

**Ea****N**

Numéro 55  
du 9 au 22 mai 2018

# Expérimentation, manipulation



## Numéro 55

## Joli mois de mai

Pourquoi songer ici à *La Tempête* ? « *Comme l'humanité est belle* », s'exclame l'innocente Miranda. « *Ô le beau monde neuf où sont de telles gens* ». « *Neuf pour toi* », corrige le sage Prospéro. Découvrir un monde nouveau est une affaire risquée, le printemps a ses périls et ses pièges, en même temps que ses ouvertures. Ainsi « *le curieux* – nous dit Linda Lê à propos d'un livre de Lázló Krasznahorkai – *est projeté dans un monde où il entre avec la perplexité de celui qui est à la fois subjugué et désorienté, tant le troublent les perturbations auxquelles il s'expose* ».

C'est l'adolescence qui est au cœur de *L'éveil du printemps*, la pièce de Frank Wedekind montée à la Comédie-Française et, selon Monique Le Roux, le metteur en scène, Clément Hervieu-Léger, assume à bon droit l'héritage de Patrice Chéreau ; ce n'est pas un hasard si l'un des jeunes gens fait au public « *une adresse presque shakespearienne* ». Dominique Goy-Blanquet souligne, en lisant le tome 1 du *Journal* de Chéreau, alors metteur en scène débutant, l'importance toujours plus grande de la relation à Shakespeare dans le cheminement politique et dramaturgique du metteur en scène.

L'île de la *Tempête* malgré sa sorcière, garde quelque chose de paradisiaque, comme un nouvel Éden ; de fait un jardin, quelle qu'en soit la configuration, est, pour Marco Martella, lu par Édith de la Héronnière, « *un petit monde, un monde parfait* », à la fois vital et menacé.

« *O brave new world* » : la formule est devenue synonyme de dystopie depuis le roman d'Aldous Huxley : Pascal Engel regarde en philosophe le dernier film de Wes Anderson, *L'île aux chiens*, dans lequel un jeune garçon veut sauver son chien de l'Enfer d'une île-dépotoir.

Quelle est donc cette si « *belle humanité* » qui enthousiasme Miranda ? Thierry Bonnot revient sur l'histoire méconnue du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, l'œuvre conjointe de Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, dans les « années folles », à la grande époque de « L'Espèce humaine ».

Après avoir évoqué en 2008 les lynchages du Sud – le *strange fruit* de Billie Holiday – l'historien Joël Michel s'est intéressé à la place des pauvres Blancs dans la colonisation de l'Afrique. Ce déplacement original de problématique conduit Maïté Bouyssy à saluer un travail puissant, ambitieux, appelé d'emblée à devenir un classique.

Mais, au-delà de l'esclavage et de la colonisation, au-delà de Caliban, qu'en est-il de la notion moderne de servitude ? Christian Laval (dans un article de Pierre Tenne) confronte deux lectures concurrentes du « *néolibéralisme* », celles de Bourdieu et de Foucault ; Thibault Le Texier (dans un article de Philippe Artières) établit le « *mensonge* » de la fameuse expérimentation de psychologie de Stanford.

Ossip Mandestam fut, presque contre son gré, le « *polisson* » qui a défié Staline, mais cela ne doit pas faire oublier le poète. Odile Hunoult, à l'occasion d'une édition monumentale de l'œuvre, traduite par Jean-Claude Schneider, redonne sa vraie dimension au poète, lecteur de Dante.

J. L., 9 mai 2018

[www.en-attendant-nadeau.fr](http://www.en-attendant-nadeau.fr)

## Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

## Directeur général

Santiago Artozqui

## Collaborateurs

Natacha Andriamirado, 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

## Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

## Édition

Raphaël Czarny

## Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

## Contact

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

## Lettre d'information

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

**LITTÉRATURE**

**p. 4 Entretien avec Mathieu Brosseau**  
propos recueillis  
par *Jeanne Bacharach*

**p. 5 Judith Brouste**  
L'enfance future  
par *Marie Étienne*

**p. 7 Claire Fourier**  
Tombeau pour Damiens  
par *Guillaume Basquin*

**p. 10 Jacques Josse**  
Débarqué  
par *Albert Bensoussan*

**p. 12 Géraldine Kosiak**  
Chez nous  
par *Roger-Yves Roche*

**p. 14 Édouard Louis**  
Qui a tué mon père  
par *Pierre Benetti*

**p. 17 Dominique Sigaud**  
Dans nos langues  
par *Sophie Ehram*

**p. 19 László Krasznahorkai**  
Seiobo est descendue sur terre  
par *Linda Lê*

**p. 21 Sa'dī**  
Le Jardin des roses et des fruits  
par *Yves Lapesqueur*

**p. 24 Ossip Mandelstam**  
Œuvres complètes  
par *Odile Hunoult*

**IDÉES**

**p. 29 René de Ceccatty**  
Elsa Morante  
par *Monique Baccelli*

**p. 31 Marco Martella**  
Un petit monde, un monde parfait  
par *Édith de la Héronnière*

**p. 33 Toni Morrison**  
L'origine des autres  
par *Claude Grimal*

**p. 35 André Delpuech, Christine Laurière et Carine Peltier-Caroff (dir.)**  
Les années folles de l'ethnographie  
par *Thierry Bonnot*

**p. 40 Thibault Le Texier**  
Histoire d'un mensonge. Enquête sur l'expérience de Stanford  
par *Philippe Artières*

**p. 43 Joël Michel**  
Colonies de peuplement  
par *Maité Bouyssy*

**p. 45 Alain Boyer**  
Apologie de Rawls  
par *Alain Policar*

**p. 50 François Jullien**  
par *Jean Lacoste*

**p. 53 Christian Laval**  
Foucault, Bourdieu et la question néolibérale  
par *Pierre Tenne*

**p. 56 Lou Andreas-Salomé**  
par *Michel Plon*

**ARTS**

**p. 59 Käthe Kollwitz**  
Journal, 1908-1943  
par *Jean-Pierre Logereau*

**p. 61 Exposition Guernica**  
par *Gilbert Lascault*

**p. 63 Wes Anderson**  
L'île aux chiens  
par *Pascal Engel*

**p. 65 Patrice Chéreau**  
Journal de travail  
par *Dominique Goy-Blanquet*

**p. 68 Frank Wedekind**  
L'éveil du printemps  
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](#).

## Entretien avec Mathieu Brosseau

« Passer à l'intérieur des choses ». *C'est ainsi que Mathieu Brosseau, poète et romancier, décrit son travail d'écrivain. Auteur de recueils de poèmes et d'un deuxième roman, Chaos, paru en février 2018, il s'est prêté pour nous dans les studios de Mediapart, au jeu de l'entretien.*

propos recueillis par Jeanne Bacharach



Dans son cinquantième numéro, la revue *En attendant Nadeau* rendait compte de *Chaos*, le dernier roman de Mathieu Brosseau, paru aux éditions Quidam, évoquant une « *langue poétique inouïe* » et l'invention d'un nouveau monde fictionnel. Dans *Chaos*, le langage, les corps en mouvement et leurs sensations, se déploient dans une effusion rare. La Folle, enfermée dans la chambre 2666 de La Ville, part avec l'Interne à la recherche de sa sœur jumelle. Récit d'une quête, *Chaos* est un roman inclassable à bien des égards.

Auteur d'un premier roman *Data Transport* publié en 2015 aux éditions de l'Ogre ou de recueils poétiques dont *L'Animal Central* ou *Ici dans ça* (Castor Astral), Mathieu Brosseau revient dans cet entretien sur son travail d'écriture, de création d'un langage sensible, d'invention d'identités poreuses et collectives. Entre poésie et roman, son écriture, sème la confusion entre les genres et les corps, et déploie des images mouvantes où la

synesthésie des sons, des odeurs et des couleurs, crée un espace enivrant. Elle nous ramène alors à un chaos organique dans lequel les repères et les frontières se brouillent.

Invités à nous perdre, dans ces rythmes multiples, ces flux continus et discontinus, ces confins intérieurs, nous avons cherché à en savoir un peu plus. Comment s'invente une telle langue ? Comment s'écrit un tel monde, avec ses couleurs, ses musiques, ses matières, et ses odeurs si particulières ? Entre le roman et la poésie, quelle est la forme la plus à même d'accueillir ces chaos qui nous traversent ?

Mathieu Brosseau évoque dans cet entretien l'élaboration de cette matière poétique, en prise immédiate et sensible avec « *le mouvement du monde* ».

Un entretien vidéo à retrouver en ligne [en suivant ce lien.](#)

## Une enfance dans la guerre d'Indochine

**Les deux citations en exergue nous indiquent d'emblée les motifs qui sous-tendent le propos de l'auteure : « Nous ne devenons ce que nous sommes que par la négation intime et radicale de ce qu'on a fait de nous » (Jean-Paul Sartre) ; « La guerre et le courage ont fait de plus grandes choses que l'amour du prochain » (Friedrich Nietzsche).**

par Marie Étienne

---

**Judith Brouste**  
*L'enfance future*  
 Gallimard, 160 p., 15 €

---

Conquérir son identité et livrer une guerre sans merci pour y parvenir sont en effet les sujets d'un livre qui emprunte à la biographie mais dont la construction est bien celle d'un roman : montage savant, ruptures, ellipses ; récits à plusieurs voix ; époques et lieux changeants. Nous entrons dans ce texte à tâtons. Et d'ailleurs il fait nuit : « *Au soir du 13 octobre, j'entrouvre la porte de sa chambre.* » Le père, Tissègre, vient de mourir. La narratrice va remonter le temps à l'aide du journal qu'il écrivait pour elle, de sa propre mémoire, et de celle, collective, de la guerre coloniale, puis- qu'elle naît au début de la guerre d'Indochine.

Mais déjà le lecteur est déstabilisé. Le père, dans son journal, n'écrit pas tout à fait en son nom, ou plutôt il se met à distance, il n'est pas *je*, il est *papa*, un mot qui pour l'auteure a quelque chose d'obscène tant il lui paraît loin de ce qu'était ce père, « *séducteur jamais séduit* » à « *l'implacable sévérité* ». Le récit de « *l'archéologie de l'origine* », nourri, accompagné et encadré par « *l'ob- session des dates* », commence. Sans pour autant en épouser la succession chronologique.

Tenter d'entendre et de comprendre, tel est depuis toujours le désir de l'auteure ou de la narra- trice, les deux se confondant. Si le père qui écrit le journal se dédouble en *papa*, la fille, elle, se dédouble en personnage créé par lui, né à la fois de son récit et de la scène primordiale qu'elle surprend certains soirs où son père guette sa mère en train de faire sa toilette. Et se branlant.

Roman-reflet. On épie soi et l'autre, on surprend et regarde pour tenter de comprendre à travers temps et lieux mouvants. Tantôt on est en 1948 et les années suivantes, semble-t-il à Hanoï, tantôt à Cannes où meurt le père, tantôt à Saint-Médard- en-Jalles où naît la narratrice. Dans l'une des maisons, il y a des miroirs qui reflètent le passé colonial de Tissègre : « *sabres chinois, masques africains, poignards maures ciselés d'argent* ». Car le père a aussi exercé en Afrique et au Moyen-Orient, quand la guerre se déclare en Sy- rie.

Catherine, la petite fille de Tissègre et Maria, est constamment malade. Le journal de son père n'en finit pas d'énumérer ses maux : bronchites, crises nerveuses, vomissements et bégaiements. L'en- fant pousse des cris, est distraite à l'école où elle ne progresse pas, et paraît vivre dans la terreur. Que son père accentue jusqu'au drame quand il en vient à la frapper. Elle prend d'instinct parti pour ceux qui, dans la jungle, « *volontaires de la mort... se battent pour être libres* » et désap- prouve son père qui pense que le Vietminh est à la solde de Mao. « *Dissimulés, inatteignables, ils frappent par surprise, posent des mines sur les chemins, comme de redoutables Petits Poucet. Je les admire...* », avoue la narratrice à travers Ca- therine, éprise des histoires au-dessus de son âge, que lui lit chaque soir son père, pour l'endormir. C'est ainsi qu'elle s'attache à l'étudiant de *Crime et châtement*, Raskolnikov, qui à la fois la terrifie et lui paraît proche d'elle : c'est un paria, un être à part.

La chronique de la guerre et de la politique, est rappelée ou racontée lors de conversations entre Tissègre et Escudier, un ami de toujours, officier comme lui. Ils évoquent le Vietminh, la naissance du pouvoir de Mao et du combat qu'il va mener avec l'aide de Giap, jusqu'à la chute de Diên



### **UNE ENFANCE DANS LA GUERRE D'INDOCHINE**

Biên Phu. L'un, Tissègre, pro-français et quasi pétainiste, l'autre ambigu, anticolonialiste, peut-être agent secret. Mais tous deux stigmatisent Saïgon, ville corrompue, et le trafic des piastres par la Banque d'Indochine ; les fausses nouvelles ourdies dans les salons du grand hôtel Continental, reprises et diffusées par la presse parisienne, qui, au lieu d'informer les citoyens français, les détourne d'un pays éloigné, étranger. Quant aux Français qui y séjournent, s'ils chérissent le pays, ils ne lui font pas moins la guerre. On connaît le principe : qui aime bien châtie bien. Comme Tissègre avec sa fille.

Chacun se sent coupable. « *Serai-je capable de suivre l'être que j'aime jusqu'à la mort ?* », se demande la narratrice qui se reproche d'avoir abandonné son père ; comme l'État français abandonne son armée en Asie du Sud-Est ; comme Maria la mère laisse battre sa fille ; comme l'ami Escudier est traître à son pays ; et comme le père, Tissègre, se raidit un peu trop pour conserver les objectifs qu'il s'est fixés relativement à sa fille et à son pays. « *Tissègre, Escudier, figures indissociables d'un monde hasardeux où il est impossible de discerner les assassins des victimes.* »

L'écrivain, un voyeur, de lui-même et des autres ? En tout cas, un voyant lorsqu'il a du talent, qu'il est un peu poète, capable d'interpréter ce qui a précédé, le temps d'avant que ça commence. Pour l'enfant du roman, « *l'ange de l'Annonciation est celui de la guerre* ». Quant à ceux qui, comme elle, ont connu dans l'enfance l'Indochine d'alors, ce livre est leur histoire, il raconte leur terreur et l'épopée sanglante où les amis sont ennemis, la vérité indéchiffrable, loin d'une France indifférente à leur malheur comme aux souffrances d'un peuple qui a su de tout temps combattre l'oppression.

« *Ce sont des rivières*

*Nos vies*

*Qui descendent vers la mer de la mort.*

*Là s'en vont les seigneuries* ».

On peut voir, dans ces vers de Jorge Manrique extraits de *Stances sur la mort de son père* et cités par Judith Brouste dans son dernier exergue, comme un hommage et un adieu à ce père qui l'a fait tant souffrir. Manière de rappeler l'ambiguïté des sentiments et la force des liens dont on s'est libéré... pas tout à fait peut-être.

## La Passion de Damiens

***On sait que les éditions de la Différence ont fait faillite l'an dernier, asphyxiées par un nombre trop important de retours de librairie ; or voici que, sous la houlette de Colette Lambrichs, elles renaissent de leurs cendres encore tièdes avec un livre immense (un chef-d'œuvre ?) de Claire Fourier, un Tombeau non pour 500 000 soldats, mais pour un seul grand vaincu de l'Histoire : Robert-François Damiens, dernier homme écartelé en place publique en France, en 1757.***

par Guillaume Basquin

Claire Fourier

*Tombeau pour Damiens.*

*La journée sera rude*

Éditions du Canoë, 320 p, 21 €

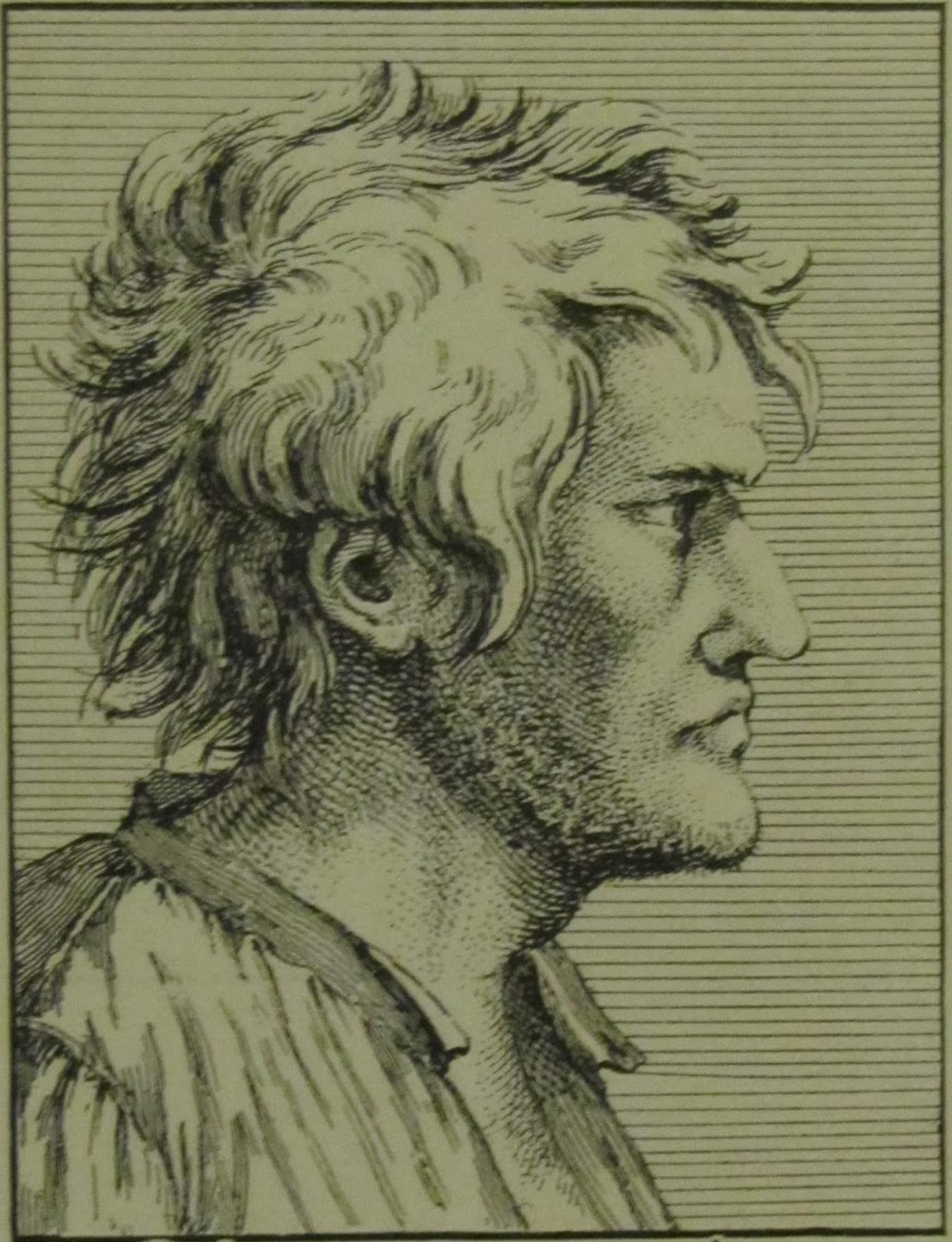
Il faut dire tout de suite ce que ce livre n'est pas : une biographie historique. Il est encore moins une biographie romancée, genre fort prisé par notre époque en mal d'originalité. Non, il est bien plus que cela : *Tombeau pour Damiens* est un chant, un chant épique, genre littéraire le plus haut qui soit, depuis David et Homère. Ce tombeau est une suite de psaumes pour Damiens, rythmée par la phrase de quatre mots qu'il prononça le matin de son exécution, après la lecture de la sentence « *qui condamnait le régicide à la question ordinaire et extraordinaire suivie de l'écartèlement en place de Grève* » : « *La journée sera rude.* » Cette phrase est répétée par l'auteure après chaque paragraphe, devenant un leitmotiv du livre, une prière. Elle signifie : « Je vous salue Damiens ».

D'ailleurs, après une deuxième lecture, ce chant pour Damiens apparaît de plus en plus nettement comme un texte évangélique ; c'est l'Évangile (de la vie de Damiens) selon sainte Claire de Ploudal-mézeau. Dès la première page, et pour corroborer ce dire, Claire Fourier annonce la couleur : le supplice, n'avait été le droit au repos dominical des exécuteurs, aurait dû avoir lieu le lendemain du prononcé de la sentence par la Cour, c'est-à-dire le dimanche 27 mars, soit le jour exact de la Passion cette année-là. Plus le texte avance, plus les allusions christiques abondent. À l'exact milieu du livre, c'est l'égratignage du roi : « *ça y est, le coup de canif est donné, la petite lame, pas la grande, dans le flanc droit de Louis XV ! oh, ce n'était pas*

*la lance dans le flanc de Jésus, mais voilà, consumatum est...* ». Puis, vers la fin du livre, Damiens devient clairement le Crucifié : « *Damiens tout bas leur [aux tortionnaires] "disait de ne pas jurer et de faire leur métier, leur demandant de prier Dieu pour lui", quelle douceur ! le Crucifié parla-t-il différemment au larron ?* » ; « *je suis une femme aimante, [...] mater dolorosa ou Marie-Madeleine, les deux peut-être* » ; « *lève-toi et marche, Damiens* », etc. Rien n'est vanité ; tout est Vérité !

On ressort bouleversé de la lecture détaillée de la violence inouïe du calvaire de Damiens, qui n'eut d'égal que celui de Jésus sur la croix (« *Ecce homo !* », lance Claire Fourier voyant Damiens allongé en croix sur son tombeau, et après Nietzsche). Comment tant de violence publique fut-elle possible au temps des Lumières, il y a seulement deux siècles et demi ? Lisez donc par le menu ce véritable meurtre d'État qui fait passer les exécutions de Daech pour « *de la gnotte* », ainsi que le souligne très justement Claire Fourier : « *le sacrifice humain a duré quatorze heures environ, l'écartèlement deux heures, exactement* », laissant le condamné dans l'état exact du célèbre Chinois supplicié des *Larmes d'Éros* de Georges Bataille, avant que d'être réduit en cendres par le feu, comme [Jeanne d'Arc](#).

Tenez-vous bien : six chevaux furent nécessaires pour démembrer l'homme de 42 ans, après que le bourreau (le célèbre Nicolas-Gabriel Sanson) eut reçu de ces Messieurs représentant la loi l'autorisation de couper les gros nerfs car le travail n'avancait pas et la nuit approchait. Voici le tableau : « *le boucher découpe la viande, le bourreau hache les jointures, sépare muscles et nerfs, jusqu'à l'os, découpe l'aine* [lieu préféré de l'auteure dans l'anatomie de l'homme] *jusqu'aux*



Robert François Damiens,

*Écartelé en Place de Grève, le 28 Mars 1757, pour  
assassinat commis par lui le 5 Janvier précédent, sur la  
Personne sacrée de LOUIS XV, Roi de France.*

## LA PASSION DE DAMIENS

*reins, idem avec le nid moelleux des aisselles* » ; « comment ils peuvent ? », renchérit l'écrivain.

S'il y a une « thèse » dans ce livre de Claire Fourier (en gros : le supplice de Damiens choqua quand même beaucoup le peuple de France – même le bourreau en fut écœuré et se démit de ses fonctions suite à ce renchérissement dans la cruauté, abandonnant sa charge et rente à son neveu – et constitua les prémices de la Révolution de 1789), sa principale qualité est sa forme ; c'est une forme qui pense. Qui connaît les livres de l'écrivain reconnaît immédiatement une voix, la voix de Claire Fourier, qui est un français parfait (le même que celui du *Procès de Jeanne d'Arc*, qu'on peut entendre dans le film éponyme de Robert Bresson, et dont Marguerite Duras avait dit qu'elle « y avait entendu une langue admirable qui est le français [1] ») et remarquablement ponctué (jamais de faute de ponctuation chez l'auteure) ; écoutez « ça » : « *La terre était inassimilable ; il a su, il a pu la mettre à distance.* » Ou bien : « *Les mentalités étaient différentes, et les sensibilités ; non la déraison des hommes.* » La petite tension qu'ajoute le point-virgule change toute la phrase, laquelle devient racée. Plus personne ne le maîtrise aujourd'hui ; mais, passons...

Et revenons à nos moutons : la forme/le style. Le style, c'est la femme ! Si Claire Fourier s'est appuyée sur de nombreux documents historiques extérieurs à elle, cités en fin de volume (comme Bresson, que je n'ai pas cité par hasard, s'appuya sur les minutes du procès de la pucelle d'Orléans), aucun livre « historique » ne fut plus personnel que celui-là ; littéralement, l'écrivain fut contrainte de l'écrire, dès qu'elle eut pris connaissance des quatre mots de Damiens : « *j'ai pris son âme dans mon âme – son âme hantée dans mon âme craintive – le jour où j'ai découvert sa phrase* ». C'est ainsi que naissent les chefs-d'œuvre, dans les pièces des procès, qui de Damiens, qui de Jeanne d'Arc (j'y reviendrai). Pendant deux années, l'écrivain n'a vécu que pour Damiens, qu'au travers de Damiens, jusqu'à se faire traiter de « folle » par son mari et ses enfants : « *elle est toquée, disent-ils, voilà où ça mène de tomber amoureuse d'un mort !* », ou bien : « *du matin au soir : tu me gaves avec ton Damiens !* » « *C'est peut-être le film que j'ai vu qui correspond le plus à une création solitaire, donc à la création proprement dite* », ajoutait Duras sur *Le procès de Jeanne d'Arc*, dans lequel on reconnaissait en

chaque petit bout de plan la patte du cinéaste, malgré un sujet « historique » chargé.

Remplacez « film » par « livre historique », et vous avez une image correcte de ce *Tombeau* : « *je n'ai pas voulu le tuer, mon cruel époux [2], juste lui faire prendre conscience du mal qu'il me faisait, je l'ai griffé d'un trait de plume encore plus léger que la lame du stylet de Damiens, ping ! la pointe d'une aiguille verbale, pas une goutte de sang !* » Ça tourne et ça virevolte dans tous les sens, le destin de l'auteure se mêlant à celui du supplicié ! La peau de l'auteur est mise sur la table (condition minimum à la réussite littéraire, on ne le (re)dira jamais assez) : « *ruminer, j'en connais un brin ! ça m'a mis l'œsophage en marmelade, [...] je dois avoir un cancer, j'en ai déjà eu un, suis traumatisée à l'idée de repasser au bloc opératoire, [...] je ne veux plus, foutez-moi la paix !* » Le lecteur attentif commence à remarquer qu'il n'y a pas de majuscules dans mes citations du texte ; c'est qu'en effet, au fur et à mesure de l'avancée du texte, l'auteure enlève les points, lettres capitales et autres points-virgules, produisant une grande accélération du texte, et surtout un effet de flux continu de conscience, comme chez Virginia Woolf (admiration avouée de l'écrivain) ou dans le fameux monologue final de Molly Bloom dans *Ulysse* de Joyce. Duras, encore : « *Bresson ; je pense qu'il a essayé de casser le moule du langage, enfin de... déponctuer le langage [3]...* » Nous y sommes ! Dès la page 37, il n'y a plus un seul point dans le texte (hors ceux dans des citations), même pas final : la plainte devient infinie : une lamentation, une invocation. Le livre devient alors la seule voix de Claire Fourier : un long monologue à bout de souffle/d'horreur : « *Monsieur de Lyon remplit de poix bouillante une cuiller en fer et verse dans le trou de chair, il verse, verse, verse plomb fondu, huile, soufre, cire, tout ça mélangé et bouillant, dans les bouts de sein, les cuisses, les biceps, partout où il y a un peu de muscle et de gras que l'on a tenaillés et creusés, Damiens hurle, hurle, ...* » *The rest is silence.*

P.-S. : On notera que le logo des nouvelles éditions du Canoë a été dessiné par l'artiste Julio Le Parc.

1. In *Combat* du 20 mai 1966.
2. Ici, les lecteurs attentifs de Claire Fourier reconnaîtront une allusion à son livre *Je vais tuer mon mari...*, Bartillat, 1997.
3. In *Combat*, art. cit.

## Le grand pardon

***Sur cette péninsule partagée entre Armor et Arcoat, « près de la mer » ou « près du bois », autrement dit pays de mer et de terre, inspiration-expiration-respiration, la Bretagne a toujours été un lieu où l'on vient, d'où l'on part, où l'on revient. Tout Breton, d'ancienne souche ou de nouvelle vague, ressent ce double attrait. Jacques Josse, cet écrivain nomade en résidence, est assurément un marin en terre. Depuis son beau regard (vert) porté sur ses Lisières (Apogée, 2008) ou sur Liscorno [1] (Apogée, 2014), récit d'éducation et road story à l'ombre de Kerouac, jusqu'à ce dernier livre armoricain d'autant plus abouti qu'il est une mise à l'ancre, Débarqué, qu'on peut lire sous la couette par grand vent, ou par longue halte au caboulot des terre-neuvas, nous sommes saisis par l'appel du large mais, entravés par le charivari des fous de Bassan ou des macareux babillards au large de Bréhat, nous voilà matelots immobiles à grand pas.***

par Albert Bensoussan

---

Jacques Josse

*Débarqué*

La Contre Allée, 150 p., 16 €

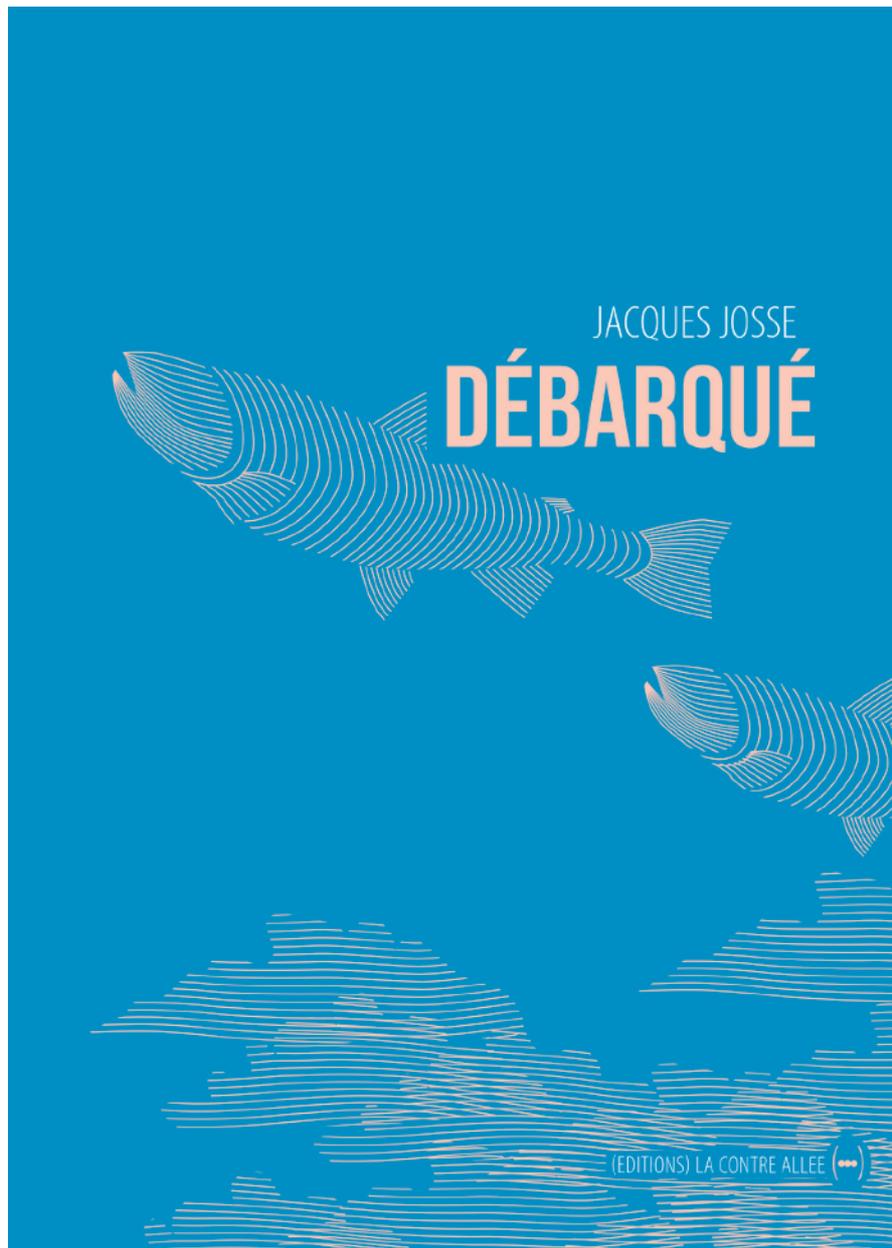
---

Au centre du récit, un père qui est ce « marin en terre » – qui fascinait tant Rafael Alberti, le poète sédentaire de Cadix – qu'une encéphalite mal soignée retranscha du tour du monde et des terres neuves. Dès lors, avec son « statut de débarqué [...] il montait à bord des bateaux qui étaient amarrés dans sa tête ». Ce livre est un parcours de vie et un hommage. Ou, disons, l'oraison qu'on n'a pu dire quand le fil cassa tant les larmes engorgeaient la voix. Comment satisfaire notre infini sur le fini des mers quand la tête est aux pieds, et que le haut mal interdit toute démarche ? Lire, dénicher les nids choyés de la lecture et s'envoler sur les ailes des conteurs : Pierre Loti et ses pêcheurs d'Islande, Jules Verne aux plumes vagabondes, Victor Segalen qui, après avoir bravé tant d'océans, s'en va se perdre en forêt de Huelgoat, et puis Anatole Le Braz qui est tout entier chant de Bretagne pleurant sur les Pardons.

Mais rien à voir avec un quelconque voyage autour de la chambre. Le père et le fils, nouant leurs liens de complicité, se passent leurs livres, tiens, mon Steinbeck, prends mon Caldwell, chacun

choisissant le lieu propice, chez le narrateur dans son grenier studieux ouvert à l'eau recueillie dans des seaux par le père, ce dernier emplissant son havresac de lectures et « s'approvisionnant en rêves », pour les six jours qu'il passera dans l'île, où il a été engagé, sinon comme quartier-maître, comme maître électricien. Et là, en bonheur relatif, la mer l'entourant partout comme sur un radeau dérivant au rythme des ressacs : « *La mer ne restait jamais sans voix. Elle ronronnait ou sortait les griffes. Cognait contre les tourelles. Secouait les perches latérales qui signalaient la présence de récifs à l'entrée du port. Elle pouvait se déchaîner à l'improviste. Éclabousser d'écume les blocs de granit rose qui se dressaient sur la côte sud ou tenter d'éteindre, en lui lançant ses plus hautes vagues à la face, les pupilles colorées du phare qui veillait à l'extrémité nord... Le silence nocturne amplifiait la respiration de l'eau.* »

Terre et mer se livrent ici un combat sans merci. Au lieu de lutter contre les lames et les vents, le marin « empêché » ne se bat plus qu'avec la terre, qui le saisit à bras-le-corps convulsé à chacune de ses crises. La mort jalonne sa route : le jeune voisin revenu de la guerre d'Algérie et qui s'éteint, le regard ailleurs, la tête égarée, bourré de morphine, rejoignant au cimetière ceux qui sont « morts pour la France ». Et puis son second fils, dont le cœur a lâché et l'urne chaude



### LE GRAND PARDON

embrasse le cœur du narrateur. Enfin son troisième enfant, cette jeune sœur de Jacques, qui fait le choix d'un envol vers l'infini sans nom, et alors Josse entreprendra, dans son poignant *Journal d'absence* (Apogée, 2010), de « transformer cette absence définitive en présence secrète », apprivoisant la mort. Sur la lande esseulée des disparus, au-dessus des dalles, tournoie et gémit la voix des marins qui n'ont d'autre sépulture que l'ingrat abysse : Colas, Vatine et Tabarly, convoqués près des défunts. Et voilà que ce marin débarqué, à bout de souffle et le regard noyé, rejoint l'équipage des « consumés » : « *Dehors, le vent soufflait. Le bleu du ciel perçait. La fumée partait vers l'ouest. Elle flottait avec légèreté au-dessus des prairies et des vallées. Elle s'en allait vers l'océan. Passait, en frôlant la cime des arbres, à proximité de la ri-*

*vière. Survolait le bourg, la fontaine, le cimetière et glisserait bientôt au-delà de la falaise pour s'aventurer vers le grand large avant la tombée de la nuit, portant en elle la part la plus secrète d'un voyageur ordinaire mais empêché.* »

Pas de mots superflus. Gens ordinaires, vies minuscules comme en traita Michon, humble Bretagne, fleurs humiliées. Une parole retenue par le nœud dans la gorge. Jamais d'éclats, d'effets, de frime : la mort du père retient ses larmes. Jacques Josse nous donne là son plus beau livre, une œuvre de poète rejoignant par-delà l'océan les voix lointaines de cette Beat Generation tant admirée et, à l'instar d'un Ginsberg, il nous livre son Kaddish.

1. « **Liscorno : Un grand corps de tristesse breton** », *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, numéro du 1<sup>er</sup>-15 avril 2014.

## Vues de chez nous

**Chez nous, de Géraldine Kosiak, c'est la province française des années 1970 à portée d'oreille et de dessins. Un petit livre richement illustré.**

par Roger-Yves Roche

---

**Géraldine Kosiak**  
*Chez nous*  
Grasset, 96 p., 10 €

---

On pourrait le chanter, le danser, le parler à tout le moins, ce petit livre de souvenirs en prose de Géraldine Kosiak, libretto libre comme l'air et qui donne à entendre un peu plus que la vie d'une famille dans la campagne des années soixante-dix. Le battement du cœur de la France, léger et grave à la fois. Et ce, dès les premières mesures : « *Chez nous, l'injustice, quand elle frappait les autres, n'était pas trop difficile à supporter.* »

Chez nous, c'est un peu *Je me souviens* de [Briard/Perec](#) au pays de Depardon. Une mémoire intime et familière que l'oreille saisit au vol, une photographie banale et belle des us, coutumes et mœurs d'un pays en voie de disparition. Entre le profondément ancré et le foncièrement déraciné. Comme le signe d'une appartenance dérisoire et néanmoins respectueuse : « *Chez nous, on doutait de tout, les certitudes des autres nous terrifiaient.* »

Il y en a pour tous les nous, si l'on peut dire. Un nous qui n'appartient qu'à nous, c'est-à-dire à eux, la famille de Géraldine Kosiak : « *Chez nous, mon frère ne mangeait pas de tomates crues et ma mère pas de fromage.* » ou « *Chez nous, le père de ma mère n'était pas son père biologique.* » Un nous-eux qui se partage : « *Chez nous, l'ambiance était survoltée au moment des élections présidentielles.* » Un nous que nous avons tous été : « *Chez nous, les filles grandes étaient toujours plus fières et prétentieuses que les filles petites.* » Un nous plus que commun, universel presque : « *Chez nous, certains savoirs se transmettaient de génération en génération.* » Un je/nous, un « j'avions » gnomique/rustique : « *Chez nous, rien ne se perdait, tout se transformait.* » Et bien d'autres nous en-

core, des nous plus ou moins nous, des nous qui font peur, des nous un peu cruels, des nous étranges, même : « *Chez nous, les commencements étaient souvent obscurs* » ; d'autres qui font rire ou sourire : « *Chez nous, RTL ne nous a jamais appelés* », d'autres enfin qui disent trop bien le là d'où nous venons : « *Chez nous, Cora et la zone commerciale ont tout remplacé* » ou « *Chez nous, notre façon de penser paraissait obsolète pour les gens de la ville* ».

« *Chez nous, on vivait encore au rythme des saisons.* » *Chez nous* respire la province, sinon la campagne, c'est une évidence. Rhétoriquement, phraséologiquement, mais peut-être d'abord et avant tout dans l'imaginaire spatial qu'il développe. De fait, lire *Chez nous* revient à faire l'expérience de regarder en permanence à travers une fenêtre ouverte. Le chez-soi y est un peu un comme chez les autres, le voisin toujours à portée de main, de regard et d'oreille : « *Chez nous, tout le monde connaissait les histoires de tout le monde.* » De là sans doute cette impression d'avoir affaire à une personne, un nous à la fois intime et étranger et que l'on aurait finalement bien du mal à définir.

Sans doute les dessins de l'auteur, que l'on dirait échappés d'un tarot divinatoire, renforcent-ils cette impression. Ils illustrent le propos tout en le déplaçant, comme des temps d'appui ou des temps d'arrêt, et finissent par donner au livre un étrange aspect mi-ordinaire, mi-légitime.

Loin du déclinisme aux accents nostalgiques et du repli identitaire qu'il pourrait induire (dans une sorte de « c'était mieux avant entre nous »...), le petit livre de Géraldine Kosiak possède au contraire un charme discrètement anthropologique. Venu d'où ? Allez savoir : « *Chez nous, on considérait l'homme avec curiosité, comme on considérait un cheval, un arbre, un élément quelconque de la nature.* »



## La vengeance de la honte

***Depuis En finir avec Eddy Bellegueule, son premier livre paru en 2014, Édouard Louis explore la violence du monde où il a passé son enfance, la Picardie pauvre du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le sillage d'Annie Ernaux, il a également inscrit dans la littérature française, en particulier avec Histoire de la violence (2016), la figure du transfuge de classe contemporain, sa honte, ses rêves de vengeance. Son troisième livre poursuit la même démarche d'écriture, mais cette fois au moyen d'une adresse directe à son père, ouvrier devenu handicapé à l'usine et directement touché par les politiques antisociales. Ce portrait troué restitue avec une colère implacable la part de silence, de contradiction, d'absence d'un homme à « l'existence négative ». Qui a tué mon père convainc moins lorsqu'il devient un objet de discours, aussi juste soit-il, sur l'exploitation, la domination, l'exclusion du pouvoir.***

par Pierre Benetti

---

**Édouard Louis**  
*Qui a tué mon père*  
Seuil, 96 p., 12 €

---

« Si ce texte était un texte de théâtre » : ainsi commence une longue didascalie rappelant les espaces et les personnages de Bernard-Marie Koltès. Usine désaffectée, champ de blé, « gymnase plastifié d'une école », et là-dessus un père et son fils qui pourraient ressembler au Dealer et au Client de *Dans la solitude des champs de coton* si tous les deux parlaient. Le père se tait, comme sans doute son propre père, son grand-père se sont tus. La parole populaire, dans les deux précédents livres, passait par la retranscription d'un sociolecte naturaliste. Ici, elle passe par le silence. L'adresse, close sur elle-même, semble permettre à Édouard Louis de mieux voir non plus à travers des masques, mais depuis l'extérieur. La lecture de *Qui a tué mon père* ne suscite pas le même effet que la force nouvelle qui émanait d'*En finir avec Eddy Bellegueule* ou que l'ingéniosité d'*Histoire de la violence*, mais c'est lorsqu'il circonscrit ce qu'il n'arrive pas à dire que le texte produit ses meilleurs effets.

L'intérêt du théâtre pour ce texte ne provient pas uniquement, du moins on l'espère, des promesses de carton plein induites par les précédents succès d'Édouard Louis. Une création est en effet d'ores et déjà prévue par le metteur en scène Stanislas Nordey en 2019 – tandis que Thomas Ostermeier, le directeur de la Schaubühne de Berlin, s'apprête à monter *Histoire de la violence*, qui usait déjà du dispositif théâtral. Le théâtre, de manière plus profonde, est lié à une obsession : le corps du père, déformé au pastis, écrasé par une charge, éventré par une opération, perfusé après la maladie. Corps frappé par l'autre fils, le demi-frère. Corps éloigné, car sur cette scène « vaste et vide » le père et le fils ne se touchent pas, ne s'embrassent pas. Tout est de l'ordre du négatif, de l'empêchement dans cette situation, comme dans leur parole. En ce père singulier vivent des cohortes de pères des usines et des champs, aux gestes d'affection impossibles, interdits, inaptes à l'amour, reproducteurs indéfectibles du manque. Par mimétisme, les mots du fils, qui a brisé à son tour la chaîne de reproduction « des mêmes émotions, des mêmes joies à travers les corps et le temps », se révèlent le plus souvent tournés vers l'expression d'une impuissance, qu'elle s'exprime par la forme négative ou le conditionnel. Même le souvenir demeure incapable (« *Je ne me rappelle pas si j'ai pleuré* » ; « *mes souvenirs sont ceux de ce qui n'a pas eu lieu* »).



**LA VENGEANCE DE LA HONTE**

Cette scène centrale – le frère se battant avec le père – n'est pas sans rappeler l'image inaugurale de *La honte* d'Annie Ernaux – le père essayant de tuer la mère –, mais aussi, dans le même livre, « *l'image du restaurant de Tours* » à propos de laquelle on lisait : « *En écrivant un livre sur la vie et la culture de mon père, elle me revenait sans cesse comme la preuve de l'existence de deux mondes et de notre appartenance irréfutable à celui du dessous.* » Édouard Louis développe quant à lui une série d'images, réduite par son manque de connaissances sur cette vie que n'a comblée aucune enquête : « *J'ai presque fini, je n'ai presque plus rien à raconter* », reconnaît-il à mi-chemin. Le père s'en prenant au chauffeur d'autocar, le père au commissariat, le père au dîner de Noël sont semblables à des négatifs auxquels manque une coloration invisible, qui aurait pu révéler ce qui a eu lieu, ce qui s'est joué. Points de fixation de la mémoire, ils contiennent le « monde d'en-dessous ». Cet univers marqué par la domination, cet inconscient d'un de ses enfants, est approché, jamais conquis.

Chez Édouard Louis, les images, plutôt empreintes que traces, ne font pas réapparaître un passé perdu. Elles dénotent avant tout une incompréhension insondable devant un père contradictoire, capable d'accuser son fils en privé puis de le défendre en public, de lui refuser un cadeau avant de le lui offrir. Il a interrompu la répétition de la violence physique alors qu'il avait tout pour la renouveler. Que devient, quels chemins emprunte, quels détournements opère la violence lorsqu'elle ne s'exerce plus sur les corps ? Approfondir ce mystère de l'interruption aurait été pertinent mais, hélas, le texte n'en fait pas un de ses sujets fondamentaux, si ce n'est en concluant rapidement – « *La violence ne produit pas que de la violence. J'ai répété cette phrase longtemps, que la violence est cause de la violence, je me suis trompé. La violence nous avait sauvés de la violence.* »

« *Ce que je dis ne répond pas aux exigences de la littérature* », écrit Édouard Louis, qui se contente souvent de peu sachant qu'il maîtrise l'art de la formule, du retournement paradoxal : « *La possession n'est pas quelque chose qu'on peut acquérir* ». Son usage répété de la démonstration savante, de l'hommage (au cinéaste Xavier Dolan) ou de la citation (de Ruth Gilmore, Peter Handke, Didier Eribon, évoqués sans référence) a de quoi agacer tant il efface peu à peu l'expé-

rience, réduite à une exemplarité. Toujours est-il que son travail continue d'intéresser. Et cela, parce qu'il pense le silence dont il est né. Il se refuse à toute fiction, qui nierait une fois de plus l'existence même « négative » d'un homme, le remplacerait sans prendre la mesure de sa place. Surtout, il venge un monde absent et exclu de la littérature, en particulier française, où il est rare de rencontrer un ouvrier votant Front national, un homosexuel de village, le groupe disparu Aqua ou le jeu Docteur Maboul. Il se venge d'une représentation de la littérature elle-même. Ce qui comporte un risque. Non celui de décevoir les « *exigences de la littérature* », non écrites et bien imaginaires, mais de ne plus désirer en inventer de nouvelles pour soi.

Édouard Louis a pu éveiller la curiosité du public sur sa région, son milieu social, mais ce ne sont pas ses sujets qui dessinent la portée d'un écrivain. On ne verrait pas le sens qui consisterait à cartographier les zones blanches toujours plus vastes qui manquent à l'atlas de la littérature. Il y en a, en revanche, à écrire une pensée née de la honte sociale et de la colère propre à la vengeance. À défaut d'exercer sa vengeance, on l'écrit. Une telle colère est par définition excessive, extravagante, inaudible pour certains, mais elle est parfois la seule vérité susceptible d'être dite.

C'est ainsi qu'Édouard Louis dresse ce portrait moins pour désigner la particularité d'une vie et de son monde que pour tenir un discours à leur sujet. Nous étions prévenus. Le titre amputé de son point d'interrogation ainsi que la didascalie d'ouverture indiquaient déjà la conclusion à tirer. Comme le Reda d'*Histoire de la violence*, le père est la victime paroxystique du libéralisme économique. Aussi juste soit la thèse (l'exposition à la mort n'est pas partagée de manière égale par tous les hommes), le simple fait de conclure, d'ajouter une synthèse à l'analyse paralyse l'évolution du texte. À la fin, l'adresse devient pamphlet, accusation *ad hominem* contre les gouvernants, invective contre les politiques publiques menées depuis une quinzaine d'années en France. La charge, frontale, vise la substance même de la politique vue comme entreprise de destruction. Reste un étonnement. Plusieurs fois, Édouard Louis demande à propos des responsables politiques qu'il vise : « *Pourquoi on ne dit pas ces noms dans une biographie ?* » Sans doute parce qu'ils ne comptent pas. Ces images de synthèse sont frappées d'oubli, qui est une autre forme de bannissement. Comme l'histoire de sa destruction, le nom absent de son père, lui, restera dans les mémoires.

## Scribo, ergo sum

***Comment se construit la langue, et comment se construit-on avec elle ? À l'image de cet objet d'étude, le livre de Dominique Sigaud touche à l'individuel, voire à l'intime, autant qu'au collectif.***

par Sophie Ehram

---

**Dominique Sigaud**

*Dans nos langues*

Verdier, 140 p., 14,80 €

---

Dominique Sigaud s'interroge sur la langue, ou plutôt sur les langues, tant il est vrai que la langue, de personne à personne, n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. « *Il n'existe de langue que singulière, c'est une certitude, comment faire néanmoins pour que chacune advienne ?* »

Elle n'emploie pas l'expression de « langue maternelle », malgré la description d'une langue enveloppante qui tente pour le nouveau-né de se substituer au cocon utérin. Cette langue qui berce ne provient pas nécessairement de la mère, ni même de la famille. Elle ne procure pas de véritable refuge ; s'il subsistait le moindre doute, les paroles blessantes du père achèvent de crever la bulle. Elle ne permet pas de communiquer avec un cercle élargi, comme l'auteure le constate dès l'âge de trois ans, quand sa mère adopte avec une personne d'une autre classe sociale un parler codifié, si éloigné de la langue familière que sa fille se sent abandonnée. Les petites filles modèles de la cour de récréation ne la mettent pas à l'aise non plus. Reste la fréquentation des grands auteurs, de la langue littéraire. Dominique Sigaud s'y abreuve, mais cela ne lui permet pas de tisser du lien social.

La langue de la nation alors, la langue du droit, la langue « officielle » fournit-elle un espace plus prometteur ? Non, quand elle charrie des cadavres, que les dirigeants politiques la travestissent à leurs propres fins et que les organes de presse refusent de publier ce qui dérange. Dominique Sigaud se fonde sur son expérience de journaliste, en zone de guerre notamment. Elle finit par renoncer à ce type d'écriture pour devenir auteure ; face à l'indicible, elle cherche une langue plus libre, plus profonde. Nul doute que le

travail psychanalytique, la réflexion sur l'inconscient structuré comme un langage, l'a aidée à trouver une voix. Sans parler de tous les échanges en Algérie, au Liban, au Rwanda, menés avec des hommes et des femmes, pas toujours en français, qui ont contribué à enrichir son sens de l'humain et donc sa langue, « *pas Mallarmé mais l'ouverture aux langues du dehors* ».

Toutefois, si la langue est singulière, cela pose des limites : ce que l'écrivain écrit ne correspond pas exactement à ce que le lecteur lit, fût-il éditeur. Il s'agit également de savoir pourquoi, pour qui on écrit. L'auteure témoigne de son expérience d'ateliers d'écriture auprès d'adolescents et d'immigrés, ce qui est louable, du point de vue de la République, tant que cette langue et ces nouveaux « écrivains » ne bousculent pas l'ordre établi, et inintéressant du point de vue de cercles intellectuels pour lesquels un texte ne vaut que par l'obscur et l'implicite, autrement dit, une nouvelle fois, une forme codifiée qui exclut ceux qui n'ont pas le code. Pourtant, l'obscur des crimes perpétrés en France sous la IV<sup>e</sup> République, des planques de la Gestapo (sujet sur lequel Dominique Sigaud a enquêté), a été maintenu dans l'ombre. Qui voudrait de ce roman national-là ?

Ce livre traque « *le déchet de la langue* », les arrangements avec la langue, les mots-paravents, les fioritures qui attirent l'œil pour qu'on ne se demande pas ce qu'il y a sous le tapis. Dans le domaine médical, c'est la même approche (là encore, l'auteure parle d'expérience) : d'euphémismes en termes ultra-spécialisés, on utilise pour les maladies graves, comme pour les opérations militaires, une langue à part. Une langue vraie, dès lors, peut difficilement être un héritage : « *La langue n'est pas un cadeau des père et mère, nation patrie patrimoine. Elle est comme la marguerite jaune qu'on ramasse négligemment au bord du champ parce qu'elle s'y trouvait. Il y a la langue comme il y a les petites marguerites au bord des chemins, heureusement ;*



Dominique Sigaud © Michel Durigneux

**SCRIBO, ERGO SUM**

*il importe donc d'en multiplier les accès et non de les réduire ; c'est toujours très beau quelqu'un qui s'affranchit, [...] un jeune homme ou une jeune fille s'affranchissant des langues entassées sur lui comme un poids mort ».*

L'exigence de l'auteure, son intransigeance relativement à l'acte d'écrire, aboutit à une forme de *cogito* (au sens cartésien) de l'écrivain. « *Je m'identifie moi-même par l'écriture. [...] Je reconnais que j'existe parce que j'écris non parce que j'existe. Sans l'écriture je n'existe pas à mes propres yeux. »*

C'est là que l'auteur trouve de l'humain, la promesse d'un rapport à l'autre et à soi-même, si difficile que cela puisse être parfois face au doute, aux obstacles, à tout ce que le réel peut avoir de violent, d'abject, raffles, guerres, viols, morts. Les élans et retombées de la démarche d'écrire se reflètent ici dans une prose tantôt liquide et lumineuse, tantôt hachée et comme meurtrie. La démarche conserve quelque chose de mallarméen en ce qu'elle refuse les formes corrompues de la langue. « *Je veux définitivement écarter de moi autant que possible toutes ces apparences de langues qui n'en sont pas, ne nomment pas. »* Dans nos langues, trouver ce qui nous parle, vous parle, plutôt que ce qui se dit.

## Pauvres parias

***Le lecteur qui pénètre dans l'univers de Krasznahorkai doit s'attendre pour le moins à être dérouté, au sens premier qui signifie être détourné de sa route. Un rêve longtemps caressé, une découverte inopinée, un chambardement inattendu, et voilà le curieux projeté dans un monde où il entre avec la perplexité de celui qui est à la fois subjugué et désorienté, tant le troublent les perturbations auxquelles il s'expose.***

par Linda Lê

---

László Krasznahorkai

*Seiobo est descendue sur terre*

Trad. du hongrois par Joëlle Dufeuilly

Cambourakis, 411 p., 25 €

---

S'il a vu les adaptations cinématographiques que Béla Tarr a faites de deux livres de Krasznahorkai, *Sátántangó* (à partir de *Tango de Satan*), un nocturne de plus de sept heures, entre recherche d'un eldorado et silencieuses cavalcades vers l'Apocalypse, entre croyance dans les promesses de quelques escrocs et fin du rêve où l'eldorado n'est plus qu'un tas de ruines, ou bien encore *Les harmonies Werckmeister* (long métrage tiré de *La mélancolie de la résistance*), un film en forme de questionnement sur la collision entre un sentiment d'effroi et la certitude d'une décomposition irrémédiable, s'il a vu ces deux œuvres hantées par des visions d'une dégénérescence, il sait que l'alliance scellée entre Krasznahorkai et le réalisateur du *Cheval de Turin*, cinéaste aiguillé par une désespérance que rien, pas même l'art, ne rédime, cette alliance est aussi celle de deux créateurs rongés par la conviction d'un impossible sauve-qui-peut.

« *Nous sommes saturés jusqu'à l'écoeurement par la littérature* », dit le conférencier dans *Thésée universel* de Krasznahorkai, et c'est le fil qui est supposé guider le novice explorant les contremondes de Béla Tarr le metteur en scène comme ceux de Krasznahorkai le romancier : la léthargie générale ne trouve pas de remède dans la quête de ce qui nous arracherait à la « *partie de cartes truquées* » dans laquelle nous tâchons de jouer notre va-tout. Nous sommes tous gouvernés par la tristesse, une tristesse d'une profondeur inédite, dit le protagoniste de *Guerre et guerre* qui,

comme tous les personnages de Krasznahorkai, a l'âme meurtrie par une blessure mortelle, qu'il perçoit comme un « *châtiment personnel infligé par le sort* » (*La venue d'Isaïe*).

« *Je dois partir d'ici* », dit Funtaki dans *Tango de Satan*. Et de rêver de s'en aller quelque part où il ne fera rien, se contentera de « *regarder passer cette chienne de vie* ». Dans *Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau*, le petit-fils du prince Genji largue les amarres, laissant derrière lui ce « *monde pourri* » pour partir à la recherche du « *jardin caché* », sans vraiment savoir s'il a jamais existé. *Guerre et guerre* voit un personnage falot, dont le métier est de classer des documents dans les archives d'une ville de Hongrie, disparaître un beau jour après avoir fait la découverte d'un fascicule, manuscrit très précieux à ses yeux. Dans les pages finales de *Seiobo est descendue sur terre*, le dernier roman de Krasznahorkai à être (excellamment) traduit en français par Joëlle Dufeuilly, Zeami, le dramaturge et théoricien du nô dont on peut lire en français *La tradition secrète du nô* et surtout les vingt-cinq magnifiques pièces de nô publiées sous le titre *La lande des mortifications*, meurt en laissant un petit bout de papier avec juste cette phrase : « *Zeami s'en va.* »

Qu'ils s'évadent, qu'ils fassent faux bond ou qu'ils organisent minutieusement leur évaporation, les fuyards de Krasznahorkai semblent appartenir à la même famille, celle des perdants qui cherchent un sens à ce qui leur paraît d'une révoltante absurdité : il est préférable de se contenter de la « *maigre, mais indéniable vérité* » selon laquelle nous sommes les « *misérables sujets d'un échec insignifiant au sein de cet éblouissant univers* », et toute l'histoire de l'humanité se résume aux « *pitoyables fanfaronnades de pauvres* »



László Krasznahorkai © Olivier Roller

### PAUVRES PARIAS

*parias stupides et sanguinaires repliés dans les lointaines coulisses d'une scène gigantesque, à la douloureuse confession d'une erreur, la lente reconnaissance d'une vérité cruelle : ce monde n'est pas franchement une brillante réussite ».*

Malaise, tristesse, envie de s'évanouir dans la nature : les perdants de Krasznahorkai ressemblent aux déshérités de Béla Tarr en ceci qu'ils ne croient ni aux lendemains qui chantent ni en l'aboutissement de leur quête obsessionnelle. L'homme, « *cet être exilé dans le quotidien enchanteur du Mal et de la Paresse* », comme il est dit dans *Seiobo est descendue sur terre*, tente par tous les moyens de donner une dimension sacrée à son existence, le sacré n'allant pas sans son envers, le trivial ou le démoniaque (dans *Tango de Satan*, l'arrivée de ce dernier est annoncé de telle façon qu'on se demande si ce n'est pas l'apparition du Messie), Seiobo, la déesse de l'Ouest chez les Japonais, descend sur terre en étant incarnée par un acteur du nô qui répète son rôle non sans prendre conscience que la répétition est pour lui une « *inexprimable catharsis* ». Un gardien de musée aimerait lui aussi que

l'œuvre dont il s'est épris, la *Vénus de Milo*, soit telle une déesse en visite chez les mortels, une déesse dont le secret de la beauté réside dans sa force de rébellion, mais le sacré qu'elle recèle peut-être en elle, il se demande s'il n'est pas factice : tout chez elle n'est-il pas galvaudé, surestimé ?

Les longues phrases sinueuses de Krasznahorkai semblent faites pour traduire les hésitations, les doutes, les emballements et les échappées belles de ses personnages. De la vénitienne Scuola Grande de San Rocco à Kyôto, « *Ville Éternelle de la Bienséance, le Siège de la Cour Pénale des Bonnes Manières, le Paradis des Convenances, le Centre de Répression de tout Manquement aux règles* », de l'Alhambra à Athènes, de la musique baroque à la version, due aux Arcade Fire, de « *Guns of Brixton* », les quêteurs de Krasznahorkai sont à la poursuite de ce qui est caché, évanescents, sachant qu'alentour tout s'effrite, s'effondre, s'affaisse, mais sans doute est-ce en essayant de conjurer ce « *à vau-l'eau* » qu'ils espèrent restituer à l'art toute la splendeur qui, dans l'œuvre de Krasznahorkai, tout comme dans celle de son complice Béla Tarr, s'est enténébrée.

## L'éthique d'une civilisation

***Le Golestān (La Roseraie) et le Bustān (Le Verger ou simplement Le jardin) sont les deux chefs-d'œuvre de Sa'dī, tous deux achevés à Shirāz au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle (Le Verger en 1257 ; l'année suivante pour La Roseraie). Chacun est un florilège de conseils pour bien mener sa vie.***

par Yves Lepesqueur

---

Sa'dī

*Le Jardin des roses et des fruits*

Libretto, 768 p., 12,80 €

---

La composition de ces deux textes est analogue : selon la méthode des Orientaux, Sa'dī préfère à l'exposé didactique un subtil composé d'historiettes, de sentences sapientales, d'exhortations solennelles. La proportion de ces ingrédients n'est pas la même ici et là : plus d'historiettes, plus vivement contées dans *La Roseraie*, plus de discours dans *Le Verger*. Bien nommés, un traité a l'éclat chatoyant des fleurs, l'autre quelque pesanteur, qui sied aux fruits mûrs. En réitérant le même contenu dans deux registres, Sa'dī a démontré la souplesse de son talent rhétorique. Dans le monde de Sa'dī, comme dans beaucoup de civilisations traditionnelles, on aime l'éloquence qui redit belle-ment des pensées déjà connues.

*Le Verger* est écrit entièrement en vers, tandis que *La Roseraie* mêle vers et prose. Ce point peut échapper au lecteur, puisque l'éditeur n'a pas jugé utile de l'informer que les deux textes ici réunis sont des traductions en prose d'originaux partiellement ou totalement en vers. La traduction de *La Roseraie* est celle de Charles Defrémery (et non Defrémy comme indiqué en quatrième de couverture), publiée en 1858. La traduction du *Verger* est due à Charles Barbier de Meynard, elle a été publiée en 1880. Les éditions originales de ces deux traductions sont disponibles sur Gallica, précédées d'introductions substantielles, encore utiles. Avant de dire combien il est nécessaire de lire Sa'dī, il faut prévenir le lecteur que cette réédition, bien que pratique, n'est pas sans défauts. Non seulement les introductions ont disparu mais aussi la plupart des notes, ce qui rend parfois le texte difficilement compréhensible pour qui

ignore la civilisation persane médiévale. Or cette édition n'est-elle pas destinée au grand public ? Qui, dans ce public, a sous la main un dictionnaire persan, pour comprendre ce que signifie « un compagnon de *kédjâweh* » ? Qui, s'il n'est pas familier du Coran, comprendra pourquoi la vue d'un beau jeune homme conduit ses admirateurs à se couper les doigts (p. 175), ou encore ce que signifie être « vorace comme la verge de Moïse » ? Les notes supprimées éclaircissaient ces difficultés et bien d'autres. Il y a pire : on trouvera plusieurs mentions de « *la casbah* », là où il faudrait « *la Ka'ba* », ce que confirme un rapide coup d'œil au texte persan ; mais comment le savant Defrémery a-t-il pu commettre une pareille bourde ? Contrôle sur l'édition de 1858 : Defrémery n'avait commis aucune bourde, mais l'éditeur moderne n'a pas su le recopier sans faute.

On doit regretter que Libretto ne donne aucune information sur l'origine des traductions, car il est significatif que Sa'dī ait été traduit au XIX<sup>e</sup> siècle par des éminences de l'orientalisme. L'Orient des lettrés européens était alors littéraire et historique. Il enchantait par le pittoresque des situations, des métaphores, des sentences. Ce ne sont plus des mêmes auteurs que nous nous nourrissons. Pour nous limiter aux natifs de Shirāz, le plus commenté aujourd'hui en Europe est probablement le difficile et passionnant philosophe Mullā Šadrā Širāzī (dont, sauf erreur, aucun texte n'était traduit en langue occidentale il y a une soixantaine d'années) et plus du tout l'aimable Sa'dī. En schématisant, on pourrait dire que le XIX<sup>e</sup> siècle a cherché en Iran l'exotisme, tandis que le XX<sup>e</sup> y a cherché la métaphysique. Qu'y chercherons-nous maintenant ? Pourquoi relirons-nous Sa'dī ?

Charles-Henri de Fouchécour fut probablement le premier à proposer une nouvelle approche : « *les*



### L'ÉTHIQUE D'UNE CIVILISATION

deux écrits complémentaires de Sa'di (...) ont magistralement exprimé pour de nombreuses générations ce qui était vécu à l'intérieur d'une culture commune » écrit-il dans ses *Notions morales dans la littérature persane du 3<sup>e</sup>/9<sup>e</sup> au 7<sup>e</sup>/13<sup>e</sup> siècle [1]*. En effet, Sa'dī, styliste et conteur délicieux, mais penseur peu original, vaut précisément par son absence d'originalité : il nous donne à entendre ce que fut l'éthique d'une civilisation.

La morale de Sa'dī est tout entière placée sous l'éclairage d'une mystique. Pour Sa'dī et son temps, la bonne conduite n'est pas une fin en soi, il ne s'agit pas de s'admirer en juste. Rien de plus vigoureux que sa condamnation des dévots qui se croient justifiés par leurs dévotions : « *Ne t'acharne pas à la poursuite de la pureté parfaite, c'est un dessein démesuré et coupable (...). Le pécheur plein de la crainte de Dieu l'emporte sur le juste qui fait parade de sa dévotion.* » « *Quiconque a renoncé à la concupiscence, afin de gagner l'approbation des gens, est tombé de la concupiscence licite à la concupiscence illícite.* » C'est absolument le contraire du moralisme des modernes qui, depuis l'aube du capitalisme (si l'on comprend ainsi Weber) jusqu'au post-historique « Empire du bien », vise à conforter l'homme de bien dans l'estime qu'il s'accorde. Pour Sa'dī, la discipline morale n'est qu'un entraînement au don de soi, à l'oubli du moi, à l'amour (peu importe si dans l'amour on perd dignité et raison). Aussi voyons-nous, dans les chapitres consacrés à cette affection, s'effacer le moraliste modéré devant le Sa'dī mystique, annihilé dans l'amour : « *Près de toi ma vie s'est anéantie et ton amour a effacé de moi le sentiment de l'existence.* »

Pour Sa'dī, la morale n'est pas un absolu, elle est la porte d'un absolu. Les préceptes moraux n'ont de valeur que relative. Aussi Sa'dī ne cherche-t-il pas à effacer ses contradictions, recommandant ici d'être impitoyable envers les méchants et là de tout leur pardonner, faisant tour à tour l'éloge de l'ascèse ou de la vie équilibrée sans privations excessives : ces contradictions rappellent que nous sommes dans le monde de l'incertitude, que le bien pur ne s'y trouve pas. Les contradictions sont si nécessaires à cette éthique que le poète les met volontiers en scène dans des débats rhétoriques qui ne concluent rien (ainsi, le long débat sur les mérites de la richesse et de la pauvreté). Est-il si peu sérieux ce Saadi, qu'il mêle la joute

poétique à la recherche du bien ? C'est précisément parce que son éthique est sérieusement orientée vers un au-delà, que l'incertitude et l'humour y sont des vertus : en somme, c'est le sens de l'absolu qui fonde le relativisme.

Ce relativisme n'empêche que le moraliste tienne très fermement certaines positions. Avant tout, ce qu'avec un anachronisme éhonté, je suis tenté d'appeler son anticapitalisme. Le capitalisme ne naît pas avant que ne l'emporte cet étrange désir : accumuler la richesse plutôt que d'en jouir. Or, pour Sa'dī, la richesse n'est en rien condamnable, à la condition que le riche dépense. Il peut même dépenser jusqu'à se ruiner, ce qui n'a rien de honteux. Il est préférable qu'il dépense en aumônes, mais s'il veut dépenser pour ses plaisirs ce n'est pas un crime : « *un gai viveur qui répand l'aisance autour de lui l'emporte sur le dévot qui jeûne toute l'année.* » « *Ne récite pas les prières sur cet être de rien qui n'a rien fait ; car il a employé sa vie à acquérir des richesses et n'en a pas joui.* » « *Un homme généreux et libertin, qui jouira de ses biens et fera des libéralités, vaut mieux qu'un dévot qui observera le jeûne, ne jouira pas de ses richesses et les accumulera.* » L'économie et la morale économique reposent sur la dépense et la circulation des biens, ce qui a quelque coloration maussienne (Mauss ne citait-il pas le Coran dans la conclusion de *l'Essai sur le don* ?)

Ainsi Sa'dī, généralement porté à l'indulgence, oublie toute modération pour condamner ces deux vices : se complaire à sa propre moralité, et désirer la richesse plutôt ce qu'elle procure. Or, ce sont ces deux vices dont le capitalisme naissant (si l'on en croit Weber), par un singulier retournement, a fait les fondements de la nouvelle morale.

Ouverture de l'éthique vers un au-delà de l'éthique, économie du don et de la dépense, faiblesse de la structuration politique, mais puissance de la parole qui enseigne, édifie, réprimande, voici quelques traits où nous pressentons quelque chose de la cohérence d'une culture. Sa'dī peut encore satisfaire le goût de l'exotisme mais il a plus à nous donner : en le lisant, il se peut qu'on saisisse quelque chose de la civilisation de nos intriguants voisins.

1. 1986 ; ce livre fondamental est disponible dans une réédition de 2009, sous le titre *Le Sage et le prince en Iran médiéval*.

## Ulysse est de retour

***Dans l'imaginaire contemporain, Mandelstam est devenu au fil des vingt dernières années le poète-David qui défia Staline jusqu'à ce que mort s'ensuive : un mythe dont on prononce le nom sans nécessairement le lire, un peu comme Rimbaud qui, lui, bénéficie des études secondaires.***

par Odile Hunoult

---

**Ossip Mandelstam**

*Œuvres complètes*

**Le Bruit du temps/La Dogana**

**2 vol. en coffret, 1 414 p., 59 €**

*Œuvres poétiques*

Édition bilingue établie et présentée

par Jean-Claude Schneider

Trad. du russe par Jean-Claude Schneider

Introduction, notes et commentaires

par Anastasia de La Fortelle.

*Œuvres en prose*

Édition établie et présentée

par Jean-Claude Schneider

Trad. du russe par Jean-Claude Schneider

Chronologie, dictionnaire des écrivains russes

et bibliographie par Jean-Claude Schneider

et Anastasia de La Fortelle.

---

Le mythe a une réalité, celle de la célèbre « Épigramme à Staline », huit distiques, composés mentalement [1] et chuchotés à quelques personnes – dont un mouchard :

*« Ses doigts, épais, sont gras comme vers de terre,*

*ses mots, infaillibles comme des poids d'un pound [...]*

*L'entoure une racaille de chefs au cou frêle,*

*sous-hommes dont il use comme de jouets.*

*Un qui siffle, un autre qui miaule, un qui pleurniche,*

*lui seul s'amuse en père fouettard et tutoie.*

*Il forge comme fer à cheval, ses oukases –*

*frappe, qui à l'aine, qui au front, qui à l'œil.. » (1933)*

Cependant, ce coup de poing, pour stupéfiant qu'il soit, n'est qu'un moment de l'œuvre – et Staline en fin de compte n'en est qu'un donné extérieur : « *Le ciel, bleu de nuit, de la peste [2]* ». D'autant que Mandelstam ne posait pas au héros, ne cherchait pas l'affrontement, il aurait probablement préféré qu'on l'oublie [3]. Mais son tempérament irrésistiblement joueur l'a toujours emporté :

*« Grande est mon envie de faire des farces,*

*bavarder, énoncer des vérités,*

*jeter mon cafard au brouillard, au diable,*

*prendre n'importe qui par la main, dire :*

*sois tendre, ensemble faisons le chemin... »*

(juillet-septembre 1931)

Même conscient qu'il avait signé son arrêt de mort, Mandelstam ne demandait qu'à vivre encore, et à rire. « *En 1938, Mandelstam inventa même un appareil à empêcher les plaisanteries car les plaisanteries étaient choses dangereuses* » (Nadejda Mandelstam). On ne rit pas avec les tyrans, on ne se défile pas. C'est à ça même qu'on les reconnaît. Mais « *il n'y a que deux puissances au monde : le sabre et l'esprit. À la longue, le sabre est toujours battu par l'esprit* » (Napoléon). Le « siècle chien-loup » n'est pas devenu le siècle de Staline, il est en passe de devenir le siècle de Mandelstam.

Cantonner Mandelstam à une fonction – pourfendeur du tyran, ou plus largement témoin véridique d'un temps de plomb – serait passer à côté d'une œuvre époustouflante et d'un seul tenant,



**ULYSSE EST DE RETOUR**

qui projette dans l'espace et le temps des architectures arachnéennes où tout se répond, se correspond, où tout est toujours inattendu. C'est ce que met en évidence le monumental travail de traduction de Jean-Claude Schneider, travail d'une vie, offrant en deux volumes la quasi-totalité de l'œuvre (hors la correspondance). Les métaphores, analogies, vaticinations, « fusées » mandelstamiennes s'éclairent les unes les autres dans le va-et-vient entre proses et poésie, allumant des connexions et des circuits, comme il en existe entre neurones ou atomes. Les mêmes motifs se retrouvent, les métaphores de la prose sont souvent reprises dans les poèmes, plus abruptes, plus dégagées, plus immédiates. Ce qui en fait la somptuosité et sans doute la difficulté : comme un peintre propose sa vision dépouillée de toute explication – au spectateur de voir et de comprendre. On se meut à l'intérieur de ces deux volumes dans toutes les directions, en infinis zigzags. Boîte crânienne, cosmogonie mandelstamienne, où l'on plonge et chaque coup de filet ramène des phosphorescences, toutes trépassantes encore d'une vitalité qu'un siècle écoulé n'a pu éteindre. D'autant que l'édition de Jean-Claude Schneider (qui a travaillé sur deux récentes éditions russes [4] en plus de la « classique » Struve-Filipoff [5]) donne les brouillons et des fragments inédits, regorgeant de pépites. Dans une improvisation magistrale sur l'élan créateur, Mandelstam écrit à propos des brouillons de Dante : « *La pérennité des brouillons, c'est la loi de conservation de l'énergie en matière d'œuvre* [6] » : ces fragments que l'on découvre, c'est bien Mandelstam à l'état bouillonnant. On ne résiste pas à en extraire cet autoportrait (Mandelstam qui voit et écrit en peintre sait être aussi caricaturiste) : « *Est-ce que je n'ai pas l'air d'un polisson dont les mains agitent un miroir de poche pour diriger là où il ne faut pas des reflets de soleil ?* [7] »

Un brouillon, c'est aussi comme les vestibules d'une œuvre, où l'auteur déposerait à la va-vite un vêtement plein de son odeur, de son terrestre quotidien : « *Je vis présentement mal. Je vis sans m'accomplir, exprimant hors de ma personne des sortes de rejets, de déchets. Cette phrase m'a été arrachée à l'improviste un soir, après une horrible journée incohérente, à la place de toute prétendue "création"* [8] ». Paragraphe assorti d'une note de Jean-Claude Schneider : « *dans le tapyrus crit du frère de Mandelstam, cette séquence est*

*précédée de "Pour Nad" » ; il faut entendre : pour Nadejda, sa femme.*

On ne va pas dans le cadre de cette recension impatienter le lecteur avec le bref survol biographique d'usage. « Jacques naquit, souffrit et mourut », dirait Mandelstam lui-même. On renvoie à la tendre biographie de Ralph Dutli, tout abreuvée au lait de l'œuvre. Car, dépassant la légende, l'œuvre est étourdissante de fraîcheur, de vitalité, de puissance dramatique aussi. On est suffoqué par sa vivacité, ses virevoltes de la tendresse à l'ironie, ses incisives (dans les adresses soudaines à son lecteur, Mandelstam a quelque chose de la camaraderie stendhalienne), ses raccourcis de peintre, et ses saisissantes métaphores, si ajustées, si précises, qu'elles carbonisent les clichés et fondent sur le lecteur, violemment, comme un milan sur un passereau. Reste bien sûr que Mandelstam est difficile, sans compter que le temps a enterré à demi les clés historiques, dégradé les joints. Cette beauté est-elle accessible encore dans nos temps de platitude littéraire ? Un lecteur à qui le nom de Mandelstam n'est connu que par sa légende voudra-t-il aborder son œuvre centenaire ? « *Qui saura [...] de son sang souder le rachis du siècle // aux vertèbres du précédent ?* [9] » ; « *Courage cœur des hommes !* [10] ». S'il le fait, il se passera un phénomène que connaissent les lecteurs de Proust (impossible cependant de trouver deux écrivains plus différents) : qui y plonge s'y engloutit et s'y transforme.

Mandelstam-rossignol, Mandelstam-hirondelle, Mandelstam-peintre, Mandelstam-architecte, Mandelstam-espion, essayiste, critique, pamphlétaire, Mandelstam-voyageur, et toujours enchanteur, somptueux... Ces deux tomes pleins à ras bord évoquent de façon saisissante « *la barque funéraire égyptienne, chargée de tout ce qu'il faut* » où le mort poursuivra sa pérégrination, et à laquelle Mandelstam, par deux fois dans l'essai *De la poésie* (1928), compare un poème. La barque funéraire est en soi un des sublimes paradoxes de la tendresse humaine : on y dépose celui dont on parle déjà à l'imparfait, et qu'on appareille pour son futur. Et ce paradoxe est celui-là même du poète, arrimé dans son présent, bon gré mal gré, mais qui ne peut être entendu que longtemps après. « *Non, de personne jamais je ne fus le contemporain...* », écrit Mandelstam, mais aussi : « *Au siècle essayez donc de m'arracher ! – je vous mets au défi, vous vous casserez le cou !* [11] ». Un grand poète, c'est toujours une bouteille à la mer. C'est la règle. Mais aussi, tout

МОСИП  
МАНДЕЛЬШТАМ

TRISTIA

PETRO  
POLIS

1921



**ULYSSE EST DE RETOUR**

se ligue pour que la voix ne se perde, et la force de la poésie, c'est qu'elle émerge du passé, comme les ossements sortent du sol et témoignent de ce qui fut. Les avancées techniques et scientifiques les plus pointues portent les savants à fouiller la terre et le ciel vers le passé de plus en plus lointain. Et c'est le passé qui est toujours devant nous.

« Aujourd'hui, en 2018... », répète-t-on à l'envi (le cliché est valable pour tous les domaines artistiques, et l'année se modifie tous les ans), « aujourd'hui, en 2018, on ne passerait pas à côté de... Dickinson... Van Gogh... Rimbaud... Mandelstam... » Eh bien, si. Trop fragile est ce murmure pris dans « le bruit du temps » [12], ici porté par le souffle d'un poète cardiaque, interdit de publier dès 1931, broyé dans l'acier des purges. Aujourd'hui comme hier, les poètes sont bien cachés, ou ils se cachent bien, et c'est le temps qui les découvrira en se retirant, comme la marée ses laisses de mer.

Il s'est passé quatre-vingts ans depuis la mort de Mandelstam. Pour que ce murmure nous parvienne, pour que Mandelstam devienne une légende, il a fallu d'abord l'obstination de Nadejda, sa femme, arc-boutée « *contre tout espoir* » à sa préservation. Il a fallu la passion de Gleb Struve et de B. A. Filipoff qui éditent aux États-Unis, d'abord dans les années cinquante, puis entre 1967 et 1971, les premières œuvres complètes en russe d'un poète alors inaudible en son pays – et pour y être trop audible ! En France, depuis quatre-vingts ans, pierre à pierre, tout bas dans « le bruit du temps », l'édifice mandelstamien se rassemble. Dès 1930, du vivant même de Mandelstam, [Georges Limbour](#) et D. S. Mirsky traduisaient pour la revue *Commerce Le Timbre égyptien*, cet aérolithe, tout juste paru en Russie (1928) ; l'œuvre commence à rayonner, des éditeurs y puisent leur vocation, des traducteurs y consacrent leur vie. Souvent ce sont eux-mêmes des poètes, comme Paul Celan en allemand, en français [Georges Limbour](#), [André du Bouchet](#), Philippe Jaccottet ou Jean-Claude Schneider. Pour traduire Mandelstam, certains apprennent le russe : récemment, un jeune Italien me disait en avoir le projet. Car, paradoxe suprême, cette œuvre chatoyante, illuminatrice, est une œuvre traduite – un « apocryphe », écrit Schneider – c'est dire la puissance évocatrice de l'écriture mandelstamienne,

capable de passer la barrière des langues. Mais quel travail ! Il faut lire la préface de Jean-Claude Schneider : « *Traduire la poésie. Les poètes ne se confronteraient pas à cette tâche désespérante s'ils la croyaient possible...* »

1. Il n'aurait été « écrit » par Mandelstam qu'à la prison de la Loubianka, sur l'ordre de ses interrogateurs.
2. 1931, Poèmes non rassemblés en recueil ou non publiés, *Œuvres poétiques*.
3. cf. la biographie de Ralph Dutli, *Mandelstam, mon temps, mon fauve*, aux mêmes éditions Le Bruit du temps/La Dogana (2012).
4. En particulier, celle d'Alexandre Mets, 2009-2011.
5. Inter-Language Literary Associates, Washington.
6. Entretien sur Dante, 1933 (*Œuvres en prose*).
7. « Brouillons du Voyage en Arménie », 1931 (*Œuvres en prose*).
8. *id.*
9. *Le Siècle*, Poèmes de 1928 (*Œuvres poétiques*).
10. « Le Crépuscule de la liberté », *Tristia*, 1918 (*Œuvres poétiques*).
11. « Minuit dans Moscou », mai-juin 1932, Poèmes non rassemblés en recueil ou non publiés, *Œuvres poétiques*.
12. Titre du recueil de proses autobiographiques paru en 1925 – d'où est tiré le nom de la maison d'édition d'Antoine Jaccottet.

## La vie d'Elsa

***Après avoir consacré des biographies à Pasolini et à Moravia, René de Ceccatty se plonge dans la vie et l'œuvre d'Elsa Morante (1912-1985). Il nous fait redécouvrir, avec un art du détail et de l'analyse remarquable, une génération d'écrivains et la richesse des milieux littéraires italiens de l'époque.***

par Monique Baccelli

---

**René de Ceccatty**

*Elsa Morante. Une vie pour la littérature*

Tallandier, 425 p., 21,90 €

---

Si Elsa Morante est très appréciée en France dès ses premières publications, en Italie elle est devenue un auteur culte, mise sur le même plan que Manzoni ou Lampedusa. Cette notoriété date surtout de la publication de *La Storia* (1974), aussitôt tiré à des milliers d'exemplaires, aussitôt traduit et diffusé dans le monde entier. Le très beau film que le roman inspira à Luigi Comencini contribua sans aucun doute à sa célébrité.

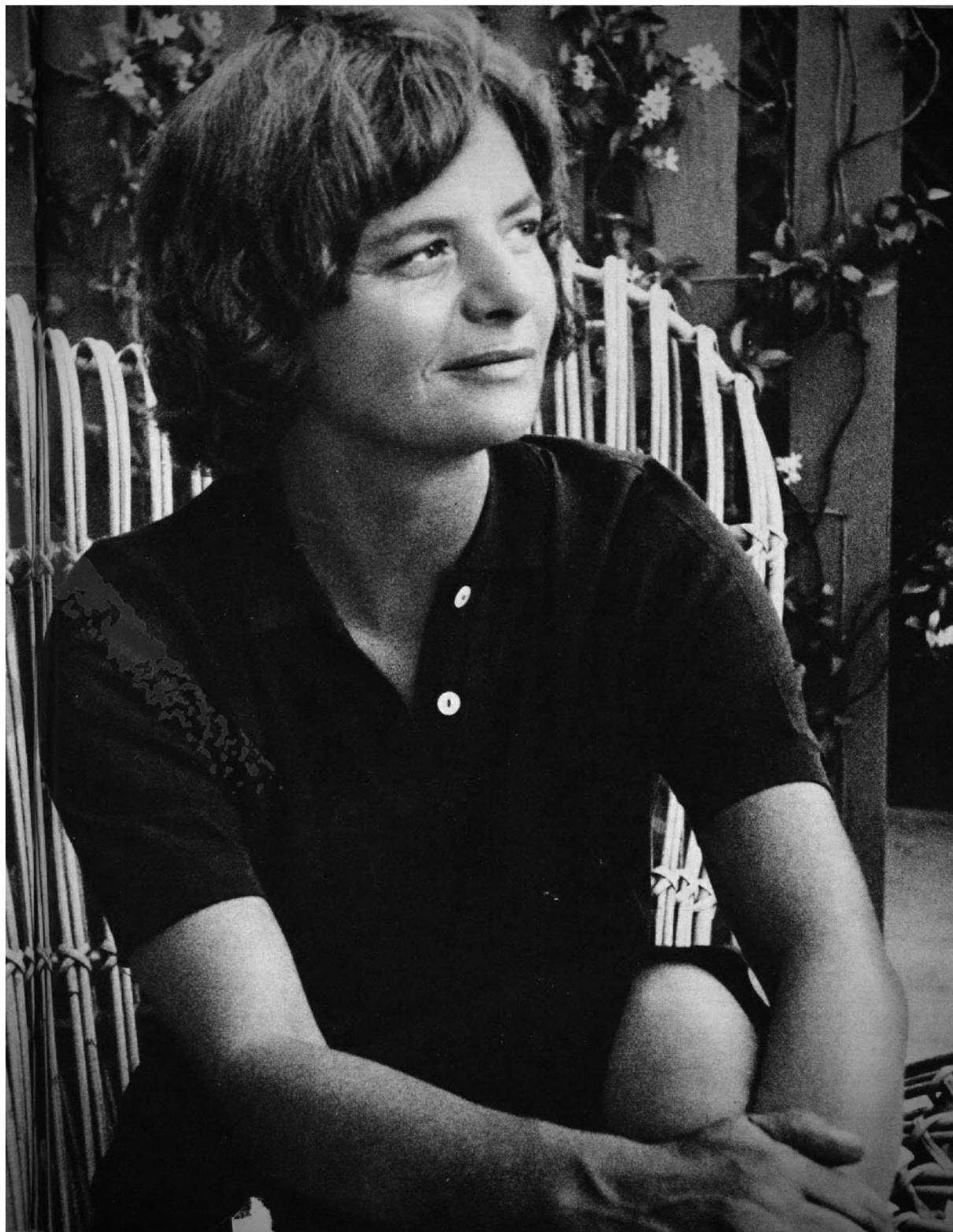
Dès la couverture de la biographie, on découvre une femme très brune, de type méridional, aux traits bien dessinés, à l'expression très dure. Sur les nombreuses photos qui agrémentent le texte, elle ne sourit (légèrement) qu'à la fin de sa vie. Son enfance et son adolescence ne semblaient pas la destiner à un avenir brillant. Née dans une famille modeste, officiellement d'Augusto Morante (homosexuel ou impuissant) mais en réalité d'un « faux oncle » sicilien. Irma, la mère, institutrice, est juive. La petite fille achève l'école primaire dans l'institution privée, et luxueuse, de la marquise Maraini Guerrieri. René de Ceccatty voit dans cette scission entre deux mondes l'origine du rapport que la romancière entretient avec l'imaginaire : « *L'espace des choses matérielles n'est pas notre vrai espace* », écrivait-elle.

En dépit de sa précocité intellectuelle, Elsa Morante ne fit pas d'études supérieures et gagna très tôt sa vie en donnant des petits cours et en écrivant des livres pour enfants, tout en publiant quelques articles dans des revues. Sa rencontre (1936) avec Alberto Moravia, déjà très célèbre, est décisive et, en dépit de leur séparation, elle marquera sa vie entière. Disons dès l'abord que,

dans ce couple chaotique, chacun garda son entière autonomie, humaine et littéraire. Chacun écrivit de son côté, sans se laisser influencer par l'autre, chacun multiplie les aventures amoureuses, très réelles chez Moravia, plus imaginaires chez Elsa, qui s'attache de préférence à des homosexuels (Visconti, Pasolini, Bill Morrow...) Ce que les époux ont en commun, en dehors de la littérature, ce sont : leur semi-judéité, qui les rapproche au moment des persécutions nazies, leur engagement à gauche, et leur cercle d'amis : Leonor Fini, Pasolini, Laura Betti, la Callas... qu'ils rencontrent régulièrement, au théâtre, dans les restaurants romains, ou avec qui ils voyagent en Afrique et en Inde. Mais Elsa ira seule et restera assez longtemps à New York, où elle découvrira, et appréciera, entre autres mouvements, la Beat Generation. C'est le moment où elle s'éprendra du sculpteur Bill Morrow, homosexuel, qui se suicidera à l'âge de vingt-trois ans. Cette disparition sera une épreuve marquante dans la vie d'Elsa.

Mis à part le tableau exhaustif des milieux artistico-littéraires italiens entre 1939 et 1980, Ceccatty étudie, avec une rigueur universitaire, chacune des œuvres de la romancière : *Mensonge et sortilège*, *L'île d'Arturo Aracoeli*, pour ne citer que les plus célèbres. Il résume, analyse, commente fait des comparaisons, prospecte la presse et, tout en donnant la priorité à la romancière, ne néglige pas son œuvre poétique, belle bien que moins connue. Pour une meilleure compréhension de son personnage, il recherche les écrivains qu'elle admirait, Genet, Bob Dylan, par exemple, reproduit les passages les plus significatifs de ses journaux intimes ou les jugements de ses propres amis. Rien n'est laissé de côté.

Littérairement, Elsa Morante connaît la gloire de son vivant. Humainement, les faits sont moins brillants. Malgré une vie mondaine trépidante, elle sera toujours solitaire : son exigence, son

*Elsa Morante***LA VIE D'ELSA**

refus du réel, son étrange conception de l'amour, l'isolent. N'ayant pas eu d'enfants, alors qu'elle aimait profondément les enfants, elle n'eut jamais de famille à elle. Puis, à soixante-dix ans, paralysée à la suite d'un accident, cette femme intraitable, inadaptable, doit apprendre à renoncer, à abdiquer, du moins physiquement car sa force morale et intellectuelle n'est pas entamée.

« Je voudrais mourir », ne cessait-elle de dire dans la luxueuse maison de retraite où elle finit ses jours, entourée de ses amis et de son mari.

Comme il est impossible de rendre compte sans manques de ces 425 pages d'une densité exceptionnelle, il ne me reste plus qu'à en recommander la lecture.

## Le secret des jardins

« *Un monde dans un monde perdu,  
un petit monde, un monde parfait.*

*En un temps aveugle, une petite chouette*

*[qui voit dans les ténèbres. »*

par Édith de la Héronnière

---

**Marco Martella**

*Un petit monde, un monde parfait*

Poesis, 144 p., 18 €

---

Ces vers du poème *The Garden* de Vita Sackville-West furent écrits à Sissinghurst, dans le Kent, en 1939, alors que la guerre embrasait l'Europe et que les bombardiers allemands survolaient quotidiennement son jardin. Ils servent de titre à cet essai où Marco Martella, lui-même jardinier et poète, fondateur et directeur de la revue *Jardins*, évoque un certain nombre de jardins qui lui sont chers, certains célèbres, d'autres plus confidentiels.

Marco Martella a été responsable de L'Île Verte, le jardin du peintre Fautrier à Chatenay-Malabry. C'est par cet enclos, dont le charme ne laisse pas intact le promeneur, que commence le livre : un espace habité de présences, de ces « *nymphes qui vivaient dessous la dure écorce* », pour reprendre les vers de Ronsard, un « *lieu où se tenir* » écrit celui qui le travailla de ses mains.

Ici, des nymphes, là-bas ce sont des fées qui ont habité sous les frondaisons de Cottingley, dans le Yorkshire, où deux cousines adolescentes, Elsie Wright et Frances Griffiths, réussirent à les photographier, « *petites créatures blafardes aux ailes diaphanes dansant dans l'herbe* » : photos étranges dont le secret fut révélé tardivement, sans pour autant annuler l'impression de merveilleux de ce jardin enchanté. Ailleurs, à Bomarzo, dans le Latium, les vallées sauvages alentour auraient inspiré au duc Vicino Orsini les architectures et les figures monstrueuses de son célèbre jardin. Tandis que dans le Bosco de la Ragnaia, en Toscane, l'artiste américain Shep-

pard Craige a laissé le lieu – un bois de chênes verts – se révéler en « *jardin-forêt* » qu'il a peuplé de pierres gravées d'inscriptions énigmatiques. Tout jardin, écrit Martella, porte en lui-même sa vocation et c'est au jardinier de se tenir à l'écoute, d'accompagner, d'entretenir et de développer ces vies et ces mouvements végétaux induits par le terrain et qui, le plus souvent, lui survivront.

« *Le jardin soigne celui qui le soigne* ». C'est la découverte que fit à Greystone le jardinier anglo-islandais Jorn de Précý, l'auteur du récit *Le jardin perdu*, un inédit sauvé de l'oubli par Marco Martella. Dans une lettre (apocryphe ?), de Précý recommandait en 1913 au jeune écrivain Hermann Hesse de préférer le jardinage à la psychanalyse pour soigner son mal-être : « *j'ai fini par me dire que le mieux pour moi est de supporter les peines qui affligent depuis si longtemps mon esprit, de la même manière que je laisse des orties çà et là dans le jardin. Elles aussi ont leur raison d'être, Puisqu'elles sont là [...] Sans elles, mon Greystone serait-il le même ?* ».

Le jardinage déplace le centre de gravité hors de la personne : « *La poésie, comme le jardinage, permettent non pas de survivre, mais de rester vivant.* » On rejoint ici l'une des constantes des écrits de Marco Martella, la question de la survie et de la nécessité des jardins face aux bouleversements historiques ou technologiques, en temps de guerre ou sous le règne de la cupidité économique, la possibilité qu'offre le jardin non pas « *d'abolir la barbarie, juste d'ajouter un peu de poids sur l'autre plateau de la balance* », tels Vita Sackville-West à Sissinghurst alors que les bombardiers allemands survolaient son jardin ou Hermann Hesse à Montagnola, sur le lac de Lugano, passant les années de guerre à jardiner et à écrire.



### LE SECRET DES JARDINS

Au fil de l'évocation de ces lieux « habités », Versailles fait figure d'antithèse : lieu factice, où il n'y a ni joie, ni naturel, mais comme l'avait compris très tôt Saint-Simon « un théâtre au destin tragique » : « Versailles est allé trop loin, beaucoup trop loin, oubliant l'autre composante du jardin, faite de retenue, d'acceptation sage des limites que la nature impose. Il a rêvé de les dépasser, ces limites, de les abolir, surtout la plus cruelle, celle du temps, l'échéance inéluctable de la mort. ».

À cet égard, la mort n'est pas absente de ce livre. Elle se devine au cours de la visite que fit le poète Philippe Jaccottet à Ninfa, au sud de Rome, un jardin irrigué de nombreuses sources, une terre dont la fertilité surabondante « cachait la mort dans ses entrailles ». Tandis que dans son jardin, près de Lucques en Toscane, l'écrivain Pia Pera se préparait en douceur et avec émerveillement à sa disparition prochaine grâce aux plantes qui l'entouraient : « Ce mouvement ininterrompu qu'elle voyait à l'œuvre dans le jardin, réglé par la succession des saisons et par le temps biologique des végétaux, ne pourrait exister si la mort n'existait pas. » Conscient de l'échéance inéluctable, à Saint-Cyr-la-Rosière, en Normandie, un

ex-révolutionnaire, Miguel Cordeiro, a élaboré un véritable conservatoire de végétaux, légumes et fleurs, en voie de disparition : « *le seul acte vraiment politique qu'il connaissait maintenant, c'était, peut-être, ce qu'il faisait : mettre des graines de côté. "Ce n'est pas la peine de penser à demain, voyez-vous, il vaut mieux penser à après-demain"...* »

Aussi ce bel essai n'est-il pas seulement une promenade agrémentée de rencontres de poètes et d'écrivains. En filigrane court une réflexion philosophique sur le sens et la place du jardin dans notre monde, sur son importance essentielle, sur la rupture qu'il introduit dans le fil continu de la nécessité économique, pour faire place à un autre ordre, tout aussi indispensable, voire vital, qu'est l'espace poétique répondant à un besoin supérieur de l'homme. Le jardin apporte une subversion particulière, « *une dissidence, une voix discordante. Davantage un bruissement qu'une voix, n'imposant rien, se limitant, comme le fait parfois le poème, à suggérer des cheminements possibles* ».

**P.-S. :** À signaler, après une pause de deux ans, la reprise de la revue annuelle *Jardins*, désormais éditée par Les Pommes sauvages, dont le n° 7 est consacré au chemin, avec des textes de Hermann Hesse, Gilles Clément, Claude Dourguin...

## L'Autre et la race

***Le dernier livre d'essais de Toni Morrison, L'origine des autres, reprend des conférences que l'écrivaine a prononcées à Harvard en 2016 dans le cadre d'un cycle intitulé « La Littérature de l'appartenance ». Elle y poursuit des réflexions sur la « construction » du Noir aux États-Unis, créant ainsi un second volet à son livre antérieur, Playing in the Dark, de 1992 et aborde plus généralement « l'obsession de la couleur » ou la crainte de « l'Altérité » dans les sociétés humaines.***

par **Claude Grimal**

---

**Toni Morrison**

*L'origine des autres*

Préface de Ta-Nehisi Coates

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christine Laferrière

Christian Bourgois, 93 p., 14 €

---

*L'origine des autres* se compose de six textes brefs dont le propos est d'évoquer la création et la fonctionnement d'un « *colorisme* » (un terme que Toni Morrison reprend à l'écrivaine Alice Walker) qui vise autant, selon elle, les Noirs américains que les nouveaux arrivants des grands flux migratoires contemporains.

Les idées de Morrison sur cette question assez floue de « l'Altérité » ne sont pas neuves, et ne prétendent sans doute pas l'être. Leurs illustrations lorsqu'elles touchent le domaine américain (lynchage, viol, etc.) non plus. Mais, dans le contexte actuel, et en particulier celui des États-Unis de Trump, il n'est sans doute pas inutile qu'un des écrivains américains les plus admirés rappelle quelques réalités sinistres sur le fonctionnement et les fonctions du racisme.

La base de la réflexion ethnologico-historique, sociologique et psychologique de Morrison est celle d'un humanisme aimable. « *La race est la classification d'une espèce et nous sommes la race humaine, point final.* » L'idée centrale de Morrison, un peu sartrienne, est qu'inventer une catégorie d'« Autres » apporte de grands bénéfices à tout groupe humain et donc, si l'on résume un peu caricaturalement, que si le Noir n'existait pas en Amérique il faudrait l'inventer. C'est en

effet son existence et son infériorisation qui permettent que se crée la cohésion du corps social et national, fait accepter l'exploitation de classe, et procure un sentiment de supériorité ou de réconfort à tous ceux qu'épargne le colorisme.

Le livre obéit à une certaine négation de la dimension historique, ce que confirme par ailleurs le choix de préfacer qu'a fait Toni Morrison. Celui-ci, [Ta-Nehisi Coates](#), étoile montante d'une certaine pensée africaine-américaine, est plus à l'aise dans le réquisitoire que la mise en perspective historique des processus de domination, tout comme Morrison.

Mais si la perspective de *L'origine des autres* est un peu vague et tend à envisager le racisme comme un phénomène universel donné, quoique pluriel, elle sert surtout à l'écrivaine, et c'est dans ces domaines qu'elle est la plus convaincante, à effectuer quelques retours autobiographiques sur elle-même, et à mener une réflexion littéraire tant sur ses romans, dont elle commente les intentions et les sources, que sur des textes d'auteurs américains classiques dont elle analyse des thématiques parfois peu relevées.

Dans le domaine personnel, par exemple, Morrison choisit pour illustrer l'omniprésence et la force destructrice de la création d'un Autre, une anecdote autobiographique qui va contre nos préjugés : son arrière-grand-mère très redoutée et très noire de peau était venue visiter sa famille et rencontrer pour la première fois celle qui s'appelait alors Chloe Wofford et sa sœur, alors bambines. La vieille femme en apercevant les deux petites au teint assez clair avait brandi sa canne et déclaré : « *Ces enfants ont été trafiquées* », laissant à Morrison le sentiment d'être « inférieure

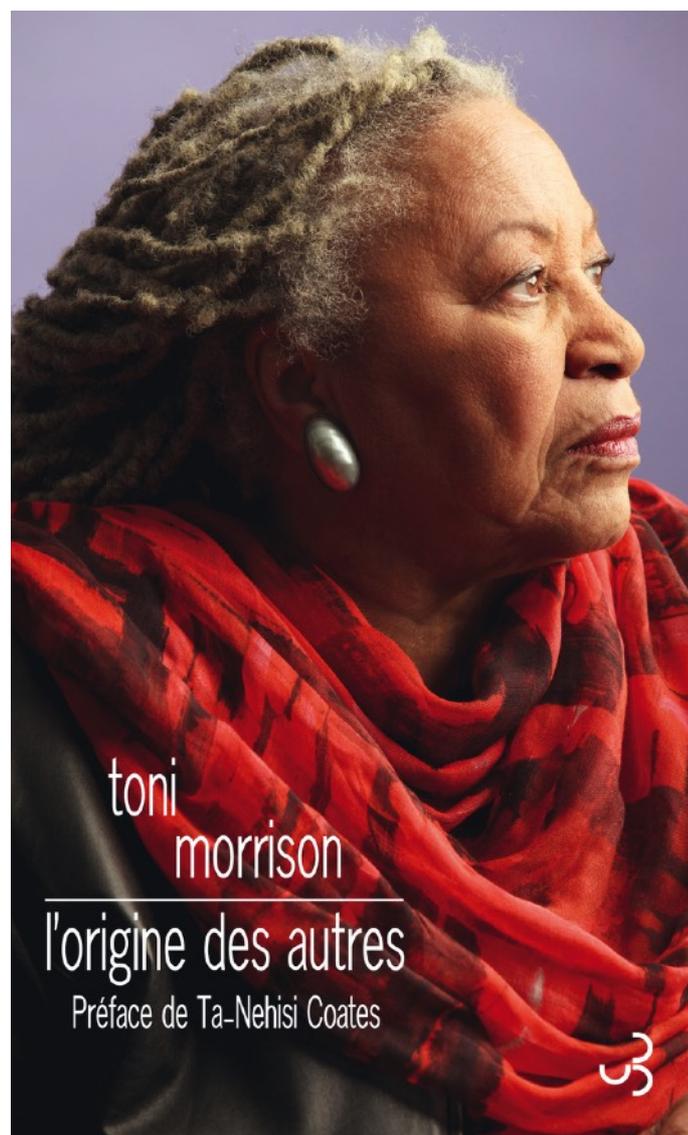
## L'AUTRE ET LA RACE

sinon complètement Autre ». Cette remarque devait par la suite lui donner l'envie d'en comprendre plus sur l'imaginaire de la pureté, de la supériorité ou de l'infériorité raciale et l'inciter à les mettre en scène dans ses romans comme *L'Œil le plus bleu*, *Délivrances* ou *Paradis*.

Une autre anecdote intéressante aborde le rapport à l'Autre, mais sous l'aspect plus vaste et psychologisant d'une assimilation de celui-ci à des fantasmes imperméables à sa réalité et à ses souhaits propres. L'écrivaine raconte ainsi sa rencontre quelques décennies auparavant avec une femme noire pauvre et âgée sur laquelle son imagination s'emballe et construit des rêves de relations amicales, de complicité au delà des différences d'âge et de statut social. Mais la vieille dame après ce premier contact disparaît, échappant peut-être consciemment à l'emprise déjà programmée de Morrison. Le dépit que l'écrivaine dit en avoir éprouvé lui aurait donné une nouvelle leçon, cette fois-ci sur les mécanismes affectifs constitutifs de la vision de l'Autre. « *Nous désirons*, explique-t-elle, *soit rejeter soit embellir celui-ci. Dans un cas comme dans l'autre (d'inquiétude ou de fausse révérence), nous nions son statut de personne, cette individualité spécifique sur laquelle nous insistons pour nous-mêmes.* »

Morrison montre donc de la finesse dans sa perception psychologique du rapport à autrui, et tout autant dans l'analyse de ses œuvres, dont elle énonce les buts (atteints ou non selon elle) ou analyse les sources (elle explique ainsi comment et pourquoi elle a changé l'histoire « réelle » qui a inspiré *Beloved*).

Elle fait aussi preuve de la même justesse lorsqu'elle présente les textes de certains grands auteurs américains et leur utilisation de la racialisation. Elle prend un exemple pour le XIX<sup>e</sup> siècle chez Beecher Stowe, montrant par l'étude d'un passage de *La Case de l'oncle Tom* les processus d'embellissement de l'esclavage. Elle prend pour le XX<sup>e</sup> Faulkner (qui a beaucoup parlé des Noirs) et Hemingway (qui n'en n' a pas du tout parlé), et souligne comment le colorisme leur sert de trope ou de raccourci facile (la relation sexuelle entre noirs et blancs figurant le comble de l'abjection et appelant le meurtre dans *Absalon, Absalon*, la peau bronzée d'un personnage blanc devenant signe érotique chaque jour plus troublant dans *Le Jardin d'Éden* de Hemingway etc.). Elle donne



surtout un déchiffrement très parlant, sinon original, de la nouvelle de Flannery O'Connor « Le nègre artificiel », dans laquelle cette grande écrivaine du Sud, en même temps qu'écrire des paraboles sur la grâce, fait une satire de l'éducation au racisme et du préjugé racial, tous deux facteurs de cohésion identitaire pour les blancs du Sud.

*L'origine des autres* aborde ainsi de nombreux sujets ( le Noir américain dans la société et la littérature, certains romans états-uniens aussi bien qu'un roman de Camara Laye, les expériences de Morrison, son œuvre personnelle, les migrations actuelles), toujours avec humanisme mais sans attention particulière portée à ses présupposés analytiques et ses points de vue historiques. La vision éloquente qu'a Morrison des différentes fonctions et figures de l'Autre racialisé intéressera son lecteur, mais ce sont ses grands romans comme *Sula* ou *Beloved* qui le convaincront car là s'y épanouit sans contrainte son vrai talent, c'est-à-dire sa flamboyante imagination.

## Un palais pour l'ethnographie

***Il y a plusieurs façons d'aborder ce très gros livre. Une façon scientifique, méthodique et cartésienne, en commençant comme il se doit par la table des matières. Une façon gourmande et passionnée, en se précipitant sur les chapitres les plus prometteurs, en fonction d'un centre d'intérêt précis. Une façon paresseuse et curieuse à la fois, en ouvrant un peu au hasard puis en se laissant happer par la très riche iconographie du volume.***

**par Thierry Bonnot**

---

*Les années folles de l'ethnographie.*

*Trocadéro 28-37*

**Sous la direction d'André Delpuech,  
Christine Laurière et Carine Peltier-Caroff**

**Publications scientifiques du Muséum**

**National d'Histoire Naturelle**

**collection « Archives », 1 008 p., 49 €**

---

Il y a enfin une approche timide, à pas prudents, une façon d'entrer respectueusement dans cette œuvre collective comme on pénètre dans un impressionnant monument. Dérouté par l'ampleur du projet et par le bouillonnement dont il retrace l'histoire et qu'il génère lui-même, on survole quelques pages, on admire des photographies, on s'interroge sur des reproductions d'archives. Et lorsqu'on pense être parvenu à se familiariser avec l'objet, ce qui peut prendre quelques jours, enfin on peut s'y plonger. Parions que tous ceux qui tenteront l'aventure en reviendront enthousiasmés et c'est une gageure que de tenter d'en rendre compte !

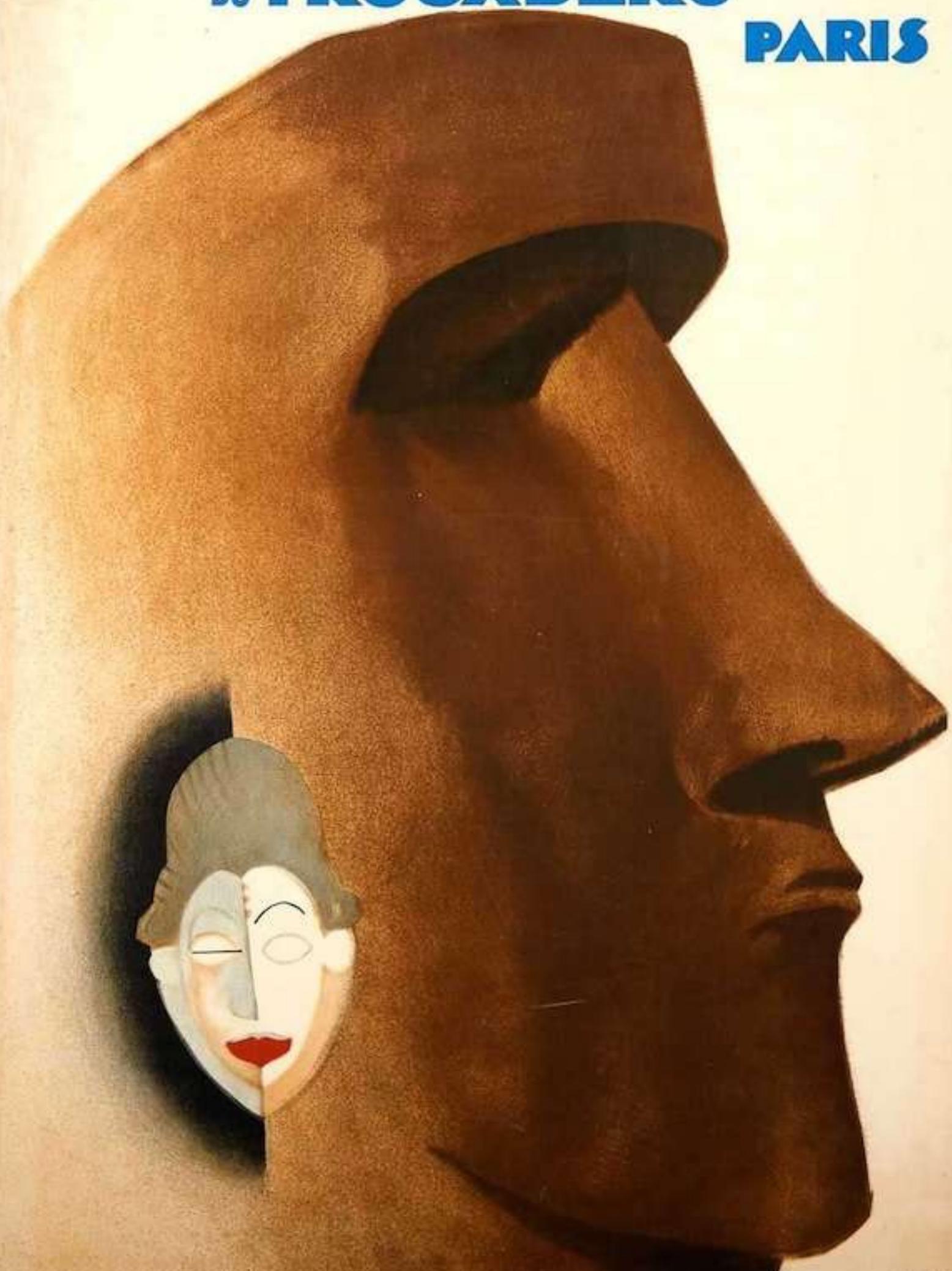
Entre 1928 et 1937, le vieux Musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET) créé en 1878 à l'occasion de l'exposition universelle, ouvert au public en 1882, connaît une véritable révolution. Il somnolait dans la pénombre glacée et la poussière du bric-à-brac des collections accumulées au fil de la conquête coloniale et la France restait la seule puissance impériale à ne pas avoir son grand musée d'ethnographie. Dans le cadre d'une inflexion de sa politique coloniale vers davantage d'humanisme, en tout cas dans les intentions, et de pédagogie, l'État décide de rattacher le MET au Muséum National d'Histoire Naturelle, le faisant passer ainsi sous la férule du ministère de

l'Instruction publique. Nommé à la chaire d'anthropologie du Muséum, Paul Rivet, anthropologue américaniste réputé, devient directeur du musée dont il souhaite faire, sur le modèle du Muséum, un musée-laboratoire en vue de créer une synergie entre conservation, recherche et diffusion. Mais la remarquable introduction de Christine Laurière, qui mène par ailleurs un consciencieux travail d'historiographe de l'ethnologie [1], montre comment tout a commencé par une improbable rencontre entre ce savant réputé et un dandy mondain féru d'art avant-gardiste.

Tout distinguait, sinon opposait, Paul Rivet et Georges-Henri Rivière : l'âge – ils ont vingt ans d'écart –, le milieu social, le parcours professionnel, le rapport à l'époque et au savoir. Pourtant l'alchimie de ce surprenant duo produisit l'une des plus étonnantes aventures muséales et ethnographiques du XX<sup>e</sup> siècle en France. Ce qui va séduire Paul Rivet et le décider à engager Rivière pour l'épauler au musée d'ethnographie est l'audace muséographique illustrée par l'exposition « Les arts anciens de l'Amérique » présentée au musée des Arts déco de mai à juillet 1928, dont Rivière est le maître d'œuvre. Il y montre son talent pour concilier le regard esthétique et l'approche érudite, par le biais d'une mise en scène lumineuse et épurée, à l'opposé de la muséographie du vieux musée du Trocadéro. Cette rencontre est l'alliance « *inédite et explosive* » entre la science et la culture, à travers deux hommes au caractère entier, à la fois exigeants et charmeurs, dotés d'une énergie impressionnante totalement mise au service de la cause. Rivière appellera cette période de rénovation et de restructuration « *la grande aventure des années 1928-1937* », aventure dont il demeure la figure

**MUSEE D'ETHNOGRAPHIE  
DU TROCADERO**

**PARIS**



### UN PALAIS POUR L'ETHNOGRAPHIE

solaire mais aussi opiniâtre. Car, contrairement à ce que laisse penser son image d'artiste bohème, Rivière devient l'homme de l'intendance, adepte de la propreté, de la discipline, maniaque de la ponctualité, méticuleux jusqu'à l'obsession tout en faisant efficacement jouer ses relations mondaines et artistiques.

C'est l'époque où l'ethnologie, par sa vitalité, son ouverture sur le monde, sa capacité à frayer de nouveaux chemins en compagnie des artistes, écrivains, poètes, musiciens, danseurs, jouait un rôle de premier plan dans la vie intellectuelle et culturelle française. L'apogée d'une discipline ? Oui, si l'on entend par là le summum de la reconnaissance et de la renommée auprès d'un public dépassant les seuls mondes savants. Mais l'ethnologie n'en était alors qu'à ses débuts sur le plan de la reconnaissance scientifique et universitaire. Ces années sont plutôt celles de l'essor d'une ethnologie actrice de son temps, dynamique sur le plan scientifique comme sur celui de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'animation culturelle – ce qui ne va pas sans ambiguïtés quant à son projet scientifique, jouant notamment sur la mode des arts primitifs et de l'art nègre. L'ouvrage insiste sur le contexte intellectuel de l'époque pour nous faire comprendre la profondeur de la mutation : le public français n'a qu'une vision exotisante des colonies, illustrée sans doute malgré elle par Joséphine Baker et la Revue nègre. L'art nègre est à la mode et, plutôt que de prolonger cette vision au mieux infantilissante, le projet de Rivet et Rivière est d'en sortir par le haut en renonçant à la prééminence de l'esthétique pour entrer résolument dans l'ère de la science et de la compréhension des mœurs de l'Autre.

Très intelligemment, les deux maîtres d'œuvre de cette révolution du regard surent profiter de cet engouement pour en prendre le contre-pied et influencer en retour jusqu'au discours des marchands d'art. Fabrice Grognet montre comment ce choix, en apparence contradiction avec le goût artistique de Rivière, est résultat d'une volonté forte concernant le statut des collections. Le musée d'ethnographie nouvelle formule jouera sur les deux registres en mettant la muséographie « *au service d'une volonté tant scientifique que politique de réformer les mentalités ici, en France, de combattre les préjugés esthétiques, raciaux, de montrer l'unité de l'homme dans la pluralité des cultures* » (Christine Laurière, p. 44). La « salle du

trésor », ouverte en juin 1932, sera la concession faite par Rivière aux visiteurs férus d'art primitif qui pourront y contempler une sélection de treize « beaux » objets. Lorsqu'en 1933 Joséphine Baker pose pour une série de photographies devant les vitrines du MET, jouant avec quelques objets collectés par la mission Dakar-Djibouti, elle ne porte pas sa célèbre ceinture de bananes, mais est très élégamment vêtue d'une robe claire et coiffée d'un chapeau à la mode. L'époque a changé, les mentalités aussi et la mutation du musée, en mettant l'ethnologie au centre du jeu culturel et scientifique des années trente, a pu faire bouger les lignes quant aux représentations partagées de peuples encore perçus comme « primitifs ».

Ce qui fait la spécificité de l'ouvrage par rapport aux précédents travaux sur le Musée du Trocadéro, c'est son traitement de l'action du musée en profondeur, envisagée sous tous ses aspects, sa faculté à nous faire pénétrer dans l'intimité quotidienne des personnels en nous donnant accès, par le document et par l'image, à ses pratiques ordinaires et hors normes. Pour ordonner ce qui aurait facilement pu ressembler à un bric-à-brac inextricable, étant donné la richesse de ces « années folles », les auteurs ont échafaudé un plan thématique, partant de l'objet pour arriver à sa médiation (et à sa médiatisation) en passant, logiquement, par les activités scientifiques réticulaires et plurielles du musée.

La grande qualité des illustrations, plus-value esthétique de ce livre, contribue également à saisir la matérialité du travail muséal et de l'archive. En témoigne le remarquable travail d'Angèle Martin sur les étiquettes, qui nous fait participer à la vie quotidienne d'un musée des années trente dans ce qu'elle a de plus prosaïque et de plus minutieux, éclairant le propos d'une annexe de vingt-cinq pages de « Recensement documentaire par typologie des étiquettes, marquages et cartels identifiant les collections conservées au Musée d'Ethnographie du Trocadéro jusqu'en 1937 » ! Ce qui peut au premier abord sembler rébarbatif se déguste comme une fascinante promenade parmi les différents modes de marquage, sur papier collé ou attaché à l'objet, imprimé ou à l'encre, mais aussi sur laiton ou zinc, carton blanc ou de couleur, peinture ou encre au pochoir directement apposée sur l'objet, etc. Ce choix judicieux de mettre l'éclairage sur la micro-histoire des liens entre gens de musée et collections est articulé avec l'attention portée à des projets et événements singuliers, ainsi de l'article sur l'exposition « Sahara 1934 » (Anne Loyau) qui nous

### UN PALAIS POUR L'ETHNOGRAPHIE

permet d'entrer dans la fabrication d'un événement avec une inauguration rassemblant cinq mille invités ! Du fait de l'impossibilité de couvrir l'ensemble des activités du MET durant cette effervescente période, les encadrés sont bienvenus, comme des coups de projecteur sur des images, des vitrines, des objets.

Il faudrait évidemment insister sur l'influence de Marcel Mauss, dont les cours à l'Institut d'Ethnologie (article de Thomas Hirsch) propagent une méthode d'enquête que suivront les enquêteurs-collecteurs des missions du musée, enrichissant de façon impressionnante le fonds muséographique comme le montre André Delpuech. Plus d'une centaine de missions seront durant la période associées plus ou moins directement au MET, couvrant tous les continents, impliquant l'ethnologie, l'archéologie, la linguistique, la technologie culturelle, sous l'égide des plus grands noms de la recherche, pour ne citer que ceux qui demeurent aujourd'hui évocateurs : Marcel Griaule, Alfred Métraux, Jacques Soustelle, Georges Devereux, Denise Paulme, Théodore Monod, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss et bien sûr Paul Rivet. Une partie de ces missions alimentera les ouvrages de la série « L'espèce humaine » de Gallimard, publications incontestablement scientifiques, mais accessibles et prisées du grand public (article de Vincent Debaene). La recherche de terrain, volet fondamental de l'activité du musée, est illustrée par quelques portraits d'ethnographes, soulignant l'intrication de l'expérience de terrain et de la biographie de l'enquêteur, le cas le plus étonnant restant celui de Jehan Vellard et de sa fille adoptive Maryvonne, bébé Guayaki qu'il parvient à enlever aux indiens Mbwiha du Paraguay, adoption et acculturation diversement interprétée, entachant durablement la mémoire du docteur ethnologue (Diego Villar).

Tout ceci fut évidemment lié à une forte revalorisation budgétaire, liée d'une part à l'activisme politique de Paul Rivet, mais aussi à l'action décisive de la SAMET (Société des Amis du Musée d'Ethnographie du Trocadéro), créée en 1914 mais tombée en léthargie avant d'être relancée par Georges-Henri Rivière en 1927-1928. Contribuant financièrement aux activités du musée à hauteur de 400 francs annuels, au mieux, dans les années 1920, la SAMET apportera 100 000 francs au budget de 1930, 200 000 francs annuels par la suite en moyenne. Son pres-

tigieux conseil d'administration, rassemblant un échantillon éclectique de tout ce qui compte dans l'élite de la société française de l'époque, aristocrates, financiers, artistes, savants, jouera un rôle allant au-delà des seules finances. La forte présence médiatique du musée à cette époque témoigne de l'importance de ce réseau d'influence, permettant la multiplication des événements couverts par la grande presse et la vulgarisation du travail scientifique par le médium alors le plus populaire, la radio : 126 conférences radiophoniques seront diffusées entre 1935 et 1939 (Marianne Lemaire). « *Jamais le champ d'attraction de l'ethnologie ne fut plus vaste* », remarque Christine Laurière et l'ouvrage montre parfaitement que ces neuf années furent fondatrices pour cette discipline alors en cours de constitution, accumulant les connaissances et les valorisant auprès des publics savants ou non. À cet égard, on adressera aux *Années folles de l'ethnographie* un seul reproche, purement pratique : que ce formidable objet de savoir soit un bien lourd et encombrant objet de lecture, par son poids, sa maniabilité délicate, par son prix, certes justifié par la qualité de l'iconographie mais le rendant assez difficilement accessible aux étudiants en ethnologie pour qui il serait pourtant un outil précieux de connaissance de leur discipline.

La belle aventure s'achèvera en 1937, avec la démolition du palais du Trocadéro faisant place au Musée de l'Homme inauguré pour l'exposition universelle sans qu'existe véritablement une continuité entre les deux musées, soulignent les auteurs. Car le MET était entièrement et exclusivement voué à l'ethnologie et plus spécifiquement à l'ethnologie non européenne puisque les collections « folkloriques » françaises étaient provisoirement laissées de côté, avant la mise en œuvre du projet de Musée des Arts et Traditions Populaires. Le Musée de l'Homme verra son projet épistémologique élargi aux aspects biologiques. Ce beau livre d'images, livre d'archives riche en annexes dont cinq textes de G-H. Rivière, livre résolument et brillamment savant, a réussi son pari de correspondre à son objet d'étude, à la fois méticuleux et foisonnant, bouillonnant et précis, le tout sans nostalgie apparente mais en s'appuyant sur une vision formidablement dynamique. Les auteurs nous offrent un plaisir de lecture et de (re)découverte d'un musée qui fut bien autre chose qu'un musée, sans toutefois faire explicitement le lien avec des questions très actuelles sur les rapports entre musée et ethnologie : quelle posture esthétique ? Quel type de savoir ? Quelles recherches ? Rares

**ART POPULAIRE BALTIQUE**



EDITIONS STEP PARIS

**LETTONIE • ESTONIE • LITUANIE**

**TROCADÉRO**

DU 17 MAI 1935 AU 15 OCTOBRE 1935

OUVERT TOUS LES JOURS DE 10 A 18 HEURES

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE · MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

Dispersée du limbre Vu, le Directeur du Muséum National d'Histoire Naturelle: P. LEMOINE

### UN PALAIS POUR L'ETHNOGRAPHIE

sont les allusions à la situation actuelle de la discipline ethnologique en France et à ses articulations avec les musées, comme si aucune comparaison ne pouvait être pertinente. C'est sans doute le cas, tant le Musée d'Ethnographie du Trocadéro paraît consubstantiel à son époque, impensable en dehors des Années folles et de l'histoire politique et coloniale de la France. Toutefois, ne pourrions-nous pas nous interroger sur les choix effectués par Rivet et Rivière pour extirper leur

musée de l'influence de l'art nègre et mettre l'approche esthétique en « mode mineur » au bénéfice du scientifique ? Certains musées contemporains n'auraient-ils pas tout intérêt à suivre cette voie, en évitant de faire de leur institution une immense « salle du trésor » ?

1. Principalement à travers *Bérose* ([encyclopédie en ligne](#) sur l'histoire de l'anthropologie et des savoirs ethnographiques) qu'elle codirige et où elle a rédigé plusieurs « Carnets ».

## Expérimentation, manipulation

**À l'heure du complotisme généralisé, chaque livre qui vise à démasquer une imposture semble suspect. L'ouvrage de Thibault Le Texier n'y échappe pas. En revisitant l'histoire d'une des plus fameuses expériences de psychologie des années 1970, menée dans l'une des plus prestigieuses universités américaines, en s'attaquant à des recherches dont les résultats ne pouvaient que convenir au climat politique des campus d'alors – la prison produit la violence –, Le Texier peut apparaître au premier regard comme un « justicier » chasseur de mensonges.**

par Philippe Artières

---

**Thibault Le Texier**  
*Histoire d'un mensonge.*  
*Enquête sur l'expérience de Stanford*  
 Zones, 284 p., 18 €

---

Dans l'introduction évoquant la genèse du livre, l'auteur rapporte la fin de non-recevoir opposée à son projet de film sur le même sujet, semblant faire l'objet d'une forme d'ostracisme. Mais très vite on comprend que l'auteur cherche moins à faire le procès d'un homme, le professeur Philipp Zimbardo, ou d'un « système » qu'à analyser les conditions de production d'un savoir de sciences sociales, la psychologie sociale, au sein de la sphère académique et à étudier comment la diffusion et l'acceptation de cette science ont pu être très larges jusqu'à aujourd'hui, et ses thèses non pas seulement crédibles mais unanimement admises.

Vingt-deux étudiants volontaires, rétribués, ont été placés dans une « fausse » prison ; la moitié d'entre eux ont joué le rôle de surveillants, sous l'autorité d'un directeur, qui n'était autre que l'expérimentateur lui-même, tandis que les autres endossèrent le statut de prisonnier. L'expérience, prévue initialement pour durer deux semaines, fut interrompue au bout de six jours, les gardiens se montrant « brutaux et sadiques ». Ce sont ces six jours et ceux qui les précédèrent que, à partir des archives papier et vidéo, des témoignages et de publications, Le Texier reconstitue très minutieusement : il retrace ce qui s'est passé dans ce couloir d'université devenu au fil des heures le théâtre de très grandes violences. Une grande

partie de sa démonstration tient à l'attention qu'il porte au détail, à ces infimes arrangements, à ces minuscules mais déterminantes interventions qui transforment une expérimentation en une manipulation, un travail scientifique en une supercherie. Le Texier montre avec une grande finesse comment l'hypothèse de Zimbardo – l'institution prison détermine et impose l'action violente des gardiens – est déjà inscrite dans le protocole de départ ; il révèle ainsi, en croisant les sources, que l'attitude des surveillants a fait l'objet d'instructions en amont, comme, dans une moindre mesure, celle des détenus. Aussi les faux matons n'ont-ils fait qu'appliquer les consignes que l'expérimentateur leur avait données. Plus encore, les règles fixées en amont furent modifiées au fur et à mesure de l'expérience pour qu'on soit sûr de parvenir au résultat escompté : la prison induit des comportements violents et sadiques. Autrement dit, elle est intolérable.

Sans doute, l'expérience de Stanford ne serait pas passée à la postérité si son résultat n'avait été, précisément, juste. Tous les observateurs du monde carcéral (intervenants, chercheurs, aumôniers, et même syndicat du personnel, mais aussi militants) s'accordent pour considérer que la prison produit plus de violence que de quiétude, plus de tensions que de réconfort, etc. Le problème de l'expérimentation de Zimbardo est qu'elle n'a aucune valeur scientifique. Elle est tout à la fois le fruit du militantisme de son initiateur, contre la guerre du Vietnam, sensible à la cause des Black Panthers victimes de mauvais traitements en détention, et celui du charisme de son entrepreneur usant d'un système scientifico-



### **EXPÉRIMENTATION, MANIPULATION**

médiatique qui tend à instituer un savoir en un pouvoir sans limite.

L'un des intérêts de cet ouvrage est en effet de mettre en évidence, à partir du cas de l'expérience menée par Zimbardo dans les sous-sols du laboratoire de psychologie de l'université californienne, les différents facteurs qui ont concouru au succès d'une discipline dans un contexte donné. Cet exercice d'histoire politique des sciences est particulièrement salutaire même s'il heurte parfois nos convictions. Le Texier montre ainsi comment la psychologie sociale est, à partir du début des années 1960, le produit de deux attentes sociales contradictoires : l'une consistant, pour les universités prestigieuses, à mener des recherches hautement attrayantes et donc plus facilement finançables par des fondations privées

mais aussi par le département de la Défense ; l'autre consistant à être en phase avec une idéologie précisément à l'opposé de celle du pouvoir, contestant ses fondements mêmes, critiquant son appareil d'État. Zimbardo imagine une expérimentation qui conjugue ces deux perspectives et dont les résultats imposent une vérité indiscutable, une vulgate, devrions-nous dire.

Si ces résultats sont repris, c'est que toute une politique du « spectacle » des sciences sociales expérimentales se déploie alors. Avec l'essor de la télévision, mais aussi d'une presse scientifique plus ou moins généraliste, Philipp Zimbardo, en dépit des témoignages des étudiants participants, s'impose comme la figure du savant capable d'analyser et de rendre compréhensible le chaos social. Il est l'un des experts capables d'analyser les humiliations et sévices infligés aux prisonniers d'Abu Ghraib ; pendant quarante ans, il



### ***EXPÉRIMENTATION, MANIPULATION***

multiplie les interventions, les articles, les films... Zimbardo est moins en cause que cet investissement pour des raisons économiques mais aussi épistémologiques dans l'expérimentation. Celle-ci est l'un des éléments du succès des départements de psychologie des très cotées universités américaines ; Le Texier relie en effet l'expérience de Stanford à des dizaines menées selon les mêmes protocoles et qui, pour leur majorité, s'avèrent totalement contraires à la méthode scientifique alors qu'elles furent entreprises à Yale ou à Princeton. Par ces pratiques, il s'agissait de redonner une force à une discipline en voie de déclin (en 1949, 30 % des articles publiés s'appuyaient sur des expérimentations, en 1969, ce chiffre est de 87 %). Le Texier documente ain-

si un savoir-pouvoir qui, par cette réorientation, pèse largement sur la société américaine de l'école à l'usine entre les années 1960 et 1980. Il y voit la base d'un art de gouverner, une archéologie du management contemporain.

Si l'auteur, dans le dernier chapitre, tend à étendre cette analyse à l'usage des sciences sociales en général dans nos sociétés – ce qui nous semble peu étayé s'agissant de la sociologie –, son ouvrage est particulièrement intéressant parce qu'il décrit la recherche au ras de la paille ; ainsi, ses analyses de la façon dont les sources (vidéos, enregistrements, prises de notes) ne furent au total que peu exploitées renseignent sur tout un ordinaire de la recherche et ouvrent cette immense question des archives et de leur « revisite ».

## Colons et colonies de peuplement

**Colonies de peuplement, de Joël Michel : étrange livre, assurément un classique, que ce pavé tel qu'on en reçoit peu, tant il représente de savoir et de réflexion patiente, nourrie de travaux qui se sont multipliés depuis que la réflexion se veut mondiale. Or le colon reste l'ombre portée sur ce continent, l'Afrique, où il n'a guère perduré et où il a incarné une utopie, différemment gérée par les métropoles. Le colon dans ses multiples incarnations, souvent pauvre diable en mal de settlement, d'avantages et d'arrangements divers, n'est pas que cela. Il est d'abord le produit d'une sous-capitalisation aux conséquences ravageuses.**

par Maïté Bouyssy

---

Joël Michel

*Colonies de peuplement.*

*Afrique XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*

CNRS éditions, 418 p., 25 €

---

Le propre de cet ouvrage est de parler prioritairement des blancs, et donc de ces « petits blancs » que l'on ignore malgré leur nombre. C'est eux qui ont payé le prix du sous-investissement à défaut d'y remédier, tout en se raidissant dans cette arrogance et ces stratégies de violence qui avaient permis leur implantation.

La profusion des situations particulières prend toute généralité à contre-pied et permet d'observer des rapports de force locaux aussi mouvants que les politiques des métropoles à l'endroit de ces hommes. Il ne reste que le poids des pauvres hères – mais blancs – qui s'agglutinent aux marges des villes, ces « Chinois » de l'Europe, des *subaltern settlers* qui faute d'avoir pu ou su gérer une exploitation ne récusent pas le système de la colonisation. Ils furent à la fois colonisés et colonisateurs selon l'analyse qu'en fit [Albert Memmi](#) et ils attendent tout de leur combinatoire d'emplois réservés obtenus par leurs jeux d'influence et leur insertion dans les systèmes établis.

Par-delà le racisme bien connu dans l'histoire de la colonisation et des colonisés, la logique assassine qui va de l'altérité à l'infériorisations, de l'infériorisation à l'inhumanité, fonde un système régulé par le mépris et l'ignorance de

l'autre, l'indigène, mais aussi au sein du monde blanc. On sait le rôle des Maltais et des « ruffians de Calabre ou d'Andalousie » à 60 centimes la journée, qui travaillent dur et se retrouvent sans emploi en cas de crise économique ou de mécanisation accrue. Cette immigration de proximité et de gens capables de continuer la vie difficile et violente qu'ils venaient de quitter alimentait « *l'impérialisme en guenille* » selon la formule de Lénine. Celui-ci a bien existé, et dès le début les administrateurs s'en défiaient, surtout s'il venait des villes et ne paraissait guère adapté à un colonat du fer et de la charrue.

Le premier comparatisme de ce livre formidablement informé fonctionne avec l'aventure des Boers, eux sans métropole de référence, ni « rapatriement » possible. Ils n'ont d'autre horizon que le bush des grands treks et n'envisagent pas, malgré leur rusticité partout brocardée, car ce ne sont que des « *voyous loqueteux* » pour les Anglais plus tard venus. Ils passent pour ne savoir que donner des ordres et disputer leurs pâturages à leurs voisins Zoulous et Sothos. Enfermés dans leur vernaculaire, un « *néerlandais sans grammaire* », une langue « *de cuisine* » ou de « hottentot », sommet de l'injure, ils n'imaginent pas avant 1914 se livrer à la moindre activité qu'ils exigent des « cafres ». Peu aptes aux positions d'encadrement qu'offre le boom minier, ils négocieront un compromis avec le parti travailliste, pour établir en 1924 un *white labourism* et le strict respect de la définition raciale des tâches. C'est le développement des villes qui leur ont offert une issue globale mais

### COLONS ET COLONIES DE PEUPEMENT

les systèmes agricoles complexes qui ravitaillaient les villes n'ont pas été mis en place par eux. L'apartheid est, lui, tardif (1948), car les nécessités économiques rendaient la proximité des Noirs nécessaire. C'est par un « miracle politique » dû à de fortes personnalités, Mandela et De Klerk, qui ont su incarner et construire une unité nationale sur de nouvelles bases, que l'Afrique du Sud a pu sortir de la très racialisée « démocratie des seigneurs » qu'elle avait cru pouvoir adopter un temps. L'apport du livre est de mesurer, de quantifier, de pondérer ; mais on revient toujours au fait que « *le vide humain du domaine colonial contraste avec sa prospérité* », selon la formule de Jacques Berque dans les années 1930 : moins il y a de colons dans un secteur, plus ils sont miséreux. Il n'y a donc jamais eu d'agriculture prospère que hautement capitalistique. La logique des grands domaines qui s'adonnent aux plantes spéculatives, en particulier le café, est une réalité, alors que la réussite à la force de la charrue et sur trois générations de vaillants arboriculteurs est l'exception : quelques cas oranais. La viticulture algérienne est très capitalistique et la Société genevoise de Sétif (1853-1956) contrôle d'immenses secteurs, préfigurant ce qui sera la règle en Tunisie. Près de ces très grands domaines, une main d'œuvre indigène assure des travaux saisonniers. Les petits colons sont rejetés vers les villes et leurs périphéries où leurs groupes de pression imposent ici des formes de préférence nationale, ailleurs la *color line*.

On en retient que l'exploitation de l'Afrique peut se faire parfois sans les colons, cas belge, sans égard pour eux, cas portugais, avec eux, comme en Afrique du Sud, et pour eux seuls en Algérie. Quant à la déclinaison de la *britishness* des sociétés coloniales, on a pu dire que les officiers seraient au Kenya, les sergents en Rhodésie et on en exclut les Boers « *pire que des animaux et en sus, déficients mentalement* ». Les paysans quasiment analphabète de l'Alentejo ont pu rêver de vastes *fazendas* à la brésilienne, ils resteront des deuxièmes classes, une émigration de fond de cale, les *poor whites*.

La violence physique a perduré, c'est la chicotte, la fêrule, la bastonnade avec des verges qui a remplacé le fouet, parfois de peau d'hippopotame comme en Afrique de l'Est, le plus terrible, paraît-il. Les cas de contentieux la font pratiquer mais en cas de rébellion, tout rede-

vient permis, de la dispersion à la lance d'arrosage à l'assassinat par mauvais traitement. La fièvre obsidionale peut mener aux massacres de masse, dans l'indifférence des autorités qui n'enquêtent que peu, encore que l'auteur distingue bien l'Algérie, pays de bakchich et de grands administrateurs plutôt honnêtes, des pays où la communauté fait la loi malgré le regard métropolitain et des lieux de simple lynchage à la manière du Sud nord-américain (sur lequel l'auteur a publié un livre en 1988).

Ces protagonistes, la pluralité des voies de ce qui n'est pas « la » colonisation, mais des systèmes d'exploitation mouvants car il s'agit partout de capter la main d'œuvre indigène plus que de la remplacer, Joël Michel les prend en compte, même s'il n'est pas convaincu par la vision génocidaire de certains Anglo-saxons. Sa connaissance des travaux les plus récents de ce que, tous pays confondus, les *subalterns studies* de la globalisation ont produit de mieux, ne l'empêche pas de jeter le pont avec les vieux auteurs majeurs, Charles-Robert Ageron, par exemple, sans oublier les apports des grands témoins littéraires, qui ne sont pas du domaine de ce livre : Antonio Lobo Antunes, André Brink, Conrad ou même Faulkner qui n'est jamais bien loin. C'est ainsi que rien n'est jamais nié de « *l'immonde saloperie* » que fut la colonisation selon la formule de David Van Reybrouck.

Rapprocher, juxtaposer, opposer, compléter une situation par une autre suppose non seulement ces lectures, mais de démêler les affirmations idéologiques terrifiantes et plus encore l'avènement de constructions juridiques dépendantes de négociations politiques et de rapports de force mouvants. On reste dans la meilleure tradition du comparatisme et du tableau d'ensemble pratiqué par les grands maîtres. La mosaïque africaine de Joël Michel ne peut se résumer mais on sait désormais combien ces épisodes en réalité éphémères ont pu laisser des traces et combien l'Afrique « mal partie » reste un immense réservoir d'hommes et un carrefour de cultures tributaire de ces épisodes de confrontations marqués de la friction d'hommes pourris de ressentiments jusqu'à cette « panique morale » qui conduit tout droit aux violences.

## Lire (vraiment) Rawls

***On a pu parler de Theory of Justice comme d'une cathédrale argumentative. Au lecteur qui douterait de la pertinence du jugement, on ne peut que conseiller la lecture d'Apologie de Rawls d'Alain Boyer. Et le moins que l'on puisse dire est que l'exégète est à la hauteur de son modèle. Rien de ce qui concerne l'immense philosophe américain ne lui est inconnu. Et sa défense bénéficie, en outre, d'un style alerte, non dénué d'une mordante ironie.***

par Alain Policar

---

**Alain Boyer**  
*Apologie de Rawls*  
 PUF, 338 p., 29 €

---

Dès 1971, et la parution américaine de son maître livre, Rawls a dû défendre sa construction théorique contre des adversaires résolus et talentueux. Son libéralisme égalitaire (d'autres dénominations peuvent convenir) a, dès 1974, été mis en cause par Robert Nozick, avec *Anarchy, State, and Utopia* (1981 pour la traduction française), figure principale du courant libertarien, politiquement à droite, puis, à gauche, par Michael Sandel, souvent qualifié de communautarien, avec, en 1982, *Liberalism and the Limits of Justice* (1999 pour la traduction française). Si l'on ajoute que l'objectif principal de Rawls est de montrer pourquoi l'utilitarisme, quelles que soient ses formes, est insatisfaisant, le champ de bataille est densément peuplé et paraît déséquilibré.

L'ouvrage d'Alain Boyer est structuré en sept chapitres, denses mais parfaitement lisibles, autour de l'examen scrupuleux des lectures critiques de Rawls, dont, soit dit en passant, la France n'a pas été avare, avant et, surtout, après la traduction de *Theory of Justice* par Catherine Audard en 1997 (traduction d'ailleurs discutée, sans doute trop sévèrement, par l'auteur). On retiendra l'étrange lecture de Jean-Pierre Dupuy qui, hélas, exercera une profonde influence sur ceux qui ont préféré s'abstenir de se pencher sur le travail du philosophe américain (voir note 1, p. 41). On n'aura garde d'oublier l'important débat entre ce dernier et [Jürgen Habermas](#) ou, dans une perspective différente, les critiques de Michael Walzer, qui soutient l'idée d'une diversité irré-

ductible des principes de justice selon des « sphères », thèse réfutée de façon convaincante par Ronald Dworkin. L'*Apologie* ne fait l'économie d'aucune des dimensions essentielles du débat, ni des principaux outils théoriques (théorie du choix rationnel, économie, théorie des probabilités, etc.). Alain Boyer ne cherche jamais à arrondir les angles, ce qui ajoute au plaisir de le lire. Aussi n'hésite-t-il pas à parler du contresens de Nozick et des sophismes de Sandel. Il est, en revanche, plus mesuré dans la critique de l'utilitarisme (et il n'a pas tort, tant les commentateurs ont fortement tendance à négliger sa force argumentative).

### Consistance de l'utilitarisme

Si l'utilitarisme n'est pas, aux yeux de Rawls, un candidat convaincant pour une théorie de la justice, c'est essentiellement parce qu'il ne prend pas au sérieux le caractère distinctif des personnes. Pourtant, les deux principes fondamentaux de l'utilitarisme, la promotion du bien-être collectif et la nécessité d'estimer les règles morales en fonction de leurs conséquences, sont a priori parfaitement recevables. Mais le calcul utilitariste conduit-il nécessairement à des conséquences justes ? Pour qu'elles le soient, il faudrait montrer qu'il est rationnel d'être juste. C'est précisément cette voie qu'empruntent les partisans de la théorie du choix rationnel, parmi lesquels John Harsanyi. Pour ce dernier, il s'agit de définir la fonction d'utilité en termes de préférences, tout en indiquant que les préférences irrationnelles ou antisociales doivent être exclues de la fonction d'utilité sociale (la norme utilitariste ne doit pas, par exemple, justifier l'esclavage). En outre, ladite norme ne s'applique pas à l'action individuelle mais aux règles qui déterminent les actions. Une action sera donc jugée morale

**LIRE (VRAIMENT) RAWLS**

dans la mesure où elle se conforme à la règle qui maximiserait l'utilité sociale si, dans des situations semblables, elle était suivie par tous.

Ce que Bentham avait énoncé, c'est-à-dire l'idée que « *sans le calcul, le principe d'utilité pourrait flotter inutilement sur l'océan des mots avec les autres fantômes de l'imagination* », Harsanyi l'applique en tentant d'exprimer des processus complexes de choix en termes mathématiques. Le bien-être devra ainsi correspondre à la somme d'utilités individuelles comparables, ce qui implique que le choix social soit dérivé des préférences individuelles. Cette dérivation s'opère à partir d'une procédure de décision définie comme une reformulation moderne de la théorie du spectateur sympathique et impartial d'Adam Smith. Autrement dit, et contrairement aux lieux communs sur l'utilitarisme, la sympathie, non seulement se prêterait à la mesure, mais permettrait la symbolisation indispensable à la mathématisation.

Pour effectuer, comme le spectateur impartial (défini comme celui qui contemple d'un point de vue externe et objectif tous nos actes et en est l'arbitre, tel qu'il apparaît chez Smith dans la *Théorie des sentiments moraux*), la comparaison interpersonnelle des utilités, Harsanyi propose d'imaginer une situation dans laquelle l'individu, ignorant ses propres capacités (il n'est pas en mesure d'évaluer ses probabilités d'atteindre une des positions sociales des systèmes dont il étudie les avantages respectifs), fait l'hypothèse d'équiprobabilité des différentes positions sociales. Il choisit donc rationnellement comme critère de justice le critère de *maximisation de l'utilité moyenne*. Ainsi, à l'exigence d'impartialité de Smith correspond le postulat d'équiprobabilité de Harsanyi. On peut cependant se demander si l'on évite réellement la logique sacrificielle qui peut être simplement le résultat du calcul coûts-avantages (si les individus n'ont pas la même fonction d'utilité, on sacrifiera ceux qui ont la plus faible capacité à tirer de l'utilité de leur revenu, afin d'augmenter l'utilité moyenne). C'est un point important car la position originelle de Rawls est précisément construite pour éviter toute situation sacrificielle.

Quoi qu'il en soit, on comprend la logique du raisonnement : elle vise à démontrer que tout choix social rationnel ne peut être qu'utilitariste. Faire coïncider l'utilité individuelle et l'utilité

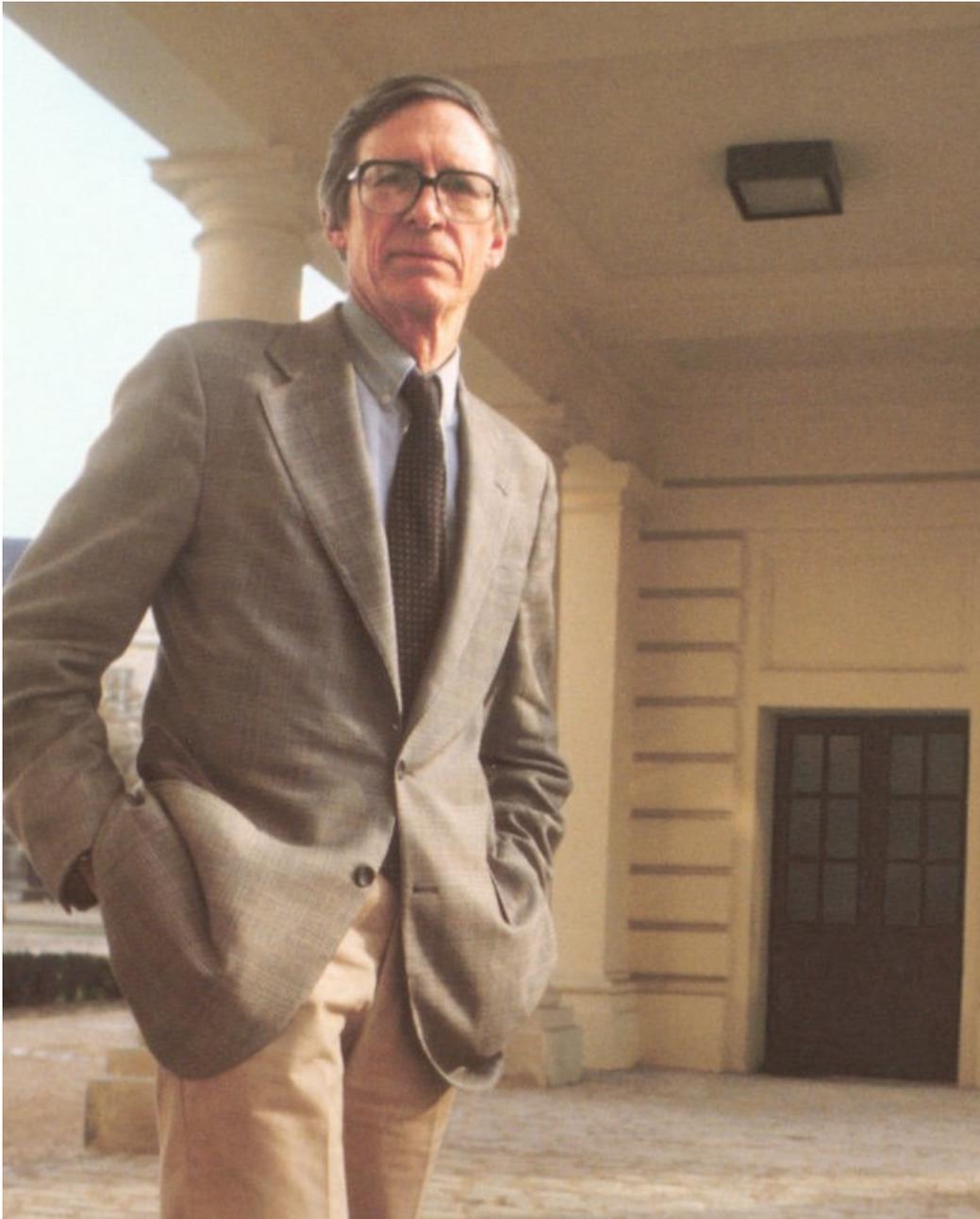
sociale est, sans aucun doute, l'une des plus grandes difficultés des théories politico-morales. Quelle est la réponse de Harsanyi ? Il n'exige nullement le sacrifice des préférences individuelles au profit du bonheur collectif. Il suggère qu'il est rationnel que les individus placés en situation d'ignorance quant à la place sociale qu'ils occuperont considèrent de façon égale leurs préférences propres et celles d'autrui. Ainsi, ils n'adopteront que des principes acceptables de façon impartiale, c'est-à-dire des principes universalisables (à l'instar de ce que Rawls recherche en parlant de *voile d'ignorance*). Mais à cette interprétation de la pensée de Harsanyi, selon laquelle la rationalité nous enjoint d'être moraux (soit d'accorder une égale considération aux préférences d'autrui), on peut opposer celle selon laquelle c'est la morale elle-même qui nous enjoint d'être rationnels (soit d'effectuer les bons calculs). C'est, semble-t-il, ce que pense Boyer lorsqu'il écrit au sujet de Harsanyi : « *En mettant les droits inviolables au-dessus du calcul utilitariste, on n'a plus affaire à un utilitarisme stricto sensu* » (note 1, p. 251, qu'il faut lire en intégralité).

La conclusion ne peut être que le rejet de cette approche : « *Il me semble que la réaction spontanée d'un utilitariste sincère face à une réforme possible est non pas de se demander si elle est (plus ou moins) "juste" ou "injuste", termes douteux, mais seulement de se demander si elle permet ou non d'augmenter l'utilité (totale ou moyenne). En revanche, une théorie libérale-égalitariste à la Rawls s'engage en quelque sorte à ne pas pouvoir éliminer le prédicat "juste". Le principe de différence implique que l'on ne peut même pas l'éliminer en le remplaçant toujours par "égal"* » (p. 109).

Le principe de différence, selon lequel les inégalités socio-économiques ne sont acceptables que si elles bénéficient aux plus désavantagés, apparaît comme l'épicentre de toutes les tempêtes. C'est sur lui que se fonde l'auteur pour repousser, avec entrain, les critiques de Nozick et de Sandel, ici unis par leur seule réprobation de la théorie rawlsienne.

**Libertariens et communautariens : fragiles objections**

Robert Nozick, considéré comme le principal représentant du courant libertarien, adresse à Rawls un reproche dont la longévité peut surprendre, tant il repose, comme le montre Alain

*John Rawls****LIRE (VRAIMENT) RAWLS***

Boyer, sur un contresens. On ne saurait, écrit Nozick, arguer du caractère moralement arbitraire de nos ressources naturelles pour en faire une sorte de fonds commun dont nous pourrions librement décider de la distribution. Cette contestation du principe de différence est congruente avec l'idée selon laquelle la priorité du principe de liberté est enfreinte par Rawls, celui-ci étant accusé de relativiser l'autonomie des choix et la responsabilité individuelle. Il n'est pas, soulignons-le en passant, sans importance que les égalitaristes, du moins certains d'entre eux, aient repris à leur compte cet argument nozickien pour reprocher à Rawls de ne pas distinguer entre les plus démunis du fait de la société ou de leurs dotations initiales

et ceux qui le sont du fait de choix et aspirations dont ils sont responsables. Boyer n'accorde pas, à mon sens, suffisamment d'importance à cette question.

Nozick soutient que toute redistribution porterait atteinte à un droit fondamental en nous contraignant à traiter inégalement les individus. Il fait ici clairement référence au principe kantien de l'égalité morale entre les personnes : toute politique redistributive reviendrait à traiter les individus comme des moyens puisque certains d'entre eux seraient contraints de renoncer à la pleine possession de leurs biens pour compenser les inégalités subies par d'autres. Pourtant, selon l'état de nature lockéen, les ressources ne sont pas sans

**LIRE (VRAIMENT) RAWLS**

propriétaire mais, au contraire, la propriété de tous. Il est donc tout à fait envisageable que les défavorisés cherchent à négocier un mécanisme redistributif.

Mais la critique d'Alain Boyer est plus dévastatrice encore. Je ne peux ici que la résumer et renvoyer le lecteur à la brillante analyse des pages 161-183. Nozick prétend que Rawls dénie aux plus privilégiés le droit d'utiliser leurs talents naturels. Si c'était bien le cas, il serait en effet difficile de tenir Rawls pour un libéral. Certes, ce dernier considère la distribution des capacités naturelles comme une ressource commune (*collective asset*). Mais Nozick, dans sa critique, oublie de parler de *distribution*. Il évoque les *talents eux-mêmes*. On ne saurait donc retourner contre Rawls la critique qu'il adresse à l'utilitarisme, celle d'ignorer le caractère distinct des personnes. Or, très précisément, ce qui est regardé comme une richesse commune, « *c'est uniquement la distribution des talents, autrement dit les différences entre les personnes* » (p. 173). La nature, écrit Boyer, « *"distribue" les talents aléatoirement (en tout cas d'un point de vue moral), et une société qui ne reconnaît pas cette distribution comme une fatalité, justifiant éventuellement un système de castes, peut utiliser cette distribution, laquelle en elle-même n'est ni juste ni injuste, au profit de la justice distributive* » (p. 172). Les différences des plus privilégiés sont bien au service de tous par l'intermédiaire de la complémentarité des talents dans la coopération sociale. Le contresens de Nozick a été hélas repris par nombre de commentateurs et, sans trop y croire, il est permis d'espérer qu'Alain Boyer ait définitivement clos le débat.

Les « sophismes » de Sandel en sont, pour partie, le produit. C'est en effet autour de la nature et de la consistance du moi rawlsien que se cristallise l'affrontement entre libéraux et communautariens, selon la terminologie désormais acceptée. Le sujet libéral est présenté, par Michael Sandel, comme préalable aux fins qu'il affirme. Cette conception instrumentale du moi est rejetée par les communautariens, qui décrivent un moi « en-châssé » ou « encasté », si bien que notre auto-détermination ne peut s'exercer qu'au sein de nos rôles sociaux et non en dehors d'eux. Le « libéralisme minimaliste » de Rawls est, selon Sandel, inséparable de sa conception métaphysique d'un « sujet désincarné », capable d'une distanciation illimitée vis-à-vis de ses attachements fondamen-

taux. Ainsi, alors que Nozick s'égare en prétendant que le moi rawlsien est détaché de ses qualités naturelles, Sandel le décrit fautivement comme l'étant de ses qualités acquises !

Il est pourtant aisé de montrer que le moi rawlsien n'est aucunement l'homme sans qualités ainsi décrit : « *La personne rawlsienne, même dans la position originelle, n'est ni désincarnée, ni purifiée, ni séparée de ses attributs* » (p. 233). En abandonnant ses traits singuliers « *pour les besoins de l'expérience de pensée* », elle se découvre comme personne libre et égale, « *ce qui constitue une dimension fondamentale de la personne (morale)* ». On ne saurait en effet examiner une fin donnée sans être moralement lié, « *sans disposer d'une doctrine morale antérieure* » (p. 240).

Mais il est inexact, comme le prétend Sandel, que nous ne puissions prendre quelque recul critique par rapport à nos fins puisque celles-ci nous constituent. Nous pouvons toujours en principe les examiner, les modifier, voire en changer (p. 250). Alain Boyer le souligne : la thèse selon laquelle nous ne pourrions interroger la valeur de nos propres fins est philosophiquement douteuse (note 1, p. 250). Il est, en outre, incohérent d'interpréter la thèse de la priorité du juste sur le bien comme contraire à une conception morale substantielle (même si cette priorité peut être évidemment contestée) : « *Le sujet rawlsien est empirique, et donc situé dans l'espace et le temps, "épais", avec un caractère et des fins (plus ou moins) déterminés, et même des fins ultimes* » (p. 259). Quant à l'État rawlsien, il n'est nullement moralement neutre puisque les conceptions morales ne sont pas exclues de la raison publique (seules doivent l'être les conceptions « compréhensives », c'est-à-dire englobantes). Alors, doit-on être en totale symbiose avec cette apologie ? N'existe-t-il pas des points sur lesquels l'auteur aurait pu introduire une dimension clairement critique ?

**Pour une apologie critique**

Fait-on un mauvais procès à Rawls lorsqu'on lui reproche de ne défendre aucun idéal moral en politique ? Oui, sans aucun doute. Boyer pointe utilement les lectures tronquées d'auteurs pourtant très informés, comme Jean-Fabien Spitz (p. 240-246). Mais est-il acceptable de parler sarcastiquement, à propos de Ronald Dworkin, de « *robinsonnades et calculs assurantiels complexes* » (note 1, p. 278) sans

**LIRE (VRAIMENT) RAWLS**

exposer les véritables différences entre les deux philosophes majeurs du libéralisme politique contemporain ?

Le libéralisme *politique* rawlsien s'abstient rigoureusement de faire appel à quelque doctrine *compréhensive* que ce soit. Si cette abstention n'équivaut pas à tenir le débat public éloigné de tout principe éthique, elle refuse la stratégie de continuité entre éthique et politique proposée par Dworkin. Ce dernier considère qu'il ne serait pas réaliste de demander aux gens de défendre le libéralisme en mettant à distance nos convictions et nos engagements moraux. Toute interprétation d'une tradition politique doit choisir entre des conceptions divergentes de ce que cette tradition incarne, par exemple déterminer quelles qualités ou quelles propriétés rendent les citoyens libres et égaux. Dworkin pense, et c'est pourquoi il peut être dit « continuiste », que la partialité éthique exige la neutralité politique. La morale publique devra donc être suffisamment épaisse pour proposer des raisons morales d'adhérer à la politique libérale. Le libéralisme *politique* de Rawls semble dès lors insuffisamment *substantiel*.

On doit également regretter que Boyer ne nous fournisse pas une défense forte du principe de différence contre des égalitaristes, tels Gerry Cohen ou Richard Arneson, selon lesquels le principe de différence rawlsien exclut les biens premiers naturels de la liste des ressources permettant de déterminer qui sont les plus défavorisés. Aucune compensation pour les victimes de handicaps naturels, pour ceux qui subissent les effets de la pure malchance, n'est donc envisagée. Le modèle dworkinien, au contraire, apparaît comme une réponse adéquate au problème posé par la différence des talents dans le contexte de l'égalité des ressources dans la mesure où il neutralise les effets de ces différences tout en reconnaissant la responsabilité individuelle. On aurait souhaité qu'Alain Boyer justifiât sa défiance à l'égard de ce modèle. Enfin, on ne sait si Boyer partage les critiques de rawlsiens hétérodoxes (comme Thomas Pogge ou Charles Beitz) sur les insuffisances de Rawls en matière de justice globale. J'ai la faiblesse de penser que ce point est crucial (ce dont Boyer est probablement persuadé, d'où son silence sur cette embarrassante question).

Rawls est en effet fort réservé sur la possibilité d'une théorie ambitieuse de la justice globale

(bien qu'il ne faille pas caricaturer ses arguments et noter qu'il inclut dans ses principes de justice internationale un devoir d'assistance). Il reconnaît notamment un droit de base, c'est-à-dire un droit qui doit être garanti pour qu'on puisse jouir des autres droits, à la subsistance, en tant que droit humain. Mais Rawls assigne à ce devoir d'assistance une portée limitée (« *cut-off point* »). Une fois les sociétés victimes de la grande pauvreté devenues des sociétés « décentes », il n'existe plus de raisons de continuer à lutter contre les inégalités. En outre, Rawls considère que les états de fait qui résultent de nos propres décisions (ici, celles des États) ne doivent bénéficier d'aucune compensation, au risque de pénaliser ceux qui ont conduit des politiques avisées.

Un point de vue cosmopolitique refusera cette argumentation. En premier lieu, on ne saurait se contenter du droit de base à la subsistance, les inégalités relatives entre sociétés pouvant d'une part nourrir un sentiment d'humiliation et, d'autre part, constituer des structures de pouvoir et ainsi limiter la capacité des individus à librement déterminer le cours de leur vie. Ensuite, il faut ajouter l'argument dit de la *pauvreté intérieure*, et donc de la responsabilité de ceux qui ont localement procédé à des choix, défendu par Rawls, lequel rend responsables des grands maux sociaux dans les sociétés pauvres « *un pouvoir oppresseur et des élites corrompues* » (*Le droit des gens*, 1998, p. 86). Le fait que la pauvreté des pays dits « en voie de développement » pourrait être éradiquée si leurs élites s'engageaient dans des pratiques de lutte contre la pauvreté ne diminue en rien la responsabilité des pays riches. Rawls, non seulement oublie l'histoire, une histoire qui, bien souvent, comprend l'esclavage et le colonialisme, mais aussi les facteurs internationaux. Dès lors, la seule question qui vaille est de savoir si les institutions, telles qu'elles sont, ont ou non causé des torts qui auraient pu être évités. Rawls s'abstient de la poser, et Boyer d'évoquer ce débat.

Mais ces remarques critiques d'un dworkinien (tempéré) à un rawlsien (déterminé) relèvent d'une querelle de famille : je suis le plus souvent convaincu par ce qui est dit, mais il est des points auxquels j'ai la faiblesse d'accorder de l'importance qu'Alain Boyer néglige, très certainement parce qu'à ses yeux ils n'en ont guère. Mais cela ne doit pas nous éloigner de l'essentiel : son ouvrage est une contribution majeure à la philosophie politique contemporaine.

## Retrouver l'intime

***François Jullien n'est pas entré au Collège de France. La chose (la chaire) ne se fit pas. En se plaçant témérairement entre la Grèce et la Chine, entre la pensée métaphysique de l'une et la vieille langue de l'autre, sans vouloir de confrontation ni de comparaison, il est sans doute apparu à l'époque trop « chinois » pour les hellénistes, et trop grec pour les sinologues. Pourtant – ce Cahier de L'Herne en témoigne – sa démarche, provocante et subtile, illustrée par une impressionnante cohorte de publications, ne suscite plus les mêmes résistances, les mêmes polémiques, la même incompréhension. On lui pardonne aujourd'hui de ne pas faire de la Grèce le foyer unique de la pensée primordiale ou « inaugurale », comme on ne lui tient plus rigueur de se cantonner au chinois des lettrés. Le paradoxe est que, en retour, « Jullien l'Apostat » (un bon mot d'Alain Badiou...) semble aujourd'hui réorienter sa pensée vers d'autres domaines ; il inaugure un autre vocabulaire, ouvre de nouvelles voies pour « penser l'autre », cherche à exploiter des « ressources nouvelles ».***

par Jean Lacoste

---

**François Jullien**  
*Si près, tout autre.*  
*De l'écart et de la rencontre*  
Grasset, 234 p., 18 €

**François Jullien**  
*Ressources du christianisme*  
L'Herne, 124 p., 8,50 €

**François Jullien**  
*Cahier de L'Herne*  
Sous la direction de Daniel Bournoux  
et François L'Yonnet  
L'Herne, 248 p., 33 €

---

S'interrogeant sur « l'influence des formes grammaticales sur le développement des idées », le grand linguiste allemand Wilhelm von Humboldt avait opposé, dans sa *Lettre à M. Abel de Rémusat* de 1827, la « pauvreté apparente du chinois » à la « perfection du sanscrit » et s'était étonné du « singulier phénomène d'un peuple qui, depuis quatre mille ans, possède une littérature florissante sans formes grammaticales ». C'est dans la plus ancienne littérature,

celle de Confucius, de Lao Tseu, du « Classique du changement », que François Jullien est allé chercher les notions qui lui ont permis de s'arracher sans regret à l'Europe aux anciens parapets.

Dès l'École normale, l'helléniste, élève de Jean Bollack et de Jean-Pierre Vernant, est parti en Chine pour apprendre à « déranger » la pensée occidentale, pour opérer un décentrement qu'il n'osait pas encore appeler une déconstruction. Ce détour par l'Orient ressemblait à une intempes- tive dissidence, ou, pour reprendre le titre d'une de ses récentes publications, à une « décoïnci- dence ». Il s'agissait alors de mettre en évidence l'impensé de « l'atavisme grec » pour ouvrir d'autres voies, faire éclore d'autres possibles.

Les catégories tutélaires de la pensée occidentale comme « Être », « Dieu », « Vérité » – déjà for- tement malmenées par Nietzsche – s'évanouis- saient dans l'atmosphère ouatée d'un paysage chinois. Un « écart » nous plaçait dans ce qu'il appelait « l'entre », introduisait chaque fois un décalage, dépouillait toute traduction de son évi- dence : la « situation » immobile se comprenait comme une « tendance » évolutive, la

**RETROUVER L'INTIME**

« propension » ne se confondait plus avec la causalité, la « processualité » devenait une notion essentielle de la culture chinoise, la vérité céda la place à la « ressource » et la présence se pensait comme « transformation silencieuse ». Quant à la « fadeur », elle devenait rien de moins que la qualité du Sage, et le « paysage » la corrélation de la montagne et de l'eau.

Malgré les apparences, la démarche de François Jullien n'était pas comparatiste. Toujours préoccupée, malgré la difficulté, par le travail de traduction, elle n'insistait pas sur le caractère irréductible des différences – même si on lui a reproché violemment de sacrifier au « mythe de l'altérité chinoise » – ni ne cherchait à dégager trop rapidement un universel, une « sagesse » partout assimilable.

Cela dit, les essais que propose le Cahier de l'Herne sont loin d'être cohérents entre eux : citons ceux de Philippe Ratte, qui voit François Jullien sans cesse « résister à l'empâtement », de Daniel Bougnoux, qui éclaire la notion de « présence » grâce à Mallarmé, de Marcel Gauchet qui défend l'universel scientifique, de Roger-Pol Droit sensible à « l'aventurier de l'intime », de Patrick Hochart revenant sur la notion de commencement à partir du livre *Entrer dans une pensée*, de [Marc Crépon](#) et les « politiques de l'universel ».

Bien d'autres contributions mettent en lumière les « usages » très hétérogènes de la pensée de François Jullien, dans les arts, la psychanalyse, la stratégie (en entreprise !), etc., et l'on se contentera de citer l'exemple significatif du « grand général » qui est « *celui qui remporte des victoires "faciles" parce qu'il a su faire croître discrètement les facteurs favorables, réduire ceux qui ne l'étaient pas, de sorte que la situation s'infléchisse comme une pente, d'où découlent les effets et qu'il puisse enfin récolter le fruit mûr sans avoir à affronter* ».

Mais, quelle que soit l'efficacité actuelle de ces stratégies, les approches diverses et divergentes que révèle ce Cahier nous font penser que c'est, en réalité, ne pas rendre justice à la vraie puissance, innovante, de la pensée de François Jullien que de la limiter à la seule question des rapports entre la Chine et la tradition occidentale. Depuis au moins le colloque de Cerisy de septembre 2013, voire depuis *Philosophie du vivre* (Galli-

mard, 2011), François Jullien cherche à ouvrir des voies nouvelles, même s'il est trop tôt pour qualifier sa recherche de retour en Occident.

En présentant un texte inédit qui remonte à ses commencements (1978) et publié dans le Cahier de l'Herne, « Encre de Chine », François Jullien nous avertit : « *"Avancer" dans la pensée se fait peut-être par dépliement – qui n'en finit jamais – d'une première audace, hasardeusement engagée, et qu'on tente ensuite, sans répit, de mieux assurer.* » La continuité est préservée, mais n'est pas là où l'on pensait qu'elle était.

Notons, avec un peu de malice que, si Voltaire allait chercher en Chine des modèles de tolérance religieuse, François Jullien abandonne ses lettrés pour mieux exploiter les « ressources du christianisme » – avec cette nuance capitale : « (*sans y entrer par la foi*) ». Lors d'une conférence remarquablement bien menée à la Bibliothèque nationale, il invite à ne pas esquiver la question du christianisme et son « *si troublant héritage* ». Sans croyance, sans dogme, sans préalable, il tente d'en dégager une pensée de « l'ex-istence » ou, comme il écrit dans *Si près, tout autre*, « *une capacité éthique d'ex-istence* ». La pensée d'Emmanuel Levinas est sans doute présente à son esprit quand il fait de la rencontre la notion cardinale de sa lecture, dans une forme originale de pragmatisme. Il veut mettre en évidence dans les Évangiles des « ressources » (notion qui s'oppose chez lui aux « vérités ») qu'il se propose de faire fructifier. Des « ressources » qui ne sont ni des valeurs, ni des richesses, ni des racines et qui surgissent d'un « écart » (dont on ne voit pas toujours à ce stade en quoi il consiste vraiment). Ainsi, le fait que ces textes soient écrits en grec alors que le Christ parlait l'araméen ; le fait de disposer de quatre Évangiles canoniques et donc de quatre cheminements différents.

Privilegiant l'évangile de Jean, parce qu'il échappe au dualisme de l'âme et du corps si essentiel dans le christianisme platonisé qui a triomphé historiquement, François Jullien oppose au simple « être en vie » la vie qui peut naître de cet écart, la vie effective, « expansive », la vie de la Rencontre et de l'amour (l'*agapè* grecque) – opposition qui fait écho à celle, centrale dans *Si près, tout autre*, entre la jouissance et le plaisir. Il s'agit, dans les deux cas, de « *dé-coïncider de l'adéquation au vital pour accéder à la vie vivante* », de se détacher de la cohérence et de l'adhérence, du ressassement, de l'inféodation.



François Jullien © Chun-Yi Chang

### RETROUVER L'INTIME

Ainsi se découvre, par l'écart par rapport à ce monde-ci, par le détachement vis-à-vis de ce contexte de forces, par la dissidence, ce qui, chez l'individu, échappe à toutes les identités, l'ipséité, dont le Christ est la figure. Et cette affirmation nue de soi – par un singulier renversement, par une sorte de miracle profane – est aussi révélation de l'ipséité de l'Autre. François Jullien cite à ce propos Levinas : « *Un visage n'est pas de ce monde* » et il consacre de belles pages, en conclusion de *Si près, tout autre*, à la rencontre d'abord décevante du narrateur et d'Albertine sur la plage de Balbec. Une rencontre restée dans un premier temps dans le registre du simple « éton-

nement », au lieu d'être cette rencontre authentique, cet événement qui passe par « *le désespoir de soi par l'Autre* ». François Jullien, souvent heureux dans le choix de ses catégories, appelle « l'intime » le « *fruit existentiel de la rencontre* » quand se rencontrer consiste à « *se laisser déborder et déporter par l'Autre* », à laisser se briser les protections derrière lesquelles le moi se tient ordinairement. Ainsi s'achève, provisoirement sans doute, dans les alentours du christianisme, un parcours intellectuel particulièrement brillant commencé dans la Chine des lettrés, de Confucius et de Mao.

## Bourdieu et Foucault sans malentendu

***Le sociologue et spécialiste du libéralisme Christian Laval effectue une nouvelle fois une entreprise de (re)lecture, à la façon de ses travaux antérieurs sur Marx, Bentham et la pensée néolibérale. Sous l'angle des rapports inachevés et difficilement identifiables qu'entretinrent Bourdieu et Foucault avec la question néolibérale, il propose ici une confrontation salutaire de ces deux pensées majeures du temps présent, dans une démarche de rigueur théorique, didactique et politique qui les délivre des préjugés qu'on leur accole trop souvent.***

par Pierre Tenne

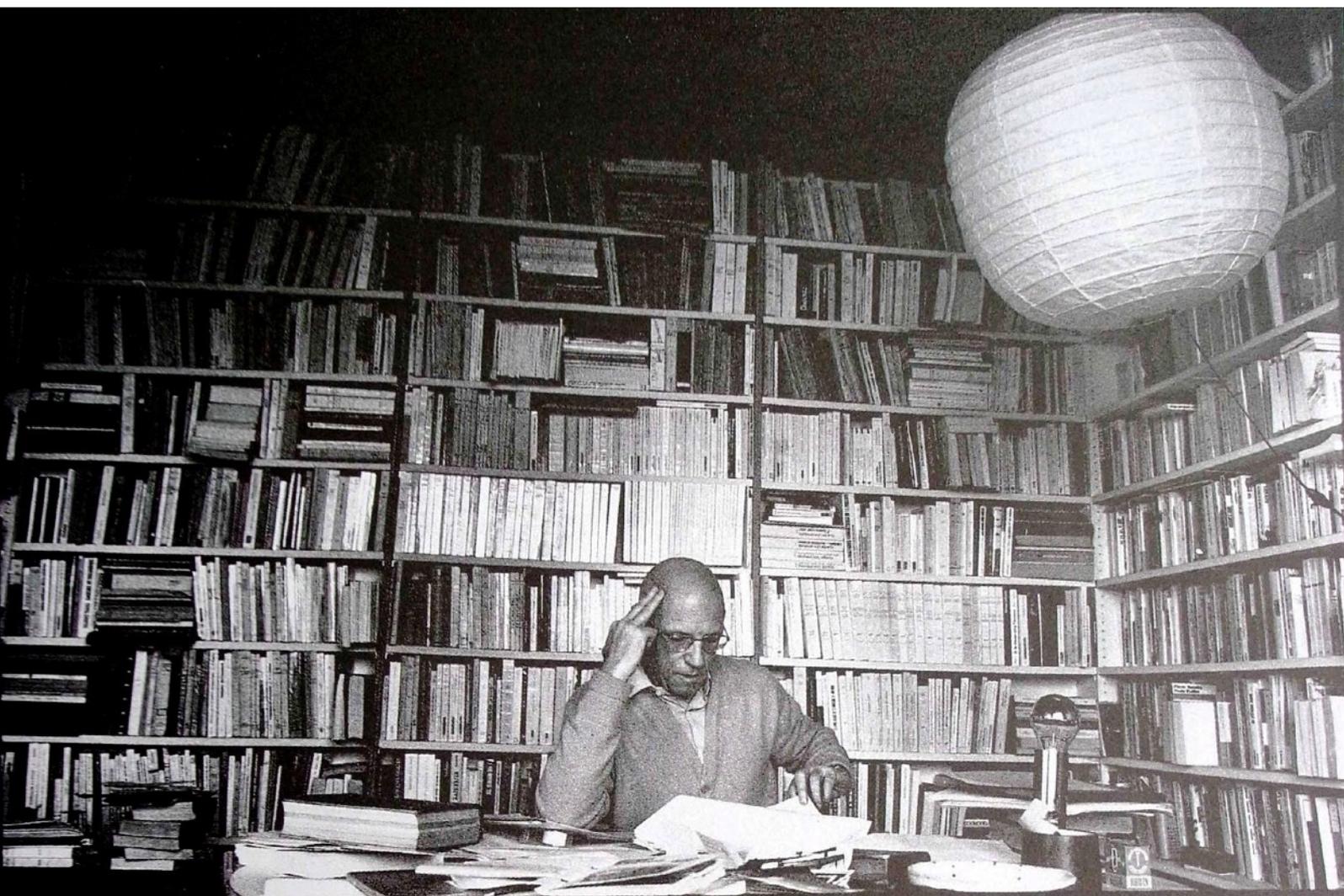
---

**Christian Laval**  
*Foucault, Bourdieu et la question néolibérale*  
 La Découverte, 262 p., 21 €

---

Attention, terrain miné. [Christian Laval](#) fait une allusion importante mais fugace à ces mines qu'il a le bon goût et l'intelligence de ne pas désigner – meilleur moyen de les déminer – et qui constituent le contexte malheureux dans lequel on lit aujourd'hui Bourdieu et Foucault. Pour ce dernier, une étonnante alliance d'idéologues au statut plus ou moins usurpé de penseurs a depuis une quinzaine d'années au minimum cherché à faire de l'auteur de *L'histoire de la sexualité* et des *Mots et les choses* un farouche tenant d'un néolibéralisme trouvant dans la défense des « minorités » son opposition idyllique. Faisant souvent fond sur les travaux rapidement lus de Michel Clouscard, on y retrouve la réaction dite de gauche (Jean-Claude Michéa au premier chef) citée et citant la réaction dite d'une droite progressiste. Et voici Foucault, contre toute lumière historique, replâtré soixante-huitard invétéré, idiot utile d'un libéralisme qu'il finirait par embrasser sur la fin de sa vie. En face, Bourdieu, objet de nombreuses haines et critiques malhonnêtes ayant commencé par s'attaquer à ses engagements militants de 1995 et d'après, pour s'attaquer ensuite méthodiquement à l'ensemble de son œuvre. Travail de longue haleine et d'électroencéphalogramme plat le plus souvent, l'entreprise de destruction atteint parfois certains degrés dans l'infamie, comme le soupçon d'antisémitisme posé sur *Les héritiers* sur l'antenne de France Culture.

Ce contexte alternant le désolant et le répugnant est malheureusement essentiel pour comprendre pourquoi ce livre est écrit aujourd'hui, par cet auteur, dans cette maison d'édition. À grands traits parce qu'il est nécessaire aujourd'hui de (re)situer ces œuvres et leurs auteurs pour pouvoir penser avec et contre eux, sans colère ni parti pris. C'est dans cette perspective de contextualisation qu'il faut d'abord lire les chapitres les plus « historiques » de l'ouvrage où sont rappelés le développement de la pensée néolibérale en France et ses préceptes. Le tableau historique, d'ailleurs assez allusif puisqu'il n'est qu'un objectif parmi d'autres de Christian Laval, pourra être complété par d'autres lectures – la plus synthétique et la plus récente étant certainement, selon un angle plus électoral et économique, *L'illusion du bloc bourgeois* de Bruno Amable et Stefano Palombarini. Cela dit, l'ouvrage donne un cadre opératoire et clair pour mieux comprendre, biographiquement et intellectuellement, les pensées de Bourdieu et de Foucault sur la question : celui de la victoire d'une pensée politique et économique promue dès les années 1930 à travers le groupe X-Crise et le colloque Walter Lippman notamment, avant de triompher parmi les élites politiques et la haute fonction publique à partir des années 1960. L'application française, avec ses spécificités par rapport aux contextes autres (ordolibéralisme allemand, néolibéralisme anglo-saxon incarné bien sûr par Thatcher et Reagan), intervient à partir du septennat du président Giscard d'Estaing et notamment de l'arrivée à Matignon de Raymond Barre. Les deux hommes d'État sont d'ailleurs maintes fois cités ; et ce n'est pas le moindre des charmes du livre que de donner à lire un



Michel Foucault

### **BOURDIEU ET FOUCAULT SANS MALENTENDU**

lexique et des stratégies politiques qui sont encore celles d'aujourd'hui, les « nouveaux mondes » n'ayant décidément pas la primeur de notre âge.

L'histoire explique en partie les divergences théoriques des deux hommes, et le fait qu'ils ne dialoguèrent jamais l'un avec l'autre. Les deux hommes partagent le fait d'avoir pensé le néolibéralisme dans les marges de leurs œuvres majeures, mais tous deux au Collège de France. Or, Foucault y enseigne de 1970 à sa mort, en 1984, quand Bourdieu n'y parvient qu'en 1981. Le premier entame ainsi ses cours dans une période où le néolibéralisme n'est pas un phénomène identifiable, voire n'est toujours pas nommé ; tandis que le second connaît les ors de la rue des Écoles au moment où le néolibéralisme triomphe dans les gouvernements et dans des consciences toujours plus nombreuses. Cela dit, les divergences dépassent largement ces considérations conjoncturelles, et Christian Laval le montre avec

une lumineuse rigueur. Foucault prend au sérieux le caractère nouveau du néolibéralisme, Bourdieu le nie en le rattachant génétiquement à des structures de domination capitaliste anciennes. Le sociologue s'intéresse à la domination néolibérale, le philosophe veut analyser comme de coutume des stratégies et discours de pouvoir propres à ce nouvel art de gouverner. L'un inscrit le néolibéralisme dans une réflexion sur le biopolitique et les technologies de pouvoir déjà entamée pour d'autres objets ; l'autre applique sa méthode sociologique à des objets renouvelés et plus explicitement politisés et militants. Ainsi la confrontation des deux réflexions, qui sait ne jamais distribuer de bons points à l'un ou l'autre pour réellement donner à penser, remet-elle en jeu ces pensées et leurs héritages tout en identifiant leurs méthodes, leurs limites, et surtout leur inachèvement.

La réussite du livre tient donc à cette équidistance remarquable trouvée par Christian Laval entre les différents écueils que pouvait faire envisager l'ouvrage : comment ne pas juger Foucault

**BOURDIEU ET FOUCAULT SANS MALENTENDU**

à partir de Bourdieu ? Bourdieu depuis Foucault ? Comment ne pas les absoudre ou les incriminer d'avoir été tels qu'en eux-mêmes et de leur temps depuis une contemporanéité saturée de discours sur ces penseurs-là particulièrement ? On ne peut que regretter que le livre cloisonne tant les analyses de l'un et de l'autre, hormis certaines pistes lancées pour les faire aller de concert, mais il faut en toute justice reconnaître que cela n'était guère possible dans ce cadre problématique. L'équilibre du livre tient ainsi à sa force scolaire, dans le sens le plus vigoureusement beau du terme, qui permet d'envisager ensemble travail intellectuel, rigueur universitaire, engagement politique en permettant une compréhension précieuse d'un aspect méconnu de travaux fameux et souvent trahis. Le dévoilement de deux penseurs somme toute plus classiques que ce que les préjugés veulent faire croire est ainsi particulièrement convaincant dans ses développements érudits à partir des textes respectifs.

L'exemple de la révision du panoptisme de *Surveiller et punir* par Foucault dans ses cours du Collège de France est particulièrement enthousiasmant dans l'analyse d'un néolibéralisme perçu notamment comme technologie de pouvoir en butte aux idéologies, dans lequel la « *démocratisation de l'exercice du pouvoir* » devient un « *panoptisme généralisé* » où « *l'opinion publique [...] est érigée en tribunal permanent* ». Christian Laval saisit ici comme ailleurs la singularité toujours vivace de Foucault en l'intégrant dans des débats du temps nécessaires à sa pleine et entière compréhension, convoquant tour à tour Rosanvallon, Apel ou Habermas. En ce qui concerne Bourdieu, la reprise des analyses de la révolution conservatrice et de ses liens avec la noblesse d'État trouve une façon de coup d'éclat dans sa solidarité avec l'engagement du sociologue à partir de 1995 au sein des conflits sociaux comme d'un internationalisme naissant à la gauche de la gauche. Exemples parmi d'autres à travers lesquels Christian Laval fait montre d'une lecture fine, pleine de rigueur et d'actualisation pédagogique, politique, théorique. On gage qu'il trouvera dans l'immédiat des détracteurs le jugeant trop complaisant, trop didactique, trop militant dans le contexte déjà évoqué ; là où il permet d'envisager avec d'autres auteurs de nouveaux parcours pour ces pensées dont l'actuelle pertinence est une fois de plus démontrée.

Car on s'aperçoit en lisant Christian Laval que foucauldien et bourdieusien, dans la grande Gara-

bagne des écoles de pensée qui ne savent plus faire école, ont parfois infléchi ou laisser s'infléchir les lectures de ces corpus. Ainsi, le retour aux textes et discours de Bourdieu signale à quel point ceux qui le perçoivent comme l'une des dernières résurgences idéologiques d'un marxisme illégitime commettent une lecture au mieux hâtive. Idem pour Foucault, de ses détracteurs les plus malhonnêtes jusqu'à ses filiations dans des pensées révolutionnaires récentes – en premier lieu les ouvrages de [Jacques Rancière](#) ou du Comité Invisible et *Tiqqun* – ou du champ postcolonial, qui imposent toujours des remises en jeu de la qualité de celle opérée par Christian Laval. Au-delà des textes et des pensées, l'auteur permet aussi de lever les malentendus et quiproquos autour de ces figures si proches (Bourdieu meurt en 2002) et si distantes, analysant un monde nous paraissant tout à la fois identique au nôtre, mais pourtant si exotique. Les deux hommes, plus qu'aucun autre après eux sans doute en France, incarnent aussi ces dernières figures d'intellectuels résolument engagés, si l'on s'en tient à l'ensemble de leurs vies et carrières, y compris chez Foucault qui le conçoit comme « *dégagement de principe* ». Ce dégagement est l'un de leurs points communs, tant ils surent tous deux poser une stature intellectuelle et universitaire ferme, critique, à l'exigence jamais démentie, notamment pour pouvoir se tenir loin de tout parti, pouvoir, idéologie ou, si cela importe vraiment, média.

Il s'agit avec Christian Laval d'en revenir à cet état précis de l'action intellectuelle pour pouvoir discuter et critiquer ces œuvres honorées car jamais sanctuarisées dans le texte. L'importance de l'entreprise est plurielle, théorique autant que politique, comme la citation de Foucault concluant presque le texte le souligne magnifiquement au moment où le philosophe affirme qu'il « *ne voulait pas faire de la politique* » : « *Il n'y a plus sur la terre un seul point d'où pourrait jaillir la lumière d'une espérance. Il n'existe plus d'orientation. [...] Il nous faut tout recommencer depuis le début et nous demander à partir de quoi on peut faire la critique de notre société dans une situation où ce sur quoi nous nous étions appuyés jusqu'ici pour faire cette critique, en un mot l'importante tradition du socialisme, est à remettre fondamentalement en question, car tout ce que cette tradition socialiste a produit dans l'histoire est à condamner* ». Si l'espérance est de ce point de vue toujours à venir, le livre de Christian Laval contribue à déminer les terrains d'aujourd'hui qui la circonscrivent, délivrant pour cela les pensées et les textes d'où jaillit un peu de cette lumière.

## Une femme à part

***Pour le dire sans détour, j'ignorais jusqu'ici l'existence de cette revue, annoncée comme « agonale poétique enthousiaste politique historique religieuse romantique... sensuelle amoureuse... » et plus encore, dont la présente livraison, publiée en partenariat avec le Collège des Bernardins, comporte un sommaire d'une richesse impressionnante puisqu'on y trouve, outre un poème de Rabindranath Tagore extrait d'un recueil à paraître, intitulé La Barque d'or, un cahier « Culture d'Islam » avec, entre autres contributions, un article de Habib Abdulrab, « Le facteur culturel dans l'autodestruction du Monde Arabe », et, raison pour moi de parler ici de ce numéro, ce dossier Lou Andreas-Salomé qui comprend pas moins de sept articles traitant des différents aspects de l'œuvre et de la vie de celle qui occupa pour Freud, quelles que fussent leurs divergences, sur la question de la féminité notamment, la place « d'interlocutrice privilégiée ».***

par Michel Plon

---

« Lou Andreas-Salomé :  
du charnel au spirituel ».  
Dossier dirigé par Gemma Serrano,  
contributions de Sylvie Sesé-Léger,  
Jean-Michel Hirth, Paule Lurcel,  
Olivia Todisco, Jean-Yves Tamet,  
Janine Filloux.  
*Nunc, revue opérante, n° 44, février 2018.*

---

À défaut de les résumer, je m'arrêterai sur quelques-unes de ces contributions d'auteurs appartenant à des institutions psychanalytiques distinctes mais qui trouvent avec Lou un terrain de rencontre bienvenu.

Entrer dans l'univers de celle que le monde psychanalytique appelle depuis fort longtemps *Lou*, marque d'estime et de reconnaissance, voire d'admiration, cela ne saurait masquer ce que rappelle Gemma Serrano dans son texte introductif, à savoir « *la méconnaissance dont souffre encore cette œuvre* », laquelle réclame « *un travail scientifique permettant de faire connaître une femme [...] qui a marqué par sa pensée et sa vie la modernité européenne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* ».

On la connaît certes, mais d'abord un peu légèrement, par les hommes qu'elle a aimés, ou

« *troublés* », comme le note Jean-Michel Hirt dans un article joliment intitulé « *Naître qu'une femme* ». Nietzsche, Rilke, Freud, « *NRF, tout un programme* », ironise gentiment ce même auteur qui souligne que [Lou Andreas-Salomé](#) – Andreas du nom de son mari, Salomé de celui de son père qui fut officier du tsar – aura été la muse de ces trois immenses écrivains dont les écrits imprègnent encore « *nos réflexions et nos élaborations* » tant dans le champ philosophique et poétique que psychanalytique. En 1931, à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire du fondateur de la psychanalyse, elle publie une lettre ouverte intitulée *Mon remerciement à Freud* qui lui vaudra en retour un éloge dont beaucoup eussent rêvé. Jean-Michel Hirt s'attache à suivre la démarche de celle qu'il compare, trouve s'il en est, à une silhouette féminine du monde de Michelangelo Antonioni, de celles qui ne cessent de *s'éclipser*, comme pour échapper à toute forme d'*identification* et à tout le moins pour affirmer sans relâche, mais sans jamais s'écarter de la rigueur du vocabulaire psychanalytique, la spécificité de cet être féminin dont elle cherchera toujours à souligner le caractère « *éminemment analytique* ».

Mais revenons à cette lettre de remerciement dont Freud eût voulu qu'elle fût davantage adressée à la psychanalyse qu'à lui-même. Petite



### UNE FEMME À PART

différence qui ouvre à des *différends* dont traite Janine Filloux dans sa contribution : l'écart entre le Maître et la disciple ne cessera de se maintenir, à propos du féminin et de la sexualité féminine d'abord, s'agissant de la création ensuite. Ce dialogue est scandé par des écarts subtilement exprimés qui ne dérivent cependant jamais vers une rupture, c'est l'un des points sur lesquels insiste Janine Filloux qui, en soulignant les racines nietzschéennes de la pensée de Lou, analyse subtilement comment celle-ci s'efforce de demeurer dans la trace freudienne tout en s'employant à poser les fondements de ce continent qu'elle ne veut plus « noir » mais conceptuellement, et analytiquement, établi, parlant ainsi d'un « *fond primitif de la femme* », point sur lequel elle ne cédera jamais. « *Nous sommes d'accord à ceci près...* », écrit Freud, c'est là la quintessence de ce dialogue dans lequel viennent sans cesse s'opposer, mais aussi se conforter, la créativité poétique et le sens clinique de Lou d'un côté, la rigueur de l'homme de science de l'autre qui déclare à sa « très chère Lou » n'être pas, quoi qu'elle en pense ou dise, un artiste et encore moins, pourrions-nous dire à la suite de l'auteure de ce bel article, un explorateur de la question féminine, trop pris qu'il est par « *la complicité homosexuelle* » l'unissant à ses disciples.

S'il est un cadre dans lequel Lou aura pu déployer ses talents de « compreneuse », c'est bien celui du rapport complexe entre Freud et sa fille Anna, relation qu'explore Jean-Yves Tamet. C'est le père qui aurait, dit-on, envoyé sa fille – on ne savait pas alors que c'est avec lui, Freud, qu'Anna fit en deux temps une analyse pour le moins discutable – chez Lou dont il disait, un éloge parmi d'autres : « *il y a des gens qui ont une supériorité intrinsèque, ils ont une distinction innée, elle est de ceux-là* ». Il semble bien que Freud, sans le dire explicitement et peut-être même sans se l'avouer, ait senti en Lou un relai, sorte de possibilité d'accès à une vie d'adulte autonome pour Anna, même si cette perspective lui était douloureuse. C'est bien ce qui va advenir en 1921 : quel que soit l'écart d'âge (Anna a alors 26 ans et Lou 60), plus qu'une amitié, une complicité s'instaure entre les deux femmes, proximité d'amitié intense, proximité théorique mais aussi sensuelle, Lou permettant à Anna de « *sortir de sa soumission et de sa résignation face à son père* » pour accomplir ce pas décisif : « *Quitter le père sans le trahir et ne pas le découvrir en se découvrant soi !* »

Olivia Todisco explore à propos du thème de la création les échanges entre Lou et Rilke qui ne furent que brièvement amoureux mais trouvèrent dans le champ de l'écriture, de la littérature et de la poésie bien sûr, mais aussi dans la sculpture, des espaces de rencontre et de confrontation dans lesquels Lou semble bien ne pas avoir été toujours tendre, peinant à croire en la véracité de la maladie de celui qui l'aima.

Abordant la place du père chez Freud et chez Lou, Paule Lurcel laisse apparaître un père comme possiblement « pluriel », qui ouvre non sans hésitations l'accès pour la petite fille au monde extérieur et révèle dans l'esprit de l'enfant ce qu'il en est de ses attentes narcissiques. Le père primitif et le père œdipien « *ne sont pas superposables chez Lou et chez Freud* » et l'auteure explore cette dualité, ce « partage ».

J'ai gardé pour la fin l'article de Sylvie Sesé-Léger qui, par le moyen d'une lecture que l'on peut dire au scalpel de la correspondance entre Lou et Freud, fait apparaître le véritable drame qui s'est noué entre celui qui est à la fois le père de la psychanalyse et celui d'Anna et celle qui, pour les aimer tous les deux, va les séparer. Freud assiste à ce qui semble bien avoir été pour lui un écartèlement : il souffre de la distance qui s'instaure entre lui et « fille Anna » mais en même temps se réjouit de l'autonomie acquise par son Antigone, du respect qu'elle a gagné dans les milieux analytiques, sachant quel a été le rôle décisif de Lou dans cette évolution. Plus que lisible, limpide, l'écriture de Sylvie Sesé-Léger permet de suivre les contradictions et les points d'amour entre ces deux femmes en s'autorisant sans cesse des hypothèses plus que fécondes sur certains des points de leur rencontre. Ainsi de leurs rapports respectifs à leurs mères, aussi absentes que glaciales. Lou fut bien « *une confidente, une amie, un substitut de mère, un substitut d'analyste* », autorisant avec beaucoup de délicatesse sa jeune amie à s'émanciper de ses inhibitions tant intellectuelles que sexuelles. Mais le drame, car drame il y eut bien, tint sans aucun doute dans l'acharnement de Freud à demeurer dans la perspective du complexe de castration, ce qui lui fit rater du même coup la question lancinante du féminin.

Un brillant dossier qui pourrait amplement, augmenté de quelques autres études, constituer un livre peut-être plus accessible que cette revue aussi noble que discrète.

## Mater dolorosa

***Vient de paraître le Journal de la dessinatrice, graphiste et sculptrice allemande Käthe Kollwitz (1867-1945). Cette parution est la bienvenue car Käthe Kollwitz demeure quasiment inconnue du grand public en France.***

**par Jean-Pierre Logereau**

---

**Käthe Kollwitz**

***Journal, 1908-1943***

**Présentation de Sylvie Doizelet**

**L'Atelier contemporain, 312 p., 25 €**

---

Pourtant, cette talentueuse plasticienne a bénéficié pendant toute sa carrière d'une renommée et d'une reconnaissance qui lui permirent de vivre de son activité artistique. Admirée pour ses œuvres, elle était respectée en Allemagne comme à l'étranger où l'on voyait en elle « *l'artiste de la Révolution et du prolétariat* » (*Journal*, octobre 1920) et une opposante farouche à la guerre.

L'ouvrage se compose de trois parties. Une présentation par Sylvie Doizelet retrace les grandes étapes de la vie et de la carrière de Käthe Kollwitz, biographie illustrée par de nombreuses photographies d'un grand intérêt documentaire. Sa naissance et son enfance à Königsberg en Prusse orientale (aujourd'hui Kaliningrad en Russie) dans une famille dont le père, maître maçon, professait des idées progressistes et libérales. Sa formation artistique auprès de peintres réputés et dans des écoles ou académies de peinture (Königsberg, Berlin, Munich, Paris). Son mariage en 1891 avec le docteur Karl Kollwitz puis leur installation à Berlin, au 25 de la Weißenburgerstraße dans le quartier ouvrier de Prenzlauerberg où ils habiteront pendant cinquante ans. C'est à Berlin que Käthe Kollwitz connaîtra rapidement la réussite artistique et accèdera à la notoriété. Lauréate en 1907 du prix de la Villa Romana, elle est en 1919 nommée membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin où elle accède en 1928 à la charge de professeur. Elle en sera bannie en 1933 après l'arrivée de Hitler au pouvoir, puis, en 1936, subira, comme de nombreux artistes allemands

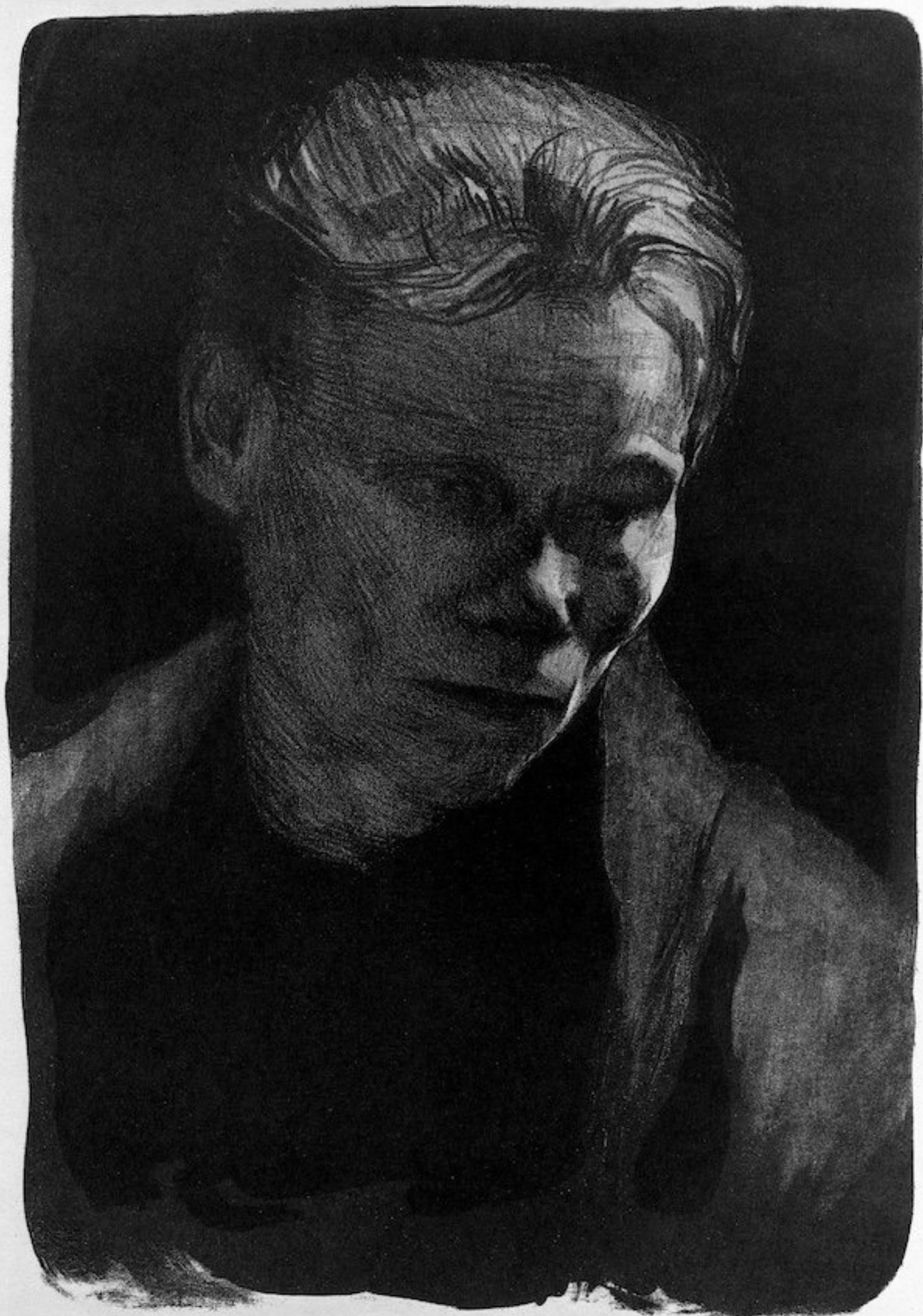
pour cause d'art dégénéré, un *Berufsverbot*, interdiction d'exercer son métier et donc d'exposer.

L'ouvrage comporte ensuite une très riche et précieuse partie illustrative : 47 reproductions d'œuvres exposées au Käthe Kollwitz Museum de Cologne dans lesquelles on voit clairement apparaître les thèmes qui ont été au cœur de sa production artistique et qui mettent en évidence l'étendue de sa palette de plasticienne. Ses dessins, gravures, eaux-fortes, sculptures, ont en commun de montrer, de dénoncer la misère, le chômage, la guerre et la douleur des mères, de clamer « *Ne touchez pas à nos enfants !* », « *Nie wieder Krieg !* » (« *Plus jamais la guerre !* »). Cris d'horreur, de désespoir, appels au secours et à la solidarité, ses œuvres constituent un lamento déchirant, empreint de noblesse et de puissance expressive. Œuvres dont on peut dire qu'elles sont encore aujourd'hui d'une tragique actualité.

### **Le Journal (1908-1943)**

L'original du *Journal* de Käthe Kollwitz consiste en un millier de pages contenues dans une dizaine de cahiers (*Die Tagebücher*). L'éditeur a sélectionné une partie seulement des entrées du *Journal* dont Micheline et Sylvie Doizelet ont assuré la traduction. Dans ces extraits, de très nombreux thèmes sont évoqués ; voici les plus importants, ceux qui sont au cœur de la vie et de l'œuvre de l'artiste.

La misère des classes défavorisées, et l'engagement de l'artiste pour leur défense : elle collabore à l'hebdomadaire satirique *Simplicissimus*, dans lequel elle publie régulièrement des dessins ; elle agit aux côtés des Femmes Social-démocrates en prenant part aux activités d'une coopérative qui vient en aide aux femmes en détresse ; elle répond aux commandes des



Käthe Kollwitz

## La peinture est un instrument de guerre

***Au Musée national Picasso à Paris, une exposition riche et passionnante des recherches de Guernica (1937) de Pablo Picasso est un hommage admiratif et paradoxal offert au grand tableau qui, trop fragile, ne peut plus quitter Madrid.***

par Gilbert Lascault

---

### *Guernica*

Musée national Picasso  
5, rue de Thorigny, 75003 Paris  
27 mars-29 juillet 2018

### *Guernica*

Sous la direction d'Émilie Bouvard  
et Géraldine Mercier  
Gallimard/Musée Picasso, 320 p., 42 €

---

Aujourd'hui, le catalogue est un ouvrage massif, complexe. Tu vas lire et relire les remarques de [Picasso](#), les textes de Michel Leiris, de Georges Bataille, de Paul Éluard, d'Antonio Saura, les analyses d'historiens d'art... Se révèlent ici la jubilation des figures de Picasso, les douleurs du XX<sup>e</sup> siècle, la révolte et la colère de l'artiste, les souffrances de l'exil.

Par exemple, Michel Leiris publie *Faire-part* en 1937 dans le n° 4-5 de *Cahiers d'art* : « En un rectangle noir et blanc tel que nous apparaît l'antique tragédie, Picasso nous envoie notre lettre de deuil : tout ce que nous aimons va mourir ». Et Leiris décrit « le soleil réduit aux proportions d'une ampoule électrique luisant à deux doigts de nos têtes en une sordide intimité », « les affres du soleil tordu », « le taureau-seul-vainqueur-dardant éternellement ses cornes », « l'oiseau s'égosillant », « les personnages convulsés ». Ce serait « tel le cri du "cante hondo" qui doit attendre d'être monté jusqu'à la gorge du chanteur ».

Dans un long poème, en janvier 1937, Picasso éprouve la guerre civile espagnole ; il perçoit « une haleine pestilentielle », les « pustules », une « inquiétude étendue à sécher sur les fils barbelés oubliés par l'ennemi de son bonheur », le « ventre farci de vieux journaux, de sales et dégoûtants vieux oreillers crachant la peur et

puant la morve », l'artiste qui peint « sur le bord du fil du couteau », le « torchon pleurant de toutes les larmes de ses yeux », les « drapeaux déchirés par les balles », « cris d'enfants cris de femmes cris d'oiseaux cris de fleurs cris de charpentes et de pierres cris de briques... ».

Sans cesse, Picasso proteste, témoigne, se révolte. En mai 1937, il écrit une « Déclaration contre la position fasciste des rebelles franquistes », publiée en juin dans le journal américain *Springfield Republican* ; « La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continue contre la réaction et la mort de l'art. Dans le panneau auquel je travaille et que j'appellerai Guernica [...], j'exprime clairement mon horreur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur et de mort ». En 1935, il dit à l'éditeur et critique d'art Christian Zervos : « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements, c'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »

Le 21 octobre 1966, dans *Panorama*, une émission de l'ORTF, Picasso est interrogé par Adam Saulnier : « Si vous deviez choisir vous-même [...] la toile qui devrait vous survivre, quelle serait-elle ? – Je ne sais pas, c'est difficile, c'est fait tellement avec des intentions du moment, de l'époque, dans l'état dans lequel tout le monde et moi nous nous trouvons. Au moment de Guernica, j'ai fait Guernica, c'était une grande catastrophe, même au commencement de beaucoup d'autres que nous avons subies, n'est-ce pas ? ». Et aujourd'hui, en 2018, nous découvrons les violences, les souffrances, les meurtres, les migrations, les concentrations, les guerres civiles ; *Guernica* est toujours un mémorial, un témoignage, un faire-part qui marque les exils, les douleurs des régions proches ou lointaines.



Pablo Picasso peignant *Guernica* (1937)

### **LA PEINTURE EST UN INSTRUMENT DE GUERRE**

En 1946, dans un Bulletin, Picasso demande aux Français : « *Aidez les républicains espagnols dans le besoin ! Faites-le pour ceux qui ont défendu la République espagnole, et qui en la défendant, ont lutté pour la liberté.* » Picasso pense alors à des combattants espagnols de la guerre civile qui ensuite ont lutté contre le nazisme, contre les collaborateurs : des occupants. En 1946 et 1947, il peint son *Monument aux Espagnols morts pour la France*.

En 1969, Picasso parle à Roland Dumas, son avocat et ami : « *Je ne veux pas que le tableau Guernica ainsi que tous les travaux préparatoires entrent et séjournent en Espagne tant que Franco sera vivant. [...] Guernica, c'est ma vie. Guernica, c'est ce qui compte le plus à mes yeux.* ». Selon certains Espagnols exilés, Picasso aurait alors été peut-être un dernier Don Quichotte...

Ainsi, en Espagne, en 1937, la guerre civile devient très complexe, tragique, atroce, abominable. En particulier, du 2 au 8 mai, dans les rues de Barcelone, une « autre guerre civile », une deuxième agression se joue entre les communistes et les anarchistes pour aboutir au démantèlement du POUM ; le POUM est l'extrême

gauche non stalinienne qui est vaincue et la bannière du « Front populaire » n'est plus à l'ordre du jour... Et les Français sont fascinés, terrifiés devant les photographies et les informations de *L'Humanité*, on précise : « *Mille bombes incendiaires (lancées par les avions de Hitler et de Mussolini) réduisent en cendres la ville de Guernica.* » Car, le 26 avril, les bombes ont tué près de 2 000 personnes dans cette cité du Pays basque espagnol. Dans *L'Humanité*, pour le 1<sup>er</sup> mai, les travailleurs « *fêteront leurs succès et manifesteront pour des mesures contre la vie chère, la mise en œuvre des grands travaux, la retraite pour les vieux, la dissolution des ligues fascistes, l'aide à l'Espagne républicaine.* ». Le 28 avril 1937, on apprend la mort de Gramsci après onze ans de souffrances dans les geôles mussoliniennes... Dans *Le Soir*, les photographies montrent Guernica en flammes.

Dans le remarquable catalogue *Guernica*, tu trouveras des esquisses, des tableaux, des pointes sèches et aquarelles. Ce sont les femmes qui pleurent : les larmes, les mouchoirs, les cris ; ce serait un post-scriptum à *Guernica* ; ce serait le deuil des mères qui souffrent sous le bombardement. Leurs yeux chavirent ; les larmes coulent...

## Des Houyhnhnms canins

***Autant le dire tout de suite : je déteste les chats et adore les chiens. C'est donc avec une absence totale d'objectivité que j'ai abordé le dernier film de Wes Anderson.***

par Pascal Engel

**Wes Anderson**

*L'île aux chiens*

En salles.

Comme *Fantastic Mr Fox*, c'est un film en animation image par image (*stop motion*) avec des marionnettes. La sophistication des décors et des personnages, déjà étonnante dans *Mr Fox*, atteint cette fois un degré impressionnant. Les autres films d'Anderson, même tournés en décors naturels avec des personnages humains en chair et en os, paraissent, quand on voit celui-ci, déjà marionnettisés, surtout dans *Grand Budapest Hotel*. Le caractère volontairement puéril – autant dire tintinesque – des histoires d'Anderson (de jeunes apprentis malfrats dans *Bottle Rocket*, un lycéen amoureux de sa prof dans *Rushmore*, des adultes à peine sortis de l'enfance dans *La famille Tenenbaum*, un capitaine de bateau à la Cousteau dans *La vie aquatique*, des frères infantiles en pèlerinage aux Indes, des enfants fugueurs dans *Moonrise Kingdom*, et les amours d'un petit groom à la Spirou dans *Grand Budapest*, ressort encore plus ici, comme dans un manga pour ados.

Comme l'a remarqué Marc Cerisuelo dans sa *Lettre à Wes Anderson* (Capricci, 2016), le cinéma du Texan tend de plus en plus à se cartooniser (n'oublions pas que si Tex Avery s'appelait « Tex » c'est parce que lui aussi étant texan). Ce style est propice aux *gimmicks*, qui font le bonheur des fans du cinéaste, mais qui donnent aussi l'impression, de film en film, qu'on a affaire à une compil de ses *greatest hits* : plans verticaux surplombants, allusions cryptées, gags et coqs-à-l'âne, retour des mêmes acteurs faisant partie de la troupe (Bill Murray, Jason Schwartzman, ici absent, Tilda Stilton, Murray Abraham, Bob Balaban, Jeff Goldblum...), usage de la musique pop, qui font d'Anderson l'un des cinéastes favoris des *fashionistas* et l'ont conduit à réaliser de nombreux films publicitaires. Pour renforcer cet agacement que même les inconditionnels res-

sentent, la campagne promotionnelle de ce film ne laisse rien au hasard, et l'on nous répète à l'envi qu'on a affaire à un nouveau chef-d'œuvre. Même les *Cahiers du cinéma* s'y mettent dans leur numéro d'avril (n° 743).

Une chose est sûre en tout cas : même si toutes les ficelles habituelles d'Anderson sont là, il est parvenu dans ce film à renouveler de manière très intéressante sa panoplie. Cela vient en grande partie du fait qu'il a fait un vrai film japonais, en transposant ses obsessions à travers le prisme de la culture japonaise. Rien n'y manque, des sumos aux sushis (qu'on voit confectionner dans une scène étonnante), du kabuki aux haïkus, de Hokusai aux estampes, des personnages de mangas à l'univers des jeux vidéo. L'histoire même a des échos hiroshimesques et fukushimesques évidents. L'île où les chiens sont déportés sur décision du maire sous prétexte d'une épidémie dont ils seraient responsables est un décor de catastrophe qui rappelle le passage de la bombe atomique de 1945 autant que le paysage dévasté de la centrale en 2011. C'est un paysage de fin du monde, de tas d'ordures et de cimetières de voitures et de pneus, de bouteilles de saké vides et de leurs capsules. On a vanté la qualité et la minutie de ces décors apocalyptiques, véritable opéra de déchets. Mais ces immondices, nous les avons déjà vus : ce sont ceux de *Dodeskaden*, l'un des films les plus noirs de Kurosawa (même si c'est son premier film en couleurs).

L'île aux chiens n'est pas autre chose que le bidonville de Dodeskaden, jonché d'ordures. Les bennes et téléphériques dans lesquels se meuvent les chiens ne sont pas autre chose que le tramway imaginaire que conduit le pauvre demeuré Roku-chan du film de Kurosawa. Il y a beaucoup d'autres références au maître du cinéma japonais dans ce film (le maire de Megasaki, Kobayashi, ressemble à Toshirô Mifuné, et Kurosawa a réalisé en 1949 un film intitulé *Chien enragé*). On a également souvent comparé certains plans fixes d'Anderson à ceux d'Ozu. Dans une interview,

**DES HOUYHNHMS CANINS**

Anderson a dit qu'un des personnages ressemble à Takeshi Kitano, mais je ne suis pas parvenu à trouver de références explicites aux films de ce dernier, même si le jeune héros de *L'île aux chiens*, Atari, ressemble un peu au Kikujiro de *L'été de Kikujiro*. Comme on l'a souvent remarqué, le principe des films d'Anderson consiste à saturer les images, qui sont comme des boîtes du peintre new-yorkais Joseph Cornell, mais aussi comme les miniatures japonaises classiques, qui forment la trame du décor autant que les maquettes urbaines, surmontées d'un Fuji Yama violet. À cette nuance près que dans les boîtes de Cornell, il y a cette fois des ordures savamment variées.

Mais tout ceci, c'est précisément le décor. On a souvent reproché à Anderson de ne se soucier, de façon maniaque et maniériste, que de celui-ci. Ses histoires, comme celle de ce film, sont si simples (enfants fugueurs à la recherche de pères, aventuriers loufoques) qu'on a l'impression qu'elles ne sont que des prétextes pour ses exercices de style cinématographiques. L'intrigue de *L'île aux chiens* a des points communs avec celle de *Fantastic Mr Fox*. C'est une histoire de révolte contre la tyrannie, chez les animaux menés par Fox, et chez les chiens ici, damnés de la Terre. Le maire Kobayashi décide d'exiler les chiens sur une île lointaine, mais le jeune Atari veut retrouver son chien Spots et atterrit sur l'île. Il aide les chiens à mener la révolte contre leurs oppresseurs et de terribles chiens robots. *L'île aux chiens* a une résonance politique que n'avaient pas les autres films du natif de Houston : l'étudiante Tracy Walker, sorte d'Angela Davis blonde, dénonce les mensonges du maire corrompu de Megasaki, qui ressemble, par sa technique de manipulation des médias, à une sorte de Trump. On peut évidemment voir dans le suicide du professeur Watanabé (par absorption de wasabi empoisonné !) un symbole du conflit entre la vérité scientifique et le pouvoir qui lance des *fake news* sur les chiens (avec un présentateur de télévision délicieusement rétro avec sa pipe), et dans la campagne d'Atari et de Tracy contre la tyrannie de Kobayashi une allusion aux lanceurs d'alerte. La révolte des chiens elle-même est celle de tous les pauvres, de tous les migrants et de tous les délaissés que notre monde laisse sur le bord de la route. Tout comme l'ensemble du film est une fable écologique. Récemment, on a appris que des nappes de détritiques de plastique grandes de cinq fois notre Hexagone tapissent le fond du Pacifique, telle une île sous-marine.

Mais comme je l'ai soutenu au sujet notamment du *Grand Budapest Hotel* (voir *La Nouvelle Quinzaine littéraire* n° 1101, 16 mars 2014), le fond de Wes Anderson n'est pas tant politique ou esthétique que moral. Et c'est ici que l'on touche au cœur du film, la question canine, qui est pour la vie humaine aussi importante que la question posée au colloque de Valladolid au sujet des Indiens d'Amérique : les chiens ont-ils une âme ? La fable des chiens sur leur île fait inévitablement penser à d'autres îles andersoniennes : celle de *La vie aquatique*, celle de *Moonrise Kingdom*, mais aussi et surtout celles que visite Gulliver. L'un des voyages de Gulliver le conduit d'ailleurs dans l'archipel du Japon puis dans la fameuse île des Houyhnhnms et des Yahoos. Les chiens, dans le film d'Anderson, sont au début comme les Yahoos. Ils sont le rebut du règne animal (les chats les ont supplantés), mais aussi du règne humain. Deleuze était d'accord, qui dit dans son *Abécédaire* : « *L'aboïement du chien est la honte du règne animal.* » Pour être juste vis-à-vis du penseur limousin, il n'aime pas plus les chats, parce qu'il soutient qu'avec les animaux familiers on a un rapport humain aux animaux. Deleuze préférerait qu'on ait un rapport animal aux animaux. Il entendait par là qu'il fallait dé-moraliser la relation homme-animal : il n'y a pas de chien fidèle ni ami. Anderson prend le contrepied de Deleuze, mais il n'adopte pourtant pas un rapport humain – bête – avec les chiens. Chez lui, ce n'est pas, comme dans les fables animalières de type Ésope ou La Fontaine, l'homme qui humanise l'animal, mais le chien qui humanise l'homme.

Car les chiens d'Anderson n'ont pas seulement le langage et la raison, ils ont un sens moral et un sens du devoir. Ce sont des chiens kantiens. Leur maxime est celle des *Fondements de la métaphysique des mœurs* : « Agis de telle sorte que tu traites la caninité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre toujours en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen. » Essentielle ici est la conversion de Chief, chien errant qui n'aime pas les humains et les fuit. En rejoignant la révolte contre Kobayashi, et en recevant de Spots ses fonctions de protection canine du jeune Atari, Chief devient un vrai chien fidèle : Atari envoie un bâton et il le rapporte, découvrant pour la première fois l'amitié avec l'homme. Les chiens d'Anderson deviennent des Houyhnhnms. Les Yahoos et leurs chats sont vaincus. Mais, plus encore, ce sont les hommes qui acquièrent un peu de la sagesse canine.

## Chéreau, premières scènes

***La vie professionnelle de Patrice Chéreau, cinquante années exactement, nous est annoncée en six volumes, le premier consacré à ses débuts, du lycée Louis-le-Grand à Sartrouville où il prend la direction d'un théâtre, le deuxième promis pour cet automne. On se contentera donc ici d'une brève entrée en matière.***

**par Dominique Goy-Blanquet**

**Patrice Chéreau**

*Journal de travail.*

*Années de jeunesse, tome I, 1963-1968*

Texte présenté, établi et annoté

par Julien Centrès

Actes Sud-Papiers

coll. « Le temps du théâtre », 268 p., 25 €

L'apprenti, bientôt 19 ans au début du tome I, archive déjà les dossiers de ses mises en scène. Malgré le titre adopté par Actes Sud, ce recueil n'est pas à proprement parler un journal. Chéreau n'en tiendra un que bien plus tard, le temps de son invitation au Louvre, mais pour l'instant il rédige à la volée ses projets, croquis, commentaires de lecture, instructions de régie, budgets, sur tout ce qui lui tombe sous la main, serviettes en papier, feuilles de brouillon, fiches quadrillées, pages à en tête du lieu qu'il occupe. Ces écrits rassemblés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) sont complétés ici par quelques emprunts à la correspondance de Jean-Pierre Vincent, son premier associé.

Comme l'avait montré une exposition récente au lycée Louis-le-Grand, l'élève Chéreau semble surgir tout armé au seuil de sa carrière théâtrale. Il analyse, juge et tranche avec une vigueur impitoyable, « *le très beau film de Rossif, Mourir à Madrid* », « *l'ignoble Coriolan de Garran à Aubervilliers* », ignoble parce qu'enfermé dans les conventions bourgeoises, qui lui fait décider de « relire Shakespeare ». Les amateurs de photographie peuvent trouver bornée son exécution de Nadar, d'autres juger arrogants ses propos sur les naïvetés de Hugo et sa vision statique de l'histoire, mais le plus souvent l'ampleur de sa réflexion, l'éventail de ses lectures, sont impressionnants.

L'étudiant nourri de Brecht discute avec les théories, décortique les contradictions internes et les rapports de force, traduit en images scéniques les nuances d'un texte, travaille la rupture des formes. Richard Peduzzi n'est pas encore apparu, Chéreau dessine et construit lui-même ses décors. Déjà il organise dans le détail lumières, scénographie, gestuelle, teintes et tissus des costumes, maquillages, codes de conduite, références picturales et filmiques, mouvements de groupe où chacun a une occupation, un rythme propres. Tout doit contribuer à faire sens, à préserver la variété du sens. La musique ne se contente pas de créer un climat sonore, elle participe à cette construction, ainsi quand il la fait glisser « *d'un air de cour à un chant révolutionnaire* », tandis que la servante du château lèche les assiettes avant de les plonger dans l'eau de vaisselle, ou qu'une nappe trop courte trahit les prétentions d'une noblesse désargentée.

Déjà s'affirme une volonté de toujours tenir ensemble l'esthétique et le politique. Volonté aussi de conduire ses personnages à se comporter comme des êtres réels et non des acteurs, d'arracher ses masques au théâtre, volonté qui mûrira jusqu'à une forme de naturalisme très personnel, opposé au style dominant d'un jeu qui soulignait la théâtralité : « *Le type de théâtre à réaliser est interrogatif et démonstratif.* » Revient en leitmotiv un thème qui mobilisera longtemps ses mises en scène, l'échec des révolutions, avec cette question récurrente sur le rôle de l'artiste : « Pourquoi on fait du théâtre ? » Et cet aveu, peu avant la fin de l'aventure collective : « *les seules choses que j'ai justes sont personnelles... Le rapport avec autrui, ma force de travail n'est pas autre chose qu'une façon active de parler de moi-même et de sublimer mon désir érotique* ». Il lit attentivement les critiques, s'examine sans complaisance. Son



**CHÉREAU, PREMIÈRES SCÈNES**

premier spectacle, *L'intervention* de Hugo ? « *C'était très mauvais* ». Le Marivaux, trop didactique. Il se voit suivant une progression constante, résolue. Chaque fois « *on a pu faire un pas de plus* ». On l'accuse d'être un tyran ? Sa réponse : « *Que je ne suis pas aussi autoritaire que l'an passé mais beaucoup plus que l'an prochain* » menace presque autant qu'elle promet.

Actes Sud mérite le respect pour s'être lancé dans une pareille entreprise. Les archives Chéreau à l'IMEC occupent plusieurs centaines de cartons après deux dépôts, en 1996 et en 2011, qui ne représentent qu'une partie de ses archives. Les autres sont hébergées au Théâtre des Amandiers et à la Cinémathèque. Les dossiers de l'IMEC sont classés par spectacles, mais l'éditeur, Julien Centrès, qui a collaboré au récent *Patrice Chéreau à l'œuvre*, a préféré suivre l'ordre chronologique et croiser les projets sur lesquels Chéreau travaillait alternativement, rapprochant ainsi Marivaux (*L'héritier de village*) et Labiche (*L'affaire de la rue de Lourcine*), qui lui offraient l'un comme l'autre matière à une féroce critique sociale. En bas de page sont ajoutées des précisions sur les personnalités citées, sur la pensée de Proudhon, Althusser, Grotowski, Brecht, ou bizarrement une très longue note sur le parcours de Garaudy, pourtant à peine évoqué dans le journal par une brève allusion. Centrès explique en ouverture qu'il a dû renoncer à inclure non seulement les notes techniques, financières, mais aussi les notes de production, de répétitions et de filage. Publier la totalité aurait sans doute demandé plusieurs dizaines de volumes. Ces écrits sont-ils parlants pour qui n'a pas vu les spectacles, et n'a accès qu'à une partie des documents ? Peuvent-ils servir de manuel pour l'avenir ? L'émouvante reprise de *De la maison des morts* à l'Opéra Bastille l'an dernier était encore l'œuvre de ses anciens partenaires de travail, Peduzzi, Vincent Huguet, Esa-Pekka Salonen.

Y avait-il une meilleure façon de procéder ? Peut-être pas, même si parfois l'ouvrage laisse le lecteur sur sa faim faute de contexte. Chéreau a beaucoup écrit, mais il a aussi beaucoup parlé. Ses notes projettent de « *brusquer Labiche* » sans préciser, par exemple, qu'il va couper la dernière scène de *L'affaire de la rue de Lourcine*. C'est dans un entretien radio où il dézingue les sommités du théâtre de l'époque qu'il

l'explique à son interlocuteur, Moussa Abadi : le dénouement de Labiche renie le mécanisme qu'il a exposé avec virulence, ses deux petits bourgeois s'y réveillent comme d'un mauvais rêve, disculpés de leurs intentions meurtrières. Si Brecht a occupé une grande place dans son éducation, confie-t-il par ailleurs à Abadi, le « jeune marxiste » évoqué en introduction par Ariane Mnouchkine commence à s'en éloigner, même s'il trouve encore beaucoup à apprendre et à imiter chez lui.

La sélection opérée ne va pas sans risques, j'ai pu le mesurer sur un des spectacles dont j'ai eu à consulter les archives, le dernier du volume. En 1968, les étudiants grecs du Prix de la révolte au marché noir répètent des scènes de Shakespeare quand la rébellion éclate après l'assassinat de Lambrakis. Aux critiques qui ont trouvé ces extraits trop longs, Chéreau riposte que c'est son premier Shakespeare, soit une heure et quart sur trois heures et demie de spectacle, affichant par là son intention de poursuivre dans cette voie, ce qu'il fera deux ans plus tard avec un *Richard II* mémorable. Vu l'absence des textes de travail, rien ne dit quels passages de Shakespeare ont été choisis, dont un qui signe là encore une remarquable continuité de dessein : le chœur de lamentations des reines de *Richard III*, qu'il était d'usage de couper à l'époque, et que Chéreau développera trente ans après dans *Henry VII/Richard III Fragments* avec les élèves du Conservatoire.

Autre indicateur de son perfectionnisme, le dossier contient huit versions manuscrites différentes de son paragraphe d'ouverture pour le programme, et d'innombrables révisions ponctuelles du texte afin de le rendre plus direct et plus contemporain. Parfois les documents qu'il a conservés sont aussi révélateurs de son cheminement intellectuel que ses propres notes. Par exemple, autour du Prix de la révolte, de courtes biographies des personnages historiques, un rapport sur la dépendance démographique et économique de la Grèce vis-à-vis des États-Unis, un tapuscrit de la pièce encore inédite de Copi, Eva Perón, qui va prêter quelques traits à sa reine Frederika. Peut-on espérer pour la suite, sinon une publication exhaustive impossible, au moins une liste du contenu de chaque dossier ? À suivre, en tout cas, avec un vif intérêt par tous ceux qui ont aimé et admiré cet éblouissant créateur.

## Un héritier de Patrice Chéreau

***Encore la Comédie-Française ? Oui, car c'est un des rares théâtres où puisse se jouer intégralement la pièce de Frank Wedekind L'éveil du printemps, telle que Clément Hervieu-Léger la met en scène, dans la scénographie de Richard Peduzzi, pour l'entrée au répertoire salle Richelieu.***

**par Monique Le Roux**

---

**Frank Wedekind**

*L'éveil du printemps*

Mise en scène de Clément Hervieu-Léger

Comédie-Française, salle Richelieu

En alternance, jusqu'au 8 juillet

---

Lors de la première ou des premières représentations, le metteur en scène a coutume de saluer avec les acteurs. Pour *L'éveil du printemps*, Clément Hervieu-Léger est venu sur le plateau, accompagné de Richard Peduzzi, pour la première fois au Français, au milieu des interprètes. Il rendait ainsi hommage au rôle de la scénographie, dans la magnificence du spectacle, en même temps qu'à l'héritage de Patrice Chéreau. Comme le rappelle le très beau livre de Richard Peduzzi *Là-bas, c'est dehors* (Actes Sud, 2014), la collaboration entre les deux artistes a été indéfectible à partir de 1969 et l'esthétique du metteur en scène indissociable de son scénographe.

Quant à Clément Hervieu-Léger, il dit prolonger, par-delà la mort de Patrice Chéreau, un dialogue amorcé en 2003, après une représentation de *Phèdre*. Il a été son assistant, interprète de son film *Gabrielle* et de la pièce de Jon Fosse, *Rêve d'automne*, associé à deux de ses livres, *J'y arriverai un jour*, *Les visages et les corps*. Mais, entré au Français en 2005, il a su se dégager du risque de l'emprise, en tant qu'interprète et metteur en scène. Il peut maintenant assumer l'héritage et faire appel à des collaborateurs de Patrice Chéreau : outre Richard Peduzzi, Carole de Vivaise pour les costumes, Bertrand Couderc pour les lumières, François Regnault pour le texte français. Sa première traduction de *L'éveil du printemps* (Gallimard, 1974), destinée à une mise en scène de Brigitte Jacques, avait été revue pour l'édition du *Théâtre complet* de Wedekind (Théâ-

trales/Maison Antoine Vitez, 1995). C'est cette seconde version, préférant par exemple « divorce » à « séparation », « maison de correction » à « pénitencier », qui est actuellement représentée.

D'entrée, cette *Tragédie enfantine*, sous-titre de la pièce, est située à l'adolescence des principaux personnages. Wendla Bergmann a juste quatorze ans ; ce jour d'anniversaire, elle devrait passer, selon la volonté de sa mère, d'une « robe de petite fille » à ce qu'elle appelle une « robe de pénitence ». Elle fréquente deux camarades de son âge : Martha et Thea. Quant à Isle, qui partage avec elles des souvenirs d'enfance, elle pose comme modèle et appelle Priapie son nouveau milieu. Les garçons, eux, forment un groupe de huit, d'où se détachent Melchior Gabor et Moritz Stiefel. Leur amitié est ainsi commentée par leurs professeurs : « *Incompréhensible pour moi, très honoré collègue, que mon meilleur élève se sente attiré par mon élève le plus mauvais.* » À la fin du troisième et dernier acte, ne survit plus du trio des protagonistes que Melchior : Wendla « *a succombé à des manœuvres abortives* » ; Moritz s'est suicidé, revient « *sa tête sous le bras* », mais renonce à entraîner avec lui son ami, grâce à l'arrivée d'un Homme masqué, porteur de vie. « *Il me répugne de terminer la pièce chez les écoliers sans point de vue sur la vie des adultes* », écrivait Wedekind, qui jouait ce rôle lors de la création.

La pièce, terminée en 1891, interdite pour pornographie, n'a pu être mise en scène qu'en 1906 par Max Reinhardt, au prix de certaines suppressions – scènes de masturbation solitaire et collective, d'homosexualité entre deux garçons, cette fois explicitement représentées –, moyennant le changement des noms des professeurs, tous caricaturaux. Jusqu'alors, elle passait, au dire de Wedekind, pour une « *insensée cochonnerie* ». Pour la première fois dans le répertoire, elle se centrait sur la sexualité des adolescents. « *On croirait que*

### UN HÉRITIER DE PATRICE CHÉREAU

le monde entier tourne autour de deux choses : le pénis et le vagin », déclare Melchior à Moritz. Il accepte de renseigner, par un écrit illustré, intitulé « Le coït », son ami, perturbé par les « premières excitations mâles ». Après le suicide de ce dernier, puis la découverte d'une lettre adressée à Wendla, après leur « faute », il se retrouve dans une maison de correction. La pièce apparaît aussi comme une charge contre l'éducation, des parents et des professeurs. Ainsi Mme Bergmann raconte à sa fille l'histoire de la cigogne, puis répond à ses questions pressantes : « *L'homme avec lequel on est marié... On doit l'aimer très fort de tout son cœur comme... on ne peut pas le dire !* » À l'enterrement de Moritz, son père ne cesse de répéter : « *Le petit n'était pas de moi !* » ; les professeurs, qui se sont déjà ridiculisés et rendus odieux lors de la scène précédente, supputent les chances perdues de passage dans la classe supérieure du jeune mort.

Clément Hervieu-Léger a distribué la jeune génération de la troupe dans les rôles des adolescents ; même les derniers arrivés ont au moins le double de l'âge précisé dans le texte. La performance réside dans le fait d'incarner les personnages, sans chercher à simuler leur jeunesse. Dans les premières scènes d'échange entre Moritz et Melchior, Christophe Montenez, face à Sébastien Poudroux, n'évite pas toujours ce risque. Mais il fait oublier cette première impression, dans son très long et exigeant monologue avant son suicide, dans son adresse, quasi shakespearienne, du mort aux vivants. Et il sait préserver l'humour souhaité par Wedekind : « *Je l'ai fait parler jusqu'à la fin de façon amusante* ». Les costumes inspirés de la fin des années 1950, du début des années 1960, des uniformes des collèges britanniques, facilitent la crédibilité du jeu, par exemple celui de la magnifique Georgia Scalliet en Wendla, successivement pleine de curiosité dans son innocence, radieuse de bonheur dans l'ignorance de son sort, celui de deux garçons, Gaël Kamilindi et Julien Frison, s'embrassant et échangeant des déclarations d'amour.

Seule fait exception Julie Sicard. Entrée dans la troupe en 2001, elle est devenue sociétaire en 2009, après les interprètes des parents : Cécile Brune, Clotilde de Bayser, Éric Génovèse, ceux de certains professeurs : Christophe Gonon, Alain Lenglet, mais aussi avant d'autres : Serge Bagdassarian, Nicolas Lormeau, Bakary Sangaré. Elle n'en appartient pas moins au groupe des

adolescents, comme à ses débuts, à l'âge de treize ans, dans la mise en scène de *L'éveil du printemps*, à Poitiers, par Jean-Pierre Berthommier et Philippe Faure. Mais elle tient le rôle d'Isle, celle qui a déjà beaucoup vécu, préfiguration de Lulu dans le théâtre de Wedekind. Ainsi, de manière très troublante et convaincante, elle associe une grande juvénilité à la maturité. Et elle apparaît pour la première fois en scène, non avec les filles en promenade, mais au milieu des jeux de ballon, manifestement déjà partenaire de certains garçons dans d'autres activités.

Le spectacle dure presque trois heures (sans entracte), car, à plusieurs reprises se déploient des scènes, quasiment muettes, de groupes, permises par une distribution de vingt-trois membres (pour quarante rôles) et par l'espace du plateau. D'entrée de jeu, les jeunes corps instaurent un registre de pièce « *innocente, ensoleillée, rieuse* », selon le vœu de Wedekind. Dans le programme du spectacle, Clément Hervieu-Léger cite le nom de Patrice Chéreau à propos de l'« incarnation ». Mais l'évidence de la référence s'impose plus encore par la scénographie. À Richard Peduzzi, *L'éveil du printemps* fait parfois penser à *La dispute* de Marivaux. À qui aurait vu l'inoubliable spectacle de Patrice Chéreau, le décor salle Richelieu évoque celui de 1973. Pour ceux qui ne le connaîtraient que par des photos ou qui en ignoraient tout, pour le metteur en scène de quarante ans, le scénographe a manifestement choisi de faire revivre l'art de son ami, mort en 2013. Il dit n'avoir jamais créé un tel lieu, « *cette boîte bleue avec un plafond, cet espace entièrement fermé* », espace mental de confinement, et en même temps ne pas avoir changé, faire toujours des « *jouets en mouvement* ». Il a imaginé un monumental jeu de construction, métamorphosé par la lumière, remanié, grâce aux moyens techniques du Français, d'une scène à l'autre, de la forêt où se perdre entre les arbres aux murs du cimetière où enterrer Moritz sous « *une pluie battante* », de la cour de récréation à la salle des professeurs où juger Melchior, mais surtout débattre d'une fenêtre ouverte ou fermée.

Clément Hervieu-Léger a pu aussi explicitement se montrer l'héritier de Patrice Chéreau, parce que, dans le même temps, en une filiation plus secrète, il a mis en scène la dernière pièce de Jean-Luc Lagarce, *Le pays lointain*, cette fois avec une jeune scénographe, Aurélie Maestre. Le spectacle, créé en septembre 2017 au Théâtre national de Strasbourg, est actuellement en tournée.