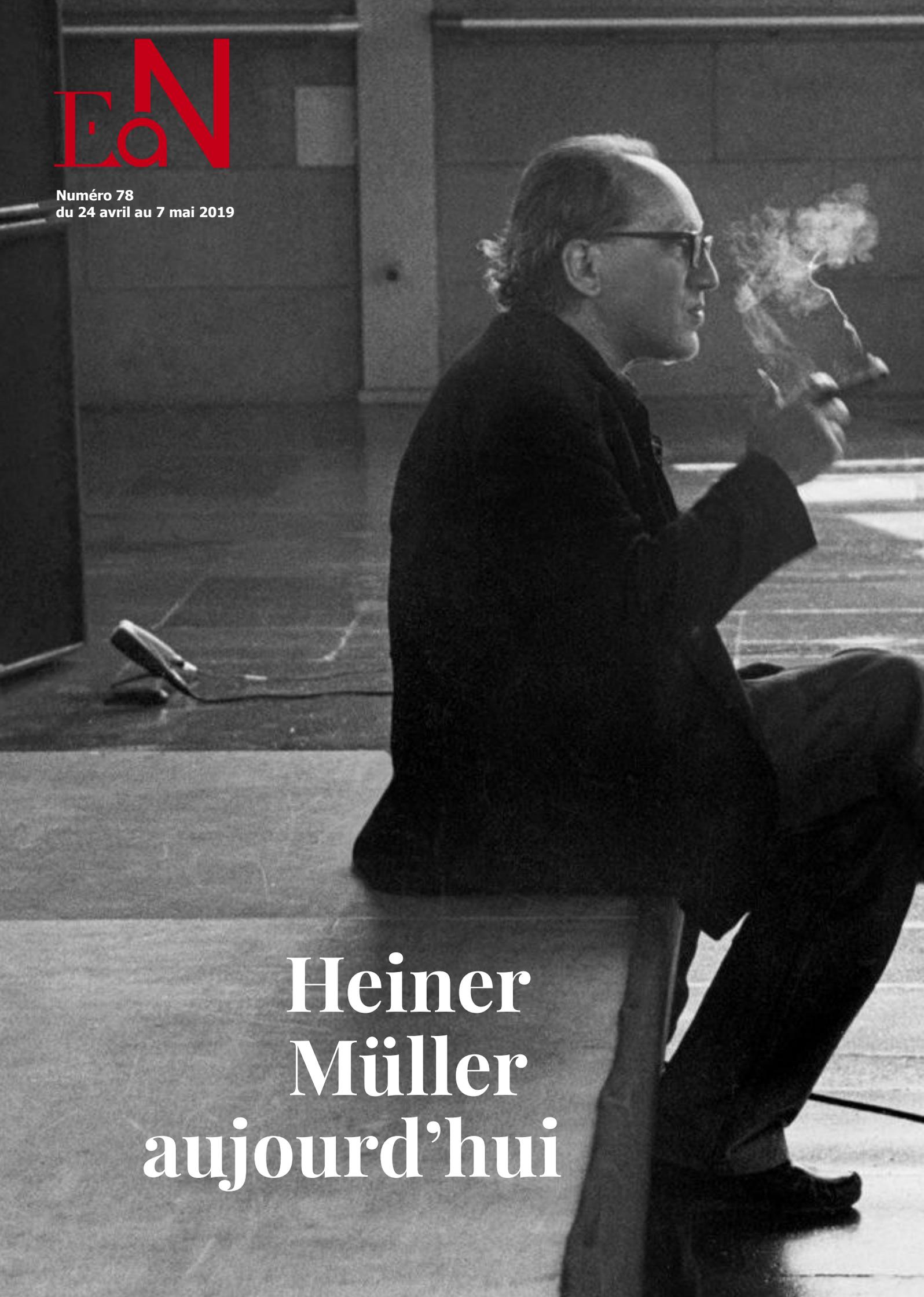


**Le N**

Numéro 78  
du 24 avril au 7 mai 2019



**Heiner  
Müller  
aujourd'hui**

## Numéro 78

## Les enjeux de la ville

Une cathédrale brûle et chacun, selon ses convictions, associe au sombre spectacle quelque référence secrète, qu'il s'agisse du *Miracle de Théophile*, de Quasimodo ou du pilier près duquel le jeune Claudel, à Noël 1886, eut la révélation de la foi. Une ville comme Paris est faite de cette histoire invisible.

Dans le long entretien qu'il a accordé (antérieurement) à Ulysse Baratin et Pierre Benetti pour *En attendant Nadeau*, Edwy Plenel s'exprime en confiance sur son itinéraire politique, son travail de journaliste et sa vision des « Gilets jaunes ». « *Je suis dans la lignée de Walter Benjamin, confie-t-il, le présent est une actualisation du passé.* » Il se voit un peu comme « *l'avocat commis d'office* » d'un « *mouvement* » qui veut « *réenchanter les chemins de l'émancipation* » ; et pour lui, notamment, question coloniale et question sociale ne doivent pas être séparées. « *À Paris, je regarde souvent les dates de construction des immeubles. Bien souvent elles correspondent à la période de la France coloniale. Impossible de penser Paris sans ça.* »

Se rebeller ? Mais il existe plusieurs formes de révolte. Dans *Désirer désobéir*, qui rassemble des articles en lien avec l'exposition *Soulèvements du Jeu de Paume* en 2016, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, lui aussi, invoque Walter Benjamin, avec Aby Warburg et Georges Bataille, mais dans un esprit bien différent. Il voit les gestes du « *soulèvement* » comme des « *formes*

*corporelles* » statiques, une esthétisation que Zoé Carle critique vivement. Elle déplore « *le long lamento d'impuissance* ».

Berlin-Est ? Alexander Kluge, dans un texte inédit, se souvient d'une conversation avec son ami Heiner Müller au soir d'une représentation mal accueillie de *Philoctète* en 1995 : même ratée, une mise en scène théâtrale demeure une « *opération contre la mesquinerie, tandis que défile le fleuve de la vie* ». Jean-Pierre Morel répond en profondeur aux questions de Tiphaine Samoyault à propos de la traduction des *Conversations*.

Sébastien Omont fait redécouvrir l'art puissant de Franz Masereel, avec un roman graphique de 1925, *La ville*, une centaine de bois gravés d'une grande expressivité. Jouant avec le noir et le blanc Masereel alterne scènes de foule et vues de la vie quotidienne.

La question de la ville moderne se pose avec une particulière acuité dans le dernier livre d'Orhan Pamuk, *La femme aux cheveux roux*. Jean-Paul Champseix s'interroge : où va Istanbul avec la spéculation immobilière, où va la Turquie avec un régime autoritaire ?

Retrouver le sens de la nouveauté. De la communauté. Construire. Ce fut un moment exceptionnel que le sionisme au lendemain de la guerre. Selon Pierre Tenne, Uri Eisenzweig, dans *Le sionisme fut un humanisme*, procède à une « *réévaluation audacieuse* » du mouvement contre notamment la vision d'extrême droite.

J. L., 24 avril 2019

[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, Jeanne Bacharach, 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, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Lorent, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

**In memoriam** Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard

**Numéro ISSN** : 2491-6315

**Responsable de la publication**

Association En attendant Nadeau

**Secrétaire de rédaction**

Hugo Pradelle

**Édition**

Raphaël Czarny

**Correction**

Thierry Laisney

**Contact**

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

**LITTÉRATURE**

**p. 4 Bernard Comment**  
Neptune Avenue  
*par Jeanne Bacharach*

**p. 6 Yannick Haenel**  
La solitude Caravage  
*par Pierre Benetti*

**p. 8 Simon Someck**  
Grand Angle  
**Diane Chateau Alaberdina**  
La photographe  
**Anne-Marie Garat**  
L'homme de Blaye  
*par Roger-Yves Roche*

**p. 12 Andreï Biély**  
La colombes d'argent  
*par Christian Mouze*

**p. 15 Andrew Sean Greer**  
Les tribulations d'Arthur Mineur  
*propos recueillis*  
*par Steven Sampson*

**p. 19 Heiner Müller**  
*par Alexander Kluge*

**p. 22 Heiner Müller**  
Conversation (1975-1995)  
Entretien avec Jean-Pierre Morel  
*propos recueillis*  
*par Tiphaine Samoyault*

**p. 28 Maggie O'Farrell**  
I am, I am, I am  
*par Claude Fierobe*

**p. 30 Orphan Pamuk**  
La femme aux cheveux roux  
*par Jean-Paul Champseix*

**p. 33 Jean-Pascal Dubost**  
Du travail  
*par Alain Roussel*

**IDÉES**

**p. 35 Entretien avec Edwy Plenel**  
*propos recueillis*  
*par Ulysse Baratin*  
*et Pierre Benetti*

**p. 41 Georges Didi-Huberman**  
Désirer désobéir.  
Ce qui nous soulève, 1  
*par Zoé Carle*

**p. 45 Uri Eisenzweig**  
Le sionisme fut un humanisme  
*par Pierre Tenne*

**p. 48 Nadine Picaudou**  
Visages du politique  
au Proche-Orient  
*par Sonia Dayan-Herzbrun*

**p. 52 Carolina Kobelinsky et Stefan Le Courant (dir.)**  
La mort aux frontières  
de l'Europe. Retrouver,  
identifier, commémorer  
*par Vladimir Najman*

**ARTS PLASTIQUES**

**p. 56 Frans Masereel**  
La ville  
*par Sébastien Omont*

**p. 58 Michel Mousseau**  
*par Marie Étienne*

**CINÉMA**

**p. 60 François Truffaut**  
Chroniques d'Arts-Spectacles  
(1954-1958)  
*par Jean-Pierre Salgas*

**MUSIQUE**

**p. 64 Ian MacDonald**  
Revolution in the Head.  
Les enregistrements  
des Beatles et les sixties  
*par Pierre Tenne*

**THÉÂTRE**

**p. 67 Joël Pommerat**  
Ça ira (1) Fin de Louis  
*par Monique Le Roux*

**CHRONIQUES**

**p. 69 Disques (13)**  
*par Adrien Cauchie*

**p. 71 Notre choix de revues (17)**  
*par En attendant Nadeau*

**REPORTAGE**

**p. 75 Au Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale**  
*par Sébastien Omont*

**TRIBUNE**

**p. 80 L'indignité antisémite**  
*par Yaël Pachet*

**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](#).

## Toutes lumières éteintes

***Immobilisé par la maladie et une panne géante d'électricité, au 21<sup>ème</sup> étage d'un gratte-ciel de la Neptune Avenue, un trader retraité se tourne vers son passé. Il se souvient de sa famille, de sa jeunesse suisse, du couple de Bob et Nina, et surtout de Nina. Tandis que le monde, à l'arrêt, prisonnier du soleil et de sa nouvelle lumière, semble s'effondrer, Bijou, qu'il vient de retrouver à New York, l'accompagne dans ce trajet de mémoire qu'accomplit Neptune Avenue de Bernard Comment.***

par Jeanne Bacharach

---

**Bernard Comment**  
*Neptune Avenue*  
 Grasset, 268 p., 20 €

---

À New York, depuis des jours, la lumière n'est plus tout à fait la même qu'avant : « À six heures, le ciel est déjà clair et bleu, aucun nuage, rien à l'horizon, et pourtant, cette espèce de voile, quelque chose de laiteux et de presque jaunâtre, et ce silence, cet étrange silence ambiant. » L'immense panne d'électricité qui a paralysé la ville a modifié la lumière et les bruits du jour et de la nuit. « Rentier immobile », face à l'océan, toutes lumières éteintes, le narrateur de *Neptune Avenue* de Bernard Comment observe avec angoisse et douceur les signes d'un monde qui s'effondre sous la chaleur et l'arrêt de l'électricité. Il scrute chaque jour le ciel, ses reflets, ses oiseaux disparus, ses nuages comme des « choux-fleurs », sa lumière étrangement laiteuse : « Il est curieux que laiteux assume une valeur plutôt négative, alors que le lait représente la pureté, l'origine absolue, le sein maternel, la voie lactée. »

Dans le silence « noir comme la nuit », dans ce New-York devenu cette antre d'où tout peut surgir, le narrateur, prisonnier de cette lumière de lait, se souvient de ses origines et de son passé. Le couple de Nina et Bob, amis de jeunesse, éclaire le roman d'une lumière elle aussi très particulière. Le souvenir avec eux de vacances méditerranéennes et d'une baignade improvisée follement joyeuse, « instant magique », irradie. L'image de Nina, marquée du désir fou d'une nuit d'été, diffractée dans de courts chapitres, est sans nul doute la plus saisissante du roman. Sen-

suelle, elle est celle qui apparaît pour disparaître aussitôt, tout à la fois libre et fragile. Elle est celle qui instille au roman son rythme, sa libre allure. Celle qui fait basculer la vie du narrateur sans qu'elle la change tout à fait. Bernard Comment décrit avec vivacité le croisement des regards amoureux, entre Nina, Bob et le narrateur, le triangle formé par eux. Le désir pour Nina, sa liberté, sa force fragile, son corps, se concentre sur quelques pages et quelques phrases éclatantes : « *Nina nous avait vite rejoints, elle était là, avec son slip et son soutien-gorge blanc devenu transparents sous l'effet de l'eau, je voyais ses tétons qui pointaient, et sa toison bien fournie qui dépassait un peu de l'élastique, elle était belle, offerte aux vagues (...).* »

L'image quasi photographique de Nina se mêle dans *Neptune Avenue* au souvenir des autres femmes aimées et familières, la mère du narrateur récemment disparue, sa grand-mère, ou encore, plus lointaines, iconiques, Jean Seberg ou [Jackie Kennedy](#). Le narrateur scrute leur souffrance et leur violence à travers leurs gestes. Durant ces jours d'immobilité forcée, ces femmes qui se rappellent à lui le ramènent surtout à Bijou dont il guette les bruits et les mouvements à travers la cloison de plâtre de son appartement. Légère, joyeuse, l'image de Bijou se construit par intermittence, entre ses allées et venues hors de l'immeuble. Elle se forme autour de celle de Nina, dans un diptyque finement composé, dont on découvre peu à peu le sens. Bernard Comment interroge à travers elle la transmission de l'amour, la maternité, mais aussi l'épaisseur du temps. Préoccupée par l'effondrement du monde dans lequel elle s'apprête à grandir, Bijou appréhende le futur autrement et ouvre d'autres portes, trouve d'autres issues.



Bernard Comment © Jean-François Paga

### **TOUTES LUMIÈRES ÉTEINTES**

Roman d'amour, roman d'un monde sans électricité, sans téléphone ni ascenseur, *Neptune Avenue* parvient à délier les temporalités, les rassembler et les condenser, entre de courts chapitres mais aussi au creux d'expressions figées, de mots, qui sous le poids du soleil et de la nuit noire, s'animent. Ainsi, le narrateur se souvient de ses premières impressions de New York, enfant, et de son amour des « gratte-ciels » : « (...) j'aimais cette expression quand j'étais enfant, c'était ma tante qui l'employait parfois, celle qui était allée à New York, l'idée de gratter le ciel était un enchantement, dans ma petite ville natale le plus

*haut des immeubles devait faire sept étages au maximum, il aurait vraiment fallu avoir le bras très long pour aller toucher la peau du ciel* ». Du ciel laiteux qui le ramène aux fondements d'une vie marquée par l'effacement et la disparition, à cette « *peau du ciel* », le narrateur interroge avec tendresse sa langue, celle du passé mêlée à celle du présent, celle des autres mêlée à la sienne. Sur Neptune Avenue, face à l'océan, les mots du narrateur trouvent peu à peu toute leur force pour dire la douleur du monde et redécouvrent par éclats successifs les strates de temps passés, d'espaces quittés, de femmes aimées.

## L'aventure Caravage

***Mauvais garçon, assassin, ivrogne, débauché, le Caravage fait partie de ces artistes dont le seul nom suffit à évoquer autre chose que leur œuvre. Yannick Haenel réinscrit l'aventure d'un peintre dans ses tableaux, raconte celle d'un écrivain en son miroir, et incite le lecteur à vivre la sienne.***

par Pierre Benetti

---

**Yannick Haenel**

*La solitude Caravage*

Fayard, 336 p., 20 €

**Jérémie Koering**

*Caravage, juste un détail*

Éditions de l'INHA, 60 p., 8 €

---

Dialoguant explicitement avec des auteurs – [Melville](#), Bataille, en particulier –, les livres de Yannick Haenel entretiennent aussi des rapports singuliers avec d'autres arts que la littérature. À *mon seul désir* se déroulait devant les tapisseries de la Dame à la licorne, *Je cherche l'Italie* parcourait les fresques florentines, *Tiens ferme ta couronne* se terminait devant le retable d'Issenheim [1]. Quant à *La solitude Caravage*, son horizon avoué est de se dédier entièrement à la peinture, au mystère qui persiste dans sa contemplation, à la pensée ouverte par le silence d'un tableau. Son récit prend la forme de pérégrinations ferventes, de musée en musée, de livre en livre. En dépit de sa frénésie, l'écrivain prend le temps du regard et de la lecture, à l'écoute des toiles du peintre et de l'importante bibliographie concernant sa vie brûlée par les deux bouts, de 1571 à 1610.

Plutôt que de réaliser une étude, Yannick Haenel souhaite « préciser une émotion ». Entre l'enthousiasme désintéressé de l'amateur et l'insolent détachement du non-spécialiste, il contourne la vulgate (le Villon des peintres) et les éléments attendus (le clair-obscur, la vie profane dans la peinture sacrée), en soulignant certains pans biographiques de Michelangelo Merisi da Caravaggio (la peste qui tue son père et pousse la famille hors de Milan, la balafre qui défigure son visage avant sa mort). *La solitude Caravage* comporte aussi de belles pages sur la

défiguration ou la place des morts dans l'œuvre, avec des intuitions fulgurantes – et si certains tableaux étaient peints avec la matière des morts ? et si la décollation qu'ils montrent souvent n'avait pas quelque chose à voir avec « perdre sa tête », ou « n'en faire qu'à sa tête » ? Surtout, le livre replace la violence du « *seul peintre de cette ampleur à avoir commis un crime* » du côté de l'existence et de l'éthique à travers l'aventure d'une vie d'artiste. Mais, de manière assez surprenante pour un livre paru dans une collection intitulée « Des vies », la biographie proprement dite commence après seize chapitres. Apparaît ici une question qui pourrait sembler paradoxale au strict biographe : « *tout cela est-il racontable ?* »

Le projet de *La solitude Caravage* semble ailleurs. Et pour cause : ce livre est né autrement. Si le premier récit de Yannick Haenel mettait en scène l'internat militaire de son adolescence [2], il ne racontait pas l'événement qui y avait eu lieu concernant la peinture : la découverte de Judith. Ou plutôt, ce qui n'avait pas eu lieu, l'enfant n'ayant pas vu que Judith décapitait Holopherne. La reconnaissance de cette mise à mort occultée, mais primitive, n'a lieu que plus tard, à l'âge adulte. L'événement est fort, et original : il met en scène la naissance d'une vocation littéraire à partir d'une émotion picturale, la découverte du désir à partir d'une image. Le livre recommence à partir de cette deuxième vision. Il va procéder ainsi, par redécouvertes, ré-apprentissages, reformulations de « l'expérience intérieure » bataillienne qui a lieu dans la peinture de Caravage. C'est l'expérience de l'homme qui peint comme de l'homme qui regarde, c'est l'émotion d'une vérité qui surgit de la nuit de l'atelier et de la nuit des tableaux. « L'ordre donné à la nuit », pour reprendre le titre du beau livre de Claude Esteban [3], consiste peut-être à les rassembler, jusqu'à l'indissociable.



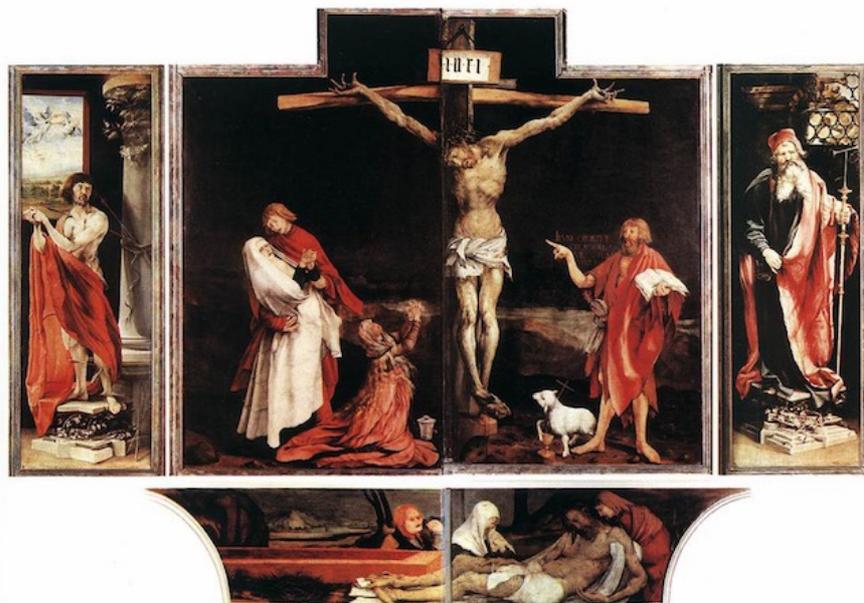
*Judith décapitant Holopherne par Le Caravage (1598)*

### L'AVENTURE CARAVAGE

La vie de Caravage, métaphore de la rupture avec le confort individuel et la contrainte sociale, est une vie d'aventurier au sens que Guy Debord donnait à ce mot : « celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent ». En le reprenant, Yannick Haenel rappelle que la principale aventure du Caravage fut de peindre, que son aventure n'eut pas lieu à la taverne, mais en peinture. Bien qu'il mentionne Nicolas Poussin et Francis Bacon, il ne dit pas s'il considère que c'est le cas de tout peintre. On le devine. Un artiste est un aventurier parce qu'il fait advenir la vie, y compris la sienne, par le cœur mis à l'ouvrage. Peintres et écrivains ont ceci en commun, et pourtant un tableau ne saurait néanmoins faire de cette expérience un récit – « il faut en passer par de la littérature » : « il faudrait une écriture qui sache faire entendre la vie

*et l'œuvre, les deux à la fois, et le point fou qui les accroche ».*

En racontant l'écriture de ce livre comme un voyage, Yannick Haenel redouble l'aventure de Caravage par la sienne propre, à la découverte émerveillée des tableaux et de leurs détails. Celle-ci n'a rien d'autotélique, car *La solitude Caravage* poursuit la recherche engagée par les livres précédents d'un point de déséquilibre où dans un art de vivre la sensibilité, l'imagination, la mémoire, arrachent leurs droits à l'amenuisement du monde par sa mise en technique et en boîte : « Il y a dans la peinture un élargissement de la délicatesse qui s'oppose à la perte de sensation dont les vivants sont devenus l'objet : ressentir avec subtilité n'est-il pas devenu aussi précieux que rare ? Le monde s'efface à mesure



Matthias Grünewald, Retable d'Issenheim (1512)

### L'AVENTURE CARAVAGE

*que ses couleurs trempent dans une indistinction qui est la véritable agonie de l'humanité ; pas besoin de proclamer une fin du monde ou de pressentir des apocalypses spectaculaires : le monde se rétrécit à travers son incapacité de plus en plus marquée à se dire. »*

Il y a beaucoup d'éléments importants dans cette variation. L'auteur semble avoir voulu tout y mettre, comme le Caravage mettait tout dans ses tableaux, l'obscur et le clair, le profane et le sacré, l'homme et Dieu. Elle a néanmoins deux grandes lignes d'interprétation, deux motifs présents aussi dans les fictions de Yannick Haenel, mais traités ici de manière plus contrainte – à partir d'une œuvre extérieure et passée – et, notamment, moins comique : l'essai s'y prête moins que le roman. La première est une réflexion sur le crime et la vie digne d'être vécue. Peu à peu, les tableaux du Caravage racontent des mises à mort, suggèrent la désignation de leurs témoins, et nous posent une double question implacable, yeux dans les yeux : « Qui a le droit de vie ? Qui a le droit de mort ? » La seconde porte sur la possibilité d'une expérience contemporaine du monde, l'espérance des médiations des œuvres d'art pour contourner, tout en la connaissant, la « *pauvreté en expérience* » que Walter Benjamin appelait la modernité. La question est encore plus prégnante que dans les années 1930. L'histoire de nos modes de vie mène à de moins en moins d'expérience de la réalité du monde, de sa violence, de sa destruction permanentes : nous ne sommes plus habitués à des cathédrales qui brûlent. Les émotions vivantes procurées par la peinture et par

la littérature s'en révèlent d'autant plus précieuses. Au lecteur de reprendre vie.

Au même moment que *La solitude Caravage* est sorti *Caravage, juste un détail*, court essai dans lequel l'historien de l'art Jérémie Koering s'interroge sur l'apparition d'une silhouette de phallus dans le tableau *Les tricheurs*. Il est intéressant de lire les deux ouvrages en parallèle, tant les approches diffèrent, tant la ferveur de l'une dissone avec le doute précautionneux de l'autre, qui commence par dire : « *rien de tout ce qui suit n'a force de certitude* ». Là où Yannick Haenel place le Caravage du côté de la spiritualité et de l'éthique, Jérémie Koering, de manière peut-être moins iconoclaste, observe sa dimension transgressive dans l'art et dans la société. Plus qu'à propos d'une corrélation entre le « *caractère irrévérencieux* » du motif décelé avec le « *tempérament grossier* » du peintre, le questionnement sonne assez juste lorsqu'il soulève la zone floue qui relie une subjectivité à une œuvre, et nous dirige vers les propriétés hallucinogènes du grand art. L'aventure de l'écriture consiste à se demander comment tout cela est racontable.

1. Argol, 2005 ; Gallimard, 2015 et 2017.
2. *Les petits soldats*, La Table Ronde, 1996.
3. Verdier, 2005.

## Papier photo

**Trois premiers romans qui ont pour point commun, et point d'ancrage, la photographie. Trois manières pour de « jeunes » auteurs de développer ce que l'on pourrait appeler « l'ombre » de la littérature.**

par Roger-Yves Roche

---

**Simone Somekh**

*Grand angle*

Mercure de France, 220 p., 21,80 €

**Diane Chateau Alaberdina**

*La photographe*

Gallimard, 160 p., 16 €

**Anne-Marie Garat**

*L'homme de Blaye*

Flammarion, 264 p., 19 €

Ce qu'(in)augure un premier roman, nul ne peut vraiment le dire, sauf à prétendre voir le futur d'un auteur entre les lignes de son texte, exactement comme on lit l'avenir dans une boule de cristal. Apercevoir des signes annonciateurs quand ce ne sont que des débuts d'intuitions, relever des obsessions quand il ne s'agit que d'impressions... Non, décidément, le reste, car reste immense il y a, s'écrit au conditionnel : autant de syllabes à deviner dans la charade de l'œuvre à venir, et, peut-être, dans le miroir de la littérature.

Mon premier (premier) roman aurait d'abord et avant tout les qualités des défauts de son narrateur, que l'on dira trop jeune, trop fougueux, impétueux, insolent presque. On en veut pour preuve le chapitre zéro, début de récit chaotique s'il en est, la bagnole familiale que le narrateur expédie *ad patres*, mais pas le fils qui va avec. Comme si l'existence fuyait encore par le tuyau d'essence ! « *On entendit un grand fracas et moi qui étais seul dans la voiture, je n'eus pas une égratignure car dans ce monde ce ne sont pas les accidents qui blessent mais les personnes, avec leurs mots et leurs idées stupides.* »

Il faut dire qu'Ezra Kramer a quelques excuses et autant de projets : né et élevé dans une famille de confession juive ultra-orthodoxe, il veut s'émanciper, intégrer une école plus ouverte, voir du pays,

regarder (désirer) les femmes, et, comble du comble, devenir photographe (de mode). Pourquoi pas s'habiller en Prada pendant qu'il y est !

*Grand angle* : le titre parle de lui-même et dit fort bien la teneur d'un roman que l'on croirait d'apprentissage, à la fois primesautier et réfléchi. Où le narrateur, donc, s'emploie à rapprocher les êtres, les idées, les identités. Ce n'est pas un juif qui parle aux autres juifs (ce ne serait alors qu'un roman communautaire), mais un juif qui parle, aux autres, de sa, de la judéité... un peu comme d'autres parleraient de leur complexe d'Œdipe : « *Je pense au paradoxe qui règne dans ma tête. À Brighton j'étais athée, à Manama je suis juif. Je suis peut-être un rebelle de nature, en conclus-je.* »

Être sensible, Kramer s'exprime sur et par une surface sensible. De fait, la photographie lui permet de montrer ce qu'il ne peut pas forcément, ouvertement, dire. Par petites touches, intelligemment, naturellement, Kramer développe son point de vue et de vie. Quand il photographie Malka Portman, la sœur d'un camarade de classe, dans les toilettes de son école. Quand il réinterprète à sa façon les images de Steven Meisel. Quand il prend en photo les chiites de Barhein qui manifestent contre le régime sunnite. Sa manière de faire des photos est autant politique que non policée : « *Qu'est-ce que tu aimes le plus et détestes le plus ? [...] La photographie... et l'hypocrisie.* »

À la fin du roman, Kramer se retrouve à Tel Aviv, homme libéré dans la grande ville libérale, et surtout retrouve son double, son frère de larmes, l'ami Carmi, le différent (l'homosexuel) entre tous les différents (les juifs), celui qui l'avait auparavant « révélé » à lui-même : « *Je n'avais jamais pensé à Carmi en termes utilitaristes : c'était mon ami, mon frère, ma consolation et mon salut. Et en même temps mon désespoir, ma frustration et ma déception. Carmi avait été tout et rien à la fois, le maximum et le minimum, le meilleur de lui et le pire de moi, le meilleur de moi et le pire de lui.* »

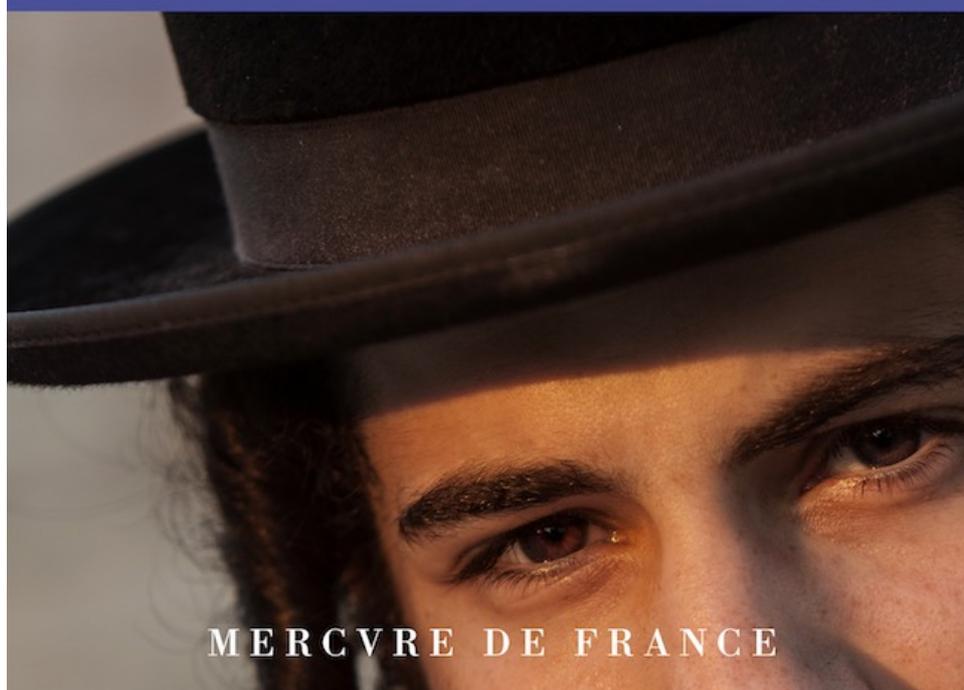
# Simone Somekh

## Grand angle

roman

traduit de l'italien

par Léa Drouet



MERCURE DE FRANCE

### PAPIER PHOTO

Mon deuxième (premier) roman tirerait son charme de son caractère, slave évidemment, petite musique nostalgique-mélancolique qui se perçoit à travers le style de l'auteure, comme une langue douce-étrangère parlée par un fantôme de passage : « *C'était une enfance calme. J'avais appris à parler français et anglais. À l'école, j'étais une petite fille comme les autres. Mon père m'emmenait le dimanche dans la vieille ville pour manger des gâteaux dans le salon de thé. Je n'étais pas blonde. Je n'avais pas les yeux bleus,*

*contrairement à tous les lieux communs que je pouvais entendre. On m'appelait Lud.* »

L'Archipel Café, point de ralliement de quelques âmes perdues, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de la jeunesse du même nom, Diane Chateau Alaberdina partageant avec [Modiano](#) le goût pour la mémoire qui s'évapore autant que l'attrait pour les vies en pointillé : « *À l'époque, j'avais lu avec mon frère ses trois romans [ceux d'Agafonova] sans bien comprendre de quoi il était réellement question. J'avais à peine seize ans. Chaque année, je les relisais. Et à chaque fois, j'interprétais différemment l'histoire. Les*

**PAPIER PHOTO**

*personnages évoluaient lentement, comme s'ils venaient aussi à vieillir entre les mots.* »

Lud, la narratrice, est photographe, plus précisément portraitiste, on pourrait ajouter voyeuriste : des corps, des âmes, des corps inséparables des âmes. Quand elle prend en photo Taisiya, la fille d'Agafonova, Lud va au-delà du cliché, elle s'immisce, s'insère littéralement dans le couple que Taisiya forme avec Samuel, installant entre la jeune femme, sa mère et elle une relation aussi trouble que double : « *Pendant des semaines, j'ai regardé en boucle les images de Taisiya et de Samuel. J'avais dissimulé des tirages dans le tiroir de ma table, entre deux dossiers. Non seulement j'aimais les regarder, mais j'éprouvais de plus en plus un sentiment étrange à leur égard. Lorsque Milo et moi faisons l'amour, je pensais à eux. Je n'avais pas honte de moi. C'était quelque chose que j'avais admis, ce plaisir de me comparer et de me dire que je ne serais jamais la même femme que Taisiya.* »

Un brouillard projectif/identificatoire s'étend à la surface de ce captivant récit-miroir, la narratrice parvenant à se tenir sur une ligne de crête, quelque part entre la fascination et le rejet, la création et la destruction : « *Des ombres s'étaient formées sur le creux des épaules. Je lui ai demandé de se cambrer, de laisser voir son dos. Sur le moment, j'ai eu envie de frôler les vertèbres saillantes, de sentir leur force se dessiner au bout de mes doigts.*

— *C'est triste de te photographier.*

*Taisiya a écarté ses bras. Ses cheveux étaient étalés sur le parquet. Ils formaient une flaque dorée. Elle avait mis sa tête en arrière, comme si elle venait d'être tranchée.*

— *J'ai l'impression de me retrouver un peu en toi.* »

Que l'auteure ait mis un peu plus que quelque chose d'elle dans ce livre, cela ne fait guère de doute. Mais quoi ? L'avenir de l'œuvre le dira, qui fixe la vie comme une épreuve. Parfois trouble, parfois nette. Parfois trouble et nette.

Mon dernier (premier) roman n'en serait plus tout à fait un, et pour cause... Publié en 1984 (l'année de *L'amant*, son impossible image qui dure pendant toute la traversée du fleuve...), *L'homme de Blaye* est réédité aujourd'hui avec une

précieuse petite préface de l'auteure, qui rend hommage, en passant, à quelques hommes et femmes liges de l'édition ([Denis Roche](#), Marie-Catherine Vacher, Bertrand Py).

Ce serait comme si l'on connaissait tout des livres de l'auteure à venir et, pourquoi pas, tout de l'auteure des livres à venir. Ses obsessions (les lieux, les maisons, les visages, les airs...), son style, sa manière à elle d'écrire en rond et d'écrire long. Car rien ne peut échapper à la sagacité d'un lecteur qui a déjà lu les romans-récits qui viendront après le premier nommé... Parmi eux, le très beau *Photos de familles*, le plus que térébrant *Dans la pente du toit*, le bien nommé *Nous nous connaissons déjà*...

Étienne Sylvestre court après son passé comme un fantôme après son ombre, il ne parvient pas à être et à avoir été, il ne sait pas aimer, il ne sait pas être aimé. On le voit avec les défauts de ses qualités, qui se retrouve perdu dans la vie et dans une ville, du côté de Bordeaux, un seul souvenir à partager, la photo d'un petit pan de mur avec du lierre et puis plus rien, juste une image manquante (impossible ?) : « *"Je vais chercher ce que vous cherchez"*

*Elle dit gravement, un peu triste :*

*"C'est inutile. Je ne trouve rien. Vous ne trouverez pas. Et il vous manque l'image."*

*Elle s'en va, s'éloigne cette fois. À la grille, elle se retourne, lui fait un geste de la main.*

*"Je vais chercher", crie-t-il.* »

Étienne Sylvestre est un homme d'images, ce n'est peut-être même que l'image d'un homme. Son métier de photographe, il l'a comme dilué dans son existence : « *Étienne revoit son arrivée à la gare routière, l'hôtel, les places de la ville, la nuit, il était si vacant alors ! Ne s'accrochant à rien de sûr, ne sachant où son corps, son esprit dériveraient.* »

Il y a dans ce premier roman d'Anne-Marie Garat comme une sorte de suspens, ou plutôt une fracture temporelle : on dirait que le présent est tombé dans le passé. Cette fracture donne à entendre une grammaire de l'être étrange, le point obscur de la vie que l'écrivaine n'aura de cesse de développer par la suite. Comme Simone Somekh et Diane Chateau Alaberdina après elle, comme d'autres écrivains avant elle, le regard intérieur plongé dans le bain lumineux de la littérature.

## Le réalisme d'Andreï Biély

***Il y a une force non contrôlée dans La colombe d'argent (1909-1910), le premier roman d'Andreï Biély (1880-1934), et elle entraîne aussi bien des alluvions caillouteuses qui se perdent et qu'on oublie vite que d'incroyables boues fertiles. Biély se laisse aller à l'exagération, au risque de l'artifice, mais c'est un écrivain tiré du pair et il sait raccrocher l'intérêt de son lecteur.***

par Christian Mouze

---

Andreï Biély

*La colombe d'argent*

Trad. du russe par Anne-Marie Tatsis-Botton  
Noir sur Blanc, 451 p., 21 €

---

Les éditions de L'Âge d'Homme avaient publié en 1990 *La colombe d'argent* (*Serebriannyï Goloub'*). C'est la même traduction du roman d'Andreï Biély que nous invitent aujourd'hui à relire les éditions Noir sur Blanc, dans leur désir avoué de reprendre, au moins en partie, le riche travail éditorial de Vladimir Dimitrijevic (1934-2011), alors directeur de L'Âge d'Homme.

Andreï Biély est d'abord un poète qui se rattache au mouvement symboliste russe. C'est aussi un penseur. Il ira voir du côté de l'occultisme, de la théosophie, puis de l'anthroposophie du docteur Rudolf Steiner, mais les rapports sont complexes : c'est que Biély, se tournant vers les hommes et les doctrines, se retrouve immanquablement avec lui-même et ses propres questions. Il n'interroge pas le monde : il s'interroge d'abord. Le monde pour toile de fond.

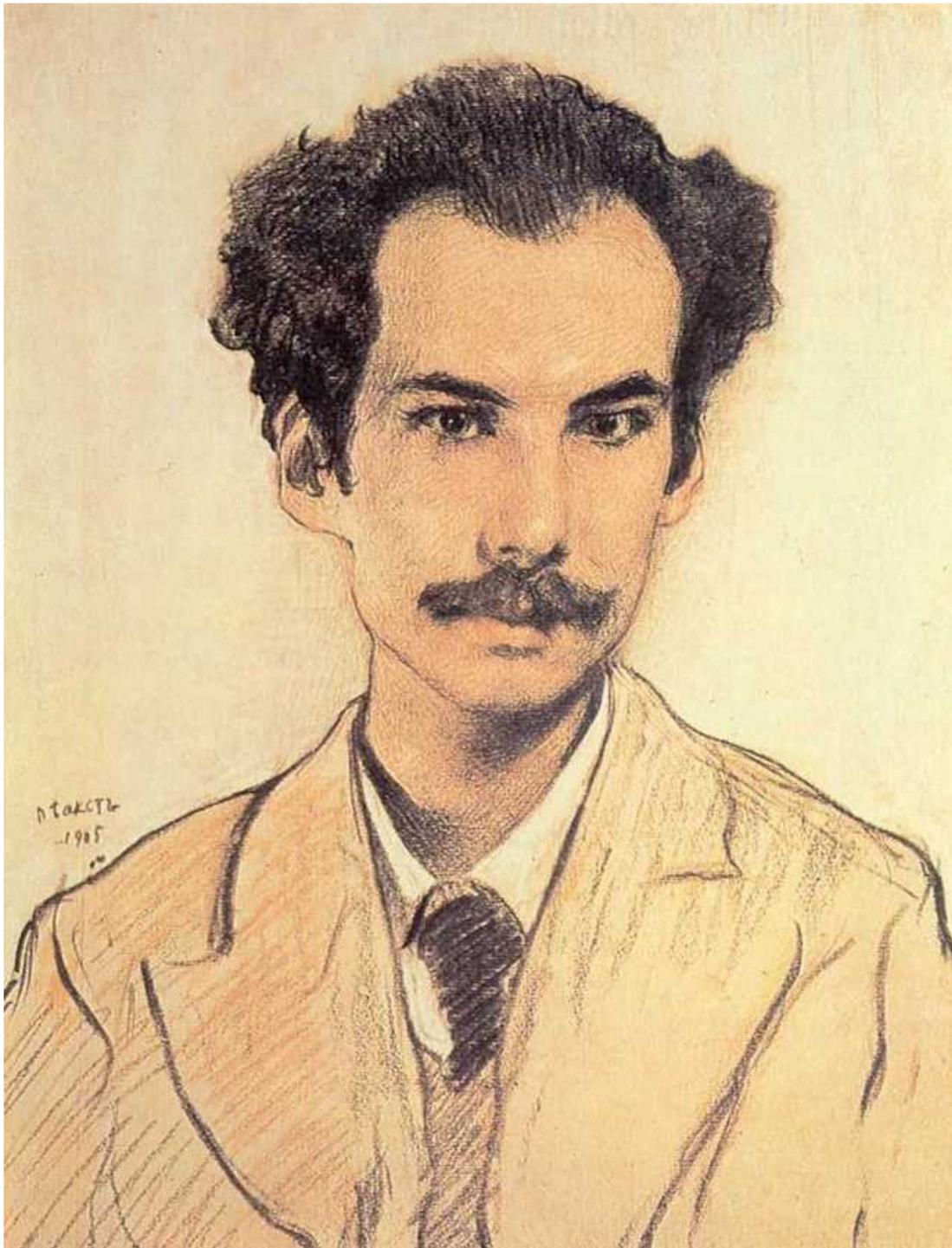
Il admit la Révolution, mais le plan sur lequel elle se déroulait ne pouvait que le décevoir : elle était politique et sociale, d'un athéisme combatif, et il l'attendait sur un plan culturel et religieux. Il espérait de la Russie une mission anthroposophique. Pour autant, il ne rejoint pas l'émigration, tout en gardant des liens avec elle.

Penseur religieux déçu, il se transforme en essayiste et expérimentateur du langage (plutôt des langages), en quelque sorte mécanicien de sa propre machine corporelle et psychique à écrire. La prose soviétique des riches années

1920, ornementale à ses débuts, lui doit beaucoup : Pilniak, par exemple. Ou même Léonid Léonov, Vsévolod Ivanov... Et, pour les années trente, le Moscou de Boulgakov (voir *Le Maître et Marguerite*) fait pendant au Pétersbourg de Biély. Mais l'art de celui-ci, comme toujours, tient davantage du jeu cérébral de l'homme avec lui-même, beaucoup plus qu'avec les autres ou bien la société.

Son écriture de poète – mais peut-être plus encore celle de prosateur (quoique les deux domaines finissent chez lui par se confondre) –, au fil des ans et des œuvres, s'accroît en écriture expérimentale. Citons : *Chaton Letaev* (1916), qui se risque dans les mécanismes mentaux de la petite enfance, *Glossolalie* (1917), à la fois essai et « poème sur le son ». Parmi ses romans, qui tiennent à la fois de l'expérience phonétique et sémantique, de l'onirisme et du témoignage idéologique et social, sa plus belle réussite est *Pétersbourg* (1913), plusieurs fois retravaillé, plusieurs fois publié, notamment au cours de la période soviétique. *Pétersbourg*, baigné de signes, de prodige et d'humour, où tout (hommes et lieux) est symbole et plonge dans l'énigme et le fantomatique. *Pétersbourg* parut pour la première fois en français aux éditions de L'Âge d'Homme naissantes (1967), dans une remarquable version de Georges Nivat et Jacques Catteau.

*La colombe d'argent* n'a ni la force ni la maîtrise de *Pétersbourg*, et l'ouvrage est d'une lecture singulière. Comme toute lecture de Biély, ce n'est pas une aventure rectiligne telle que le serait par exemple la lecture d'un roman sagement réaliste. Le réalisme de Biély bondit aussitôt dans une dimension fantastique qui fait sortir le lecteur des lignes droites imprimées dans la sécurité et la satisfaction de leur sagesse. Biély déboulonne les



*Portrait d'Andreï Biély par Léon Bakst (1905)*

### **LE RÉALISME D'ANDREÏ BIÉLY**

rails et retourne la terre des chemins. On se retrouve dans une forêt sans poteau indicateur, mais pas sans débordement de vie. Biély déroute, dépiste, dépîte, écarte, éloigne, ramène, égare, dépayse, nous souffle ce que nous ne savons pas pour confirmer que nous le savions déjà. Insufflant par là l'aise et le malaise. Ses mots sont autant de leviers qui déplacent l'équilibre du lecteur. Il y a l'enchantement et l'agacement devant cette écriture nerveuse, capricante, qui peut se perdre, devant ces phrases qui allongent leurs

bras effilochés ou leurs longues péninsules souterraines.

Qu'on se surprenne à vouloir refermer le livre, comme pour s'écarter d'un trop long bavard, inmanquablement on y revient, ne sachant quel hameçon nous traîne dans ce discours bien baroque. Biély est un sorcier. Au lecteur convulsif il ne manque jamais d'offrir un appât, tout ensemble excitant et bravement résolutif. On mord à sa phrase au moment précis où l'on pensait la

**LE RÉALISME D'ANDREÏ BIÉLY**

quitter. C'est parfois à se demander si aucune œuvre vaut vraiment les ratages de la sienne.

Biély est inclassable parce qu'il ne partage pas sa classe où l'on se bouscule pour accéder. Seulement, on ne peut pas, pour la raison qu'il est là et occupe bien, trop bien, la place. Que pour les autres, sans lui, cette place présente quelque charme, elle reste comme un jardin inattendu sinon inconnu. Inexpliqué. Et qu'en faire ? C'est pourtant aussi une vue sur le monde réel dont Biély possède apparemment seul une clef et une entrée particulières. Mais on pousserait trop aveuglément et maladroitement la porte, là même où lui s'engouffre et court à perdre haleine dans la lumière. Son feu peut sembler s'affaiblir et devoir s'éteindre quand Biély précisément s'apprête à tout embraser. Il n'aura jamais la prudence ni l'onction d'un quaker.

À travers les cités, les rues, les routes, les ponts, les gares de la Russie et l'âme de ses héros, emmenant tout ce fourbi dans ses circonvolutions cérébrales, Biély expose, emporte et soustrait son secret d'écrire. *La colombe d'argent* suit, dans la Russie impériale finissante, les agissements d'une secte religieuse et orgiastique que rejoint un jeune intellectuel alors retiré de la ville aux champs, chez des hobereaux. Pour mieux se dissoudre dans le peuple, le héros (Darialski) se sépare de ses hôtes, dont la fille de la maison, Katia, qu'il courtisait. Elle ne disait pas non. Cela semblait suffire et d'ailleurs suffit toujours. Mais Darialski se laisse envoûter par le menuisier Mitri Koudéïarov, mage vulgaire, ivrogne et inculte, d'un village voisin. Le menuisier pousse le héros dans les bras de sa servante, Matriona, « *grosse paysanne sale et stupide* », afin qu'au sein de la secte naisse, de l'union du jeune intellectuel et de cette femme primitive et violente, un « *Fils de l'Esprit* ». Ce fils ne viendra pas, faute d'esprit sans doute dans ce milieu de destruction orgiaque, mais la tragédie, elle, sera au rendez-vous.

Tout cela, d'un bout à l'autre du livre, se meut dans l'hyperbole, l'outrance, le grotesque, le vulgaire, le pathétique. Biély entraîne son lecteur dans une Russie qui roule à l'abîme. On pense bien sûr à cette fraction de l'intelligentsia russe qui s'est lancée dans le nihilisme, sous Alexandre II et Alexandre III. On pense aussi, du côté de la littérature, à Gogol et son « *ardente troïka* » (image de la Russie) dont nul ne saurait distancer ni arrêter la course folle. Mais il y a bien de la distance de Gogol à Biély. Comme bien de la parenté. On sait d'abord que Biély ne

s'intéresse pas vraiment à la réalité sociale russe, mais aux mécanismes mentaux de ses héros, sinon aux siens propres. La Russie lui sert de toile de fond, d'écran sur lequel lui-même et ses démons intérieurs apparaissent et barbouillent le monde. Il parle autant de lui que de ses héros. C'est un théâtre d'ombres où l'auteur se laisse glisser à l'exagération, jusqu'à paraître artificiel. Il y a en lui, note Wladimir Pozner, « *beaucoup plus de désir de pathétique que de pathétique vrai* [1] ».

Biély conduit avant tout son lecteur dans un jeu cérébral, la Russie et les types sociaux étant les pièces du jeu. Cependant, russe dans l'âme autant que Gogol, Biély saisit quelque chose du pays et des forces qui le désagrègent à l'approche de 1914. Gogol garde une étroite maîtrise de l'écriture que refuse Biély qui fait courir les mots à grandes guides. Gogol, c'est déjà la Russie qui s'interroge, et les prémices d'une fin : il recherche une guérison spirituelle pour lui-même et son pays. Biély, avec la fin historique qu'il pressent et précise à son tour, annonce et commence une autre Russie, sous l'image du chaos. Mais c'est toujours son âme à lui, Andréï Biély, qu'il lui faut refondre. Encore que l'âme de Gogol, également, préoccupe beaucoup son locataire. Gogol a retranché, détruit, brûlé et dispersé les cendres de ses manuscrits. Biély n'a cessé d'accumuler, se gardant de détruire ou même d'émonder, et a laissé une œuvre essentielle, solide et nourrie, toujours inédite en français, mais bien significative en son titre : *Gogol Maître Écrivain*.

Pas simple alors de les séparer. Quelle serait la ressemblance si elle n'était là ? Biély s'est emparé des rênes. Et la troïka de Nicolas Gogol a filé dans le « *sombre abîme oriental* » d'Andréï Biély.

1. *Littérature russe*, par Wladimir Pozner, éditions Kra, 1929, p. 173-183. Signalons aussi : André Bély, *Poèmes* (adaptés par Gabriel Arout), Gallimard, 1970. Et pour les russisants : Andréï Biély, *Poèmes*, Bibliothèque du Poète, Moscou-Léninegrad, 1966. quatre petits Sésa lépreux, les histoires que leur raconte Rāma. La fiction, la littérature. On attend avec impatience de souffrir à nouveau avec les personnages de Tristan Garcia et de lire d'autres histoires qui permettent de dépasser la souffrance.

## Entretien avec Andrew Sean Greer

***Andrew Sean Greer, dans son cinquième roman, Les tribulations d'Arthur Mineur, ravive un genre moribond – l'érotisme transgressif et les démêlés littéraires d'un auteur à succès – à travers le prisme homosexuel. En attendant Nadeau a pu s'entretenir avec le lauréat du prix Pulitzer 2018.***

**propos recueillis par Steven Sampson**

---

**Andrew Sean Greer**

*Les tribulations d'Arthur Mineur*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Gilbert Cohen-Solal

Jacqueline Chambon, 256 p., 22 €

---

*Excusez-moi si je regarde sans cesse mon enregistreur, j'ai toujours peur que les piles s'épuisent. Cela m'est arrivé une fois, avec [Colum McCann](#).*

Vous êtes le seul à ne pas enregistrer avec un iPhone.

*Ç'aurait été mieux ?*

Cela entraîne d'autres problèmes : par exemple, en le touchant par hasard, vous pouvez l'éteindre. Ou vous risquez de recevoir un coup de fil au milieu de l'entretien.

*Donc je resterai vieille école, comme Andrew Mineur, qui, à l'instar de Nathan Zuckerman, l'alter ego de Philip Roth, est un romancier accompli amoureux d'une jeune personne. Les romans de Mineur s'intitulent Calypso et Swift. Est-ce là un clin d'œil à votre œuvre ?*

Oui, dans une certaine mesure : j'avais voulu appeler mon premier livre *Swift*, mais mon éditeur ne voulait pas de ce titre, donc je l'ai mis ici, comme une blague personnelle.

*Calypso, tel Carnovsky de Zuckerman, a été un énorme succès, ce qui fait que Mineur sera invité en Italie pour recevoir un prix. D'où vient ce titre ?*

C'est une nouvelle que j'ai écrite et que personne n'a voulu publier.



Andrew Sean Greer © Kaliel Roberts

*Ces deux titres évoquent à la fois la tradition littéraire et le voyage.*

Bien évidemment, ils renvoient à l'*Odyssée* et aux *Voyages de Gulliver*, que j'ai choisis pour ridiculiser Arthur, en le situant dans la lignée de ces épopées d'hommes voyageant pendant des années et désespérant de rentrer au foyer.

**ENTRETIEN AVEC ANDREW SEAN GREER**

*Aux États-Unis, le héros s'appelle Arthur Less (« less » = « moins »). Que pensez-vous du titre français ?*

En Allemagne aussi ils ont changé son nom – il s'appelle « Arthur Weniger » – pour maintenir le jeu de mots, alors qu'à mon avis il ne faut pas trop insister sur ce genre de choses. Ce patronyme joue aussi sur le discours de Molly Bloom, dans lequel elle répète à la fin le mot « yes », rime qui ne fonctionne pas dans d'autres langues.

*Sans gâcher la surprise, on peut révéler que votre roman se termine sur le mot « less ».*

C'est pour cela qu'ils l'ont traduit, alors que les Italiens l'ont gardé.

*C'est un nom performatif : le héros subit de nombreuses pertes.*

Il me semblait que le seul moyen d'écrire une comédie, c'est-à-dire de récompenser le héros à la fin, était d'abord de tout lui enlever. Sinon, c'est plat ; lorsqu'on y arrive, il n'y a aucun sentiment de joie.

*Comment voyez-vous le personnage d'Arthur Mineur ?*

Il est doublement innocent : doté d'une arrogance narcissique et enfantine, alors qu'il refuse d'apprendre de ses erreurs, espérant simplement que les choses se passeront mieux la prochaine fois.

*Quel genre d'erreurs ?*

Par exemple, il parle un allemand horrible, mais il ne s'en rend pas compte. Ses interlocuteurs insistent, il doit vraiment apprendre la langue, ou alors cesser de l'utiliser. Il prend plaisir à y nager, faisant des fautes terribles, et on finit par trouver ça charmant.

*Vous avez vécu à Berlin il y a cinq ans, avant de regagner San Francisco, dont le portrait ici me fait penser à celui brossé par Armistead Maupin.*

Ça me fait plaisir : pour ce livre, Armistead Maupin a exercé une énorme influence sur moi. Sur tout dans la mesure – aujourd'hui cela me paraît incroyable – qu'il écrivait déjà dans les années 1970 et 1980 des livres pleins d'humour, de joie et

de pathos – employant toute une gamme d'émotions – avec des personnages gays, lesbiens et trans. Personne ne l'a vraiment fait depuis. Je me souviens de les avoir lus en pensant : « Oh, c'est okay, je pourrais éventuellement être heureux, pas de manière conventionnelle, mais dans la possibilité de construire une autre sorte de famille. » Je crois qu'il a donné à beaucoup d'entre nous l'envie de s'installer à San Francisco. Il traite l'homosexualité comme quelque chose de complètement banal, il n'en parle même pas, il plonge tout simplement dans ses aventures, évitant le pathos et la souffrance caractéristiques d'une grande part de la fiction gay des années 1980 et 1990. Ses livres m'ont toujours impressionné.

*Comment peut-on situer votre œuvre par rapport à celles d'autres romanciers homosexuels ?*

Je lis très peu de fiction gay. À mon avis, il y a une forme de vie citadine dans les villes comme San Francisco, et probablement Paris : une culture blanche, mâle et homosexuelle, mais je n'y participe pas, et je n'écris pas sur elle. L'influence d'écrivains gays a été plus importante lors de mon *coming out*, je les ai lus afin d'apprendre comment ça se passait, pour obtenir des informations, genre « y a-t-il des personnes comme moi ? ». C'est triste à dire mais, comme tous les écrivains, je suis égoïste : je choisis mes lectures en fonction de mes projets en cours, je ne lis même pas de littérature contemporaine.

*Et pour ce roman, qu'avez-vous lu ?*

*Pnine*, les romans Bech d'Updike, et puis je suis toujours en train de lire et de relire Proust. C'est un mélange étrange qui a fonctionné !

*En effet, l'homosexualité n'est pas vraiment un enjeu ici, Arthur Mineur paraissant plutôt préoccupé par son statut d'Américain inepte à l'étranger.*

Si l'homosexualité est à l'origine de beaucoup de souffrance partout dans le monde, Arthur, lui, a d'autres problèmes.

*Lesquels ?*

Rentrer dans son appartement à Berlin, ou se débrouiller au Maroc quand tout le monde tombe malade. Ou ses démêlés sentimentaux avec ses anciens et nouveaux amants. Ainsi que sa peur de vieillir.



Jean-Georges Vibert, *Gulliver et les Lilliputiens*

#### ENTRETIEN AVEC ANDREW SEAN GREER

*Sa situation à l'étranger me fait penser au film de Sofia Coppola, **Lost in Translation**, à ces Américains relativement sophistiqués, renvoyés à leur nationalité après quelques accrochages avec les autochtones.*

Je considère Arthur Mineur comme le cas typique de l'Américain maladroit, qui, confronté aux pratiques exotiques d'autres pays, se rend compte qu'il est inadapté alors que ses hôtes sont chez eux. Cela fait partie du voyage : tu prends conscience de ton ridicule.

*Dans ce livre, il se remémore son passé, la narration faisant des allers et retours entre son exil provisoire et sa vie d'avant, créant une chronologie complexe qui n'est pas sans rappeler Herzog.*

Au début de l'écriture du roman, je lisais Bellow, surtout parce qu'il n'est plus à la mode. Les écrivains démodés sont une révélation... Les livres de Bellow sont complètement à part parce qu'ils emploient une autre forme narrative ; je les ai dévorés. Donc il a été important pour la chronologie, mais au fond – ça fait peut-être prétentieux – je me demande si ce n'est pas plutôt Proust.

Lorsqu'on y plonge, on se rend compte que le passé émet sans cesse des échos. Certains de mes lecteurs trouvent ma méthode déroutante, alors que pour moi le plus déroutant, ce sont ces gens qui prétendent ne se souvenir jamais de rien.

*Ça fait du bien : trop souvent la littérature américaine contemporaine, comme le cinéma, reste coincée dans un éternel présent.*

C'est plus difficile au cinéma : pour retourner dans le passé, on a recours à un fondu au noir, procédé assez lourd. Alors qu'en littérature il suffit de dire : « il y a quelques années » ; en peu de mots, on introduit un fragment du passé.

*Chez vous, cet intérêt pour le passé s'accompagne d'une obsession pour les chiffres : les différences d'âge entre amants, ainsi que le seuil du cinquantième anniversaire d'Arthur.*

Quand j'ai commencé ce livre, j'avais quarante-quatre ans et tous mes amis approchaient de la cinquantaine, donc je la voyais venir. Et quand j'ai écrit *Les confessions de Max Tivoli* – l'histoire d'un homme qui parcourt les âges de la vie à l'envers –, c'était parce que j'approchais de la

**ENTRETIEN AVEC ANDREW SEAN GREER**

trentaine. Ici, je pensais surtout au fait que, lorsqu'un homosexuel vieillit, il n'a pas beaucoup de modèles parce que la génération d'avant est morte du sida. Donc tous ces hommes et artistes et écrivains vivent dans le vide, ils ne savent pas ce qui les attend.

***Arthur vit son premier grand amour avec le poète Robert Brownburn, membre de la Russian River School. Avez-vous eu un modèle pour ce personnage et son courant artistique ?***

C'est inventé mais c'est explicitement basé sur l'école de New York des années 1950, qui comprenait John Ashbery, Frank O'Hara, Jimmy Schuyler et quelques artistes gays qui se sont réunis. Ils buvaient énormément, ont obtenu des postes à New York et se sont offert des positions à la fac ainsi que des commandes pour des articles. Cela avait l'air d'être très amusant. Je l'ai alors située à Guerneville, dans la vallée de la Russian River.

***Cette école, que représente-t-elle pour vous ?***

Je ne l'ai jamais connue, j'ignore si l'on m'aurait invité à en faire partie. C'était une vie de bohème, très libre. Ils faisaient de l'art sans apologie, tout en étant récompensés par la société. Et ils dominaient d'un point de vue culturel. C'est comme si on s'était échappé juste après un gros cambriolage de diamants : sentiment logique lorsque tu arrives à être accepté par la société en restant fidèle à toi-même. Je trouve cela merveilleux.

***Où se situe la bohème d'aujourd'hui ?***

Je ne crois pas qu'elle se trouve à San Francisco. Peut-être dans certains districts de New York ? À Berlin ?

***Où à New York ?***

Je suis allé à un réveillon où il y avait beaucoup d'homosexuels du milieu du théâtre, et il y avait une ambiance... très ouverte, des folles radicales.

***À Manhattan ?***

Oui. Ils avaient tous la cinquantaine ou la soixantaine, ce n'étaient pas des jeunes, ils

sont issus d'une époque où la contre-culture revêtait une certaine importance, ils en faisaient partie. Où se situe-t-elle aujourd'hui ? J'aimerais bien le savoir. Je ne suis pas dedans, mais Dieu bénisse ceux qui y sont.

***Armistead Maupin m'a expliqué combien les conversations à San Francisco sont moins intéressantes maintenant.***

En effet, c'est assez ennuyeux : quand vous faites la queue dans un café – moi, j'ai l'habitude de parler avec mes voisins –, autrefois on était collés les uns aux autres. Aujourd'hui, les gens du hi-tech exigent un périmètre d'un mètre autour d'eux, donc la queue va jusqu'au bout de la rue, même si on n'est que six personnes, parce qu'ils sont au téléphone et ne veulent pas échanger avec les autres. Ce n'est pas le San Francisco que je connais, j'aime bien croiser des inconnus, puis les recroiser plus tard en se rappelant le café où on s'était aperçus. Tout cela a disparu.

***Ce discours me rend nostalgique, comme votre roman, qui traite du passage du temps. D'après Oscar Wilde : « La jeunesse pour les jeunes, c'est du gâchis. » Dans votre texte, on trouve un peu de Dorian Gray.***

J'ai manqué de talent pour la jeunesse, je n'ai pas réussi à la vivre de manière joyeuse, spontanée et insouciant, avec un sentiment d'immortalité, comme le font apparemment les autres. Tout me faisait peur, et puis j'avais très envie de devenir écrivain : je ne faisais qu'écrire. Je n'allais pas dans les bars ou les clubs pour danser, tout ce qu'on est censé faire à cet âge-là. Je ne savais pas profiter de ma jeunesse et j'avais hâte qu'elle se termine.

***On peut dire qu'Arthur rajeunit à travers son amour pour Freddy.***

Freddy Pelu a quinze ans de moins que lui. Je l'ai piqué à *Chéri*, roman de Colette, où il y a un personnage du (presque) même nom qui a trente ans de moins que l'héroïne, Léa, courtisane d'une cinquantaine d'années. J'adore la manière dont ce décalage les met dans la confusion, parce qu'il s'avère que chacun y vit son grand amour, bien que ce soit impossible.

## Heiner Müller par Alexander Kluge

**À l'occasion de la sortie des Conversations de Heiner Müller (Minuit), En attendant Nadeau publie un texte inédit en français de l'écrivain et cinéaste allemand Alexander Kluge sur son ami dramaturge, mort en 1995 à Berlin. Ce récit fera partie du troisième tome de Chronique des sentiments, à paraître en 2020 aux éditions P.O.L, et fait suite à de très nombreux échanges entre les deux artistes (on peut lire leurs entretiens en français dans Profession arpenteur, préfacé par Jean Jourdheuil, et dans Pouvoir, esprit et castration, aux éditions Théâtrales).**

par Alexander Kluge

### Les derniers mots de Heiner Müller sur la fonction du théâtre

Depuis l'arrestation du Christ, le fait d'embrasser un homme sur les deux joues est un comportement suspect. Le baiser fraternel entre camarades socialistes a suscité un regain de soupçon après qu'à leurs embrassades ont succédé la trahison et l'effondrement de l'Empire soviétique.

Avant même que le cancer ne réussisse à l'achever, des baisers qu'on lui fit sur la joue (mal rasée, creuse et déjà décharnée) causèrent la mort de Heiner Müller. Des virus accumulés avant Noël peuvent se transmettre par contact de la peau, de joue à joue. Le mouvement de l'air, de celui qu'on respire au théâtre, pousse les germes mortifères vers la bouche du dramaturge et vers ses narines qui respirent avidement. C'est ce qui arriva suite au faible succès remporté par la première de *Philoctète*, lors d'une soirée qui eut lieu entre Noël et la Saint-Sylvestre de l'année 1995.

Philoctète est abandonné sur une île déserte par ses compagnons. On le croit malade, à l'article de la mort. Atteint au point de ne plus sembler mériter qu'on l'emmène. Perdre ses compagnons de route, avec lesquels jadis on partit à l'aventure, plein d'espoir, pour se voir abandonner, seul, sans être prévenu, voilà ce qui est, d'après Sophocle, le comble du tragique – tant qu'il est question de héros, et non pas de villes, du déclin de peuples ou de familles entières.

Le destin de Philoctète, restitué sous forme de répliques, de monologues et de silences, n'émut

pas les amis du Prenzlauer Berg. Pas plus que Müller ne se sentit abandonné par ceux-ci (c'était progressivement ses ennemis qui le quittaient, les détracteurs qui se lassaient de le poursuivre car, manifestement, il répondait à toutes les accusations par sa persistance à écrire, pressé par le peu de temps que lui laissait cette maladie fatale, et les douleurs qu'elle lui causait, plus intenses que jamais). Un drame de trop. Du temps de vie gaspillé, pour les spectateurs ? Et pour le directeur du théâtre ? Tout dépend de ce que l'on entend par gaspiller.

Ces jours-là, et pour bien des heures, Müller n'avait personne pour le défendre. Il avait peine à refuser ou interrompre un entretien. Un journaliste stagiaire du *Berliner Zeitung*, journal qui à l'époque attirait à lui rapidement beaucoup de gens qu'il répartissait dans diverses rédactions, s'imposant ainsi comme le journal de la capitale, vint s'asseoir à côté d'un Müller affamé, sortit de son sac un magnétophone et se mit à le questionner :

LE STAGIAIRE : Monsieur Müller, il ne vous aura pas échappé qu'à la fin, tard après minuit, les ovations ont été peu nourries.

MÜLLER : (ne répond pas)

LE STAGIAIRE : Vous n'avez rien à dire à ce sujet ?

MÜLLER : Non.

LE STAGIAIRE : Une soirée comme celle-ci doit pourtant vous avoir déçu, en tant que directeur de théâtre.

**HEINER MÜLLER PAR ALEXANDER KLUGE**

MÜLLER (d'une voix éraillée) : Pourquoi pensez-vous que le théâtre doit être intéressant ?

LE STAGIAIRE : À cause des deniers publics engloutis.

MÜLLER : Vous voulez dire à cause de la radinerie des pouvoirs publics ? L'avarice est mauvaise conseillère.

LE STAGIAIRE : En connaissez-vous une meilleure ? Pourriez-vous nous l'expliquer en prenant l'exemple de *Philoctète* ?

MÜLLER : Je ne saurais donner aucune explication.

LE STAGIAIRE : Un début d'explication ?

MÜLLER : L'écart est assez grand.

LE STAGIAIRE : Par rapport à quoi ?

MÜLLER : Par rapport au héros antique.

LE STAGIAIRE : Une tragédie sur la distance ?

MÜLLER : (ne répond pas)

On sert des boulettes de viande, peu adaptées à l'œsophage détraqué du dramaturge. En proie à une sensation confuse, qu'il prenait pour de la faim, Müller était là devant les assiettes. Une sensation qui incitait à changer quelque chose à la situation immédiate. Difficile de faire pire dans l'inconfort. Impossible de dormir dans cet état. Fatigué, il se relança dans la conversation. Toute autre mesure visant à lui faciliter la vie n'aurait fait qu'exacerber sa souffrance.

MÜLLER : Départ des camarades pour Troie. La ville est prise grâce à la ruse, brûlée. Philoctète blessé. À la charge de ses camarades. Pendant la Seconde Guerre mondiale on l'aurait abattu, pour lui éviter de souffrir. Craignant les dieux, ses compagnons l'abandonnent sur l'île avec une petite quantité de provisions, mais sans les précieuses armes (ç'aurait été du gâchis). Une occasion en or pour penser. C'est la première fois dans sa vie de héros que Philoctète pense quelque chose. Une pensée dénuée d'espoir.

LE STAGIAIRE : Dans mon désarroi – car on y passe quand même environ trois heures de sa

soirée – j'ai promené mon regard d'un bout à l'autre de cette scène rectangulaire. Rien dans ce décor pour retenir le regard. Ce sont des hommes nus qui déclament des textes.

MÜLLER : Et pourquoi n'avez-vous pas fermé les yeux ? Il faut bien, d'une manière ou d'une autre, que vous soyez transporté en Grèce. Le théâtre est quelque chose qui renvoie un écho. Si vous n'envoyez rien, la scène ne vous renvoie rien non plus. Essayez donc en fermant les yeux.

LE STAGIAIRE : Intéressant, comme suggestion.

MÜLLER : Je ne fais de suggestions que lorsqu'elles sont intéressantes. Mais ce n'est pas la fonction du théâtre, laquelle consiste à gaspiller du temps. À faire passer le temps, si bien qu'au bout d'un moment les yeux se ferment. À un moment donné, il faut que la journée soit bouclée. Boucler cette boucle, telle est la fonction du théâtre.

Il s'empara d'un sous-bock pour y noter quelques mots.

LE STAGIAIRE : Qu'est-ce ? Puis-je le garder ? Un texte à vous ?

MÜLLER : J'ai du mal à poursuivre. Arrêtons là.

Il offrit au jeune homme le sous-bock avec son autographe. Écrit de la main du dramaturge on lisait : « *Le chemin qui mène chez les hyperboréens ne passe ni par les mers ni par la terre.* »

Le grand gaillard plein d'avenir qui, en l'interrogeant, avait aidé Müller à passer une heure affreuse à attendre un retour chez lui probablement tardif voire carrément impossible, ou plutôt à surmonter un accès de sommeil en bavardant simplement (puisqu'il ne pouvait ni manger ni absorber la moindre boisson), était content de son butin. Fier détenteur d'un entretien original et d'un authentique autographe qui gagnerait en valeur. Il interprétait les mots de Müller ainsi : le théâtre est une opération de gaspillage.

Müller avait voulu dire autre chose : il existe une frontière entre le RÉEL et l'IRRÉEL. C'est à de tels endroits que jadis les dieux sont descendus sur Terre. Aucune voie de l'imaginaire, ni



*Heiner Müller © D. R.*

**HEINER MÜLLER PAR ALEXANDER KLUGE**

aucune façon de voyager ne mènent à eux, si l'on ne fixe pas la scène rectangulaire avec insistance, en vidant son regard jusqu'à ce qu'il ne voie plus rien et que rien n'advienne, à part que le temps passe. TELLE EST LA FONCTION DU THÉÂTRE. Ces jours-là Müller eut du mal ne fût-ce qu'à parler. Des parties considérables de son estomac avaient été remontées et cousues au niveau de la gorge pour tenir lieu d'œsophage.

Quel bonheur de voir qu'au théâtre les spectateurs sont capables d'éprouver leur propre générosité. En réalité une démarche comme celle-ci ne réussit qu'à l'occasion de représentations ratées. Il s'agit d'une opération contre la mesquinerie, tandis que défile le fleuve de la vie.

**Traduit de l'allemand par Vincent Pauval**

## Heiner Müller aujourd'hui

**À l'occasion de la sortie en français des conversations du dramaturge est-allemand Heiner Müller, menées entre les années 1975 et 1995 avec des collègues, des amis, universitaires, philosophes et hommes de théâtre, En attendant Nadeau s'est posé la question de l'actualité de ces textes dans l'Europe d'aujourd'hui. Nous publions en exclusivité un texte inédit en français d'Alexander Kluge sur Müller ; et nous avons interrogé l'un des traducteurs de ses pièces et de ses entretiens, Jean-Pierre Morel.**

propos recueillis par Tiphaine Samoyault

Heiner Müller

*Conversations 1975-1995*

Édition de Jean Jourdheuil

traductions de Jean-Louis Besson,

Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel

Minuit, 365 p., 29 €

L'édition par Jean Jourdheuil (l'un des principaux passeurs de Heiner Müller en France) de ce recueil de conversations est extrêmement soignée. Chacun des entretiens (traduits par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel) est précédé d'une longue explication de son contexte, présentant des données historiques, politiques et intellectuelles. Le lecteur est ainsi plongé dans l'histoire de la RDA jusqu'à la réunification de l'Allemagne. Pour le dramaturge qui avait fait le choix de rester en RDA après l'arrivée des communistes au pouvoir et qui avait pourtant été censuré par le régime dès les années 1960, la période couverte par ce livre est celle où son œuvre, célébrée en Allemagne de l'Ouest et en France, commence à résonner fortement dans son propre pays. Il peut désormais monter ses pièces et être reconnu comme un écrivain majeur. Lorsqu'il s'adresse à la foule rassemblée sur l'Alexanderplatz, le 4 novembre 1989, c'est en intellectuel respecté autant pour son œuvre que pour sa vigilance politique.

Si cette histoire est en grande partie fondatrice du monde d'aujourd'hui, et si les pièces de Heiner Müller, de *Hamlet-machine* à *Quartett*, continuent à être jouées partout, on peut néanmoins s'interroger sur l'actualité de ces conversations dans l'Europe actuelle, a fortiori pour le lecteur français.

### Entretien avec Jean-Pierre Morel

*Vous avez traduit l'un des longs entretiens de ces Conversations avec Heiner Müller. Vous êtes par ailleurs l'auteur d'un livre sur lui, L'hydre et l'ascenseur (Circé, 1996) et l'un de ses traducteurs français. Vous avez beaucoup contribué à le faire découvrir en France depuis les années 1980, aux côtés de Jean Jourdheuil. Qu'est-ce qui vous a tant retenu dans cette œuvre que vous lui ayez consacré une grande partie de votre tâche et de votre temps ?*

**Jean-Pierre Morel :** Je crois que c'est d'abord – au contact du premier volume, très bref, de ses textes, que Jean Jourdheuil m'avait envoyé à sa sortie, en 1979, et que j'ai peu de temps après chroniqué pour *La Quinzaine littéraire* (n° 297) – la sensation presque physique, proche d'une commotion, d'avoir rencontré un écrivain : « *un ton non interchangeable* », comme Heiner Müller le dit de Brecht dans ce volume. Des textes courts, denses, elliptiques, aux fils d'action enchevêtrés et coupés de répétitions ou de citations, sautant volontiers d'un niveau de réalité à un autre, qui donnaient accès à des expériences, individuelles ou collectives, amères ou cruelles, dans une ambiance de mauvais rêve, inséparable de la présence lancinante de la guerre au premier plan ou en fond de tableau. Avec des personnages dont l'individualité paraissait en voie d'effacement. Cette impression ressortait aussi bien des récits que des pièces (dépourvues de tous leurs signes extérieurs traditionnels) ; les deux n'étaient d'ailleurs pas réunis par hasard : il y a

**HEINER MÜLLER AUJOURD'HUI**

chez Müller une interaction créatrice du narratif et du dramatique (ou de ce qu'il en reste), comme chez Brecht entre les pièces et les poèmes. Les deux pièces, *Mauser* et *Hamlet-Machine*, Jourdeuil allait au même moment les mettre en scène à Saint-Denis ; c'est là que j'ai pu voir Müller et parler avec lui pour la première fois.

On savait alors peu de choses de lui ; il avait pourtant commencé d'être joué en RDA vingt ans auparavant. J'avais retenu que, presque à ses débuts, peu après la construction du mur de Berlin (1961), une de ses pièces avait été interdite et qu'on l'avait mis au ban de la vie artistique et littéraire de Berlin-Est pendant plus de dix ans ; plusieurs de ses textes étaient encore interdits au moment où Paris le découvrait. Il était tentant, surtout si l'on adhérait comme moi au courant de pensée antitotalitaire, de lui prêter la même écoute qu'aux dissidents soviétiques, alors très célèbres, aux opposants polonais, à Milan Kundera et à d'autres exilés dont l'œuvre commençait à faire parler d'elle, comme Danilo Kiš : j'ai découvert la même année, et chroniqué dans *La Quinzaine*, Heiner Müller et *Un tombeau pour Boris Davidovitch* (n° 317). Cette vue était pourtant biaisée et je l'ai corrigée par la suite, même si je reste persuadé que Müller a été réprimé en RDA parce qu'il restaurait sur la scène un sens de la division et du conflit – et plus encore, peut-être, de l'altérité et du discord (j'emploie à dessein des termes empruntés à Claude Lefort) qui troublaient et révoltaient les autorités. Qu'il ait pu aussi semer le trouble et l'inquiétude dans les démocraties occidentales, notamment à cause de la place qu'il donnait au tiers-monde, on allait s'en apercevoir en découvrant le reste de son œuvre.

***Fallait-il alors voir en Müller l'héritier d'une histoire antérieure ?***

J'étais sensible à cette tentation à cause de la thèse que j'écrivais alors sur les organisations d'écrivains révolutionnaires qui, dans les années 1920, avaient prélué à l'étatisation de la vie littéraire et artistique de l'URSS [*Le roman insupportable*, Gallimard, 1985, ndlr]. Il se trouve que Müller connaissait cette histoire à fond ; il en était nourri ; il citait Babel et Majakovski, il avait écrit des pièces à partir de textes de Gladkov et de Cholokhov et, plus encore, du côté allemand, à partir d'Anna Seghers et de Bertolt Brecht. Ses conflits avec les autorités le rattachaient aux écri-

vains procommunistes ou aux penseurs marxistes particulièrement remuants des années 1920-1930. Comme Brecht en son temps, il bravait les « *ennemis de la production* », mandatés par le parti pour empêcher la littérature d'être une expérience. Parfois d'ailleurs, ils étaient restés les mêmes : Alfred Kurella, personnalité influente et ambiguë de la III<sup>e</sup> Internationale, avait en 1930, sous la République de Weimar, éreinté *La décision*, la plus célèbre des « pièces pour apprendre » (*Lehrstücke*) de Brecht. Trente ans après, il siégeait à l'assemblée chargée d'exclure Müller de l'Union des écrivains de la RDA et reprochait à celui-ci d'écrire de façon « cynique ». Et l'on pouvait multiplier les parallèles : Müller ne séparait pas la littérature de la peinture, du cinéma ou de la musique de son temps comme l'avaient fait Bloch, Eisler et Brecht face à Lukács. Faulkner (on le saura plus tard) l'avait inspiré comme Joyce avait inspiré Eisenstein.

Pourtant, ces repères risquaient d'être aussi des obstacles. Müller ne faisait pas que prolonger une période antérieure. Il suffisait de voir la façon dont il avait, dans *Mauser* (1970), réécrit *La décision* de Brecht. Pour analyser l'exécution d'un jeune révolutionnaire par ses camarades de clandestinité, Brecht reconstitue précisément le cours des choses, confronte scène après scène, à travers ses personnages, des stratégies différentes mais toujours explicites ; Müller prend un militant chargé d'emblée de tuer à la chaîne pour la révolution et le jette comme une toupie dans le tourbillon de la répression et dépourvu de véritable interlocuteur. L'image de la révolution, réduite à son « *noyau de peur* », en est profondément altérée mais aussi celle du théâtre qui l'avait portée jusque-là. En place de dialogue, une parole revenant inlassablement sur elle-même, suffoquée, au bord du délire. En guise d'action dramatique, un piétinement, rompu par le bond final dans le suicide. Et un spectateur « submergé », au lieu d'être engagé à prendre ses distances. « *C'était un texte, et pour ce texte il n'y avait rien dans mon imagination ni espace, ni scène, ni comédiens, rien. C'était écrit comme dans une zone sourde* », dit Müller.

C'est cette « zone sourde » que j'ai tenté d'explorer ensuite à la faveur de plusieurs coups de chance : Jourdeuil m'a demandé de participer (parfois dans l'urgence) à la traduction de l'œuvre en cours ; j'ai pu, du coup, prendre part à la préparation de plusieurs spectacles ; parler avec beaucoup de comédiens et de metteurs en scène ; et rencontrer en Allemagne une grande

### HEINER MÜLLER AUJOURD'HUI

part des personnages marquants de l'histoire personnelle de Müller. Tout cela a indéniablement changé mon rapport, au départ universitaire, avec la mémoire littéraire du communisme.

#### *Quel est l'apport de ces entretiens à la connaissance de son œuvre ?*

Disons d'abord qu'ils ne sont pas des à-côtés de l'œuvre, mais l'un des trois principaux théâtres d'opérations de Müller, avec l'écriture et la mise en scène : c'est là qu'il peut s'expliquer (y compris avec lui-même), se situer, penser ce qu'il fait.

Jourdheuil a opéré un tri rigoureux des interlocuteurs : il a retenu des metteurs en scène de théâtre, allemands pour la plupart, de l'Est (Ruth Berghaus) ou de l'Ouest (Horst Laube) qui ont connu l'œuvre de Müller dès les années 1960 et aidé à sa diffusion dans les deux Allemagnes et aux États-Unis ; des praticiens d'autres arts (le cinéaste Harun Farocki) ; des intellectuels et des universitaires de RDA, philosophes (Wolfgang Heise), critiques dramatiques (Martin Linzer), historiens de l'art, de la littérature ou du théâtre qui ont suivi, soutenu et analysé sa production de longue date. Autant de personnalités différentes mais avec lesquelles Müller peut s'expliquer sur le fond en étant sûr d'être compris et en n'ayant pas peur de se répéter : chaque retour d'un thème ou d'une formule s'accompagne d'un éclairage nouveau.

De plus, le recueil est découpé en trois étapes distinctes, trois temps forts dans un parcours d'auto-élucidation, qui permettent de serrer au plus près la façon dont il réfléchit à son écriture, à la mise en scène de ses propres textes et au théâtre des années 1970 et 1980, qui a sans doute été plus riche d'invention scénique, notamment avec Bob Wilson, que d'écriture dramatique. Ainsi, entre 1976 et 1981, de retour d'un long séjour aux États-Unis et alors qu'il commence à être régulièrement joué à l'Ouest (qui l'a découvert en 1968), Müller réévalue l'héritage de Brecht, s'écartant du même coup de l'esthétique officielle de la RDA et de ses « héros positifs ». Il reste fidèle à l'idéal brechtien d'une société où la séparation entre la scène et la salle serait supprimée. Mais il ne croit nullement qu'on puisse s'y préparer, comme le veut alors une théorie en vogue, par la déprofessionnalisation de l'acteur et l'abolition de l'auteur. Il continue d'écrire pour le

théâtre, « activité absolument irresponsable », dit-il, mais contrebalancée par les contraintes qu'il doit assumer quand il met en scène.

La deuxième partie couvre les trois dernières années d'existence de la RDA ; Müller choisit sa première pièce, *L'homme qui casse les salaires*, pour la monter lui-même en 1988, puis met en scène sa traduction d'*Hamlet*, dans l'effervescence de l'automne 1989, pratiquement à la veille de la chute du Mur. Le corps prend une place importante dans sa réflexion : au théâtre, c'est à travers lui que passent « le temps comme accélération et ralentissement » et « l'espace comme extension et contraction ». Idéalement, la scène est désormais un espace que l'acteur invente, par son propre mouvement, et non plus un lieu prédéterminé où il prend simplement place. Pour y parvenir, il doit aussi se détacher progressivement des indications concernant les personnages et les situations. Pour autant, cet espace de jeu n'est pas abstrait. Müller met en circulation une formule qu'il emprunte à un décorateur avec lequel il a travaillé : « le théâtre est quelque chose entre angoisse et géométrie », celles-ci étant inséparables, même si leur visibilité respective varie selon les mises en scène. La même idée se retrouve dans la critique de la scène à l'italienne : celle-ci donne au corps un rôle trop restreint et fait la part trop belle au spectacle, aux images illustratives et décoratives.

La dernière étape va de 1989 à 1996, date de sa mort : jouissant d'une renommée qui dépasse de beaucoup la seule Allemagne, accablé de responsabilités, notamment pour sauver certaines institutions héritées de l'ancienne RDA (le Berliner Ensemble, l'Académie prussienne des Arts), montant plus d'anciennes pièces qu'il n'en écrit de neuves, Müller ébauche une rétrospective de son œuvre, jamais formulée, mais dont on peut ressaisir le tracé. La dimension politique reste chez lui constante. Au début, jusqu'en 1965, elle passe encore par la forme dramatique. Par la suite, Müller s'ingénie à assouplir et même à affaiblir celle-ci par l'invention de procédés divers : « inserts » narratifs coupant le dialogue, collisions entre époques, renversements successifs de la répartition des rôles, composition sérielle. Enfin, certains de ses derniers textes (par exemple le triptyque *Matériau-Médée* ou *Paysage sous surveillance*) ne laissent plus subsister que des vestiges de drame ; soustraits pour l'essentiel aux situations, aux personnages et à l'écriture dialoguée, ils s'orientent vers la recherche de nouvelles « relations entre les gens » et la prise



Heiner Müller © D. R.

### **HEINER MÜLLER AUJOURD'HUI**

en compte des « paysages » dont Müller a découvert le poids aux États-Unis ; elle s'annonçait déjà avec le gonflement insolite des dialogues de *La mission* et de *Quartett*, qui évoquent un peu le Mississippi en crue chez [Faulkner](#). Par là, Müller ne devient pas « post-moderne » ou « post-dramatique », comme si son théâtre passait, par évo-

lution ou par bond, d'un état déterminé de l'art à un autre : il mène plutôt des « expéditions » ou des opérations de « guérilla » aux confins de l'univers ou de l'âge du drame ; l'ancien et le nouveau y restent indiscernables pour un temps encore.

**HEINER MÜLLER AUJOURD'HUI**

***L'histoire que racontent ces conversations est-elle d'actualité dans l'Europe d'aujourd'hui ? Qu'apporte-t-elle aux lecteurs français, en particulier les jeunes ? Comment peut-elle les accompagner ?***

La jeunesse est présente dans ce volume : un groupe de jeunes metteurs en scène et dramaturges français interroge Müller à Berlin, trois ans après la chute du Mur, sur son rapport à l'histoire allemande du XX<sup>e</sup> siècle ; et le dernier entretien a été fait, un mois avant sa mort, avec une étudiante en arts du spectacle de 28 ans. Müller leur répond autrement qu'aux spécialistes de son œuvre, mais non moins scrupuleusement et toujours sur le fond. Quant aux plus jeunes, je pense à ces groupes de lycéens attentifs que l'on rencontre aujourd'hui à la Colline, aux Amandiers, aux Abbesses, à la Bastille, à Bobigny ou aux Quartiers d'Ivry, ils pourraient au moins découvrir, à travers ce livre, un pays disparu, l'Allemagne de l'Est, dont la population courageuse a réussi, à la faveur d'un changement de cours de la politique soviétique, à pousser vers la sortie la dictature sinistre qu'elle subissait depuis les années 1960 ; un pays qui n'a pas vu pour autant son sort grandement amélioré dans l'Allemagne réunifiée à laquelle il a choisi ensuite de s'intégrer ; un pays qui, tout au long de son existence, a connu une vie littéraire et artistique remarquable, dont Müller est l'un des représentants. On trouvera les noms d'autres grands écrivains de l'époque à la fin du livre, sur une pétition de 1976, qu'il a signée, lui aussi et qui a fait date, contre la déchéance de nationalité dont les dirigeants de la RDA avaient frappé le chanteur protestataire Wolf Biermann. Bon nombre de ces artistes, dont certains ont dû s'expatrier (par exemple le metteur en scène Matthias Langhoff, ami de Müller et très connu en France), n'ont cessé de dialoguer, par-dessus la tête des autorités, avec la société dont ils étaient issus et notamment avec ceux de leurs concitoyens qui étaient réfractaires ou rebelles à l'ordre imposé.

Chez les jeunes dont nous parlons, et si éloignée qu'elle soit, pour bon nombre d'entre eux, de leur expérience directe, la mémoire du communisme vécu par l'autre moitié de l'Europe pendant près d'un demi-siècle peut aider à former les choix politiques de ceux qui commencent à voter ou l'idée qu'ils sont appelés à se faire de l'Union européenne : l'ignorance et la méconnaissance du passé des autres ne sont pas de bon conseil.

Par ailleurs, ces conversations pourraient être une sorte d'ABC du jeune spectateur. Prenons seulement une question à laquelle Müller a beaucoup réfléchi : pourquoi s'ennuie-t-on au théâtre ? Les images qu'on y voit auraient-elles moins d'attrait que celles du cinéma, de la télévision, des jeux vidéo et des réseaux sociaux ? La raison est peut-être ailleurs : chaque fois que, par l'intermédiaire du corps des acteurs, on rend visible sur une scène un texte écrit au préalable, inévitablement des tensions surgissent (de ce point de vue, les « classiques » des sorties scolaires ont un intérêt : quand on a étudié le texte d'avance, on capte mieux ces tensions et l'on peut ensuite appliquer cette expérience aux textes contemporains). Ces tensions, la mise en scène et le jeu peuvent choisir de les souligner ou, au contraire, de les réduire, voire de les ignorer. C'est cette deuxième attitude qui, selon Müller, provoque l'ennui ; et, avec elle, tout ce qui favorise le spectacle, la pièce bien faite, les formes de pure illustration, la recherche du succès. Mais aussi les tensions factices, en particulier dans des spectacles à visée politique. Pour le dire autrement, et toujours selon lui : quand les choses donnent l'impression de se passer uniquement sur la scène et non pas entre la scène et la salle – ou de se passer comme si la scène dictait d'avance les réactions de la salle, elles sont ennuyeuses.

Reste à savoir que faire de cette séparation fondatrice, si on refuse de l'occulter au profit d'une simple communication du texte au public. Müller la juge provisoire, on l'a vu, et vouée à disparaître dans une société meilleure, où s'établirait enfin « *la théâtralisation de la réalité* ». Mais en attendant ? Faut-il la souligner de façon insolite et cocasse, à la manière de Beckett ? Ou l'élargir encore davantage, au risque de voir l'auteur et le metteur en scène reculer alors devant ce qu'ils découvrent ? Ainsi de Brecht dans *Vie de Galilée* : « *l'abîme a été ouvert, on peut le voir et alors il le referme. Mais il l'a montré et on l'a vu* ». Pour Müller, il faut courir ce risque : « *le théâtre doit être dangereux* » – et l'on retrouve la question de l'angoisse, et de la façon dont la géométrie, visible ou non, la structure. On voit que, pour les jeunes, les interrogations et les décisions restent ouvertes.

***Comment caractériseriez-vous son art de la conversation ?***

Le plus souvent, les conversations qu'on connaît de lui visent à le faire réagir à l'actualité politique, en laissant ses textes de côté. Il a eu aussi

**HEINER MÜLLER AUJOURD'HUI**

des contradicteurs – ou d'anciens admirateurs déçus – qui l'avaient lu mais désapprouvaient son écriture ou son évolution. Jourdheuil, qui, en 1983, avait mis en scène à l'Odéon, avec Jean-François Peyret, un de ces entretiens en forme de rixe, très drôle, a choisi de les éviter ici. Du coup, le Müller malicieux, caustique, provocateur, aussi habile à se dérober qu'à mettre les rieurs de son côté, qu'on voyait dans ces entretiens-là, est presque absent de ce recueil. N'y figure pas non plus, même si son ombre se glisse dans le dernier entretien, le Müller, beaucoup plus rare et émouvant, qui analyse, fin 1994, devant Alexander Kluge, son « *rendez-vous avec la mort* ».

Ici, Müller dialogue le plus souvent sur trois registres simultanés. Il donne d'abord voix à une singularité d'artiste, à une vision à part de la société et de l'histoire, afin d'éveiller l'inquiétude à propos de ce qui peut arriver au théâtre et au monde : relèvent de ce registre les affirmations radicales (« *cette civilisation n'a pas d'alternative à Auschwitz* », « *l'État est naturellement le crime le plus grand* », « *il n'y a pas de sociétés démocratiques* »), les prophéties alarmistes (« *Nous verrons certainement réapparaître les combats de gladiateurs dans un avenir pas si lointain* ») – mais liées à sa réflexion sur la perte du plaisir au théâtre – et les mises en garde imagées contre une perte de conscience générale : ainsi l'apologue de la grenouille qui se laisse bouillir à feu doux ou la comparaison du texte de théâtre avec un coyote, pour effrayer les acteurs routiniers.

Pourtant, si mémorables que soient ces passages, le catastrophisme n'est pas le trait dominant de sa pensée. Je vois plutôt celui-ci dans l'attention inlassable de Müller – en rapport sans doute avec sa culture marxiste – pour les tensions, les contradictions, les indéterminations, pour tout ce qui, selon l'une de ses formules habituelles, « *ne marche pas* » ou ne « *marche plus* ». Pour Müller, on peut s'intéresser à une société comme à une pièce de théâtre : à partir de ses ratés – qui sont aussi des traces de son histoire, qui assurent une part de sa durabilité. Les pires changements sont les plus précipités, ceux que dictent l'idéologie ou la théorie, et Müller s'élève notamment contre la seconde qui, dans la vie théâtrale, consomme trop fréquemment « *l'oxygène dont la littérature a besoin pour respirer* ». C'est aussi la pensée de la contradiction qui lui inspire ses maximes les plus connues, la plupart forgées dès

les années 1970 mais souvent reprises : la littérature comme force de résistance au théâtre ; l'accent à faire porter sur les processus plus que sur les résultats, l'antagonisme de l'impact et du succès.

Un dernier trait remarquable, c'est le talent et la ténacité avec lesquels il débusque, à tous les étages de la vie théâtrale, et parfois sous des formes inattendues, le pouvoir usurpé, l'autorité abusive, l'autosatisfaction et la routine qui freinent les transformations nécessaires. L'administration est la première en cause car, en RDA ou dans l'histoire allemande antérieure, elle a pour objectif principal que « *tout reste comme c'est* ». Toutefois, Müller vise aussi les acteurs professionnels, qui se comportent en administrateurs, en gestionnaires ou contrôleurs des textes et refusent de mettre leur corps en jeu : « *quand le texte ne va pas jusqu'aux pieds ou ne vient pas des pieds, il ne constitue pas une expérience, il n'est que communication* ». Le public a également sa part de responsabilité : en RDA, satisfait d'avoir « *pris possession* » des théâtres, il a retardé les innovations, notamment quand elles heurtaient sa pudibonderie ; et, dans les deux Allemagnes, il est avant tout friand de pièces qui ont du succès, cette « *adhésion à court terme* ».

L'écrivain de théâtre est donc aux prises avec un « *appareil* » qui « *tend toujours à conserver et à cimenter sa propre structure* ». En même temps, il n'est pas extérieur à cette structure, il fait partie, lui aussi, des pouvoirs abusifs. À titre de metteur en scène d'abord, personnage volontiers autoritaire : aussi Müller s'efforce-t-il pour sa part, sur le modèle de Bob Wilson, de ne pas faire comme s'il en savait plus que le spectateur. Mais aussi comme écrivain, car le texte de théâtre a toujours quelque chose d'exclusif et d'élitiste, même quand l'auteur s'efforce de le minimiser : « *la littérature est une activité de spécialistes* », dit-il, et « *la tendance à l'hermétisme est toujours présente, même dans les textes des Lehrstücke de Brecht, même dans mes trucs à moi* ». À propos de cet effort, d'avant et d'après 1989, pour affranchir le théâtre de ses pesanteurs, l'un de ses interlocuteurs parle de « *démocratie* ». Ce n'est pas le moindre paradoxe de ces conversations : avec toute la défiance qu'il professait envers la démocratie comme régime politique, Müller n'en travaillait pas moins à l'améliorer comme forme de société.

**Propos recueillis par Tiphaine Samoyault**

## Tragique anatomie

***Ni récit ni roman, ni même véritable autobiographie, ce livre dresse l'inventaire bouleversant des dix-sept moments de son existence où l'auteure a frôlé la mort, la sienne ou celle de sa fille, à travers dix-sept parties du corps, dans un ordre qui ne doit rien à la chronologie conventionnelle.***

par Claude Fierobe

---

Maggie O'Farrell

*I am, I am, I am.*

*Dix-sept rencontres avec la mort*

Trad. de l'anglais (Irlande)

par Sarah Tardy. Belfond, 252 p., 21 €

---

Dix-sept chapitres brefs – le plus long fait une trentaine de pages – dont l'implacable succession est à la juste mesure des épreuves subies par l'auteure. Maggie O'Farrell fixe d'entrée de jeu une règle précise qu'elle explique à sa mère : « *J'essaie de raconter la vie de quelqu'un [elle-même bien sûr], mais uniquement à travers ses expériences avec la mort.* » Les illustrations empruntées à des ouvrages médicaux – superbe graphisme de couverture (cœur rouge, vivant et fleuri dû à Cerise Heurteur) – rapprochent le roman des manuels d'anatomie en désignant clairement la nature du propos : dresser le répertoire des blessures infligées au corps, et donc au cœur et à l'esprit. Maggie a 8 ans, une douleur « parfaite » s'empare d'elle, « *comme un esprit maléfique, comme un démon* », c'est une encéphalite, elle se retrouve sur un lit d'hôpital. À une fillette qui parle haut dans le couloir, l'infirmière ordonne de se taire et explique : « *Chut. Il y a une petite fille qui meurt ici.* » Scène terrible parmi d'autres, égrenées dans ces pages douloureuses.

Anatomie, donc. *Le cou*, menacé d'étranglement par un assassin alors que la jeune fille se promène sur un sentier, puis près d'être tranché par une machette, au Chili, en 2002. L'auteure a longtemps pensé « *qu'il n'existait aucun moyen de traduire avec une grammaire, avec une syntaxe, ce qui s'était passé* ». Qu'elle se rassure, elle a trouvé sa grammaire et sa syntaxe, et de quelle manière ! Sans la sentimentalité qui pourrait parfois adoucir les angles, trahir les émotions, banaliser le drame : le pire des drames, celui de l'in-

dividu confronté à la quasi-certitude de son propre anéantissement. D'où ce livre-confession, à la fois mise en garde et formidable exemple d'énergie et de courage.

Puis il y a *Le ventre*, cet organe complexe, siège de toutes les douleurs pour une femme enceinte – elle a 31 ans – qui fait l'expérience de « *ne pas être considérée, ne pas être entendue, ne pas être crue* » ; il y a *les intestins* – elle a 22 ans – attaqués en Chine par une amibe, « *une chose qui possède des griffes, des crocs et me veut du mal* » et qui seront guéris par un remède de cheval ; il y a *les poumons*, à deux doigts de rendre leur dernier souffle quand elle saute dans l'eau du port – elle a 16 ans – alors que ses fonctions neurologiques sont déficientes ; il y a *la colonne vertébrale, les jambes, le bassin, l'abdomen, la tête* – elle a 5 ans, gamine « *pas facile* » – quand elle traverse la rue devant une voiture qui l'évite de peu, « *le chrome rugueux du pare-chocs* » lui fouettant la cuisse. On pourrait continuer l'énumération des organes.

De ses organes à elle, mais aussi de ceux de ses enfants. Par exemple, *Les poumons*, encore, de son fils qu'elle emmène trop loin du rivage alors qu'il ne sait pas nager. Ou bien ce dernier chapitre, intitulé « *Ma fille aujourd'hui* », qui est comme un condensé des joies et des peines les plus intenses. La joie d'abord, celle d'avoir un deuxième enfant, tant désiré, un vrai miracle. Mais « *dans tous les contes de fées, tout vœu exaucé exige une contrepartie* ». La petite fille est atteinte d'eczéma chronique, elle est allergique à une longue liste d'aliments, un seul d'entre eux peut déclencher un choc anaphylactique grave, voire fatal : elle a « *une maladie potentiellement mortelle* ». Alors commence « *un jeu d'équilibre, au bord du gouffre* », une nouvelle vie où résonne en permanence « *le bourdonnement du danger* ». Il y a l'incompréhension des autres,



Maggie O'Farrell © Murdo MacLeod

### TRAGIQUE ANATOMIE

leur hostilité, leur compassion de façade, toutes choses avec lesquelles il faut apprendre à composer, mais il y a aussi les « *anges terrestres* », ceux qui témoignent d'une véritable empathie et auxquels l'auteure voue une immense gratitude.

Comme Daniel (dans *Assez de bleu dans le ciel*, Belfond, 2017), Maggie O'Farrell met en route une « *machine à remonter le temps* » dont la porte a « *toujours été un peu dure à ouvrir* », et comme Rosalind, dans le même roman, elle pense que le pire vient toujours « *de ce que l'on ne dit pas* ». Alors il faut dire et, pour un écrivain, dire c'est écrire. D'où ce projet, très singulier, qui inaugure un pacte autobiographique d'un nouveau type. Nous sommes conviés à une navigation, au plus près des rives de l'au-delà, en particulier au plus près de ces « *rochers noirs terrifiants* » qui peuvent causer la perte d'un enfant.

C'est un domaine où l'on ne peut pas tricher, et Maggie O'Farrell ne triche pas. Elle décrit avec une précision chirurgicale – quel autre mot employer ? – les tortures du corps et les angoisses des âmes. Elle dresse des listes (maladies, soins, médicaments, attitudes, occupations...) avec un tel acharnement qu'il faut prendre sa méthode comme une façon de cerner le réel, de présentifier le passé. Il s'agit de toucher le lecteur, comme un boxeur touche ou « sonne » son adversaire. Sa navigation est celle de l'écriture, ce qui apaise « *le bouillonnement persistant, continu* » qui l'anime. Ce livre sur la mort, traversé par un grand vent d'effroi, est un hymne peu commun au courage et à la vie. En titre comme en conclusion, une même affirmation : *I am, elle existe*.

## Œdipe en Orient

**Orhan Pamuk, Prix Nobel 2006, dans son dernier roman, remarquablement traduit par Valérie Gay-Askoy, *La femme aux cheveux roux, évoque deux Turquie à vingt années d'intervalle. La première partie de l'ouvrage relate la dure activité d'un puisatier qui doit s'enfoncer profondément dans la terre pour rejoindre une hypothétique nappe d'eau se refusant à jaillir. Il est flanqué d'un jeune homme de seize ans, Cem, qui travaille quelques semaines avec lui pour payer ses études. La seconde partie, deux décennies plus tard, conte les préoccupations de ce même Cem, devenu homme d'affaires brillant mais toujours culpabilisé par un crime involontaire qu'il a commis. Le bourg où il a perpétré son forfait est devenu, entretemps, un quartier d'Istanbul.***

par Jean-Paul Champseix

---

**Orhan Pamuk**

*La femme aux cheveux roux*

Trad. du turc par Valérie Gay-Askoy

Gallimard, 298 p., 21 €

---

Ce « *petit bey* » ignore que ce séjour de quelques semaines qu'il effectue auprès d'un artisan très qualifié, maître Mahmut, homme rude qui lui explique patiemment le métier, orientera toute son existence. Mahmut lui apprend à creuser un puits dont la profondeur devient dangereuse. La technique est rudimentaire : pelle, pioche et seau remonté au moyen d'un treuil manuel. À mesure que l'on s'enfonce dans le sol, à la terre se mêlent d'étonnants coquillages et des têtes de poissons pétrifiées qui attestent des transformations telluriques antédiluviennes. Cela porte à la réflexion. C'est peut-être pourquoi le tenace puisatier est aussi porteur d'une culture populaire qui fait de lui un conteur. Le soir, il raconte « *avec flamme* » des histoires « *aussi instructives qu'effrayantes* » qui affirment que « *le monde souterrain, le royaume des morts et les tréfonds de la terre correspondaient à telle ou telle région particulière de l'Enfer ou du paradis* ». Son pseudo-apprenti l'écoute car il se destine à devenir écrivain.

Toutefois, le creusement du puits ne reste plus la préoccupation première de Cem lorsqu'il rencontre une femme rousse de 33 ans, dont il tombe amoureux. Étonnamment, elle le remarque im-

médiatement et lui accorde ses faveurs. Le lecteur se doute qu'il y a là quelque chose d'intrigant... Cette femme est une comédienne ambulante, ancienne militante d'extrême gauche. Elle se produit à Öngören, triste ville de garnison dont le public n'est pas très lettré.

Se risquant dans ce théâtre mal famé, Cem attend de voir apparaître la femme rousse. Après une saynète tirée de *Cyrano* – il prend au début le personnage pour Pinocchio –, puis de *Hamlet* avec le crâne de Yorick, vient le sacrifice d'Abraham au cours duquel le patriarche, le couteau en main, tient de grands discours sur la relation père-fils et sur l'obéissance. Suit une scène, tirée de l'épisode du *Livre des rois*, poème épique écrit par Ferdowsi aux environs de l'an 1000, racontant l'histoire de l'Iran, depuis la création du monde jusqu'à l'avènement de l'islam. Elle montre un duel dans lequel, sans le savoir, Rostam tue assez traîtreusement son fils, puis sanglote de remords. Le drame suscite un long monologue désespéré de la mère de Sorhâb, interprété par la femme aux cheveux roux, qui bouleverse Cem et toute la turbulente et égrillardes assistance, qui soudain fait silence. Quand on saura que ce jeune homme (lorsque le puisatier lui demande de conter, à son tour, une histoire) choisit le mythe d'Œdipe, qu'il étire à la manière des films populaires turcs, il deviendra bien évident que l'ouvrage tourne autour de la relation complexe et ambivalente de l'amour/haine que se portent un père et son fils.



Orhan Pamuk © Jean-Luc Bertini

**ŒDIPE EN ORIENT**

D'autant que le père de Cem a quitté le foyer familial pour cause de militantisme, d'attraction féminine et de prison. Cette référence à l'incarcération est l'occasion pour Orhan Pamuk d'évoquer discrètement l'année 1980 qui fut celle du coup d'État. Il se produisit à la suite du chaos économique (100 % d'inflation), social et politique (violences armées entre extrême gauche et extrême droite), et aboutit à l'abrogation de la constitution, à la dissolution des partis, à 650 000 gardes à vue et à 250 000 arrestations. Elles touchèrent naturellement les milieux de gauche et les syndicats jugés en grande partie responsables de la crise.

Ce fils sans père effectif s'attache au puisatier, qui a de l'affection pour lui. Mahmut demande à Cem pour quelle raison il lui a conté le mythe d'Œdipe. « *Je ne sais pas* », répond-il, en proie à un sentiment de culpabilité. Le puisatier, qui n'a guère apprécié le récit, en tire cependant une morale : « *Finalement, tout s'est accompli selon ce*

*que Dieu avait décrété* ». Il ajoute : « *Personne ne peut échapper à son destin* ». À l'avenir, il se gardera de demander à son apprenti de lui conter des histoires... Comme il était prévisible, lorsque la profondeur de 25 mètres est dépassée, un grave accident survient. Cem, maladroitement, fait tomber le seau au fond du puits où se trouve Mahmut, croit l'avoir tué et s'enfuit... Il renonce à écrire et poursuit significativement des études de géologie. Le mythe et la légende vont assiéger son existence, et il comprend qu'il ne parviendra jamais, en dépit de ses efforts, à devenir une personne « *comme tout le monde* », la culpabilité étant inextinguible.

Istanbul a démesurément grandi, tant il est vrai que l'étalement urbain, dans l'esprit des « *islamistes conservateurs* », est signe de puissance. Les vautours de l'immobilier font main basse sur la ville et sa périphérie, obtenant des permis de construire quand ils savent s'entendre politiquement et financièrement avec la mairie... Cem

**ŒDIPE EN ORIENT**

devient patron d'une entreprise de construction florissante. Il se rend même en Grèce, pays dans lequel l'immobilier s'est effondré, et se retrouve au milieu de vertueux Allemands « *venus acheter des biens au rabais* ». Il n'a pas d'enfant, ce qui lui a appris « *l'humilité et la mélancolie* ». Il a appelé innocemment – croit-il – son entreprise du nom du héros de la légende iranienne, Sorhrâb, légende qu'il ne se lasse pas de relire. Lorsqu'il voyage à l'étranger, il visite les musées et contemple les tableaux et les enluminures qui l'évoquent. Il constate que l'Orient – peu riche d'images – a beaucoup portraituré le meurtre de Sorhrâb alors que l'Europe – avide d'images mais plus à l'aise avec les mots – n'a guère représenté Œdipe, et seulement dans son dialogue face au Sphinx (Ingres, Moreau). Il lit également Freud et Sophocle. C'est dire que ce mythe et la légende le questionnent. En particulier, il se demande toujours si la chute du seau qui a écrasé Mahmut était bien accidentelle et s'il s'est vraiment passé quelque chose.

Dans cette comparaison entre Orient et Occident, constante chez Orhan Pamuk depuis son premier roman, *Cevdet Bey et ses fils* (1982), il considère qu'Œdipe incarne le fils rebelle et individualiste, alors que Sorhrâb représente le fils soumis d'une famille patriarcale. Ainsi croit-il possible de définir les civilisations « *à partir de leur conception des notions de parricide et de filicide* ». Pour preuve, la femme rousse conte les multiples déboires que provoqua la tentative de jouer Œdipe, non seulement « *pièce grecque* » pour les nationalistes, mais surtout insupportable, eu égard à l'inceste, aussi bien aux abords des bidonvilles que dans les espaces militants de gauche. Injures, caillassages et incendie du chapiteau en témoignent... Il est vrai qu'en Turquie les invectives les plus proférées commencent par « *ta mère...* ».

La troisième partie du roman est écrite par la femme rousse qui nous donne les clefs de cette histoire et narre le retour de Cem sur les lieux du « *crime* » en compagnie d'un jeune intégriste religieux écorché vif. Le puits demeure miraculeusement intact, dans ce qui est devenu un quartier banal et anonyme. Cem confie alors qu'à mesure qu'il creusait, il avait « *le sentiment que nous avançons moins vers le monde souterrain que vers la voûte céleste, et que nous débouchons sur les sphères divines et angéliques* ». Nonobstant, comme Œdipe et Sorhrâb, Cem n'a

pu maîtriser son destin qui s'est écrit à son insu. Il fut le jouet de circonstances dont il ne percevait que l'écume, et pour lui, tragiquement, « *la vie rejoue la légende* ». Précisons que l'écriture du roman, même dans les moments les plus aigus, reste distante, évitant pathos et mélodrame.

Cette femme, pivot de l'histoire, n'est pas rousse naturellement mais « *de sa propre initiative* ». Elle a choisi cette couleur provocante, considérée comme celle des « *mégères intraitables* » en Occident et des prostituées en Turquie, pour affirmer son indépendance et, elle ne le cache pas, pour attirer l'attention. Cette rousseur, Cem l'a remarqué, est aussi celle de Silvana Mangano qui joue Jocaste dans *Œdipe roi* de Pasolini. Cette femme nous éclaire aussi sur une énigme qui ne manquait pas de surprendre le lecteur : comment Cem, que son « *crime* » avait détourné de sa vocation, était-il parvenu à écrire les deux premières parties du roman ? Il se pourrait que, même si les désirs assassins réciproques entre un père et son fils s'imposent fortement, la nécessité du lien filial, éternellement, les domine. Le désir d'« *un père fort, ferme et constant* » vient peut-être sans cesse du « *besoin d'entendre que nous ne sommes ni coupables ni pécheurs* ».

Mentionnons que l'ouvrage paraît en France au moment où la mairie d'Istanbul échappe à Erdoğan qui fit de cette ville, grâce au BTP, le nerf de la guerre de sa machine politique. Orhan Pamuk ne manque pas, comme dans son roman précédent, *Cette chose étrange en moi*, d'évoquer une ville qui perd de son âme du fait des constructions proliférantes et des embouteillages monstres qui empêchent Cem d'arriver à temps au chevet de son père mourant. Tout ceci sur fond d'affairisme forcené, de corruption, d'usines délocalisées et de clivages sociaux opposant tenants de l'Occident – censés être prétentieux, individualistes et ne croyant pas en Dieu « *pour ne pas faire comme tout le monde* » – et nationalistes islamistes qui cherchent à faire disparaître les femmes aux cheveux roux qui portent des minijupes et sont cultivées. Il suggère, au passage, que, contrairement à la Turquie, l'Iran « *n'oublie pas ses poètes* ». Quant à la culpabilité permanente, elle est inévitablement celle de tous les artistes vivant sous des dictatures...

Pour accompagner la lecture de cet ouvrage, il peut être roboratif de pousser les portes du très beau musée Jean-Jacques Henner, à Paris, [qui consacre une exposition à la rousseur](#), avec des tableaux de femmes aux chevelures de feu.

## Le labeur joyeux de l'écriture

***D'où vient l'inspiration ? Qu'est-ce que l'inspiration ? Ces questions n'ont cessé de tourmenter les poètes depuis la plus haute antiquité. L'inspiration fut longtemps considérée comme d'origine divine. Ainsi le poète est-il, selon Platon, un possédé, sous l'emprise d'un dieu qui s'exprime par son intermédiaire. Avec le romantisme, puis le surréalisme et d'une manière plus générale toute la modernité, cette conception se fit plus individuelle et subjective : l'inspiration est dans l'homme, le rôle du poète consistant à la faire surgir de son inconscient, soit par l'attente, par une sorte d'abandon, de lâcher-prise, soit en allant la chercher. C'est cette deuxième démarche qu'adopte Jean-Pascal Dubost dans son nouveau livre, Du travail (avec des dessins de Francis Limérat), écrit dans le cadre d'une résidence d'auteur dans l'Ardèche et publié aux éditions de L'Atelier contemporain.***

par Alain Roussel

Jean-Pascal Dubost

*Du travail*

L'Atelier contemporain, 210 p., 25 €

La réflexion que mène Dubost dans ce livre se veut radicale. Il pose en préalable : « rêverie n'est pas rêve, le poète n'est pas un rêveur, l'inspiration n'existe pas ». Ou plutôt l'inspiration, qui n'a rien de divin, est à trouver par un long et minutieux travail sur soi. Il oppose « la volonté humaine à l'oracle divin, la sueur à l'extase, la lucidité travailleuse à la folie inspirée ». On ne peut s'empêcher de penser, en le lisant, à ces « horribles travailleurs » de poésie dont parle Rimbaud dans sa célèbre lettre à Demeny. Mais Dubost ne fait pas sienne le « Je est un autre » du poète-voyant qui, d'une certaine manière, dépossède le Je ; s'il fallait inventer une formule, ce serait plutôt, en ce qui le concerne, « Je est Je », il n'y a pas d'autre Je que Je. Ainsi qu'il l'écrit : « Le poète n'est pas ailleurs, il est ici, maintenant, présent, n'aspire pas à autre chose qu'à la parole qui se parle, pas à l'originelle, mais à la parole des hommes de son temps. Poème est non-attente, action, combat, énergie renouvelable par soi-même et rien d'autre que soi-même ». On l'aura compris, Dubost n'attend rien de l'inspiration, sinon dans sa définition la plus simple qui consiste à aspirer de l'air et qu'il reformule en l'élargissant métaphoriquement comme « l'entrée



JEAN-PASCAL DUBOST  
*Du travail*  
DESSINS DE FRANCIS LIMÉRAT

L'ATELIER CONTEMPORAIN

fracassante du réel dans le corps », pour ensuite restituer ce réel dans une forme verbale travaillée et retravaillée, engageant l'être entier, chair, nerfs, souffle, voix, pensée, émotions : expirer le poème.

Tout commence donc dans l'Ardèche, en résidence d'écriture. Il était convenu avec les organisateurs que la démarche porterait sur l'amont du poème, son élaboration au fil des jours, avec, en arrière-plan, constamment, une interrogation sur l'inspiration qui est censée le produire. Le territoire ardéchois serait évoqué, stimulé en ce sens en de longues marches « travaillantes » qui mettent la



Dessin d'Amélie de Heinzelin, *L'Atelier contemporain*

### LE LABEUR JOYEUX DE L'ÉCRITURE

rêverie en route pour aboutir à la création poétique : vingt poèmes qui doivent répondre à la question lancinante : « D'où vous vient l'inspiration ? » Les thèmes choisis interrogent l'écriture dans ses multiples aspects, de la ponctuation, du quadratin, des mots-outils, à la rhétorique, aux néologismes, au coq-à-l'âne. L'auteur choisit pour s'exprimer la forme du journal, la mieux à même de rendre compte de l'expérimentation au présent, de la faire vivre au fur et à mesure avec ses trouvailles, ses aléas, ses silences, sa jubilation, ses hésitations, sa fatigue, ses moments d'éclairement. Ce travail d'écriture ne s'achèvera pas à la fin de la résidence en Ardèche, mais se poursuivra dans la forêt de Brocéliande où Dubost vit, un lien étant toutefois maintenu avec le lieu d'accueil par la mise en place d'un blog, « Rêverie au travail », alimenté régulièrement par de nouveaux apports jusqu'à la phase finale du « montage ».

Grand lecteur, « *verbiphage et bibliophage* », environné de livres, il aime aussi à respirer l'air de la littérature. Il restitue dans son livre, en les interprétant et en les intégrant, de grands auteurs du passé tels que Nietzsche, Pound, Valéry, Ponge, ou des poètes d'aujourd'hui, Ivar Ch'Vavar, [Yves di Manno](#)...

Cet amoureux baroque de la langue a un rapport charnel avec les mots qu'il triture, malaxe, caresse, bouscule, réinvente, créant souvent des vocables à partir de « l'ancien français ». La poésie est pour lui, essentiellement, une question de souffle, mental et surtout physique : « *Je ne suis pas un patient, n'attends ni ne subis, mais un impatient, prompt, actif, dominateur, l'agent grammatical du souffle de voix active ; je ne suis pas écrit, j'écris. Mais, spiromètre, j'inspire du réel que j'expire dans la forme choisie. Ce souffle donne forme interne au bloc, le bloc est bloc de souffle, c'est pourquoi le poème en bloc est une forme-souffle aussi bien qu'une forme-rythme, une forme-voix, une forme-tension, une forme-intensité, une forme-complexe, tout à la fois...* »

Lire son livre, c'est être témoin d'une passionnante quête poétique. Jean-Pascal Dubost nous fait entrer dans son atelier d'écriture. Il nous fait partager ses promenades où le futur poème prend naissance, comme il s'alimente aussi de lectures, de réflexions, de doutes, avec des périodes de sevrage, de raturages, de reprise en main, de reformulations pour aboutir à sa forme définitive. Il met son lecteur en situation de questionnement, l'oblige à une lecture active, parfois réactive. Mais n'est-ce pas ce que l'on demande à un livre ?

## Entretien avec Edwy Plenel

***Parmi les récents livres nés du mouvement des Gilets jaunes, celui d'Edwy Plenel est sans doute le plus impliqué.***

***La victoire des vaincus, panorama des problématiques de la V<sup>e</sup> République et de la gauche en France, analyse la genèse de l'événement et dit vouloir « mener la bataille de l'égalité auprès des Gilets jaunes ». Le cofondateur de Mediapart [1] revient avec En attendant Nadeau sur six mois de contestation sociale et politique, la place du journalisme et son propre itinéraire intellectuel.***

par Ulysse Baratin et Pierre Benetti

---

Edwy Plenel

*La victoire des vaincus.*

*À propos des Gilets jaunes*

La Découverte, 176 p., 14 €

---

*Avez-vous manifesté ?*

J'étais à la grande manifestation du 8 décembre 2018, la plus violente, la plus caricaturée. C'est la semaine où le pouvoir prend peur et radicalise sa pratique du maintien de l'ordre comme répression du droit de manifester. Mais il va en même temps céder : le 10 décembre, les Gilets jaunes obtiennent des mesures sociales que quinze ans de luttes syndicales n'ont jamais obtenues. Apparaît le slogan « *Fin du monde, fin du mois, même combat* », alors que le pouvoir a tenté de convaincre les militants écologiques de ne pas manifester. Ils n'ont pas cédé. C'est là que, pour moi, commence l'évolution des Gilets jaunes vers la cause démocratique et sociale. Les scories du mouvement – je reste attentif à la xénophobie présente dans notre pays – sont relativisées par sa dynamique de politisation. Le climat insurrectionnel n'était pas présent dans tous les quartiers. À l'ouest, les boutiques de luxe étaient barricadées, mais de Bastille à République j'ai vu plein de magasins qui se disaient Gilets jaunes. La grande peur est du côté du pouvoir et des discours médiatiques.

*À quelle nécessité ce livre répondait-il ?*

Je n'ai jamais fait un livre sur un événement en cours. Dans celui-ci, je ne veux ni prédire le futur ni parler au nom des Gilets jaunes, mais écrire contre ce qui tombe d'en haut sur eux : la répression policière, la délégitimation, la caricature, le rejet, le mépris, la mort sociale, la haine de classe. Je fais le choix d'être un avocat commis d'office, pour les réhabiliter contre la calomnie. Mais ce livre est nourri du travail collectif de *Mediapart*. Devant l'inédit de l'événement, il fallait aller voir. Et ce qu'on a vu ne correspondait pas à la vision d'en haut du système marchand et de la gratuité publicitaire, qui insistait sur les violences des Gilets jaunes, caricaturait le moindre incident raciste et mettait en avant des porte-paroles autoproclamés. Alors que c'est un mouvement pacifique, dont tous les textes sont sans ambiguïté sur la question du racisme, et auto-organisé.

*Vous avez été surpris ?*

Non, j'ai été heureux. Il faut croire ce qu'on raconte. Nous savons que nous arrivons à un point irrémédiable à la fois du dérèglement climatique et de l'inégalité des richesses, qui crée ce que Bruno Latour appelle un monde *off-shore*, où les classes dirigeantes ne se sentent plus comptables du commun. Comme c'est intenable, il y a des dérives autoritaires à travers le monde et en France, au cœur d'un pouvoir qui se disait pourtant libéral.

**ENTRETIEN AVEC EDWY PLENEL**

Je rappelle la phrase de Walter Benjamin : « *Marx dit que les révolutions sont les locomotives de l'histoire mondiale. Mais peut-être que c'est assez différent. Peut-être que les révolutions sont les tentatives pour les passagers de ce train, c'est-à-dire de l'espèce humaine, de tirer le signal d'alarme.* » Tous les mots comptent : tous les passagers du train sont concernés. Tout ce qui peut aider à déclencher le signal d'alarme est pour moi une bonne nouvelle.

***En l'absence de médiations, l'auto-organisation ne comporte-t-elle pas à la fois la possibilité de l'anarchisme et celle du césarisme ?***

Il faut parier sur l'improbable. Je ne dis pas que cette auto-organisation va produire ce que je souhaite, mais que c'est une bonne nouvelle, car elle pose la question démocratique. Au-delà de l'agenda écologique ou social de chacun, ce qui fait levier actuellement, c'est la reprise en main de la boussole de l'égalité. Si on prend au sérieux la radicalité de l'énoncé de l'égalité (« *Les hommes naissent libres et égaux en droit et en dignité* »), les droits fondamentaux s'avèrent plus importants que le seul droit de vote. Les 500 manifestants tués en 1830, morts pour la liberté de la presse contre les ordonnances de Charles X, l'avaient compris, à une époque d'exploitation très dure. Aujourd'hui, le critère pour nous sauver de la catastrophe, c'est l'intensité de la pratique de ces droits. Par nature, cela va à l'encontre de toute dérive autoritaire. Les Gilets jaunes ont choisi le débat, le rassemblement, l'organisation d'assemblées des assemblées, à Commercy, à Saint-Nazaire... Accompagner leur dynamique, c'est accompagner ce qui surgit d'elle spontanément. À partir de l'injustice fiscale, ils ont posé la question de l'inégalité démocratique. Ce livre se réfère beaucoup au XIX<sup>e</sup> siècle, qui, malgré les avertissements de Walter Benjamin, a perduré dans les illusions du progrès, de l'histoire déjà écrite, des sachants et des experts. Réenchanter les chemins de l'émancipation, c'est retrouver ce qui pré-

existait même à l'anarchisme : l'exigence démocratique et sociale. Ce mouvement social qui dure et ne faiblit pas exprime ce qu'on a vu monter d'élection en election, l'augmentation de l'abstention et du vote blanc. Alors que j'avais fini le livre, j'ai appris une chose qu'on ne dit pas sur Ledru-Rollin, qui a une avenue dans chaque ville française pour avoir porté le suffrage universel masculin en 1848. Ledru-Rollin – et c'est un remords pour une République qui a mis un siècle pour se dire démocratique et sociale, en 1945 – part en exil avant le coup d'État du futur Napoléon III et écrit un article disant : « *Plus de président, plus de représentants* ». Il nous dit : attention à la délégation des pouvoirs.

***Alors que la lutte des classes est évacuée du débat public, votre livre fait souvent référence à Marx.***

Toute la bataille du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est de mettre des adjectifs à la République. Elle n'a pas été menée seulement par les ouvriers, mais par le mouvement social dans son ensemble. Bien que la lutte des classes existe, les classes ne sont pas des réalités figées. Mon travail de journaliste et mon itinéraire politique, que je n'ai pas renié, pas plus que Maurice Nadeau n'avait renié le sien, m'ont montré que la gauche n'était pas par nature propriétaire du bien et du juste – et encore moins de la lucidité ! Mais si les partis de gauche sont en crise, c'est parce qu'ils ont oublié que leur raison d'être était de défendre des intérêts sociaux divergeant des intérêts dominants. Deuxièmement, l'idée d'une expression légitime de la lutte des classes est en crise : le taux de syndicalisme en France est très faible et les partis issus de cette histoire sont constitués de gens captés par l'État où, depuis Mitterrand, la gauche a perdu son altérité et son autonomie. Quelle est la pertinence des textes politiques de Marx aujourd'hui ? C'est que, face à l'événement, Marx se bouge. Il regarde, et il est surpris. Beaucoup de belles figures de la Commune comme Élisée Reclus savaient que c'était fichu, mais elles l'ont quand même accompagnée.

**ENTRETIEN AVEC EDWY PLENEL*****Que faire de la catégorie de peuple ?***

Plutôt que de peuple, je parle de dynamique, de mouvement. L'important est le déplacement. Nous sommes à une époque où, plus que des partis, des mouvements naissent. On pourrait tirer leçon de l'Italie, où le Mouvement 5 étoiles, né de la lutte anti-corruption et pour l'écologie, s'est jeté dans les bras de l'extrême droite, le parti démocrate n'ayant pas voulu s'allier avec lui. Il faut d'abord construire un rapport de force avec la société. Les jeunes zadistes, les hospitaliers avec les migrants, les premiers organisateurs des ronds-points, sont-ils les plus représentatifs du cœur de la classe opprimée ? Pas forcément. Mais c'est à partir de ces minorités-là que naît le renouvellement de la question sociale. D'autant plus que nous vivons des épreuves collectives. Nous ne sommes pas seulement dans un moment de lutte des classes, mais de crise de civilisation. Donc, tout ce qui parle à tout le monde m'importe. J'insiste sur la question des migrants pour cela. Parmi les droits fondamentaux, il y a le droit de quitter son pays de naissance et d'en choisir un autre. Ceux qui pensent la lutte des classes en propriétaires, en experts, sont les mêmes qui ne se précipitent pas sur les migrants et flirtent avec la « préférence nationale ». Je suis issu d'une histoire où un peuple qui en opprime un autre ne saurait être libre, et où un peuple incapable d'accueillir ne saurait être solidaire de son prochain.

***Le spontanéisme des Gilets jaunes ne se heurte-t-il pas au système électoral ?***

C'est la nouveauté des Gilets jaunes : pour la première fois, un mouvement social s'unifie autour de la question de la représentation. Ils proposent que le vote blanc soit pris en compte et que, s'il est majoritaire, les candidats ne puissent pas se représenter. Ce n'est pas un vœu pieux, puisque des gens se mobilisent, se politisent. Tous nos droits sont nés de forces, de mouvements tenus pour minoritaires, ou minorisés, ou renvoyés à un statut minoritaire : les associations clandestines, les

femmes, les LGBT, les anti-coloniaux, les jeunes... Comme disait Camus, la démocratie, ce n'est pas la majorité, c'est le souci de la minorité. Quelque chose se joue là, pour unifier, non pas le peuple, mais des mouvements populaires où de la politisation est en cours – sachant que la question des inégalités concerne le salariat, les précaires, mais aussi les classes moyennes. Des gens qui ont voté différemment aux élections s'aperçoivent qu'ils partagent les causes communes de l'égalité. L'égalité, c'est la promesse du déplacement : quelqu'un peut avoir voté Front national et se retrouver à une réunion dans un squat de migrants.

***À quelles autres expériences politiques avez-vous pensé depuis le début du mouvement il y a six mois ?***

Je n'ai pas d'autre référent que la libération de la parole en 1968, même si je ne l'ai pas vécue, étant en Algérie. Sauf qu'à l'époque le pouvoir a donné une respiration politique. Aujourd'hui, il chauffe à blanc le pays en humiliant, en brutalisant, en dépréciant avec morgue. Emmanuel Macron, c'est *Le portrait de Dorian Gray* de la V<sup>e</sup> République. Ce n'est pas le pire des présidents, comme Louis XVI n'était pas le pire des rois, mais c'est l'acmé de la dégénérescence du présidentia-lisme et de la crise de la représentation. Jusqu'à Chirac, il y avait une génération au pouvoir qui avait grandi depuis la III<sup>e</sup> République. Depuis Sarkozy, c'est une dégénérescence cumulative. Cette phrase de Mitterrand est terrible : « *Ces institutions étaient dangereuses avant moi, elles le seront après moi.* » Ça veut dire qu'il a échoué, voire qu'il a fait pire. Emmanuel Macron aujourd'hui, c'est seulement une performance. Il n'y a plus de médiations, pas de collectif, une verticalité encore plus asséchée, avec une part d'ombre dont on n'a pas encore toutes les clés et qui est au cœur de la fragilité de cette présidence. Derrière la jeunesse, il y a un très vieux monde. Pour faire le lien entre toutes les choses que nous disons, je vais faire du Castoriadis : il faut défendre l'autonomie. Celle des acteurs, des journalistes, des élus, des fonctionnaires, des citoyens. L'autonomie est un idéal d'émancipation et d'éducation. Mon



**ENTRETIEN AVEC EDWY PLENEL**

expérience et nos enquêtes montrent que le présidentielisme est une nécrose de la politique. L'auto-organisation, elle, est profondément émancipatrice.

***Quel rapport au passé voyez-vous dans l'événement ?***

Le vers le plus stupide de l'Internationale, c'est « *Du passé faisons table rase* ». Je suis dans la lignée de Walter Benjamin, d'Antonio Gramsci, de Daniel Bensaïd : le présent est une actualisation du passé. On peut être vaincu, mais il y a une promesse qui rebondira. C'est ainsi que se sont construites les réelles émancipations, les ouvertures de perspectives. Nous vivons une troisième révolution industrielle, numérique, avec de nouveau un rétrécissement de l'espace et une accélération du temps. Partout dans le monde, c'est de nouveau le moment d'une bataille entre progrès et « régrès », qui appelle des imaginations, des refondations démocratiques. Et nous sommes peut-être dans un moment plus ample encore, et le dire nous rend lucides : le numérique, dont nous ne connaissons que les balbutiements, provoque un ébranlement semblable à celui de l'imprimerie qui a donné les Lumières d'un côté, de l'autre la conquête coloniale du monde. Ce sont des moments où, dans la diversité populaire, on se réapproprie les savoirs.

***Votre voix de journaliste semble porter comme celle d'un intellectuel. Quel est votre rôle dans notre moment ?***

Je suis simplement une tête de gondole. Le journalisme n'est pas une aventure personnelle, on peut s'y égarer. Sans l'expérience collective de *Mediapart*, sans la génération qui fait ce journal, ma parole n'aurait pas la même portée. La leçon d'Albert Camus et de Hubert Beuve-Méry est celle-ci : un journal, c'est à la fois bien faire son travail, comme à l'atelier, mais aussi rencontrer son époque, s'y distinguer. Notre métier est de produire des informations d'intérêt public. Je ne suis pas philosophe, es-

sayiste, ni représentant d'un courant partisan. Nous devons, comme disait Camus, élever ce pays en élevant son langage, en faisant un journalisme d'idées, c'est-à-dire qui n'accumule pas des faits, mais qui donne du sens. L'époque est obscure, dangereuse, incertaine, mais formidablement jeune. Le bousculement de nos comforts anciens, je le vis comme un défi dans lequel le journalisme retrouve une certaine jeunesse. À *Mediapart*, nous avons été requis par notre époque. Sur l'indépendance journalistique, l'intégrité professionnelle, la qualité, l'originalité. Aujourd'hui, les droits fondamentaux commencent à être reniés. Si on pense le journalisme dans un rapport au réel et au droit de savoir, être journaliste c'est forcément être ancré sur la radicalité démocratique. Donc, on ne peut pas être journaliste et soutenir des idéologies meurtrières. Les journalistes sont concernés par la vitalité de la démocratie. Si elle recule, tout le monde en paiera le prix. Des journaux qui énoncent des opinions, le cimetière en est plein. Je n'ai jamais cru à la mort du papier, mais je crois à la crise de la presse généraliste imprimée. Profitons des liens, des relations, des partages que permet le numérique pour être un carrefour de la société.

***Vous continuez pourtant de faire des livres.***

Depuis dix ans, mes livres sont très imbriqués avec *Mediapart*. Ils sont un moyen de réfléchir à ce que nous faisons. Je m'étais mis à une thèse sur l'État et l'école, qui m'a pris sept ans, n'est jamais devenue une thèse et a donné *La République inachevée*. Puis j'ai été le porteur de mauvaises nouvelles à François Mitterrand. Après une sortie de route, j'ai écrit *La part d'ombre*. Ensuite, ce fut *Un temps de chien* et *Les mots volés*, qui forment une trilogie sur cette présidence. Puis il y a deux livres charnière : *La découverte du monde*, reprise d'un reportage sur les traces de Christophe Colomb, sorti après la réponse de la puissance américaine à l'attaque terroriste de 2001. L'autre, c'est *Procès*, sur la crise au *Monde*, où je ne voulais pas régler des

**ENTRETIEN AVEC EDWY PLENEL**

comptes ou jouer dans la cour de récréation. Dans ce livre, il y a beaucoup de choses pour comprendre ce que j'ai fait après. Il était peut être trop tenu dans l'écriture, mais il fallait être sec. Puis j'ai rendu compte du laboratoire qu'est *Mediapart*. Dans *La valeur de l'information* et *Le droit de savoir*, j'ai théorisé un droit qui concerne tout le monde, au-delà de la liberté de l'information. Dire non, au-delà de la part personnelle qui est le décès de mon père, est fondé sur l'idée qu'il y a un moment où il faut savoir dire non. Ce non ne pouvait pas être aigre, alors j'ai fait *Dire nous*. Enfin, il y a les articles qui provoquent des livres à l'initiative d'éditeurs, *Le devoir d'hospitalité*, *Pour les musulmans...* Alors, pourquoi des livres ? Je les sacralise peut-être. Ils sont des points de repère dans mon autodidaxie permanente. Les livres sont comme des respirations.

***Finalemment, ce qui fait le lien dans votre vie, du Monde à Mediapart, n'est-ce pas un rapport conflictuel au pouvoir ?***

Un jour, peut-être, je sortirai d'une légende noire qui m'encombre. Ce n'est pas un regret, mais je dois me battre avec. J'ai passé 25 ans au *Monde*, dont 10 à sa direction. Mes plus belles années personnelles ont été les quinze premières. Je le dis souvent : si j'ai eu un aveuglement, il fut plus « mondiste » que trotskyste. Pour beaucoup, j'avais conquis un lieu de pouvoir. Mais moi, je me voyais dans une collectivité. J'avais certes du pouvoir, mais je ne me vivais pas comme ayant conquis un pouvoir. C'était inconcevable pour les « *professions délirantes* », comme disait Lacan en reprenant le *Monsieur Teste* de Paul Valéry. Il y aurait de quoi faire une liste rectificative de tout ce qu'on a dit sur moi. Puis, en 2003, j'ai compris que je devais reprendre ma liberté. C'était comme dans *Les cigares du pharaon*, quand Tintin voit que sous les masques il y a tous les membres de la bonne société, avec des intérêts divergents mais rassemblés contre un type qui leur échappait. J'ai choisi l'enga-

gement dans une profession. Je suis issu d'une gauche qui s'est opposée au stalinisme, qui le disait. Dans *Secrets de jeunesse* – bizarrement le seul livre que je n'ai pas mentionné tout à l'heure ! –, je dis souvent, après un choix intellectuel abstrait fait dans la librairie Maspero d'Alger en 1969, que j'ai choisi la famille politique qui était la plus libertaire dans ses pratiques internes, dans sa sensibilité. Et pourtant, aujourd'hui, je suis patron d'un journal. Mais nos dispositifs internes me ramènent à de l'horizontalité, à du partage. Ils m'empêchent d'être dans mon *hubris* solitaire.

***Est-ce alors plutôt un rapport à l'État et à la France ?***

Plutôt que la question de l'État, c'est un rapport à la domination et à l'émancipation. L'histoire de mon père est celle d'un haut fonctionnaire qui dit non. Il était le plus jeune inspecteur d'académie de France, métropole et empire compris. Ce que d'autres disent *in petto*, il l'a dit tout haut. Il en a payé le prix, dans sa carrière, dans sa vie personnelle, dans sa solitude. Aujourd'hui, il nous faut des gardiens de l'État qui ne ramènent pas à l'État pétainiste. Il en existe, je connais des policiers plus conscients de la question sociale que certains politiques. On m'a souvent reproché de faire passer la question coloniale avant la question sociale. Je viens de la question coloniale, qui est la question sociale puissance dix. À Paris, je regarde souvent les dates de construction des immeubles. Bien souvent elles correspondent à la période de la France coloniale. Impossible de penser Paris sans ça. Nous sommes arrivés à un moment où rien ne peut se faire sans ce lien au monde. Beaucoup de pays d'Afrique nous le montrent. La jeunesse du monde et de notre langue, elle est là. L'avenir de notre propre univers culturel, il est là. Il faut accepter qu'il soit en nous.

## Le soulèvement n'est pas qu'un geste

**Désirer désobéir. Ce qui nous soulève est le premier tome de la nouvelle série de l'historien et critique d'art Georges Didi-Huberman après les six volets de L'œil de l'histoire. Cet opus rassemble une série d'articles écrits entre 2015 et 2017, en amont et en aval de l'exposition Soulèvements qui s'était tenue au Jeu de Paume en 2016. Le programme est à la fois alléchant et ambitieux : un « essai de phénoménologie et d'anthropologie – voire une poétique – des gestes de soulèvement ».**

par Zoé Carle

---

**Georges Didi-Huberman**  
*Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1  
 Minuit, 688 p., 28 €

---

Placé sous le triple patronage d'Henri Michaux, de Theodor Adorno et d'André Breton, qui inaugurent le texte, et de ceux, tacites, de Walter Benjamin et d'Aby Warburg, le titre pouvait faire espérer au lecteur ayant laissé Georges Didi-Huberman avec la geste martyrologique de *Peuples en larmes, peuples en armes* la possibilité d'une respiration, d'une trouée dans la noire forêt des désespoirs politiques de l'auteur. Las, c'est sur un suaire que s'ouvre l'ouvrage. La tonalité neurasthénique domine toute la première partie, en dépit même des promesses du titre : désirer désobéir. Des reliquats de désir, des « *lucioles* », subsistent bel et bien dans les analyses de Didi-Huberman qui exhume de précieuses trouvailles, textuelles et iconographiques. Pourtant elles sont comme serties dans un long lamento d'impuissance.

Cette tonalité amère ne rend pas justice à l'extraordinaire traversée érudite à laquelle nous convie ce livre salutaire à bien des égards, formidable synthèse de la question du soulèvement au sein de la philosophie occidentale, articulée aux plus récents apports de la recherche en sciences sociales mais aussi aux « disciplines du sensible » que sont la littérature et l'histoire de l'art. Sous l'égide de trois figures principales, Walter Benjamin, Aby Warburg et Georges Bataille, Didi-Huberman met en dialogue une impressionnante bibliothèque dans une sorte d'*all-star book* des théoriciens et écrivains du soulèvement. Il exhume toute une littérature théorique et critique

pour un temps écartée des études d'histoire de l'art et d'histoire littéraire et jongle d'une référence à une autre, des plus évidentes aux plus oubliées : Elias Canetti, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Antonio Negri, Spinoza, Michel Foucault, Furio Jesi, André Breton, Judith Butler, Jacques Rancière, pour ne citer qu'eux parmi cette populeuse bibliographie.

À ce titre, il est indispensable de ne pas se laisser décourager par l'atmosphère pesante d'anti-chambre funéraire que constituent les premiers chapitres. Car le livre se donne aussi sans doute comme un cheminement, qui parvient de plus en plus à lâcher les rives de la déprime d'un penseur étonnamment peu en prise avec les luttes sociales contemporaines, mais aussi, sur le plan de l'écriture et des objets, qui quitte une réflexion souvent hors sol, peinant à saisir les corps spectraux des soulèvements, pour avancer vers quelques chapitres lumineux vers la fin, qui se distinguent par leur aller-retour entre précision historique et portée théorique. On discerne de fait plusieurs strates dans cette compilation d'articles qui aurait sans nul doute gagné à être mieux éditée. Et pourtant, en dépit de ce cheminement vers ce qui a fait la force de Didi-Huberman, cette articulation complexe entre histoire des idées et mémoire des images, une impression de malaise persiste après la lecture.

« L'histoire sociale n'est pas de l'art » : ce rappel à l'ordre avait été formulé en 2016 par Philippe Artières dans sa [virulente critique de l'exposition du Jeu de Paume](#) : « *la proposition de Didi-Huberman ne nie pas seulement l'histoire, elle livre de notre présent une bien étrange représentation : un monde résolument ethnocentré, hétérocentré, masculin, urbain... un monde*

### LE SOULÈVEMENT N'EST PAS QU'UN GESTE

*où le sac en plastique et le sort des Palestiniens sont sur le même plan. Un monde dont Didi-Huberman supprime la violence ; on en viendrait à croire qu'il n'est pas de répressions, pas de massacres, pas de violence (1) ». En ce sens, il n'est pas anodin que l'écriture de la plupart des chapitres ait été contemporaine de cette exposition, que l'on peut dire ratée si l'on prend au sérieux son ambition de se dire « politique ».*

Le malaise du lecteur tient aux objets mêmes que se donne l'historien de l'art ou plus précisément à la distorsion à laquelle il les soumet : « *Avant même de s'affirmer comme actes ou comme actions, les soulèvements surgissent des psychismes humains comme des gestes : des formes corporelles. Ce sont des forces qui nous soulèvent, sans doute, mais ce sont bien des formes qui, anthropologiquement parlant, les rendent sensibles, les véhiculent, les orientent, les mettent en œuvre, les rendent plastiques ou résistantes, c'est selon.* » Or c'est tout l'inverse : avant d'être des gestes ou des formes corporelles, les soulèvements sont des réactions à des situations d'oppression, de domination, à des entreprises de destruction et de négation de droits politiques et sociaux, des résultats de rapports de force politique, produits au sein de mondes sociaux. Tout cela disparaît comme par enchantement des analyses de Didi-Huberman, comme disparaît la violence politique, bien réelle pourtant, comme nous le rappelle chaque samedi si l'on en reste à la situation française. Foin de tout ceci, les soulèvements seraient des « gestes » qui surgissent des « psychismes humains ». Cette perspective n'est pas seulement erronée, elle conduit l'auteur à se perdre en des terrains mouvants et à agiter de poisseuses questions.

« *Si le soulèvement est une puissance, de quoi est-ce donc la puissance ?* » Voilà bien la question à laquelle visiblement Georges Didi-Huberman ne sait pas apporter de réponse. « *Est-ce parce que l'évidence des soulèvements se révèle le plus souvent tragique et conflictuelle que, dans cette dialectique, le non l'emporte si régulièrement et si brutalement sur le oui ? Est-ce pour son urgence pratique ou pour son prestige théorique que le défaire l'emporte si souvent sur le faire ?* » À force de ne vouloir voir dans les soulèvements que des gestes, l'auteur en vient à une position surplombante qui les transforme en postures de contestation ou de refus, méprisant le contenu de demandes précises et précisément

politiques adressées par les « masses », les « multitudes » ou les peuples qui se soulèvent.

Car il n'existe pas de « formes » du soulèvement en dehors des mouvements sociaux dans lesquels il s'incarne. En dépit de similitudes trompeuses entre leurs formes, les demandes de mouvements contemporains comme le 15-M, la révolution tunisienne, la révolution égyptienne, la révolution syrienne, Occupy Wall-Street, Gezi Park ou la place Syntagma, tout en empruntant à une esthétique de lutte commune que l'on dira bien volontiers transnationale, étaient – est-il besoin de le préciser ? – bien différentes dans leurs demandes et leurs dynamiques de mobilisation. Et ces demandes étaient formulées en une clarté limpide. « *Pain, liberté, justice sociale* » en Égypte, par exemple. Réduire une demande de justice sociale à un désir infini de « défaire » est bien là le privilège et le confort de ceux qui ont tous leurs droits.

Et Didi-Huberman s'étonne, s'offusque : il y a des soulèvements de droite ! Cela veut-il dire qu'il faut condamner tout soulèvement ? Là encore, la vision à distance qu'il déploie se noie dans de fausses apories, et l'auteur le reconnaît bien volontiers quelques centaines de pages plus loin : « *Voilà, en tout cas, de quoi nous prévenir que les mots "soulèvements", "insurrection" ou "révolte" ne sauraient d'aucune façon donner des clefs – tels des mots magiques – pour tout ce qui touche aux désirs d'émancipation et, en général, à la constitution du champ politique. [...] Où va donc la colère ? C'est une question qui ne dépend pas unilatéralement de la puissance que son torrent déploie* ».

On oscille ainsi en permanence entre des développements très abstraits qui aboutissent incessamment sur la question de la perte et de l'impuissance, et ces moments qui surgissent comme des éclairs de lucidité auxquels s'accrocher. On objectera que l'époque n'offre rien de réjouissant et Didi-Huberman lui-même le reconnaît, analysant *in fine*, mais un peu tard, sa propre mélancolie en ces termes : « *C'est comme si une part de la pensée émancipatrice, aujourd'hui, se laissait aller à quelque chose comme une mélancolie devant la "catastrophe en cours". Comme si la pensée du politique avait pris, ou repris, un goût de cendre. Comme si cette pensée abandonnait peu à peu le terrain du gai savoir et de cette "ivresse" que Walter Benjamin avait su admirer dans la "politique poétique" des surréalistes, à la fin des années 1920. Comme si, enfin, nous*



Georges Didi-Huberman © Jean-Luc Bertini

### **LE SOULÈVEMENT N'EST PAS QU'UN GESTE**

*devions nous abandonner à une version inversée – donc simplement rivale, symétrique et, peut-être, inconsciemment mimétique – du déclinisme revanchard et identitaire qui règne un peu partout dans les innombrables discours réactionnaires. »*

En effet. À l'heure où la rage de destruction du libéralisme autoritaire menace les conditions de vie des plus vulnérables, où les scandales et mensonges d'État fleurissent, où la répression policière et judiciaire brutale d'un mouvement social comme les Gilets jaunes met en péril les libertés

### LE SOULÈVEMENT N'EST PAS QU'UN GESTE

fondamentales, on se demande s'il n'y aurait pas urgence à sortir de la déploration. On objectera que ce n'est pas là le propos d'un tel texte. Oui, mais ce dernier manque également la question qu'il entend poser et qui mérite de l'être sur un tel sujet.

#### Quel rôle pour les disciplines du sensible ?

Car cet essai, qui tire les conséquences de soixante ans de critique dans les sciences humaines, est tout à la fois nécessaire, anachronique et en certains points dangereux. Il s'inscrit dans cette double lame de fond qui a vu la réhabilitation de l'émotion dans les sciences sociales et qui signe le retour des disciplines du sensible vers les questions politiques. Pourtant, il peine souvent à dépasser le cadre d'une réflexion hors sol et hors contexte qui flotte très au-dessus des dynamiques de mobilisation – critiques déjà formulées au moment de l'exposition du Jeu de Paume. La puissance des gestes, l'esthétique de l'action collective, les formes qu'elle fabrique, sont des objets ambigus et piégeux. Et si l'intelligence et l'érudition de Didi-Huberman lui permettent souvent d'esquiver brillamment ces questions à la faveur de quelques développements censés opérer comme des garde-fous, il ne cesse de tomber lui-même dans les pièges qu'il dénonce. L'auteur en appelle à une triple prise en compte, anthropologique, philosophique et sensible (poétique ou plastique), des soulèvements, mais demeure résolument au-dessus des soulèvements tels qu'ils s'incarnent dans les mondes sociaux.

Paradoxalement, l'écrit occupe peu de place dans les obsessions de l'érudit. À tout le moins l'écrit produit par les acteurs des soulèvements. Et c'est sans doute symptomatique : la fixation sur l'image et sur le geste conduit à occulter tout un pan de signification. Il y avait bien une section « Des mots » dans l'exposition, mais les mots y étaient traités comme des images, plutôt pour les formes qu'ils constituent que pour leur signification. L'abstraction totale du côté du contenu des revendications, sauf en de rares occasions, est le corollaire de l'angle mort sur le statut même des images produites par les soulèvements – hormis dans le chapitre « Images et sons à bout de bras ». De la même façon, Guy Debord est cité abondamment, mais Didi-Huberman semble ne pas tirer toutes les leçons de ce qu'il nomme « *vinagre radical* ». La question de l'art et du spectacle est pourtant au cœur de la démarche de

l'historien de l'art, guettée sans arrêt par la réification. Ainsi, le programme intellectuel appelé de ses vœux par Didi-Huberman n'est pas véritablement mis en pratique.

Dans le geste esthétique que dessine l'auteur et qui va de la perte à la perte, c'est bien le sens politique du soulèvement qui se dissout. Avant d'être *geste*, le soulèvement s'ancre dans des colères politiques qui ne tiennent pas tout entières dans l'économie funéraire et martyrologique des révolutions. Mohamed Bouazizi en Tunisie, Khaled Said en Égypte, ces morts inaugurales sont bien là, mais elles sont partie prenante de récits rétrospectifs des révolutions, elles y jouent le rôle de myèmes qui ne se superposent pas complètement avec la réalité de la geste révolutionnaire. Il faut sans doute les analyser en tant que telles, et c'est l'un des rôles de la littérature et de l'histoire de l'art, mais celles-ci doivent être vigilantes. C'est d'ailleurs l'objet de l'autre livre de Didi-Huberman qui paraît cette année, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, magnifique analyse qui trouve son point de départ dans l'œuvre de Pascal Convert, *Pièta du Kosovo*, dans ses dialogues avec les images de crise produites par le photjournaliste Georges Méryllon. Si brillante soit l'analyse, c'est pourtant à nouveau dans la question du deuil que s'épuisent les images politiques de l'historien de l'art.

Certes, les martyrs jouent un rôle important dans l'économie émotive et pathétique des soulèvements, dans la mythologie révolutionnaire même. Mais avant l'enterrement de Pierre Overney en 1972, c'est bel et bien une grève générale qui a déclenché Mai 68. Pourtant, c'est tour à tour sur la perte, sur la déclaration d'impuissance des peuples, sur les échecs présentés comme inévitables de ces « *déclarations d'impuissance* », en un mot sur les idées amères qui innervent et dénervent toute une pensée critique à gauche aujourd'hui, que l'auteur semble vouloir incessamment retourner. Les martyrs jonchent les révolutions et ils prennent toute la place du livre, mais à y bien regarder, et peut-être pas très loin, en ce moment même de l'autre côté de la Méditerranée, dans les manifestations algériennes c'est bien la vie et la jeunesse qui soulèvent les rues d'Alger, d'Oran, de Tizi Ozou... tandis que le pouvoir mortifère s'ancre résolument du côté de dirigeants cacochymes. Et sur les murs du côté nord de la Méditerranée s'étale ce slogan qui pourra sans doute interpeller le grand lecteur de Georges Bataille qu'est Georges Didi-Huberman : « *Mais que fait la police ? Ça crève les yeux.* »

## Le sionisme, un passé simple

***Livre aussi court qu'ambitieux, Le sionisme fut un humanisme cherche à réévaluer les discours fondateurs du sionisme comme courant politique et intellectuel. Uri Eisenzweig parvient à restituer des pans oubliés des œuvres de Moses Hess, Herzl, Pinsker ou Arthur Ruppin, et fait découvrir au public francophone le dynamisme des études anglophones et israéliennes sur ces questions. Parfois partisan, le livre rencontre certains écueils qui éclairent les difficultés contemporaines de la réflexion sur la question sioniste autant que les hésitations de l'auteur entre un propos scientifique, politique ou moral.***

par Pierre Tenne

---

**Uri Eisenzweig**  
*Le sionisme fut un humanisme*  
 Seuil, 192 p., 19 €

---

Le titre plus que mystérieux, le passé simple suggérant aussi bien le récit que l'oubli d'une histoire, trahit le projet d'un livre au genre indéterminé, ni tout à fait historique ni entièrement manifeste, ni militant ni neutre. Ce passé simple accolant sionisme et humanisme dévoile dans la conclusion de l'ouvrage une entreprise audacieuse : la réévaluation des premières pensées sionistes à rebours de nombreuses traditions historiennes et politiques, pour en rappeler la portée humaniste. L'audace est ici kaléidoscopique, comme si souvent lorsqu'il s'agit de la question sioniste : audace de s'inscrire en faux contre la radicalisation (extrême) droitière de cette histoire par le Likoud et d'autres politiques, israéliens ou non, depuis ces dernières décennies. Audace encore de dénoncer les outrances d'un Zeev Sternhell assimilant sionisme et proto-fascisme. Audace toujours de vouloir ouvrir une nouvelle voie dans le champ si complexe des études scientifiques consacrées à ces questions.

Uri Eisenzweig, professeur de littérature sachant faire valser les objets d'étude (le roman policier, la littérature fasciste, Nerval, et maintenant le sionisme) comme les langues (anglais, français et hébreu notamment), se propose d'ouvrir cette nouvelle voie à partir d'une étude des textes fondateurs du sionisme et de sa préhistoire : Moses Hess d'abord, puis Leon Pinsker et Theodor Herzl avant Zangwill et Ruppin. Si Herzl a laissé

son empreinte de géant dans l'histoire du sionisme, suite notamment au congrès fondateur de Bâle de 1897 qui marque l'acte de naissance du sionisme dit politique, Pinsker reste moins connu en France malgré le succès de son ouvrage *Autoémancipation !* de 1882. Uri Eisenzweig procède à une analyse littéraire extrêmement féconde de ces textes, par une approche comparatiste et philologique informée voire inédite : la capacité de l'auteur d'en revenir à l'original hébreu de nombreuses œuvres rétablit une dimension effectivement peu connue des premiers textes sionistes. L'essentiel de ce rétablissement vise à démontrer que les premiers sionistes, autour des Amants de Sion ou de l'Organisation sioniste mondiale, donnaient en réalité une importance plus que secondaire à l'objectif territorial palestinien. Cet objectif territorial *indéterminé* – pour reprendre le mot de Herzl lui-même dans *Der Judenstaat* (1896) – conduit Eisenzweig à conclure à une absence d'idée nationaliste dans les pensées des premiers sionistes. De ce « *sionisme [qui] ne fut pas un nationalisme* », l'auteur en arrive à l'idée d'un sionisme qui fut un humanisme.

Se concentrant sur la dimension intellectuelle et littéraire de l'aventure sioniste, l'ouvrage en vient ainsi à retracer la filiation de ces premiers jalons humanistes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et, bien sûr, la fondation d'Israël, faisant un sort tout particulier à l'expérience éphémère du Brit Shalom (1925-1933). L'association qui, autour d'Arthur Ruppin et avec Scholem ou Buber, fut parmi les premières à défendre l'idée d'un État binational fournit ici l'occasion d'une révision historique stimulante, appelant autant à

### LE SIONISME, UN PASSÉ SIMPLE

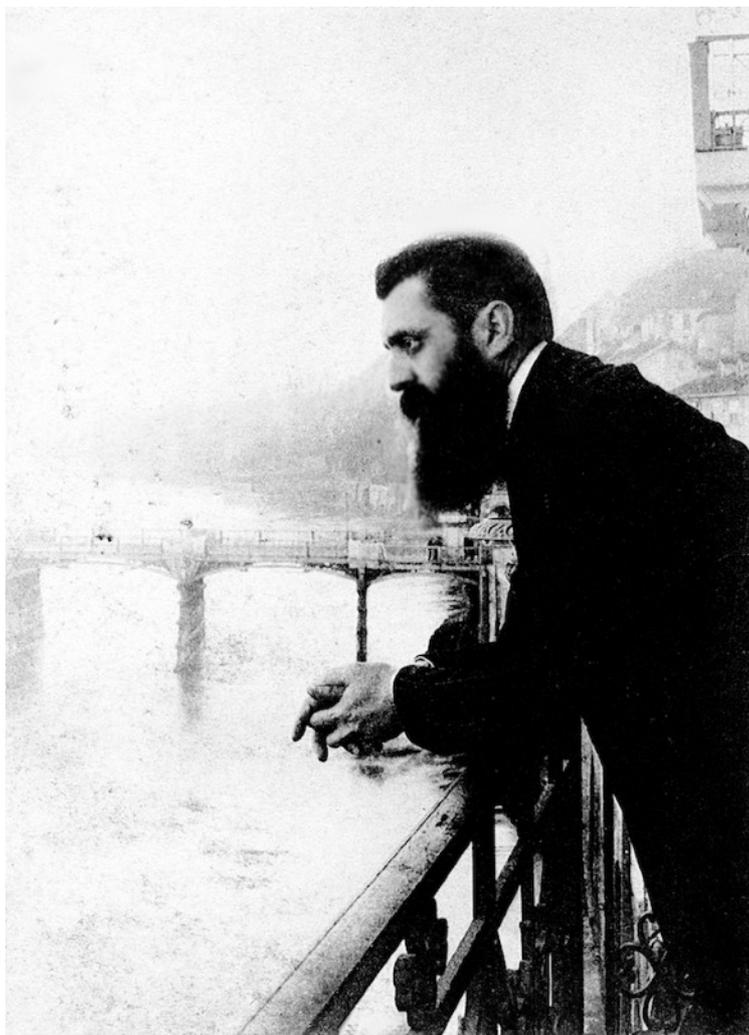
redécouvrir cette histoire et certains travaux israéliens récents qui y sont consacrés qu'à mieux comprendre un « récit officiel » du sionisme ayant cherché à faire du Brit Shalom le symbole contrefait d'une extrême gauche sioniste, opposée aux révisionnistes de Jabotinsky puis de l'Irgoun et du groupe Stern, tout en étant complémentaire des uns et des autres. L'analyse des textes souligne alors la grossièreté politique d'une sorte d'« histoire officielle » qui voulut se faire passer pour centriste, instrumentalisant cette histoire pour fonder *a posteriori* l'identification entre l'État d'Israël fondé en 1948 et l'histoire sioniste en général : « *D'où l'anachronisme dans l'identification contemporaine de l'État d'Israël au "sionisme", identification qui n'est répandue que parce que utile à la rhétorique politique de part et d'autre du conflit autour d'Israël/Palestine.* » Uri Eisenzweig se dresse contre ces anachronismes de façon convaincante, proposant en creux une réévaluation des termes mêmes du débat contemporain, objets d'une captation politique de la part d'un certain nombre d'hommes d'État et de politiques, notamment israéliens, au mépris de l'histoire et des textes.

*Le sionisme fut un humanisme* se place ainsi à l'intersection de nombreuses polémiques et d'autant de débats savants, qu'il stimule avec une remarquable finesse. Ce constat louangeur n'empêche cependant pas un certain nombre de réserves que la forme ramassée de l'ouvrage (160 pages) n'explique qu'en partie. Ainsi, l'usage parfois cavalier des études historiques consacrées au sionisme ou à l'histoire du Proche-Orient et de l'Europe contemporaine donne parfois l'impression que l'auteur ne met en lumière que ce qui sert son propos. La dénégation de la dimension nationaliste du projet sioniste aurait gagné à être mise en rapport avec les études historiques, qui ne sont plus si neuves désormais, insistant sur la pluralité des sionismes (religieux, socialiste et nationaliste), et ne disculpant pas à ce point Herzl d'être de son époque, nationaliste s'il en fut [1]. De la même manière, l'influence du Brit Shalom sur la culture et la politique palestinienne de l'entre-deux-guerres paraît trop mal contextualisée pour qu'on en comprenne aussi bien la portée que les échecs : qu'en est-il des quatrième et cinquième *aliyah* et de leur influence sur la vie politique et intellectuelle du Yichouv ? Qu'en est-il de l'essor de Chaïm Weizmann, personnage vite écarté par Uri Eisenzweig, à la tête du mouvement sioniste ? Et de Ben Gourion ? Le parti pris

du livre, court et sciemment engagé, est ainsi son honneur bibliographique (la découverte de nombreux travaux hébreux et anglophones) en même temps que sa limite historique, en ce qu'il hypertrophie certaines histoires sans permettre à son lecteur de contextualiser entièrement les propos rapportés.

Sans doute ces parti pris expliquent-ils aussi le trouble du lecteur face à l'utilisation de certains concepts, au premier rang desquels celui, fondamental pour l'auteur, d'humanisme. Dès l'*incipit* laissé indéfini, l'humanisme semble, pour Eisenzweig, se définir comme une « *philosophie centrée sur la dignité de l'Autre* ». On perçoit bien l'usage envisagé de cette définition fort vague, qui permet d'insister sur la « négation de Sion » au principe d'un sionisme peu intéressé par la Palestine, *donc* imperméable au nationalisme, *donc* humaniste. Mais on perçoit alors mieux encore qu'Uri Eisenzweig finit par démontrer ses prémisses... La cheville conceptuelle de l'humanisme, excessivement floue, est ainsi la principale limite que se donne cet ouvrage pourtant riche et convaincant : le terme d'humanisme n'apparaît pas ou presque dans les textes cités, qui lui préfèrent souvent celui d'« humanitaire » plus propre aux temps étudiés ; et caricature certaines histoires ou personnages historiques. Ainsi de la proximité de Herzl avec Max Nordau, évacuée dans une note sibylline ne traitant pas de l'influence de l'auteur de *Dégénérescence* [2] (1892) sur le fondateur du sionisme politique. Ainsi de la proximité du Herzl parisien du début des années 1890 qui souhaita rencontrer Drumont par l'intermédiaire de Léon Daudet, théoriciens antisémites et d'extrême droite pour lesquels il ne cacha jamais son estime voire son admiration. On comprend mal que ces nombreux faits attestés puissent être à ce point écartés au nom de la dénonciation d'« *une absurdité symptomatique de la distortion [sic] historique courante, lorsqu'il s'agit de comprendre la logique sioniste fondatrice* ». On voit sans peine, en revanche, à quel point cette histoire celée par le livre contredit la morale trop peu nuancée affirmant sans ambages que *le sionisme fut un humanisme*.

C'est qu'Uri Eisenzweig ne s'extirpe pas entièrement des chausse-trappes infinies encerclant celui qui entend penser ces questions. La finesse de son positionnement et l'érudition iconoclaste de son propos lui offrent une rare force de conviction et de pertinence ; mais, finalement, elle n'empêche guère le livre de se colorer d'une dimension militante moins convaincante



*Theodor Herzl à Bâle vers 1900, par E.M. Lilien*

### **LE SIONISME, UN PASSÉ SIMPLE**

intellectuellement quoique louable sur les plans politique et moral. Le passé simple du titre fournit alors d'autres clefs de lecture, faisant de l'ouvrage un brûlot dont les destinataires sont ceux qui empêchent de conjuguer au présent sionisme et humanisme, qu'ils soient au pouvoir aujourd'hui en Israël ou historiens parfois de mauvaise foi (Zeev Sternhell). Derrière ce passé simple, se cache surtout une nostalgie touchante pour des valeurs qui, en somme, ne concernent pas plus le sionisme que bien d'autres mouvements contemporains : l'humanisme, une certaine idée d'universalité et de « *pensée rationnelle* ». Il n'est pas sûr que ces notions soient les plus opératoires pour penser toute histoire aujourd'hui, et on peut s'étonner de leur permanence inquestionnée chez de nombreux auteurs contemporains tant ils font obstacle à une pensée du présent libérée – le passé simple d'Uri Eisenzweig est peut-être aussi le signe de cet obstacle ? L'humanisme est alors une confusion des registres, entre morale, histoire, politique, qui n'empêche pas Uri Eisenzweig d'ouvrir des ré-

flexions et des voies dont les limites sont, comme toujours sur ce sujet, aussi parlantes que les élans.

1. **À titre d'anecdote et pour en rester au champ de l'analyse des textes, on pourrait citer contre Uri Eisenzweig le chapitre du célèbre ouvrage de Klemperer sur la langue du Troisième Reich, où sont comparées (pour montrer leur parenté) les langues de Herzl et de Hitler.**
2. **Ouvrage important dans l'histoire du terme d'*Entartung* de sinistre mémoire, le bestseller *Dégénérescence* de Max Nordau est une condamnation du déclin de la société européenne et notamment germanique, illustré par les déviances de nombreux artistes relativement à la beauté et à la santé morales que l'auteur appelle de ses vœux.**

## Connaissance du Proche-Orient

***L'objectif que se donne l'historienne Nadine Picaudou, et qu'elle atteint pleinement, est de dissiper le sentiment d'étrangeté, voire d'altérité radicale qui domine trop souvent dans les opinions occidentales dès lors qu'il est question du Proche ou du Moyen-Orient. Parce que, comme elle le pose d'emblée, « c'est bien la question du politique et non celle de l'islam qui se trouve au cœur des convulsions actuelles de la région », son livre interroge les formes et les figures qu'y revêt le politique, et non « l'écume idéologique des choses ». C'est ce qui en fait le très grand intérêt.***

par Sonia Dayan-Herzbrun

---

Nadine Picaudou

*Visages du politique au Proche-Orient*

Gallimard, coll. « Folio Histoire »

404 p., 7,90 €

---

Spécialiste reconnue du Proche-Orient contemporain, Nadine Picaudou travaille à l'écart du bruit et de la fureur médiatiques. Au spectaculaire, aux « *images de chaos qui semblent défier l'analyse* », elle préfère l'étude rationnelle et méthodique. L'Orient, pour lequel elle nous fournit de précieuses clés d'intelligibilité, n'est donc pas compliqué, mais il est complexe, comme toute autre région du monde, parce qu'il a ses logiques propres et, de plus, une histoire de confrontation avec l'Occident.

Mais d'abord, à quelle région précise renvoie le terme de « Proche-Orient », dont on sait qu'il relève de l'imaginaire géopolitique européen ? En fait, à ce que la vieille diplomatie française appelait le Levant, et que le vocabulaire local nomme le pays de Cham. C'est de cet ensemble politico-géographique (Liban, Palestine, Israël et Jordanie) que parle Nadine Picaudou, en lui adjoignant l'Irak, et en faisant à l'occasion des incursions en Égypte, en Arabie Saoudite, voire en Iran ou en Turquie, parce que l'analyse est souvent rétive aux frontières géographiques héritées de la colonisation.

La question de la difficile construction de l'État sert de fil rouge à cette longue démarche au cours de laquelle l'auteure réussit à articuler le poids des structures et le mouvement de l'historicité.

Le cas libanais, sorte de miroir grossissant des contradictions et des dynamiques de la région tout entière, lui sert de point de départ. On y trouve les éléments qui vont être mis en lumière chapitre après chapitre. Et d'abord celui des violences fondatrices qui depuis n'ont cessé de nourrir le ressentiment.

La zone irako-syrienne, avec ses imbrications complexes, ethniques et confessionnelles, a été l'enjeu et le terrain d'affrontement des rivalités les plus vives entre les grandes puissances impériales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle. La conférence de San Remo de 1920, sous l'égide de la Société des Nations, répartit les mandats entre la France et la Grande-Bretagne. Ce compromis entre les ambitions coloniales des vieilles puissances européennes et le principe du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes appliqué de façon très inégale va introduire dans la vie des habitants du Levant une rupture radicale. Aux échanges, aux flux, à la circulation, se substituent des assignations. On établit des frontières, « *comme autant de cicatrices* », là où s'étendait un « *tissu compliqué de flux interurbains* ». Cette balkanisation heurte le passé et obère l'avenir.

La construction des nations et des États devient inévitable, mais elle va être chaotique. Les canaux privilégiés des dynamiques sociopolitiques et des modes d'action collective sont ces liens primordiaux de la parenté et de la communauté (la tribu, par exemple) que les anthropologues ont observés dans les sociétés arabes. Il faut en prendre acte, tout en veillant à les historiciser, et en montrant comment ils se déclinent, se combinent, se transforment ou entrent en conflit. **LE**



*Arrivée de Sir Herbert Samuel à Jérusalem en 1920 © Bibliothèque du Congrès des Etats-Unis*

### **CONNAISSANCE DU PROCHE ORIENT**

Nous devons donc nous garder de concevoir les communautés et les identités comme des invariants culturels, et de traiter comme un concept scientifique (l'identité) ce qui n'est, au mieux,

qu'une catégorie psychologique ou idéologique. La modernisation ottomane, puis les politiques européennes dans la région, n'ont

### CONNAISSANCE DU PROCHE ORIENT

cessé de reconfigurer le sens donné au fait communautaire.

C'est ainsi que les anciens « protégés » du pouvoir musulman ont été transformés en « chrétiens d'Orient ». Or, « *l'idée même de minorité non musulmane opposée à une majorité musulmane, loin d'être l'atavisme que l'on se plaît trop souvent à décrire, est une idée neuve en Orient* ». C'est leur clientélisation politique par des patronages extérieurs (russes, par exemple, pour les communautés orthodoxes, ou françaises pour les catholiques, etc.) qui va transformer leur statut. Il n'y a pas non plus de chrétiens d'Orient, « *parce qu'il existe une grande variété de communautés* » ultra-minoritaires ici, ou bien compactes ailleurs, et que « *l'identification communautaire n'est jamais exclusive et s'articule toujours avec d'autres espaces de solidarité* ».

Les communautés politiques qui vont se cristalliser au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles vont le faire autour de deux référents majeurs, le nationalisme arabe et l'islam politique, qui trouvent l'un et l'autre leur source dans la *nahda*, ce processus de renaissance culturelle, impulsé dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par une poignée d'intellectuels. On a tendance aujourd'hui à opposer ces deux référents. Nadine Picaudou, quant à elle, met en évidence « *la fluidité des appartenances entre arabisme et islam* ». L'exemple le plus flagrant en est la Palestine, avec, au milieu des années 1930, la révolte populaire menée par le cheikh Izz al-Din al-Qassam. Avec ses partisans, des employés du port de Haïfa, des ouvriers du chemin de fer ou des paysans dépossédés de Haute-Galilée, ce religieux d'origine syrienne combat autant l'implantation d'un Foyer national juif que le mandat britannique et les élites traditionnelles locales d'abord soucieuses de leur intérêt propre. Ce mouvement « *articule revivalisme islamique, nationalisme et conflit de classe* ». Nadine Picaudou rappelle aussi que Michel Aflaq, le théoricien du nationalisme arabe, a, dans un discours prononcé en 1943, analysé « *l'islam comme l'expression historique la plus achevée de la culture et du génie arabe* ».

La naissance et le développement historique des États sont stimulés par ces passions identitaires, mais pris aussi dans les réseaux des groupes d'appartenance première et dans les luttes entre grandes puissances dont le Proche-Orient est le théâtre, avec la naissance d'un État juif, les

conflits et les alliances liés à la guerre froide puis à la période post-soviétique. Ce que les différents pays ont peut-être en commun, c'est une modernisation autoritaire sous l'égide d'un État qui est « *à la fois le premier investisseur et le premier entrepreneur, le premier employeur aussi et le régulateur suprême de l'économie* ». On peut alors parler d'une économie mais aussi d'une politique de la rente. Il y a les rentes extractives (pétrole irakien ou phosphates jordaniens, par exemple) mais aussi les « *rentes géostratégiques* » qui prennent la forme d'aides civiles et militaires extérieures, occidentales, soviétiques ou arabes. La rente a permis de développer un appareil bureaucratique pléthorique, et de coopter une intelligentsia liée aux pouvoirs en place.

Tant qu'elle se maintient, cette capacité de redistribution « *permet aux régimes concernés de s'assurer le consensus social* » et garantit une stabilité politique. Cette économie politique de la rente constitue donc un des éléments de la persistance des systèmes politiques autoritaires. Car, dans le même temps, le pouvoir est monopolisé par des clans étroits, des dynasties familiales ou des groupes prétoriens qui s'appuient sur des réseaux de clientèle. Le consensus ainsi acheté reste tributaire de la capacité redistributive de l'État, et représente une source de vulnérabilité majeure, comme on n'a cessé de le constater à la lumière de la succession de révoltes et de guerres dont la région a été et est toujours le théâtre.

Les scénarios de ces dynamiques tragiques ont été différents selon les pays, dont Nadine Picaudou montre à chaque fois les singularités. En Syrie, où s'est imposé un capitalisme de clients, et où les confessions se sont cristallisées comme forces sociopolitiques, le régime Assad, qui a finalement échoué à construire un État, n'est rien d'autre qu'un régime de barbarie. Pour d'autres raisons, en particulier la guerre du Golfe et ses suites, la construction étatique a également échoué en Irak où, pour le moment, les groupes d'appartenance hérités font figure d'ultime recours. En Jordanie, la greffe d'un pouvoir dynastique d'origine étrangère semble avoir mieux réussi. On y a assisté à l'invention d'une tradition tribale, une « *bédouinité folklorisée* », qui recouvre en fait une forme de tribalisme politique, « *mis au service d'une clientélisation des groupes sociaux qui empêche l'émergence d'une véritable citoyenneté fondée sur des bases égalitaires* ».

### CONNAISSANCE DU PROCHE ORIENT

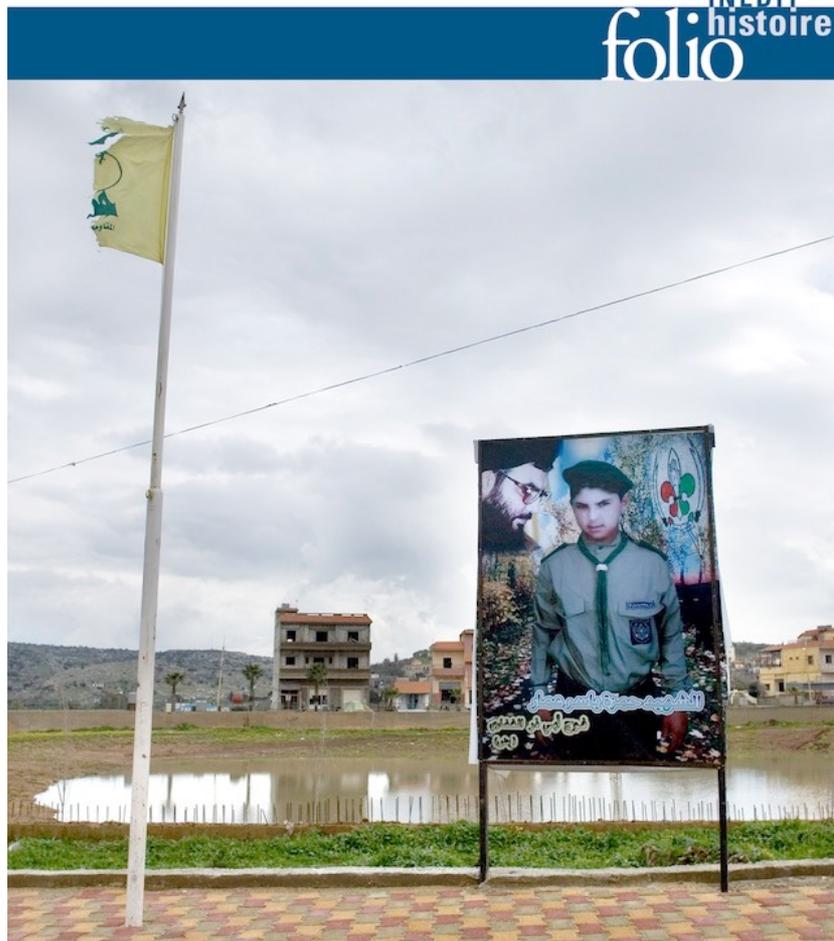
Les États sont donc loin d'être achevés et la question nationale continue à se poser. Kurdes et Palestiniens, ces deux peuples sans État, avec leurs diasporas importantes et actives, continuent d'alimenter l'instabilité dans la région. À la différence de la question de la Palestine, la question kurde a été longtemps reléguée dans les marges de l'espace régional, sans doute parce que le monde kurde est placé au carrefour des trois grands ensembles, arabe, turc et persan. Aujourd'hui, les forces kurdes présentes en Irak et en Syrie « *tentent de mettre à profit la déstabilisation de la région pour imposer leurs objectifs sur le terrain* ». Quant au drame palestinien, auquel Nadine Picaudou a consacré des travaux importants et dont elle rappelle les grandes étapes, il n'a pas été résolu par les accords d'Oslo, puisque la Palestine n'est aujourd'hui qu'un espace « *en miettes* ». Il reste une « *métaphore de l'injustice dans un monde arabe qui peine à sortir des problématiques identitaires* ».

Si l'on élargit le champ de l'observation au Moyen-Orient, on ne peut que constater, comme le fait Nadine Picaudou, la force des mobilisations sociales et politiques au nom de l'islam. À contre-courant des thèses qui alimentent une « *littérature pléthorique* », elle démontre que l'adoption d'un lexique islamique par nombre d'oppositions politiques ou de mouvements sociaux et politiques n'implique pas « *un rapport de causalité entre la référence religieuse invoquée et l'action qu'elle inspire* ». Les étiquettes communautaires plaquées sur des groupes au Liban ou en Irak désignent avant tout des factions politiques. Nadine Picaudou ne nie pas les phénomènes de confessionnalisation. Mais c'est la militarisation qui est première. « *Militarisation et confessionnalisation se nourrissent l'une l'autre, en Syrie aujourd'hui comme hier au Liban* » et « *Daech est avant tout le fruit de la décomposition de l'Irak* ».

On le voit, Nadine Picaudou ne fait grâce à aucun lieu commun, à aucune idée reçue. Sa connaissance remarquable des sociétés et de l'histoire du Proche-Orient donne une très grande force à son argumentation. En guise d'épilogue, elle propose de comparer l'actualité proche-orientale aux troubles qui ont ensanglanté la France à l'orée des Temps modernes. « *Des clans en lutte pour le pouvoir d'État, une politisation inédite des appartenances traditionnelles, des puissances étrangères qui s'affrontent par groupes locaux*

## Nadine Picaudou Visages du politique au Proche-Orient

INÉDIT  
histoire  
folio



*interposés, des barbaries commises au nom de la pureté religieuse* ». Dans le Proche-Orient d'aujourd'hui comme dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle, les violences et les convulsions accompagnent un lent processus d'individuation et de formation des États. Ce livre, extrêmement clair et bien écrit, constitue une remarquable synthèse historique qui est aussi un témoignage d'intelligence et de courage. Il faudrait en conseiller la lecture à tous les journalistes et autres experts autoproclamés prompts à manier les stéréotypes et les généralisations abusives.

## Les conséquences de la fermeture des frontières

***Si les pierres pouvaient parler, elles nous diraient probablement la souffrance de ces noyés mais aussi nos aveuglements, nos idioties coupables, nos vies sur les cadavres de la Méditerranée. La mort aux frontières de l'Europe tente de pallier le silence des pierres. C'est l'énorme mérite de cet ouvrage collectif, l'un des cinq volumes de la collection « Bibliothèque des frontières », liée au projet de recherche « Babels » placé sous la direction scientifique de l'anthropologue Michel Agier.***

par Vladimir Najman

---

**Carolina Kobelinsky  
et Stefan Le Courant (dir.)**  
*La mort aux frontières de l'Europe.*  
*Retrouver, identifier, commémorer.*  
**Le Passager clandestin, 160 p., 10 €**

---

Ce livre se loge dans ce silence pour tenter de le rompre. Il comporte des enquêtes, des observations, des références sur lesquelles reposent les analyses. Quelques récits de rescapés aussi, posés au fil du texte, moins pour illustrer le propos que pour lui donner chair. Sa finalité est double. D'abord scientifique, il rend compte des différentes analyses issues d'un vaste projet de recherche sur les migrants, financé par l'Agence nationale pour la recherche. Mais il ne se cantonne pas à la littérature « grise », la rédaction est claire, accessible, faisant de cet ouvrage un outil pour l'action, même si ce second objectif n'est pas affiché.

Or c'est aussi l'un des problèmes du livre : que faire lorsque les faits sont terribles ? Rester un chercheur en sciences sociales ou bien passer « de l'autre côté », dans l'action ? Se couper en deux ? L'ouvrage n'aborde pas frontalement cette question, et c'est bien dommage. Il est un outil faible car, comme l'écrivait la poétesse et militante américaine Audre Lorde, « *les outils du maître ne détruiront pas la maison du maître* ». D'autres méthodes, d'autres outils plus adaptés à la situation sont nécessaires.

Il faut attendre les toutes dernières pages pour lire ceci : « *Penser la violence de la frontière permet également d'adresser la question des*

*responsabilités. Ces "crimes de paix" sont des formes de violence institutionnalisée, justifiées par la conservation du système social occidental. [...] Cette violence structurelle subie par les migrants à la frontière occulte les responsables de ces décès. [...] la question de la responsabilité ne peut pas être évacuée, s'il s'agit de "crimes", ce sont des infractions graves, des atteintes à la loi. [...] Penser en termes de crime permet également d'adresser une question simple : à qui ces morts sont-ils imputables ? »* On peut se demander pourquoi mettre des guillemets à « crimes ».

La question posée est exacte, urgente, cruciale pour notre monde. Je ne crois pas qu'il y ait de réponse simple à cette question, au sens d'une réponse qui résulterait d'une conviction sans analyses, sans démonstration fondée sur des « faits établis ». Ainsi, l'une des tâches du chercheur en sciences sociales ne serait-elle pas de mener l'enquête ? Établir avec plus de détails et de précisions le crime, les crimes, en documentant les situations, les indices, les acteurs impliqués dans le cours de l'action. La tâche est certes immense. Est-ce une raison suffisante pour y renoncer ?

Impossible ici de l'entamer, mais évoquons deux questions importantes, pas si délicates ou compliquées à traiter. La première : établir les faits, c'est d'abord, comme tente de le faire l'ouvrage, donner leur ampleur. Or, dans ce domaine, nous n'avons que l'hypothèse basse, qui est hélas effrayante. Voici les chiffres du Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés :

**Tableau 1 : Arrivées de migrants sur l'ensemble de la Méditerranée**

Années	Arrivées	Morts et disparus	Taux de mortalité p. mille
2018	141 475	2 277	16,09
2017	185 139	3 139	16,95
2016	373 652	5 096	13,64
2015	1 032 408	3 771	3,65
2014	225 455	3 538	15,69

**Tableau 2 : Arrivées de migrants en Grèce**

Années	Arrivées – voie maritime	Arrivées – voie terrestre	Morts et disparus	Taux de mortalité p. mille avec hypothèse que tous les morts et disparus l'ont été en mer
2018	32 497	18 014	174	5,35
2017	29 718	6 592	59	1,98
2016	173 450	3 784	441	2,54
2015	856 723	4 907	799	0,93
2014	41 038	2 280	405	9,86

### **LES CONSÉQUENCES DE LA FERMETURE DES FRONTIÈRES**

Ainsi, quelque chose s'est produit en 2015. Tout autant par le nombre d'arrivées de migrants que par la chute vertigineuse du taux de morts et de disparus. C'est l'enseignement du premier tableau. Le deuxième vient apporter une réponse : la route grecque, dite « des Balkans », est infiniment moins meurtrière que les

routes de Méditerranée centrale ou de l'ouest de la Méditerranée.

Par déduction, on comprend que lorsque décision est prise de fermer la route des Balkans, on condamne à mort, on assassine entre douze et quinze hommes, femmes et enfants pour mille. Les décideurs, publics ou privés, savent manier les taux. Ils ne sont donc pas naïfs sur les conséquences attendues, en nombre de morts, de la fermeture de la route des Balkans.

### **LES CONSÉQUENCES DE LA FERMETURE DES FRONTIÈRES**

Certes, ces chiffres sont imparfaits, les organisations non gouvernementales, les chercheurs et les journalistes en conviennent. Ils sous-estiment la réalité, et de beaucoup. Mais pour qui regarde une carte, connaît un tout petit peu la mer, de tels taux sont attendus. Lesbos et Samos sont à une encablure des côtes turques alors que pour naviguer des côtes libyennes à Lampedusa c'est une tout autre histoire. Les ordres de grandeur sont là, il reste à faire un chiffrage plus précis, une analyse statistique.

Mais, même si les taux sont réduits, près de 800 morts et disparus au large des côtes grecques en 2015, c'est beaucoup et c'est trop. Or les moyens matériels existent pour réduire à presque zéro le nombre des décès. Des lignes maritimes entre la côte turque et les îles grecques offrent ainsi aux touristes, et à leurs animaux de compagnie qui bénéficient d'un tarif réduit, un trajet plaisant et confortable pour une vingtaine d'euros – du côté turc, pour rejoindre Samos en Grèce, on embarque à Kusadasi situé à proximité immédiate d'Éphèse, ancienne capitale de l'Empire romain et ville natale de saint Paul.

L'ordre de grandeur – l'ampleur présumée du crime – est posé. Il mérite d'être affiné, c'est certain, mais même à ce stade, par une rapide documentation des nombres, nous avons un résultat : la fermeture de la route des Balkans, en mars 2016, a condamné à mort un nombre important de personnes dont les vies auraient pu être épargnées.

Et, au fait, de qui s'agit-il ? De familles venues notamment de Syrie, d'Afghanistan, des régions où les puissances occidentales et orientales s'accordent à combattre, à tergiverser et à re-bombarder un petit coup. « Tués deux fois » n'est pas le titre d'un mauvais James Bond, mais la réalité subie par tant de naufragés : une fois au pays et l'autre en mer, et c'est sans compter les séjours dans les divers camps de réfugiés. C'est vrai que cela sort du champ de cette étude, mais quel dommage de n'avoir pas tenté de relier les temps et les mondes.

S'il manque à l'équipe de recherche et de rédaction un statisticien, il lui manque aussi une approche fondée sur les sciences politiques et les relations internationales. Comment expliquer que, du jour de mars 2016 où l'Union européenne

pactise avec les autorités turques, les traversées des côtes turques aux côtes grecques aient presque totalement été interrompues ? Comment ne pas penser que ce pouvoir turc a utilisé les migrants comme une sombre monnaie d'échange dans un deal qui nous échappe, mais qui devrait être étudié de plus près ? Les puissances européennes concernées ont préféré signer ce pacte avec un despote plutôt que de continuer à accueillir. Pire, elles ont choisi de fermer la porte la plus sûre, forçant les migrants à utiliser une route bien plus dangereuse. En bref, un pacte a tué. Désolé pour le raccourci, mais le temps presse.

Plus centrale dans la problématique de l'ouvrage est la question de la politique européenne. L'Europe, entité abstraite, éloignée, est montrée du doigt. Alors, oui, l'Europe est responsable, coupable peut-être aussi, mais n'est-ce pas un peu court, incomplet et insuffisant ? Pour établir les responsabilités dans la fermeture des frontières, et donc dans les crimes, il faudrait entrer dans la boîte noire « Union européenne » et assigner les responsabilités des différents États, voire des différents services de la Commission européenne. À l'image d'une chaîne de commandements, il s'agit de documenter et d'analyser les chaînes de décision. Comment un chercheur peut-il tomber dans le panneau en confondant le rideau et la pièce de théâtre, l'Union européenne et les politiques nationales auxquelles elle sert tantôt de paravent, tantôt de levier ? Par raccourci de langage et par manque d'analyses, c'est ce que font certains auteurs.

Comme en écho, pas un mot sur les « hommes ordinaires » qui définissent la ligne politique. Dans le domaine de la répression des migrants, nous manquons cruellement du travail d'un ethnographe capable de décrire les rouages de la machine, de parler avec les hommes qui mettent en œuvre ces politiques ou sont au contact physique de leurs conséquences – les gardes-frontières de Frontex, les équipages des navires de commerce, les gardes-côtes. Une sociologie des organisations serait ici à mobiliser, avec le concours de celles et ceux qui étudient les formes de management dans les organisations, la mobilisation au travail. Mais ici, le bain, l'espèce de bouillon de bêtise dans lequel nous baignons, il faut creuser profond pour le trouver puis le décrire.

Si l'ouvrage insiste, avec raison, sur l'excuse « humanitaire » saisie par les gouvernements pour prendre des mesures inhumaines, hélas bien

BIBLIOTHÈQUE DES FRONTIÈRES

**LA MORT AUX FRONTIÈRES  
DE L'EUROPE : RETROUVER,  
IDENTIFIER, COMMÉMORER**

BABELS



le passager clandestin

**LES CONSÉQUENCES  
DE LA FERMETURE DES FRONTIÈRES**

d'autres figures de rhétorique sont passées à la trappe. Il serait tellement bienvenu de les traquer patiemment, comme on sonde la neige après une avalanche pour retrouver les disparus. Un argument, en particulier, rend malades les progressistes de tous bords : c'est le fameux « Bande de naïfs, c'est parce que nous sommes des progressistes que nous combattons l'immigration qui vient grossir les rangs des électeurs de l'extrême droite xénophobe ». Rien n'est démontré, et on a même le sentiment (qu'il faudrait aussi étudier) que plus les mesures de combat contre les migrants se développent, plus l'extrême droite se

renforce puisque ces arguments se trouvent légitimés, validés par les autorités. Ainsi, si dans l'ouvrage le recours à l'humanitaire pour faire de l'inhumain est mis en évidence, son poids semble disproportionné par rapport à toute une série d'arguments beaucoup plus lourds, invraisemblables, mais probablement plus efficaces.

L'ouvrage fermé, restent les cadavres sur nos bras, les disparus dans nos esprits et ce vague sentiment que les coupables et les responsables n'ont pas été pistés avec toute la rigueur que mérite cette série de crimes. La conclusion, citée plus haut, pourrait être le point de départ de ce travail qui reste à faire. Les pierres le demandent et les hommes n'ont pas renoncé, je n'ai pas renoncé.

## La ville sans paroles

**Les éditions Martin de Halleux rendent de nouveau visible l'œuvre du graveur belge Frans Masereel, admirée en son temps par Romain Rolland ou Thomas Mann. Après la remarquable monographie Frans Masereel : L'empreinte du monde et Idée en 2018, elles rééditent La ville, un « roman sans paroles » décrivant l'univers urbain de 1925, en une suite de 100 bois gravés. L'occasion de redécouvrir une œuvre importante, ayant inspiré nombre de romans graphiques contemporains.**

par Sébastien Omont

---

**Frans Masereel**

*La ville*

Martin de Halleux, 128 p., 18,50 €

---

Ce qui frappe à la vue des deux livres réédités par Martin de Halleux, c'est d'abord la remarquable intensité des gravures, la capacité de Masereel à condenser en quelques traits énergiques, parfois dans la même scène, l'émotion de la vie, ses aspects dramatiques – par exemple la veillée funèbre de la page 26 de *La ville*, ou la fatigue de l'ouvrier de la page 32 – mais aussi sa drôlerie. Ainsi que la féroce énergie d'une grande cité : page 27, une vignette est remplie d'automobiles fonçant dans tous les sens. Tassés dans les interstices, des piétons attendent de se frayer un passage au sein de ce que Stefan Zweig a qualifié, à la parution du livre, de « pandémonium de toutes les passions humaines ».

Le travail d'artiste de Frans Masereel est indissociable de son engagement. Né en Flandre en 1889 mais francophone, il étudie le dessin, la lithographie et la typographie avant de s'installer en 1911 à Paris, où il expose au Salon des indépendants. La rencontre du journaliste anarchiste Henri Guilbeaux le conduit à illustrer la revue satirique libertaire *Les Hommes du jour*, fondée par Victor Méric, futur auteur du roman d'anticipation antimilitariste *La Der des Der*.

À l'entrée de l'armée allemande en Belgique, Masereel rejoint son pays pour se faire incorpo-

rer, mais, découvrant que l'administration l'a rayé des registres de population, il se retrouve dans une situation incertaine et rentre à Paris. En 1915, de plus en plus décidé à ne pas participer à la guerre, il rejoint Genève, où il fréquente les cercles pacifistes et collabore à leurs journaux, *Les Tablettes* et *La Feuille*. Il devient alors l'ami de [Pierre Jean Jouve](#) et de [Romain Rolland](#), dont il illustrera les livres.

L'œuvre gravée de Masereel sera profondément marquée par cette période de la guerre, qui renforce ses convictions humanistes, libertaires et antimilitaristes. Son premier récit en images, dépourvu de tout texte, *25 images de la passion d'un homme* (1918), raconte le parcours d'un jeune ouvrier exécuté pour avoir mené une révolte contre son employeur. Les scènes dramatiques dénonçant la répression sociale y voisinent déjà avec celles de la vie quotidienne. Le deuxième, *Mon livre d'heures* (1919), aborde en 167 gravures son second grand thème, la ville moderne, parcourue par un personnage qui y vit toutes sortes d'événements. *Idée* (1920) jongle brillamment avec des tonalités allégoriques, comiques et quasi surréalistes : on y suit la naissance et la vie d'une idée, personnifiée par une petite femme nue ne cessant de fuir des représentants de l'ordre moral – notables, professeurs, policiers, juges ou hommes d'affaires – qui cherchent tous à la rhabiller.

Ridiculisée, moquée, bafouée, l'Idée revient en ville pour se répandre dans les journaux et les livres, provoquant des autodafés prémonitoires de la décennie suivante. Elle danse sur les fils du téléphone, du télégraphe, les ondes de la radio, se

### LA VILLE SANS PAROLES

cache dans un colis transporté par un train, entre dans un projecteur de cinéma, toujours en mouvement, semant le désordre partout où elle passe. Elle saute, lève les bras au ciel, face à des personnages scandalisés qui eux-mêmes s'en détournent ou roulent des yeux stupéfaits. Après avoir mis la ville à feu et à sang – le décor est presque exclusivement urbain –, après qu'un homme qu'elle a inspiré a été exécuté, elle revient chez son créateur pour s'apercevoir qu'il l'a remplacée par une nouvelle idée. Et la dernière image suggère que l'histoire va repartir, relancée par cette idée neuve.

*Idée* montre le style de Masereel qu'on va retrouver dans *La ville* : âpre et faussement naïf, direct aussi bien qu'étrangement contemplatif, aux vignettes saturées et pourtant pleines de vivacité ; faisant la part belle à la modernité – on retrouve de nombreux trains, voitures, tramways, et même avions et bateaux –, dans une tension et une énergie permanente qui nous amène de manière extrêmement dynamique à la gravure suivante. L'expressivité et la force de Masereel se trouvent comme tendues par les limites d'un cadre qui peine à les contenir. Chaque bois gravé ne faisait que quelques centimètres carrés.

Publié cinq ans plus tard, *La ville* est certainement son chef-d'œuvre. Si la course folle d'*Idée*, témoignant de l'effervescence idéologique de l'époque, s'apaise un peu, si l'enchaînement entre les gravures est moins évident – plus que d'un récit, il s'agit du portrait d'une ville décomposé en cent instantanés qui pourraient être presque simultanés –, la mise en relation des vignettes successives crée une grande profondeur. Le « lecteur » est amené à inventer lui-même le lien entre des images dont le seul point commun est le cadre : la grande ville ; et à créer les bribes d'histoires qui surgissent un moment avant d'être replongées dans le maelstrom urbain.

*La ville* raconte une histoire à sa vaste échelle, une histoire dont elle est le seul véritable protagoniste. Dans un noir et blanc où s'impose le noir, Masereel alterne les scènes de foule – dans les grands magasins, à un enterrement, aux spectacles : cabaret, cinéma, fête foraine, cirque, match de boxe – et les vues de la vie quotidienne : un savant dans son cabinet, un prisonnier dans sa cellule, une scène d'amour. Des

parents ensommeillés s'habillent dans une pièce unique où leurs enfants dorment encore. À leur air chiffonné, on devine qu'ils se lèvent trop tôt, qu'ils y sont forcés par le travail. En quelques traits de gouge, Masereel suggère la difficulté des vies populaires.

Quand on tombe sur une scène où l'armée tire sur une foule, on repense à la manifestation d'ouvriers, chantant le visage levé, plein d'espoir, vue trois gravures plus tôt. Et, deux pages plus loin, on est saisi par les rangs de travailleurs sortant d'une usine, tous dans la même attitude, le regard baissé sous la casquette, le dos voûté.

Certaines scènes débordent de vie ou de poésie : cafés, personnages rêvant aux fenêtres – comme dans la gravure finale –, image énigmatique d'un chat descendant un escalier. D'autres contrastent par leur noirceur : un homme étrangle une femme, des prostituées s'exposent devant un riche client, un suicidé pend en regard d'une fête, une exécution capitale jouxte une orgie. Leur succession dessine le foisonnement urbain, ses bouillonnements, ses contradictions, sa vie effrénée.

Salué à son époque par Alfred Döblin et Hermann Hesse, ami de Stefan Zweig, du peintre George Grosz, Frans Masereel rencontra le succès de son vivant, surtout en Allemagne. Son œuvre est ensuite tombée dans un relatif oubli, sauf dans le domaine de la bande dessinée, où le roman graphique, genre adulte et sérieux qui s'est imposé dans les années 1980 et 1990, a reconnu en lui un précurseur et une source d'inspiration. Depuis Art Spiegelman, l'auteur de *Maus*, jusqu'à *L'Ascension du Haut Mal* de David B. et *Persepolis* de Marjane Satrapi, dont les noirs et blancs intenses font écho à ceux de Masereel.

Avec *La ville* et *Idée*, ce sont des livres importants pour l'histoire de l'image et du récit qui nous sont rendus. Des livres où palpiter et vibrer une époque, celle de la modernité, de l'expressionnisme, et du cinéma également sans paroles, des *Temps modernes* de Chaplin ou de *L'homme à la caméra* de Vertov. Une œuvre émouvante surtout, où Frans Masereel arrive à exprimer à la fois la dimension individuelle et la dimension collective de la condition humaine.

## Un atelier à ciel ouvert

***L'originalité des 103 dessins que Michel Mousseau expose actuellement dans le Morbihan mérite le détour géographique et le commentaire. Réalisés à la mine de plomb durant les deux mois de sa résidence au domaine de Kerguéhennec, ils prolongent, sans toutefois l'achever, une expérience étonnante : considérer un village du Cotentin comme un atelier à ciel ouvert.***

par Marie Étienne

---

**Exposition du 31 mars au 2 juin 2019  
Domaine de Kerguéhennec, 56500 Bignan  
Avec, outre Michel Mousseau,  
Daniel Pontoreau**

*Michel Mousseau.*  
*Territoire des origines, cent trois dessins*  
**Catalogue de l'exposition**  
**Textes ou entretien de Olivier Delavallade,**  
**Célia Houdart, Madeleine Renouard**  
**Domaine de Kerguéhennec, 176 p., 25 €**

Michel Mousseau a entrepris cette expérience en 1996 là où il se rend chaque été – son atelier à toit fermé se situant à Paris dans une ancienne menuiserie reconvertie et transformée par ses soins, où il vit et où il peint sur des toiles qui éclatent de couleurs énergiques. À des périodes précises qui apparaissent comme des parenthèses régulières, ce jeune homme de quatre-vingts ans au regard vif et bleu, au corps mince et agile, « se lève tous les matins à 6 h », comme il l'explique à Madeleine Renouard, écrivain et critique (dans un livre antérieur, *Le métier de peintre*, éd. Jean-Michel Place, 1999), « prépare son matériel, 5 ou 6 feuilles de grand papier (100 sur 70) dans un double contreplaqué, 10 crayons taillés au cutter », et part marcher une dizaine de km dans la nature, par les chemins, les bois, les champs, dans la brume, sous la pluie ou le soleil levant.

Puis soudain il s'arrête, il s'assied à même le sol, à cette heure-là toujours humide, il pose sur ses jambes allongées le contreplaqué qui lui sert de table portative et il commence à dessiner. Mais pourquoi s'est-il arrêté, et devant quel paysage, quel ciel, quel oiseau, quelle feuille d'herbe, pour emprunter un titre de Walt Whitman ?

« C'est comme si je jetais un filet de pêche »...

Qu'est-ce qui vous fait jeter ce filet ? lui demande Madeleine Renouard.

« J'ai le sentiment de quelque chose que je suis seul à voir », qui « se détache du paysage comme un double, un dessin à faire et que ma main élabore »... « Mon regard va vers quelque chose de natif, une source originelle. »

Se pose alors une deuxième question : comment le peintre travaille-t-il ?

Une fois le crayon saisi, la main ne se lève plus du papier, elle va et vient, insiste et tourne, appuyée ou légère, déterminée toujours, sans une rature, un repentir. Auparavant, le peintre n'a pas réalisé de croquis, ni même d'ébauche. Chaque dessin est une naissance, un émerveillement, renouvelé dans le suspens et dans l'urgence. « Je repars à zéro tous les matins [...], je travaille toujours en continu, je ne reprends jamais ce que j'ai laissé en chantier la veille, l'avant-veille. Ce que je reprends, c'est la même chose sur une autre toile. »

L'important, pour lui, c'est la capacité d'attente, d'attention totale à ce qui peut et va advenir, de sorte que « l'insu, l'inconnu se manifeste dans la différence infime du même ».

La troisième question concerne les dessins eux-mêmes : que représentent-ils ? Disons d'abord qu'on est frappé à la fois par leur unité et par leur diversité. Ils sont parfois très noirs, très denses, ou au contraire à peine grisés, pareils à des vapeurs, tantôt tendres et tantôt durs, abstraits mais pas complètement.



Michel Mousseau

### UN ATELIER À CIEL OUVERT

On peut y voir (ou croire y voir) : de l'herbe enchevêtrée, des massifs de guerriers lances dressées contre le ciel, des tournoiements fiévreux, des nuages, des poussières, des averses qui tombent, les boules de suif d'un ramoneur ou des trous de lumière. Parfois, des taches blanches les parsèment, des traînées de crayon les prolongent dans les marges. « *Je procède, déclare-t-il, à une sorte d'épuisement du lieu* » ; « *C'est dans le réel que je suis* ».

Le peintre, dit-il encore, a pénétré dans le dessin et « *se voit dans le monde qu'il peint* ». Quant à l'observateur, à celui qui regarde, il s'est mis à la place du peintre, c'est-à-dire au cœur d'un monde que le dessin a rassemblé et concentré. Une fascinante interversion, un triple rôle pour l'artiste : peintre, acteur, et spectateur de son ouvrage.

Michel Mousseau aime les mots pour décrire sa pratique quand le travail est achevé, il les manie avec talent, précision, et une vraie sensibilité à la poésie. Sa peinture, présente à Paris à la [galerie Virgile Legrand](#), a très souvent été exposée en France et dans de nombreux pays du monde. Créateur de décors de théâtre (pour Thomas Bernhard, Roland Dubillard, Robert Pinget, Marina Tsvetaeva), auteur des affiches du [Marché de la Poésie](#), c'est un artiste habité par sa passion de peindre, que la découverte de Cézanne a un jour révélé à lui-même. Et habité aussi par sa passion de vivre : « *J'aime le frottement des gens, des arbres, de la mer... J'ai besoin des autres* ».

**Toutes les citations sont extraites de l'ouvrage cité plus haut, *Le métier de peintre*, en collaboration avec Madeleine Renouard.**

## L'homme qui aimait les films

***Au-delà même de la coïncidence éditoriale avec la parution des Écrits complets d'André Bazin chez Macula, difficile de ne pas lire ces textes édités par Bernard Bastide, qui font le pont entre le manifeste de 1954 et les propres films de François Truffaut, comme écrits sous le regard de Bazin, rencontré en 1948 et mort le premier jour du tournage des Quatre cents coups ; le dialogue est incessant, explicite ou implicite. Il est évident que Truffaut lisait Bazin qui lisait Truffaut.***

par Jean-Pierre Salgas

---

**François Truffaut**  
*Chroniques d'Arts-Spectacles (1954-1958)*  
 Gallimard, 528 p., 24 €

---

« *André Bazin, qui vient de mourir à l'âge de quarante ans, était le meilleur écrivain de cinéma en Europe* », écrit François Truffaut dans le dernier article de ces *Chroniques*, une nécrologie de « *l'homme le plus extraordinaire que j'ai connu* ». En janvier 1954, « Une certaine tendance du cinéma français », pamphlet paru dans les *Cahiers du cinéma*, écrit sous l'œil sévère de Bazin, lui valut d'être recruté par Jacques Laurent qui avait racheté *Arts*, la revue du galeriste Georges Wildenstein. En cinq ans, paraissent 460 articles dont une partie avait été réunie par leur auteur en 1975 dans *Les films de ma vie*. François Truffaut devenu cinéaste disparut lui aussi prématurément, en 1984, peu après avoir rédigé l'introduction de la biographie de Bazin par Dudley Andrew.

Après des articles anonymes, le premier article signé date du 28 juillet 1954. Comme son maître, Truffaut donne souvent plusieurs articles sur un même film à l'occasion de la sortie en salle et des festivals (Cannes, Venise, qui sont d'autre part l'occasion de dresser un état des lieux du cinéma). Truffaut est un critique merveilleusement polémique, pas « un écrivain de cinéma ». « *La critique en ce qui concerne le cinéma n'est pas une profession ni même un métier [...] L'idéal serait de n'écrire que sur les cinéastes et les films que l'on aime, ce qu'eut la sagesse de faire Alexandre Astruc en attendant d'aborder la mise en scène* » (1957). Au passage, on peut déplorer que l'éditeur n'ait pas repris les entretiens de Truffaut avec des cinéastes. Et les notes incongrues du même éditeur (exemples : sur les yeux

verts d'Ava Gardner ou sur Clara Malraux et le Planning familial).

« **Autant pour Lara** »

Cibles majeures du manifeste de 1954 contre la « qualité France », les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, et Jean Delannoy qui a adapté *La symphonie pastorale* d'André Gide. Truffaut y revient à plusieurs reprises (en 1954, « Bilan et perspectives à l'occasion du Festival de Cannes » ; en 1955, « Crise d'ambition du cinéma français ») : « *Dans cette formule, l'activité du scénariste est prépondérante, le metteur en scène apparaissant comme un technicien qui met le texte en images* ». « *Un film n'est pas plus un travail d'équipe qu'un roman, qu'un poème, qu'une symphonie, qu'une peinture [...]. Un cinéaste n'est pas un écrivain, il pense en images, en termes de mise en scène, et rédiger l'ennuie* » (1957). Au fil de plusieurs articles, il brocarde féroce *Le rouge et le noir* de Claude Autant-Lara qu'il rebaptise « Le rose et le gris » en 1954 : « *des cadavres élégants se promènent dans des décors de salle de bains meublés de réfrigérateurs en un univers de matière plastique* ». Aux antipodes de Stendhal : « *un chemin que l'on promènera le long d'un miroir* ». « *Autant pour Lara* », écrit-il, « *un boucher qui s'obstinerait à faire de la dentelle* ».

La réconciliation avec Autant-Lara, « *le Ionesco du cinéma* », intervient en 1956 autour de *La traversée de Paris*, d'après une nouvelle de Marcel Aymé sur le marché noir. « *Autant-Lara a enfin trouvé le sujet de sa vie, un scénario à sa ressemblance et que la truculence, l'exagération, la hargne, la vulgarité, l'outrance loin de le desservir ont haussé jusqu'à l'épique* ». Mais Truffaut repasse à l'offensive dans deux papiers en 1957.

### L'HOMME QUI AIMAIT LES FILMS

En revanche, le mépris est constant pour Jean Delannoy : « Chiens perdus sans collier *n'est pas un film raté, c'est un forfait perpétré selon certaines règles* » (dans *Les mistons*, des personnages en lacèrent l'affiche). Et pour André Cayatte, « cinéaste à thèse ». Autre ennemi constant : la vedette du *Rouge et le noir*, Gérard Philipe, « idole du public féminin entre quatorze et dix-huit ans » (à l'occasion de *La meilleure part* d'Yves Allégret et de *Till l'Espiegle*, coproduits avec Joris Ivens, « cinéaste officiel de l'Europe de l'Est »).

### Avec Bresson et Hitchcock

On sait la réticence d'André Bazin quant à la « politique des auteurs » des jeunes turcs des *Cahiers*, elle est ici fondamentale : après Gance, Renoir et Clair avant 1940, Guityry, Cocteau, Clouzot, Becker, Tati, Ophuls (*Lola Montes*), « artiste balzacien qui s'était fait l'avocat de ses héroïnes, le complice des femmes, notre cinéaste de chevet », « le meilleur cinéaste français avec Jean Renoir ». Le maître en effet pour Truffaut est Jean Renoir : « Il est à peine exagéré d'écrire que Jean Renoir est un cinéaste "maudit" » (1958). « Notre génération sera d'abord celle des metteurs en scène "hitchkoko-hawksiens" » (un des articles majeurs est consacré à « Howard Hawks intellectuel », 1954). Truffaut défend toujours le cinéma américain : le Fritz Lang américain, les Marx Brothers, Aldrich, Fuller, Nicholas Ray, Otto Preminger, Anthony Mann, John Ford, Vincente Minelli, George Cukor, Kubrick tout de suite.

Surtout, tout au long de ces cinq années, deux dieux, aux techniques (aux métaphysiques, donc, pour pasticher Sartre) antithétiques, sont vénérés, le premier partagé avec Bazin, l'autre non : Robert Bresson, Alfred Hitchcock. À l'origine de la passion pour Bresson, « un après-midi que je séchais le cinéma pour trainer au lycée, notre professeur de lettres arriva et nous dit : j'ai vu hier soir le film le plus stupide qui soit : Les dames du bois de Boulogne ». Truffaut assistera au tournage d' *Un condamné à mort s'est échappé* du « metteur en scène au monde le plus secret », à l'esthétique anti-théâtrale, inventeur d'un jeu « faux vrai qui sonne plus vrai que le vrai ». Et il y revient souvent. Bresson est un peu l'équivalent pour lui d'Orson Welles pour Bazin.

« Depuis Bresson nous savons qu'il y a quelque chose de nouveau dans l'art du film. » D'Alfred Hitchcock – Truffaut loue chez le cinéaste tout ce que Bazin déplore –, il aime *Rebecca* en 1954, « supérieur aux films que le même Hitchcock avait réalisés dans son Angleterre natale ». Puis *Le crime était presque parfait*. Il en célèbre « le mépris pour ses personnages », « l'invraisemblance ». S'enchaînent : *Fenêtre sur cour*, *Mais qui a tué Harry ?*, *Life Boat*, *L'homme qui en savait trop*, *La main au collet*, *Le faux coupable*. En 1957, dans un article décisif, il les réunit, compare *Le faux coupable* à *Un condamné à mort s'est échappé*, examine les points communs entre les deux « pascalien » : « la réalité pour Hitchcock comme pour Bresson ne fut qu'un prétexte, un tremplin vers une réalité seconde qui seule les intéresse ».

### « Et Dieu... créa la femme »

Parallèlement à cette politique des auteurs, plus proche en cela de Bazin, il y a chez Truffaut ce qu'on pourrait nommer une politique des acteurs ironiquement théorisée en 1957 (il salue même, un jour de 1955, Gide, Mauriac, Bombard, « comédiens de génie »). On trouve dans ces chroniques des portraits (Humphrey Bogart : « comme il adhère aux choses, comme il porte avec naturel : chapeau, torche électrique, Lauren Bacall, luge, cigarette et menottes »). Des nécrologies (« Feu James Dean », « animal fabuleux », à la « mort proprement cocteauesque »)... Surtout, lors de la sortie de *Et Dieu... créa la femme*, il défend contre la majorité de la critique Roger Vadim et Brigitte Bardot, « victime d'une cabale » (« il paraît que l'on expurge BB »).

« Le cinéma est un art de la femme, c'est-à-dire de l'actrice. Le travail du metteur en scène consiste à faire faire de jolies choses à de jolies femmes et pour moi les grands moments du cinéma sont la coïncidence entre les dons d'un metteur en scène et ceux d'une comédienne dirigée par lui », écrit-il à l'occasion de *Bonjour tristesse* d'Otto Preminger avec Jean Seberg (Truffaut fera le premier scénario d'À bout de souffle, et cette phrase fera office de cliché sur le cinéaste). Il encense Marilyn à l'occasion de *Sept ans de réflexion* puis d'une rétrospective : « la plus grande star actuelle », « sa présence sollicite et retient sûrement notre attention à la manière dont l'aimant attire la limaille de fer ». Kim Novak : « l'érotisme de Marilyn Monroe avec le prestige de Lauren Bacall ». À l'occasion d'une rétrospective à la Cinémathèque, un long article est



### L'HOMME QUI AIMAIT LES FILMS

*François Truffaut par Jack de Nijs, (1965)*

consacré à Ingmar Bergman, qui « a dédié son œuvre aux femmes ». Truffaut loue le cinéma japonais pour son érotisme : « pas moins de sept heures pour faire l'amour », et remercie Louis

Malle d'avoir su, rejetant déjà dans le passé « l'érotisme insidieux » de Vadim, montrer dans *Les amants* « la première nuit d'amour au cinéma ».

## L'HOMME QUI AIMAIT LES FILMS

### En l'absence d'André Bazin

Dans la nécrologie d'André Bazin, Truffaut note : « On ne retrouve cette intelligence et cette probité intellectuelle que dans les articles de Jean-Paul Sartre que Bazin admirait tout particulièrement ». J'ai montré ici-même qu'avec Sartre et Malraux André Bazin se demandait : qu'est-ce que le cinéma ? Chez Truffaut, il est peu de mentions de Sartre, sinon pour constater que dans le *Huis clos* de Jacqueline Audry « les héros de Sartre sont damnés de nouveau et cette fois dans l'enfer de l'adaptation ». Pas plus de Malraux, sinon pour contester par Renoir la pensée du montage et ailleurs la célèbre dernière phrase de l'*Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Quant à la peinture, qui obsédait Bazin dès *L'ontologie de l'image photographique*, elle est ici absente (sauf avec *Le mystère Picasso*). Sartre et Malraux sont acquis, n'ont pas besoin d'être invoqués de nouveau, pour Truffaut comme plus tard pour Moullet ou Rivette (« le travelling-technique est affaire de morale-métaphysique »). Il faut peut-être y lire le poids de Jacques Laurent, Hussard, et rédacteur en chef d'*Arts* (il y engage aussi Roger Nimier) : Alexandre Astruc adapte en 1954 son roman *Une sacrée salade* (signé Cécil Saint-Laurent, récemment réédité à La Table Ronde) : *Les mauvaises rencontres*, avec Anouk Aimée, un « film balzacien », « le premier film à prendre pour thème l'univers moral d'intellectuels qui se renient et se haïssent eux-même d'abord puis entre eux ».

Fils adoptif de Bazin, François Truffaut écrit après Bazin, ne se pose plus la question du cinéma, il est dans le cinéma, avec les films. À l'opposé d'un Jean-Luc Godard (François Truffaut et lui se brouilleront en 1973) qui, lui, va devenir l'homme qui est le cinéma en personne (en devenant « J-L G », comme Lacan la psychanalyse ou De Gaulle la France) à compter des *Histoires du cinéma* (1995), on pourrait définir Truffaut comme « l'homme qui aimait les films »... au point de les confondre avec les romans : *Fahrenheit 451*, d'après Ray Bradbury, le dira absolument en 1966. Déjà commentant Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde* (sur « Un Buchenwald de la pensée »). Impureté du cinéma, disait Bazin. D'ailleurs, « l'idéal serait d'avoir pour producteurs des hommes de la valeur de Gaston Gallimard, René Julliard, Bernard Grasset. Dès lors avec José Corti, nous aurions un Stanley Kramer français » (1955).

### Les films, romans

« Je cherche encore quel roman français depuis dix ans me restituera le vertige, les sensations de plénitude que me procure *Le carrosse d'or* de Jean Renoir. » (1955) D'où le nom de sa société de production, Les films du Carrosse, fondée en 1957. Je rappelle ce qu'écrivait André Bazin : « tout ce qui depuis dix ans compte réellement dans la production mondiale, de *La règle du jeu* à *Citizen Kane* et à *Païsa*, n'est-ce pas précisément des romans qui ont préféré être des films ? ». « Un des plus beaux romans modernes est Jules et Jim d'Henri-Pierre Roché [...] Le bandit [d'Edgar G. Ulmer] est le premier film à donner l'impression qu'un Jules et Jim cinématographique est possible », écrit de son côté Truffaut en 1956. Outre ses deux adaptations de Roché, qu'on songe à la saga des Antoine Doinel-Jean-Pierre Léaud, à ses films d'après William Irish et Charles Williams, à *L'homme qui aimait les femmes*, à *La chambre verte* (Henry James), au *Dernier métro*... Et donc au passage à la limite qu'est *Fahrenheit 431* : « Un cinéaste n'est pas un écrivain », mais ses films sont des romans.

Il arrive d'autre part à Truffaut d'utiliser des pseudonymes : l'ami d'enfance Robert Lachenay, Louis Chabert (comme le colonel), Robert de La Chesnay (pris à *La règle du jeu*). Paradoxe : c'est au fond au nom de la littérature que, dans son manifeste de 1954, Truffaut attaque les adaptations littéraires. Il y a, pour finir, un paradoxe dans le paradoxe (qu'on peut retrouver aussi chez Rivette ou Rohmer) : le pamphlet de Truffaut, ses articles puis ses films et ceux de la Nouvelle Vague sont très exactement contemporains du Nouveau Roman (des *Gommes* aux *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet). Nouvelle vague et Nouveau Roman, ces groupes informels sont d'abord des communautés de refus de la copie d'ancien. Mais, à rebours du Nouveau Roman hostile au roman « balzacien », chez Truffaut c'est le grand roman du XIX<sup>e</sup> siècle qui domine, qui sert à faire table rase, c'est Stendhal qui est plus jeune qu'Autant-Lara, Balzac à qui *Les quatre cents coups* dressent un autel. Peut-être est-ce cette équivalence qui explique que ses vingt-trois films qui suivent soient entrés en temps réel dans le patrimoine du cinéma français. Il n'est en tout cas pas de meilleure préface à ces films que ces très littéraires *Chroniques*.

## Le nouvel esprit des Beatles

**Les éditions Le Mot et le Reste rééditent la traduction du livre déjà classique de Ian MacDonald sur la musique des Beatles, sorti en 1994 et paru en France en 2011. En dehors des apports toujours actuels de *Revolution in the Head*, c'est l'occasion d'esquisser un état des lieux du dynamisme actuel des parutions consacrées aux musiques populaires, qui questionne le sens donné à leur héritage aujourd'hui.**

par Pierre Tenne

---

**Ian MacDonald**

*Revolution in the Head.*

*Les enregistrements des Beatles et les sixties*

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Aymeric Leroy

Le Mot et le Reste, 608 p., 24,90 €

---

Dans *Les mondes de l'art*, Howard Becker s'arrêtait momentanément sur le traitement critique subi aux États-Unis par les quatre « *garçons dans le vent* » au plus fort de la *Beatlesmania* qui s'empara des années 1960. Le sociologue et jazzophile analysait la tendance des critiques (et la sienne) à supposer que la musique des Beatles, nécessairement irréfléchie, trahissait une absence de connaissances musicales forcément coupable. Son explication reposait sur les tensions sociologiques entre la culture musicale savante et distinguée, et une culture populaire alors naissante – Pierre Bourdieu aurait certainement préféré les termes de culture légitime ou illégitime.

Plus d'un demi-siècle après les premiers tubes des Beatles, la donne a bien changé. La réédition de *Revolution in the Head* en est un indice parmi d'autres. D'abord en termes de forme : Ian MacDonald, critique musical et essayiste spécialiste autant de rock que de Chostakovitch, décédé en 2003, suit chronologiquement les presque 200 titres enregistrés par le groupe anglais en studio. Il en fournit des commentaires parfois très longs, toujours marqués par une érudition formidable, mise au service d'analyses esthétiques directement inspirées des pratiques de la critique des œuvres dites de musique classique. *Revolution in the Head* est la première somme livresque notable cherchant à traiter des Beatles en adoptant une forme discursive issue de la « culture légitime ». À ce titre, il faut comprendre le livre

comme un symptôme pionnier de la maturation des cultures populaires de l'après-guerre, mais aussi comme l'expression d'antagonismes au sein du champ intellectuel et artistique, à une époque où le rock cherche à se faire une place parmi les ors des arts respectés par les élites culturelles.

Depuis vingt-cinq ans, *Revolution in the Head* incarne ainsi cette respectabilité croissante des Beatles, et avec eux de pans entiers de la culture populaire, auprès d'élites qui les ont longtemps méprisés comme trop vulgaires, superficiels, dénués d'intérêt. En France, le mouvement est plus tardif au point de vue éditorial – cela est moins sûr sur le plan discographique – mais connaît ces dernières années un dynamisme inédit, dont les éditions Le Mot et le Reste sont l'un des fers de lance : traductions de « classiques » anglo-saxons (dont *En studio avec les Beatles*, mémoires de l'ingénieur du son du groupe, Geoff Emerick), nombreuses monographies sur des artistes de rock, hip-hop ou jazz, parmi lesquelles les travaux enthousiasmants d'Aymeric Leroy sur le rock progressif et la scène de Canterbury (*Soft Machine*, *Caravan*, *Robert Wyatt*, etc.) Ainsi se constitue depuis au moins une quinzaine d'années un corpus de plus en plus important, en qualité comme en quantité, d'ouvrages consacrés à des questions longtemps réservées aux magazines et blogs spécialisés, ou au bouche-à-oreille des fans de ces musiques qu'on appelle bien improprement des « niches ».

Les éditions des Fondateurs de Briques se sont également distinguées dans ce mouvement général par de magnifiques traductions d'ouvrages américains parmi les plus fondamentaux pour notre connaissance de certaines musiques : *Le pays où naquit le blues* d'Alan Lomax ou plus récemment les mémoires poétiques de Woody Guthrie, *Cette machine tue des fascistes*. Côté jazz, les éditions



### LE NOUVEL ESPRIT DES BEATLES

marseillaises Parenthèses se distinguent depuis au moins trente ans par des ouvrages de référence, dont récemment les sommes d'[Alexandre Pierrepont](#) sur le free jazz de Chicago (*La nuée*, 2015) et d'Alain Tercinet sur le jazz West Coast. On pourrait multiplier les exemples : la collection « Rivages Rouge » des éditions Payot, beaucoup d'ouvrages des éditions Allia, jusqu'aux travaux universitaires récents qui ouvrent la recherche scientifique au hip-hop à la façon du séminaire « La plume et le bitume », créé par deux étudiants de l'École normale supérieure. Ce faisant, on ne parviendrait sans doute pas à proposer autre chose qu'un diagnostic général de cette tendance de fond, qui voit des intellectuels toujours plus nombreux s'intéresser à ces musiques dont les seuls points communs sont peut-être leur origine populaire et le mépris dans lequel elles ont longtemps été tenues.

L'un des problèmes que pose, parmi tant d'autres, cette vague éditoriale et intellectuelle, est peut-être à trouver ailleurs, comme nous y invite la réédition du livre de Ian MacDonald. Fondamental et nécessaire pour son érudition renouvelée de l'œuvre des Beatles, son propos ne se limite pas à une synthèse nécessaire aux fans – et sans doute

d'abord à leur adresse, vu le degré de précision atteint par *Revolution in the Head*. Le livre entend s'intégrer dans un point de vue historique plus général. La place du LSD dans l'œuvre des Beatles est, par exemple, retracée avec intelligence et pertinence dans ses conséquences directes sur l'esthétique et la bonne entente du groupe, mais aussi considérée du point de vue très partial et moralisateur d'une critique visant certaines pensées en vogue dans les années 1960, incarnées par les théories de Timothy Leary qui ont tant influencé John Lennon et de nombreuses autres stars de la pop de l'époque. Cette critique se trouve dans l'introduction accolée à un jugement aussi péremptoire que réactionnaire de cette histoire qui nous reste proche à bien des égards : « Une bonne partie de la rhétorique contre-culturelle – notamment ses rêves naïfs de société sans argent, de partage total ("anarchisme post-pénurriel", selon la formule de Murray Bookchin) – relevait du fantasme adolescent. Nombre de leaders underground étaient soit des sociopathes cherchant la rupture pour elle-même, soit des opportunistes mégalomanes promis à de brillantes carrières sur Wall Street ou Madison Avenue. »

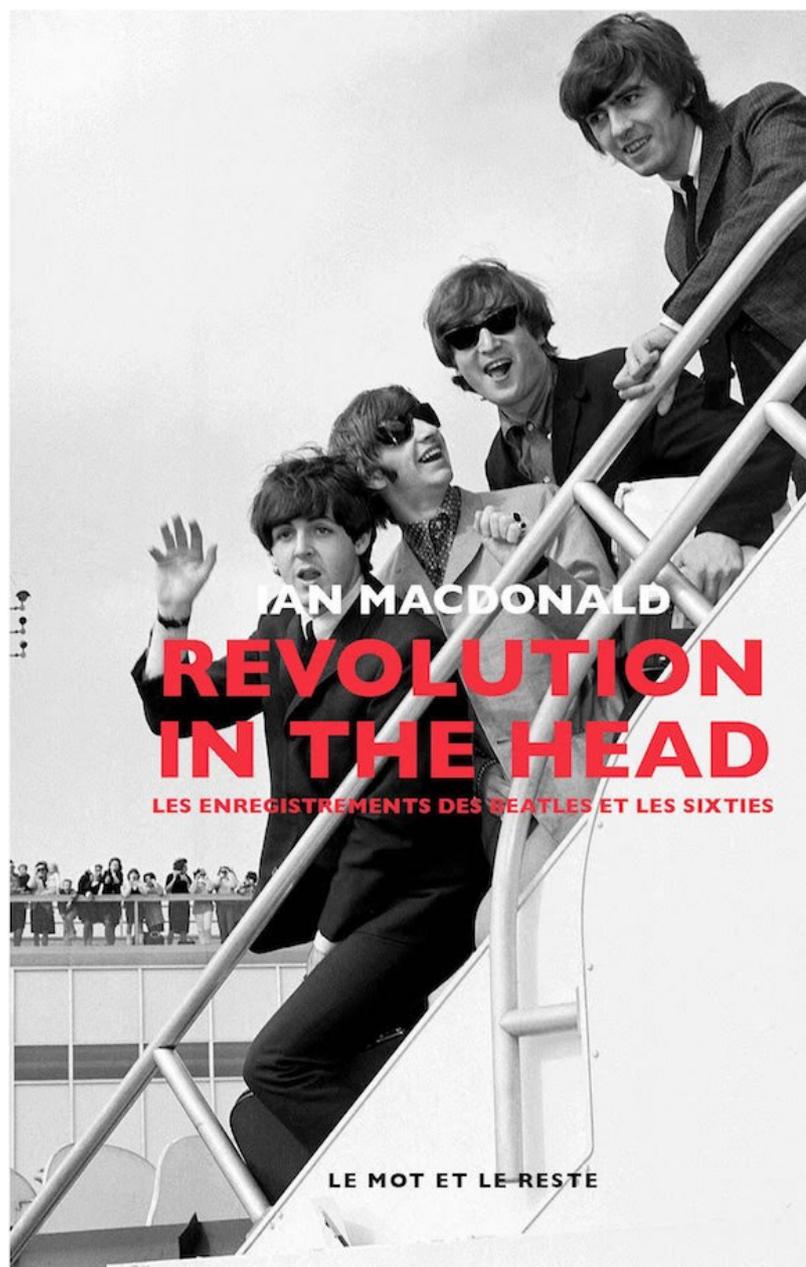
Cette approche fortement imprégnée de son origine états-unienne avance sur deux tableaux : un

### LE NOUVEL ESPRIT DES BEATLES

premier consacré à l'histoire et l'esthétique musicales, que l'auteur invente presque à propos des Beatles, et un second obéissant à un agenda confus, mêlant opinion, pensée intellectuelle et idéologie inavouée. Cette confusion des genres ouvre la voie à des redécouvertes salutaires, notamment le conservatisme à peu près indiscutable des quatre Beatles comme de nombreuses célébrités contemporaines. Elle paraît cependant caractériser la pensée de l'auteur, qui retrouve une condamnation des années 1960 rappelant par moments certains discours réactionnaires devenus fréquents des deux côtés de l'Atlantique, où l'on entend régulièrement des condamnations sans nuance de l'héritage de 68 ou des contre-cultures des années 1960 et 1970.

Si tous les ouvrages cités précédemment sont loin d'être concernés par une telle démarche, il n'en reste pas moins que l'indistinction intellectuelle et sociologique de cette littérature ouvre la voie à une pensée de contrebande, qui fait passer sous le manteau d'un intérêt savant réel et souvent captivant des opinions qui le sont beaucoup moins. De ce point de vue, *Revolution in the Head* interpelle notre présent à partir d'un passé proche, complexe et fantasmé à l'extrême ; et fait à sa manière écho aux conclusions de Luc Boltanski et Ève Chiapello sur ce « nouvel esprit du capitalisme » qui se plaît à s'appropriier les éléments les plus radicaux des contre-cultures artistiques et intellectuelles. Quitte à multiplier les malentendus et les quiproquos : ceux qui conduisent à confondre les libérations sociales incarnées par les Beatles avec des idéaux intellectuels émancipateurs contemporains, et d'autres qui laissent penser que les milieux actuels de ces musiques sont encore les promoteurs de modes de vie et d'idéologies révolutionnaires.

Le titre de l'ouvrage est alors on ne peut plus explicite et à prendre au premier degré : les Beatles comme leur commentateur Ian MacDonal appellent bien leurs publics à contenir la révolution à l'intériorité de leurs esprits, dans un propos complexe et source d'incompréhension qui caractérise un étonnant discours d'ordre et de conservatisme assez commun de nos jours. L'un des mérites de cette somme essentielle est de témoigner de ce long cours en y inscrivant le legs du groupe de Liverpool, immense à tous égards, et de permettre de penser cette histoire antagoniste. En parallèle, il peut inviter d'autres domaines intellectuels à proposer des pensées



moins orientées, qui sauraient prémunir les cultures populaires d'après-guerre des quiproquos produits par l'opposition aussi manichéenne qu'erronée entre de fantasmagoriques progressistes et conservateurs.

Ces quiproquos ne sont sans doute pas à mépriser, tant les interstices entre la pensée dite savante et des pensées hybridant académisme et partis pris cavaliers paraissent se multiplier dans le paysage intellectuel contemporain, au risque de confusions nombreuses. Bien sûr, l'ouvrage se moque de ces considérations contextuelles, et constitue d'abord une occasion très réussie de retrouver la musique des Beatles dans sa richesse insatiable.

## Revoir Ça ira (1) Fin de Louis

***Les spectateurs qui ont déjà vu Ça ira (1) Fin de Louis peuvent retrouver le spectacle de Joël Pommerat et de la Compagnie Louis Brouillard dans un contexte nouveau : dans un théâtre à l'italienne, celui de la Porte Saint-Martin à Paris, et dans une période de crise politique.***

**par Monique le Roux**

---

***Ça ira (1) Fin de Louis***  
**de Joël Pommerat**  
**Théâtre de la Porte Saint Martin**  
**jusqu'au 28 juillet.**

---

Joël Pommerat a fondé la Compagnie Louis Brouillard en 1990. Il a obtenu une véritable reconnaissance à partir de 2004, devenant artiste associé de grandes scènes nationales, emmenant sa troupe dans de longues tournées. *Ça ira (1), Fin de Louis*, créé en novembre 2015 dans le cadre de Mons Capitale européenne de la culture, a été représenté, en trois ans, deux cent dix sept fois dans le monde entier, mais seulement cinq fois à Paris, au Cent quatre, pendant le Festival Paris quartiers d'été 2018. Le spectacle vient d'être programmé plusieurs mois au Théâtre de la Porte Saint Martin, établissement privé qui en assure entièrement le financement. Cette pratique tend à se répandre et permet une exploitation plus longue que dans le secteur public. Elle pallie ainsi le nombre de plus en plus limité de représentations, souvent à guichets fermés, pour certains succès.

« *L'auteur-metteur en scène* », « *l'écrivain de spectacles* », Joël Pommerat, selon ses propres termes, présente *Ça ira (1) Fin de Louis* comme « *une fiction politique contemporaine inspirée du processus révolutionnaire de 1789* », plus précisément de la crise financière de 1787 au printemps 1791. Il emploie l'expression « *fiction politique* », car le roi Louis XVI est, avec la reine, le seul personnage historique ; d'autres résultent de transpositions. Ainsi le ministre réformateur tient à la fois des propos empruntés à Calonne, à Loménie de Brienne et à Necker. Il s'appelle Muller, tout comme les députés de la noblesse ou du tiers état portent des patronymes inventés. Parmi ces représentants, l'existence de femmes

prouve l'absence de reconstitution historique. « *Créer une sorte de temps intermédiaire, un présent du passé* » : telle est la formulation de Marion Boudier, dans son ouvrage *Avec Joël Pommerat (Tome II). L'écriture de Ça ira Fin de Louis* (Actes Sud-Papiers, 2019).

La récente parution de ce livre permet une nouvelle approche de la pièce. La dramaturge de la Compagnie Louis Brouillard depuis 2013 relate toute l'élaboration à laquelle elle a participé : à partir d'improvisations, inspirées par des archives les plus diverses, deux années d'écriture par Joël Pommerat, neuf mois de répétitions entre 2013 et 2015. Elle tient à préciser l'égalité des droits d'auteur partagés avec les comédiens et des salaires pendant toute la période des répétitions. Elle caractérise la nature de son travail et de celui de l'historien Guillaume Mazeau, en insistant sur « *la suspension de jugement* » par rapport aux diverses interprétations de la Révolution française. Elle fait découvrir qu'avant même la rédaction des dernières scènes, le texte aurait conduit à un spectacle d'au moins six heures et qu'il a dû être réduit en vue d'une représentation de quatre heures trente (avec entractes).

Ce riche témoignage vient s'ajouter aux nombreux commentaires, études, entretiens sur ce spectacle, peut-être promis à un devenir comparable à celui de *1789* d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil. Éric Soyer, dont la scénographie et les lumières sont indissociables de l'art de Joël Pommerat, avait pu bénéficier d'un très vaste espace modulable lors de la création de la version intégrale du spectacle aux Amandiers en 2015. Il avait installé les spectateurs sur des gradins dans un dispositif, non pas participatif, mais immersif : quinze comédiens amateurs, surnommés les « *Forces vives* », disséminés dans le public, réagissaient aux prises de paroles par des applaudissements ou des huées bien orchestrés.



### REVOIR ÇA IRA (1) FIN DE LOUIS

© Elizabeth Carecchio

De nouvelles « *Forces vives* » ont été recrutées dans chaque ville de tournée, de même que la scénographie a été adaptée à des lieux différents. Dans un théâtre à l'italienne comme celui de la Porte Saint-Martin, ces comédiens sont assis dans les fauteuils d'orchestre ; l'un ou l'autre se manifeste du balcon. Mais une partie du public reste spectateur de ce qui se passe au parterre et n'appartient pas pleinement à cette assemblée à laquelle s'adressent les interprètes.

Le rapport scène/salle est très différent de celui des Amandiers dans un théâtre de taille moyenne ; il accentue l'impression de confusion, l'impact des affrontements physiques, le volume sonore des cris et des vociférations, manifestement assez représentatifs du « *chahut parlementaire* », de la difficulté de toute organisation démocratique. Marion Boudier cite la lettre d'un député le 24 mai 1989 : « *Ce qui est désolant et humiliant, c'est l'extrême désordre qui règne dans l'Assemblée. Des écoliers sont infiniment moins bruyants, plus tranquilles, plus honnêtes !* ». Elle assure par ailleurs qu'aucune ligne n'a été modifiée depuis l'établissement définitif du texte pour la publication, toujours différée par rapport à la création, considérée par Joël Pommerat comme « *la trace que laisse le spectacle sur le papier* ». Cette édition date de mai 2016, bien avant les débuts de la crise actuelle. Pourtant la représentation entre étrangement en

résonance avec ce qui se passe chaque samedi depuis plusieurs mois place de la République, à quelques centaines de mètres de la Porte Saint Martin, et ailleurs.

Cette impression troublante n'est pas seulement due à une coïncidence avec l'actualité. Elle tient à une manière de « *rendre présent le passé* », dans laquelle les costumes contemporains, l'actualisation de certains termes n'entrent que pour une part quasi anecdotique. L'important consiste à faire vivre des épisodes dans l'effervescence de leur surgissement, l'incertitude de leur devenir, non à reconstituer des événements figés en repères historiques : le 14 juillet ou la nuit du 4 août. Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Yannick Choirat, Eric Feldmann, Philippe Frécon, Anthony Moreau, Ruth Olaizola, Gérard Potier, Anne Rotger, David Sighicelli, Maxime Tshibangu, Simon Verjans, Bogdan Zamfir, les treize interprètes permettent aux spectateurs de se sentir contemporains de ceux qu'ils incarnent. Ils tiennent plusieurs rôles et s'investissent dans chacun de leur personnage avec une énergie et une convictions rares. Seul Yvain Juillard ne joue que le roi, dans un tout autre registre. « *Louis est une énigme autour de laquelle gravitent tous les personnage qui s'interrogent sur ses intentions, cherchent à les orienter ou simplement à le interpréter* », explique ainsi Joël Pommerat dans le programme du spectacle.

## Disques (13) : le violoncelle transcrit

**Deux disques viennent de sortir qui illustrent avec brio l'art de la transcription. Gidon Kremer enregistre une transcription pour violon des vingt-quatre préludes pour violoncelle de Mieczysław Weinberg. À l'alto, Kim Kashkashian donne une version remarquablement dansante des suites pour violoncelle de Jean-Sébastien Bach.**

par Adrien Cauchie

---

**Mieczysław Weinberg**  
*24 Preludes for violon solo*  
**Gidon Kremer, violon**  
 Accentus Music, 16 €

**Jean-Sébastien Bach**  
*Six Suites for Viola Solo*  
**Kim Kashkashian, alto**  
 ECM New Series, 23 €

**Gilles Cantagrel**  
*J.-S. Bach. L'œuvre instrumentale*  
 Buchet-Chastel, 475 p., 27 €

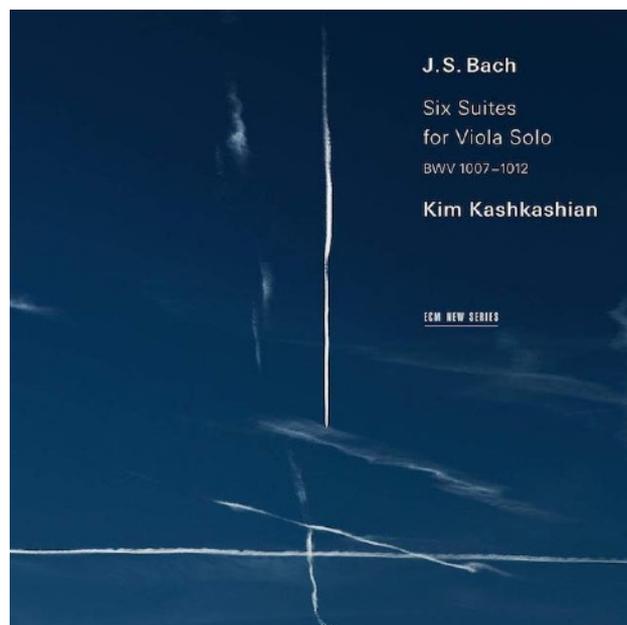
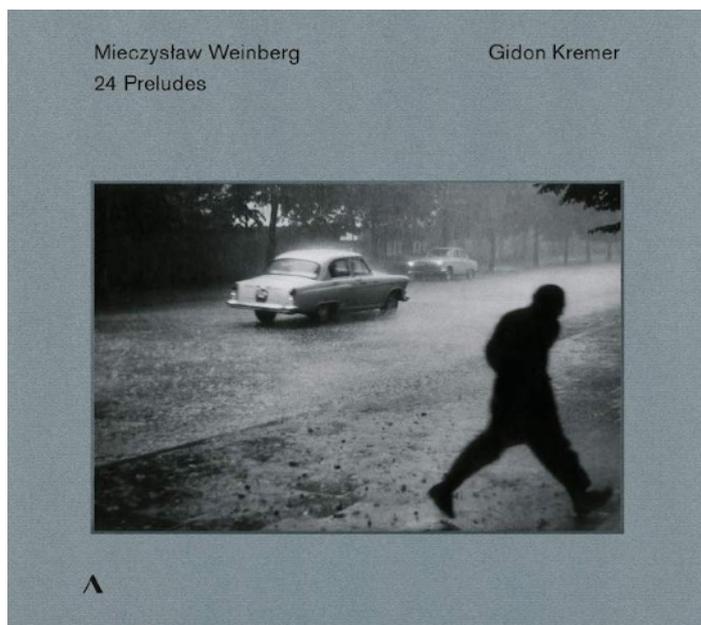
---

Entre deux *do* à vide, la note la plus grave du violoncelle, l'un ouvrant ses vingt-quatre préludes pour violoncelle seul, l'autre les refermant, Mieczysław Weinberg trace un extraordinaire parcours dans lequel inventivité et musicalité révèlent les multiples facettes de l'instrument. Au violon, qui n'est équipé d'aucune corde de *do*, les effets d'ouverture et de fermeture ne sont évidemment pas les mêmes. Mais, loin d'être vaine, l'adaptation que Gidon Kremer propose pour son instrument fait entendre, avec beaucoup de profondeur, d'autres couleurs sonores, d'autres effets musicaux. La grenouille qui envie le bœuf enfle et crève ; en revanche, le violon de Kremer, sous les doigts du maître, fait naturellement sienne l'œuvre d'un compositeur à classer parmi les plus grands du XX<sup>e</sup> siècle. Weinberg est né en 1919 à Varsovie ; en 1939, il fuit la Pologne où sa famille est exterminée par les nazis. Son exil durable le mène en Biélorussie, en Ouzbékistan et, en 1943, à Moscou où l'invite Dimitri Chostakovitch qui devient son ami et son protecteur : lorsqu'en 1953 Weinberg est emprisonné quelques mois pour des raisons purement antisémites, Chostakovitch organise une pétition pour obtenir

des autorités soviétiques sa libération. Weinberg meurt à Moscou en 1996 : il n'a pas entendu ses préludes joués au violon puisque Kremer en est le premier transcriteur.

Ces vingt-quatre préludes, qui datent de 1968, s'enchaînent comme des miniatures musicales pour finalement former un ensemble cohérent, comme les préludes (et fugues) du *Clavier bien tempéré* de Bach, ceux de Chopin, de Rachmaninov ou encore de Chostakovitch. Tous ces cycles sont constitués de vingt-quatre préludes, écrits dans toutes les tonalités majeures et mineures. Dans les siens, Weinberg trouve l'occasion de développer des idées fortes que Kremer exploite parfois de façon détournée. Par exemple, dans le cinquième prélude, où les thèmes initiaux de deux concertos pour violoncelle sont mêlés avec souplesse, le violoniste semble vouloir camoufler le thème de Robert Schumann pour rendre plus intense celui de Boris Tchaïkovski (autre compositeur de l'entourage de Chostakovitch). Le premier prélude, avec ses grands et lents sauts, ses quelques traits rapides et ses doubles cordes, sonne comme la séance d'échauffement du musicien qui prend possession de son instrument ou d'une salle avant un concert. Dans le suivant, une mélodie populaire est inlassablement amorcée, jusqu'aux accords finals dans lesquels point une sorte d'agacement.

L'auditeur parvient à caractériser chacun des vingt-quatre préludes, l'un par ses petites cellules incisives (dix-neuvième prélude), l'autre par sa mélodie mystérieusement soutenue par une pulsation métronomique (vingtième prélude). On peut également s'amuser à se perdre dans le mélange complexe des voix d'une fugue (quinzième prélude), forme qui constitue un passage obligé pour la plupart des compositeurs. Enfin, le dix-huitième prélude débute par une phrase dans le plus pur style baroque ; dans la sarabande que ce



### DISQUES (13)

prélude constitue, on reconnaît la manière qu'a Weinberg de répéter à de multiples reprises un thème mélodique, de l'interrompre brutalement pour insérer des phrases qui participent elles aussi à la structure du prélude. La grande cohérence de l'œuvre entière résulte d'un procédé similaire : ces vingt-quatre préludes ne sont rien d'autre que les détails d'une grande fresque narrative où se révèlent, à l'écoute, des éléments et des effets récurrents.

S'il est un compositeur qui fascine nombre de musicologues et de mélomanes pointilleux par la cohérence parfaite de ses œuvres, c'est Jean-Sébastien Bach. Dans le disque qu'elle consacre aux six suites pour violoncelle, Kim Kashkashian brave un interdit tacite et enregistre, à l'alto, les six suites pour violoncelle dans un ordre inhabituel (seules les quatrième et sixième suites sont à leur place). La raison invoquée dans le livret d'accompagnement est de modifier la logique harmonique de l'ensemble qui débute ici par la suite en ré mineur et s'achève par celle en ré majeur. Une autre raison pourrait être d'éviter de placer en première piste le prélude de la suite en sol majeur que tout le monde a dans l'oreille, mais au violoncelle. Qu'on ne s'inquiète pas : ce prélude figure bien au programme ! Et qu'on se rassure : Kim Kashkashian a plus d'une corde à son alto pour faire sonner plus que dignement ce prélude ! La question du passage du violoncelle à l'alto, si elle devait être posée, est d'ailleurs balayée d'un revers de main puisque, ainsi que le montre Gilles Cantagrel dans son dernier ouvrage sur Bach (*J.-S.Bach. L'œuvre instrumentale*), une

incertitude demeure sur les instruments (il n'y a pas de doute, le pluriel est de mise) auxquels Bach destinait ses suites ; il est possible que certaines aient été écrites pour un instrument se tenant contre l'épaule, la viola da spalla.

Ces six suites de danses ont récemment suscité, avec Jean-Guihen Queyras au violoncelle, un spectacle remarquable, [Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten](#) d'Anne Teresa de Keersmaecker dont le langage chorégraphique est également celui d'une analyse musicale très personnelle. Néanmoins, il s'agit de suites qui n'ont pas a priori vocation à être dansées... Et pourtant, lorsqu'on écoute Kim Kashkashian, les inflexions élégantes de la courante de la suite en sol majeur invitent naturellement à la danse. L'altiste ne danse-t-elle pas elle-même en jouant la gigue de la suite en do mineur ? Assurément ! La gigue finale de la suite en ré mineur, avec ses doubles cordes aux couleurs folkloriques et ses appuis si naturellement amenés, transporte instantanément dans quelque contrée où la gigue se danserait encore.

Et il y a la sarabande, si marquante dans chaque suite, car elle y est la pièce la plus touchante. Celle de la suite en do mineur retient le plus l'attention. Le temps de la danse y est suspendu : au gré des cordes et des registres, Kashkashian invite qui veut à la méditation ou à la simple contemplation. Chaque phrase de cette sarabande, à la courbe mélodique souple et apaisante, contient, de façon extraordinaire, une interrogation et une réponse. Très subtilement, Kim Kashkashian rend accessible comme jamais la musique de Bach.

## Notre choix de revues (17)

**Les revues cartographient notre univers culturel. Qu'elles l'abordent avec sérieux ou plus de fantaisie, elles ordonnent sa polysémie. Dans cette livraison, cinq revues dont deux anciennes et deux toutes récentes : Trafic, Décapage, Carbone, Bifrost et L'Artichaut.**

par En attendant Nadeau

### L'Artichaut, n° 4



L'Artichaut est une revue semestrielle, indépendante et illustrée, qui prend la forme d'un petit livre au graphisme soigné, avec un

cahier central présentant les œuvres d'un artiste invité par la rédaction. Les sept membres du comité de lecture, venus des milieux de la littérature, des arts du spectacle et de l'art, cherchent de jeunes auteurs pour publier des textes de tous genres dans un lieu considéré comme un laboratoire d'expérimentation libre.

Chaque numéro présente alors un texte inédit d'un auteur invité ; le numéro 4, consacré au thème des « arcanes », donne la vedette à « L'intégration » de Nicolas Richard, nouvelle jouant de façon surprenante sur la polysémie du mot titre. Le héros anonyme ayant laissé ses clés à l'intérieur du studio du dernier étage qu'il avait emprunté à une amie, il « intègre » celui de sa voisine inconnue, habillé d'un seul « *slip bleu délavé en fibre synthétique, comme un ptyx* ». Il est monté sur le toit, afin de rentrer le plus rapidement possible : il a besoin de sa convocation pour les oraux qu'il doit passer le lendemain, en vue d'intégrer une grande école. Est-ce raisonnable ? Son destin ne se trouve-t-il pas plutôt dans une voie plus terre à terre, loin de l'abstraction éthérée des universitaires ?

Cette histoire voisine avec des créations de l'artiste Maïssa, dont plusieurs « flashes » – des dessins imaginés pour le tatouage – issus de l'imagerie traditionnelle du tarot, puis détournés, voire « animalisés ».

Le numéro de L'Artichaut se clôt sur la « Bibliographie du comité », sélection hétéroclite et originale, présentée dans une typographie saisissante, dans laquelle on trouve les noms de Hugo

Pratt, Jeanne Favret-Saada, Alejandra Pizarnik, Alain Resnais et, bien évidemment, André Breton, cité pour *Arcane 17*. S. S.

Artichaut est disponible en librairie et [sur le site de la revue](#).

### Décapage, n° 60

C'est une revue à la fois divertissante, légère et sérieuse, souvent riche.

On trouve un dossier thématique consacré à l'écrivain avant la publication. Quelques romanciers racontent le moment qui a précédé, les années d'apprentissage, les refus, le coup de téléphone ou la lettre et donc le changement de statut que Gisèle Sapiro et Cécile Rabot expliquent dans *Profession ? Écrivain*. Dans ce même numéro de *Décapage*, on appréciera les dessins de Guy Delisle sur les lieux de Jean Echenoz (et on attend l'album qui les rassemblera), un texte d'Yves Ravey sur « Comment j'écris » et cela tombe bien puisque paraît *Pas dupe*, son dernier roman.

On appréciera aussi la panoplie littéraire de Tanguy Viel pour les éclairages qu'il donne sur sa trajectoire d'écrivain. On y apprend que, parmi les livres qui ont changé sa vie, il y a *L'art de la mémoire*, de Frances Yates, livre introuvable que Gallimard devrait rééditer (au lieu de certains livres sans intérêt qu'il édite, mais ça c'est personnel). Tanguy Viel a fait un tour du monde en compagnie de Christian Garcin et le livre sort chez Lattès en avril. On trouvera bien d'autres choses, et surtout des surprises dans *Décapage*, mais cela ne saurait se dire. Mieux vaut lire. N. C.

[Décapage](#) est éditée par les éditions Flammarion.

## NOTRE CHOIX DE REVUES (17)

**Bifrost, n° 93**

*Bifrost* consacre son dossier de janvier à un des écrivains de science-fiction actuels les plus intenses, le Canadien Peter Watts.

Une longue nouvelle inédite française, « ZeroS », reprend les thèmes de prédilection de l'auteur : un petit groupe d'« humains » augmentés (les guillemets s'imposent car Watts renouvelle ici la représentation des morts-vivants) est plongé dans un monde dystopique. Des personnages chez qui elle est problématique permettent justement d'interroger ce qui fait l'« humanité ». « ZeroS » est caractéristique de l'œuvre : l'âpreté métaphorique de l'écriture, ne concédant rien au lecteur, le laisse comprendre et recomposer le schéma d'ensemble par lui-même, tandis que la densité de l'arrière-plan scientifique soutenant le texte – Peter Watts est docteur en biologie marine – lui donne sa profondeur.

Dans un long entretien de 33 pages, l'écrivain revient, avec un humour corrosif, sur sa famille dysfonctionnelle, sur ses livres – qui ne l'ont pas rendu riche, dit-il – et sur son inquiétude devant le déni de nos sociétés quant au désastre écologique qui s'annonce : « *Et voilà nos dirigeants actuels qui chouinent sur ce qui est "politiquement faisable", comme des étudiants feignasses qui connaissaient l'échéance de leur mémoire depuis le début de l'année mais qui s'y mettent seulement à 3 heures du matin la veille du rendu. [...] Vous avez disposé de quarante ans, et les lois de la physique n'ont strictement rien à foutre de vos contraintes électorales* ». Ses textes s'organisent en cycles assez lâches situés dans le même univers.

Dystopie, huis clos, personnages blessés et augmentés : l'œuvre de Peter Watts peut sembler sombre (et elle l'est), mais elle manifeste un *sense of wonder* – une capacité d'invention – et une faculté d'interroger les frontières enthousiasmants.

Son premier roman, *Starfish*, décrit de manière très originale la vie de travailleurs modifiés en hommes-poissons des profondeurs pour pouvoir assurer la maintenance d'une station géothermique dans les grands fonds sous-marins. Outre

son intrigue glaçante, l'intérêt du livre tient à la façon dont ces êtres psychotiques ou traumatisés s'adaptent à leur environnement aquatique.

Dans *Vision aveugle*, situé dans le même univers que « ZeroS », Peter Watts enferme deux sociopathes, une Intelligence Artificielle et quatre autres personnages augmentés, oscillant entre névrose et psychose, dans un vaisseau spatial. Il les envoie à la rencontre d'extraterrestres radicalement différentes. Cela donne un roman de Premier Contact renouvelant le genre et explorant le rapport entre intelligence et conscience, un livre impressionnant par son dévoilement progressif de l'impensable (qui du coup devient pensable).

Ce numéro, rigoureux, précis et dense comme à l'habitude, contient aussi un long article de Peter Watts, un guide de lecture pour s'y retrouver dans son œuvre, une nouvelle inédite de Christian Léourier, des critiques sans concession des publications récentes de science-fiction et de fantasy.

On signalera l'imperturbable rubrique « Scientifiction » dans laquelle des scientifiques auscultent rationnellement les créations les plus extravagantes de la SF. Cette fois-ci, les monstres. On y apprend qu'« *il est génétiquement impossible [...] d'obtenir un loup géant volant* » et qu'« *il est biomécaniquement inconcevable de faire se mouvoir hors de l'eau un crocodile de trente mètres de long* ». Dont acte. **S. O.**

***Bifrost* est une revue trimestrielle publiée par les éditions du Béliar'. On peut se la procurer par abonnement ou sur le [site de l'éditeur](#)**

**Carbone, n° 3**

Cette revue, « dédiée à la pop culture et la création littéraire, illustrée et interactive », présente la particularité d'être « transmédia ».



Des numéros papier sont consacrés à un thème (n° 1 : « Cartes au trésor », n° 2 : « Maisons hantées »), mais *Carbone* est aussi un site internet proposant régulièrement des chroniques et des fictions, ainsi qu'une application mobile, ajoutant du contenu spécifique pour une expérience de « lecture augmentée ».

**NOTRE CHOIX DE REVUES (17)**

Ce numéro 3, consacré aux « Amazones », « *explor[e] différents moments d'une histoire – celle du féminisme en pop culture – , à travers une série de portraits* » de femmes réelles et d'héroïnes de fiction, qui « *nous aident à mieux saisir les aspects multiples d'une lutte pour l'égalité et la liberté. Une vieille rengaine mais dont on doit encore chanter, et surtout inventer, les meilleurs tubes* ».

Une part importante du numéro est dédiée au cinéma. Un long article examine le rôle des femmes dans la comédie, à partir de la *screwball comedy* des années 1930 et 1940 où, bien plus que dans les films « sérieux » soumis à la morale du code Hays, les personnages féminins et les actrices les incarnant pouvaient faire preuve d'indépendance, d'insolence, de personnalité, et tenir la dragée haute à leurs homologues masculins. De Katharine Hepburn et Claudette Colbert, l'article passe à leurs héritières plus contemporaines, telles Cameron Diaz ou Sandra Bullock, pour qui le rire est un moyen de s'affirmer en têtes d'affiche émancipées.

Les frères Wachowski, réalisateurs/réalisatrices de *Matrix*, devenues, par leur « transition », les sœurs Wachowski, offrent un autre exemple d'une représentation plus libre des genres au cinéma : « *Androgynes tout en restant clairement sexués, les corps de Neo et Trinity [...] sont l'écho charnel de leur capacité à transiter eux aussi d'un monde à l'autre à la vitesse de la lumière, la manifestation physique de ce super-pouvoir qui leur permet de transcender les conceptions binaires de l'espace-temps* ».

On trouvera aussi des textes sur l'évidente Ripley d'*Alien*, mais aussi sur le personnage de Jodie Foster dans *Contact*, et sur Meiko Kaji, héroïne de films de sabre japonais des années 1970.

*Carbone* s'intéresse aussi à la bande dessinée. Ainsi qu'à la littérature, à travers des nouvelles, en particulier de Ken Liu, et un article de Xavier Mauméjean sur l'œuvre fascinante de l'écrivain et peintre naïf Henry Darger, où, sur des milliers de pages, tout au long d'une vie de reclus, il a mis en scène sept sœurs, les Vivian Girls, dans des « *aventures, à la fois atroces et naïves* », mélange « *de l'Apocalypse selon Jean et du Magicien d'Oz* ».

Une galerie foisonnante de femmes originales pour porter un regard sur « *l'évolution des luttes féminines et des représentations qui vont avec dans le champ de la pop culture* ». **S. O.**

**Carbone est disponible en librairie et [sur le site de la revue](#). Une application est disponible sur l'App-store.**

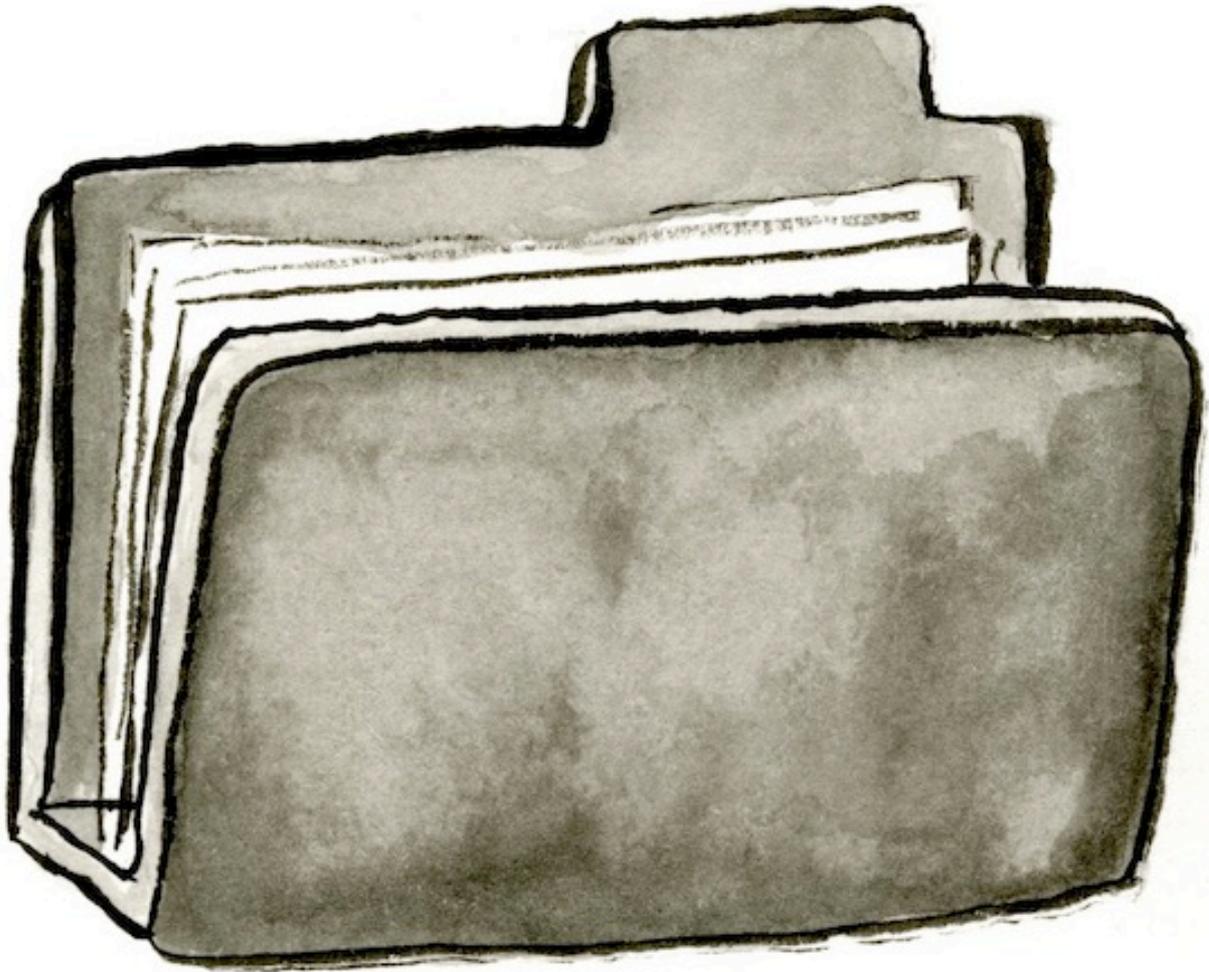
**Trafic, n° 109**

Normalement, on ne devrait plus avoir à présenter la « *plus belle revue de cinéma* »



du monde, fondée par feu Serge Daney, *Trafic*... et pourtant, je tiens de l'un des membres de son comité de rédaction, Marcos Uzal, qu'elle rencontre des difficultés financières, qu'ils vont avoir du mal à continuer de payer les contributeurs (car la revue était l'une des dernières, en France, à le faire), etc. Les temps sont durs, très durs pour les revues ! La jeunesse ne veut plus payer pour lire. Il y a donc urgence... urgence à défendre ce qui se produit de mieux dans le domaine de la pensée de l'Esthétique du cinéma (avec un E majuscule). *Trafic*, donc : *trafic* des idées, *trafic* des continents (la revue est la plus internationale qui soit, et ce depuis ses débuts) ; titre pris à Jacques Tati ? Sûrement...

Il nous faut aller à l'essentiel : dans son numéro de l'hiver 2018-2019, le 108<sup>e</sup>, la revue, en plus d'un très beau dossier consacré à André S. Labarthe – 3 textes, dont un très réjouissant de Jean-Paul Fargier, « Jalousie d'André S/Z Labarthe » que je vous laisserai découvrir, tant son Z accolé au deuxième prénom de Labarthe vaut son pesant d'or (signifiant) –, consacre, pour la première fois de son histoire, un très important et stimulant dossier à la conservation et à la monstration du patrimoine cinématographique argentin (grosso modo : 117 années de production : de 1895 à 2012, année du basculement dans l'idéologie (car c'en est une – qui passera, comme toutes ses consœurs du passé...) au musée. Après un imposant silence sur ce sujet (on y refusa mes propres textes...), la bataille est lancée, *in extremis* (un remords de dernière minute ? et avant qu'il ne soit *trop tard* ?) : de Vienne à Harvard, en passant par Lisbonne, La Courneuve (où fonctionne le dernier laboratoire photochimique en région



### NOTRE CHOIX DE REVUES (17)

parisienne, L'Abominable) et Berlin, à peu près tous les conservateurs du septième art sont enfin d'accord : la conservation muséale du cinématographe reste à inventer ; comment se contenter du terme de « restauration » quand il s'agit dans 99,99 % des cas d'une simple reproduction numérique qui fausse l'œuvre initiale, faute de la transparence du ruban de celluloïd avec son effet-*vitrail* et du battement de l'obturateur ? (On pourrait s'entendre quand il s'agirait d'aller « récupérer » avec les nouvelles technologies 3 ou 4 photographes par trop altérés sur le négatif original.)

Comme dit Annie Le Brun dans son récent essai révolté, *Ce qui n'a pas de prix*, il s'agit pour les « nouveaux maîtres du monde » de reconfigurer la perception par insensibilisation des foules : « Désormais, il faut moins substituer le faux au vrai que légitimer le faux jusqu'à faire oublier le vrai » (ainsi, un ancien directeur de la Cinémathèque

française devenue d'État, Serge Toubiana, a-t-il pu aller jusqu'à dire : « *La technologie numérique insuffle une nouvelle vie au cinéma en le rendant plus visible à un niveau de qualité supérieur* ») : quelle formidable OPA sur le monde sensible ! Mais cela, c'était avant que le directeur de la Harvard Film Archive, Haden Guest, se soucie de l'aura de toute « vieille » copie argentine d'un film (voir Walter Benjamin sur les vieux portraits photographiques à ce sujet) : « *Cet enjeu paraît suffisamment légitime et prépondérant pour que la Fédération internationale du cinéma d'archive le soutienne.* » Le musée (de cinéma) doit rester un « lieu-refuge » où l'on puisse partir à la « *quête éperdue de ce qui n'a pas de prix* » (un Vertov 1922 ou 1924, par exemple), et « *pénétrer avec l'espoir d'y trouver une échappée* » hors de la tyrannie du commerce globaliste. Sinon, ce n'est plus un musée... **G. B.**

Trafic est disponible [sur le site de son éditeur P.O.L](#) ou en librairie.

## Arras : un premier mai qui pense et qui bruisse

***Comme chaque 1<sup>er</sup> mai, s'est tenu à Arras le Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale. Un événement qui met en lumière avec sérieux et bonne humeur les injustices et inégalités d'aujourd'hui, et qui réfléchit aux moyens de les combattre.***

par Sébastien Omont

« *Tous les 1<sup>er</sup> Mai, la bonne ville d'Arras se remplit de tout qui est contre et anti. Contre l'horreur sociale et les manquements divers à une morale élémentaire, et anti travail obligatoire. Depuis le temps, ça aurait dû porter ses fruits vénéneux et semer une zizanie durable dans le train train hexagonal conduit par un pouvoir, qui, lui, fonce toujours, tête baissée, dans le mur de la honte. Alors, cette année-là, tous ceux qui fêtent, en ce jour, la solidarité avec les délaissés, les démunis, les punis, les esclaves, ont décidé de se rebeller et de grimper une marche supplémentaire sur l'escalier de la contestation. Ils vont bloquer la ville et se préparer à subir un siège, un vrai. Jusqu'au bout. En face, on prend tellement ça au sérieux qu'on envoie qui ? L'armée, bien sûr, bien connue pour son doigté.* » Jean-Bernard Pouy, *Colère du présent*.

Pour vérifier où en sont la contestation et la solidarité, on arrive sur la Grand-Place qui accueille les chapiteaux blancs du salon. Tout est gratuit, l'organisation repose entièrement sur les bénévoles de l'association « Colères du présent ». Plusieurs espaces accueillent débats et rencontres. Syndicats, organisations politiques, associations tiennent également des stands. L'un d'eux appelle à la libération de Lula, son voisin à celle de Julian Assange.

D'où qu'on soit, les régulières façades baroques qui entourent la place restent visibles, surmontant les toiles de tentes, comme un rappel que cette manifestation fugace s'inscrit dans une histoire de luttes et de ténacité. On n'est pas loin de Denain, sinistrée par la désindustrialisation, par la fermeture de l'aciérie d'Usinor. Ni de Fourmies, lieu de la fusillade du 1er mai 1891, où l'armée fit neuf morts en tirant sur une manifestation pour la journée de 8 heures.

### **I. La Révolte des peuples : ouvriers et gilets jaunes**

#### **« Ouvriers obèses »**

Toutes les deux sont évoquées dans le débat sur « la révolte des peuples, au-delà des utopies ». Gérard Noiriel, historien, rappelle que Fourmies est un épisode central dans la mémoire des luttes ouvrières. Quant à Denain, 35 % de chômage, c'est le cadre du remarquable livre du photographe Vincent Jarousseau, *Les Racines de la colère*.

Gérard Noiriel signale que lors de la fin de l'industrie sidérurgique, Longwy s'en est mieux tiré que Denain, car ses habitants ont pu aller travailler au Luxembourg voisin. Paradoxe, car le Luxembourg a tiré sa prospérité du dumping financier qui a par ailleurs détruit la sidérurgie en France.

Vincent Jarousseau rappelle que les classes populaires sont très peu représentées dans l'espace médiatique en général (publicité et cinéma y compris). Gérard Noiriel souligne que le programme d'Emmanuel Macron à la présidentielle, intitulé *Révolution* faisait de nombreuses références à l'Histoire de France, mais toujours en évoquant les élites, ingénieurs, dirigeants politiques... Le mot « ouvrier » ne s'y trouvait qu'une seule fois. Dans l'expression « ouvriers obèses ».

#### **« En marche »**

Vincent Jarousseau explique sa démarche pour *Les racines de la colère*, « un roman-photo où rien n'est romancé ». Pendant deux ans, il a suivi des habitants de Denain dans leur quotidien, enregistrant leurs propos qu'avant de les insérer dans le roman-photo, il leur a fait valider. Il a travaillé avec des chercheurs, en particulier les

## AU SALON DU LIVRE DE CRITIQUE SOCIALE

membres du Forum Vies Mobiles autour de la question de la mobilité.

*Les racines de la colère* montre que les institutions elles-mêmes peuvent entraver la mobilité. Comme le juge d'application des peines qui refuse à Loïc, sous contrôle judiciaire, de déménager de Denain à Liévin où habite sa compagne, Tatiana. C'est à peine à 50 km, mais dans un autre département. Tatiana, ayant la garde partagée de sa fille, ne peut venir rejoindre Loïc et le couple finit par se séparer. À une autre page, Loïc mentionne son enfance, les promesses non tenues du juge des affaires familiales de le renvoyer dans sa famille, la souffrance qu'elles ont causées et ses nombreuses fugues pour retrouver sa mère. Un exemple édifiant de l'état de la justice en France et de ce à quoi elle sert vraiment.

Christian, qui vit d'une allocation adulte handicapé, fait dans le livre une intéressante remarque : « *Il nous dit de traverser la rue pour trouver du boulot, j'ai un mur en face de chez moi, tu crois qu'on va me donner un boulot ?* »

Le roman-photo montre aussi qu'on peut être hypermobile et rester pauvres. Vincent Jarousseau souligne d'ailleurs que les protagonistes de son livre qui se sont engagés dans le mouvement des Gilets Jaunes ne sont pas ceux qui vivent des aides sociales, mais ceux qui ont un emploi, souvent précaire (en intérim), difficile (travail de nuit, sur la route, dans le bâtiment) et mal rémunéré.

### « Les SDF l'emportent largement sur les Gilets Jaunes »

Quand la parole est donnée au public, un spectateur la prend pour dire qu'il vit dans la rue, qu'à Paris, il y a plus de SDF que de Gilets Jaunes, et qu'il faudrait aussi s'occuper des SDF. C'est le moment où on s'aperçoit qu'on n'a jamais entendu un SDF s'exprimer publiquement dans un cadre qui ne lui était pas spécifiquement dédié. Que c'est une des forces de ce salon où tout le monde se tutoie de permettre ça. Cela reviendra plusieurs fois lors des débats : laisser parler ceux que d'habitude on n'entend pas. Et là, c'est arrivé concrètement.

### « Zéro »

Gérard Noiriel rappelle qu'il y avait une cinquantaine de députés ouvriers en 1936. Aujourd'hui : « zéro ». Avec le référendum d'initiative ci-

toyenne, les Gilets Jaunes exprime une « *exigence de participation directe à la vie politique* », alors que les élites ont toujours essayé d'orienter les mouvements populaires. Ainsi Éric Brunet, journaliste à BFMTV et à RMC, portant lui-même un gilet jaune, a appelé à participer à la première manifestation, parce qu'il y voyait un mouvement contre la fiscalité, donc libéral. Il a rapidement changé d'avis.

## II. « Je voulais faire du beau dessin de voyage »

À la volée, on prend en cours l'émission Easy Reader, émission consacrée à la bande dessinée sur Radio PFM 99.9, « *libre et sans pub* », et enregistrée sous le chapiteau des débats n° 2. On voit qu'on est à la radio : chaque intervenant a une bouteille de bière de 75 cl devant lui.

Fabcaro, célèbre auteur de *Zai Zai Zai Zai*, avoue avoir réalisé son album *Carnet du Pérou. Sur la route de Cuzco* sans être allé au Pérou. Il pensait que c'était clair dans le livre, mais lors de la sortie, il s'est aperçu que les gens y croyaient. Ses amis qui faisaient de vrais carnets de voyage en BD l'ont remercié : « *Super, tu nous as niqué le boulot avec ton truc !* » Pourtant, il n'avait aucune envie de se moquer, juste une « *frustration graphique* », le désir de « *faire du beau dessin de voyage au pinceau* ».

## III – Impunité de la France dans le monde

Pour rester dans la bande dessinée, Benoît Collombat et Frédéric Debomy sont interrogés à propos de deux albums dont ils ont écrit le scénario, *Sarkozy-Kadhafi*, des billets et des bombes, et *Full Stop. Le génocide des Tutsis du Rwanda*. Les titres parlent d'eux-mêmes. Bizarrement, le chapiteau n° 3 abrite à la fois des débats et des stands où les gens discutent fort. Et c'est aussi le plus près de la scène rap.

Frédéric Debomy explique qu'il a voulu montrer comment on établit des faits de génocide. Il a suivi deux membres du Collectif des parties civiles pour le Rwanda qui mènent au Rwanda des enquêtes sur des génocidaires rwandais installés en France. Il juge que la publication de leurs livres est d'autant plus nécessaire qu'une forme de « *révisionnisme, de réécriture de l'histoire* » est à l'œuvre, par les responsables français impliqués, comme Hubert Védrine pour le Rwanda

Pour Benoît Collombat, le problème fondamental de la politique étrangère française, que ce soit au

## AU SALON DU LIVRE DE CRITIQUE SOCIALE

Rwanda, où elle a soutenu un régime qui préparait puis a mis en œuvre un génocide, ou en Libye, où elle a participé à la déstabilisation de tout un pays, est qu'« *elle est pilotée par quelques personnes, sans vrai contrôle démocratique* ». Le choix de la bande dessinée correspond à une volonté de « *diffuser l'information à une large échelle* », « *de la rendre compréhensible* ». La réunion de cinq journalistes pour le scénario s'est faite dans le but d'« *assembler et de mettre dans la lumière* » les pièces d'un puzzle, déjà révélées mais pas toujours reliées.

Ce sera une constante des différentes discussions d'insister sur les formes capables de transmettre à un large public une information pas toujours attirante. Bande dessinée, roman-photo pour Vincent Jarousseau, « *conférence gesticulée* » avec une comédienne pour Gérard Noirielle, qui terminera la journée en faisant reprendre en chœur par le public « *Le Déserteur* » de Boris Vian.

### IV. « Guérir le banlieusard de sa banlieusité »

Changement d'ambiance avec « *Banlieue noire* », qui rassemble l'éditeur, Hervé Delouche, et certains des auteurs du recueil collectif de nouvelles *Banlieues parisiennes Noir*. Le réfectoire du Clair Logis, foyer de jeunes travailleurs, au charme désuet et à la pénombre favorable au recueillement, peut difficilement être plus éloigné du sujet du débat animé par Gwenaëlle Denoyers (revue 813).

Quand on lui dit qu'il est Parisien, Patrick Pécheot répond qu'il est banlieusard. Il a vécu et étudié sur le territoire Courbevoie-Puteaux-Suresnes-Nanterre, l'a vu évoluer – des derniers bidonvilles au quartier d'affaires. Ça l'a poussé à écrire *Petit éloge des coins de rues*, car « *la banlieue est mouvante, elle pousse plus loin ceux qui ne peuvent suivre le mouvement, mais les gens laissent des traces* ».

Insa Sané écrit pour « *créer la mémoire de la banlieue* ». Elle est généralement considérée sous l'angle sociologique, en négatif : « *il faut guérir le banlieusard de sa banlieusité* ». Insa Sané essaie donc d'inscrire dans ses textes des marqueurs d'histoire, comme la guerre d'Algérie, notamment à Sarcelles, « *ville créée de toutes pièces par les étrangers* ».

Christian Roux a choisi comme personnage principal Emma F., femme de chambre obèse travaillant à Paris et vivant au Val-Fourré, à Mantes-la-Jolie. Emma décide de rétablir la balance avec une jolie actrice qui s'épanche dans la presse sur la façon dont tout lui est tombé tout cuit dans le bec, sans qu'elle ait eu à fournir le moindre effort. Beaucoup des héros des nouvelles de *Banlieues parisiennes Noir* se retrouvent dans un sentiment d'injustice, de rage. Christian Roux écrit « *pour mettre en lumière les gens qu'on ne voit pas. Les banlieues sont des marges que souvent on ne veut pas entendre* ». Mais il faut également éviter « *l'auto-ghettoïsation* », « *savoir investir les lieux auxquels on a droit* ».

Chloé Mehdi trouve que le discours tenu aux jeunes de banlieue, y compris dans les établissements scolaires, est que ce sera pire que pour leurs parents, que même en faisant des études ils ne trouveront pas de travail, qu'ils vont galérer. Ce n'est pas motivant. Et l'injustice frappe en banlieue plus qu'ailleurs, en particulier les violences policières. Elle cite le cas de jeunes qui entrent en prison pour une peine de quelques mois et qui y restent des années, à cause de la prison même, de ce qu'ils ne supportent pas l'incarcération.

### V. 6Thème-D

La Grand-Place est maintenant pleine d'une foule riieuse qui circule entre les tentes sous le soleil. On décide à aller jeter un coup d'œil à la scène rap, et là, surprise, on est séduit par le groupe 6Thème-D. Pas de clichés, rythmes puissants, textes adultes – bon, d'accord, la musique était trop forte pour qu'on les comprenne, mais on est allé voir plus tard sur [facebook](#) et sur youtube. On aimerait aussi écouter Zindoun qui leur succède, et qui semble être le cœur de l'association Échos d'en bas animant la scène, mais le temps presse.

### VI. Le Couloir de la pauvreté

On retourne au chapiteau maudit, le n° 3 : il y a plus de gens qui discutent dans l'autre moitié de la tente, le rap a encore monté de volume. Les invités doivent parler fort, il faut se concentrer pour entendre, ça crée un sentiment d'urgence.

Sur le thème « *Précarité et malaise social* », on retrouve Vincent Jarousseau, avec Ixchel Delaporte, qui a écrit *Les raisins de la misère*. Il est étonnant de voir comme leurs titres se croisent,



### **AU SALON DU LIVRE DE CRITIQUE SOCIALE**

avec Steinbeck en toile de fond. La France de 2019 est-elle aussi en crise que les États-Unis de 1929-1939 ?

Ixchel Delaporte dresse un état stupéfiant du travail dans le vignoble bordelais. Les grands châteaux dans lesquels se font les crus prestigieux ont abandonné toute tradition paternaliste. Toute l'année, ils recourent à une main-d'œuvre précaire fournie par des prestataires qui vont la chercher au Maroc, en Roumanie, en Pologne. Ces travailleurs sont exploités, leurs heures supplémentaires pas payées. Ils vivent souvent dans des

logements insalubres loués par des marchands de sommeil qui ont colonisé les villages de la région, y compris ceux qui abritent des grands crus, comme Pauillac avec les châteaux Lafite Rothschild, Latour et Mouton Rothschild. Deux mondes se côtoient et s'ignorent, la vitrine du luxe et « *le couloir de la pauvreté* » (l'expression est de l'INSEE), dans un univers quasi médiéval où des battues au sanglier peuvent dévaster des jardins.

La monoculture – qu'on pourrait qualifier de monoindustrie –, et l'absence de tradition sociale – il n'y a jamais eu de grandes grèves dans le Bordelais – favorisent cette situation où les habitants

## AU SALON DU LIVRE DE CRITIQUE SOCIALE

non qualifiés n'ont comme perspective que des emplois sous-payés et précaires. Bordeaux n'est pas devenu un des principaux points de tension des Gilets Jaunes par hasard. Lors des journées portes ouvertes des châteaux, les Gilets Jaunes se sont installés devant les domaines pour expliquer aux visiteurs qui étaient vraiment leurs propriétaires : souvent des exilés fiscaux, qui touchent des subventions de l'État pour rénover leurs chais mais dont l'argent ne « ruisselle » pas.

Vincent Jarousseau souligne, comment à partir d'une histoire complètement différente, la situation est semblable à Denain : avec les usines, la tradition syndicale a complètement disparu. Les Gilets Jaunes qui se sont mobilisés le faisaient en général pour la première fois.

Ixchel Delaporte confirme que, comme dans le Nord, les gens qu'elle est allée rencontrer éprouvait un regain de dignité à ce que quelqu'un vienne leur demander comment ils allaient, ce qu'ils faisaient. Elle rappelle que le gilet jaune, fluo, sert à rendre visible.

### VII. Des aujourd'hui qui bruissent

Retour au Clair Logis. Pour être sûr d'assister au « concert exceptionnel et festif » d'Alain Damasio – « *il n'y aura pas de place pour tout le monde* » prévient le programme –, j'arrive en avance, à la fin du spectacle précédent. On me demande de ressortir pour « *laisser Damasio s'installer* », mais je profite d'un geste ambigu de la dame qui gère les entrées pour retourner dans la salle où je me fais aussi furtif que possible. Je me fonde dans le décor. Tout va bien : Alain Damasio et Yan Péchin, le musicien qui a réalisé le concept-album qui accompagne la sortie de son livre, ne me voient pas. *Les furtifs* est un formidable roman, multiple et enthousiasmant, qui explore, à travers l'invention de créatures merveilleuses, les possibilités de transformation sociale dans un avenir proche.

Je n'étais pas tellement convaincu d'entendre lire des extraits sur fond d'effets de guitare. Pourtant ce fut un magnifique moment, tant Alain Damasio est chaleureux et habité.

Il tente de faire « *exploser les plosives* » en français comme dans un rap en anglais. Les basses cognent. J'imagine « *les infrabasses et*

*les ultrasons* » et je me surprends à chercher dans les coins du plafond les furtifs, ces êtres qui naissent du son.

Mention spéciale à « Ici vole Velvi », passage où une jeune femme « *file et fuit* » en parapente, défiant la pesanteur et la police, traçant des arabesques dans l'air. Aux « Mantracts », textes poétiques et politiques rédigés « avec le comité invisible ». Et à « Overmars », né, lors de Nuit debout, de la volonté de ne pas s'arrêter après le 31 mars, de continuer. D'où, dans le roman, « *le 38 mars* », « *le 45 mars* », « *le 106 mars* »... avec, s'il ne peut y avoir une grande révolution, des micro-révolutions chaque jour.

« *Il n'y a pas de lendemains qui chantent, il n'y a que des aujourd'hui qui bruissent.* »

Du Médoc à Denain, des banlieues à l'Afrique, il y a des choses à changer. Et peut-être une méthode : laisser monter toutes les paroles. Quand on a commencé à écouter quelqu'un, même malgré soi, il est plus difficile de l'ignorer. « *Le vivant, c'est la capacité à se tenir debout dans l'ouvert* » écrit/dit Alain Damasio.

### À lire :

**Vincent Jarousseau, *Les racines de la colère*, Les Arènes.**

**Gérard Noiriel, *Une histoire populaire de la France. De la Guerre de Cent ans à nos jours*, Agone.**

**Fabcaro, *Carnet du Pérou. Sur la route de Cuzco, Six pieds sous terre*.**

**Benoît Collombat, Fabrice Arfi, Michel Despratx, Élodie Gueguen, Geoffrey Le Guilcher (scénario), Thierry Chavant (dessin), Sarkozy-Kadhaft. *Des billets et des bombes*, Delcourt.**

**Frédéric Debomy (scénario), Emmanuel Prost (dessin), *Full Stop. Le génocide des Tutsis du Rwanda*, Cambourakis.**

**Collectif, *Banlieues parisiennes Noir*, présenté par Hervé Delouche, Asphalte.**

**Ixchel Delaporte, *Les raisins de la misère*, Rouergue.**

**Alain Damasio, *Les furtifs*, La Volte.**

## L'indignité antisémite

*Pour la deuxième fois en moins d'un an, la plaque apposée sur l'immeuble où Pierre Pachet a vécu et travaillé pendant plus de quarante ans a été souillée par deux tags antisémites (une croix gammée et l'inscription « feuj »). Sa fille Yaël et son fils François ont décidé de porter plainte. En attendant Nadeau, dont Pierre Pachet fut l'un des co-rédacteurs en chef, s'associe à leur indignation et à leur chagrin. Nous vous proposons de relire le texte très fort que Yaël Pachet avait écrit [dans Libération](#), le 30 septembre 2018, lorsque pour la première fois cet acte honteux s'est produit. Elle y rappelait ce qu'avait signifié pour son père être juif, et qu' « être juif, ça ne se résume pas à être persécuté. »*

**par Yaël Pachet**

Vendredi soir, la plaque commémorative que mon frère et moi avons fait apposer sur l'immeuble où notre père a vécu une grande partie de sa vie a été taguée. Sur la plaque sont indiqués son nom, Pierre Pachet, et le fait qu'il a vécu dans cet immeuble de la rue Chapon, qu'il y a écrit, qu'il y a conçu une œuvre littéraire. Nous avons vécu dans cet appartement, enfance et adolescence, notre mère y est décédée, puis notre père. L'appartement n'est plus à notre nom, mais quelque chose subsiste, sur la façade, de ce que fut notre père, quelque chose qu'il est difficile de résumer en quelques mots.

À côté de son nom et son prénom, de consonance tout à fait française, un ou plusieurs individus ont eu l'idée de taguer une étoile juive afin d'indiquer (je me permets d'interpréter leur geste) au tout-venant que Pierre Pachet était juif. L'étoile jaune ne signifie pas seulement, lorsqu'elle est apposée, comme ça, à une plaque commémorative, qu'il s'agit d'un juif, elle a aussi une signification antisémite, bien sûr, mais je m'arrête déjà à ce fait. Ce n'était pas évident, quelques recherches sur Google ont peut-être été nécessaires, mais l'on sait que Google, en France, consacre une grande partie de son énergie à répondre à la question qui est juif, quand il ne passe pas son temps à répondre à l'autre grande question des internautes, à savoir, qui est homosexuel.

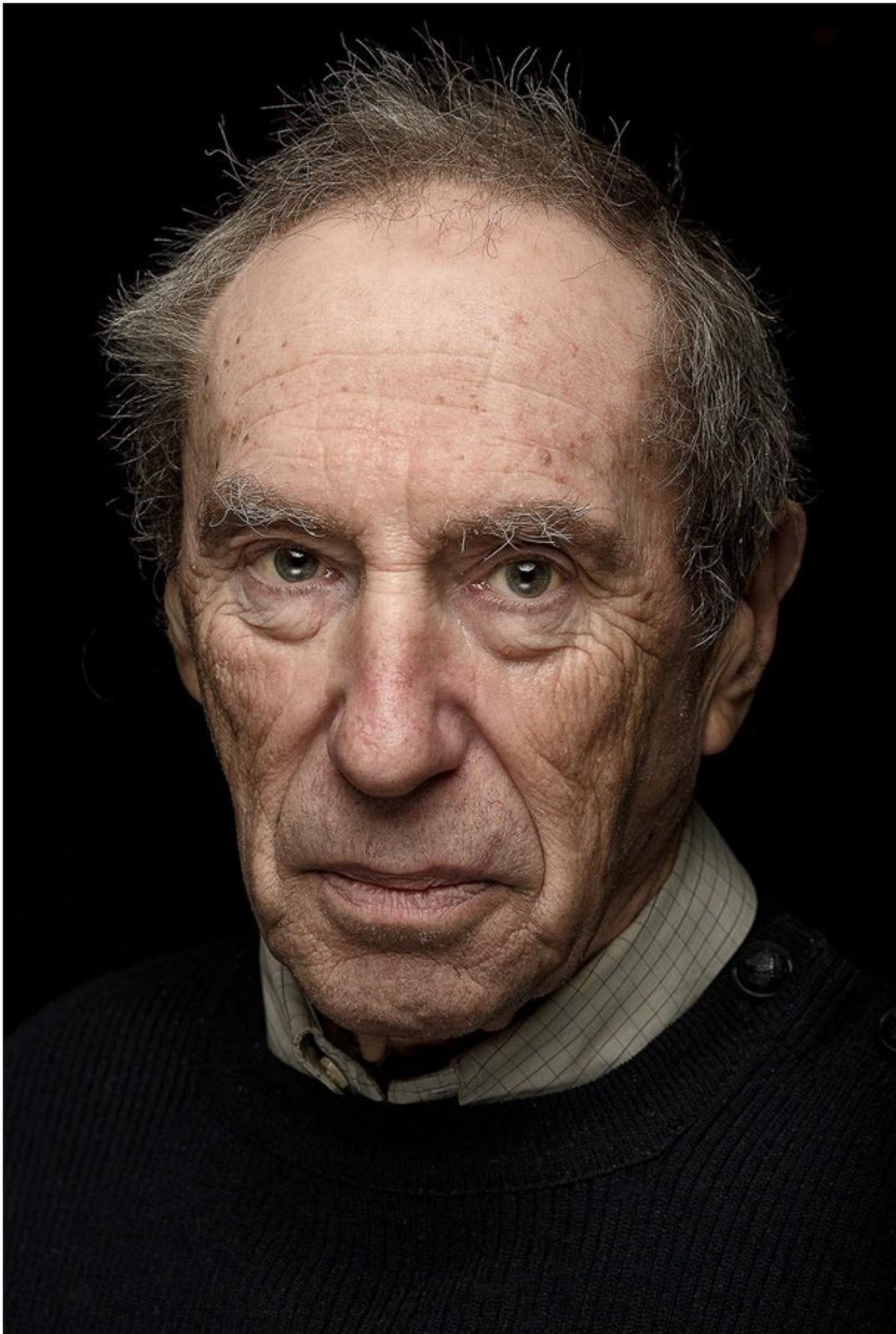
### **Le nom : stigmaté, révélation ou élévation**

Pierre, le prénom de mon père, est le nom d'un apôtre chrétien bien connu, souvent représenté avec des clés à sa ceinture, ou pleurant amèrement

dans son coin. Pierre, l'apôtre, s'appelait Simon avant que Jésus le renomme Pierre. Est-ce parce qu'il a changé de nom, que Pierre (l'apôtre), sensible à l'interface huilée du nom, qui adhère à la personne mais peut s'en décoller, a renié aussi facilement le nom de Jésus ? Il a dit aux soldats qu'il ne connaissait pas Jésus, ou plus précisément, qu'il ne connaissait pas de Jésus ? Le nom est propre, c'est-à-dire qu'il est la propriété de quelqu'un, mais ça n'est pas la personne. Un nom propre sert à reconnaître et même distinguer, mais ça peut servir aussi à renier, à camoufler, à se cacher. Un même nom peut servir aussi bien à tuer qu'à sauver la vie. C'est un stigmaté, une révélation ou une élévation. Tout dépend de l'usage qu'on en fait. Et ça, le père de mon père l'avait très bien compris.

Le père de mon père, Simkha Apatchevski, est arrivé d'Odessa en France au début du XXe siècle pour faire des études de médecine et devenir chirurgien-dentiste. Il a très vite désiré devenir français et a été naturalisé en 1924. Avec Ginda, sa femme, qui venait de Lituanie, ils ont eu deux enfants qu'ils ont nommés Hélène et Pierre. Sous l'occupation, mon grand-père a eu la bonne idée de ne pas se déclarer comme juif auprès de la préfecture de Paris et de se procurer des papiers sous un autre nom, Apa, puis Pachet. Il a emmené sa famille en zone libre et a placé ses enfants dans des institutions religieuses catholiques.

Après la guerre, ce nom d'emprunt qui lui avait sauvé la vie, il a voulu l'officialiser. Les Apatchevski sont devenus, officiellement, les Pachet. Ils auraient peut-être pu émigrer en Israël, où ils avaient de la famille, mais ils sont restés en



### ***L'INDIGNITÉ ANTISÉMITÉ***

France et ils ont réaffirmé leur intégration à la société française par ce changement de patronyme un peu surprenant, quand tous leurs amis avaient conservé leurs noms d'origine, des noms qui, tels des shofars balançant leurs sons saccadés, sonnent juifs. Le nom de Pachet ne sonnait pas comme un shofar, mais il disait, à sa manière,

un silence, une retenue. Il prononçait le désir de s'assimiler, terme aujourd'hui tombé en désuétude, comme on se fond dans la foule, pour y trouver une place, un lieu d'être.

### **Kaddish à l'église**

Mon père est resté traumatisé toute sa vie par la guerre, il ne s'est jamais départi d'une terreur

## L'INDIGNITÉ ANTISÉMITTE

diffuse, provenant moins des dangers mortels que lui et sa famille avait encourus, que des bombardements – comme ceux de Saint-Etienne, le 26 mai 1944, ville sur laquelle 440 tonnes de bombes furent lâchées par les Alliés. Le danger ne venait pas seulement des Allemands, ou des policiers français venus arrêter son père le lendemain de son départ pour la zone libre, il venait du ciel. La conscience d'être juif, elle, n'est venue qu'après la guerre, mais elle n'a jamais résolu cette question : pourquoi être juif signifiait être en danger de mort. Et pourquoi aujourd'hui, être juif, c'est encore une fois, courir un danger de mort. L'identité juive n'explique pas l'antisémitisme. On peut très bien s'y connaître en antisémitisme et ne rien comprendre à la mystique juive, et vice versa.

Du désir d'intégration de son père, mon père, Pierre Pachet, a gardé plus qu'un souvenir, plus qu'un nom : il considérait les questions identitaires à la fois avec respect et ironie. Il avait avec le monde qui l'entourait, peut-être grâce à ce nom, à sa consonance en deux syllabes bien françaises, un rapport pacifié. Sous l'inquiétude, sous la vigilance que toute son œuvre a si bien exprimée, sous la peau de l'exaspération, il était en réalité assez calme et même serein : être juif ne le rendait pas plus nerveux que ça. Il trouvait insupportables les calembredaines ethniques, le creux de tout ça. Il était plein de lui-même, mais peut-être aussi plein de cette intégration voulue par son père, même si le changement de nom allait avec une perte. Cette perte les avait sauvés. Ça vous met quelque part, le désir d'un père. S'il le fallait, il lisait sans difficulté la haggadah en hébreu et dirigeait avec assurance le Seder à la fête de Pessah. Dans l'église où nous nous sommes rassemblés pour l'enterrement de notre mère, il s'est excusé de nous tourner le dos, et sortant une kippa de sa poche, il a lu le kaddish, tourné vers Jérusalem. C'est peut-être la seule fois de sa vie où il a fait un happening juif, où il a imposé quelque chose de cet ordre-là. Et c'était sublime.

Être juif, ça ne se résume pas à être persécuté. Et faire partie du «peuple élu», ça n'est pas avoir gagné au Loto et bénéficier à vie d'un ticket gagnant. Faire partie du peuple élu, pour reprendre les termes de la Bible, c'est endosser la charge d'une responsabilité morale qui a été d'abord posée sur les épaules du peuple juif dans l'idée que finalement, tous les êtres hu-

ains se verraient à leur tour dépositaires de la charge morale, cette charge morale qui sauve et justifie notre humanité, qui est la même pour tous, toutes religions confondues et qui se résume, comme le dit Hillel, le grand sage juif, par cette simple maxime : ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse. Jésus, Mahomet et Kant ont dit la même chose, mais dans des langues différentes.

## Présence des démons

Pendant l'une des nombreuses manifestations des zadistes l'année dernière à Nantes, j'ai vu un dessin collé sur la place Foch : on voyait Manuel Valls à genou et le trou de son cul était représenté par une étoile de David. Le Hauptscharführer Thilo, en charge de l'infirmerie du camp d'Auschwitz (sic !) a dit qu'il se trouvait dans l'anus du monde. Même les salauds utilisent les symboles.

Le tétragramme ou bouclier de David,  $\text{יהוה}$  en hébreu, a longtemps été un signe magique de protection contre les démons ou même simple ornement avant d'être choisi, très tardivement, pour symboliser le judaïsme. Reinhard Heydrich, le 1er septembre 1941, a repris cette forme dans une adaptation moderne de la rouelle médiévale, signe ostentatoire jaune et en forme d'anneau, imposé aux Juifs à partir du XIIIe siècle par une chrétienté hostile à la judéité. En France, l'étoile jaune est apparue à Paris à partir de mai 1942. Les Apatchevski ne l'ont pas portée pendant la guerre, ils ont préféré l'option, très risquée, de la dissimulation et c'est ce qui leur a sauvé la vie (mais c'est ce qui aurait pu la leur coûter aussi bien).

Cette étoile jaune apposée à la plaque commémorative de Pierre Pachet vient remuer tout ça, l'histoire et la grande Histoire. Elle vient marquer, non pas une protection contre les démons, ce que le bouclier de David était à l'origine, mais la présence même des démons. Je suis heureuse que mon père ait pu vivre sa judéité telle qu'il l'a vécue, sans honte, sans embarras, sans humiliation. Le soir des attentats du 13 novembre 2015, il était dans un café et a décidé de rentrer chez lui, malgré les recommandations, tranquillement. Il n'avait pas peur. Il avait peur des bombardements, il avait peur des excès, il avait peur de la bêtise. Il n'avait pas peur d'être juif.