Ce n'était, paraît-il, que de la « version ». Le traducteur nouveau refuse cette servilité et devient le maître. Il saisit l'esprit de la phrase, et le retransmet selon ses propres critères, sans contraintes ni limites. Il peut même modifier, ou supprimer, les passages qui lui semblent obscurs ou inutiles, puisqu'il « modernise ».

Est-ce le retour des « belles infidèles » ? Quoi qu'il en soit, René de Ceccatty, traducteur « classique » d'une quantité de textes italiens et japonais, opte, dans le cas bien particulier de *La Divine Comédie*, pour la formule « libre ». Mais il s'en explique. Dans sa préface, il appuie sa démarche sur une analyse très approfondie de *La Divine Comédie*, dont il cerne et éclaire tous les aspects autobiographiques, poétiques, politiques, historiques, philosophiques et théologiques. Et s'il recherche les sources du chef-d'œuvre, il inventorie aussi sa « descendance », c'est-à-dire les peintres, écrivains, musiciens et cinéastes qui s'en sont inspirés. Avec le regret, justifié, que Fellini ne s'y soit pas intéressé.

Ceccatty étudie également la langue du long poème ; du toscan mi-populaire mi-savant, qui n'a pas d'équivalent français. Il faut donc adapter. Puis il propose quelques points de vue inédits, des rapprochements avec *À la recherche du temps perdu*, Béatrice moins « rayonnante » qu'on ne le croit, etc.

On y apprend enfin, si on ne le savait déjà, que si *La Divine Comédie* figure sans aucun doute par-

mi les dix plus grands chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, elle n'en comporte pas moins des failles et des obscurités. Et c'est là que commence le rôle du traducteur, que René de Ceccatty assimile, à juste titre, à celui des musiciens, qui interprètent chacun de façon personnelle et unique la même partition. Casals et Rostropovitch, par exemple, exécutaient chacun à sa manière les suites pour violoncelle seul de Bach. (Mais se seraient-ils permis d'en supprimer ne serait-ce qu'une mesure ?) Les « interprètes » de *La Divine Comédie* sont très nombreux, et ont tous adopté une démarche différente. La plus récente, la plus moderne, et la plus consultée, est à ce jour celle de Jacqueline Risset : fidèle avec aisance, sans notes.

Mais il est plus intéressant de comparer une traduction ancienne, « classique », avec une traduction « nouvelle ». Prenons l'original du célèbre incipit :

« *Nel mezzo del cammin di nostra vita*

Mi ritrovai per una selva oscura

Che la dritta via era smarrita »

« *Dans le milieu du chemin de notre vie*

je me retrouvai en une forêt obscure,

car je m'étais égaré hors de la droite voie »

(Lespinasse-Mongenot, Librairie Nationale, 1912)

« *À mi-parcours de notre vie*

Je me trouvais dans un bois sombre :

C'est que j'avais perdu ma route. »

(René de Ceccatty, 2017)



Dante, par Sandro Botticelli (1495)

RE-RE-RE-TRADUIRE DANTE, ET BIEN

L'original est en hendécasyllabes rimés, René de Ceccatty opte pour l'octosyllabe non rimé, plus fluide et plus rythmé. Comme Jacqueline Risset, il prend le parti de supprimer tout l'appareil critique. Nous avons tous connu les pavés où les notes occupaient les deux tiers de la page : l'allègement s'imposait. Mais peut-on aller jusque-là : « *Je n'ai pas systématiquement explicité l'identité de tous les morts en Enfer, au Purgatoire et au Paradis [...]. J'ai inversement supprimé certains noms dont la présence impliquerait maintenant de longues notes* » (page 16). Comment réagiront les Italiens, pour qui *La Divine Comédie* est un texte sacré ?

Malgré toutes les réserves que peuvent susciter les « théories nouvelles », il faut bien reconnaître que *La Divine Comédie* avait besoin d'un

bon coup de sécateur. Une fois élagué, le texte refléurait. Grâce à René de Ceccatty, le lecteur d'aujourd'hui, peut-être rebuté par un texte savant, lira cette nouvelle traduction comme un roman, où il trouvera beaucoup plus de poésie que de théologie :

« *Une dame qui seule allait*

Chantant et cueillant fleur à fleur

Dont la voie était émaillée. »

Peut-être verra-t-il l'ascension de cercle en cercle comme un voyage intersidéral, et la traversée de l'Enfer comme un excellent film d'horreur ? « Dante pour tous » : une prouesse.

La traduction métamorphose

Marie Cosnay publie avec les éditions de L'Ogre une nouvelle traduction en vers libres des Métamorphoses d'Ovide ; d'ores et déjà saluée par le premier prix Bernard Hoepffner, cette traduction vient très heureusement fêter et le bimillénaire d'Ovide et le vingtième livre de cette jeune maison d'édition.

par Claire Paulian

Ovide

Les Métamorphoses

Trad. du latin par Marie Cosnay

L'Ogre, 528 p., 25 €

Le pari de l'entreprise est audacieux : si l'œuvre littéraire de Marie Cosnay s'est incontestablement installée ces dernières années, si on la connaît comme auteure de textes monstres, comme militante engagée dans la cause des migrants, ou encore comme [blogueuse à Mediapart](#) – bref si elle nous a habitués, pour notre plus grand bien, à une écriture qui s'articule dans des contextes différents, et partout avec une même exigence –, on ne connaissait pas encore l'ampleur de son travail de traductrice.

On savait bien qu'un compagnonnage de longue haleine avec les langues anciennes et Ovide en particulier était en cours. Il y a eu, issue d'un travail pédagogique, la traduction d'un extrait des *Métamorphoses* aux éditions Nous, et quelques traductions plus anciennes du grec ou de Virgile, sur un mode plus confidentiel. On trouve aussi, incidemment, d'importantes méditations sur les langues et le latin dans *Jours de répit à Baigorri*, texte militant sur l'accueil de migrants dans un village basque ; on trouve encore d'évidentes références à Ovide dans le roman *Aquerò*, inspiré par la crise mystique qui traversa Lourdes, village affamé lorsque Bernadette Soubirous y eut ses visions.

Mais, en choisissant de publier l'ensemble des *Métamorphoses*, à côté de Danièle Robert (traduction en vers libres, 2001), d'Olivier Sers (traduction en alexandrins, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2009), de Joseph Chamonard (traduction en prose, 1966) ou de Georges Lafaye (traduction des Belles Lettres en

prose, 1925-1930), Marie Cosnay passe un seuil. Elle s'expose comme traductrice à part entière. Il ne s'agit plus de savoir ce qu'Ovide, comme source d'inspiration, apporte à son écriture et à ses engagements, mais de savoir ce qu'elle, comme traductrice et écrivaine, apporte à Ovide.

Disons-le d'emblée, elle lui apporte beaucoup et ce qu'aucun-e autre, sans doute, ne saurait apporter. La traduction de Marie Cosnay ouvre un espace de lecture dans lequel on plonge pleinement, avec un étonnement qui, de métamorphose en métamorphose, ne se dément pas. Ovide est lisible, accessible, en continu. Un texte se tisse, qui n'ignore pas les traductions précédentes (Marie Cosnay s'inspire parfois de Danièle Robert) mais s'en démarque nettement. Il a ses refrains : « *l'oiseau vole vite* », qui ressurgit de livre en livre, l'usage du « ça », les « il y a » qui posent avec une pointe d'angoisse le théâtre de métamorphoses souvent tragiques : « *Il y a une grotte* », « *il y a un coin de petite lumière* », « *il y a un golfe* ». Il a ses variations aussi : des métamorphoses mineures, de quelques vers, sortent soudain de leur discrétion, on ne les avait jamais vraiment lues, on remarque désormais avec quelle finesse elles relancent la lecture, d'une émotion l'autre.

Les *Métamorphoses* ne sont plus ici une suite de morceaux détachables : elles se lisent comme une polyphonie, une prolifération de récits qui s'appellent et se répondent sans se clore, étendent une matière-monde d'émotions à la fois ressemblantes et indéfiniment variables. Cet Ovide est beaucoup plus collectif et plus oral qu'on ne le connaissait, plus outrancier aussi, n'hésitant pas à user d'un vocabulaire salace quand besoin est : Junon est un personnage résolument comique qui traite les maîtresses successives de Jupiter de « putains », et non plus de « rivales ». Telle nymphe repoussée par l'adolescent qu'elle



« Diane et Actéon », du Titien (1556-1559)

LA TRADUCTION MÉTAMORPHOSE

convoite évoque tout crûment un « salaud » et non pas un « effronté ».

C'est également un Ovide politique, anti-jupitérien, aux accents contemporains, non seulement parce qu'il décrit l'instabilité des formes, la puissance des passions, en appelle à la révolte contre l'arbitraire des dieux, mais parce que sa langue elle-même est délivrée des tics de la traduction latine. Au fil de la lecture, des vers s'inscrivent dans la mémoire : « *et elle t'a senti passer, blonde de cheveux, la mère très tendre des moissons/ elle t'a senti cheval et, avec sa crinière de couleuvres elle t'a senti oiseau, / la mère du cheval oiseau, et elle t'a senti dauphin, Melantho* ». Ou bien : « *je bouge de mon chant les flots immobiles, je pousse les nuages / je fais venir les nuages, les vents je les chasse je les appelle / j'écrase la bouche des serpents d'un mot, d'un*

poème / vivantes roches arrachées à la terre robuste je les remue ».

La traduction de Marie Cosnay est stylistiquement marquée, cohérente, autonome ; et pourtant, elle est fidèle à l'original, comme on dit. Les choix évoqués plus haut sont tous argumentables ; que l'on se reporte au texte latin et de très rares vers peut-être poseraient question. Mais cette fidélité n'est pas obtuse : ni aveugle, ni sourde, elle se met à l'écoute de ce qu'elle produit, distingue ce qui l'intéresse et le fait résonner. Marie Cosnay est, notamment, la seule des traducteurs cités à traduire systématiquement « *carmen* » par « poème » (ses prédécesseurs avaient varié les synonymes : « poème », « incantation », « récit », « chant », selon les contextes). Ce qu'il en résulte ? Que le « poème » de Marie Cosnay (comme le *carmen* d'Ovide) ne désigne plus seulement l'œuvre littéraire du poète, mais

LA TRADUCTION MÉTAMORPHOSE

aussi la tapisserie de Philomèle violée déclenchant la révolte meurtrière de sa sœur, les incantations de Médée ou de Circé, jalouse, entraînant la métamorphose d'amants ingrats. Émerge dans le texte français, par contraste avec les précédentes traductions, une pensée du poème comme parole proférée, voire parole de désir politiquement et fantasmatiquement puissante, quel que soit son énonciateur ou son énonciatrice, bien plus que comme belle parole. Le poème n'est plus l'apanage des poètes et des salons, il n'est plus cette construction bourgeoise ou aristocratique : il désigne de façon plus ouverte, plus empathique, parfois plus humoristique, la puissance de certaines paroles lorsqu'elles nouent des vies. C'est une conception du poème et peut-être de la littérature que Marie Cosnay fait ainsi entendre.

Très souvent, Marie Cosnay utilise le pronom « ça » : « *si je supporte ça, je suis née d'une tigresse* » ; « *je parlais comme ça, il me regardait de travers* » ; « *de ces choses mémorables je ne peux dire que ça* ». La chose est tout à fait légitime – puisqu'elle traduit alors des pronoms démonstratifs latins – mais elle est en rupture avec les préconisations de la traduction scolaire qui bannit toute impression de familiarité. Ailleurs, elle fait ressortir le pronom « tu » d'adresse au lecteur, effectif en latin, mais que les grammaires recommandent souvent de traduire par « on » (« on aurait pu croire », et non pas « tu aurais pu croire ») ; ou bien elle choisit de suivre au plus près la syntaxe latine et profite de ses effets dramatiques ; elle prend la mesure des néologismes ovidiens, de ses innovations, et joue de l'équivoque grammaticale de certains mots, ce qui lui permet, en toute légitimité grammaticale, des composés comme « *cheval-oiseau* » ou « *serpent-ceinture* », plus chamaniques mais non moins vrais que « cheval ailé », ou « serpent qu'elle avait pris comme ceinture ». Souvent encore, elle évite les subordonnants, préfère la juxtaposition, l'énumération ou l'asyndète qui permettent au récit de prendre de la vitesse.

En bref, Marie Cosnay fait pour Ovide ce qui, jusqu'à présent, a davantage été fait pour le théâtre grec et latin. Elle déscolarise sa langue, et rompt avec certains usages tels qu'enseignés par les exemples de grammaire. Du même coup, elle en inverse la logique : alors que les exemples de grammaire enseignent à traduire le latin par des tournures connues, attestées, relevant d'une culture de l'écrit un peu désuète et refermée sur

elle-même, Marie Cosnay renoue avec l'étrangeté de la langue, l'étonnement qui en découle, et propose ses propres tournures qu'elle emprunte à un français moins normé et à un imaginaire plus oral. En renouant avec le latin comme langue étrangère et étonnante, Marie Cosnay fait coup double. D'une part, elle traduit ce qui constitue le cœur littéraire et politique des *Métamorphoses* : elles ne sont pas seulement un magnifique récit de récits, elles sont aussi une aventure dans la langue, faite de néologismes, de jeux entre le grec et le latin, une aventure qui demande que le lecteur parfois y mette du sien, accepte de suivre, d'interpréter, de lire. D'autre part, elle s'ouvre la possibilité d'une lecture cohérente : elle donne à lire les *Métamorphoses* comme une fresque humaine, une épopée de récits traversés par l'imaginaire d'une oralité inventive qui tient le milieu entre profération magique, chant, description comique, et fait éclore dans l'écrit la marque de la mortalité. Elle bouge les *Métamorphoses*, de même que, chez elle, Orphée bouge sa voix sur le poème ou que Médée bouge les nuages de son chant.

Ce que Marie Cosnay apporte à Ovide ? Elle le sort de son statut légèrement décoratif, de sa distance classique, de sa clôture et lui permet de renouer avec la langue – ici le français – comme aventure adressée, partageable, collective, en cours. Sans doute ne pourrait-elle le faire aussi bien si elle n'était aussi sensible aux paroles comme adresse politique, à l'importance sociale des mots prononcés et non seulement écrits, si elle n'était rompue à des expériences d'écriture dans des contextes très divers. De son propre engagement dans la langue, elle tire la possibilité de faire résonner les *Métamorphoses*, et celles-ci, très nettement, lui répondent.

Et puis, en faisant confiance à la langue, Marie Cosnay s'autorise à écrire en traduisant. Il y a dans ses *Métamorphoses* quelques moments d'heureux décrochages : le temps d'un souffle, on ne sait plus quel personnage raconte quelle histoire, ou le sens d'un vers tourne, un peu mallarméen, sans se fixer, « *et la vague brise les envole* ». Ces moments, où le sens est un instant suspendu (il se reconstitue très facilement si on le souhaite), laissent passer d'énormes blocs d'imaginaire. On peut les lire comme des moments de traduction au sens le plus courant car on trouve bien chez Ovide des passages similaires. Mais ce sont aussi des moments de jubilation, de lâcher-prise et d'écriture en traduction.

Baudelaire, pour toujours notre frère

Il n'y a pas moyen d'aimer cet homme-là, il est odieux. Il n'y a pas moyen de ne pas l'aimer, il est trop attachant. Et puis d'abord, n'est-il pas le plus grand, le poète découvert en classe de seconde, et avec lui ce qu'est la poésie vivante, érotique sans garde-fou, moderne absolument et qui l'est restée, vers et prose de la même frappe inoubliable, animés par la même passion ?

par Maurice Mourier

Marie-Christine Natta
Baudelaire
 Perrin, 877 p., 28 €

Rien n'a vieilli chez lui, nulle part, ni dans *Les Fleurs du mal*, ni dans les *Petits poèmes en prose*, ni dans les essais d'une nouveauté stupéfiante, d'une justesse totale (« La morale du joujou », « Le peintre de la vie moderne »), ni dans les traductions, inexacts peut-être (voir de nouvelles versions, plus proches du texte américain, proposées par Henri Justin en 2014 aux éditions Garnier), qui ont fait d'Edgar Poe un auteur français à part entière.

Baudelaire nous a faits. Sans lui nous serions encore moins que ce que nous sommes. Il a véritablement ouvert à la perception du poétique, fait de mélodie et de rythme, ainsi que d'une pensée forte qui, dans la musique, reste voilée, des générations d'écoliers qui par lui seulement ont pu revenir, bien après l'avoir découvert, à Marie de France, à Villon, à La Fontaine (« *Amants, heureux amants, voulez-vous voyager...* », comment sentir le charme voluptueux de ces vers sans « *Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses...* » ?), et par lui seulement lire à leur vrai niveau de perfection Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Fargue, Breton, Michaux même, dont les rares éclats du lyrisme le plus en allé (« Comme pierre dans le puits », « La ralentie », « Nous deux encore ») n'auraient peut-être pas osé s'écrire, par peur de l'excès, sans l'exemple des « fleurs malades ».

C'est une faiblesse insigne – mieux vaut l'avouer – de tout amoureux inconditionnel d'une œuvre que de vouloir tout connaître de celui ou de celle qui l'a écrite. On sait bien que cette connaissance n'apprendra rien sur l'essentiel, la genèse de tel

sonnet qui, achevé, offre tous les caractères de l'apparition miraculeuse. Pour cette raison d'ailleurs, les meilleurs biographes – Marie-Christine Natta fait partie du lot – se refusent à tenter la lecture approfondie du moindre passage d'un corpus laissé aux exégètes académiques, eux-mêmes avançant avec une prudence féline – quand ils sont prudents, ce qui arrive parfois – dans le maquis du démontage et de l'interprétation.

L'homme Baudelaire et lui seul fait donc l'objet de ce livre, qui remplit d'abord (très bien) la fonction de satisfaire le vice des « *amoureux fervents* » évoqués plus haut, qui du reste partagent souvent leur voyeurisme avec « *les savants austères* » également présents dans le merveilleux poème « Les chats ». Mais au fond je défendrai tout de même le voyeur et son appétit insatiable de petits faits plus ou moins avérés. « *Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs* », mais certains morts, beaucoup plus vivants que les vivants, tiennent auprès de nous la place d'amis de tous les jours, ce compagnonnage perpétuel rendant alors moins ridicule le désir d'approfondir avec eux la relations fraternelle que presque jamais nous n'entretenons avec nos frères d'état-civil, ceux qu'on dit proches, nos contemporains. Or Baudelaire est de ces vivants-là. Lire sa courte vie (46 ans), quand elle est joliment contée, cela ressemble à recueillir des confidences à propos d'un de nos meilleurs amis, qui ne nous a jamais quitté.

Odieux certes, suprêmement ! Appliqué, dès la prime adolescence, quand son aimable père, un vieux gandin du XVIII^e siècle, disparaît et se trouve remplacé auprès d'une mère adorée par un fringant officier, à construire puis à cultiver un personnage de dandy dédaigneux dont jamais il ne quittera la défroque, à la fois soumis et plein de haine à l'égard de celui qui deviendra le général Aupick

BAUDELAIRE, POUR TOUJOURS NOTRE FRÈRE

et qui, selon toute apparence, s'est conduit de manière plutôt honorable, voire affectueuse, à l'égard de son indocile beau-fils. Détestant jusqu'au bout le demi-frère que sa mère remariée lui avait donné. Incapable, dès qu'il sera entré à sa majorité en possession de la fortune paternelle – un magot assez rebondi – de tenir aucun « livre de raison » et terrible dépensier, « *tout aux tavernes et aux filles* » comme disait Villon, d'où une syphilis contractée à vingt ans et dont il mourra, la maladie (qui frappe tant d'artistes de son temps) expliquant en grande partie la progression galopante de sa désespérance (Marie-Christine Natta reste discrète sur ce point, qui me semble pourtant capital).

Mais surtout Baudelaire est un paresseux mal contrarié, qui vomit sa condition bientôt effective de mercenaire des journaux, depuis que sa mère, son frère et son beau-père lui ont imposé, pour la sauvegarde de ses finances, un conseil de famille qui lui compte les sous. Malheur aux prodiges, même s'ils sont des prodiges !

Attachant, Baudelaire, ignorant la bassesse, généreux (notamment avec Jeanne, la beauté noire, la seule femme qu'il ait aimée peut-être, sa mère mise à part, Jeanne atteinte de paralysie avant lui, et qu'il n'abandonnera que lorsqu'il aura été réduit lui-même à l'état pitoyable d'aphasique). Mais enfin, foin du « bon garçon », selon la formule de Sainte-Beuve, qui croyait ainsi le défendre lors du procès des *Fleurs du mal* !

Il est des poètes – peu nombreux en vérité et heureusement – qui sont aussi bêtes que peuvent l'être certains peintres. L'artiste du sonnet, le ciseleur parfait des proses, lui, est d'une intelligence foudroyante. Dans ses journaux intimes, *Mon cœur mis à nu*, *Fusées*, il lui arrive plus souvent qu'à son tour de porter tel jugement à l'emporte-pièce (« *La femme est naturelle, donc abominable* ») qui nous hérissent à juste titre, même si nous pouvons mettre cette ineptie – ou plutôt ce non-sens (car la proximité entre féminin et naturel, si elle est avérée, est-elle autre chose qu'une vertu ?) – sur le compte d'un retour de foi du charbonnier puéril et obtus, ou d'un dandysme à courte vue. Mais ces obscurcissements de la jugeote ne correspondent jamais à la bêtise intrinsèque du bien-pensant. Ce sont là éructations de fureur impuissante, expectorations d'idées noires.



Baudelaire, en 1864, photographié par Nadar

Autrement, on ne peut qu'être émerveillé, aujourd'hui, par une lucidité si singulière qu'elle permit à un indiscutable « réactionnaire » en matière de politique et même de mœurs de rester sensible à la misère honteuse d'un prolétariat livré à « *la mortalité* » des « *faubourgs brumeux* », et fit de ce contempteur du monde moderne, conscient avant presque tout le monde du gouffre où sa vitesse de croissance exponentielle allait précipiter l'Occident, non le misonéiste horrifié qu'il aurait dû devenir (voir le caricatural Léon Bloy), mais un esprit universellement curieux, accueillant à toutes les nouveautés de la technique et de la science.

Sur les génies de son siècle, Balzac au premier chef, et naturellement Poe, il ne s'est pas trompé, alors que, sauf d'amis sincères comme son éditeur Poulet-Malassis, qui l'assista jusqu'au bout, il a été à peu près méconnu. Mais pour Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, il sera le phare unique. Étrange et beau qu'il le soit aussi pour nous.

Lénine sans encens

Quand, en 2001, il réalisa *Taurus*, sur la fin de la vie de Lénine, Alexandre Sokourov le conçut comme un volet d'une trilogie, élargie plus tard en une tétralogie, sur les « tyrans du XX^e siècle » : Vladimir Oulianov figurait ainsi, dans cette suite funèbre, entre Hitler (portraiture dans *Moloch*) et Hiro-Hito (dont le règne est rappelé dans *Le soleil*), suite sur le pouvoir que venait clore le film consacré à Faust.

par Linda Lê

Tariq Ali

Les dilemmes de Lénine

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Diane Meur

Sabine Wespieser, 488 p., 25 €

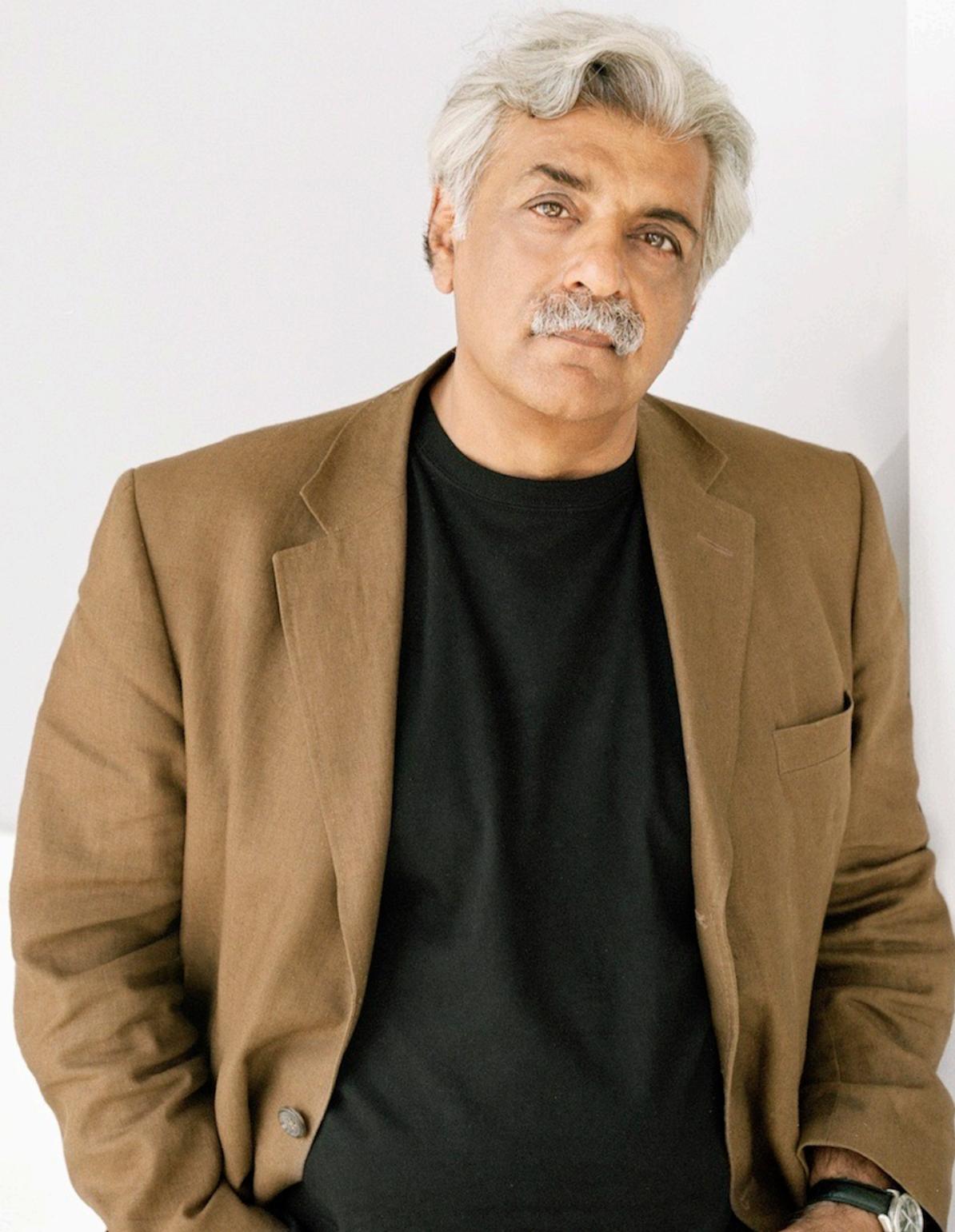
Un bref regard sur les témoignages et les livres les plus fameux qui célèbrent le penseur d'un chambardement mondial ou, au contraire, déboulonnent la statue d'un maître du Kremlin accusé d'être le chef d'orchestre de la destruction en marche bien avant Octobre 1917, et le novice penché sur les soubresauts qui ébranlèrent le monde au cours des deux premières décennies du XX^e siècle, ne peut que s'avouer perplexe. Lukács, dès 1924, très peu de temps après la mort de Lénine, salue en lui le seul théoricien (héritier de Marx, capable de rivaliser avec lui) que l'aspiration à la révolution mondiale ait porté sur le devant de la scène. [Maïakovski](#), tout en sachant que son héros lui préférait le « bourgeois » Pouchkine, s'est très tôt lancé dans un long poème à la gloire du « petit garçon comme les autres », né à Simbirks, qui devait devenir une bombe contre les monarchies. Bertrand Russell, en visite à Moscou en 1920, vante la simplicité de celui qui lui apparaît comme un « aristocrate intellectuel » et, dans *Pratique et théorie du bolchevisme*, publié à son retour, décrit Lénine comme un être « dictatorial, calme, incapable de peur, extraordinairement dépourvu d'esprit possessif, une théorie incarnée ». Et d'ajouter : « On peut sentir que le matérialisme historique est son sang et sa vie ». Mais Russell finira par comparer le bolchevisme à un totalitarisme, au grand dépit des dirigeants bolcheviques. H. G. Wells, venu, quelques mois après Russell, sur les nouvelles terres de la révolution à l'invitation de Gorki, aura des entretiens avec Lénine – il ignore que celui-ci tient en

piètre estime ses romans de science-fiction. Wells sera à ce point séduit et ébloui par ce que son hôte veut bien lui laisser entrevoir que, dans ses impressions de voyage rédigées dans la foulée, il tressera des couronnes au « *Rêveur du Kremlin* ».

Publié par les éditions Lebovici, *Mes rencontres avec Lénine*, du bolchevik Nicolas Valentinov, n'est pas avare en anecdotes sur celui qui est présenté d'emblée comme un personnage pour le moins paradoxal : on apprend, par exemple, qu'il adorait *Oblomov* de Gontcharov mais détestait *Les possédés* de Dostoïevski, « cette saleté réactionnaire », et vomissait la poésie de Maïakovski (du « remplissage », du « charabia », digne d'un « bouffon »).

Parmi les pourfendeurs les plus impitoyables du leader bolchevique, il faut compter Curzio Malaparte qui, dans *Le bonhomme Lénine*, tire à boulets rouges sur celui dont Boris Souvarine, dans un entretien de 1979 resté fameux, chante les louanges. Pour Malaparte, Lénine n'a assisté aux événements de 1905 qu'en spectateur, en se contentant de prendre des notes, « et de griffonner des considérations relatives à la tactique insurrectionnelle, en marge des volumes de Clausewitz sur l'art de la guerre ». L'obsédant romancier de *Kaputt* surnomme Vladimir Oulianov le « Gengis Khan du marxisme », l'accuse d'être un « monstre altéré de sang » et de confort, un « fonctionnaire ponctuel et zélé du désordre », qui a peur des conséquences pratiques, humaines (massacres, famines, saccages), de ses idées. Et Malaparte de condamner avec un mépris mêlé d'épouvante le « fanatisme petit-bourgeois de Lénine ».

Le portrait de Malaparte est, avec celui de Lukács, le seul, parmi tous ceux cités ici, auquel fait allusion (mais pour le balayer d'un revers de main) Tariq Ali dans *Les dilemmes de Lénine*.



Tariq Ali © Nina Subin

LÉNINE SANS ENCENS

L'auteur du *Choc des intégrismes*, et de romans tels que *Berlin-Moscou*, qui tente de rappeler combien le communisme avait été une exaltante utopie, ne se propose pas cette fois d'écrire la biographie du leader bolchevique ou de faire l'inventaire de l'héritage du léninisme, mais, à

travers un substantiel et brillant essai, se demande si, vraiment, comme le proclamait Vladimir Oulianov, « *la Révolution est la fête des opprimés et des exploités* ». Si, dans ces pages, il est question du frère aîné de Lénine, pendu en 1887, à l'âge de dix-neuf ans, pour avoir voulu attenter à la vie du tsar, si Tariq Ali raconte,

LÉNINE SANS ENCENS

accessoirement, que Lénine, pour se faire le théoricien de la révolution mondiale, dut renoncer à ses trois passions, le latin, les échecs et la musique, si l'auteur revient, dans d'importants passages, sur la figure d'Inessa Armand, l'amante révolutionnaire (la « *féministe bolchevique* », comme il la nomme), rencontrée à Paris en 1909, *Les dilemmes de Lénine* est avant tout une traversée du XX^e siècle, des mouvements anarchistes au djihadisme d'aujourd'hui, de l'apparition du *Catéchisme du révolutionnaire*, ce « *manuel d'instruction séculière à l'usage des activistes radicaux* », au legs de Lénine, sans qui, dit Tariq Ali, il n'y aurait pas eu de révolution socialiste en 1917. Lénine dont les textes (il a laissé quelque quarante mille pages imprimées) ont été momifiés ou, au contraire, comme le déplore Althusser dans *Lénine et la philosophie*, dédaignés par la philosophie universitaire, qui ne peut supporter l'idée « *qu'elle ait à apprendre quelque chose de la politique et d'un politique* ». Revenant, dans de longues digressions, sur le « roman utopique » *Que faire ?* de Tchernychevski, portrait d'un révolutionnaire presque fanatique, Tariq Ali souligne le premier dilemme de Lénine, entre anarchisme et socialisme, non sans rappeler la fameuse phrase du leader bolchevique : « *On ne fait pas une révolution avec des gants immaculés.* » Lénine devait reprendre le titre de Tchernychevski pour son traité politique, accueilli avec ferveur par les sociaux-démocrates.

Essentielle dans le livre de Tariq Ali est aussi la réflexion sur l'internationalisme, avec de passionnantes pages sur l'engagement des femmes, intrépides combattantes, dans la lutte pour l'émancipation. La référence idéologique au Paris insurrectionnel est constante. Netchaïev, ou Kropotkine, que Lénine admirait pour son ouvrage sur la Révolution française, ne jouent pas les comparses. Mais une certitude se dégage de cet essai : « *La momification de Lénine et de ses idées a été une "réussite" durable de la période stalinienne. Il est donc temps d'enterrer son corps, et de ressusciter certaines de ses idées* », annonce Tariq Ali en préambule de ce qui n'est assurément ni une défense du leader des bolcheviks et une illustration de ses théories, ni une biographie au sens classique du terme, mais une façon de scruter le monde à travers le prisme de ce qu'a été le léninisme, sans ses oripeaux et les clichés qui s'y attachent.

Des malfaiteurs à l'œuvre

Association de malfaiteurs : on lit ce titre après avoir vu l'image du gendarme et s'être rappelé le plaisir pris, il y a un certain temps, aux spectacles de Guignol. Et comme le dit Greil Marcus dans un entretien consacré à Lester Bangs : « c'est drôle et sérieux ». Les éditions Tristram, c'est drôle et sérieux. On a dès lors envie de faire mieux connaissance avec cette maison d'édition qui fête ses trente ans.

par Norbert Czarny

Association de malfaiteurs
30 ans d'édition indépendante
Tristram, 380 p., 21,90 €

« *Nous ne vendons pas des casseroles* », répond un libraire du boulevard Saint-Germain à l'éditeur débutant qui lui présente un CD du *Discours aux animaux*. Valère Novarina, dit par André Marcon. C'était il y a trente ans. Ça commence mal pour Sylvie Martigny et Jean-Hubert Gaillot qui se sont installés à Auch pour lancer leur maison d'édition. On dira que ce n'était pas mieux pour Éric Losfeld et Maurice Girodias. Du premier, on trouvera en poche, chez Tristram, *Endetté comme une mule*, du second une belle lettre, un peu désespérée quand même. Et puisqu'on en est à parler d'éditeur indépendant, de grands découvreurs mal compris ou pris pour des fous, virés comme des malpropres faute de « chiffre », on citera l'éditeur de Bruno Schulz et de Lowry, de Sciascia et de Miller, le grand ami de [Pascal Pia](#) aussi, Maurice Nadeau. C'est la même famille, ou la même constellation faite d'étoiles qui ne veulent pas filer, et surtout pas filer doux ou droit.

DES MALFAITEURS À L'ŒUVRE

Nadeau ne figure pas en pied dans le recueil des trente ans de Tristram, mais sa silhouette se dessine. Qui a eu la chance de côtoyer le drôle et sérieux Jean José Marchand ou Jean-Jacques Lefrère les retrouvera ici. Sur leur conseil, les éditeurs publient *Le tutu*, de Princesse Sapho, alias Léon Genonceaux, un roman annonçant Jarry et le surréalisme. Éric Chevillard rend compte de ce livre inclassable dans l'un de ses feuillets du *Monde*, en 2006 : « *Rares sont les auteurs qui osent écrire n'importe quoi. La liste serait longue, en revanche, de ceux qui n'ont pas peur d'écrire n'importe comment, trop longue pour être citée ici* ». Chez Tristram, personne n'écrit n'importe comment, mais chacun écrit au singulier. Ou bien traduit au singulier. Ainsi de Bernard Hoepffner, dont on lira un texte drôle et intelligent, sur les questions que se pose le traducteur quand on ne les lui pose pas. Ou de Guy Jovet, qui a traduit, de nouveau, le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, sans oublier les tirets que Charles Mauron avait omis. Un article des deux éditeurs sur l'édition du roman, imposée aux agrégatifs en 2006, dit la peur de l'institution face à ce roman qui est un modèle pour Kundera et Calvino, parmi d'autres, et que Diderot aimait plus que tout.

La peur est souvent là, face à des textes qui échappent aux règles, aux normes, à une compréhension rapide et immédiate, vite digérée. Peur devant Arno Schmidt, sur qui on lira l'entretien entre Claude Riehl, son traducteur, et Pierre Senges ; peur devant Isidore Ducasse, que Philippe Sollers rétablit sous ce nom dans un article qui illustre sa « guerre du goût » ; peur, sans doute, devant Maurice Roche, l'un des hommes les plus drôles de Paris, dit sa légende, mais pas seulement. Vollmann effraie par son intensité. Dix-huit heures d'écriture par jour, une œuvre énorme, pas uniquement par le volume. Et Ballard, l'un des auteurs le plus souvent édités par Tristram. On pourrait consulter la liste des publications de Tristram et trouver encore bien des exemples.

Mais une maison d'édition vit aussi de quelques succès. Et grâce à Mark Twain ([traduit, par Bernard Hoepffner](#), comme un véritable auteur, pour des plus de onze ans) et à Kenneth Anger, dont *Hollywood Babylon* a été

un bestseller, on vit à Auch et on y fait de beaux livres. Sans doute pour encore vingt ans puisque, paraît-il, on juge de la pérennité d'une maison à cinquante ans. Bernard Wallet, autre grand éditeur et fondateur de Verticales, doit avoir son avis là-dessus. De lui, on lira le texte passionné et passionnant sur Kerouac, exercice critique qui illustre ce qu'écrit un autre auteur de la maison, « accélérateur n°1 » de Tristram, Lester Bangs. C'est Jim DeRogatis, dans l'entretien évoqué plus haut, qui le cite : « *s'engager et interagir avec l'art qui vous a ému, puis convertir cette réaction émotionnelle en termes intellectuels* ». Bangs faisait de la critique de rock. Il était partial, injuste, excessif et enthousiaste. Il a démoli (parfois à tort) des disques : le 4 de Led Zepelin ou *Exile on Main Street* des Rolling Stones, il a pu se montrer plus que sévère avec son grand ami Lou Reed. Bangs le disait à ses confrères déjà gagnés par la « communication », autre nom du commerce : « *Faites votre truc à vous. Dites-nous ce que vous pensez ! Soyez vous-même !* »

Ces conseils, et d'autres, on les retrouve à la fin du recueil, quand Martigny et Gaillot interrogent des écrivains, des éditeurs, des libraires ou des critiques. Ainsi, Céline Minard, Lydie Salvayre ou Antoine Volodine donnent le même conseil, ou presque, à un jeune qui débute. Citons le dernier : « *Mets-toi face au mur et va de l'avant, ne regarde rien d'autre que les images qui te possèdent, n'écoute pas les cris qui te découragent, va de l'avant quoi qu'il t'arrive, n'attache aucune attention à ce qui bouge hostilement derrière toi, touche le mur, traverse le mur, de briques, de pierres ou de paroles* ».

À propos de Lester Bangs, encore, les compagnons interviewés disent qu'il « *aimait les mots* ». On ne saurait mieux dire de tous les auteurs Tristram. Le mérite de cette anthologie qui rassemble des malfaiteurs dans une « société de bienfaisance » la morale en moins (ou bien une autre morale en plus), c'est de donner envie de se précipiter dans une bibliothèque ou de se ruer et de se ruiner dans une librairie, pour explorer, découvrir, s'enthousiasmer (ou s'énerver). Il faudra pour cela bien des années. Encore trente ans au moins.

Des tours de la liberté

Cette élégante plaquette, modeste d'apparence, pourrait bien devenir un classique de notre histoire politique. Un repère pour ceux que les libertés publiques intéressent, et un avertissement pour ceux qui y portent atteinte à la légère. Et il nous reste à espérer que nous ne serons pas placés un jour, la France s'étant donnée à un régime autoritaire, dans le cas de la relire avec regret, remords et honte.

par Jean Lacoste

François Sureau

Pour la liberté

Répondre au terrorisme sans perdre raison

Tallandier, 78 p., 7,90 €

Pour la liberté réunit les trois plaidoiries que M^e Sureau a prononcées en 2007 au nom de la Ligue des droits de l'homme [devant le Conseil constitutionnel](#) dans le cadre d'une question prioritaire de constitutionnalité, une procédure relativement récente (2008) qui permet de contester devant cette institution une disposition déjà votée et promulguée, au motif qu'elle porte atteinte à la Constitution actuelle et, par le détour du Préambule de 1946, à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Il s'agissait en l'espèce de dispositions contenues dans des lois relatives à l'état d'urgence.

François Sureau est, de formation, un haut fonctionnaire, c'est un « énarque », un homme de droite socialement et sans doute idéologiquement, mais c'est aussi un écrivain reconnu, publié chez Gallimard, et un poète. Première singularité. Mais s'il faut signaler ces plaidoiries – qui s'ajoutent, bien sûr, à d'autres contributions sur cette question de l'état d'urgence permanent –, c'est qu'en 2013, dans un saisissant récit intitulé *Le chemin des morts*, cet ancien membre du Conseil d'État a raconté en toute sobriété son expérience jadis comme membre de la commission de recours qui statue sur les demandes d'asile. Jeune haut fonctionnaire, rapporteur du dossier, confiant – peut-être trop – dans les progrès de la démocratie en Espagne, il avait conclu, en toute logique juridique, au rejet de la demande d'un réfugié basque, un ancien activiste. Ce dernier, refusant de vivre clandestinement en France, est retourné en Espagne, où il a été rapidement

retrouvé et égorgé... tant les haines demeuraient vives, tant la vengeance réclamait du sang. Expérience glaçante qui explique peut-être, avec aussi l'expérience de l'accueil des réfugiés afghans, la singularité de la position de François Sureau qui l'a conduit à se faire l'avocat de la Ligue des droits de l'homme devant le Conseil constitutionnel, une position très éloignée de celle, toujours plus répressive, de son camp naturel, et cela avec une hauteur de vues qui dissipe toute idée de jeu de rôle.

Ce que François Sureau – à trois reprises avec succès – a demandé au Conseil de censurer sont des dispositions qui, dans le cadre de « l'état d'urgence », avaient été définies de façon extraordinairement vague. Comment encadrer ou surveiller la consultation des sites djihadistes sans porter atteinte à la liberté de pensée et d'opinion, à la nécessité de s'informer ? Comment réprimer l'entrave à l'action des « pouvoirs publics » – notion qui englobe bien du monde, jusqu'au modeste garde champêtre – sans s'exposer à des aberrations, avec la notion de « délit d'entreprise individuelle terroriste » ? Comment organiser l'assignation à résidence sans imposer des contraintes excessives à la liberté d'aller et venir ?

L'avocat ne méconnaît pas les nécessités qui s'imposent en général aux pouvoirs publics et l'obligation d'agir qui pèse sur un exécutif placé sous le regard d'une opinion traumatisée, mais, preuves historiques à l'appui, il rappelle que le renforcement de l'arsenal répressif conduit rapidement à des dérives : on dit poursuivre les islamistes et l'on en profite pour intimider... les écologistes. Cela s'est vu. Admettons cependant que certaines circonstances imposent certaines mesures ; ce qui suscite véritablement l'étonnement, l'ironie supérieure et finalement l'indignation de l'avocat – selon une sensible gradation



DES TOURS DE LA LIBERTÉ

des trois plaidoiries –, c'est la légèreté (pire que le cynisme) avec laquelle le législateur, quel qu'il soit, porte atteinte sans y réfléchir trop longtemps, sans y prendre garde (pour ainsi dire à la sauvette, en catimini), à des droits et des libertés qui sont le produit d'un lent usage de la raison et de l'expérience historique. Il le fait au nom de l'efficacité dans les « temps difficiles », mais rien ne prouve que l'efficacité implique de renoncer à des garanties comme le contrôle du juge judiciaire. Faut-il rappeler les « lois scélérates » qui ont suivi les attentats anarchistes, lois dénoncées par Léon Blum dans *La Revue blanche* ? Est-il prudent de laisser à des bureaux anonymes du ministère de l'Intérieur le soin d'écrire des dispositions qui mettent en jeu, pour ne pas dire en péril, des libertés conquises depuis deux ou trois siècles ?

« Affaire de juriste », « libertés formelles », diront les réalistes ou ceux qui ne croient qu'aux rapports de force. François Sureau, en juriste et en écrivain, connaît le poids, la portée, la valeur des mots, et les conséquences des décisions. Sa voix n'en est que plus forte et dérangeante. Il

pense contre son camp, et lance un avertissement. L'éloquence ici devient un acte de courage.

Le droit, ces « grands principes » qui suscitent l'ironie des esprits forts et irritent les partisans de la répression sans contrôle, ont été élaborés au lendemain de moments de crise, dans des « temps difficiles » précisément, et ces derniers furent nombreux dans notre histoire ; c'est pourquoi on ne devrait toucher qu'avec circonspection à cet ensemble de libertés. Mais non, « sagesse ringarde », « mollesse coupable »... François Sureau nous avertit pourtant : « *Il y va de ce que nous sommes.* » La question est simple : peut-on prétendre défendre notre « *way of life* » contre les barbares en cédant rapidement sur les principes de liberté qu'ils contestent et sans d'ailleurs être assurés d'être mieux défendus et mieux protégés ? Et, surtout, comment ne pas s'étonner de la légèreté de ceux – peut-être désarçonnés par la violence de leur tâche, mais oublieux des précédents – qui bricolent des armes policières et juridiques qui, tombées dans de mauvaises mains, pourraient se révéler redoutables pour les libertés publiques et cette civilisation de liberté que l'on prétend défendre ?

Les lieux de mémoire font-ils l'Europe ?

En cet automne européen tourmenté, les ouvrages traitant de l'Europe s'entassent sur nos étagères. Une occasion pour revenir à quelques fondamentaux et s'interroger sur leur usage contemporain. Ainsi, le « lieu de mémoire ». Devenu, à l'instar de la « longue durée », un concept en français dans le texte, peut-il s'appliquer à des « lieux » européens ? Existents-ils ? Sont-ils partagés ? Autant de questions soulevées par Étienne François et Thomas Serrier qui publient une somme impressionnante, un ouvrage collectif qui inspecte les nouveaux paysages mémoriels de la grande Europe. Une démarche novatrice.

par Jean-Yves Potel

Étienne François et Thomas Serrier (dir.)
Europa. Notre histoire
 Les Arènes, 1 386 p., 39 €

La fin de la guerre froide et la lente réunification qui s'ensuivit ont modifié notre perception de l'espace européen. Jadis quadrillé de frontières, quand circuler demandait visas et passeports, il s'est totalement ouvert, du moins dans les limites des accords de Schengen. Berlin, Varsovie, Lyon, Lisbonne ou Copenhague communiquent sans problème et à grande vitesse. Les populations se mélangent, font mieux connaissance. S'ajoutent de nouvelles formes d'échanges, via les réseaux sociaux, qui peuvent, encore plus rapidement, mettre en contact nos sentiments, nos rêves, nos mémoires. La littérature en sait quelque chose.

Les historiens en prennent conscience. Après *l'Histoire mondiale de la France* publiée récemment par Patrick Boucheron (Seuil, 2017), qui aborde des événements nationaux dans leur interaction mondiale, la grande entreprise *Europa* recherche des « lieux de mémoire » de l'Europe. Elle les relie à l'intimité des mémoires collectives nationales, partagées ou non, elle s'interroge sur leur « *hétérogénéité constitutive* », et analyse leurs mutations, « *le dedans et le dehors des Europe* ». Il n'y a pas une mémoire européenne, mais une « *géographie des mémoires* » qui se croisent et circulent constamment.

Le résultat est lourd : un volume de 3 kilos (format 21 x 27 cm, épaisseur 5 cm), 149 entrées traitées par 109 auteurs de 24 nationalités, sur 1 386 pages ! Initialement, nous dit-on, l'éditeur avait envisagé un coffret de trois tomes de taille ordinaire. C'eût été préférable. Car, fabriqué comme il est, la lecture linéaire de cet ouvrage est pratiquement impossible, surtout dans un train qui traverserait l'Europe (mais cela se fait-il encore ?). Il n'y a plus qu'à espérer qu'une édition électronique (un *e-book*) soit bientôt disponible, ce qui permettrait aux Européens de le lire dans le métro, sur leur téléphone ou leur tablette.

Cela en vaut la peine. Le travail de l'équipe réunie autour d'un noyau franco-allemand, très ambitieux, ouvre de nouveaux horizons à notre regard sur l'Europe. Il lui donne des fils conducteurs. Loin de concevoir un édifice uniforme et consensuel, les auteurs ont échangé pendant plusieurs années, se sont réunis en séminaire, se sont accordés ou désaccordés autour de trois grands thèmes. Chacun a été coordonné par un ou deux historiens disposant de 500 pages : « Présences du passé » (Valérie Rosoux, Akiyoshi Nishiyama) ; « Les Europe » (Pierre Monet, Olaf B. Rader) ; « Mémoires-monde » (Jakob Vogel). On se promène dans cette architecture au gré de son humeur, les entrées aux titres alléchants, aux auteurs réputés, en appellent d'autres, nous embarquent sur un chemin qui ne respecte pas l'ordre suggéré. C'est peut-être ce qui rend attachant ce gros livre aux titres et sous-titres soignés.

Ce qui n'empêche pas les oublis. La matière est infinie, il fallait faire des choix, répondront à

LES LIEUX DE MÉMOIRE FONT-ILS L'EUROPE ?

juste titre les concepteurs du volume. On sent quand même l'absence de certains pays du Nord scandinave ou du Sud ibérique (*quid* du Portugal ?), un réel autocentrage autour des visions allemandes et françaises, ou certains silences : pourquoi éviter les guerres coloniales ou de décolonisation parmi les « brûlures du passé » ? L'Angola, l'Algérie, le Congo, n'ont-ils pas brûlé les mémoires portugaise, française ou belge ? Certes, la dernière partie, essentiellement consacrée aux conquêtes et exploitations du monde par l'Europe, aborde dans plusieurs entrées le colonialisme vu par les colonisés. Mais quand on parle de brûlures mémorielles en Europe, de guerres et de ressentiments, comment oublier l'expérience des guerres coloniales qui tourmente encore la mémoire de millions d'Européens ?

D'autant que l'expérience des guerres mondiales ouvre l'ouvrage. Il y a par exemple un texte passionnant de Jay Winter sur les mémoires de la Grande Guerre. Partant du constat que, vu la nature des combats, « *l'armée des morts devint rapidement l'armée des disparus* », il met en valeur trois innovations en matière de commémoration : l'apparition du culte des noms, l'érection de cénotaphes et de monuments à des « soldats inconnus ». Des formes nouvelles de mémoire, assez répandues, quoique, souligne l'auteur, « *il n'existe pas de mémoire européenne de la Grande Guerre* ». Valérie Rosoux a l'originalité d'aborder la mémoire des ravages du XX^e siècle par le biais des réconciliations (continentales), ce qu'elle appelle « *la trame historique de la réconciliation européenne* » qui serait la « *valeur ajoutée* » de l'Europe, dont elle reconnaît « *modestement* » qu'elle n'est pas aboutie. Elle compare ainsi les relations franco-allemandes aux relations franco-algériennes, et relève à juste titre que le blocage des secondes relève moins de la diplomatie que des mémoires non reconnues : « *Si Verdun symbolise désormais un "martyre collectif" et une "tragédie partagée" [...], des lieux comme Sétif, Guelma, ou Kherrata (massacres du 8 mai 1945) continuent de susciter polémiques, batailles de chiffres et autres contestations* ». Il y a sans doute dans ce décalage un trait de l'époque. Un traitement plus approfondi des mémoires de la colonisation, et surtout des décolonisations, mémoires fort différentes selon les pays et les milieux, aurait été bien venu.

Mais poursuivons notre promenade. Tout commence en fait par des récits, et le plus grand d'entre eux n'est-il pas l'Histoire ? Elle a servi pendant deux siècles, nous dit François Hartog, à bâtir le grand récit européen comme épicode de la civilisation. Qu'en est-il aujourd'hui ? « *L'Histoire est-elle un lieu de mémoire européen ?* », interroge-t-il en jouant malicieusement sur l'ambiguïté de la formule. Reprenant sa conception du « *régime moderne d'historicité* » qu'il juge essentiellement téléologique, centré sur le progrès et toutes ses variantes, il considère qu'il s'est « *fracassé en 1945* », même s'il a fallu attendre 1989 pour s'en apercevoir. « *On peut y reconnaître le coup final porté au temps moderne et au concept moderne d'Histoire.* » Concept qui « *achevait de perdre sa capacité à donner du sens* ». Mais alors que devient Clio ? « *A-t-elle une place dans le monde d'aujourd'hui ?* », demande-t-il. Il la situe au sein de la culture mémorielle qui s'est mise en place ces derniers temps : « *L'histoire, celle des historiens, s'est mise au service de cette Mémoire, très historienne en fait, dans ses démarches, car enquêtrice, soucieuse d'archives et de traces de toutes sortes. Il s'agit de mémoires volontaires, plus à reconstruire qu'à retrouver, des mémoires que l'on n'a pas, que l'on n'a pas pu avoir (car une transmission n'a pu se faire), d'un manque et d'une absence que l'on cherche à combler. Des mémoires à faire reconnaître dans l'espace public comme un droit : un droit à la Mémoire.* » Il soustrait l'Histoire aux grands récits téléologiques, pour « *des formes renouvelées d'histoires au pluriel* ». Sans H majuscule.

Ce texte aux allures de manifeste éclaire singulièrement le titre du livre, *Europa. Notre histoire*, et son projet. Il s'agit de « *reprendre l'histoire de l'Europe autrement, à travers le prisme des mémoires* », de « *mettre en valeur une sorte de grammaire générale des mémoires européennes* », écrivent Étienne François et Thomas Serrier dans leur prologue. Dès lors, les « *lieux* » ne sont plus de simples concentrés d'identité mais des miroirs à mille facettes. Réfléchissant sur une trace de la présence viking à Stockholm, Pierre Monnet et Olaf B. Rader développent cette idée en introduction à la deuxième partie – la plus réussie – qui met Europe au pluriel. « *De ce pluriel, témoignent autant d'entrées prises dans leur longue durée et leurs facettes multiples.* » Et ils égrenent des « *villes millefeuilles* » (Istanbul, Vilnius), des « *hommes caméléons* » (Napoléon, César, Alexandre), des « *lieux à la croisée* » (Venise, Saint-Petersbourg, des

LES LIEUX DE MÉMOIRE FONT-ILS L'EUROPE ?

frontières, des murs ou Tchernobyl). Ils nous invitent à « *circuler entre des figures héroïques et maudites, des paysages habités et imaginés, des passions aveugles ou avides, des tracés de régression et de transgression, des langages archivés et inventés* ». Finalement, nous découvrons des lieux sélectionnés « *en fonction du pouvoir de réfraction et de diffraction que les Européens leur ont justement attribué au cours du temps* ». C'est ce pouvoir qui définit le lieu de mémoire européen.

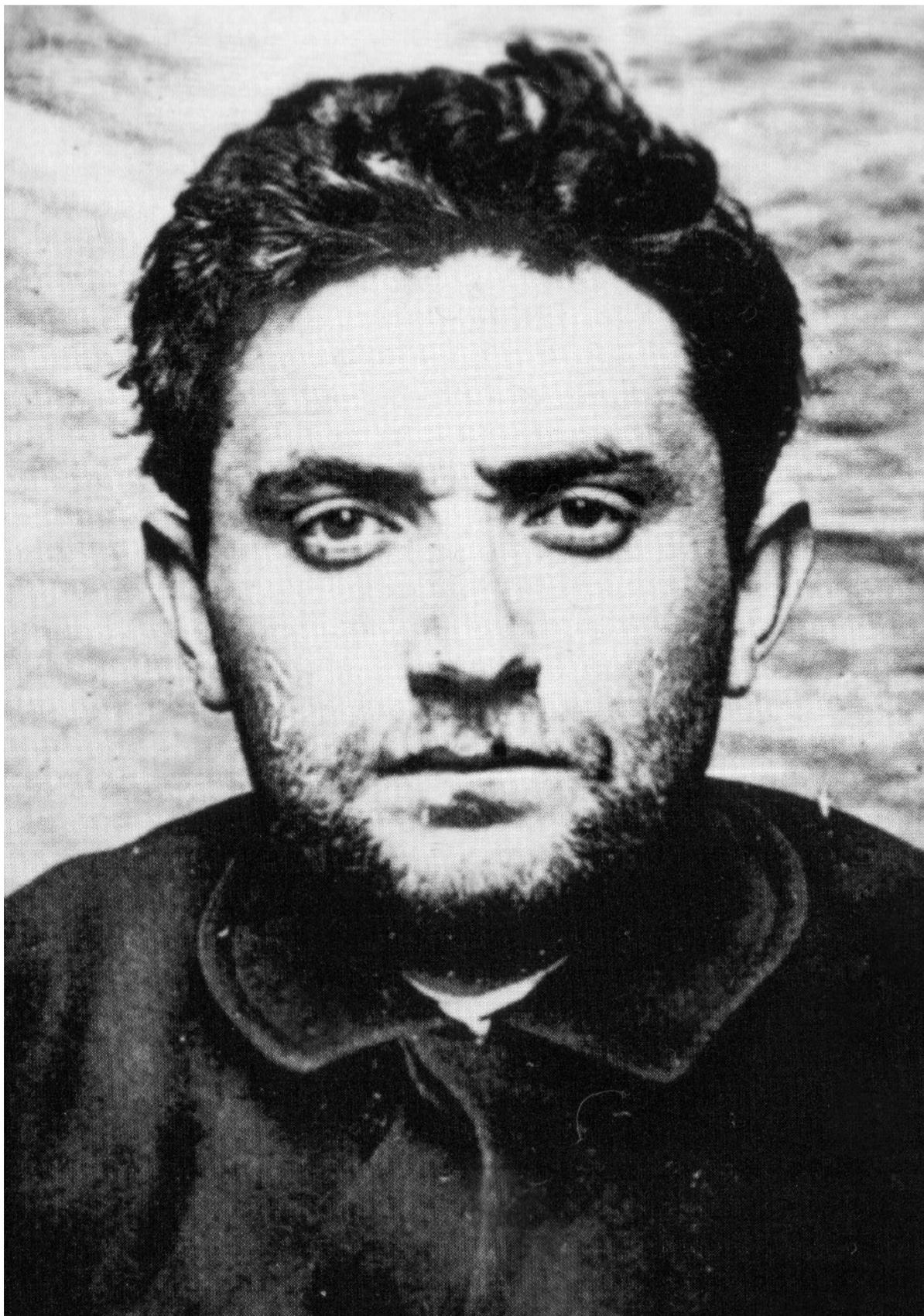
De même, quand dans la troisième partie de l'ouvrage, nous allons explorer les « *chemins reliant les mémoires européennes à l'histoire mondiale* », car « *il est impossible de raconter l'Europe sans évoquer ces lieux qu'elle a en partage avec le monde* ». On y retrouve d'ailleurs notre remarque sur les mémoires de la colonisation : « *Contrairement à la présence massive de la mémoire patrimonialisée des deux tragédies made in Europe (les deux guerres mondiales), celle de la colonisation est faiblement inscrite dans le quotidien des Européens.* » (Catherine Coquery-Vidrovitch, Bogumil Jewsiewicki) Sans que l'article nous éclaire vraiment sur la « *multiplicité des expériences* ». Plus hétéroclite que les précédentes, cette dernière partie rassemble des entrées autour de quatre verbes choisis par Jakob Vogel : conquérir, imposer, exporter, échanger. On y parle cartes, croisades, missionnaires, arpenteurs, découvreurs, tour du monde, sextant, canons, noms, terre promise, horloge, archéologie, bagnards, révolution, kalachnikov, opéra, Hollywood, cuisine, luxe, musée, patrimoine, mythes, passeport, mosquées, etc. Le capitalisme est présenté comme un concept en forme de récipient : « *Il sert non seulement de récipient pour rendre présent le passé, et d'outil pour pénétrer intellectuellement le présent, mais aussi de toile de fond sur laquelle sont projetés des craintes et des peurs, des attentes et parfois aussi des espoirs très divers afin de les articuler, de les présenter et de les imposer dans une dialectique du conflit. Il ne risque pas de tomber dans l'oubli.* » (Jügen Kocka) Ainsi, le concept de « *vieille Europe* » est devenu une interrogation sur la « *place des Européens, longtemps convaincus de leur mission civilisatrice, dans la modernité* » (Andreas Eckert, Shalini Randeria). La promenade se clôt, mais peut-elle se terminer ?

Nouvelles lueurs sur Octobre (épisode 1)

Alors que l'on célèbre le centenaire de la révolution d'Octobre, paraissent un grand nombre d'ouvrages qui en explorent tous les aspects. En attendant Nadeau, après avoir mis en avant l'ouvrage de [Yuri Slezkine](#) et celui de Tariq Ali, s'attarde sur des livres, très différents par leurs sujets, leur valeur ou leur manière d'aborder cet événement historique essentiel : [La révolution russe. Une histoire française d'Éric Aunoble \(La Fabrique\)](#) ; Les bolcheviks prennent le pouvoir d'Alexander Rabinowitch ([La Fabrique](#)) ; La révolution russe vue par une Française de Marylie Markovitch ([Pocket](#)) ; 1917, l'année qui a changé le monde de Jean-Christophe Buisson ([Perrin](#)) ; La guerre civile russe d'Alexandre Jevakhoff ([Perrin](#)) ; Que faire de 1917 ? d'Olivier Besancenot ([Autrement](#)).

par Jean-Jacques Marie

Les commémorations constituent l'un des rites dont la société est encombrée. Elles sont souvent une forme détournée ou hypocrite de l'enterrement, sinon de la crémation, et reflètent donc la réalité évoquée par Karl Marx en une courte phrase : « *La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants* », ainsi souvent transformés en véritables morts – vivants capables seulement de répéter les fausses vérités officielles ou officieuses. Ainsi le centenaire de la guerre de 14 avait-il



Grigory Zinoviev

NOUVELLES LUEURS SUR OCTOBRE

permis au président Hollande d'exalter les vertus du colonialisme en célébrant le sacrifice tout à fait involontaire des troupes coloniales chargées de défendre la puissance occupante. François

Hollande s'exalte : « *Comment ne pas saluer les 430 000 soldats venant de toutes les colonies, de l'Afrique à l'Asie du Sud-Est, et qui ont pris part à une guerre qui aurait pu ne pas être la leur ?* »

NOUVELLES LUEURS SUR OCTOBRE

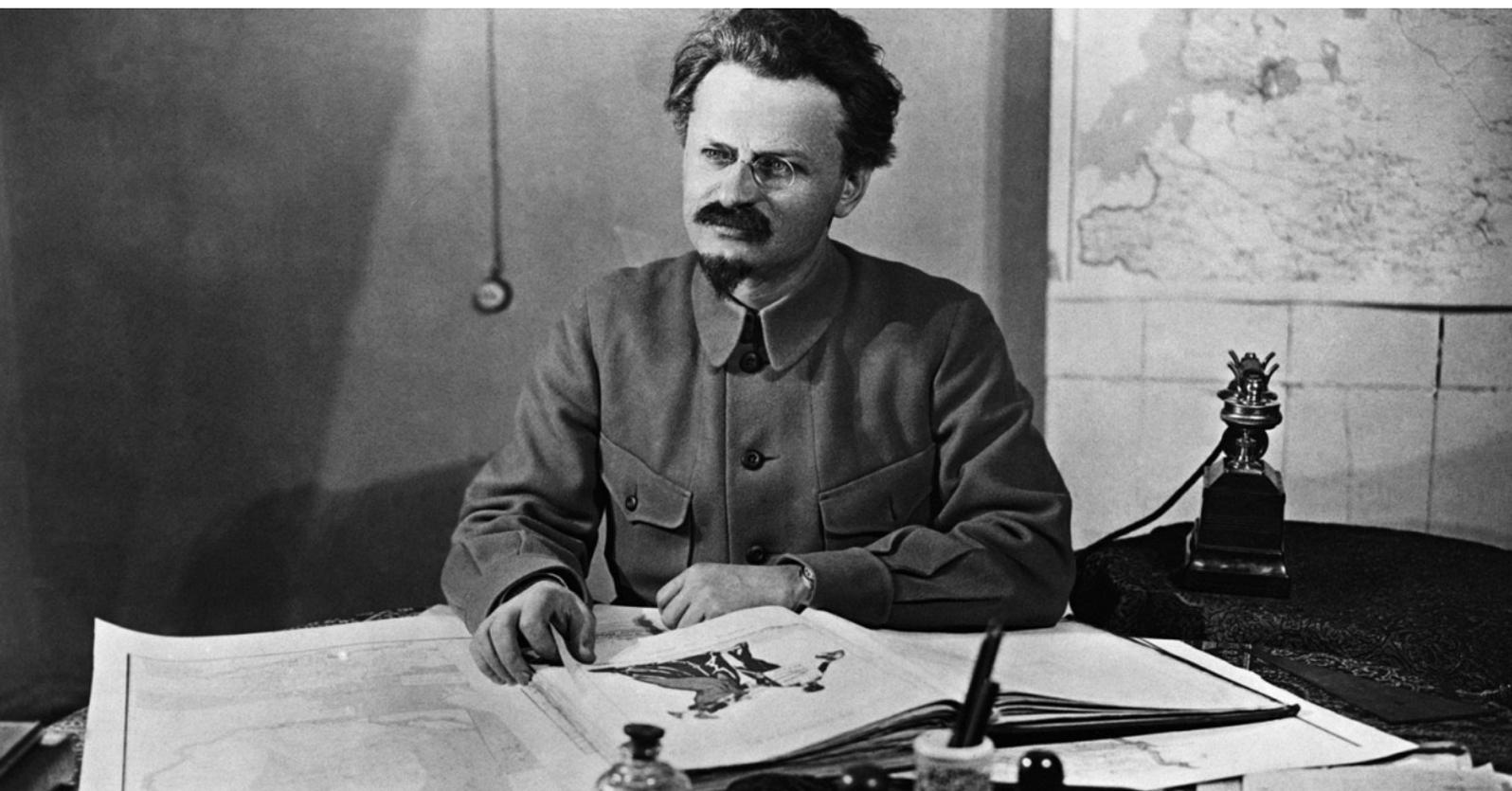
Les malheureux soldats vietnamiens, sénégalais, algériens, marocains et autres réquisitionnés par leur puissance colonisatrice, devaient en effet n'être guère enflammés par le désir de rendre à la France l'Alsace et la Lorraine, mais nul ne leur a alors demandé leur avis...

La révolution russe pouvait d'autant moins échapper à ce sort qu'elle a vraiment, selon le mot célèbre de l'Américain John Reed, mort du typhus déchaîné par la guerre civile, « ébranlé le monde ». La Russie de Poutine donne une expression caricaturale de la commémoration. Le comité qui en est chargé en Russie est présidé par Sergueï Narychkine, le chef des services de renseignement. Elle comprend en son sein, parmi les 63 signataires qui y siègent, Vladimir Legoïda, le président de la section synodale du Patriarcat de Moscou chargée des relations entre l'Église, la société et les médias, Sergueï Stepachine, le président de la Société impériale orthodoxe de Palestine, l'évêque Gueorgui Chevounov, gouverneur du monastère masculin de Sretenski, ou encore Dmitri Chakhovskoi, professeur à l'Institut orthodoxe Saint-Serge. Le gouvernement bolchevik ayant décidé dès le 26 octobre de transférer aux paysans les millions d'hectares de terres de l'Église et des monastères, on imagine quel peut être, pour ces honorables dignitaires, le sens de la révolution russe que, dès le 19 janvier 1918, le patriarche Tikhon dénonçait comme une « *entreprise satanique* ».

Mais la France n'est pas la Russie, même si certains des susnommés viennent y évoquer la révolution à leur manière, avec des représentants de la société de la noblesse russe. Son centenaire a pourtant été précédé à la fin de l'année passée par la publication de deux ouvrages qui permettent d'en saisir plusieurs aspects essentiels. Le premier est le livre d'Éric Aunoble : *La révolution russe. Une histoire française* (La Fabrique). L'auteur y décrit avec beaucoup de précision l'évolution de l'image donnée de la révolution russe en France par les divers courants politiques et par les historiens au fil des années, en liaison avec les exigences de la politique intérieure et internationale. Son travail, fouillé et très éclairant, peut se résumer à ceci : « *Au long d'un siècle la révolution russe a été lue en fonction du contexte politique français.* » Les historiens n'y échappent guère.

Le mérite du livre d'Alexandre Rabinowitch, publié il y a quarante ans aux États-Unis, presque trente en Russie, après avoir été dénoncé en Amérique au lendemain de la chute de l'URSS par l'historien Richard Pipes, est d'un tout autre ordre. Son indépendance d'esprit est garantie puisqu'il appartient un moment au Conseil de sécurité mis en place par Ronald Reagan, l'homme de la guerre des étoiles, célèbre aussi pour avoir licencié les contrôleurs aériens coupables d'avoir fait grève... La sécurité n'a pas de prix. *Les bolcheviks prennent le pouvoir* est un récit minutieux, détaillé, extrêmement précis de l'activité du parti bolchevik à Petrograd de juillet à octobre 1917. Rabinowitch y évoque en particulier les discussions très vives menées au sein d'un parti qui, sauf en juillet sous le coup d'une répression qui jette en prison près de 800 de ses dirigeants et de ses cadres, ne cesse de voir ses rangs se gonfler de nouveaux adhérents qui n'ont souvent du bolchevisme qu'une vision assez sommaire, réduite à la volonté d'imposer la paix, d'assurer la transmission de la terre à la paysannerie et celle du pouvoir aux soviets. Il y livre un tableau très riche des débats conduits à l'initiative de Lénine, caché en Finlande pour échapper à la campagne médiatique et politique le présentant comme un agent allemand, sur l'insurrection visant à transmettre enfin tout le pouvoir aux soviets. Cette perspective que Lénine veut imposer à la direction du parti bolchevik se heurte à de nombreuses objections de portées diverses en son sein. De ceux qui, comme Zinoviev et Kamenev, ne voient comme perspective pour le parti bolchevik d'être le grand parti d'opposition à l'Assemblée constituante alors que tout s'effondre en Russie, à ceux qui, effrayés par la lourdeur de l'héritage catastrophique laissé par le gouvernement provisoire et la guerre, s'interrogent sur la possibilité d'assumer la charge du pouvoir. Les pages dans lesquelles Rabinovitch évoque la discussion acharnée qui a lieu au comité de Petrograd du parti bolchevik jettent une vive lueur sur l'ampleur des divergences que peu de militants cherchent à dissimuler ou à atténuer.

Le livre de Marylie Markovitch (Agora) est encore d'un tout autre genre. Il s'agit de la réédition d'un livre de souvenirs de la correspondante de la *Revue des Deux Mondes* en Russie, publié pour la première fois en 1918. Présente en Russie lors de la révolution de février, elle suit l'actualité avec une inquiétude grandissante jusqu'à son retour en France en septembre. Pour elle les choses sont simples : les bolcheviks sont des agents allemands ; ses grands hommes sont



Léon Trotsky

NOUVELLES LUEURS SUR OCTOBRE

Kerenski et Kornilov. Symboliquement, sa dernière note avant son embarquement porte sur l'échec du complot de ce dernier : « *Le programme de Kornilov, écrit-elle, dicté par les circonstances, dont le pathétique dépasse tout ce que le monde avait pu prévoir, aurait peut-être assuré le salut de la Russie.* » Une fois cette vision des choses digérée, son reportage, vivant, ne manque pas d'intérêt.

Journaliste au *Figaro*, Jean-Christophe Buisson publie chez Perrin un *1917, l'année qui a changé le monde*, remarquablement illustré (mais l'histoire ne se réduit pas à l'iconographie) et qui évoque brièvement les divers chocs qui ébranlèrent notre planète en cette année 1917. La révolution russe y tient évidemment une place importante, sans être pour autant une place de choix. Dans son texte lapidaire, il qualifie Octobre 1917 de « putsch », bref de coup de main organisé par un petit groupe pour chasser les détenteurs du pouvoir et s'installer à leur place. Alexandre Sumpf parle, lui, de « coup d'État ». Or le menchevik de gauche Soukhanov, décrivant la journée du soviet du 22 octobre où les bolcheviks avaient mobilisé politiquement leurs forces pour préparer le deuxième congrès des soviets, écrit dans ses souvenirs à propos de cette mobilisation : « *Partout ce n'étaient que der-*

nières revues et derniers serments. Des milliers, des dizaines de milliers, des centaines de milliers d'hommes... C'était déjà l'insurrection. L'insurrection avait déjà commencé. » Un putsch ou un coup d'État réalisé par des « centaines de milliers d'hommes », c'est certainement une première (et sans doute une dernière) dans l'histoire du monde.

Pour Alexandre Jevakhoff, auteur d'une volumineuse *Histoire de la guerre civile russe*, le coup d'État est pourtant évident. « *Qu'est-ce que la grande révolution socialiste d'Octobre, sinon la transfiguration d'une insurrection armée pour renverser le gouvernement légal ? [...] Ce qui deviendra l'un des fondements du système soviétique, et sera qualifié de totalitarisme, apparaît ainsi dès la première moitié d'octobre 1917 : comment priver l'institution représentative du pouvoir légal de sa légitimité au prétexte d'une revendication émanant d'une minorité messianique ?* » Ce n'est là qu'un détail du livre de Jevakhoff. Quel pouvoir légal ? Le gouvernement provisoire est issu de la Douma élue en 1912 pour quatre ans sur la base d'un système électoral trafiqué après la dissolution des deux premières doumas trop indociles, dite pour cette raison « Douma des Seigneurs » et dont le mandat, de plus, s'achevait en 1916. La seule « légitimité »

NOUVELLES LUEURS SUR OCTOBRE

du gouvernement provisoire était le soutien que lui accordait la majorité socialiste-révolutionnaire et menchevique des soviets. Or, à l'ouverture du 2^e congrès desdits soviets, le 25 octobre, les dirigeants socialistes-révolutionnaires et mencheviks mis en minorité quittent le congrès en embarquant avec eux les sténographes; certains affirment leur volonté d'aller mourir au Palais d'Hiver (proclamation solennelle qu'ils se gardent bien de mettre à exécution), invitent leurs camarades à les suivre et, comme ils sont minoritaires, déclarent le congrès non représentatif. La majorité des délégués mencheviks et surtout socialistes-révolutionnaires ne les suivent pas et restent dans le congrès qu'ils jugent, quant à eux, valide.

L'intérêt du livre de Jevakhoff ne réside pas non plus dans le fait qu'il nous cite le nom juif original de révolutionnaires connus sous leur pseudonyme devenu leur nom de guerre (Wallach dit Litvinov, Bronstein dit Trotski, etc.) ou dans les formules reflétant son aversion profonde pour les bolcheviks – ainsi, Trotski est « *le bonimenteur soviétique* » ou encore « *Méphistophélès déguisé en Raminagrobis* ». L'intérêt de l'ouvrage est d'un côté dans les portraits des principaux chefs blancs (Denikine, Koltchak, Ioudenitch, Wranguel, dont il évoque avec une certaine ironie la vantardise satisfaite) et de leur politique nationale et sociale à courte vue qui leur aliène à la fois les populations non russes et la masse des paysans pourtant mécontents des réquisitions alimentaires imposées par les communistes pour nourrir les villes et l'armée. Intéressant également, le récit qu'il fait de l'attitude des différentes puissances alliées qui soutiennent les « blancs » et les alimentent en armes (alors que personne évidemment ne vend rien aux communistes) mais sont à moitié paralysés par leurs divisions, y compris internes et, ce que Jevakhoff laisse dans l'ombre, la montée d'une vague révolutionnaire dans leurs propres pays.

Le livre d'Olivier Besancenot, *Que faire de 1917 ?* (Autrement), appartient à un autre genre que le reportage et l'étude historique. C'est une représentation politico-littéraire de la révolution russe à travers quelques moments sélectionnés et mis en scène de façon plus ou moins dramatique. Ces tableaux sont suivis d'une réflexion sur la dégénérescence de la révolution russe qui a débouché sur le stalinisme. Cette réflexion s'appuie en particulier sur l'analyse du phéno-

mène de bureaucratisation donnée par Marc Ferro. Pour ce dernier, la dégénérescence découle non de la constitution, dans une Russie soviétique isolée et ravagée par la guerre civile, d'un appareil sélectionné qui gère la pénurie à son profit et se répartit des privilèges, modestes au début mais de plus en plus nombreux. Selon lui, une bureaucratisation par en bas s'ajoute à une bureaucratisation par en haut (nomination de certains responsables des soviets ou des comités d'usines, par le détournement du vote majoritaire pour prendre tous les postes, par la « permanentisation » accélérée des cadres, etc.) Elle commence dès avril 1917, avant la révolution elle-même, sans aucun lien encore avec l'exercice du pouvoir, et semble donc relever d'un processus inévitable. En particulier par le fait que se détachent dans les comités des militants qui connaissent mieux les dossiers ou sont plus actifs ou plus expérimentés que d'autres et deviennent permanents. Cela revient à présenter tout délégué élu comme un bureaucrate en devenir et donc à nier la démocratie de délégation et à prétendre que la vie sociale, syndicale et politique peut et doit être réglée par une forme d'assemblée générale permanente qui refuserait de déléguer une quelconque responsabilité.

Outre la difficulté générale à mettre en place un tel système, un autre problème se pose : aucune classe possédante n'accepte d'être dépossédée sans tenter de reprendre ce qu'elle considère comme son bien. Toute révolution réelle, c'est-à-dire engendrant un bouleversement social touchant la propriété et ses formes, débouche donc inéluctablement sur la guerre civile, sur une lutte armée en général impitoyable. Imagine-t-on une armée révolutionnaire, rouge ou non, en assemblée générale permanente ? Certes, dans la guerre civile certains cadres de l'Armée rouge et du Parti communiste ont voulu mener une guerre de partisans ou de guérilleros dans laquelle chaque détachement autogéré ferait en gros ce qu'il voudrait. Mais cette autogestion militaire s'est heurtée au principe de réalité. Une guerre, même civile, se mène avec une armée centralisée, et cette réalité influe inévitablement sur la société elle-même, car l'arrière est aussi un lieu de la guerre qui se déchaîne. Les délégués élus ou les militants dévoués d'avril 1917 n'y sont pour rien.

Art riche, art fragile

Dirigé par l'ancien professeur de philosophie de l'université d'Aix-Marseille [Jean-Pierre Cometti](#), décédé l'an dernier, spécialiste de Wittgenstein et du pragmatisme américain, ainsi que par la poète Nathalie Quintane (Tomates ; Que faire des classes moyennes ? récemment), cet ouvrage collectif ouvre par sa forme comme par son propos de nombreuses réflexions fines et justes sur la situation de l'art actuel. Loin de tout manifeste moralisateur ou partisan, L'art et l'argent assume sa conception politique de l'art pour montrer l'urgence qu'il y a à penser cet art fragile d'être si riche et si précaire à la fois ; et pose un nouveau jalon dans cette réflexion qui peine toujours à trouver un écho élargi mais sait convaincre de plus en plus de sa nécessité – ce que rappellent ici les témoignages des étudiants des beaux-arts ou d'un directeur d'école communale d'art. Malgré son titre basement matériel, le livre dévoile dans son humble complexité une passion sensible et collective pour cet objet qu'est l'art, dont les auteurs diagnostiquent les périlleuses évolutions actuelles.

par Pierre Tenne

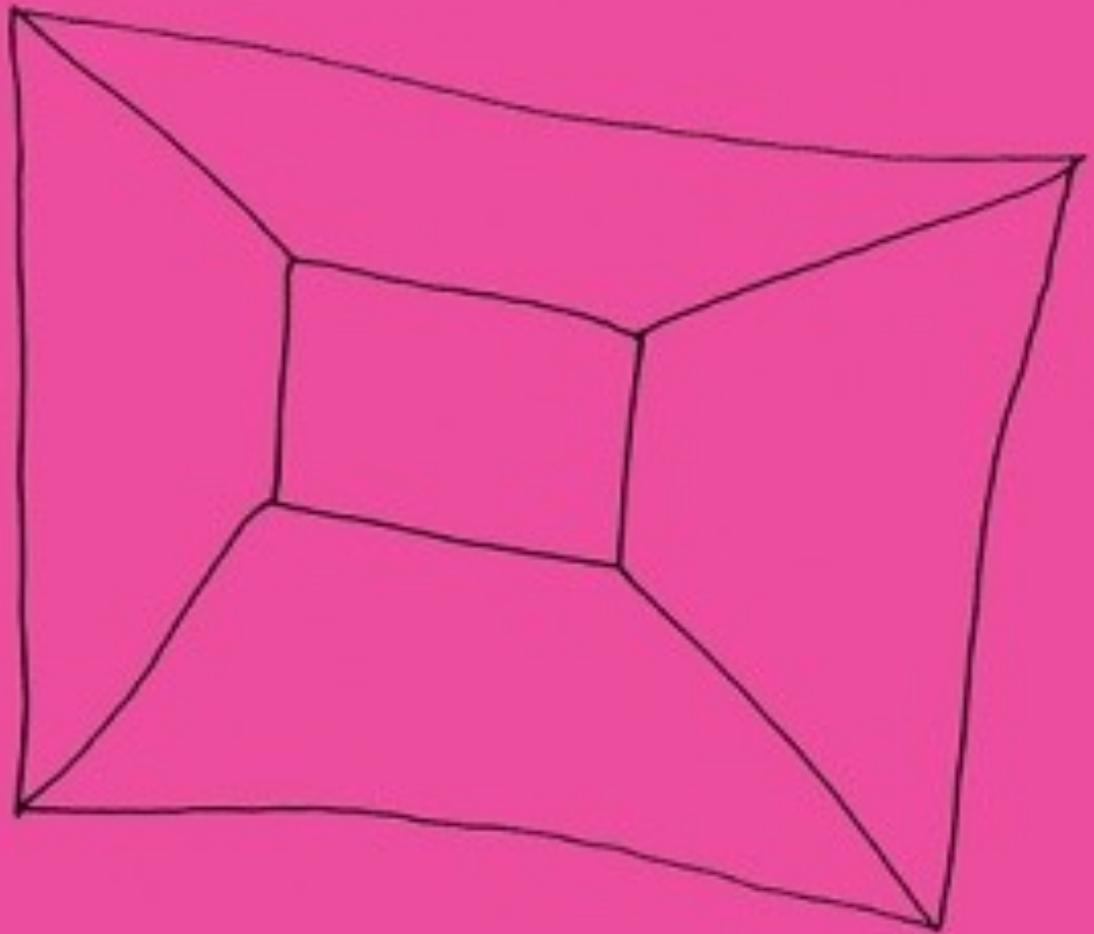
Nathalie Quintane
et Jean-Pierre Cometti (dir.)
L'art et l'argent
Amsterdam, 140 p., 16 €

Il y a quelques années pas si lointaines, le titre de cet ouvrage aurait désigné à coup sûr l'ambition du manifeste ou la synthèse exhaustive sous forme de traité. Le passage des postmodernités sur les pratiques intellectuelles se mesure aussi à la normalisation de ces nouvelles formes de pensée, où se côtoient témoignages anonymes d'acteurs (étudiants des Beaux-Arts et directeur d'une école d'art municipale), philosophie spéculative (Jovan Mrvaljevic), aggiornamento esthétique (Jean-Pierre Cometti), sociologie, économie, littérature, etc. Roboratif, pour un livre de 140 pages, qui témoigne avant même la lecture de la normalisation de ces sentiers méthodologiques nouveaux, au pouvoir d'attraction indéniab le et salutaire.

Il serait donc vain de reprocher à *L'art et l'argent* ses lacunes ou ses partis pris, assumés de part en part par ses auteurs, qui dessinent des sillons de

pensée, des rhizomes susceptibles d'interloquer et de convaincre, souvent dans un foisonnement de concepts et de paroles qui n'asphyxie jamais. Le recueil donne une publicité heureuse à un retour vers des concepts abandonnés par les analyses esthétiques occidentales les plus récentes et les plus diffusées. Jovan Mrvaljevic met ainsi au centre de sa réflexion la question du goût esthétique dans une critique brève mais enthousiasmante des mondes de l'art, qui invite à remettre sur l'établi la pensée de l'élitisme artistique. Sous la plume de l'auteur, le « goût de l'élite » – au sens des classes dominantes – se caractérise dans les dernières décennies par son désir d'afficher une solidarité avec le goût des « masses ». Loin des schémas de Bourdieu dans *La distinction*, l'auteur postule une volonté structurelle quoique récente d'euphémisation des manifestations de la distinction sociale à travers le goût esthétique : « *les élites collectionnent précisément l'art contemporain qui leur paraît assez spectaculaire pour attirer les masses. Voilà pourquoi [...] les grandes collections privées paraissent "non élitistes" et de nature à devenir des attractions touristiques mondiales* ». Le rappel que fait, avec d'autres auteurs, Mrvaljevic de la scission entre l'élitisme « des artistes » et les véritables élites des sociétés contemporaines invite à interroger à

CLEAN
FOUNDATION



ART RICHE, ART FRAGILE

nouveaux frais l'art ainsi taxé d'élitisme, qui n'apparaît plus tel parce qu'il est destiné à des élites économiques et sociales, mais pour la simple raison qu'il correspond à « *l'art produit par les artistes pour les artistes [...]. Ceux qui utilisent le mot "élitiste" en l'appliquant à l'art produit par les artistes ne suggèrent pas que les artistes gouvernent le monde, mais que le fait d'être artiste revient à appartenir à une minorité* ».

Cette capacité de nombreux articles à problématiser des usages banals des pratiques esthétiques aujourd'hui, pour dévoiler notamment la péremption imminente ou consommée de catégories pourtant encore en vogue, fait l'une des forces de l'ouvrage. L'approche sociologique ou économique, par Olivier Quintyn ou Nathalie Quintane, en offre d'autres exemples tout aussi stimulants pour qui s'intéresse à ces questions et cherche à s'y confronter en toute franchise, sans se réfugier

derrière une utopique exclusion des enjeux artistiques du monde qui les produit quoi qu'on dise – ce qui ne signifie pas que toute question d'esthétique soit réductible à l'histoire, au social ou au politique. Faisant souvent la synthèse de pensées qui restent méconnues d'un public élargi (Rainer Rochlitz, Hartmut Rosa, Boris Groys...) mais qui ont fondé les traditions intellectuelles dans lesquelles s'inscrivent de plain-pied ces auteurs.

L'introduction de la parole des étudiants des Beaux-Arts ou d'un anonyme directeur d'école d'art donne toute son ampleur à ces ambitions, en démontrant de toute évidence leur dimension concrète, immédiatement là dans cet art qu'on dit si mal « contemporain ». L'intelligence qui, selon un autre ordre du discours, se dégage de cet assemblage à nu de paroles et de vies convainc, mieux que ne le ferait sans doute un traité, de l'urgence qu'il y a à penser ces politiques de l'art dont ils montrent la détresse humaine qu'elles impliquent mathématiquement, sur un fond d'idiotie et de consumérisme qui laisse pantois.

ART RICHE, ART FRAGILE

Sans hargne ni parti pris, les auteurs veulent penser ce que disent les artistes, les étudiants et les passionnés, qui est que l'art ne se fait ni ne s'apprend plus dans (la plupart de) ces institutions qu'à travers une conception managériale, bureaucratique, communicationnelle, qui en assèche les nécessités plus que les potentialités. Sans doute faut-il un livre osé par des autorités indéniables, universitaires et poètes réunis, pour pouvoir formuler ces critiques faisant la plupart du temps face à l'impensable qui entoure aujourd'hui la question artistique auprès du public comme de certains spécialistes : le rappel de Catherine Millet s'excusant, dans un éditorial d'*ArtPress*, d'avoir affiché dans le même numéro l'œuvre de Jeff Koons en couverture est aussi efficace qu'accablant pour cette économie ne parvenant plus à poser la question du goût qui gagnerait presque à pouvoir être dit mauvais. Ce serait déjà le dire plus franchement.

L'art et l'argent touche juste, dans une forme et une démarche qui forcent le respect face à un sujet sensible auprès des lecteurs concernés, et dans des perspectives plus nuancées et séduisantes que celles de certains auteurs ayant déjà ébauché des critiques assez diffusées, notamment [Jean Clair](#). Les différentes approches offrent par ailleurs de nombreuses portes d'entrée pour différents types de lecteurs : les plus avertis comme les moins familiers de ces réflexions et problématiques pourront y trouver leur compte, malgré l'importance de l'implicite qui soutient ces 140 pages ; on fait le pari de l'intelligence et de l'activité du lecteur, ce qui dans un monde intellectuel utopique devrait être une norme plus qu'une surprise. On pourra toujours regretter malgré tout que la situation de ces pensées et leurs origines soient parfois floues, et qu'en laissant dans l'ombre l'explicitation des ponts et des pensées on prenne aussi le risque d'en troubler la compréhension et le sens. Le texte de Jean-Pierre Cometti, disparu avant la parution du livre, paraît révélateur de cet écueil quoiqu'il synthétise les éléments centraux de sa pensée : l'analyse de « l'art riche » embrasse beaucoup (Howard Becker, Bourdieu, Marx, Adam Smith, Dewey, Danto, Castel, etc.) mais étreint mal l'intelligibilité et la clarté de la problématique. Conclue par un écho implicite aux travaux de l'auteur sur *La démocratie radicale* dans lesquels il évalue la fonction de l'art, cette réflexion se dénoue sur l'idée banale et peu exaltante, malgré la sophistication du discours, que les produits culturels sont deve-

nus des produits comme les autres dans un contexte de déficit démocratique et politique généralisé.

L'art et l'argent ne trouverait pas de meilleur moyen de faire la démonstration de sa nécessité et de son mérite : cette question basement matérielle et paraissant au premier abord triviale est extrêmement difficile et courageuse à poser. La forme et les références des auteurs suscitent tour à tour incompréhension et enthousiasme, dans un cadre général qui fonctionne à plein puisqu'il donne des outils pour penser, questionner, et critiquer. Cet éveil à une conscience nouvelle, dont l'ouvrage a le bon goût de ne pas formuler le mot d'ordre définitif, trouve son expression majeure dans la conclusion de Nathalie Quintane, dont la simplicité et la force d'évocation atteignent au plus juste et au plus profond de nos pratiques culturelles dans ce qu'elles ont de rituel, d'inquestionné, et de politique. La comparaison ultime entre l'art et l'élection politique paraît d'abord brute, mais fait réfléchir longtemps : « *Peut-être qu'un peuple absentéiste est le pire peuple possible. Non abonné. Non indigné. Indifférent moralement et abstentionniste électorale.* A priori, ce sont les pauvres qui ne votent pas, et comme le public cible du mécénat culturel et de la classe politique appartient plutôt aux classes moyennes, il n'y a aucune raison pour que ce public fasse défaut. Mais que se passerait-il si les classes moyennes en venaient, elles aussi, à s'abstenir ? » Cette perspective d'un art dont s'abstiendrait le public – voire la masse des artistes –, *L'art et l'argent* en montre la possible imminence ou par endroits la présence déjà attestée. L'urgence qui agite ces réflexions est alors la nôtre, celle du constat lucide d'un monde de l'art précarisé par tous ses pores, esthétiques, économiques, sociologiques, etc. Précarisé par le haut dans une économie qui dépend du bon vouloir d'un public dont on ne peut plus assurer qu'il se rendra, systématique et grégaire, aux grands raouts qui assurent la bonne marche de ce marché. Précarisé par le bas à voir les théories d'artistes ne pouvant plus vivre dignement de leur art, condamné à la méconnaissance en vertu de critères qui sont de moins en moins ceux du talent et de la qualité esthétique des œuvres. Malgré les critiques possibles de l'ouvrage, dont certaines sont toujours suspectes de ne pas respecter les choix formels et esthétiques de ses auteurs, *L'art et l'argent* parvient à problématiser tous ces enjeux et à en livrer l'actualité et l'histoire mieux qu'un quelconque manifeste.

Dans les dessins de Ionesco, la joie et le démoniaque

Un livre, discret, élégant, qui reproduit un album tiré à 200 exemplaires qui avait paru en Suisse en 1981. Quinze lithographies, gravées sur la pierre de la main d'Eugène Ionesco (1909-1994), étaient accompagnées de commentaires subtils et d'un long texte intuitif d'introduction.

par Gilbert Lascault

Eugène Ionesco

Le blanc et le noir

Gallimard, coll. « L'imaginaire », 78 p., 6 €

En Suisse, à Saint-Gall, près de la cathédrale, de la bibliothèque, du couvent, Ionesco marche de l'hôtel à l'atelier de lithographies : une heure vingt par jour, épuisé et content. Et quand il marche à Paris, c'est cinq ou dix minutes, pour les journaux ou pour rencontrer des intellectuels, des « *peintres plus ou moins ivres* », sans trop les écouter.

Alors, il recommence à dessiner à Saint-Gall, il a pendant des années tracé des centaines de gri-bouillages, figuratifs ou non. Il inscrit « *avec naïveté* », « *avec sincérité* », les triangles, noirs ou blancs, les flèches aiguës, les cercles, les troncs d'arbres, les diagonales qui se croisent, une sorte d'animal (un rhinocéros ?), un homme assis, le centre de la roue, un diable...

Parfois, Ionesco voudrait suggérer « *une figure de douceur céleste* ». Il remarque : « *Je sens le besoin de dessiner des formes ovales. Et, pour le moment, je fais des formes rondes, triangulaires, rectangulaires, des cônes, des pyramides, de vagues trapèzes, des cylindres. [...] La figure de la Vierge pourrait avoir la forme d'un doux ovale. Plus tard, si je peux, je ferai une Vierge noire* ».

Ou bien l'ovale donne à Ionesco le souvenir triste d'une femme éperdue qu'il a connue trois ou quatre ans plus tôt : « *Elle était belle, bien qu'elle eût la peau abîmée par de très nombreuses rides sur le visage, malgré sa jeunesse. La peau comme brûlée. [...] Elle avait ensuite griffonné pour moi quelques mots désespérés comme une demande de secours, vaine demande, impossible*

appel... Hélas, j'ai perdu le billet et son adresse et j'ai oublié son nom. Personne n'a rien pu me dire ».

Ionesco commente ses dessins et il est gêné par les commentaires. Il note : « *Il y a de ces dessins qui sont des discours ; il faut empêcher que je sois tenté par le dessin-discours.* » Et aussi, il crée involontairement : « *Quand je commence à faire quelque chose, c'est autre chose qui sort. Souvent, c'est mieux, c'est préférable, il faut que le rythme y soit.* » La chasse aux formes serait proche, peut-être, de la recherche de Ionesco et de celle d'[Henri Michaux](#) : le choix de la surprise.

Souvent Ionesco est ennuyé par les interprétations indécises, contradictoires de certains dessins. Il remarque : « *Bien embarrassé d'interpréter ce dessin !* » Ou bien, il note : « *Cette fois, j'ai un noir qui, paradoxalement, a l'air toutefois d'hésiter. On dirait qu'il aurait envie de se retourner contre lui-même, alors qu'il pourrait conquérir toute la place. [...] Oui, une défaite du noir par le noir* ». Ou encore, il s'interroge : « *En bas, à gauche, un dessin que je ne puis interpréter : une futaie ? un château ? une composition de triangles ?* » Ou aussi un autre dessin est mystérieux : « *Je ne puis vraiment pas affirmer que ce dessin ne représente pas un arbre. [...] C'est son abandon qu'il offre. Il pleure comme un saule. [...] Je le trouve tout de même digne dans sa tristesse. Attend-il encore un printemps ?* ». Ou bien il insiste face à une autre surface : « *C'est l'ensemble qui parlera. Peut-être.* »

Ionesco n'oublie jamais le sacré ambigu. Il a regardé les peintures de Vermeer qui propose des scènes de la vie quotidienne : « *Le Divin se cache au plus profond de nous-mêmes. Le divin se cache bien entendu aussi dans l'au-delà du monde. [...] Il est l'Inattendu, l'Inespéré. [...] Peut-être suis-je moi-même un incroyant plein de*

DANS LES DESSINS DE IONESCO

foi. La foi de la non-foi, l'espérance du désespoir. » Il a lu aussi un livre de Julia Kristeva sur l'abjection et il considère le Sacré comme un « imputrescible ». Dans une autre lithographie, Ionesco représente « *une croix bien triste, esseulée. Est-ce parce qu'elle manque de crucifié ?* ».

Interviennent les rires diaboliques, les rires grinçants, le rire des morts en sursis, les rires de pauvre diable. « *Il y a pas mal de démons. Et voici leur chef, le maître, dictateur, le tyran.* » Il regrette la violence atténuante, fade : « *Ma révolte est plutôt douce, trop douce malgré l'aspect grinçant de mes figures, sans doute faute de moyens, faute de technique. [...] Les monstres ne sont plus que risibles, voire même, qui sait, amusants. Plutôt que plaintes, gémissements, révoltes, ce ne sont qu'enfantillages* ».

D'ailleurs, Ionesco a toujours créé des pièces de théâtre, plutôt que « d'anti-théâtre », depuis *La cantatrice chauve* en 1950. Il a voulu, dit-il, mettre en évidence une « *tragédie du langage* » ; cette tragédie serait comique, le théâtre obéit à la logique du « *nonsense* ». Ainsi, les dessins de Ionesco seraient simultanément tragiques et burlesques, émouvants et cocasses. Il trace des pendus schématiques et risibles, des masques horribles et amusants, des démons bouffons, des poupées-monstres, des têtes rigolardes et stupides. Il écrit : « *On retombe toujours sur le noir et le blanc, sur le mal, le cruel, fussent-ils dérisoires.* » Il note : « *Avec mes fantasmes de Bien et de Mal, de noir et de blanc, je n'aurai heureusement fait que des dessins comiques.* »

Sans cesse, les noirs et les blancs circulent. D'une source noire surgissent, explosent, des sortes de créatures blanches et noires. Ou bien des figures noires et blanches alternent, ou se posent « *autour d'un monstre noir aux dents blanches, à l'œil clair* ». Ou aussi le visage est un triangle noir avec un nez blanc. Ou encore, les pendus blancs et les pendus noirs sont strangulés aux cordes des potences. Ou bien un coin blanc et quatre échancrures blanches jaillissent sur une page noire. Ou aussi un coin noir est brutal, violent, et il attaque le blanc qui résiste.

Eugène Ionesco offre dans ses lithographies le démoniaque et la joie. Il s'amuse ; il joue. Il perçoit des « *jouets pour enfants* ». Car « *picturalement cela a l'air de s'envoler* ». Et, avec ironie, il s'interroge : « *Est-ce gai ?* »

**Itinéraire
d'une clandestine**

Au Studio Hébertot, Mina Poe accomplit une performance, seule sur le plateau : presque un quart de siècle après la création de You You, du Serbe Jovan Atchine, par Philippe Adrien au Petit Théâtre de l'Odéon, elle tient pour la deuxième fois le rôle de la protagoniste, immigrée yougoslave, cette fois mise en scène par Élodie Chanut.

par Monique Le Roux

Jovan Atchine

You You

Mise en scène d'Élodie Chanut

Studio Hébertot. Jusqu'au 11 novembre

Un cas est toujours cité en exemple : celui d'Évelyne Istria, trois fois Électre dans la pièce de Sophocle, mise en scène par Antoine Vitez, en 1966, 1971 et 1986. Mina Poe n'en est qu'à la deuxième interprétation du rôle, mais à plus de distance encore de la création. Elle avait joué pour la première fois le personnage de You You en 1993, peu après sa sortie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Elle a fait redécouvrir le texte de Jovan Atchine, en mars dernier, à la Maison des auteurs de la SACD, déjà mis en lecture par Élodie Chanut. Sur la petite scène du Studio Hébertot, elle redonne vie à la femme d'une soixantaine d'années, le jour de son départ à la retraite.

Jovan Atchine a transposé dans son personnage d'immigrée yougoslave certaines de ses expériences. Né à Belgrade en 1941, d'une mère française et d'un père serbe, il était venu à Paris étudier l'architecture à l'École des Beaux-Arts. Il y est revenu s'installer en 1975, après la censure de son premier long métrage par le gouvernement de Tito. Il est mort, en 1991, dans son pays natal,

ITINÉRAIRE D'UNE CLANDESTINE

lors d'un accident de voiture, envoyé par Antenne 2 pour commenter les événements en Yougoslavie. En 1983, il avait écrit, en français, le texte de *You You*, discours destiné à un auditoire, monologue adressé à un public. Par une subtile construction, il fait progressivement se dévoiler les secrets d'une vie, échapper la parole dictée par les circonstances aux contraintes des convenances.

You You fait son entrée, encombrée par son cadeau de départ, « *un tailleur de couleur criarde* ». Elle est vêtue d'une robe élégante et désuète, reçue pour ses vingt-cinq ans d'ancienneté, portée pour la première fois. Émue, empruntée, elle sort ses lunettes et commence à lire, avec un accent étranger, bute sur certains mots, hasarde corrections et précisions maladroites. Peu à peu, elle prend de l'assurance, fait alterner quelques phrases préparées, papier en main, lunettes sur le nez, et de longs récits, comme improvisés, pittoresques, vivants, nostalgiques. Mais, à la toute fin, elle ne peut réprimer ses larmes à l'évocation de Mademoiselle Ange, femme de sa génération employée dans une officine d'écrivains publics, interlocutrice de confiance, mise en préretraite par le jeune héritier de l'affaire familiale. Par un détour pudique, elle ose enfin dire devant le nouveau directeur, en réalité demi-frère de son propre fils, son chagrin de devoir partir, trois semaines après la mort du patron, dans le deuil, vécu clandestinement, de l'homme aimé. « *Que va-t-elle devenir ? Savez-vous ce que c'est de passer huit heures par jour au même endroit, pendant des dizaines d'années ? On s'attache, on se confond avec son travail, quel qu'il soit. Pourquoi ne lui avez-vous pas dit : "Nous avons besoin de vous, restez encore un peu, la maison ne peut pas se passer de vous..." J'ai beaucoup de peine pour Mademoiselle Ange...* »

À travers l'itinéraire d'une femme née le jour de la fondation de la Yougoslavie, d'où son prénom, Jovan Atchine parvient à la fois à évoquer l'histoire de son pays natal et à porter sur son pays d'adoption le regard d'une feinte naïveté prêté à son personnage. You You a émigré pour ne pas subir le même sort que ses voisines lors de l'arrivée des Russes « libérateurs ». Elle a perdu son frère en 1968, qui tenait tant à posséder une voiture allemande et s'est tué avec son Opel. Elle a rencontré à Paris son compatriote Petar, qui « *a toujours des combines* » jusqu'à

devenir le riche Monsieur Rosenberg. Après la solidarité des clochards, puis des étudiants des Beaux-Arts, elle découvre avec l'un deux un autre monde, lors de sa première visite au domicile familial de Neuilly : « *Tout ça, ça n'était pas pour moi* ». Plus tard, elle fait une expérience comparable avec son fils, transfuge de classe : « *J'avais peur de faire honte à Marko. Lui, il apprenait tout avec aisance, pas seulement les leçons, mais aussi les belles manières du grand monde.* » Et, encore au moment de devoir quitter le « logement de fonction », concédé à la secrétaire, ancienne maîtresse, elle continue d'évoquer, du même ton candide, sa vie d'exploitée et de clandestine : « *Deviner les désirs et les pensées, être là... moi, j'étais toujours là, disponible, de jour et de nuit, quand les affaires marchaient et quand elles ne marchaient pas... et quand il y avait des problèmes à la maison... et pour garder les enfants* ».

Mina Poe, elle-même d'origine yougoslave, est arrivée en France à l'âge de cinq ans. Elle est restée manifestement très attachée au texte de You You et a demandé à sa condisciple du Conservatoire Élodie Chanut de la mettre en scène. Elle compose ce personnage de femme à l'âge de la retraite avec sensibilité et délicatesse, sans céder au pathos. Elle parvient à occuper le plateau pendant plus d'une heure, avec comme seuls partenaires deux mannequins, l'un, côté jardin, habillé moitié en civil, moitié en militaire, l'autre, côté cour, vêtu d'une veste de costume, l'un l'ancien colonel russe devenu clochard sous le pont Neuf, son premier soutien à Paris, l'autre le Serbe Petar, métamorphosé en Monsieur Rosenberg, son patron et amour de jeunesse, retrouvé trop tard : « *Nous aussi, Petar et moi, nous nous sommes ratés... Nous n'avons pas vécu notre vie* ». Élodie Chanut n'a pas toujours évité l'écueil souvent rencontré dans la mise en scène d'un monologue : rechercher une théâtralité, parfois superflue, dans la gestuelle, l'esquisse de danses, l'utilisation de la musique. Mais, à cette réserve près, elle a pleinement réussi ce qu'elle annonçait : « *Vous parler, avec force et tendresse, de la solitude, de la condition de femme et de l'isolement dans lequel nos sociétés plongent les personnes vieillissantes. Et faire de ce spectacle un hymne à la vie tout en rendant hommage à ces femmes et ces hommes venus des quatre coins du monde pour œuvrer à nos côtés.* »