



ÉON

Numéro 84  
du 17 juillet au 27 août 2019

Été  
2019

**Numéro 84**

*En attendant Nadeau* vous accompagne tout l'été, avec les livres que vous avez enfin le temps de lire et avec son rendez-vous spécial annuel. Comme les beaux festivals estivaux, nos numéros spéciaux reviennent à date fixe. Après la traduction et la bêtise, nous faisons place cette année à l'enquête. Suivant les journalistes et les ethnologues, de plus en plus d'écrivains et d'artistes se revendiquent « enquêteurs ». Il semble que l'enquête soit devenue une voie importante pour dire et expliquer le monde contemporain. Notre dossier, qui passe par différentes disciplines, croise diverses approches du phénomène, tente de faire le point sur ce rapport du présent à lui-même et à son passé.

Les cinq livraisons de ce dossier, à retrouver chaque mercredi à partir d'aujourd'hui, seront accompagnées de recensions de livres parus dans les derniers mois, ainsi que d'un dossier d'hommage à La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, anciennement Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, collection fondée il y a trente ans par Maurice Olender et dont nous fêtons donc l'anniversaire. Nos collaborateurs ont choisi dans les rayonnages de leur bibliothèque personnelle un livre qui les a marqués, accompagnés et qu'ils n'ont jamais oublié : façon

de rendre un hommage personnel à un très beau lieu de l'édition française, libre car faisant fi de la barrière des disciplines, comme *En attendant Nadeau* souhaite le faire.

Parmi les textes marquants dont vous pourrez lire le compte-rendu dans ce gros numéro 84 d'*En attendant Nadeau*, vous découvrirez avec Linda Lê un écrivain tchèque majeur, Ferdinand Peroutka. Quelques jours plus tôt, ce sera l'Inde de Modi que vous visiterez grâce à Christophe Jaffrelot. Au mitan de l'été, le livre important de François Déroche vous éclairera sur la formation du texte coranique. Une semaine auparavant, Nietzsche poète sera à la Une, peu après la traduction française (presque) intégrale des légendaires *Considérations sur le homard* de David Foster Wallace. Et dès aujourd'hui, le mouvement Harlem Renaissance et une critique claire et nette par Paul Bernard-Nouraud du manifeste douteux d'Isabelle Barbéris.

Dès le 17 août, nous vous proposerons nos préférences de la rentrée, avant le numéro spécial consacré à la rentrée littéraire qui paraîtra, lui, le 28 août. Nous vous souhaitons ainsi de vraies vacances, accompagnées de grands livres.

*T. S., 17 juillet 2019*

**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](#).

[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, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Duthéil, 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 Loret, 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**

Pierre Benetti

**Édition**

Raphaël Czarny

**Correction**

Thierry Laisney

**Contact**

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

## LITTÉRATURE

**p. 4 Albert Camus et Nicola Chiaromonte**  
Correspondance 1945-1959  
*par Cécile Dutheil*

**p. 6 Hélène Hoppenot**  
Journal 1940-1944  
*par Marie Étienne*

**p. 8 Bernard Noël**  
Une machine à voir  
*par Gérard Cartier*

**p. 10 André Aciman**  
Les variations sentimentales : roman  
*par Steven Sampson*

**p. 12 David Foster Wallace**  
Considérations sur le homard  
*par Steven Sampson*

**p. 14 La Renaissance de Harlem s'invite en français**  
*par Sophie Ehrsam*

**p. 17 Rasha Khayat**  
Notre ailleurs  
*par Jean-Luc Tiesset*

**p. 19 Luigi Lo Cascio**  
Ogni ricordo un fiore  
*par Anna Colao*

**p. 21 Ferdinand Peroutka**  
Le nuage et la valse  
*par Linda Lê*

**p. 23 Leonardo Sinisgalli**  
Au pas inégal des jours  
*par Claude Grimal*

**p. 25 Vladimir Sorokine**  
Manaraga  
*par David Novarina*

**p. 26 Gianni Stuparich**  
L'année 15. Journal de guerre  
*par Pierre Benetti*

**p. 29 Jenny Zhang**  
Âpre cœur  
*par Jeanne Bacharach*

**p. 31 Philippe Denis**  
Chemins faisant.  
Poèmes 1974-2014  
*par Shoshana Rappaport-Jaccottet*

**p. 32 John Freccero**  
Dante. Une poétique de la conversion  
*par Michel Paoli*

**p. 36 Friedrich Nietzsche**  
Poèmes complets  
*par Jacques Le Rider*

## IDÉES

**p. 38 Isabelle Barbéris**  
L'art du politiquement correct  
*par Paul Bernard-Nouraud*

**p. 42 Mathilde Bonazzi**  
Mythologies d'un style.  
Les Éditions de Minuit  
*par Norbert Czarny*

**p. 44 Jean-Louis Schefer**  
Carré de ciel  
et Le ciel peut attendre  
*par Marc Lebiez*

**p. 47 Starhawk**  
Rêver l'obscur  
et Chroniques altermondialistes  
*par Claire Paulian*

**p. 49 Agnieszka Zuk**  
Hourras et désarrois.  
Scènes d'une guerre culturelle en Pologne  
*par Jean-Yves Potel*

**p. 52 Nouveaux regards sur l'ère baroque**  
*par Pierre Tenne*

**p. 55 François Déroche**  
Le Coran, une histoire plurielle.  
Essai sur la formation du texte coranique  
*par Philippe Cardinal*

**p. 64 Entretien avec Elaine Mokhtefi**  
*propos recueillis par Zahia Rahmani*

**p. 65 Shachar M. Pinsker**  
A Rich Brew. How Cafés Created Modern Jewish Culture  
*par Sonia Combe*

**p. 71 Pierre Serna**  
L'extrême centre ou le poison français. 1789-2019  
*par Maité Bouyssy*

**p. 74 Christophe Jaffrelot**  
L'Inde de Modi  
*par Lola Guyot*

**p. 77 Marie Bergström**  
Les nouvelles lois de l'amour  
*par Jean-Jacques Subrenat*

**p. 79 Arnaud Esquerre**  
Interdire de voir. Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma  
*par Alain Joubert*

## CHRONIQUES

**p. 82 Hypermondes (5)**  
*par Sébastien Omont*

**p. 84 Suspense (24)**  
*par Claude Grimal*

## DOSSIER

**p. 86 Trente ans de librairie**  
dossier coordonné  
*par Hugo Pradelle*

**p. 87 Deux enfances, deux maisons**  
*par Jean-Yves Potel*

**p. 88 Ni lu, ni connu !**  
*par Roger-Yves Roche*

**p. 89 Lectures sentimentales**  
*par Norbert Czarny*

**p. 90 Toute une bibliothèque**  
*par Marc Lebiez*

**p. 91 Épouser le déséquilibre**  
*par Sophie Ehrsam*

**p. 92 La perte et le bienfait**  
*par Marie Étienne*

**p. 93 Souvenirs floconneux**  
*par Jean Goldzink*

**p. 94 Lectures revers**  
*par Hugo Pradelle*

**p. 95 Un accident de l'Histoire**  
*par Sébastien Omont*

**p. 96 Un souvenir de La Librairie**  
*par Maurice Mourier*

## L'art de la mesure

**« Il y a à peu près treize ans, on s'est rencontré sur la plage d'Alger – vous en souvenez-vous ? Vous étiez en compagnie de vos amis – on a déjeuné ensemble. Vous tous m'avez accueilli comme l'un de vous. [...] Et c'est resté comme ça par la suite : un lien direct et simple – né d'un rapport humain des plus beaux et vrais : l'hospitalité. »**  
***Albert Camus et Nicola Chiaromonte ont échangé des lettres entre 1945 et 1959.***

par Cécile Dutheil

---

**Albert Camus et Nicola Chiaromonte**  
*Correspondance 1945-1959*  
 Gallimard, 225 p., 22 €

**Michel Crépu**  
*Beckett 27 juillet 1982 11h30*  
 Arléa, 88 p., 16 €

---

Nous sommes en mars 1954. Nicola Chiaromonte vient de rentrer en Italie après un long exil politique qui l'a mené en France, puis aux États-Unis. Critique littéraire, conseiller éditorial, penseur et intellectuel italien anti-fasciste, il écrit depuis une dizaine d'années à [Albert Camus](#) dont il a fait la connaissance en 1941. Les deux hommes ont en commun leur largesse de cœur et d'esprit, une lucidité et une humanité nées à l'épreuve de la guerre et de la Résistance, un engagement moral et politique qu'ils identifient à la liberté et à la cause de l'Homme.

Nicola Chiaromonte étant peu connu en France, l'édition de cette correspondance est l'occasion de découvrir un homme convaincu, fils du siècle des totalitarismes, fasciste à quinze ans, antifasciste aussitôt après parce que rebuté par la violence, engagé dans l'escadrille de Malraux pendant la guerre d'Espagne. Jusqu'à la fin de sa vie, en 1972, Chiaromonte fut guidé par le combat contre les idéologies, les grands récits, les grands mythes globalisants, inquiet de la mort de Dieu et désireux de trouver du sens au monde d'ici-bas.

En 1954, quand il rappelle à Camus [le berceau algérien](#) où est née leur amitié, l'Europe est en paix, mais de nouveau déchirée et gelée de part et

d'autre du rideau de fer, le cadavre de Staline tremble encore, la guerre froide s'est invitée dans les consciences. Les intellectuels prennent parti, ils sont quelques-uns à chercher et essayer de définir la « mesure ». Camus et Chiaromonte sont de ceux-là, aussi méfiants à l'égard du fascisme agonisant mais présent comme une braise encore brûlante qu'à l'égard du stalinisme et de « *la mentalité massive des marxistes de toute espèce* », écrit Chiaromonte. C'est un exercice d'équilibre difficile, qui demande de l'endurance et de l'indépendance, qui interdit toute lâcheté, toute tentation de corruption et d'intellectualisme : « *Mon Dieu, que de temps j'ai gâché en croyant comprendre par les idées* », avoue-t-il à Camus en juillet de cette même année 1954. La mesure, sous la plume de ces deux écrivains, est une discipline, une ligne de conduite, une pratique de la justesse. C'est l'art de la veille, de la vigilance et le refus du nihilisme.

Chiaromonte est un homme de bien, de culture, qui a œuvré dans la pénombre du monde des lettres de son temps, faisant preuve d'une curiosité infatigable dont témoignent ses échanges avec Camus. Il a contribué à faire publier des écrivains et des penseurs américains en France et en Italie. Il a alimenté les liens entre plusieurs dissidents polonais de l'après-guerre et l'Europe libre. Il a écrit sur de grands noms français, notamment Stendhal et Roger Martin du Gard (on sourit en lisant, en note, les réserves de ce dernier sur le regard que porte sur lui Chiaromonte). À l'ombre de l'Association internationale pour la liberté et la culture, il a créé une revue littéraire antitotalitaire baptisée *Tempo Presente*, en 1956, avec Ignazio Silone. Il a nourri la collection « *Espoir* » créée en 1947 et dirigée par Camus pour Gallimard.

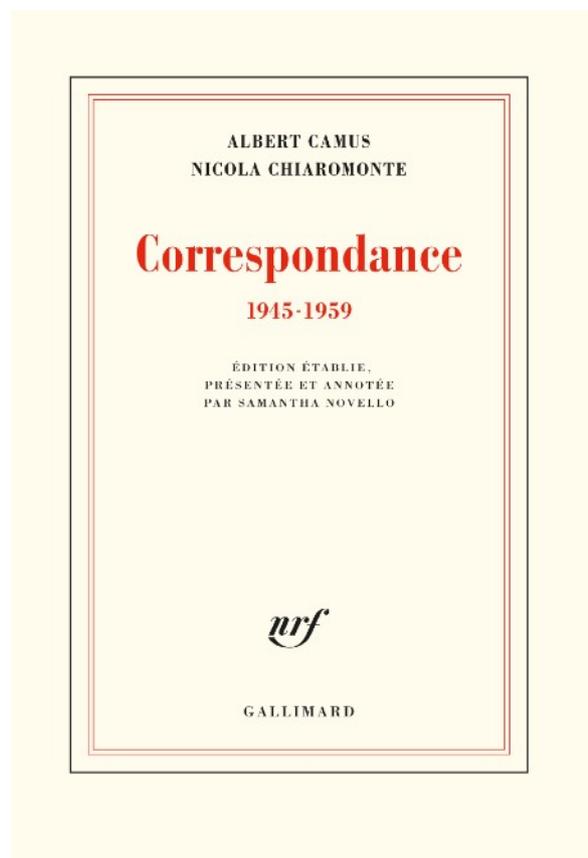
### L'ART DE LA MESURE

On note qu'au moment où il réfléchit à ladite collection, l'écrivain français lui annonce vouloir publier « *des livres d'imagination et des livres d'idée* ». La dichotomie m'a frappée à l'heure où l'on ne parle plus que de fiction, de non-fiction, d'autofiction, autant de termes où la fiction est réduite au seuil zéro de son vrai sens. Qui, aujourd'hui, parlerait de « livres d'imagination » ? Plus récemment encore, la littérature française contemporaine est de plus en plus souvent lue et louée parce qu'elle se fait enquête – c'est même le thème du dossier d'été d'*En attendant Nadeau*.

Loin de nous la volonté de condamner l'enquête en tant que telle, cela va de soi, mais il y a dans cette assimilation de la littérature à l'enquête une réduction, une perte, une résignation au fini, à la finitude, une soumission à la statistique et au chiffre, et souvent de la part de personnalités animées de justes intentions, déterminées à combattre l'invasion de notre société par les notions de rentabilité, d'efficacité, de marchandisation, tout ce que sous-entend le vocable « néo-libéralisme ».

Nous avons oublié le pouvoir de l'imagination, de l'inventivité, de la sortie de soi pour aller ailleurs, autrement. Tout se passe comme si nous avions perdu confiance dans la littérature, l'art, le plus beau rempart à opposer au mercantilisme. Pourquoi se soumettre au diktat du « réel » que personne ne songe à définir quand il le convoque ?

La lecture de la correspondance entre Camus et Chiaromonte est l'occasion de mesurer l'écart entre cette idée petite et terre à terre de la littérature et l'idée que ces deux écrivains s'en font, si différente, si haute. Ce sont pourtant loin d'être de purs esprits. Ils évoquent leurs enfants, leurs épouses (et leurs maîtresses), leur goût du « *bonheur physique* » (l'expression est de Camus), les problèmes de santé de leurs amis, les questions politiques, la naissance de l'Europe, le pragmatisme déconcertant des Américains, la réception des œuvres de Camus. Ils parlent rarement d'argent, alors que Chiaromonte n'en a jamais eu beaucoup. Il était né en 1905, et il est remarquable de le voir dire à son ami Camus que sa mère a apprécié une de ses nouvelles traduites en italien, elle qui « *n'a fréquenté que l'école primaire et ne lit pratiquement que des histoires de saints et de miracles* ». Chiaromonte venait d'une famille de la moyenne bourgeoisie de Basilicate,



région du sud de l'Italie ; la scolarisation au tournant du XX<sup>e</sup> siècle y était encore balbutiante, surtout pour les jeunes filles.

Comme souvent les correspondances entre hommes de lettres, celle-ci nous plonge au cœur du chaudron de l'histoire littéraire en train de se faire. Sa lecture ne cesse de provoquer des souvenirs, des réflexions, des rapprochements, des surprises, des coups de projecteur sur la vie intellectuelle de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'aube des années 1960.

Au hasard, le 31 mars 1954, Chiaromonte ajoute en PS à sa lettre : « *Je vous renvoie par la poste Godot.* » Sans aucun commentaire. On se permettra d'en ajouter un, ou plutôt de recommander la lecture d'un ouvrage bref, très personnel, une anti-enquête sur le père de *Godot* : l'essai de Michel Crépu intitulé *Beckett 27 juillet 1982 11h 30* (Arléa). Le livre est une déambulation faussement légère, pleine de déliés gracieux et d'aperçus sur le rien et le plein, la tentative de saisir ce que Crépu nomme « *une certaine gravité sans importance* », ce mode d'être si propre aux choses et aux êtres touchés par la baguette de Samuel Beckett. Là encore, un fragment de l'histoire littéraire des années 1950 se joue et se prolonge jusqu'à nous grâce à un directeur de revue.

## La Seconde Guerre mondiale vue depuis l'Uruguay

***Le troisième volume du journal d'Hélène Hoppenot (1894-1990) commence le 1<sup>er</sup> octobre 1940. D'abord tenu en France, il se poursuit en Espagne et au Portugal, se déploie en Uruguay et s'achève aux États-Unis en 1944. Le précédent, qui déjà nous avait passionnée et dont nous avons rendu compte dans En attendant Nadeau, couvrait les années 1936 à 1940 et relatait notamment son séjour en Asie et son retour en France avant et au début de la guerre.***

par Marie Étienne

---

**Hélène Hoppenot**  
***Journal 1940-1944***  
**Claire Paulhan, 536 p., 49 €**

---

Rappelons qu'Hélène Hoppenot est l'épouse du diplomate Henri Hoppenot et qu'à ce titre elle est particulièrement bien placée pour observer les événements qui secouent le monde au moment de la Seconde Guerre mondiale. Comme elle ne séjourne que peu en France et en Europe à cette époque-là, puisque son mari est très vite affecté en Uruguay, elle ne les observe que de loin, à travers les dépêches diplomatiques, les lettres envoyées par leurs amis et les réactions des gens de leur entourage, exilés comme eux ou Sud-Américains.

Ce qui fait tout le sel de ses notes journalières, c'est qu'Hélène Hoppenot a l'intelligence acerbe : elle ne se paie pas de mots, juge avec une allégresse parfois féroce et parfois simplement ironique ceux dont elle parle, qu'il s'agisse de ses proches (son mari, leur fille Violaine, leur famille) ou du milieu des ambassades.

Sur le point de quitter l'Europe et d'embarquer à Cadix pour Montevideo, elle se prépare à affronter l'exil avec courage : « *Les amarres qui me relient à l'Europe seront bientôt coupées. Et il n'y aura rien d'autre à attendre que de nous-mêmes.* » Elle pleure la Chine qu'ils ont quittée sept ans auparavant, qu'elle a tant aimée et quelle évoque avec drôlerie : « *Les Chinois ne disent pas vaguement comme nous "Il fait chaud ou il fait froid", mais "Il fait un froid de cinq robes, de trois robes", etc.* », puisque ce sont des robes qu'ils portent.

Comme le précédent, ce volume regorge de portraits d'artistes vivant sur place, en exil et passant

par Montevideo, ou restés en Europe et se racontant dans leur correspondance, tel Darius Milhaud. Il y a ceux pour qui elle garde indulgence et amitié, et ceux, plus nombreux, qui ne lui inspirent pas une grande sympathie, comme Jules Supervielle, qu'elle qualifie de « *grand squelette, aux gestes de pantin, au regard lassé* », ou Victoria Ocampo : « *Sa beauté commence à disparaître mais elle reste imposante [...] Elle a besoin de se sentir adulée, adorée, de dispenser le bonheur et la peine [...] Elle a été fort déçue par Walt Disney qui se permet de manger, devant elle, la cuisse de son poulet en s'aidant de ses doigts. "C'est une brute... un dégoûtant" ».*

En revanche, dans les nombreux passages qu'Hélène Hoppenot consacre à Louis Jouvet (il séjourne avec ses comédiens à Rio puis à Montevideo), elle est toute attention et bienveillance. La troupe vit au rythme des disputes, de plus en plus fréquentes et graves entre le metteur en scène et sa ravissante vedette, qui est aussi sa maîtresse, Madeleine Ozeray. L'un comme l'autre n'ont pas un caractère facile. Mais les caprices et les infidélités de la belle et les chagrins de l'homme mûr, qui font penser au couple formé par Molière et Armande Béjart, n'empêchent pas le théâtre de se faire, de se tricoter avec une passion que restitue magnifiquement Hélène Hoppenot. C'est ainsi qu'elle explique, citant Jouvet, les difficultés qu'éprouvent les acteurs en plein travail à accueillir des observateurs : « *Une troupe qui répète est une famille dans l'intimité [...] La présence d'un étranger sans une salle où répètent des comédiens est non seulement inopportune mais impudique* ». Qui connaît les coulisses d'un théâtre entend parfaitement cette assertion. De même, on retrouve dans l'anecdote suivante le mélange d'affection et de méchanceté qui constitue l'essentiel des relations dans le monde du spectacle. Quand

**LA SECONDE GUERRE MONDIALE  
VUE DEPUIS L'URUGUAY**

Jouvet engage le « Père Castel », le plus âgé de la troupe, il ne se fait pas d'illusions sur son talent. « *Lorsqu'il interprète, avec lui, l'amer lever de rideau de La Folle Journée où le cabotin s'efforce de parader, de faire de gros effets, de se taper sur les cuisses, Jouvet, dit ensuite aux autres d'une voix morne : "Ce sacré Castel ! Il fout tout par terre !"* »

Ces parenthèses artistiques réchauffent et égaient la vie quotidienne d'Hélène Hoppenot qui suit avec angoisse les victoires allemandes, est confrontée aux mesquineries des communautés française et uruguayenne à Montevideo puis française et américaine aux États-Unis. Le portrait n'est pas joli : « *On ne peut être seulement français. Il faut se déclarer ou bien pétainiste ou gaulliste.* » Elle n'a pas de mots assez durs pour évoquer le maréchal Pétain. « *À Lille, rapporte-t-elle, plus sensible aux actes de résistance des Français qu'à leur collaboration, des écoliers ont fait une collecte, sou par sou, les professeurs intrigués s'informèrent, c'était pour acheter une bavette et l'envoyer au Maréchal !* ». Ou encore : « *Qu'il meure et qu'on n'en parle plus ! Ce vieil homme a fait assez de mal à la France !* »

Elle est profondément et viscéralement gaulienne : « *Une seule solution à mes yeux : le général prenant le pouvoir entre ses mains honnêtes et sûres* » ; sait reconnaître le courage et l'importance de la résistance des Russes quand l'armée allemande envahit leur territoire : « *Les Russes auront peut-être sauvé l'humanité* » ; tandis qu'elle dissèque la frilosité des Américains avant Pearl Harbor, leurs négociations avec Vichy : « *Les Américains ont confié à Darlan le commandement des forces françaises en Afrique [...] [ils] ne seront pas dégoûtés de traiter avec un Laval ou un de ses suppôts, en débarquant en France !* ». Hostilité qui se confirme, lorsque le couple, en 1943, quitte l'Uruguay pour les États-Unis où Hélène Hoppenot est choquée par « *l'exhibitionnisme infantile* » dont font preuve à son avis les Américains en exposant aux fenêtres « *des bannières portant en grandes lettres "our son is (dead)..." dans l'armée, la marine, et, en-dessous, une ou plusieurs étoiles, selon le nombre de fils enrôlés* »... « *N'y a-t-il pas, dans cette publicité de la douleur, quelque chose de répugnant ?* »

La lecture des journaux, même du *New York Times*, fait plus que la déconcerter : « *L'éditorial se trouve à la vingtième page, les articles de la*

*première continuent à la quarantième, la cinquantième, ou plus loin ; pour les terminer, il faut déplier, replier une masse de feuilles incommodes à manier [...] Dans ce grand journal, comme dans les autres, tout est jeté pêle-mêle* ».

Le plus émouvant, dans ces notes journalières, est certainement le débat intérieur où se trouvent plongés les Français de métropole ou en exil, à commencer par son époux qui se demande : « *Où est le devoir ? Faut-il conserver des places qui, vides, reviendraient à des collaborateurs, ou, mieux, à des sympathisants de l'Allemagne ?* » Henri Hoppenot mettra en effet longtemps avant de se décider à rompre avec le gouvernement de Vichy pour aller rejoindre de Gaulle dont il deviendra un fidèle.

La grande peur d'Hélène Hoppenot tout au long de son journal n'est pas que les Alliés soient vaincus ; au contraire, elle ne doute, à aucun moment, de leur victoire. Sa grande peur est que les Français, à cause de leurs divisions, en viennent à s'entretuer. Ce qui, pour elle, serait « *le péché mortel* ».

Par ces anecdotes, ses observations sur le vif et ses analyses, elle nous plonge dans une période infiniment complexe où, même après tant d'années, il ne nous est pas toujours facile de démêler le vrai du faux et de nous forger une opinion sur les faits et gestes des protagonistes, grands ou petits, célèbres ou anonymes, de cette tragédie. La solution, pour sortir du brouillard, serait probablement de lire un point de vue complémentaire, voire opposé. Par un hasard dont seule la littérature a le secret, je suis tombée, alors que j'étais plongée dans le journal d'Hélène Hoppenot, sur son contraire, un roman historique de Jacques Laurent, l'auteur oublié (et qui mériterait d'être remis au goût du jour) de *Caroline chérie*. C'était *Prénom Clotilde*, les aventures d'une entreprenante et jolie jeune femme qui traverse la guerre, la Deuxième, elle aussi, et apprend à connaître, à travers ses amants, les idées politiques de chacun des partis qui s'arrachent la France. L'analyse est nourrie, même si elle penche plutôt du côté des Français (de bonne foi) pétainistes et qu'elle soutient des thèses qu'on voudrait vérifier : « *Roosevelt est dans les meilleurs termes avec Pétain [...] Bref il est entendu entre ces messieurs que la France biaisera autant qu'il faudra avec les Boches, que son gouvernement limitera les dégâts, qu'il rassurera suffisamment Hitler pour que celui-ci ne s'avise pas d'occuper notre partie de la Méditerranée et que, le jour venu, quand les forces alliées équilibreront celles de l'Axe, nous reprendrons la guerre auprès d'elles* ».

## La machine de Noël

***Le récit de Bernard Noël, d'une première écriture peut-être ancienne (la monnaie en usage est le franc), a pour thème l'invention extraordinaire d'un certain Thomas Toujours. Marchant sur les traces de Vaucanson et de Robertson (l'inventeur du fantascopie), les surpassant brillamment, Toujours a conçu et fabriqué une machine au fonctionnement organique qui transforme les pensées en images – heureusement sans occire l'utilisateur, comme celle de Morel, qui transformait les êtres en fantômes...***

par Gérard Cartier

---

**Bernard Noël**

*Une machine à voir*

**Fata Morgana, 120 p., 19 €**

---

Pénétrer dans l'intimité du cerveau est un vieux phantasme. Il a donné lieu à de multiples variations, du *Théâtre de la Mémoire* de Delminon, un Vénitien de la Renaissance, jusqu'aux machines neuronales actuelles, en passant par nombre d'inventions littéraires. Thomas Toujours, « qui rappelle à la fois Lénine et le professeur Tournesol », présente son invention, puis la fait essayer à un homme rencontré par hasard, un certain Antoine II, qui est le cobaye idéal car, depuis qu'un accident l'a privé de l'usage d'une main, il se « contente de regarder ». Son patronyme ne surprendra pas les lecteurs de [Bernard Noël](#) : depuis quarante ans, l'auteur a parsemé son œuvre de textes consacrés aux divers pronoms personnels (huit ont été rassemblés dans *La comédie intime*, P.O.L., 2015).

La machine à voir ne se contente pas d'objectiver les pensées. Grâce à la vaste encyclopédie dont elle est munie, elle « accélère les facultés mentales [...] en sélectionnant la série d'images ou de mots les mieux adaptés à la réflexion en cours » : elle interagit donc avec l'utilisateur par le jeu des associations et des contradictions d'idées. Le moyen est vertigineux. Antoine II, bientôt « emporté sur place » par la machine, le vérifie à ses dépens : « J'étais à la fois le lieu et la matière d'un mouvement dont je voyais la traversée tout en le voyant me traverser ».

Cette invention fabuleuse n'est bien sûr qu'un prétexte à Bernard Noël pour approfondir l'une de ses obsessions : les rapports entre regard, pensée et réalité. Plus qu'une théorie constituée, ce récit propose une série de notations, de questions et d'hypothèses qui dessinent un champ de réflexion – celui-là même qu'explorait déjà le *Journal du regard* (P.O.L., 1988) :

« Pensez-vous que le regard touche directement les choses ou bien qu'il les médiate ? [...] si l'on comprend très bien la manière dont le regard transporte dans le mental les images de la réalité, on aimerait disposer du moyen d'inverser le phénomène afin de produire un regard qui sortirait les images mentales et les projetterait dans la réalité... »

S'y greffe une réflexion sur les images, louées (à rebours d'une certaine pensée critique) « parce qu'elles mettent de l'abîme et du risque dans un monde qui voudrait ne plus connaître que l'utilité » – problématique introduite par une conjoncture étrange : l'inventeur étant juif, les images lui sont interdites ; et, comme savant, il ne travaille qu'avec des abstractions... dont le développement convoque le Saint-Suaire et la photographie.

La problématique semble aride mais, pour peu qu'on en accepte les prémices un peu folles, on se laisse prendre à cette *Machine à voir* – ou plutôt à projeter les images mentales. Thomas Toujours a inventé une seconde machine, brièvement présentée à la fin du récit, qui est l'exact opposé de la première : constituée de simples miroirs, elle matérialise le regard d'un observateur extérieur sur la personne qui l'utilise – machine plus



Bernard Noël © Jean-Luc Bertini

### LA MACHINE DE NOËL

rudimentaire, dont les potentialités (« *les miroirs sont des machines philosophiques* ») sont à peine esquissées – peut-être n'est-ce que partie remise.

Si la langue est classique : « *Notre langue est si menacée, si fragile, que je ressens une obligation d'écrire le mieux possible, pour garder à notre langue quelque chose de ce qu'elle est depuis le XVII<sup>e</sup>* », disait Bernard Noël dans un entretien avec Alain Veinstein repris dans *Du jour au lendemain* (L'Amourier, 2017), ce livre est d'une construction assez originale. Dialogues, récit et lettre à « Ber-

nard » s'imbriquent ; certains événements déjà décrits sont partiellement repris sous une autre forme narrative ; par ailleurs, l'identité des deux personnages est flottante et la présence fantomatique de l'auteur, tour à tour représenté par Il et par l'inventeur, est accrue par quelques interventions directes. Le sigle du CNL sur le rabat signale que l'ouvrage a été considéré comme de la poésie. Il n'en est rien ; mais on sait que cette dernière a bon dos et grand cœur et qu'on lui attribue (parfois pour des raisons strictement économiques) tout texte qui s'écarte des normes du roman ou de l'essai : *Une machine à voir* est de ceux-là.

## Un roman nommé Désir

**André Aciman est un auteur new-yorkais originaire d'Alexandrie. À l'instar de sa précédente fiction, adaptée au cinéma sous le titre Call Me By Your Name, Les variations sentimentales : roman est une ode à la multiplicité du désir.**

par Steven Sampson

**André Aciman**

*Les variations sentimentales : roman*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Anne Damour

Grasset, 368 p., 20,90 €

*Les variations sentimentales : roman* n'est pas un roman, se dit-on à mi-chemin de ses six chapitres. Puis, arrivé à la fin du livre d'André Aciman, on voit qu'il s'agit d'un puzzle délicat et complexe où, comme dans *La Ronde* de [Schnitzler](#), les rapports entre protagonistes se modifient d'un chapitre à l'autre, laissant seul le désir intemporel, élan ineffable et irrésistible, passant comme un courant électrique entre des bornes fluctuantes, celles-ci manipulées par un auteur-ingénieur magistral. Plus on réfléchit à ce texte, plus on est émerveillé par sa structure, comme par celle du dernier film d'Almodovar, qui termine également sur un crescendo émouvant.

Le héros s'appelle-t-il Paolo, prénom qu'on entend comme en parenthèse dans la « nouvelle » du début, *Premier amour*, située près de la Sicile ? A-t-il douze ans ? Pas exactement, parce que le narrateur en a dix de plus lorsqu'il revient à San-Giustiniano, afin de retrouver l'homme l'ayant précocement éveillé à l'homo-érotisme. « *Je suis revenu pour lui* », écrit-il dans son carnet en apercevant l'île depuis le pont du ferry. Mais il n'a même plus vingt-deux ans, parce que c'est un narrateur s'exprimant au passé, relatant un voyage bien antérieur.

Comme le garçon dans *Douleur et gloire*, fasciné par les dorsaux du jeune peintre embauché par sa mère, Paolo fixe le corps de l'ébéniste en train de restaurer un secrétaire ancien et deux cadres du siècle précédent appartenant à ses parents. Ici aussi il s'agit d'un paysage bucolique au sud de l'Europe, l'ancien haut village de San-Giustiniano Alta, vu cette fois à travers un regard aisé et

cosmopolite. Pourquoi les garçons fantasment-ils autant sur des jeunes hommes engagés à faire un travail manuel dans leurs domiciles ? Est-ce une façon de s'inventer un père plus viril ?

Les pulsions sont encore centrales dans *Fièvre de printemps*, chapitre suivant. Là aussi le contraste entre la sophistication du cadre et les comportements primitifs est saisissant. Le narrateur — est-ce le même, est-ce « Paolo ? » — aperçoit sa fiancée en train de déjeuner avec un inconnu dans un restaurant guindé de Manhattan. Il observe la manière dont elle l'écoutait « *si intensément, passionnément attentive à chaque inflexion de son large sourire à fossette, sa tête inclinée vers lui, qui penche la sienne vers elle, l'effleure, leurs deux têtes appuyées au grand miroir placé derrière eux.* » Dans l'univers d'André Aciman, les odeurs, la texture de la peau, les moindres mouvements d'un doigt, d'un bras, d'une cheville sont hautement significatifs, comme pour les animaux dans la nature. Pour cela, il est bien le fils de son bien-aimé cinéaste Éric Rohmer, lui aussi capable de ramener le regard du spectateur vers une mini flottement corporel, alors que les acteurs entretiennent un dense et subtile dialogue.

Rongé par la jalousie, le héros s'efforce de bouder sa compagne lors d'un dîner mondain quelques heures plus tard. Jusqu'à ce qu'elle ne démente sa paranoïa, en expliquant les enjeux du déjeuner, typiquement new-yorkais, rapportant à l'argent et au pouvoir. Elle le fait comprendre que si jalousie il y a, c'est par rapport à *l'autre*, l'homme avec qu'il a partagé le repas au restaurant, un Israélien, véritable objet de la convoitise du narrateur.

Donc il est bisexuel, voire homosexuel ? Est-ce Paolo ? En tout cas, lorsque, tel Schnitzler, on passe au troisième tour, un chapitre intitulé *Manfred*, on bascule de nouveau du côté sombre de la sexualité, comme le seul titre implique : *Manfred*. Chez Aciman, l'homo-érotisme est toujours



André Aciman © Sigrid Estrada

### UN ROMAN NOMMÉ DÉsir

plus cru, plus concret : il ressemble alors à [Philip Roth](#) pour le regard qu'il porte sur l'objet du désir, sauf que celui-ci est doté d'un phallus. Et comment ! : « *Je ne sais rien de toi. Je ne connais ni ton nom, ni où tu habites, ni ce que tu fais. Mais je te vois nu tous les matins. Je vois ta bite, tes couilles, ton cul, tout. Je sais comment tu te brosses les dents, comment ton omoplate saille puis se rétracte quand tu te rases. Je sais que tu as l'habitude de prendre une douche rapide après t'être rasé et que ta peau rougeoit quand tu en sors, je sais exactement comment tu drapes une serviette autour de ta taille et, pendant un court instant que j'attends désespérément chaque matin dans le vestiaire du tennis, comment tu la laisses choir sur le banc et te dresses entièrement nu après t'être séché.* »

Manfred est allemand et le peuple dont il fait partie, n'en déplaît à eux, représente encore dans l'esprit occidental l'être violent et brutal, porté sur la passion et l'animosité. Le terrain de tennis dans Central Park où le narrateur finira par faire sa connaissance est comme une petite île à l'intérieur de l'île, un endroit où des joueurs, à moitié nus, affichent ouvertement la soif de conquête

que, normalement, on essaie de dissimuler une fois qu'on a enfilé son costume cravate.

Ces décalages de comportements, vestimentaires et autres, fascinent André Aciman. On se demande s'il déshabille ces personnages pour mieux les rhabiller. Aucun autre romancier n'illustre aussi bien le principe d'incertitude de Heisenberg : ses héros ne sont jamais *in situ*. À New York, ils rêvent de l'Europe, alors que sur les rives de la Méditerranée, ils tournent leur regard vers la statue de la Liberté. Dans les bras d'une femme, ils songent aux caresses masculines, et inversement. Même leurs prénoms sont instables : *Paolo, Paul, Pauly, Paulyyyy...*

*Enigma variations*, titre original du livre transformé ici d'une manière plus flaubertienne, faisait écho, entre autres, à la machine électromécanique utilisée par les nazis pendant la guerre qui servait au chiffrement et au déchiffrement de l'information. C'est comme si ce texte comportait un message codé qu'il fallait déchiffrer, en cherchant dans les interstices entre chapitres, entre amants et maîtresses, entre le temps remémoré et celui, éphémère, vécu au présent. *Les variations sentimentales : roman* n'est pas un roman, c'est un petit bijou.

## Rock Lobster

**Considérations sur le homard, recueil d'articles de David Foster Wallace, paraît en traduction française. Une occasion de faire le bilan de l'auteur culte, suicidé à quarante-six ans en 2008. Par sa sensibilité puérile et boulimique, ainsi que son obsession pour la société du divertissement, il incarne la culture américaine du XXI<sup>e</sup> siècle.**

par Steven Sampson

---

**David Foster Wallace**  
*Considérations sur le homard*  
 Trad. de l'anglais (États-Unis)  
 par Jakuta Alikavazovic  
 L'Olivier, 272 p., 21 €

---

Le rock n'roll a-t-il dilué l'écriture ? En lisant le recueil de David Foster Wallace (DFW), on songe au tutoiement des tubes, à leurs paroles *extrêmement fortes et incroyablement près*, pour citer un titre de [Jonathan Safran Foer](#), comme dans *Hound Dog* (1956) — «*You ain't nothing but a hound dog*» — ou *Pretty Woman* — «*Are you lonely just like me?*» —, où le chanteur envahit l'espace de l'auditeur, se mettant «*devant sa gueule*» («*in his face*»).

Cette volonté d'abolir la distance entre les êtres, si caractéristique du pays d'origine de Facebook, est encore à l'œuvre chez DFW. Aux États-Unis, son statut d'auteur culte est-il dû à la promiscuité qu'il établit avec ses lecteurs ? Ceux-ci, pourtant peu friands de littérature, s'arrachent son épaisse *Infinie comédie* : on la voit dans le métro, à la plage, chez Starbucks. DFW et Trump, auteur sur Twitter, sont-ils des alliés objectifs ? Familiarité minimaliste ou maximaliste, même combat ?

*Considérations sur le homard* [1] considère peu le homard, étudié dans un seul article. Ce grand crustacé marin décapode, quelles qualités partage-t-il avec les sujets des autres chapitres ? En quoi doit-il attirer notre attention ? De fait, cet animal est convoqué en tant que nourriture, thème récurrent chez [David Foster Wallace](#). Les Américains mangent trop, ils mangent mal, et surtout ils mangent méchamment, du point de vue des crustacés. Écrire sur le homard, c'est considérer l'homme.

Entre homme et homard, y a-t-il une véritable différence, si ce n'est d'orthographe ? Un *homo sapiens*, jeté vivant dans un bain d'eau bouillante, réagirait-il comme le *homarus americanus* ? L'image n'est pas sans rappeler celle qui se trouve au cœur de *L'infinie comédie*, où un groupe de terroristes québécois, servant de contre-exemple à la molle décadence américaine, pratique un rite d'initiation : la recrue s'allonge sur des rails, se relevant juste avant l'arrivée du train, quitte parfois à y laisser les jambes.

David Foster Wallace, allaité à la culture athlétique et compétitive de l'Amérique profonde, traque l'épouvantable énigme cachée au sein des rituels tribaux : envoyé en Nouvelle-Angleterre par le magazine *Gourmet* pour faire un reportage sur le *Maine Lobster Festival*, il y trouve la clé dans le supplice silencieux des crustacés, imaginant ce qu'ils ressentent dans les instants précédant l'accomplissement du sacrifice estival : «*Le homard a tendance à revenir à la vie de manière alarmante quand on le plonge dans l'eau bouillante. Si vous [2] le faites glisser d'une boîte dans la cocotte fumante, il peut tenter de s'accrocher aux parois du contenant ou même d'agripper de ses pinces le bord de la cocotte, comme quelqu'un essayant de se retenir au bord d'un toit [...] Même si vous couvrez la cocotte et que vous vous éloignez, vous pouvez en général entendre le couvercle tressauter et claquer tandis que le homard tente de le repousser. Ou les pinces de la créature qui rayent les parois alors qu'il se débat. Le homard, en d'autres mots, se comporte tout à fait comme vous ou moi le ferions, plongés dans l'eau bouillante (à l'exception évidente des hurlements)*».

C'est le hurlement qui intéresse David Foster Wallace, la violence sadique dont se nourrit la société du spectacle. «*Le gros fiston rougeaud*», premier article du recueil, relate un reportage fait à Las Vegas pour le magazine *Première* [3]. DFW

**ROCK LOBSTER**

a été envoyé pour couvrir la remise des AVN Awards, décernés par le magazine principal de l'industrie porno américaine, *Adult Video News*. L'incipit est du pur DFW : il évoque la castration — exceptionnellement au sens propre ! —, en s'appuyant sur des statistiques : « *Chaque année, entre dix et vingt-cinq citoyens adultes sont admis aux urgences après s'être castrés. En général avec un ustensile de cuisine ; parfois, une pince coupante.* » C'est rare qu'un auteur partage ses préoccupations si rapidement et d'une manière si compacte : entre la pince du homard et l'amputation d'un membre (*L'infinie comédie*), on est plongé au cœur de ses obsessions ; pas besoin d'une centaine de notes !

Mais DFW aime digresser, donc il pérégrine pendant soixante-seize [4] pages — dont cinquante-six notes —, le temps de s'infiltrer dans ce milieu obscène. Il s'amuse d'être admis dans la suite personnelle au Sahara de Max Hardcore, « *titan du porno* », où il côtoie les stars de l'industrie. On apprend que Max serait « *à la pointe et sur le fil du rasoir* » du porno, et que ses tournages sont des opérations « *quasi militaires* ». Histoire de s'en distancier, DFW fait un geste envers le féminisme, expliquant que Max a été le premier « *à perpétrer sur le corps féminin des abus et des dégradations à un degré qui aurait été impensable il y a encore quelques années* ».

Peu importe, son propos n'est pas féministe. DFW se délecte de son voyage initiatique au royaume « adulte », où l'érotisme cède la place à la violence hyper-masculine, les hommes et les femmes étant transformés abjectement en objets d'un système dont le journaliste fait partie intégrante. DFW semble admirer Las Vegas, site permanent de cette foire annuelle et « *la moins prétentieuse de toutes les villes américaines* ».

Le porno serait-il l'arme idéale contre la bourgeoisie ? David Foster Wallace regarde son pays à travers les yeux d'un enfant : tout est féroce, grotesque et surdimensionné, comme dans les comics. On songe au bon mot de Norman Mailer concernant J. D. Salinger : « *l'homme le plus brillant qui n'a jamais quitté le lycée* ». Son succès outre-Atlantique s'explique-t-il par sa sensibilité puérile ; la pornographie et le sadisme sont-ils deux manières de rester adolescent, d'échapper à un érotisme vraiment « adulte » ?

Dans le chapitre [5] consacré à la campagne présidentielle du candidat John McCain en 2000 — qui a fini par perdre contre George W. Bush —, DFW élabore une énième variante de ce récit, l'acte fondateur de cruauté aboutissant à un spectacle socio-médiatique. Cette fois, les méchants sont les Viet : en 1967, le jeune pilote McCain a dû s'éjecter de son Skyhawk A-4 lorsque celui-ci fut abattu. DFW raconte l'incident dans un langage enfantin, comme s'il s'adressait à des écoliers : « *Essayez d'imaginer comme ça doit faire mal, comme vous aurez peur, trois membres cassés, en chute libre vers la capitale ennemie que vous vous apprêtez à bombarder.* » Il s'attarde sur la saga du supplice du futur candidat, se régaland dans les détails de sa torture aux mains des geôliers, avant de reprendre l'histoire de la campagne, trente-trois ans plus tard, considérée uniquement sous l'angle de la stratégie et de la communication. À la fin de l'article, il revient encore à l'épisode vietnamien, à la boîte spéciale, de la taille d'un placard, surnommée la « *cellule du châtiment* », dans laquelle McCain a passé la majeure partie de quatre années.

Comment ne pas penser aux B-52's — le groupe, pas les bombardiers —, à leur chanson dans laquelle un fêtard confond un lobe d'oreille humaine et un « *rock lobster* » (langouste) ? L'homme et le homard ne se ressemblent-ils pas ?

*Consider the Lobster — Ecce Homo ?*

1. **On s'efforcera d'imiter l'avidité de DFW pour les notes. Ici, on signale une perte de sens dans « *Consider the Lobster* » : le titre original, par l'emploi de l'impératif, évoque un rapport personnel entre narrateur et lecteur. La traduction fait plus didactique.**
2. **Bien que le « vous » soit standard en français, dans la version américaine on ressent plutôt le « tu ».**
3. **Cette traduction omet les noms des journaux où les articles avaient paru. Est-ce pour donner une allure moins « journalistique » et plus « sérieuse » ?**
4. **On s'efforcera aussi de bourrer notre article de statistiques, encore en hommage à cet homme-homard.**
5. **Tiré d'un article écrit pour *Rolling Stone*.**

## Quand la Renaissance de Harlem s'invite en français

***La Renaissance de Harlem est le nom donné à l'émergence, il y aura bientôt un siècle, d'artistes afro-américains de premier ordre, que l'on (re)découvre depuis peu en France. La vague de traductions de leurs œuvres littéraires en français montre qu'ils sont toujours d'actualité : Langston Hughes pour la poésie, Zora Neale Hurston pour la prose.***

par Sophie Ehrsam

**Langston Hughes**

*Mes beaux habits au clou*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Frédéric Sylvanise

Joca Seria, 149 p., 13,50 €

**Zora Neale Hurston**

*Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Sika Fakambi

Zulma, 320 p., 22,50 €

Langston Hughes et Zora Neale Hurston ont en commun l'emploi d'une langue dite dialectale, celle des Noirs américains. Pour Langston Hughes, cela s'explique par la proximité de sa poésie avec le blues. Pour Zora Neale Hurston, cela revêt une dimension anthropologique, restituant le parler des Noirs dans toute sa spécificité et sa charge poétique.

L'un et l'autre donnent à voir des hommes et des femmes aux prises avec la pauvreté, le racisme et la violence, mais témoignant aussi d'une vitalité face à l'adversité. Le contexte est plus citadin chez Hughes : « *Plongeurs, / Garçons d'ascenseur, / Femmes de chambre, / Joueurs de dés, / Cuisiniers, / Serveurs, / Jazzmen, / Nourrices, / Dockers, / Noceurs, / Auteurs de revues, / Comédiens de cabaret, / Et musiciens de cirque* » mais tous ces « rieurs » (c'est le titre du poème), « *rieurs aux éclats entre les mains du Destin* », ne sont pas si éloignés des personnages de *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*. Ce n'est pas un roman sur la grande migration des Afro-Américains vers le Nord, mais il se déroule en partie à Eatonville, en Floride, une des premières municipalités noires des États-Unis, où Hurston a grandi. Les œuvres de la Renaissance de Harlem reflètent ces changements de lieux et de professions

courants chez les Noirs du début du XX<sup>e</sup> siècle, une forme de prise en main de son destin.

Les deux livres rappellent les difficultés de la condition afro-américaine dans les années 1920 et 1930, soit bien après l'abolition de l'esclavage, qui vont des difficultés économiques aux lynchages (certains poèmes de Hughes préfigurent le célèbre « Strange Fruit » chanté entre autres par Billie Holliday) en passant par les brimades et les viols. Le statut des métis reste mal défini ; rejetés ou jaloués, ils ne sont facilement acceptés nulle part. La critique américaine n'est pas toujours élogieuse vis-à-vis des écrivains de la Renaissance de Harlem : ne présentent-ils pas trop les Noirs comme des victimes ? Près d'un siècle plus tard, les inégalités existent toujours malgré l'acquisition des droits civiques ; le racisme et la violence aussi. Certains poèmes de Hughes évoquent la prison, ce qui ne peut manquer d'avoir une résonance de nos jours quand on connaît la forte proportion de jeunes hommes noirs au sein de la population carcérale aux États-Unis. Le parallèle le plus frappant concerne peut-être les catastrophes naturelles, telles que l'ouragan dévastant les côtes de la Floride (inspiré de celui, bien réel, de 1928) dans la dernière partie du roman de Hurston : aujourd'hui, les cercueils ne sont plus réservés aux Blancs et les fosses communes aux autres (comme c'est le cas dans le roman), mais la mauvaise gestion des secours après le passage de l'ouragan Katrina en 2005 en Louisiane, dans une région pauvre et en majorité noire, reflète une société états-unienne encore largement à deux vitesses.

On peut s'étonner de la forte présence de figures féminines dans les poèmes de Hughes, qui font écho aux personnages de Hurston : la fille facile, la femme exploitée et/ou battue, la veuve. Hilton Als, dans le récemment traduit *Les femmes* (aux éditions de L'Olivier), évoque l'archétype persistant de la négresse aux États-Unis ; ces figures de



Langston Hughes (1943) © Library of Congress

### **LA RENAISSANCE DE HARLEM EN FRANÇAIS**

femmes noires malmenées par l'existence en seraient des avatars. Langston Hughes, parfois perçu comme un homosexuel refoulé, s'identifierait-il (comme Als lui-même) à cette négresse ? En tout cas, il l'évoque avec la même empathie que les hommes, pas forcément mieux lotis, qui figurent dans d'autres poèmes. Quid de cet archétype dans le roman de Hurston ? Il est présent, notamment à travers le destin de la grand-mère et de la mère de Janie, le personnage principal, qui essaie justement de s'en éloigner et recherche, davantage que le mariage ou la maternité, la di-

gnité, une sexualité consentie et épanouie ainsi qu'une véritable égalité avec l'homme. Être noir, être une femme ne devraient ni l'un ni l'autre être un handicap dans l'existence.

Pour toutes ces raisons, il n'est pas étonnant que le roman continue à résonner aux États-Unis et ailleurs, comme l'a constaté par exemple l'auteure et universitaire américaine Marita Golden lors d'un séjour en Turquie en tant qu'ambassadrice culturelle. Elle écrit à propos de *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu* : « Dans cette histoire de

**LA RENAISSANCE DE HARLEM EN FRANÇAIS**

*Noirs d'une petite ville du Sud des USA, [les étudiants turcs] voyaient et entendaient des échos et des vestiges de leurs propres familles rurales. Zora reconnaissait l'intelligence et la créativité des gens ordinaires, ceux qu'il est facile d'ignorer voire d'oublier, ce qui touchait profondément les étudiants. Pour eux, Eatonville c'était Haynye ou Altintas, les villages turcs dont parlaient leurs parents et où ils rendaient visite à leurs grands-parents. L'importance de la communauté, le pouvoir de l'espace collectif, la capacité à endurer l'oppression avec grâce, tous ces thèmes traversaient leur vie, ils me l'ont dit. Quand je suis arrivée en Turquie, je savais ce que Zora signifiait pour moi ; à mon retour j'avais pris conscience du fait qu'elle parlait et appartenait au monde entier ». Golden établit d'ailleurs un parallèle entre Hughes et Hurston : « Comme Langston Hughes, celui qui fut longtemps son compagnon de route avant de devenir un "ennemi", Zora se voyait comme la gardienne de la culture, de la réalité, des énigmes et des contradictions des gens. [...] Je suis sûre que l'amour intense et la colère intense que Hurston et Hughes ressentaient l'un pour l'autre venaient au fond de leur grande similitude ». Cette relation complexe entre les deux écrivains a d'ailleurs fait l'objet d'une récente étude de Yuval Taylor.*

L'utilisation par les écrivains de la Renaissance de Harlem d'une langue orale venue du Sud des États-Unis, creuset de la culture afro-américaine, n'a pas toujours été bien perçue (critique discutable quand on sait que d'autres écrivains américains comme Mark Twain et John Steinbeck l'ont fait – et pas seulement pour des personnages noirs). Quel était le meilleur choix : restituer un parler authentique au prix de la « correction », quitte à être accusé d'écrire en « petit nègre », ou écrire en anglais « correct », au risque d'être accusé d'imiter les Blancs ? Langston Hughes déplorait le stéréotype blanc associant systématiquement les Noirs au rythme, mais cela ne l'a pas détourné de l'écriture poétique. Aujourd'hui encore, à en croire une auteure comme N. K. Jemisin, être écrivain quand on est afro-américain ne va pas de soi : « Parmi tous les gens que j'ai côtoyés dans ma quête pour devenir un auteur de littérature de l'imaginaire, mes plus grands détracteurs et ceux qui ont le plus cherché à me décourager étaient d'autres Afro-américains. Ces gens, comme les générations antérieures, avaient absorbé une mythologie raciste : les Noirs ne lisent pas. Les Noirs ne savent pas écrire. Les

*Noirs ne sont bons que pour le chant, la danse, le sport et le crime. [...] En tant que femme noire, je croyais que je n'étais pas censée devenir écrivain ».*

Traduire en français cet anglais non conventionnel constitue une forme de défi. Les contraintes de rythme et de rimes dans les poèmes de Hughes ont amené Frédéric Sylvanise, comme il l'explique en postface, à utiliser des élisions, mais aussi une grande variété de registres pour restituer les rimes. Il en résulte des textes aux allures de chansons populaires, mélancoliques ou gouailleurs, appropriés pour ce recueil placé sous le signe de la musique et des gens ordinaires. La tâche est un peu différente dans le cas du roman de Hurston : pas de rimes, mais un anglais encore moins conventionnel et beaucoup de dialogues. Sika Fakambi, la traductrice, utilise avec bonheur toutes les ressources du français, y compris du français parlé aux Antilles, en Afrique ou au Canada, sans s'interdire de conserver quelques termes d'origine avec la plénitude de leurs voyelles : « gal » (pour « girl », fille ou femme), « Lowd » (pour « Lord », Seigneur). Dans les dialogues comme dans la narration, elle restitue la qualité orale et l'espèce d'énergie qui émane du texte de Zora Neale Hurston :

*« "Nous on va faire quoi aux entours d'ici ? – Le jour je serai à cueillir des haricots. La nuit je serai à gratter ma caisse et lancer mes dés. Entre les haricots et les dés c'est pas possible que je soye perdant. Toussuite maintenant je vais partir me cueillir une djob à ouvrir avec les meilleurs gars de la muck." [...] Jour après jour maintenant, des hordes de travailleurs se déversaient. Certains arrivaient clopinant dans leurs chaussures et les pieds meurtris par la marche. Dur d'essayer de suivre sa chaussure au lieu d'être suivi par elle. [...] Toutes les nuits maintenant les jooks retentissaient de clameurs et d'éclats. Les pianos vivaient trois vies en une seule. Les blues se composaient et se consumaient sur place. Danser, cogner, chanter, pleurer, rire, gagner ou perdre un amour à toute heure ».*

La Renaissance de Harlem a eu sur la littérature américaine une influence indéniable ; [James Baldwin](#) et Toni Morrison, entre autres, la revendiquent. Elle n'est pas passée inaperçue d'écrivains comme Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor qui se sont intéressés de très près à la question de l'écriture chez les Noirs. On ne peut que se réjouir de la possibilité croissante de découvrir ces œuvres en français.

## Partir ou rester

***Après Karen Köhler en 2017, la traductrice Isabelle Liber nous fait découvrir le premier roman de Rasha Khayat, Notre ailleurs, histoire d'un frère et d'une sœur entre l'Arabie saoudite et l'Allemagne, entre l'arabe, l'allemand et l'anglais.***

**par Jean-Luc Tiesset**

**Rasha Khayat**

*Notre ailleurs*

**Trad. de l'allemand par Isabelle Liber**

**Actes Sud, 208 p., 20 €**

Née à Dortmund, Rasha Khayat a passé une partie de son enfance à Djeddah, ville saoudienne où elle situe l'action de son roman, avant de revenir vivre avec sa famille en Allemagne. Les héros de *Notre ailleurs*, Basil et sa sœur Layla, suivent un chemin semblable, qui va de l'Arabie saoudite, pays de leur père et terre de leur enfance, à l'Allemagne de leur mère. Ils séjournent provisoirement en Allemagne avec leurs parents quand la mort inopinée du père change brusquement la donne : ils resteront désormais dans la Ruhr avec leur mère et leurs grands-parents allemands, « *rempotés* » dans ce pays comme de vulgaires plantes vertes, tandis que la lointaine Arabie s'estompe dans leurs souvenirs.

La langue allemande remplace l'arabe, seuls leurs papiers d'identité ou leur apparence physique trahissent encore leur origine étrangère : Layla surtout, dont la beauté orientale (accordée à son prénom) épanouie au fil des années n'est pas pour déplaire aux Allemands. Jusqu'à ce que les attentats du 11 septembre 2001 inaugurent une nouvelle époque : les parfums d'Arabie fleurent désormais la poudre, et un soupçon inavoué plane sur la jolie princesse des *Mille et Une Nuits* dont le pays cesse tout à coup d'enchâter les rêveries de l'Occident.

Basil et Layla vivent à Hambourg leur vie d'étudiants. Leur relation est si fusionnelle qu'ils partagent le même logement à Sankt Pauli, ex-quartier chaud devenu quartier branché. Mais, en dépit des apparences, ils sont loin d'être quittes avec leur identité hésitante, leur sen-

timent d'habiter un espace intermédiaire, un « *entre-deux* » où rien de stable ne se construit. Alors que Basil peine à entrevoir un avenir avec son amie Juli et que la relation amoureuse entre Layla et leur colocataire Alex s'enlise peu à peu, leur rapport à la société allemande tourne au malaise permanent. C'est Layla, jeune femme au caractère affirmé, qui en souffre le plus et qui le formule plus tard explicitement : « *Ah, formidable, deux cultures* ». *En vérité, personne ne veut rien savoir de tout ça. [...] Les gens te trouvent intéressante, mais les fractures, ils ne les comprennent pas* ».

Layla prend alors l'initiative d'une rupture qui met l'intrigue en mouvement : « *Quand elle ne supporte pas quelque chose, elle s'en va* », et elle part en effet, pour Le Caire d'abord où elle réapprend l'arabe, puis pour Djeddah où elle retrouve son autre famille et se prépare à un mariage traditionnel, arrangé certes mais consenti.

Barbara, la mère allemande qui, selon sa fille, « *s'est désabonnée de la vie depuis longtemps* », ne comprend pas que Layla choisisse d'« *épouser un parfait inconnu dans un pays où tout lui est interdit* ». Elle-même avait pourtant fait jadis un choix analogue, mais c'était par amour pour le jeune médecin Tarek. Elle n'assistera donc pas au mariage, et c'est Basil qui entreprend seul le voyage en Arabie saoudite.

Il s'embarque avec appréhension pour ce retour aux sources qu'il n'a pas souhaité, mais le désir de revoir une sœur qui lui manque et la curiosité de se confronter à son propre passé l'emportent. À Djeddah, ville censée abriter la tombe d'Ève et promue « *berceau de la civilisation, de l'humanité* », Basil retrouve une famille qu'il avait en grande partie oubliée – comme il avait oublié la langue de son enfance resurgie tout à coup. Pour donner de la vérité à ces personnages saoudiens qui ne s'expriment évidemment pas

**PARTIR OU RESTER**

en allemand, Rasha Khayat recourt volontiers à la pratique déjà bien rodée qui consiste à mêler d'autres langues à son récit : l'arabe et l'anglais, en l'occurrence, quitte à aider le lecteur en lui fournissant une traduction.

Basil retrouve donc sa sœur, dont le corps s'est étoffé, métamorphosé, « *comme une version plus forte et plus courageuse d'elle-même* ». Il fait la connaissance de son futur beau-frère, un ingénieur qui a étudié à l'étranger et semble réunir en lui modernité et tradition, comme les villes elles-mêmes et le pays tout entier où Basil peine à humer l'air de jadis. L'occasion pour lui de participer à un étrange enterrement de vie de garçon en plein désert. L'occasion aussi pour Rasha Khayat de décrire l'Arabie d'aujourd'hui, et d'esquisser une saisissante description de La Mecque, des pèlerins qui affluent dans ce haut lieu de la religion et de la culture musulmanes, où la Grande Mosquée voisine avec une « Clock Tower » haute de six cents mètres « *dont l'horloge elle-même est sponsorisée par Rolex* ».

« *Je pars pour un pays dont je condamne la politique dans des pétitions en ligne que je signe toutes les deux ou trois semaines* », avait dit Basil avant de monter dans l'avion. Mais n'est-ce pas en voyageant qu'on se débarrasse des a priori et des idées toutes faites ? Sa famille saoudienne ne néglige pas les prières et les coutumes, mais elle pratique une religion tranquille, et les plus jeunes ne se privent ni de fumer ni de boire, même s'il leur faut souvent ruser avec une police religieuse plus ou moins tatillonne : ils semblent s'en tenir au simple respect des convenances et à celui qu'ils doivent aux anciens. Nul ne manifeste la moindre hostilité envers la partie allemande de la famille, et Layla et Basil sont accueillis à bras ouverts, comme l'avait été jadis leur mère. Ce qui n'empêche nullement la parentèle de juger la vie bien plus agréable à Djeddah que dans les brumes du Nord...

Basil, marqué par son éducation allemande, ne reprend pas sans difficultés des habitudes perdues qu'il redécouvre peu à peu. Sans doute, sa part saoudienne trouverait aussi son compte dans sa nouvelle-ancienne famille, mais trop de choses le heurtent. Comment accepter aussi que ce pays lui prenne sa sœur pour toujours ? Comment comprendre que cette dernière

troque son statut de femme occidentale « libérée » contre celui d'épouse soumise à son mari ? Layla pourtant pense avoir fait la part des choses avant de réveiller l'Arabie qui somnolait en elle, et c'est de son plein gré qu'elle a opté pour une vie qu'elle estime plus authentique : « *Ici, on me laisse tout simplement faire. On me laisse être. Peu importe ce qui manque ici, peu importe ce qui ne me convient pas.* » Loin d'avoir jeté inconsidérément son ancienne liberté aux orties, les sacrifices qu'elle consent devraient lui permettre de ne plus rester « *à mi-chemin* », de trouver enfin sa place au point d'affirmer – comme si elle voulait encore s'en convaincre : « *Je suis heureuse ici, ça ne suffit pas ?* »

Les enjeux politiques ou géostratégiques actuels sont absents de ce duel à fleurets mouchetés entre deux cultures, un duel qui se livre en champ clos, dans le cœur de Basil et de Layla, représentants d'une mixité culturelle souvent vantée mais qui ne va pas de soi, héritiers involontaires d'une histoire familiale qui les laisse désemparés, alors même que semblait s'ouvrir devant eux la voie d'une « intégration » plutôt réussie. C'est Layla qui ressent le plus et verbalise le mieux cette déchirure quasi ontologique : « *La trajectoire de mes ancêtres, la frénésie de leurs déplacements, sous-tend le dilemme de ma propre existence – partir ou rester. "Haraka baraka", affirme un dicton arabe. Le mouvement est une bénédiction. Il faut croire que ça n'est pas toujours vrai.* »

Basil, lui, ne fait pas le même saut que sa sœur. Il repart vers l'Allemagne, laissant Layla à une nouvelle vie qu'il ne partagera pas, seul face à un terrible constat : « *Mon temps à moi s'arrête, gît à terre, en miettes.* »

Ancré dans la géographie personnelle de son autrice, le roman apporte un éclairage nouveau sur le monde d'aujourd'hui, loin des approches convenues. Car, au-delà du cas particulier, Rasha Khayat parvient à traduire en langage littéraire le malaise de tous ceux que les hasards de la vie ont dotés d'une double culture, et à persuader le lecteur que ce n'est pas toujours pour leur plus grand bonheur : une façon originale de placer au centre du roman la question de l'identité, trop souvent dévoyée de nos jours par le discours politique. Il faut souhaiter que ce premier roman qui se lit d'une traite ne reste pas sans postérité.

## De Palerme à Rome

**Comment s'emparer d'un récit, en dessiner la trame ? Comment résister à la distraction, à la dispersion ? Dans un premier roman aux accents pirandelliens, Luigi Lo Cascio fait le portrait d'un homme en quête d'une révélation qui ferait de lui un écrivain.**

par Anna Colao

---

**Luigi Lo Cascio**  
*Ogni ricordo un fiore*  
 Feltrinelli, 333 p., 18 €

---

Dans le train qui le ramène de Palerme à Rome, un passager relit les multiples ébauches de romans (230 précisément) qu'il a écrites dans sa vie. Durant plus de quatorze heures, au fil d'un voyage sans cesse retardé et au gré de fréquents arrêts qui voient monter et descendre des personnages dignes d'une scène de théâtre, le personnage de Luigi Lo Cascio cherche à comprendre ce qui a voué à l'échec sa « *veine narrative* » et l'a inconsciemment contraint à interrompre chaque récit sans jamais aboutir à une œuvre. « *Je suis un exemple typique de la manière diffuse dont se comporte l'esprit incertain et schizoïde de notre époque : dès que je vis une expérience, je me sens cerné par toutes les choses que je perds au même moment. Je migre. Je transmigre.* »

C'est autour de la « *mort prématurée du récit* » que Luigi Lo Cascio, connu pour ses rôles au théâtre et au cinéma (notamment dans le film de Marco Tullio Giordana, *Nos meilleures années*), compose un premier texte qui n'a rien d'un « roman d'acteur ». Luigi Lo Cascio est originaire de Palerme. La Sicile, terre de Pirandello, où « *l'éloquence appartient aux morts, ou à ceux qui se prétendent immortels, car quoi qu'il en soit, c'est toujours le secret qui finit par avoir le dessus* » – qui constituait la matière, hostile et énigmatique, de *La città ideale* (« La ville idéale »), son premier film réalisé en 2012 –, est le point de départ du voyage de son protagoniste et narrateur.

De retour des funérailles du père d'un ami, Paride Bruno monte à bord de l'Intercity 728, un « *train longue distance* », avec sous le bras un énorme dossier contenant toutes ses ébauches de

romans. Au neuvième kilomètre, il se demande : « *Ça commence ainsi. Et puis ? Que se passe-t-il ensuite ? Comment évolue la vie de ce récit ?* » : question obsessionnelle, qui constitue la trame de ce livre où alternent la chronique du voyage et les multiples commencements du narrateur. Sans lien apparent, succincts ou prolixes, poétiques, denses, empruntant à divers registres, ils finissent par raconter la véritable histoire que leur auteur, écrivain qui se dit raté, veut narrer : la peur de la fin, l'impossibilité de définir les choses et d'en fixer les limites, la fragmentation schizoïde de notre époque, la mémoire, le temps qui n'a rien de linéaire. Ce faisant, ces fragments renvoient à leur auteur le portrait d'un « *alter ego à l'envers* ».

La littérature est un voyage ; le lecteur embarque sans savoir où il va. Si Paride Bruno connaît son point de départ et son point d'arrivée géographiques, il ignore le sens de son incapacité à n'aboutir nulle part. Faillite ou fureur narrative ? Lors d'un périple interminable et volontairement à rebours de l'accélération maldive de notre époque, dans un mouvement perpétuel qui sans cesse détourne le narrateur et protagoniste de son but (se relire), le lecteur, intrigué, se met lui aussi à espérer que le syndrome d'inaccomplissement dont Paride Bruno se dit victime le mènera quelque part.

Lo Cascio fait de ce voyage un récit en soi, empruntant une veine comique proche de l'absurde, entre drôlerie et cauchemar : un couple de Siciliens envahit littéralement le compartiment avant de se disputer pour des mots croisés ; une jeune femme cherche de la compagnie ; un enfant visionnaire menace de jeter les écrits du narrateur par la fenêtre ; puis, dans les heures qui précèdent l'arrivée à Rome, le conducteur déserte son train, dont Paride Bruno est resté l'unique passager, pour ramasser des herbes folles sur les voies, dont il fera une délicieuse salade...



Train à la gare de Rome © Rob Dammers

### DE PALERME À ROME

« Si tout ce voyage devenait un livre, il pourrait s'intituler *Les Distractions* », dit le narrateur à la gare de Paola. Ce sont ces distractions, ces « *accidents de la route* », qui intéressent Luigi Lo Cascio – et, inconsciemment, Paride Bruno –, en ce qu'elles sont la manifestation de la vie, « *une lutte continue et une distraction assidue* ». Elles constituent, au même titre que le paysage qui défile par la fenêtre, le paysage mental du narrateur, le miroir « *brisé à travers lequel la vie désunie à nouveau se rompt* », tout le contraire « *d'un système de trames reliées les unes aux autres, plutôt une liste d'arrivées impossibles et de faux départs* ».

C'est en arrivant à destination que le roman, dévoilant le mystère de son titre, réconcilie le narrateur avec sa prétendue incomplétude. Deux jours plus tôt, Paride Bruno se recueillait devant le cercueil du père de son ami. Dans le séjour, à côté de la chambre où repose le défunt, là « *où la vie continue* », des chaises sont disposées le long du mur. Il n'y a rien d'autre qu'un grand et beau vase de cristal et chacun tient une fleur à la main. « *Tour à tour, les épouses, les fils, les amies tissaient l'histoire du défunt à la manière d'un man-*

*teau d'Arlequin. Chacun un lambeau de vie, et les autres, muets, qui écoutaient. Une fois son récit provisoire achevé, celui qui venait d'évoquer un souvenir allait au centre de la pièce et remettait la fleur dans le vase. Une anecdote, un fait, l'esquisse d'un dialogue composaient le bouquet de ce vase.* »

*Ogni ricordo un fiore* – une fleur, un souvenir, ces fragments qui constituent la trame de nos vies – rend hommage à toutes les fictions qui nourrissent notre imaginaire, à l'image de l'un des multiples commencements de Paride Bruno : « *Là où il y avait l'opulente vitrine avec Calvino, Umberto Eco et Pavese, avec Gadda, Manganelli et Bufalino, avec les premiers essais de Tullio de Mauro, il n'y a plus que du plastique désormais et un magma de choses que l'on vend en gros – les lieux sont des points imaginaires sans qualité ni réalité, l'espace n'est pas doté d'un sens en soi : c'est toujours de nous que dépend la demeure, enfer purgatoire ou paradis, je ne le savais pas et voilà que mon cœur se brise en tournant avec la Panda à l'improviste dans cette rue tassée et désespérée, ma vieille librairie n'est plus là, la première où je me suis retrouvé et qui pour cette raison demeure l'Aleph.* »

## En attendant l'armée invisible

**Le nuage et la valse nous donne l'occasion de découvrir un écrivain tchèque aussi majeur que Karel Capek ou Vladimir Holan. Journaliste indépendant, redécouvert récemment dans son pays, Ferdinand Peroutka se fait le témoin d'un monde que l'on oublie dangereusement.**

par Linda Lê

**Ferdinand Peroutka**

*Le nuage et la valse*

Trad. du tchèque par Hélène Belletto-Sussel

La Contre Allée, 578 p., 25 €

Avant de s'exiler à Berlin puis en France, Marina Tsvetaeva vécut en Tchécoslovaquie, dans la banlieue de Prague. Elle y connut Constantin Rodzévitch, qui devait lui inspirer ses deux plus grands poèmes d'amour, « Le poème de la montagne » et « Le poème de la fin ». Elle y donna le jour aussi à son fils, Gueorgui Efron. Nul ne s'étonnerait d'apprendre qu'elle avait conçu un attachement particulier pour ce pays, qu'elle considérait comme la patrie de son fils, et qui avait accueilli son mari, Sergueï Efron, en fuite après la débâcle de l'Armée blanche, rejointe au lendemain de la révolution d'Octobre.

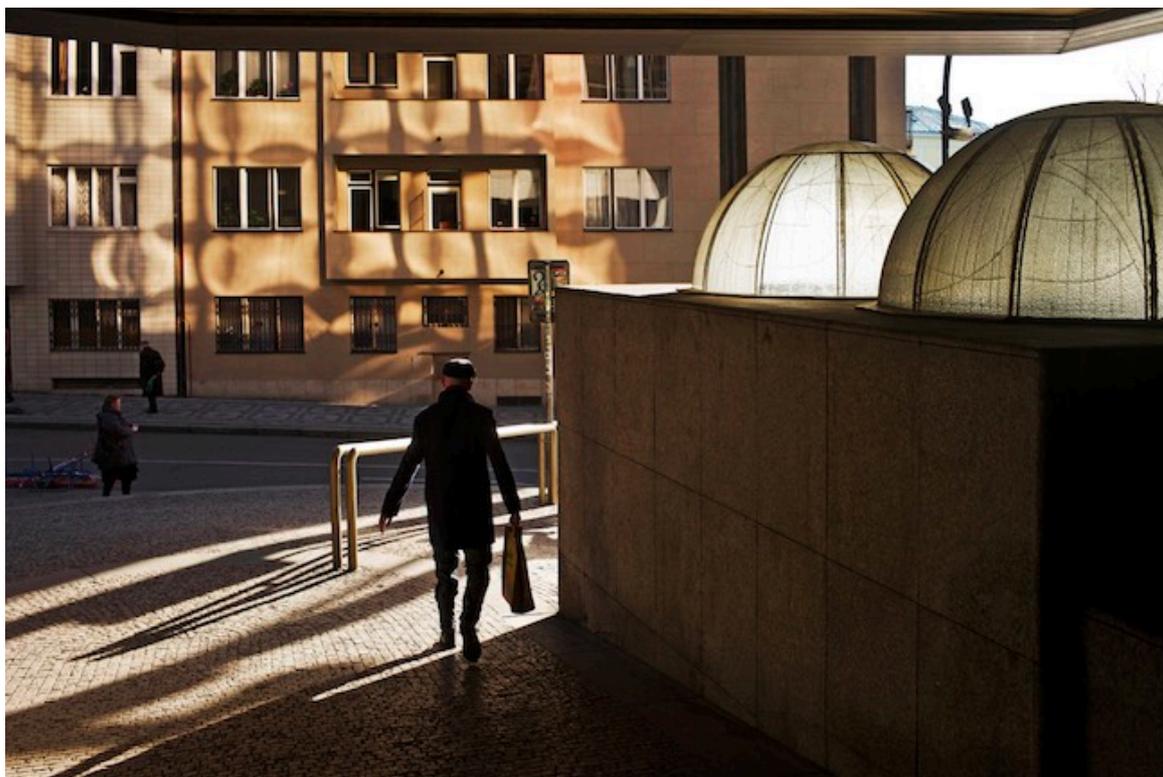
Entre 1937 et 1939, alors qu'il ne lui restait que quelques années à vivre, et qu'en mars 1939 les nazis occupèrent la Tchécoslovaquie, elle composa, dans la banlieue parisienne, un cycle de poèmes pour exprimer sa solidarité avec le peuple tchèque, poèmes dont le plus fameux dît (dans la traduction de Véronique Lossky) : « *Oh larmes de mes yeux, / Pleurs de colère et d'amour, / Oh Tchécoslovaquie en larmes ! / En sang, l'Espagne ! [...] Je refuse d'exister. / Dans cette folie des hommes / Je refuse de vivre. / Avec les loups des places publiques / Je refuse de hurler* ».

Refuser de hurler avec les loups des places publiques : ç'aurait pu être la profession de foi guidant, toute sa vie, Ferdinand Peroutka, journaliste assez indépendant pour aller à contre-courant des passions haineuses et indisposer les pouvoirs, même après sa mort (en 1978, à l'âge de quatre-vingt-trois ans), comme nous le révèle sa traductrice, Hélène Belletto-Sussel, dans un avant-pro-

pos où elle rappelle comment, en janvier 2015, il fut accusé d'avoir fait l'éloge de Hitler. Cette ignominieuse insinuation eut l'effet inattendu de susciter un nouvel intérêt autour de Peroutka, dont les lecteurs tchèques avaient quelque peu oublié que sa liberté d'esprit lui avait valu d'être interné à Buchenwald, qu'il avait été en butte aux persécutions de tous bords, et s'était toujours dressé, en indomptable opposant, contre toutes les puissances oppressives, que ce soit la machine à écraser l'humanité du nazisme ou la destruction des individus par une perversion des idéaux alliée à l'autocratie soviétique.

Si le nom de Ferdinand Peroutka ne dit sans doute rien au lecteur français, la traduction, rigoureuse et précise, faite par Hélène Belleto-Sussel, du *Nuage et la valse*, aux éditions La Contre Allée, changera certainement la perspective que les curieux avaient de la littérature tchèque : il conviendra désormais de ranger Peroutka aux côtés d'un [Karel Capek](#) ou d'un Vladimir Holan, ces sentinelles de leur époque, ces grands témoins des temps de détresse. Mais ce que relate *Le nuage et la valse* sur près de six cents pages ne se résume pas en quelques formules. Ce texte, qui conte les destins de plusieurs personnages livrés à l'expérience ultime, celle de « *l'homme réduit à l'irréductible* », selon l'expression de [Maurice Blanchot](#), donne étrangement l'impression d'un croisement des tableaux de Zoran Mušič et de la musique du *Beau Danube bleu*. Le kitsch et le cauchemardesque s'y côtoient. L'héroïsme et le trivial s'y mêlent.

Le lecteur, au début, pense aux *Bourreaux meurent aussi*, ce film que Fritz Lang réalisa en Amérique sur un scénario de Brecht, et qui montre une Prague résistant à l'occupation nazie. Très vite, pourtant, le livre, mettant en scène Hitler à Berchtesgaden, évoque l'un des films les plus énigmatiques de Sokourov, *Moloch*, qui montre le Führer et Eva Braun dans le « Nid d'aigle ».



Prague (2019) © Jean-Luc Bertini

### EN ATTENDANT L'ARMÉE INVISIBLE

Ces quelques allusions au cinéma sont là pour souligner le fait que le texte de Ferdinand Peroutka, diffusé d'abord sous forme de pièce de théâtre avant d'être publié, en 1976, sous forme de roman, est une œuvre stupéfiante qui refuse d'entrer dans le moule du roman classique. Le lecteur se retrouve dans un asile de nuit viennois en compagnie d'un mauvais peintre qui déplore les « invasions » tolérées par la capitale autrichienne, avant de se voir pris au piège, comme l'un des personnages, qui va vivre l'expérience des camps. Peroutka devient dès lors un témoin dans la lignée de Robert Antelme : ce n'est pas seulement l'anéantissement de la bête immonde que ses protagonistes espèrent, ils s'interdisent de s'animaliser – « Dire que l'on se sentait alors contesté comme homme, comme membre de l'espèce, écrit Antelme, peut apparaître comme un sentiment rétrospectif, une explication après coup. C'est cela cependant qui fut le plus immédiatement et constamment sensible et vécu, et c'est cela d'ailleurs exactement cela, qui fut voulu par les autres. La mise en question de la qualité d'homme provoque une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine. »

Entre les « Juifs indésirables » du début du roman, qui fait de Prague l'une des capitales des ténèbres et, dans la suite du livre, les descriptions des bordels des camps, de la scène d'un détenu

qui s'est livré au cannibalisme (« C'était la chair de son ami, avant de mourir, il l'avait autorisé »), le lecteur aura fait l'apprentissage de l'impensable « banalité du mal ». Les personnages de Peroutka, eux, citent Oscar Wilde, se demandent si Dieu envoie aux hommes des épreuves pour les rendre meilleurs, cherchent leur revanche en croyant se souvenir que Hitler était le petit-fils illégitime d'un riche juif chez qui sa grand-mère avait été domestique, et rappellent que, d'Anne Frank à Amsterdam à Léon Blum à Paris, tous attendaient l'armée invisible.

C'est cet espoir de voir l'armée invisible en marche qui anime les prisonniers du *Nuage et la valse*, dont certains se disent que les écrivains sont les nouvelles idoles, mais « il est très vraisemblable qu'il se trouve parmi eux le même pourcentage de salauds que chez les hommes politiques, les hommes d'affaires, les beaux-pères, les juges et les prêtres ». De quoi sont capables les écrivains ? s'interroge en substance Ferdinand Peroutka, qui mêle l'ironie amère à ses cruels dons d'observation. À l'ère des témoins succède celle des voyeurs, des insoucians ou des amnésiques, quand les touristes visitent le Nid d'aigle, quand les enfants jouent avec une de ces poupées en chiffon représentant Hitler qui se sont si bien vendues... Ceux qui vivaient dans l'attente de l'armée invisible sont peut-être eux-mêmes en train de disparaître dans les temps présents, si oublieux.

## Sous le signe de l'exil

***Dans la catégorie définie par Valery Larbaud comme « la littérature que c'est la peine », Au pas inégal des jours de Leonardo Sinisgalli (1908-1981) ne peut que figurer. Les magnifiques textes de prose de ce recueil furent d'abord publiés en revue par le poète italien avant d'être rassemblés après guerre sous le titre de Fiori pari, Fiori dispari (Fleurs paires, fleurs impaires).***

par Claude Grimal

---

Leonardo Sinisgalli

*Au pas inégal des jours*

Trad. de l'italien par Odette Kaan

Postface de Jean-Yves Masson

La Coopérative, 138 p., 18 €

---

*Au pas inégal des jours* (paru en français en 1976), que Sinisgalli écrit en parallèle à ses poèmes, se compose de 28 courts « chapitres » qui évoquent des moments de son existence. Bien qu'assez elliptiques et peu linéaires du point de vue narratif, ces chapitres retracent des étapes de sa vie : les premières années en Basilicate, le collège, l'expérience militaire en Sardaigne, les séjours dans différentes villes (Rome, Milan) où des obligations adultes l'ont appelé... Lieux, objets, animaux, personnages, toujours évoqués avec une brièveté précise, exercent une sorte d'envoûtement, soit qu'ils magnifient la tristesse du narrateur soit qu'au contraire, la dissipant, ils lui procurent une merveilleuse « ivresse » (le mot « *ebrezza* » apparaît souvent dans le texte). Chacune des sections est distincte mais liée aux autres par quelque chose d'enchanté qui tient à la force mélancolique de la pensée et au lyrisme d'une langue dépourvue d'ostentation.

*Au pas inégal des jours* est tout entier écrit sous le signe de l'exil, arrachement que Sinisgalli connut à neuf ans lorsqu'il partit en pension et dut laisser derrière lui une enfance très pauvre mais très heureuse et le pays où elle s'était déroulée. « *Je dis parfois en plaisantant que je suis mort à neuf ans. [...] et toujours plus je me convaincs que tout ce qui m'est arrivé ensuite ne m'appartient pas. Je me sens lié avec indifférence à mon destin, à la pensée du vent, au vert, au rouge. Je sais que la mort survient à l'heure prescrite, elle n'est ni injure, ni injustice ; je sais*

*que j'ai été trahi pour ma vie entière en quittant la douceur de mes murs, moi qui n'étais pas amoureux de cartes ni d'estampes, qui étais né sans désirs, sans flammes dans la tête, et qui ne voulais que mourir dans mon air familial. Peut-être sommes-nous peu à nous lamenter de ne plus savoir trouver une patrie hors de nos collines. »*

Le livre suggère ainsi « *ce bonheur d'exister* » de l'enfant, et la manière dont, autour de sa disparition, tout dut ensuite s'élaborer. Les pages évoquent donc, avec une perspicacité délicate, souvent sans repères temporels ou géographiques précis, les figures dont les souvenirs de jeunesse sont coutumiers : la mère adorée, le père longtemps absent car émigré en Amérique du Sud, qui revint un jour « *la nuque maigre* », sans plus d'argent qu'à son départ et sans la toute-puissance que son fils lui avait imaginée ; les cinq sœurs qui, à tour de rôle, balayaient sa chambre... Elles font apparaître aussi des événements villageois : les gens foudroyés par les orages, les troupeaux traversant le village, la baignade dans l'eau glacée du fleuve... Elles parlent ensuite de toutes les chambres tristes chez d'étranges logeuses que Sinisgalli, étudiant ou déjà ingénieur (?), occupa dans des villes qu'on devine être Rome ou Milan. Ces moments, lieux, événements, sont le support de méditations sur la monotonie, la solitude, le bonheur, l'attention, l'extase, les mathématiques (qui lui ont offert « *les modèles impénétrables de la mélancolie* »)...

Le cadre narratif se distend grâce à un mouvement qui mène vers le passé. Le présent morne et banal fournit toujours de mystérieuses occasions de ressaisie mémorielle. Chez Sinisgalli, dans la surface lisse de l'ennui s'ouvrent d'exceptionnelles trouées. C'est un chien perdu qui lèche un soir la main du narrateur et lui apparaît alors comme « *sûrement une image chère qui venait à*

### SOUS LE SIGNE DE L'EXIL

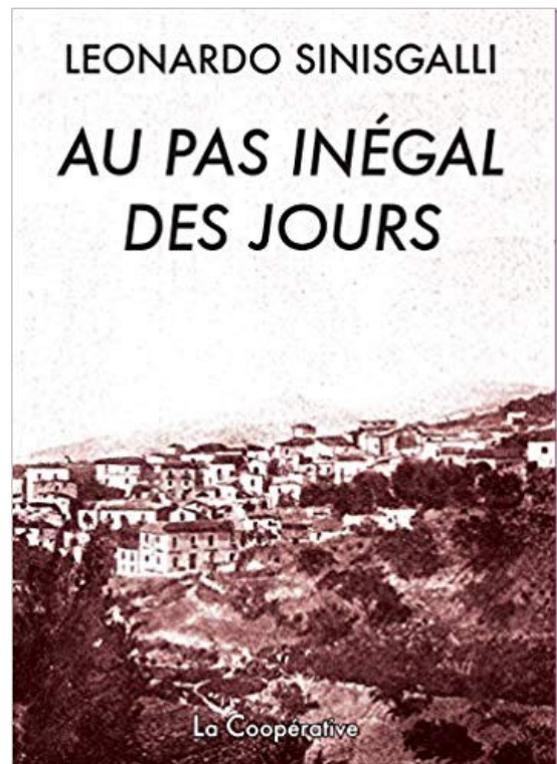
*mon secours* ». C'est la couverture rouge qu'il exige dans tous les meublés où il séjourne parce que « *ce tissu me donne l'illusion d'emmener avec moi mon enfance... et sert d'appeau à mon ennui... [parce que je] retrouve en lui tous les vices de mes ancêtres arabes, le sommeil, la tristesse du sexe, les remords et tout le rire, tout le caprice que contient mon sang* ».

C'est le vieux voisin de chambre, dans la pension qu'il habite, qui attend toujours qu'il soit rentré pour pouvoir s'endormir et qui lui rappelle alors des moments intimes du passé : « *Autrefois, quand je rentrais tard la nuit, je devais passer devant le lit de mes parents qui ne s'endormaient qu'après mon retour. D'une porte à l'autre de leur chambre, je me trouvais délivré de tous les maux, heureux de les retrouver patients avec moi. Ils me disaient : "Tu as bien fermé la porte ?", mais je comprenais que c'était juste pour entendre ma voix dans l'obscurité. Je répondais qu'il n'était pas si tard et que, dehors, il faisait pleine lune.* »

Ce sont ainsi des traces que rassemble Sinisgalli ; il leur prête attention et en fait jaillir une vie émotionnelle. Elles ont une force d'indice, mais, en même temps qu'elles renvoient au passé, elles révèlent aussi une sorte d'existence supérieure. Car il y a quelque chose de religieux chez Sinisgalli : une feuille qui tombe, l'odeur du drap militaire, le renâchement des chevaux, le dos d'une main, l'ascenseur dans lequel on monte comme à une échelle de Jacob, un chiffon à poussière secoué à la fenêtre... sont tous implicitement posés comme les signes d'une transcendance.

L'être « *ombrageux et secret* » (c'est ainsi que le narrateur se décrit jeune) est à l'écoute d'une force secrète. Pourtant, à côté du Sinisgalli intériorisé et sombre, existe un Sinisgalli actif, positif, scientifique, qui adore la géométrie, les progrès techniques (il travailla comme ingénieur), qui a de l'appétit, qui aime ses amis (le livre leur est dédié). Ce sont peut-être ces dernières qualités qui lui firent écrire *Cahier de géométrie* (1936), *Horror vacui* (1950), diriger la revue *Civiltà delle macchine* dans les années 1950, devenir un des promoteurs du « stylisme » italien dix ans plus tard ou travailler pour les plus grands groupes industriels (alors très inventifs et portés sur le mécénat).

Le Sinisgalli tourné vers l'avenir et la modernité n'est sans doute pas le plus présent dans *Au pas inégal des jours*. Mais l'idée d'une convergence



entre littérature et démarche scientifique n'est pas complètement absente du recueil, ne serait-ce que dans la précision du regard, l'attention subtile au réel, la mobilité de la pensée.

Après *Au pas inégal des jours*, Sinisgalli poursuit son « récit » mémoriel avec *Belliboschi* (à paraître en français). Dans une préface des années 1960 à ces deux recueils autobiographiques réunis pour l'occasion sous le titre de *Prose di memoria e d'invenzione*, le poète présente ses inspirations et ses intentions de prosateur : « *Je ne faisais pas tant l'effort de fabriquer de la prose* », confiait-il, « *que de me fabriquer une âme. La lecture de certaines œuvres, le ravissement de la Vita Nova, les biographies de saints, les lettres des poètes, la pratique de la confession et de la pénitence, le goût et le dégoût de la solitude m'ont encouragé à expérimenter des dispositifs vibratoires, le pneumatisme de la tendresse et du désespoir.* »

Des « *dispositifs vibratoires* » ? Le « *pneumatisme de la tendresse et du désespoir* » ? Pour « [s]e fabriquer une âme » ? Sans doute. En tout cas, et Jean-Yves Masson le dit avec force dans son intéressante postface, « *Au pas inégal des jours est de ces livres magiques qu'on garde près de soi comme des talismans dès lors qu'on en a compris toute la valeur humaine. Écrit pour résister en secret à la violence des temps, et peut-être pour sortir de l'Histoire, c'est l'un des plus parfaits chefs-d'œuvre de son auteur. Et probablement la meilleure voie d'accès à son univers.* »

## D'un festin à l'autre

« Carré d'agneau rôti au *Don Quichotte* », « crevettes à l'*Oncle Vania* », « poitrine de cygne au *Docteur Jivago* »... *Le roman d'anticipation Manaraga de Vladimir Sorokine évoque les plaisirs décadents du « book n'grill » : dans un monde où l'imprimerie a définitivement cessé d'exister, le marché noir des éditions originales anciennes s'est développé afin de faire cuire à petit feu les aliments lors de barbecues clandestins très prisés.*

par David Novarina

Vladimir Sorokine

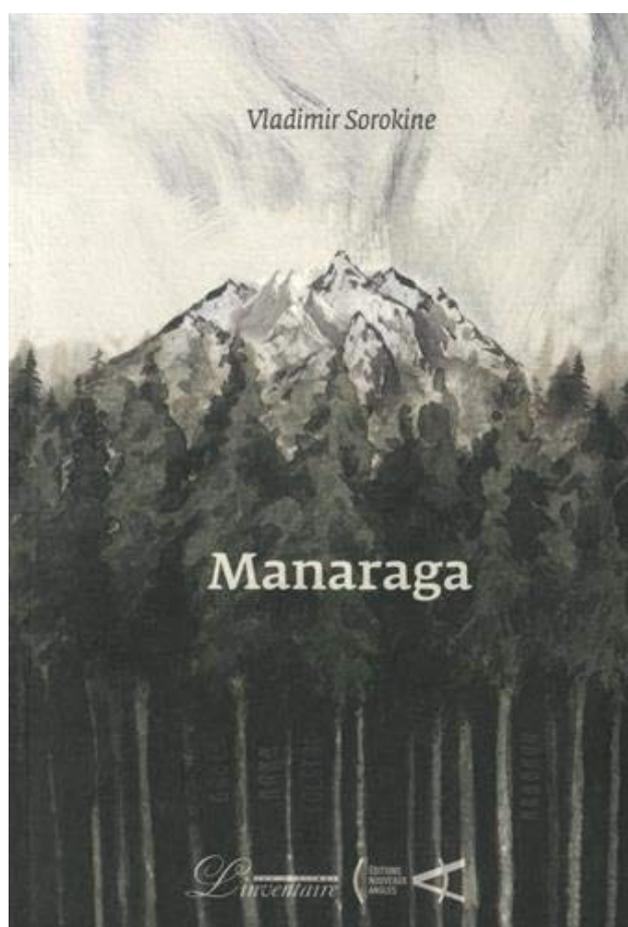
*Manaraga*

Trad. du russe par Anne Coldefy-Faucard

L'Inventaire, 256 p., 16 €

Le narrateur du roman de Vladimir Sorokine est l'un de ces cuisiniers virtuoses qui sillonnent la planète afin d'acquérir les livres et de satisfaire les désirs très ciblés de sa clientèle. Muni de ses trois puces électroniques greffées sous la peau, auxquelles il peut demander rêves ou informations diverses, il évolue au fil des chapitres d'un client à l'autre (une cantatrice cocaïnomanie, une famille juive patriarcale, un « zoomorphe » adepte de Zarathoustra...) avant de tenter de déjouer un complot qui menace ses activités lucratives par la production de copies moléculaires de livres absolument identiques aux originaux.

Dans ce court roman dystopique désopilant, Sorokine conjure l'angoisse de la disparition de l'imprimerie à l'ère numérique et de la dégradation du livre en objet de consommation en menant le lecteur d'un festin à l'autre. Les livres ne cessent de brûler, mais on est loin de l'atmosphère oppressante d'un Bradbury dans *Fahrenheit 451*, auquel il est d'ailleurs fait référence. *Manaraga* relève avant tout du jeu littéraire, c'est un périple cocasse dans l'espace de la bibliothèque, où il est beaucoup question de la mémoire de la littérature russe, de Tolstoï au *Maître et Marguerite* en passant par *Roman avec cocaïne*. Citations vraies ou fausses, pastiches souvent savoureux, parodies et mises en abyme se succèdent. Sorokine n'omet pas de mentionner la deuxième partie des *Âmes mortes*, jetée au feu par Gogol, ou l'adage de Boulgakov selon lequel « *les manuscrits ne brûlent pas* ».



Morceau de critique littéraire indirecte et mémoire déformée de la littérature russe, *Manaraga* comprend aussi quelques extraits de la littérature numérique du futur, notamment un récit érotique à destination des lecteurs zoomorphes. L'écrivain russe, qui est l'auteur d'une dizaine de romans, poursuit ses jeux littéraires dans la veine postmoderne qu'on lui connaît. La dimension parodique du livre et sa fantaisie débridée paraîtront sans doute plus réussies que la fiction dystopique proprement dite, dans laquelle le cadre historico-politique intervient essentiellement comme prétexte.

## Trieste, 1915

***Plus d'un siècle après sa rédaction, plus de quatre-vingts ans après sa première publication en Italie, le journal de guerre du romancier et journaliste triestin Giani Stuparich paraît en français. L'année 15 (Guerra del'15 en italien) éclaire l'état d'esprit des jeunes patriotes « irrédentistes » et les enjeux régionaux de la Première Guerre mondiale. Mais plus que les aspects documentaires ou les qualités littéraires de l'ouvrage, c'est la reprise faite de ses notes par l'auteur qui a de quoi intriguer.***

par Pierre Benetti

---

**Giani Stuparich**

*L'année 15. Journal de guerre*

Trad. de l'italien par Carole Walter

Verdier, 192 p., 19 €

---

La généalogie de Giani Stuparich (1891-1961), sans doute pas le plus célèbre écrivain de Trieste, raconte elle aussi – pour un lecteur français notamment – une histoire décentrée de l'Europe, à travers les déplacements, les passages de frontières, de langues, d'identités, mais aussi les douleurs propres à cette région. Son père était de Lussino, aujourd'hui Lošinj, une île où l'on parle italien et serbo-croate, passée de la république de Venise à l'Empire austro-hongrois, à l'Italie, à la Yougoslavie, enfin à la Croatie ; il en a tiré un court récit paru en 1942, *L'isola (L'île, Verdier)*. Sa mère était triestine et juive. Après l'entrée de l'armée allemande dans la ville, en 1944, Giani Stuparich, son épouse et sa mère furent internés à San Sabba, le seul camp doté d'un four crématoire en Italie. L'écrivain de langue slovène [Boris Pahor](#) y fut lui aussi emprisonné avant sa déportation en Allemagne. San Sabba est le sujet du [dernier roman de Claudio Magris](#).

En 1930, en plein fascisme, à l'approche de ses quarante ans, Giani Stuparich ouvre un tiroir. Parmi les papiers accumulés, il y a un carnet taché de terre, de sang et de poussière rouge, couvert de notes au crayon, tremblantes, infimes – il le raconte dans un livre de souvenirs [1] : « *Pendant quinze ans j'ai oublié ce carnet, à la façon de qui oublie des choses qu'il veut oublier*

[...] *Après des années, quand mon sentiment s'était détaché de la guerre soufferte comme expérience exclusive, les jours vécus dans les tranchées de Monfalcone revenaient souvent à ma mémoire dans le calme des choses lointaines* ». Des raisons de la conservation et de la redécouverte de ce journal tenu entre le 2 juin et le 8 août 1915, il ne dit pas plus. Les événements, dit-il, « *étaient devant moi, précis en tous leurs détails, dépouillés de toute fioriture, au point qu'ils me semblaient avoir été vécus par quelqu'un d'autre qui me les racontait* ».

Quinze ans en arrière pour lui, c'est un siècle pour nous. Quand l'Italie entre dans la Première Guerre mondiale, en mai 1915, Giani Stuparich, censé se battre du côté austro-hongrois, rejoint l'armée italienne. Déserteur à Vienne, volontaire à Rome, il combat dans le premier régiment de grenadiers, avec l'espoir de rattacher sa ville à la jeune Italie indépendante, chose faite quelques jours avant l'armistice, en novembre 1918. L'intérêt de son journal est de donner un autre point de vue sur une guerre matricielle pour l'histoire européenne, souvent réduite à l'affrontement des puissances ou à un non-sens absolu pour ses acteurs. Un même enthousiasme nationaliste, inconscient de la brutalité technique et de la mort industrielle de la guerre à venir, a saisi furieusement des populations qui ne s'étaient jamais autant rencontrées. Un tel regard déplace temporellement – la guerre commence pour les Italiens huit mois après l'attentat de Sarajevo – et géographiquement : ce qui se déroule à Verdun ou dans la Somme, c'est « *la guerre européenne* » ; pas ce qui arrive autour de Trieste et de Trente, comme si le

**TRIESTE, 1915**

gigantesque conflit, si destructeur pour les individus, pouvait prendre une dimension toute personnelle. Pour les jeunes militants « irrédentistes » défendant leur rattachement à l'Italie, parfois jusqu'à omettre les identités mêlées de certaines régions, voire de tout pays, la guerre cristallise les revendications nationalistes. Cela se ressent dans l'écriture de Giani Stuparich, qui n'use jamais du plurilinguisme contrairement à quantité d'auteurs italiens de son époque. Son journal donne pourtant à voir une armée composite, où se mêlent des hommes venus de toutes les provinces et parlant des dialectes différents, parfois revenus de Libye et de Somalie. Des immigrés installés en France revinrent aussi dans leur pays d'origine en 1915. Sur le front de l'Isonzo, une nation se voit en miroir, en jouant son existence.

Dans un récit de voyage récent, un auteur de Trieste contemporain, [Paolo Rumiz](#), est revenu sur l'histoire douloureuse des soldats triestins, mais en rappelant une mémoire inverse, honteuse, celle des hommes requis de force dans l'armée austro-hongroise [2]. Comme le rappelait un autre écrivain italien, de Vénétie et combattant de la Seconde Guerre mondiale quant à lui, Mario Rigoni Stern (1921-2008), « ces choix faits en conscience soit pour l'un soit pour l'autre camp (nationalisme : mal d'Europe) étaient généralement des décisions que prenaient des nobles, des intellectuels, ou des gens aisés, car les pauvres "suivaient leur destin" [3] ». Un de ses personnages, Tönle, vieux berger transfrontalier dont les deux fils étaient partis au front, et qui avait lui-même connu « un commandant au nom italien sous les Autrichiens et sous les Italiens un commandant au nom autrichien », le confirmait avec un bon sens aussi fort que sa conscience de classe : « pour les gens du peuple, ça n'y change rien. C'était toujours à eux de travailler, d'être soldats aussi, et aussi d'aller mourir à la guerre [4] ».

Consciemment ou non, peut-être parce que son livre présente moins un témoignage sur l'histoire qu'une position idéologique à son sujet, Giani Stuparich occulte soigneusement ces questions. Il ne décrit pas non plus les relations entre soldats ou avec les officiers, le regard des provinces intégrées sur les provinces revendiquées. On peut avoir le sentiment qu'il atténue parfois les effets des destructions : « *De hautes*

*flammes, des cônes de fumée noire, de petits nuages blancs : voilà la bataille* », écrit-il, comme un peu déçu. Pour les voir, cette fois depuis le plateau d'Asiago, ravagé, dépeuplé et semé de cadavres enfouis dans la boue, on lira plutôt un roman, *Les saisons de Giacomo* du même Mario Rigoni Stern (Robert Laffont, 1999), qui raconte la montée du fascisme parmi des habitants vivant de la récupération des débris de la guerre.

Comme tout journal de front, *L'année 15* se répète (marche, explosions, mises à l'abri, traversées de ruines) et raconte l'anxiété de la « *vie de taupe* ». Il ne traite pas directement de l'histoire qui couvre, si on la connaît, l'ensemble des notations, tant « *les mots échangés avec Marco* » y sont présents : la mort de son frère qui l'accompagne de Rome au front de Monfalcone. Poussé à la reddition, Marco se suicide ; fait prisonnier, Giani s'échappe. Il l'a raconté dans un livre non traduit en français, *Colloqui con mio fratello* (« Conversations avec mon frère »). À la lumière de ces faits, la question de la fin (« *avons-nous bien fait de vouloir la guerre ?* ») sonne avec une peine tranchante. L'étonnement vient de la tension entre l'enthousiasme patriotique de Giani Stuparich et son désespoir à l'approche de Trieste : « *En parlant avec ces gens calmes, je m'aperçois que nous, non seulement nous avons perdu tout contact avec la vie, mais que même le but pour lequel nous étions dans les tranchées s'était avec le temps dissipé dans nos esprits.* »

Le problème est qu'on ne sait pas si cette phrase, comme tout le reste, a été écrite sur le moment, ajoutée aux notes initiales ou après la première publication. C'est le problème général de ce livre, et de cette édition en particulier, dénuée de notes ou d'un appareil critique qui auraient pu nous éclairer sur les différentes strates du texte, que de ne pas prendre en compte les quinze années séparant l'expérience vécue et sa mise en forme, de ne pas signaler les métamorphoses éventuelles du témoignage et du témoin. Là où les mémoires de guerre récemment traduits d'[Edmund Blunden](#) faisaient, avec douze ans d'écart, de la distance mémorielle l'objet même de l'écriture, Giani Stuparich fait « comme si ». En l'absence du matériau de départ, ou d'éléments renvoyant à celui-ci, nous sommes forcés de le croire sur parole et d'imaginer son « premier journal » ; ce ne serait pas problématique s'il avait écrit un roman, et, surtout, si son témoignage ne servait pas une cause idéologique particulière. La fatigue, la peur, la

**TRIESTE, 1915**

peine, le désespoir, sont sensibles, mais comme tenus par la bride du patriotisme. On aurait été intéressé de savoir si l'homme de quarante ans se reconnaissait dans les notes prises par le jeune homme qu'il a été.

Ce sentiment de gêne ou de méfiance peut provenir du type de reprise faite par Giani Stuparich sur son carnet de notes. La guerre transcrite en direct a reposé dans un tiroir, le soldat s'est tu aussi longtemps, y compris auprès de ses proches, comme il le raconte dans *Trieste dans mes souvenirs*. Il ne précise pas la raison pour laquelle il a rendu public son témoignage, ce qui n'est pas sans importance : les premières pages parurent dans le journal *Nuova Antologia*, alors que la propagande de Mussolini, lui-même ancien soldat, exaltait la mémoire de la guerre. Il fut en tout cas temps de raconter ; mais son projet était de « transcrire ces annotations sténographiques en écriture courante ». L'ancien grenadier devenait un auteur, il avait déjà un peu publié ; ses notes griffonnées à la hâte entre une marche et un assaut ne formaient pas un livre, mots sales, mots de guerre, à polir, à adoucir dans la tranquillité de la paix. On peut se demander ce qu'est une écriture « courante ». Une écriture « lisible », partageable, échappée du sort individuel ? une écriture « convenable » ? ou une écriture qui fixe une bonne fois pour toutes le chaos de l'expérience de la guerre ?

Ces questions sont laissées en suspens par la traduction de Carole Walter. Giani Stuparich dit avoir voulu conserver « le caractère et l'atmosphère de ces annotations, mais en leur donnant une forme », créer « un style linéaire et net, de telle façon que les choses et les sentiments pouvaient transparaître tout seuls, sans aucun voile ». *L'année 15* ne suit pas tout à fait ce programme – si tant est que les choses et les sentiments puissent « transparaître tout seuls ». La reprise, plutôt que d'ajouter de la complexité, rend linéaire ce qu'on devine discontinu, chaotique. Le « quelqu'un d'autre » qui a vécu « l'expérience exclusive » de la guerre, ce jeune intellectuel blessé à l'épaule qui sortait son carnet à la moindre pause dans les combats, voilà paradoxalement le grand absent du livre qui devait raconter son expérience. La guerre se présente à nous à très longue distance, du fait du siècle qui nous en sépare, mais aussi sur le bas-côté, du fait de ces choix d'écriture. Et, paradoxalement, la scène la plus forte du récit ne

concerne pas directement son auteur – l'entrée des soldats dans une maison quittée précipitamment par ses habitants surpris par les combats, dont il reste les affaires abandonnées à la hâte.

Il est très étonnant de lire dans *Trieste dans mes souvenirs* : « les notes immédiates, quand elles sont dictées par l'âme complètement prise par les faits, par les impressions et, je dirais, par la chaleur secrète des choses, intérieures ou extérieures (mais c'est seulement plus tard, en les analysant, que l'on peut faire cette distinction), sont très proches de l'art, si ce n'est carrément de l'art », car Giani Stuparich a fait ici tout l'inverse. Si le soldat a disparu dans l'auteur, si ce journal de tranchées se retrouve privé de son soldat, c'est que « l'autre texte » – le texte premier, souterrain, la note prise à la va-vite, et par contrecoup l'expérience sur le vif, saisie au vol – a été effacé par la mise en forme de la narration et du discours militant. Notre intelligence des situations, notre empathie auraient peut-être été bien plus grandes avec un aperçu même minime de ces notes. *La langue du III<sup>e</sup> Reich*, qui avant d'être un essai sur la langue nazie est le journal d'un linguiste sous le nazisme, en donne un bon exemple. Bien que transformant ses notes, Victor Klemperer en conserva l'instantanéité, l'absence de théorisation, l'aspect non conclusif, en faisant de l'écriture au jour le jour une nécessité vitale, un lieu de réflexion des événements en cours. « Pour que l'Histoire ne signifie pas, il faut que le discours se borne à une pure série instructurée de notations », écrivait Roland Barthes. Coupé de lui-même, le journal de Giani Stuparich signifie trop.

1. **Giani Stuparich, *Trieste dans mes souvenirs*, trad. par Jean-François Bory (Christian Bourgois, 1999).**
2. **Paolo Rumiz, *Comme des chevaux qui dorment debout*, trad. par Béatrice Vierne (Arthaud, 2018).**
3. **Mario Rigoni Stern, *Entre deux guerres*, trad. par Claude Ambroise et Sabina Zanon Dal Bo (Robert Laffont, 2003).**
4. **Mario Rigoni Stern, *Histoire de Tönle*, trad. par Claude Ambroise et Sabina Zanon Dal Bo (Verdier, 1998).**

## Enfances chinoises à New York

***Dans *Âpre cœur*, la romancière américaine d'origine chinoise Jenny Zhang campe dans New York les histoires de sept jeunes filles d'origine chinoise toutes âgées de 7 à 9 ans. Jenny Zhang façonne une langue de l'enfance, immédiate et crue, accordée aux regards tendres et explosifs de Christina, Lucy, Frangie, Annie et les autres.***

par Jeanne Bacharach

Jenny Zhang

*Âpre cœur*

Trad. de l'anglais par Santiago Artozqui

Philippe Picquier, 380 p., 22 €

Le premier récit d'*Âpre cœur*, « Crispina, on t'aime », laisse entrevoir l'incandescence qui se déploie ensuite dans toutes les histoires du roman de Jenny Zhang. Christina, atteinte d'eczéma, passe ses nuits à se gratter : « *ma peau me grattait comme s'il y avait des petites fourmis armées de brindilles enflammées qui faisaient la roue et des triples saltos partout sur mon corps* ». Sa peau brûle et se consume, tandis que Christina et sa famille récemment arrivée à New York partagent une chambre surpeuplée avec d'autres familles d'émigrés chinois. La peau de Christina, creusée de trous, grattée jusqu'au sang, comme envahie par des corps étrangers, n'est plus étanche. Les histoires des autres, leur proximité physique, la traversent, jusqu'à lui faire perdre ses propres limites : « *c'est pour ça que j'aimais tant dormir entre mes parents — j'avais besoin d'être entourée par leur chair afin de pouvoir me matérialiser* ». Cette perméabilité et cette remise en question des frontières, incarnées là dans l'histoire du corps de Christina, parcourent et tissent un fil commun et particulièrement fort entre toutes les histoires d'*Âpre cœur*. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de retrouver le personnage de Christina à la fin du roman.

Les sept jeunes filles d'*Âpre cœur* ont en effet toutes des parents chinois qui ont décidé de s'installer à New York. Si elles se croisent sans forcément se connaître, toutes racontent une histoire de franchissement de frontières, de séparation avec la Chine et de ruptures familiales. Les douleurs singulières se succèdent dans *Âpre cœur* avec une vivacité étonnante. Les parents de

Christina, criblés de dettes, sans logement, demandent de l'aide auprès de leurs parents restés à Shanghai qui leur proposent d'accueillir leur petite fille pour un an. Une page saisissante, emplie des « Non » répétés et pleurés de Christina, donne voix à son refus d'une séparation pourtant inéluctable. On comprend ainsi la douleur d'un enfant devant la rupture, à l'image encore de l'histoire de Jenny, qui part faire ses études en Californie et qui quitte sa famille, son frère adoré notamment. Jenny Zhang, dont on imagine les liens autobiographiques avec ce personnage en particulier, décrit avec justesse les coups de téléphone qui tentent en vain d'effacer la distance, les larmes au bout du fil, et les difficultés à parler et à exprimer les émotions :

« *Je t'ai manqué ? lui ai-je demandé pendant nos cinq minutes.*

– *Ouais, genre, mais parfois, je t'oublie.*

– *Moi, je ne t'oublie jamais.*

– *Tu veux parler à maman ? »*

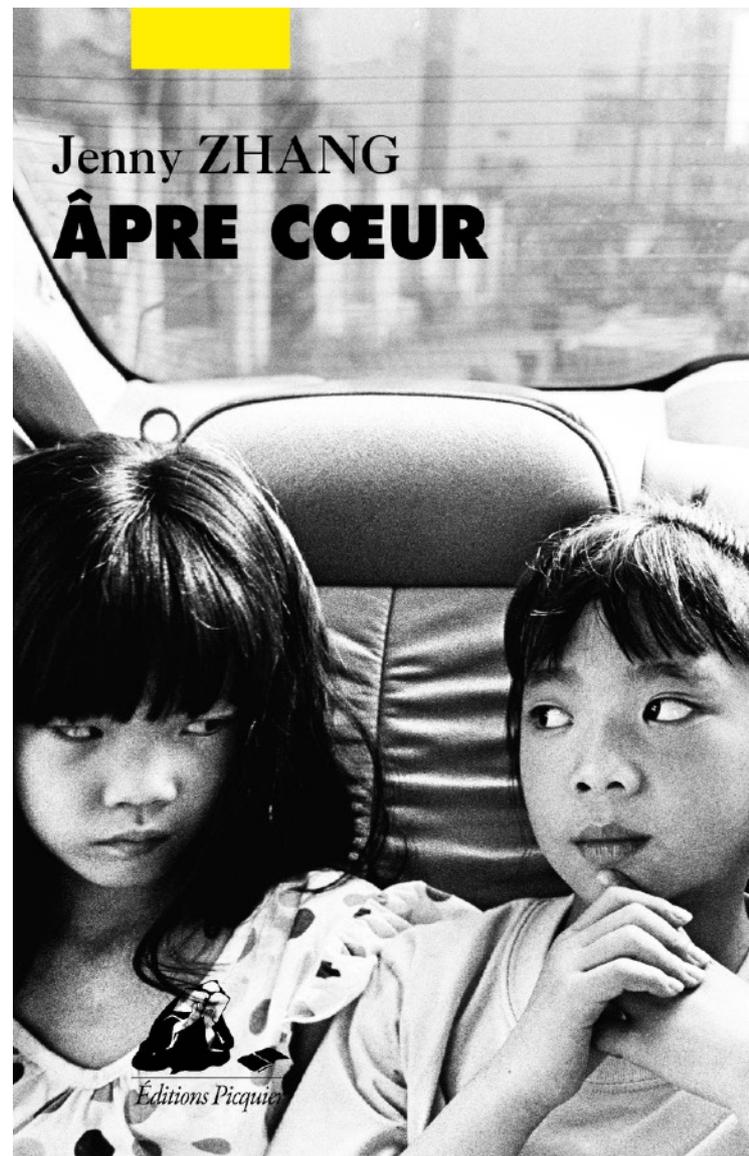
Jenny Zhang instille à ses récits, pour lesquels le terme anglais de « *stories* » conviendrait presque mieux que celui de « roman », un rythme vif et entraînant. Les histoires sont courtes, comme fragmentées, resserrées autour des événements les plus intenses. Les dialogues, tranchés, coupés net, brisent toute pesanteur dans la narration et animent avec vivacité une satire sociale et politique. Les voix de chaque petite fille trouvent une force particulière dans ces conversations à bâtons rompus. La scène décrivant une scène de karaoké pour l'anniversaire d'Annie dans « Nos mères avant eux » est étourdissante : « *À partir d'aujourd'hui, on n'acceptera [— —] souffrir.* » *Ma mère chantait les yeux fermés, elle n'avait pas besoin de lire les paroles à l'écran. Mon père, de*

## ENFANCES CHINOISES À NEW YORK

son côté, titubait de plus en plus près de la télé. "Mari et femme rentrent ensemble chez eux." "Tu travailles aux champs et je tisse l'étoffe." » Les paroles interrompues de la chanson se mêlent aux dialogues entre les parents d'Annie, auxquels s'ajoutent les invités qui les interrompent, hurlent et dansent à leur tour. Jenny Zhang parvient à traduire une euphorie mêlée de nostalgie, où le chinois se mêle à l'anglais et où les cris et les rires se mêlent aux larmes. Cette fête, temps du mélange des genres, des générations et des émotions, est aussi le moment où les invités questionnent Annie sur ses souvenirs, ravivant la séparation d'avec sa mère. « *Et entre ta mère et ton père ? Qui est-ce que tu aimes le plus ?* » Les questions fusent et ce moment de fête d'anniversaire se transforme en un moment de mémoire.

Chaque histoire d'*Âpre cœur* révèle un passé enfoui. Au-delà des séparations familiales, des allers et retours douloureux entre les uns et les autres, Jenny Zhang dévoile avec finesse les strates politiques qui sous-tendent ces vies. Dans le récit d'Annie, c'est l'histoire abominable de l'institutrice du village de son oncle, accusée sans preuve, torturée, puis libérée, qui ressurgit : « *Ordures bourgeoises. Dis-le. Dis que tu es une ordures bourgeoises. Dis que tu as toujours été une de la graine de contre-révolutionnaire révisionniste bouseuse et que tu mérites d'être battue comme plâtre.* » Les paroles des enfants qui la torturent sont retranscrites dans toute leur brutalité. La violence du maoïsme s'installe dans le roman dans une forme d'immédiateté et d'éclat permise par le point de vue interne des narratrices. Ainsi, lorsque la narratrice du récit « *Mes jours et mes nuits de terreur* » révèle à son père qu'elle fait chaque soir des petites prières où elle invoque Dieu : « *Il postillonnait comme lorsqu'il s'engueulait avec ma mère. "Le grand-père de ta mère a été torturé. Il était où, Dieu, à ce moment-là ? Il était où, Dieu, quand ils étaient en train de torturer ce pauvre homme ?"* » Le dévoilement du rituel de l'enfant avant de dormir se transforme soudain en un instant de révélation d'un passé enfoui. La torture qui, en chinois, « *sonne comme le mot qui veut dire haricot* » fait irruption dans la vie des narratrices, bouleversant leurs récits d'elles-mêmes, leurs propres romans familiaux.

Cette violence politique s'accorde dans *Âpre cœur* à celle des enfants et de leurs relations amicales, amoureuses ou familiales. Pour la faire vivre dans toute son ambiguïté et toute sa force,



Jenny Zhang façonne une langue à la fois brutale et musicale, dont la traduction en français par Santiago Artozqui laisse entendre la complexité. On y entend les maladresses des enfants, une forme de noirceur, mais aussi les heurts et les douleurs du changement de langue : « *Branleuse d'enfoirée de suceuse de bites d'étron dilatateur de trou du cul de corne à couilles puante de chatte pelée de connasse de merde ! J'ai appris cette langue il y a deux ans, tu comprends ça ? Quand je rentre chez moi, je ne dis pas "Maman, j'suis rentrée !", je dis "Wo hui lai le ma ma"* ». Langue du corps, de l'enfance, des effusions d'amour ou de haine, la langue d'*Âpre cœur* est combative. Christina, Lucy, Frangie ou Annie semblent ainsi s'affranchir, par les mots, de leur passé, de leur famille et de leur classe sociale, mais aussi du racisme et du sexisme dont elles sont victimes. Recueil de voix de jeunes filles en lutte, *Âpre cœur* fait résonner une polyphonie vocale et spatiale enivrante.

## Aux chemins de traverse

**Les éditions Le Bruit du temps publient une anthologie rassemblant quarante ans de poèmes de Philippe Denis, des notes obstinées, « à ce point de commencement obscur ».**

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

---

**Philippe Denis**  
*Chemins faisant. Poèmes 1974-2014*  
 Préface de John E. Jackson  
 Le Bruit du temps, 304 p., 18 €

---

« Où serions-nous allés si – avant même d'ébaucher un pas – nous ne nous étions pas perdus ? », questionne *Nugæ* (« bagatelles ») du poète, essayiste et traducteur Philippe Denis, né en 1947, et vivant au Portugal.

L'anthologie conçue par l'auteur et son préfacier couvre, dans un ordre qui n'est pas strictement chronologique, quarante années d'écriture, depuis le premier recueil, *Cahier d'ombres*, paru au Mercure de France en 1974, jusqu'au plus récent, *Si cela peut s'appeler quelque chose*, paru en 2014. C'est à dessein qu'elle privilégie les premiers livres.

Ainsi, il faut « *s'en remettre, une fois pour toutes, à la rêverie* », pour émerger (parfois) de la terreur qui point, à celle qui donne, à ce jour navré, une luminosité forte et si belle à la fois.

Certes, il faut prendre le pouls de la réalité, marcher en funambule averti de la page blanche, en « *saisonnier du vide* ».

Car « *j'inaugure le poids de vivre dans la sueur du refus* » pour rejoindre le monde muet, comme pour désigner le réel le plus ténu, le plus « *volatile* » comme pour en réduire, savamment ou non, « *le traité d'aphasie* » lyrique, avec l'ironie mordante, retenue, la frondeur distante, malicieuse – ou nuageuse puisqu'elle risque de tomber –, de qui se sait plus « *familier de l'inquiétude* », à contretemps de ce blanc dont il faut s'affranchir : est-il dès lors possible de se tenir à distance de soi pour

laisser surgir le dehors, devenu tout aussi oppressant ?

Comment donner à voir, à entendre, ces magnifiques « *notes lentes* », ces bulletins patiemment rassemblés, voire tels motifs surplombant, telles « *provisions de luttes* » ravivées qu'il importe de nommer, côte à côte avec ces fleurs, somme toutes disparues, ou seulement froissées, tous ces bouquets foisonnants dans les sous-bois, si proches pourtant des humbles chanterelles, ou d'un bolet aperçu ?

Notons que « *ce rien qui nous sauve est toujours au dernier instant sauvé de rien* ».

Il y a là une sorte d'ajout paradoxal, un avertissement précieux, un rappel là où le rien gagne en épaisseur. Il offre au lecteur l'ampleur du projet, sa portée « didactique » : où ce qui s'ajoute est toujours et déjà réduit.

C'est la mesure du détachement du « *vaurien* » lumineux de la phrase.

Pouvoir s'élancer, libre, en un mouvement lucide qui n'ignore pas la langue, une langue rendue étrangère certainement, « *langue pleine de mots à la renverse* », encore une langue travaillée, passagère, si souvent reprise comme autant de coutures apparentes.

Il y a dans ces *Chemins faisant* une injonction à lire, à regarder. C'est la conviction ferme de ce qui reste à ranger, à trier, à soupeser pour soi, posé sous l'étal maintenant, ces souvenirs, atrophiés par le temps, qui surgissent inopinément, à l'instar de ces éphémères qui passent sans bruit.

Cependant, à l'orée de l'été chaleureux, « *mes cailloux – précis d'éthique vagabonde...* » me font signe, doucement.

## Autour de Dante

***Au chant XXVII de l'Enfer, Dante fait le récit de sa rencontre avec Guido da Montefeltro. Ce dernier était un chef de guerre redouté, fameux pour ses ruses, mais qui s'était repenti, dans ses vieilles années, et était devenu moine franciscain. C'est alors que le pape, qui n'arrivait pas à venir à bout de la place forte rebelle de Palestrina, décide d'aller le voir pour lui demander conseil.***

par Michel Paoli

John Freccero

*Dante. Une poétique de la conversion*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Laurent Cantagrel

Préface d'Efraïn Kristal

Desclée de Brouwer, 552 p., 26 €

Afin de le convaincre de lui souffler une ruse que le moine n'est pas disposé à livrer, le souverain pontife lui affirme qu'il a le pouvoir de l'absoudre avant même que le péché n'ait été commis. Montefeltro suggère alors au pape de faire des fausses promesses aux assiégés, qu'il trahira dès qu'ils seront sortis. Plus tard, le condottiere devenu frère mineur meurt, mais au moment où saint François s'approche de son ombre pour la conduire au paradis, un « ange noir » intervient et, s'adressant au *poverello* d'Assise, lui dit ceci : « *Ne l'emporte pas avec toi, ne me fais pas ce tort* ». Le diable explique qu'il a Montefeltro à l'œil depuis le conseil frauduleux donné au pape ; il explicite alors son raisonnement : « *Absous ne peut être qui ne se repent, et à la fois vouloir et se repentir ne se peut, à cause de la contradiction, qui point ne le permet* » (ici, trad. de Lamennais). Quand Montefeltro comprend ce qui va lui arriver, le diable lui dit, en un dernier pied de nez plein de mordant : « *tu ignorais sans doute que j'étais maître en logique* ».

À quoi s'applique la logique déployée par le diable ? Au point de doctrine suivant : peut-on être pardonné *par avance* ? Non, car l'absolution suppose le regret, puis, dans un second temps, la confession. Tout possède un ordre logique : je commets un péché, je regrette ce que j'ai fait délibérément, je confesse ma faute, je suis absous. Je ne peux donc pas être absous avant d'avoir agi, car on ne peut pas en même temps vouloir

commettre un acte et le regretter. C'est tout du moins ainsi que raisonnait la scolastique – la psychanalyse serait peut-être plus compréhensive, et en tout état de cause moins assertive sur une situation de ce genre.

Ce qui frappe, c'est de voir combien les traducteurs de ce passage sont en difficulté (Lamennais n'était qu'un exemple) car le poète réussit avec une admirable densité à évoquer des raisonnements théologiques tout en soignant le rythme, la musicalité, les échos dans les mots et les sonorités ; son texte est bref sans être obscur et surtout sans rien perdre de sa puissance et de sa poésie :

« *Ch'assolver non si può chi non si pente,*

*Né pentere e volere insieme puossi*

*Per la contradizion che nol consente. »*

Voici une traduction volontairement très littérale (et peu française), en décasyllabes rimés (le mètre le plus proche [de l'original](#)), qui permet au moins d'entendre une partie de la musicalité du texte de Dante, avec la succession des sonorités consonantiques *k / n / s / p* (« *ch' a... non si può* » / « *chi non si pente* »), les reprises, au vers 2, de « *non* » dans « *né* », de « *pente* » dans « *pentere* », de « *può* » dans « *puossi* » (répétitions qui font justement penser à une forme de raisonnement, de syllogisme), le « *per* » final qui reprend les *p* de « *può* », « *pente* », « *pentere* », « *puossi* », le *c* dur de « *contradizion* » qui fait écho à « *ch'assolve* » et « *chi* » (prononcer *k'assolvé, ki*), la série des *n* du vers final (cinq en tout) :

*Qu'absoudre ne se peut qui ne se pent,*

*Ni pentir et vouloir tous deux se peuvent*

*Pour la contradiction qui ne consent*

**AUTOUR DE DANTE**

Mais, préparée par tout ce qui précède, c'est l'image finale qui, comme souvent chez Dante, laisse la marque la plus forte, avec cette manière de mettre en exergue le « *forse* » (« peut-être ») à la fin du vers, qui lui donne tout le poids de l'ironie :

*« Oh me dolente ! come mi riscossi*

*Quando mi prese dicendomi : "Forse*

*Tu non pensavi ch'io loïco fossi !" »*

C'est la figure du « diable logicien » qui reste – ce diable qui explique à un homme qui presque toute sa vie a pratiqué la ruse pour triompher des autres qu'un peu de logique aurait été suffisant pour comprendre qu'il ne pouvait pas laver son crime avant même de s'être taché. En somme, Dante réussit en quelques vers à transformer de la théologie en pure poésie : son diable anonyme, en un court et fulgurant raisonnement, parvient à soustraire une âme au célèbre saint François d'Assise.

Pourquoi avoir raconté cet épisode ? Parce qu'il illustre en quelque sorte l'inverse de l'effet produit par le livre de John Freccero, chez qui la poésie de Dante donne l'impression d'être transformée en fastidieuse théologie, c'est-à-dire en quelque chose qu'elle n'est pas. Freccero, qui a enseigné dans de prestigieuses institutions, est présenté comme le plus grand spécialiste américain de Dante. Le livre, intitulé *Dante. Une poétique de la conversion*, est en réalité constitué de dix-sept articles publiés entre 1959 et 1984 et disposés selon un ordre cohérent en suivant le déroulement de la *Divine Comédie*.

Indubitablement, le chercheur pose des questions réelles, auxquelles il apporte des réponses approfondies et convaincantes. Quelques-unes sont listées sur la quatrième de couverture : « *pourquoi l'un des deux pieds du pèlerin est-il "plus ferme" que l'autre ? Qui sont les "anges neutres" ? Pourquoi Dante a-t-il peur de Méduse en enfer ?* ». On comprend toutefois très vite, en regardant cette liste, de même que tout le reste du livre, que ces problèmes sont à la fois tout à fait réels pour les spécialistes – qui cherchent très naturellement à comprendre la totalité du texte, dans tous ses détails – et parfaitement secondaires pour le lecteur qui lit le texte dans le but d'en goûter la beauté, seule raison pour laquelle

le poème existe. Seule raison pour laquelle il peut et doit encore être lu.

Il va de soi que Dante ne pouvait pas se passer d'idées théologiques (ni d'idées en général). Elles sont non seulement indispensables pour structurer le propos mais elles en constituent la substance. Et néanmoins elles ne sont rien si elles ne sont pas là pour permettre à la poésie de se déployer, pour se mettre au service de la poésie – laquelle se doit de produire ses effets directement, sans explications. Il faut le redire : la poésie, l'art en général, sont pauvres de leurs idées. Lorsque des explications sont indispensables, c'est que la poésie a échoué à suggérer. Prenons l'exemple du prologue, c'est-à-dire du chant Premier de l'*Enfer*. Freccero observe très justement ceci :

*« Malgré son caractère familier, le décor ne semble pas avoir d'existence poétique vraiment indépendante du message allégorique qu'il est censé transmettre. Qui plus est, à en juger par la vaste bibliographie qui lui est consacrée, le message en lui-même n'a rien d'évident pour un lecteur contemporain. La nature ambiguë du paysage moral invite aisément à une allégorisation arbitraire, mais rarement à une analyse formelle. À cet égard, le prologue est tout à fait différent des autres parties de la Divine Comédie, le voyage manqué du pèlerin semble y correspondre à un échec apparent qui serait celui du poète même. »*

La constatation doit être entièrement partagée. Oui, passés les premiers vers, le prologue parle peu au lecteur ; on a besoin de lire des notes qui explicitent ce que peuvent bien signifier la forêt, les bêtes rencontrées, etc. Et même une fois que l'on a compris, on n'est pas transporté, tant s'en faut. De toute évidence, des idées devaient être mises en place. En ce sens, les explications de Freccero (« *Ma thèse est que le paysage dans lequel évolue le pèlerin présente des analogies frappantes, parfois même littérales, avec la "région de la dissemblance" où se trouve le jeune Augustin dans le livre VII des Confessions* ») aident indiscutablement le spécialiste ; elles expliquent une partie des difficultés ; mais elles ne changent rien au problème : le chant Premier est poétiquement un semi-échec (bien qu'il soit sans doute une nécessité).

Or c'est tout l'ouvrage de Freccero, de presque 550 pages, qui donne cette impression d'être centré sur ce qui n'est pas la raison d'être du poème



### AUTOUR DE DANTE

de Dante, sur ce qui ne fait pas de ce poème un chef-d'œuvre immortel et un des sommets de la création humaine. On a alors du mal à se représenter comment les étudiants de Freccero pouvaient être passionnés par ses analyses (Efraïn Kristal, qui préface le volume, parle pourtant de « *cours légendaires* »). Expliquer Dante par Augustin éclaire sans doute bien des aspects mais cela revient à oublier que Dante est grand, immense, unique par sa poésie, pas par sa reprise de conceptions théologiques augustiniennes. Non – pardon de le rappeler –, Dante n'est unique ni comme théologien, ni comme philosophe.

D'ailleurs, très rapidement après sa première mise en circulation, la *Divine Comédie* fait l'objet d'un véritable culte populaire, à Florence. Cela signifie que tout le monde est en mesure d'entrer en contact direct avec sa poésie. Dante peut couvrir d'injures et d'anathèmes sa patrie, ses concitoyens ne voient que la beauté éblouissante de son texte. Il a beau accorder une place théologiquement disproportionnée voire délirante à une aimable enfant croisée quelquefois durant sa jeunesse, cela ne pose aucun problème dans la réception artistique du texte car la poésie est plus puissante que toutes les idées, et elle impose donc Béatrice comme une évidence.

Le temps a passé et, à bien des égards, les conceptions de Dante ne sont plus les nôtres (malgré la tentation, toujours présente, de laisser entendre ou de faire croire que son message serait *actuel* dans la mesure où il décrirait vraiment le monde que nous vivons – ce qui n'a aucun sens). Le poète ne pouvait pas croire à la réalité de son voyage, puisque ce dernier ne naissait qu'au fur et à mesure qu'il l'inventait, mais il croyait en revanche à l'existence réelle de l'enfer, du purgatoire et du paradis, à la vérité du christianisme et de ses dogmes. S'il fallait croire en tout cela pour apprécier la beauté de la *Divine Comédie*, il n'est pas nécessaire de préciser qu'aujourd'hui, en 2019, rares en seraient les admirateurs. S'il fallait en plus, comme semble le penser Freccero, connaître les idées théologiques de Dante pour réellement comprendre son poème, le texte ne s'adresserait plus qu'à quelques rares spécialistes. Or on peut ne rien partager des conceptions du monde qui étaient celles de Dante et le considérer comme l'auteur d'un chef-d'œuvre absolu, qui nous parle toujours. Qui nous parle toujours grâce à la puissance de son art. C'est cet art – la poésie – qui rend présent, réel, vrai, plus vrai que la réalité elle-même, ce qui n'est que le fruit de l'invention ou de conceptions du monde datées. En ce sens, les idées ne sont d'aucun poids.

On est alors saisi d'un doute : était-il réellement nécessaire de traduire ce livre en français (avec

**AUTOUR DE DANTE**

un financement, qui plus est, du CNL) ? Efraïn Kristal parle dans sa préface d'articles destinés surtout à un public de spécialistes et il serait difficile de lui donner tort. Freccero, poursuit-il, « *est convaincu que la théologie de Dante est inséparable de sa poésie* ». On serait tenté de lui répondre que la poésie de Dante est surtout inséparable de la langue dans laquelle elle se déploie, des moyens expressifs qui sont les siens et qui sont intégralement portés par cette langue et par rien d'autre. On l'a vu, l'histoire de Guido da Montefeltro est saisissante, impressionnante, magnifique, non pas en vertu de la qualité de l'argumentation, mais grâce à la transmutation du raisonnement logique en matériau poétique. Cela, il semble vraiment qu'il faille connaître l'italien pour le comprendre jusqu'au bout.

Mais, connaissant l'italien – seul moyen d'accéder à Dante –, on pouvait alors lire *Une poésie de la conversion* dans sa traduction italienne. Quant aux francophones non italophones et non anglophones qui lisent la *Divine Comédie* uniquement pour sa dimension chrétienne ou sous l'angle de l'histoire des idées – pour son *contenu*, en quelque sorte –, autant dire avec force que l'ouvrage de Freccero leur conviendra parfaitement.

Au moment où je pensais mettre un point final à ce compte rendu, je découvre la traduction de *l'Enfer* par Michel Orcel (La Dogana, Genève, 2018). Je me permets d'en dire quelques mots car elle les mérite. En commençant par tout ce qui entoure le texte. La couverture, d'un magnifique rouge, avec ses cercles concentriques, évoque subtilement le trou de l'enfer en nous épargnant toute forme de *diablerie* – ce qui n'est pas un mince mérite. Rappelons en effet que les passages les plus beaux du poème de Dante ne font la plupart du temps intervenir aucun diable (à cet égard, l'épisode de Guido da Montefeltro est une exception) : Francesca da Rimini, Ulysse, Ugo lin, tous ces chants ne sauraient correspondre aux attentes des amateurs de pittoresque infernal teinté de « grotesque » romantisme. Dans le même ordre d'idée, on ne trouve dans le volume aucun dessin de Botticelli, aucune gravure de Gustave Doré. Ces illustrations sont sans doute magnifiques mais on ne peut nier qu'elles tendent à parasiter le texte, dont la force évocatrice est amplement suffisante.

Le texte seul dans sa force brute. Presque seul puisqu'on trouve encore un sobre Avant-propos de l'éditeur, Florian Rodari, et un bref Avertissement du traducteur, qui n'a pas la présomption de prétendre qu'il a trouvé *la* clé pour traduire Dante quand Dante lui-même indiquait que la poésie n'était pas traduisible. On peut lire, enfin, quelques notes (20 pages aérées, en fin de volume, pour la totalité de *l'Enfer*).

Comment Michel Orcel s'y est-il pris pour produire une traduction à la fois légère et lisible, et pour cette raison poétique ? En s'imposant une seule vraie belle contrainte : le décasyllabe, vers encore plus court que *l'endecasillabo* originel (alors que le français aurait besoin de plus de mots que l'italien pour dire les mêmes choses), mètre succinct qui l'oblige à élaguer, à être subtil, à repousser un peu les limites du français sans le violenter, juste assez pour que le résultat soit élégant, fluide, suggestif, évocateur, *soluble dans l'air*. Le recours à quelques rares archaïsmes permet de ne pas oublier qu'on a affaire à un texte médiéval sans en faire un indigeste pastiche néo-troubadour.

Orcel a déjà traduit Leopardi, l'Arioste et le Tasse ; sa familiarité avec le toscan poétique (qui forme une langue quasiment distincte de la prose) ne fait donc pas de doute, et on le sent dans son travail, qui possède les charmes du travail artisanal dans ce qu'il a de plus noble : un savoir-faire, une longue expérience, un temps de maturation, de la patience, un vrai soin de tous les détails. La capacité de s'adapter, aussi, et de ne jamais laisser la théorie ou la structure prendre le dessus sur le résultat poétique.

Voyons pour terminer comment Orcel a traduit les trois vers cités plus haut :

« *Pour qui ne se repent, il n'est d'absoute,*

*Et remords et vouloir ne vont ensemble,*

*Car leur contradiction n'y consent point. »*

La présence du texte original permettra à chacun de comparer et de voir qu'il a affaire à une traduction pour amateur de travail bien fait, rendue possible – soulignons-le – par la générosité de quelques amis du traducteur, auxquels doit aller toute notre reconnaissance.

## Nietzsche, poète

**Grâce à l'impressionnante édition bilingue des Poèmes complets de Nietzsche due à Guillaume Métayer, forte de 480 pages, ou plutôt de 960 puisqu'il s'agit d'une pagination double (l'original allemand en belle page, la traduction française en regard), on s'aperçoit que l'auteur qui parla ainsi des poètes dans son Zarathoustra : « Je suis fatigué des poètes, tant des anciens que des modernes ; tous sont superficiels ; ce sont des mers sans profondeur. Leur pensée n'a pas plongé assez loin » n'a jamais cessé de produire lui-même des poèmes en abondance. Dans cette édition, la plus complète jamais publiée, de l'œuvre poétique de Nietzsche, on ne criera pas au génie à chaque page. Mais on y trouve assez de textes admirables pour comprendre que Nietzsche n'a pas seulement renouvelé la philosophie contemporaine, mais aussi la poésie allemande contemporaine – sans parler de la prose.**

par Jacques Le Rider

Friedrich Nietzsche

*Poèmes complets*

Trad. de l'allemand par Guillaume Métayer

Édition bilingue. Les Belles Lettres

coll. « Bibliothèque allemande », 480 p., 45 €

Nietzsche écrit dans son autobiographie la plus ancienne, *Épisodes de ma vie*, qu'il décida en 1858, à quatorze ans, d'écrire « si possible un poème chaque soir » et cette volonté de faire œuvre de poète ne l'a jamais quitté. Et, comme le prouve l'étonnante quantité de textes rassemblés dans ces *Poèmes complets*, il n'a pas suivi l'exemple de Platon qui, nous rappelle-t-il dans *La naissance de la tragédie*, « commença par brûler ses poèmes pour devenir élève de Socrate ».

Aucune édition des textes poétiques de [Nietzsche](#) n'avait été aussi exhaustive que celle que nous procure aujourd'hui Guillaume Métayer. Le premier texte remonte à juillet 1854 (Nietzsche aura dix ans en octobre) : c'est une petite pièce naïve, en tétramètres rimés, offerte à tante Rikchen pour son anniversaire. Et l'on retrouve, dans une traduction nouvelle, les *Dithyrambes de Dionysos*, le chef-d'œuvre achevé à la veille de l'effondrement de Turin, qui, si l'on n'avait conservé que ce cycle de poèmes de Nietzsche, lui aurait assuré une place de choix au Parnasse de la poésie de

langue allemande. Dans le premier de ces dithyrambes, « Rien qu'un fou ! Rien qu'un poète ! », Nietzsche se définit lui-même avec une audace provocatrice que la traduction nouvelle de Guillaume Métayer rend un peu plus déroutante encore :

« Ça – le promis de la Vérité ? ...

*Pas placide, figé, plat, glacé,*

*devenu sage comme une image,*

*tourné en dieu-le-fût [1],*

*pas dressé devant des temples,*

*planton d'un dieu :*

*non ! ennemi de ces vertus-statues,*

*plus chez soi dans les lieux sauvages que dans les temples. »*

Les amateurs de poésie historique découvriront dans ces *Poèmes complets* quelques compositions animées par un incontestable souffle épique : la mort du roi des Goths Ermanaric, le tombeau de l'empereur Barberousse, la décapitation de Conradin ordonnée par Charles d'Anjou, les derniers moments de Louis XV et de Louis XVI, le

**NIETZSCHE POÈTE**

dernier souper des Girondins, l'évocation de « Saint-Just, le diabolique », le portrait de Napoléon « Cinquante ans après » la bataille de Leipzig. Tous ces sujets, souligne Guillaume Métayer, sont dans le style de ces tableaux de grand format et de ces fresques que les maîtres des académies d'Allemagne et d'Autriche ont produits à profusion pendant toute la période dominée par le style historique. Lus à la lumière de la deuxième *Considération inactuelle* de 1874, *De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, ces textes de jeunesse relèvent des genres (monumental, antiquaire et critique) que Nietzsche considère comme les seuls stimulants dans une époque ensevelie sous la chape de l'historicisme.

À vrai dire, l'ouvrage publié par Guillaume Métayer aurait pu être beaucoup plus volumineux encore. Si l'on passe de la notion générique de poème à celle d'écriture poétique, on peut se demander si *Ainsi parlait Zarathoustra* tout entier n'est pas, en réalité, un élément de l'œuvre poétique de Nietzsche tout aussi important que les poèmes *stricto sensu*. Les textes de Nietzsche, bien au-delà de son œuvre poétique au sens strict, ont provoqué une révolution du langage poétique dont on peut dire qu'elle a été le préalable à tout ce qui compte dans la littérature allemande, de la fin de siècle à l'expressionnisme.

Pour Nietzsche, « ce n'est qu'au regard de la poésie que l'on écrit de la bonne prose » (*Gai savoir*, § 92), chose particulièrement difficile en un temps où la langue de Goethe et de Hölderlin est tombée en ruine, « en Allemagne où l'on considère que c'est un privilège national de mal écrire » (*Le voyageur et son ombre*, § 87). Il ne s'agit pas de concevoir les poèmes de Nietzsche comme des exercices de style. Nietzsche poète s'affranchit de l'opposition entre langage poétique, langage musical et langage philosophique.

Le travail du traducteur mérite d'être salué au même titre que son travail d'éditeur, d'autant plus qu'il a relevé un défi à première vue impossible. Constatant que Nietzsche n'a renoncé aux vers réguliers et rimés que dans les *Dithyrambes de Dionysos*, et qu'il était pétri, comme les classiques de Weimar et comme Hölderlin, de métrique grecque et latine, Guillaume Métayer s'est astreint à la traduction en vers réguliers et rimés. Son expérience personnelle de ce type d'écriture [2] lui a permis de maîtriser cet exercice périlleux.

Dans son introduction, il attire notre attention sur le poème de l'été 1871, « À la mélancolie », dans lequel Nietzsche – au moment où il écrit *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* – semble préfigurer « Le chant de la mélancolie » du livre IV de *Zarathoustra*.

Voici comment Michel Haar, dans son édition des *Poèmes* de Nietzsche, traduisait ces vers extraits de la quatrième et de la cinquième strophes (sans se soucier de la rime) : « *Ô toi, rude déesse des rochers sauvages, / Tu aimes, mon amie, paraître près de moi : / Tu me montres alors le vol menaçant du vautour, / Et l'avalanche qui voudrait m'anéantir. / Autour de moi grince des dents l'envie de meurtre : / Lourd désir torturant de soumettre la vie ! [...] Sombre déesse au-devant de qui, prosterné, / Tête sur les genoux, un lugubre chant de gloire aux lèvres, / Inlassablement, occupé de ton unique gloire, / Je soupire altéré : la vie, la vie, la vie !* ».

Et voici comment Guillaume Métayer traduit ce passage, montrant à qui en doutait que chaque traduction est une interprétation nouvelle. Le paradoxe est que la fidélité à l'original conduit le traducteur à « dégermaniser » Nietzsche et à exaucer le vœu que celui-ci formulait pour lui-même dans *Humain, trop humain. Opinions et sentences mêlées*, § 323 : « Être un bon Allemand consiste à se dégermaniser ».

« *Ô rude déité des rochers violents,*

*Qui aimes apparaître, amie, à mes côtés,*

*Me signaler les pas du vautour menaçant*

*Et l'avalanche qui aspire à me nier.*

*Partout, la pulsion de meurtre aux dents grinçantes*

*Siffle, cruel désir de s'adjuger la vie ! [...]*

*Dure déesse à qui, incliné, je gémiss*

*Tête dans les genoux, un péan effrayant,*

*Ce n'est que pour ta renommée, si je languis*

*Pour la vie, la vie, la vie inlassablement ! »*

1. « *Gottes-Säule* », écrit Nietzsche : mot à mot, « colonne de Dieu ».
2. Dans *Libre jeu* (Caractères, 2017), Guillaume Métayer adopte la forme classique du sonnet.

## Un manifeste douteux

***Spécialiste du théâtre contemporain, autrice, notamment, en 2013, avec Martial Poirson, d'un « Que sais-je ? » sur L'économie du spectacle vivant, Isabelle Barbéris entend avec L'art du politiquement correct dénoncer l'avènement d'un « nouvel académisme en art », dont la spécificité est d'être « anti-culturel », ainsi que le signale le sous-titre de l'ouvrage.***

par Paul Bernard-Nouraud

---

Isabelle Barbéris

*L'art du politiquement correct.*

*Sur le nouvel académisme anti-culturel*

PUF, coll. « Hors collection », 205 p., 17 €

---

Taxer d'académisme ce qui ne l'est pas, et plus encore ce qui s'élabore contre l'académisme, n'a rien en soi de bien neuf ni de très original. Cela découle fort logiquement de l'usage immodéré que l'on peut faire de la notion de stratégie, laquelle présente ainsi l'avantage de pouvoir faire dire à peu près tout et n'importe quoi à une œuvre de pensée. Dans les années 1960-1970, écrit par exemple Isabelle Barbéris, Michel Foucault et Jacques Derrida ont selon elle opté pour « l'élite cultivée américaine », dans une « stratégie de contestation de l'ordre établi [qui] passait en fait par une stratégie plus conformiste de séduction du nouveau maître à bord ». L'autrice peut dès lors se targuer d'avoir débusqué le but réel recherché par les pères de la *French Theory*, dont les pensées respectives ne sauraient être tenues pour leurs propres fins, et le lecteur de se réjouir d'avoir été ainsi dégrisé, d'autant que, dans ces conditions, rien ne l'oblige à lire Foucault ou Derrida.

Ce qui est un peu plus nouveau, en revanche, c'est de prendre systématiquement appui sur ces auteurs pour légitimer sa propre démarche, en pliant nécessairement leurs concepts à des usages inattendus. Celui de « stratégie » est emprunté à Bourdieu, comme celui de distinction, mobilisé au détour d'un axiome : « *La diversité fait prévaloir le registre de la distinction sur celui de la transmission.* » Sans doute Isabelle Barbéris entend-elle actualiser les concepts, puisqu'elle observe que, de nos jours, ce sont les minorés qui cherchent à tout prix à se distinguer, en excipant

continuellement de leur appartenance raciale, on y vient.

Le cas le plus emblématique est d'ailleurs à ses yeux celui des Indigènes de la République, dont l'appel en 2005 marque en France une rupture. Et l'autrice de réaliser ce tour de force logique de lier « l'hystérisation » inhérente à « la montée du politiquement correct » à la notion bourdieusienne d'hystérésis qu'elle définit comme une « perpétuation, voire [une] crispation d'un habitus alors que le contexte des luttes a évolué », là où Bourdieu y voyait un « décalage structural » entre l'évolution socio-historique et la constitution des habitus. Inadéquation qui, d'après lui, provoque une « impuissance, souvent observée, à penser les crises historiques selon des catégories de perception et de pensée autres que celles du passé, fût-il révolutionnaire [1] », remarque que l'on est naturellement tenté d'adresser à Isabelle Barbéris, tant l'essentiel de son projet paraît informé par une tentative de faire travailler cette impuissance.

Jusqu'à convoquer à ses côtés les auteurs qui, pour leur part, ont tenté de combattre cette impuissance. Après Pierre Bourdieu, donc, Theodor Adorno, dont la « théorie de l'art affirme la nécessité d'une dialectique », rappelle l'autrice. Dialectique en danger selon elle alors que le politiquement correct entend réduire et tenir pour rien les antagonismes fondamentaux de la création artistique, mais dont elle explique finalement qu'elle tient « dans une faculté d'altération réciproque aboutissant à une "réconciliation" (terme qui doit être envisagé sans connotation sentimentale ni compassionnelle) ». Même sans ces restrictions, la théorie esthétique adornienne n'entend aucunement aboutir à une réconciliation. Là résident justement sa complexité, son échec permanent, et son motif. « *Paradoxalement*, écrit

### UN MANIFESTE DOUTEUX

Adorno, *l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation [2]* » ; y tendre, certainement pas s'y résoudre ; faute de quoi l'art verserait dans le kitsch, voire sombrerait dans la barbarie, et dans tous les cas il rejoindrait l'académisme. Cela explique sans doute que l'autrice ne mentionne pas le célèbre envoi final de la *Théorie esthétique* : « *que deviendrait l'art, demande Adorno, en tant qu'écriture de l'histoire, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance accumulée [3]* ? ». Or c'est précisément de ce souvenir qu'Isabelle Barbéris entend se débarrasser, et c'est pourquoi elle déplore que « *le nouvel art pompier substitue les victimes aux héros* ».

Le compagnonnage qu'elle tente d'établir apparaît forcé parce qu'il est nécessairement contrarié. « *L'actuel pourrissement idéologique qui a fait virer une grande partie de la production artistique vers le moralisme consensuel actuel, constitue néanmoins l'héritage, dégradé et corrompu, du modèle théorisé et mis en pratique après la Seconde Guerre mondiale, et dont les manifestations d'aujourd'hui ne sont bien souvent que l'expression stercoraire.* » L'adjectif « stercoraire » renvoyant élégamment aux excréments d'animaux, on comprend qu'elle ménage les références historiques de la pensée critique à seule fin de mieux disqualifier ses héritiers, et donc, finalement, de s'arroger leur place. D'une main, elle paie sa dette : « *à bien des égards, ces penseurs nous aident encore à comprendre les impasses actuelles du système de l'art* », de l'autre, elle se fait créancière : « *même si celles-ci proviennent en grande partie de ceux qui se réclament de leur héritage* » ; façon de réemployer l'« en même temps » macronien dans le champ de l'esthétique, avec un effet identique : penser *par* deux, ce qui n'a pas grand-chose de commun avec la pensée à deux dialectique.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que cette disposition à la pensée binaire conduite à un appauvrissement, pour ne pas dire un assèchement, des concepts censés articuler la démonstration qu'entend tracer *L'art du politiquement correct*. En ce qui concerne le spectacle vivant (mais Isabelle Barbéris l'étend implicitement à d'autres médias), sa thèse est que l'on assiste à un « *tournant performatif sans lequel il est impossible de comprendre la fin du paradigme de la mimésis et la destruction de la représentation* ». Cette fin est gravissime, estime l'autrice, dans la mesure où

elle liquide l'héritage aristotélicien qui avait introduit la *mimésis* au centre de l'activité artistique conçue comme représentation, et qui la distinguait de la vie réelle. Elle est dangereuse parce qu'elle se voit supplantée par un théâtre littéral qui n'a de fiction que le nom et qui obéit à une exigence nouvelle que Barbéris définit comme celle d'un « *panréalisme* ». Pour le dire plus simplement, le théâtre contemporain ne représente plus la réalité, il la hisse sur les planches sans médiation. Or cette confusion attise les exigences de « visibilité » (et non plus de « représentabilité ») de communautés qui se sentent marginalisées, ou qui ressentent les représentations que l'on fait d'elles comme des captations de leurs mémoires et de leurs conditions.

Pour limitée qu'elle soit, si l'on considère le nombre de créations théâtrales ou opératiques qui se donnent annuellement ne serait-ce qu'en France, cette situation est bien réelle et elle a en effet quelque chose d'assez inédit. Le constat que fait Isabelle Barbéris n'est donc pas en soi contestable ; son appréciation l'est, comme l'importance qu'elle lui accorde. Quant à la description qu'elle en donne, elle est tout simplement odieuse. « *Sur la nouvelle scène empathique, écrit-elle, le metteur en scène engagé invente des zoos humains où il entreprend de "visibiliser"* », « *mode des zoos humains* » contre laquelle elle appelle à lutter. Ici l'inversion du sens historique et le travestissement des faits passés excèdent largement le cadre d'une tentative de retournement des concepts.

Dans le contexte actuel, on ne s'étonnera guère qu'un simple nom suffise à opérer la jonction entre une entreprise de révision de la pensée critique et une volonté de légitimer la réaction politique, voire à la doter d'une aura qui dépasse son audience traditionnelle. Ce nom, c'est évidemment celui des États-Unis d'Amérique. On avait compris que les théoriciens français, selon Isabelle Barbéris, étaient partis quêter leur approbation. On comprend désormais que leur démarche, en plus d'être imprudente, s'est finalement révélée pernicieuse : « *La réimportation en France de la french theory après métabolisation par la gauche identitaire américaine sous la forme de subaltern et post-colonial studies de tout poil est l'un des vecteurs les plus puissants du soft power nord-américain.* »

Le pont ainsi bâti entre critique épistémologique et dénonciation politique demeurant sans doute un peu trop abstrait, l'autrice livre un autre nom,



### UN MANIFESTE DOUTEUX

celui de Rokhaya Diallo, promue « *vedette du marketing identitaire* », et célébrée pour cela par un morceau de bravoure qui confine à l'insulte : « *La figuration caricaturale et raciste du Noir hilarante utilisée comme enseigne publicitaire a fait place, soutient Barbéris, à un portrait tout aussi caricatural et néocolonial, mais inversé : un visage aux traits crispés par le ressentiment et l'hybris de la dénonciation.* » Inutile de dire qu'elle ignore manifestement que la figure du « Noir énervé » fait bel et bien partie du répertoire des stéréotypes racistes, notamment américains, comme elle paraît n'avoir pas conscience que, oui, en effet, « *c'est l'usage même de tout stéréotype, y compris élogieux, qui devient litigieux* ». Si l'on s'en offusque, c'est parce qu'on a oublié que le stéréotype est l'un des ressorts essentiels de l'activité artistique, en ce que « *les stéréotypes et les clichés font non seulement partie du langage symbolique commun, mais ils participent à sa créativité* ». Rokhaya Diallo pourra donc remercier Barbéris de lui avoir fourni matière à faire de l'art, activité qui lui sera d'autant plus loisible qu'elle est « *financée par la Fondation Obama et l'homme d'affaires George Soros* ». Troisième nom qui suffit également, semble-t-il, à rallier un peu tout le monde contre « *la nouvelle bourgeoisie cosmocratique, fascinée par la mobi-*

*lité* », et à ériger la dénonciation du politiquement correct en protectionnisme intellectuel. Écrire, par exemple, de la méthode du « *naming and shaming* » qu'elle est un « *procédé importé* » vaut disqualification.

Pareille mentalité d'assiégé est d'autant plus insupportable qu'elle est, là encore, le fruit d'une usurpation. Ce n'est pas parce que le pouvoir est contesté qu'il est perdu ; c'est même une stratégie pour le conserver que de le dire continuellement menacé ; et c'est une singulière conception de la démocratie que de refuser toute légitimité à ceux qui en contestent le monopole. À cet égard, la définition que donne l'autrice « *du politiquement correct comme sentiment de sa propre légitimité* » est particulièrement révélatrice, elle oriente même tout son raisonnement. Pour éculé qu'il soit, il convient toutefois d'en retracer les étapes.

Dans un premier temps, il s'agit de nier la réalité afin de saper le bien-fondé de la contestation. Après avoir glosé sur le « *“sentiment” de discrimination* », « *dont on sait qu'il est non seulement difficilement quantifiable mais bien distinct de l'objectivité des faits* », Barbéris use du conditionnel, ce qui vaut là aussi réfutation : « *le cadre républicain serait forclos et inaccessible pour les immigrés et leurs descendants* », confrontés à des

### UN MANIFESTE DOUTEUX

discriminations dont ils « *seraient les victimes* ». Comme rien de tout cela n'est vrai ni empiriquement vérifié, il devient incompréhensible que ces prétendus vaincus en appellent à la justice pour réparer des torts imaginaires – c'est le second temps du raisonnement.

« *Dans cette parodie de démocratie, on invente un racisme défensif et un suprématisme de plus pour contrer l'ancien* », écrit ainsi Barbéris, « *judiciarisation des relations humaines* » qui met au jour « *l'incapacité au dépassement dialectique de toute posture identitaire* ». Plutôt que de penser, voire de créer, ces gens en appellent aux juges. Il va sans dire qu'un tel mésusage de la justice est un autre des nombreux méfaits dont les États-Unis ont gratifié la France ; stratégie particulièrement perfide qu'ils ont eue cette fois de forclore la culture nationale. Par leur faute, en effet, plus aucune création n'échappe à « *l'inquisition antiraciste qui désormais surveille le monde* ». C'est qu'en effet des gens, même minorés, même marginalisés, et pour ces raisons mêmes, se sont mis à placer leur espoir dans les promesses légales qu'on leur avait faites et pour lesquelles ils s'étaient battus.

D'aucuns, sans doute plus versés qu'eux dans les distinctions entre la lettre et l'esprit, ont pris d'abord cette confiance pour une naïveté. Puis, quand les demandeurs se sont faits un peu plus insistants, leurs manières leur ont paru assez déplacées. Enfin, ils ont perçu cette revendication comme une menace à peu près équivalente à celle d'une révolution ; comme si la simple application du droit recérait un potentiel révolutionnaire... C'est pour cela que ces gens manifestent, qu'ils se montrent et montent sur scène, voire qu'ils prennent la parole sans qu'on la leur donne. « *Le passage obligé de toute revendication contre la domination serait donc aujourd'hui de faire spectacle de son statut de dominé, de sa misère, d'être "fier d'avoir honte"* », estime Isabelle Barbéris, qu'on a aussitôt envie de rassurer : non, l'immense majorité des dominés ne montrent rien ; s'ils le faisaient, Paris brûlerait.

Comme tout essai français digne de ce nom, *L'art du politiquement correct* se clôt par un apologue tiré de *Chantecler*, la pièce écrite en 1910 par Edmond Rostand. Pourtant, en comparaison avec l'anecdote finale qui le précède dans la section des conclusions, cet épilogue est sans intérêt. Isabelle Barbéris y rapporte une mésaventure

survenue à un ami poète, « *donc particulièrement sensible à l'usage des mots, à leur choix* », pense-t-elle nécessaire de préciser. Pourtant, cet homme, qui n'est donc pas n'importe qui bien qu'on ignore son identité (et c'est sans doute heureux vu le rôle qu'il joue ici), se trouve un jour pris au dépourvu.

Dînant avec des amis dans un restaurant, il aperçoit un autre de ses amis tout seul à sa table, et qui se trouve être noir. Or le poète ne sait pas comment désigner auprès de ses commensaux l'homme noir. Ne pouvant dire le « *n-word* » puisque le puritanisme racialisé ambiant l'en empêche, il ne peut tout de même pas non plus dire : « *l'homme à la chemise bleue* ». « *C'est complètement ridicule, le subterfuge est grotesque et ce serait encore pire qu'une référence "pigmentaire"* ; *le malaise éclaterait au grand jour* », commente Barbéris. Mais, ajoute-t-elle, comme « *il n'y a plus aucun référent disponible qui échappe à la connotation raciste, c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'espace symbolique autorisé* », c'est « *la destruction* ». La destruction de quoi ? On ne peut que le conjecturer ; de la poésie, certainement.

Reste que du haut de notre bien-pensance, on ne saisit pas très bien pourquoi le poète ne pourrait parler de son ami à partir de son habit, ce qui serait éminemment moins « grotesque » que de nous laisser l'imaginer suant à grosses gouttes en se répétant sans oser le dire : « *il est noir, il est noir, que faire ?* », avant de se lever pour aller le saluer comme Isabelle Barbéris finit tout de même par le dire. À la vérité, dès l'introduction, on se doutait un peu que l'autrice n'épargnerait décidément rien à ses lecteurs, qui sont tout de même bien bons d'aller jusqu'au bout de choses pareilles. Celles-ci présentent néanmoins un avantage : celui de rappeler qu'il existe d'autres ouvrages, qui ne miment pas la pensée mais la font, et qui, pour cette raison, sont vraiment bien plus intéressants à lire.

1. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle* [1972], Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 278.
2. Theodor Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Klincksieck, coll. « collection d'esthétique », 2011, p. 236.
3. *Ibid.*, p. 359.

## Les Éditions de Minuit : des voix plutôt qu'un style

***De nombreux clichés courent pour définir les textes publiés par les Éditions de Minuit. Il se trouve même des polémistes en mal de publicité pour comparer les romans publiés sous la fameuse couverture blanche étoilée avec des romans Harlequin, ou pour ne voir chez leurs auteurs que des bobos buvant du jus de pamplemousse au café Marly. L'essai de Mathilde Bonazzi, Mythologies d'un style, remet certaines choses à leur place. On peut cependant regretter quelques oublis.***

par Norbert Czarny

---

**Mathilde Bonazzi**

*Mythologies d'un style.*

*Les Éditions de Minuit*

La Baconnière, 216 p., 20 €

---

Minuit, c'est d'abord un homme, traversé par une sorte d'illumination. Jérôme Lindon lit un manuscrit sur le quai d'une station de métro. Il s'agit d'un roman refusé par tous les éditeurs, celui d'un certain [Samuel Beckett](#). Lindon décide de le publier dans la maison d'édition qu'il dirige. Pendant des années, l'éditeur survit difficilement mais il s'obstine. Jusqu'au jour où *En attendant Godot* connaît le succès. Puis viendront d'autres succès, grâce à Beckett, et grâce à cette formidable opération marketing qui s'appelle « Nouveau Roman ». Puis viennent les Nobel, les Goncourt, qui, on le sait, assurent les finances d'une maison d'édition pendant quelques années. Mathilde Bonazzi montre aussi combien l'engagement politique de Jérôme Lindon, lors de la guerre d'Algérie en particulier, contribue à l'image de marque de la maison, à marquer sa différence, sa singularité. Mais c'est le « style Minuit » qui l'intéresse, et elle tente de le définir, dans une langue simple, accessible, sans jargon. *Mythologies d'un style* est un écho de sa thèse dont la dimension universitaire est estompée. On le lit avec aisance et plaisir.

Le style Minuit attire (c'est mon cas, ô combien !) et irrite. Bien des lecteurs et des critiques croient y sentir de l'élitisme ou, pire, de la faiblesse, notamment depuis que Jérôme Lindon n'en est plus le « patron ». C'est le cas de ce graphomane cité en ouverture qui, dans des « *pamphlets particulièrement remarquables* », écrit Mathilde Bonazzi, se moque de Jean-Philippe Tous-

saint, de [Jean Echenoz](#) ou d'Hervé Guibert. Pas-ticher, en même temps, c'est admirer, et ce graphomane n'a pas si mauvais goût... On pourra trouver plus intéressantes les critiques formulées par Lionel Ruffel, au moment du lancement du master « Création littéraire » de l'université Paris-8, sur l'influence de Jérôme Lindon sur la littérature française contemporaine et le « formatage » imposé par sa maison d'édition, aussi prescriptrice d'après lui que l'école et la presse.

Le propos date de 2013 et beaucoup d'eau a coulé depuis, et même avant qu'il ne le dise. Pour ce qui est des éditeurs et des écrivains d'aujourd'hui, de Verdier au Tripode en passant par Verticales, Inculte et P.O.L (maison citée comme « jumelle » de Minuit), on ne compte pas les maisons qui inventent, innovent aujourd'hui. Cela dit, et Mathilde Bonazzi le montre bien, l'influence de Beckett, sorte de père tutélaire, et celle du Nouveau Roman jusqu'au milieu des années soixante ont donné cette image austère de la littérature, avant que Jérôme Lindon, éditeur malin et avisé, ne tente avec « les impassibles » de fonder un nouveau « style » Minuit au début des années quatre-vingt. Toussaint, Echenoz, Oster et Gailly débutaient. Le creux des années soixante-dix, avec les seuls et sulfureux Tony Duvert, Monique Wittig et Hervé Guibert, se comblait.

Style, école, famille, air de famille... Mathilde Bonazzi met en relief ces divers termes qui distinguent la maison de la rue Bernard-Palissy. Des termes qu'on pourra discuter, comme elle le fait en analysant, d'un point de vue stylistique, avec les outils de la linguistique, des extraits de [Laurent Mauvignier](#), [Éric Laurent](#) et [Éric Chevillard](#). L'essai est convaincant et on aime qu'il réponde à qui reste peu sensible à la langue.

**LES ÉDITIONS DE MINUIT :  
DES VOIX PLUTÔT QU'UN STYLE**

Mais c'est aussi là que l'on peut regretter son silence sur les critiques qui ont lu de près les auteurs Minuit, nombreux par exemple à *La Quinzaine littéraire* ou à *En attendant Nadeau* (mais pas seulement !). Oublions le journalisme tel qu'il se pratique dans certains hebdomadaires : on y procède trop souvent à une lecture hâtive de ces écrivains, on y use d'adjectifs hyperboliques ou de formules toutes faites. Il faut des petites phrases, assassines ou laudatives. La lecture que fait [Maurice Mourier](#) d'[Éric Chevillard](#), celle que faisait Agnès Vaquein d'Yves Ravey (bizarrement absent du livre, aussi bien dans le florilège bibliographique que dans le corps du texte), celle que j'ai eu l'honneur de faire de Hélène Lenoir et de quelques autres, mériteraient peut-être qu'on s'y réfère. Ce qui me frappe quand je lis ces écrivains, c'est la langue qu'ils emploient. Et rien de commun entre eux, sinon le plaisir que j'éprouve en lisant [Éric Laurent](#) ou [Tanguy Viel](#), comme Yves Ravey.

Le style Minuit, on le comprend assez vite, n'existe pas. Les auteurs qui publient sous cette couverture « *s'en-voient de temps en temps des fusées comme des repères* », selon une formule de Patrick Deville, qui a publié sous cette couverture en même temps que son ami Jean-Philippe Toussaint, avant de passer au Seuil, dans la collection « Fiction & Cie », assez proche de son esprit de recherche. Et l'amitié est également le seul vrai lien entre Laurent Mauvignier et Tanguy Viel, introduits chez Minuit par François Bon (au moins pour le second nommé). On pourrait continuer ainsi à les opposer. Ce qui unit la plupart des auteurs Minuit, est, selon Christine Jérusalem, lectrice d'Echenoz, une « *ligne de lecture : de Beckett à Echenoz, de Conrad à Flaubert* ». Et être auteur Minuit, c'est d'abord avoir été lecteur d'auteurs Minuit. Il n'est qu'à lire ce qu'en disent Julia Deck et [Éric Laurent](#), qui rêvaient, écrivant, de paraître sous cette couverture, et celle-là seule d'abord.

Mais l'écrivain reste à part, tel [Éric Chevillard](#) qui répond à Mathilde Bonazzi dans un entretien

MATHILDE BONAZZI  
**MYTHOLOGIES D'UN STYLE  
LES ÉDITIONS DE MINUIT**



LA BACONNIÈRE  
NOUVELLE COLLECTION LANGAGES

qui clôt l'essai. Comme restent à part Laurent Mauvignier et [Éric Laurent](#), ce dernier étant assez peu loquace sur *Berceau*, beau récit qui ne donne pas une idée forte de ce qu'il écrit par ailleurs, notamment *Clara Stern* ou *Un beau début* (dont on attend la suite).

Les choses étant ce qu'elles sont, j'incline au pessimisme : des journalistes ou polémistes continueront par facilité de parler d'un style Minuit et de considérer cette maison d'édition comme une marque, au sens où Parker ou Montblanc sont des marques. Et après tout...

## Euphorie du travail

***Jean-Louis Schefer n'a pas de méthode mais il s'impose une discipline. Le matin, il écrit une sorte de journal de travail dans lequel ne figurent que très peu de dates et pour ainsi dire pas de repères temporels. Nous qui le lisons percevons moins la contrainte du diariste que l'éclat d'un causeur, comme aurait pu être un Diderot. Il parle de peinture et voici que l'on est en pleine théologie médiévale, emportés de Panofsky à Augustin via Poussin et Vico.***

par Marc Lebiez

Jean-Louis Schefer  
*Carré de ciel*  
P.O.L., 160 p., 16,90 €

*Le ciel peut attendre*  
P.O.L., 320 p., 25,90 €

Les aficionados attendent le livre annuel de ce bleu profond qui paraît lui être réservé par les éditions P.O.L., et cette fois en voici deux : un petit essai sur la lumière de la fenêtre dans la peinture, et une épaisse tranche du journal de travail, constituant les morceaux 6 et 7 (entre lesquels la coupure est à peine perceptible) de l'ensemble qui a pour titre *Main courante*. On ne sait trop si Schefer s'est vu principalement en commissaire tenant registre de son commerce intellectuel, ou comme quelqu'un qui s'appuie à la sorte de rampe d'escalier que serait pour lui sa discipline d'écriture quotidienne. Acceptons l'ambivalence du titre.

D'un côté donc, le fragment du long journal de travail qui se perpétue d'année en année ; de l'autre, un essai sur une question précise touchant la peinture. La distinction n'est pas absolue : les essais de Schefer sur la peinture sont toujours riches de leurs digressions, et le travail dont ce volume retrace les avancées et les piétinements est, bien entendu, consacré à une question picturale, en l'occurrence les danses macabres du XV<sup>e</sup> siècle. Les titres des deux livres paraissent renvoyer l'un à l'autre : le « carré de ciel » est celui que découpe la fenêtre par laquelle le peintre fait entrer la lumière et, du côté du journal, il nous est dit que « le ciel peut attendre ». S'agit-il du même ciel ? On pense à la maxime de Kant : « *le ciel étoilé au-dessus de nos têtes et la*

*loi morale au-dedans de nos cœurs* » et l'on se dit que celui qui « peut attendre » pourrait être une image de cette discipline de l'écriture quotidienne, morale en ce sens. Ce pourrait aussi bien être le travail sur les fenêtres, dont la conclusion (provisoire peut-être) serait l'autre livre qui paraît en même temps.

Il en va toujours ainsi avec les livres de Jean-Louis Schefer : ils progressent par associations de pensées qui sont principalement des associations de lectures. S'il a « *essayé toutes les philosophies* », il n'en a « *gardé que la démarche et le mouvement, non les catégories* ». Ainsi lit-il : en quête de la démarche. Aussi n'y a-t-il pas paradoxe à dire que « *l'amour est la seule raison de [s]on travail* », à la fois raison d'être et *méthode* – au sens premier de ce mot grec, celui de « cheminement ». Son « *unique méthode, précise-t-il, consiste à savoir écrire de toutes les langues* ». Rien là d'une prétention absurde ou des illusions d'une polyglossie qui se croirait généralisée – même si Schefer a aussi publié plusieurs traductions, de l'allemand, de l'espagnol, du latin, et qu'il aurait pu le faire aussi de l'italien et sans doute d'autres langues. Il s'agit plutôt d'une ouverture vers tous les horizons, livresques en particulier, qu'un travail en cours lui suggère.

Il y a quelque temps, il s'était intéressé à un tableau de Poussin, *Et in Arcadia ego*. Regarder ce qu'en disait Panofsky allait de soi, mais ce ne fut pour lui qu'un point de départ vers de tout autres horizons que ceux de l'iconologie. Remarquant que l'ombre d'un des bergers dessine le hiéroglyphe désignant l'ego, l'homme qui pense, Schefer avait imaginé un rapprochement entre ce tableau peint à Rome en 1640 et les travaux d'égyptologie du jésuite Athanasius Kircher publiés à Rome à ce moment-là, un siècle avant le



Jean-Louis Schefer © John Foley

### **EUPHORIE DU TRAVAIL**

livre de Warburton sur les hiéroglyphes et presque deux avant Champollion qui allait repartir de ses hypothèses sur la langue démotique. Si Poussin a vraiment pensé dessiner là le hiéroglyphe que l'on doit lire comme « ego », on peut franchir encore un pas, jusqu'à lui attribuer un calembour comme « et, en art, qu'a dit ego ? ». C'est peu dire que les preuves manquent – mais

comment contester que ce genre d'hypothèse nourrit l'imaginaire de celui qui regarde le tableau ? En tout cas, Lacan ne dédaignait ni cette sorte de jeu ni de regarder d'assez près ce qu'écrivait Schefer pour lui « *piquer un truc dans un texte qu'il avait dit ne pas comprendre* ».

Écrivant cette fois sur la fenêtre dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, son « *heureux*

## EUPHORIE DU TRAVAIL

*patouillage* » le mène dans l'*Etymologicon linguae latinae* de Vossius publié à Amsterdam en 1662. Ce dictionnaire suscite d'autant plus son « affection » que, composé bien avant la découverte (conceptuelle en tout cas) de l'indo-européen, il contient nombre « d'erreurs étymologiques », la principale, qui commande la plupart des autres, tenant à la méthodologie. Mais « ces erreurs-là ont un passé poétique chez Isidore de Séville et offriront leur ressource à la métaphysique poétique de Vico ». Schefer ajoute que Vossius est le contemporain de Descartes et de Huygens, « c'est-à-dire de deux théories, corpusculaire et linéaire, de la lumière ». Écrit en 1633, un des premiers livres, inachevé, de Descartes s'intitulait *Le Monde ou traité de la lumière*. Et bien sûr Descartes allait devenir un philosophe hollandais... Le travail de l'imagination se poursuit en nommant un autre contemporain de ces trois-là, le peintre Emmanuel de Witte, pour se demander ce « que fait chez lui la lumière, par privilège musical et géométrique, dans sa Jeune femme jouant du virginal, daté de 1665-1670 ». On peut en effet voir dans cette œuvre la musique comme une « métaphore, reprenant heureusement la répartition et les divisions de la lumière au dallage, et commentant spirituellement l'organisation du tableau ».

Ainsi procède sa réflexion, de proche en proche, tel thème appelant la lecture de tel livre, qui en suscite une autre ; on s'éloigne progressivement du point de départ, où l'on revient par moments pour relancer la pensée, à la manière de ces vaisseaux interplanétaires qui, pour aller d'une planète à l'autre du système solaire, effectuent ce qui ressemble à des retours en arrière pour se relancer avec un effet de fronde. Entre la peinture et la lecture, on ne sait trop laquelle aiguillonne l'autre, pour parvenir à ce qui, somme toute, importe : un écrit riche de pensée.

On est parti du lieu commun comparant le tableau à une fenêtre sur le monde, découpant un « carré de ciel » ; regardant Vermeer et les autres, on prend conscience que la fenêtre est aussi voie d'accès pour la lumière venue du monde ; on aboutit à l'idée que la lumière puisse être, comme chez Bonnard, le sujet même de la peinture. Le regard porté sur la peinture s'est enrichi de toute la spiritualité de la lumière.

En 2007, Schefer avait publié un magnifique livre intitulé *L'hostie profanée. Histoire d'une fiction théologique*. Ce livre était volumineux, somptueux, éblouissant – il semble qu'il ait été dédaigné par les historiens. Peut-être à cause de l'hétérodoxie de la méthode utilisée pour répondre à la question que posait la prédelle de Paolo Uccello, *Le Miracle de l'hostie*. L'architecture de ce travail s'était faite « par une série de questions théologiques, rituelles et monétaires » et l'on en venait à étudier « l'influence franque sur la théologie romaine ». Une douzaine d'années après, nous vient, avec *Le ciel peut attendre*, un travail qui se donne certes comme un nouveau morceau de la *Main courante*, mais dans lequel la basse continue est le travail en cours sur les danses macabres du XV<sup>e</sup> siècle. C'est un « journal de travail », nous dit-on. Certes, mais le souvenir du livre sur « l'hostie profanée » incite à se demander si paraîtra un jour un livre comparable, un autre chef-d'œuvre au sens compagnonnique, dont le titre serait *Les danses macabres*. En tout cas, nous le voyons ici se préparer, comme peut-être fut préparé celui sur l'hostie profanée. Nous sommes invités sur le chantier, et cela nous éclaire aussi sur ce que fut peut-être le chantier précédent.

À moins que l'on n'aille sans fin d'un chantier vers un autre, et que se constitue ainsi un genre qui rappelle les *Essais* de Montaigne, même si, ces années-là, Schefer lit plutôt le *Journal* de Gide ainsi que les *Mémoires secrets* de Bachaumont qu'il cite abondamment, sous forme en quelque sorte d'accroche à la réalité, celle de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car c'est aussi celle d'un monde, sachant que « les danses macabres ne sont pas un thème religieux et n'ont pas grand-chose à voir avec la peste : elles ont à voir avec l'effondrement du monde et de la société civile à la fin du Moyen Âge ». On est donc, avec ces *Mémoires secrets*, « au cœur de [s]on travail » – si tant est que sa démarche puisse avoir pour destination de lui faire toucher le cœur de quoi que ce soit – sur les danses macabres. Lire le *Journal* de Gide relève plutôt de « l'amusement ». Mais comment distinguer entre ce qui relève clairement du travail et ce qui est censé n'être que de l'amusement ? Le charme de cet écrivain tient pour beaucoup à son refus en acte de pareille coupure, à sa volonté de retrouver « la même liberté que les Stromates de Clément d'Alexandrie, c'est-à-dire un livre-tapis se déroulant à partir de détails constituant des motifs, enchevêtrés, sinueux ».

## Comment lire Starhawk ?

**Qui n'a un jour médité sur les dieux enfuis d'Hölderlin et le désenchantement du monde ? Pour y répondre en nos temps écologiques et théologiques si sombres, il n'y a pas que des dieux, enfuis, revenants ou à venir. Il y a aussi la Grande Déesse. Starhawk, sorcière néo-païenne américaine, se veut l'une de ses prêtresses. Les lecteurs francophones commencent à la découvrir.**

par Claire Paulian

---

### Starhawk

*Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique.*

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Morbic

Préface d'Émilie Hache

Cambourakis, coll. « Sorcières », 354 p., 24 €

### Starhawk

*Chroniques altermondialistes.*

*Tisser la toile du soulèvement mondial*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Isabelle Stengers, Edith Rubinstein

et Alix Grzybowski

Cambourakis, coll. « Sorcières », 241 p., 21 €

Starhawk est née à San Francisco en 1951. Elle y écrit son premier livre, « *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* », en 1979, et s'affirme à la fois comme auteure et sorcière de la mouvance *wicca*. Bestseller réédité vingt fois aux États-Unis, ce livre, qui comporte notamment des formules, chants et rites à performer en cas de détresse personnelle, n'est pas traduit en français.

En 1982, juste après avoir combattu, avec l'ensemble de l'Alliance Abalone, la mise en marche de la centrale nucléaire de Diablo Canyon, elle écrit *Dreaming the Dark*. Faire vivre le blocus qui dura plusieurs mois passait, pour le groupe de femmes auquel appartenait Starhawk, par des chants, des cérémonies, des rituels qui s'aménaçaient au jour le jour, selon les participantes et les négociations avec d'autres groupes moins spiritualistes. Rites féministes néo-païens et activisme politique se conjugaient. Un jour, deux cents femmes de divers groupes furent emprisonnées. Les gardiens les regardaient sans relâche. Il y avait de la honte, de la fatigue et des tensions.

Certaines femmes décidèrent de ne plus se cacher pour se déshabiller, certaines restèrent seins nus la journée, d'autres se dessinèrent de jolis smokings sur le corps, à l'aide d'un peu de suie. La situation de voyeurisme s'en trouva déjouée ; les conversations reprurent ; toute une nuit, elles dansèrent et chantèrent.

Dans *Webs of Power : Notes from the Global Uprising* (2002), recueil de textes écrits à chaud entre 1999 et 2001, Starhawk raconte sa participation à la préparation puis au déroulement de grandes manifestations anti-globalisation à Seattle, Washington, Gênes et Prague. Elle est alors la figure d'une spirale, héritée de l'imaginaire des Indiens nord-américains qui, sous forme de danses et de dessins performés par quelques-uns, changea pour tous l'ambiance morale et le cours d'une manifestation. « Rêver l'obscur » consiste à trouver les mots, les gestes, les chants qui permettront de défaire ce que le cours des événements a de répétitif ; à se donner, par la médiation d'un rite ou d'une image, la possibilité d'une vision légèrement décalée, d'une interprétation aussitôt performée (dessiner des spirales), afin que le ressenti collectif d'une situation se dénoue, que le dialogue reprenne ou, du moins, que la violence s'apaise – et que se déploie l'espace d'un récit mémorable à la frontière de l'anecdote et de la légende.

*Dreaming the Dark* a été traduit en 2015 par Morbic, traductrice-oiseau elle aussi, puisque son nom signifie « pie-huitrier » en breton, variante locale du « faucon stellaire » américain. Le livre est accompagné d'une préface très riche d'Émilie Hache qui parle de « *spiritualisme pragmatique* » et d'une postface d'Isabelle Stengers, toutes deux passionnantes. Dans la foulée, la traduction partielle de *Webs of Power*, qui avait eu lieu

### COMMENT LIRE STARHAWK

dès 2003, a été rééditée en 2016. Ces deux livres proposent une narration militante pour le moins inhabituelle en Europe. Starhawk elle-même raconte la difficulté de s'entendre avec des groupes marxistes ou anarchistes européens lors de la préparation des manifestations pragoises de 2000.

*Rêver l'obscur*, cependant, et c'est tout l'intérêt de l'avoir traduit à trente ans de distance, développe aussi la veine spiritualiste de Starhawk, par l'opposition entre le « pouvoir sur » incarné par le patriarcat capitaliste, son modèle scientiste séparatiste, et « le pouvoir du dedans » incarné par la Grande Déesse, favorable à une pensée de la circulation et du lien entre les êtres. On y trouve la description d'une transe guidée, au cours de laquelle Starhawk, thérapeute et chamane, interprète les visions d'une amie en termes de tensions à résoudre entre les forces de l'Est, du Sud, etc.

Certes, l'autrice trouve toujours une formule souriante pour montrer que ces partages binaires et ces images sont comme des cartes de tarot : des supports pour l'interprétation, à manier avec humour parfois, à lâcher tout à fait s'il le faut ; ce ne sont pas des dogmes. Il n'empêche : l'ensemble provoque un curieux mélange d'intérêt, de méfiance, de distanciation offusquée, de sympathie, de sourire et de curiosité. Et c'est à notre sens toute la richesse, involontaire peut-être, de la Grande Déesse de Starhawk que de nous faire ainsi constamment osciller.

Que faire, donc, de toute cette spiritualité un peu *new age* ? L'embarras vient-il d'une différence culturelle entre des États-Unis traversés de spiritualités diverses et une France très centralisée ? Ne risque-t-on pas de cautionner une secte ? Ou bien faut-il légitimer cette imagerie en l'interprétant à partir d'auteurs plus autorisés ? Ainsi la postface d'Isabelle Stengers choisit-elle de rapprocher Starhawk de Deleuze, autorité bien établie et qui n'en demandait sans doute pas tant.

L'un des intérêts du discours de Starhawk aujourd'hui consiste précisément, nous semble-t-il, à nous mettre dans une situation de déséquilibre. Sur son site internet (à l'iconographie un peu kitsch, visage en gros plan et faucon volant au loin) et sur celui de Reclaiming (l'un des groupes auxquels elle appartient), on trouve des vidéos, des interviews, parfois tournées dans des universités, des chants, des articles à télécharger gratui-



tement, ainsi que des propositions de stages de permaculture wicca et de sorcellerie. Sur des sites proches, on trouve des sortilèges à acheter. Des femmes et des hommes, en 2019 et non plus dans la Californie des années 1980, célèbrent la Grande Déesse et font circuler entre autres le nom de Starhawk en se réunissant sur des plages brésiliennes, dans des forêts germaniques ou en banlieue parisienne, à l'occasion de rituels, de stages – ou en marge de colloques féministes universitaires, comme ce fut le cas, paraît-il, à Nanterre à l'été 2018. Que faire de l'étonnement que tout cela provoque ? De quel type de lien s'agit-il ?

Toute l'œuvre de Starhawk n'est pas traduite en français, loin de là. Sa réception grandissante, néanmoins, nous rappelle que nous tourner, en des temps perçus comme pré-catastrophiques, vers les sorcières pour changer notre rapport à la terre, au capitalisme et au patriarcat, c'est renouer avec l'histoire des femmes, certes, mais aussi, de façon soudain voyante, avec d'autres mythes, d'autres images et avec une démesure qui ne s'arraisonne pas, ne se contrôle pas, mais parfois hypnotise.

Mais comment, sans hypnose, la prendre en charge socialement, politiquement et intellectuellement ? Comment, de ce point de vue, traduire les images de Starhawk ? En les commentant, en les analysant, en les interprétant – et parfois en les moralisant – dans des colloques universitaires, comme c'est déjà le cas ici ou là ? En jouant leur syncrétisme pragmatique – par exemple en performant des rites en alsacien contre la centrale de Fessenheim ? Ou bien encore en redoublant d'images et en faisant de Starhawk un authentique personnage de fiction – sous le nom, par exemple, d'Aigle Lumineuse ? Ne serait-ce pas témoigner de l'énergie souriante propre à la Grande Déesse ? Car grande est la Déesse, multiples ses prêtresses !

## La nation du spectacle

***Belle idée que de proposer le portrait d'une époque, dans un pays donné, à partir de sa création artistique. Ça change des courbes de PIB par habitant, ou d'autres produits de l'industrie sondagière de nos gazettes. L'initiative d'Agnieszka Zuk, traductrice littéraire et professeure agrégée de polonais, vient au bon moment, alors que l'image de la Pologne patauge dans la mare des stéréotypes. Elle souhaite, écrit-elle dans l'avant-propos, « apporter une vision en profondeur, nuancée et intime, de la Pologne contemporaine, à travers sa culture, comprise ici comme un ensemble de manières de penser, de sentir et d'agir propres à une société donnée ». Une lecture stimulante.***

par Jean-Yves Potel

---

Agnieszka Zuk (dir.)  
*Hourras et désarrois.*  
*Scènes d'une guerre culturelle en Pologne*  
 Noir sur Blanc, 280 p., 24 €

---

Agnieszka Zuk met en scène une « *guerre culturelle* » sur fond de tensions politiques, sociales et morales, décrites par l'une des auteures (Kaja Puto) comme une opposition entre une « *Pologne européenne* » et une « *Pologne traditionnelle* », que d'autres abordent avec plus de nuances (Andrzej Leder, Przemysław Czapliński, Olga Drenda), et que le titre de l'ouvrage résume mieux. Il y a ceux et celles qui crient « Hourra ! », et d'autres – sans doute les plus nombreux – qui expriment leur désarroi, trente ans après l'effondrement du régime communiste.

Les œuvres citées – principalement des performances, installations d'art ou romans et essais – sont commentées par des critiques et des artistes, qui pour la plupart ont commencé leur activité au cours de ces vingt dernières années. S'y ajoutent quelques articles d'anthropologie culturelle sur l'évolution des modes de vie. Ainsi, le tableau présente une guerre à multiples facettes, il réussit à transmettre une ambiance, parfois sombre et révoltante, dominée par les replis sur soi. L'inévitable conflit entre les anciens et les modernes prend des formes inattendues.

Par exemple, le regard des romanciers sur les pays voisins. Przemysław Czapliński, un des plus importants critiques et historiens de cette litté-

ture, s'appuie sur « *des récits anticonformistes et subversifs* » pour détecter ce qui les attire. Il découvre la prépondérance de « l'Est » et du « Sud » (en fait les Balkans) sur un Occident quelque peu délaissé ces derniers temps. Or cet Est, observé comme d'anciennes colonies des magnats polonais, est « dépolonisé » par nombre d'auteurs contemporains. Passons sur le « postcolonial » qui semble obséder la critique polonaise, et retenons l'abondance des reportages sur l'Ukraine contemporaine, ou des œuvres comme celle d'Olga Tokarczuk (*Les Livres de Jakob*), qui « *racontent les anciens Confins de l'Est à travers plusieurs langues et plusieurs perspectives* », mais « *pas pour les offrir à une nation en particulier* », « *pour qu'aucune d'entre elles ne puisse prétendre à l'exclusivité des symboles et des récits* ». Il en déduit « *que c'est justement cette décolonisation culturelle de la conscience polonaise qui a décidé d'une réconciliation exceptionnelle* ».

Certes, lui répond implicitement la philosophe ukrainienne Oksana Zaboujko, auteure d'un roman mémorable (*Explorations sur le terrain du sexe ukrainien*, Intervalles, 2017). C'est vrai, la Pologne l'a fait rêver dans les années 1980 (au temps de Solidarnosc), puis dans l'enthousiasme des années 1990. Mais maintenant, affirme-t-elle, elle se replie : « *Une colère mêlée d'impuissance, visqueuse et pesante, m'envoie depuis plusieurs années le même signal : la Pologne "se referme". Mes amis polonais, qui désormais sont tous devenus des "Polonais de seconde catégorie", agitent frénétiquement les bras au dessus de l'eau (et certains pensent même à émigrer).* »

## LA NATION DU SPECTACLE

Elle rappelle son expérience en Ukraine « *de la méthode de la cuisson de la grenouille vivante* ». C'est ainsi : « *Lorsqu'on chauffe très doucement l'eau, la grenouille ne s'en aperçoit pas, ou à peine, jusqu'à ce qu'elle soit cuite. Les changements systémiques introduits dans le pays de l'intérieur, par "petites doses", n'éveillent pas tout de suite l'inquiétude.* » Son texte, aussi beau qu'alarmant, appelle au « *dialogue véritable* » tandis qu'une haine réciproque grandit des deux côtés de la frontière.

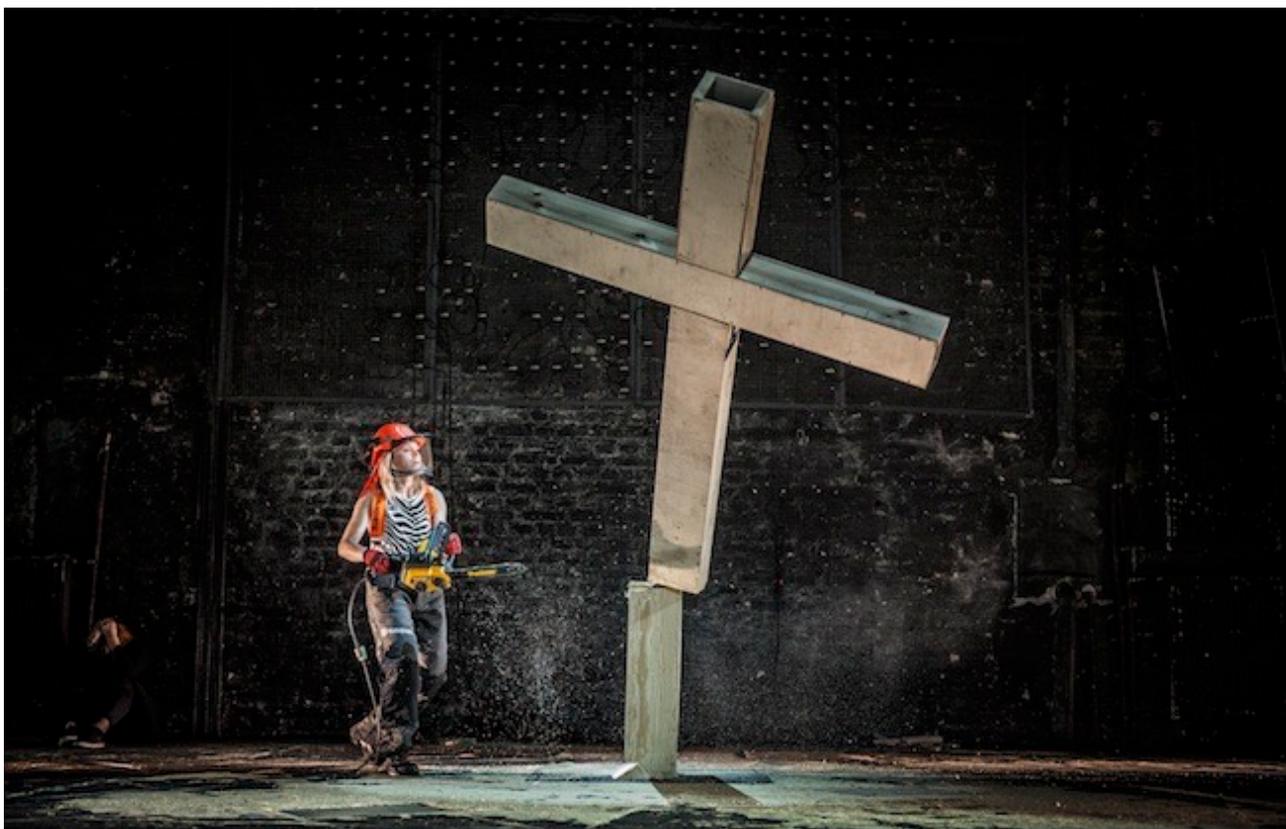
La ruralité, mère de tous les mythes, est sans doute au cœur de l'imaginaire polonais. Le critique d'art contemporain Stach Szabłowski en fait « *la névrose postcoloniale qui tourmente l'égo de la société* » – comme pour repêcher, en imitant les postcoloniaux des grands empires, les cultures traditionnelles écrasées par la modernité. Il s'intéresse au travail de Daniel Rycharski, un artiste qui est « *retourné* » au village il y a dix ans, qui a conçu « *une œuvre participative, réalisée à la campagne et dont les thèmes sont les problèmes de la ruralité* ». C'est ainsi qu'il érige en 2014 un *Monument du paysan* dans son village : une « *sculpture hyperréaliste* » représentant le maire dans « *la pose du Christ de pitié* », juchée sur une colonne de métal. Ça devient un « *monument ambulante qui peut être accroché à un tracteur et transporté là où il sera (symboliquement) utile* ». Il passe dans différents villages mais, note l'auteur avec une ironie involontaire, « *son impact discursif est le plus fort dans les grandes villes, comme lorsqu'il est installé devant le musée d'Art moderne à Varsovie* ». L'artiste tente ainsi de résister au conservatisme ambiant en érigeant, toujours dans son village, une porte commémorant l'abolition du servage, peinte « *dans les couleurs de l'arc-en-ciel sans cacher à sa famille ni à ses voisins travaillant avec lui qu'il faisait clairement allusion aux mouvements LGBT* ». Il se référait à une autre installation, brûlée sept fois, reconstruite, puis abandonnée.

La même guerre est décrite longuement par Agnieszka Graff, écrivaine, grande figure de la pensée féministe en Pologne. Elle commence très fort, avec cette inscription, en juillet 2018, taguée en rouge et noir sur les bâtiments de l'archidio-cèse de Varsovie : « *ASSASSINS* », « *CECI EST MON SANG ET MON CORPS – N'Y TOUCHEZ PAS !* », signée « *L'ÈVE MITOCHONDRIALE* ». Cette action et une quantité d'autres décrites par

Graff font écho aux manifestations massives des femmes qui, à plusieurs reprises, toutes habillées en noir, ont fait reculer le gouvernement qui voulait interdire complètement l'IVG. « *Ce ne sont pas des œuvres d'art dans lesquelles les artistes expérimenteraient le féminisme ou s'y réfèreraient. Il s'agit plutôt de prises de paroles féministes radicales dont les auteures ont choisi l'art comme moyen d'expression puisqu'elles sont artistes. L'engagement féministe fait simplement partie de leur vie.* » Et elle repère une touche singulière qui pourrait symboliser l'époque : « *La présence fréquente du motif de l'obscurité dans le nouvel art féminin interroge. Je ne pense pas simplement à l'utilisation du noir [...], mais aussi aux nombreuses références à des motifs sombres, les sorcières, la folie ou la mort. Cela vient en partie du fait que nous vivons en des temps sombres* ».

En effet, mise en scène pour mise en scène, ce tableau des cultures polonaises abonde en représentations, jusque dans la vie quotidienne. L'anthropologue Olga Drenda raconte avec humour les manières de paraître des nouveaux riches d'hier, que l'on appelait « *les boutiquiers* » et d'aujourd'hui, le « *lemming* » dont on se méfie et que narguent les conservateurs : « *le "lemming" s'abreuve au puits de la globalisation, n'a pas de racines, ne s'intéresse qu'à sa propre carrière et à la consommation. En un mot, c'est un mangeur de sushis indifférent au destin de son pays. Le "lemming" est aussi appelé péjorativement "bocal" par les habitants des grandes villes car il rapporte des plats tout faits de chez ses parents vivant à la campagne quand il rentre en fin de weekend* ». Maciej Jakubowiak complète le tableau en y opposant le « *janusz* », un prénom synonyme de provincialisme, mot tendance qui correspond au beauf français.

On peut voir la vie politique et culturelle en Pologne comme une performance ininterrompue, un spectacle permanent. C'est ce que nous propose Dariusz Kosinski, chercheur en « *performances studies* », qui analyse le rituel répétitif installé par Jaroslaw Kaczyński, tous les mois pendant huit ans, en mémoire de son frère jumeau, Lech, président de la République mort dans la catastrophe aérienne de Smolensk (2010). C'est un « *cycle dramatique qui a toutes les caractéristiques d'une performance réussie* ». La Pologne, écrit Kosinski en paraphrasant Guy Debord, est devenue « *la nation du spectacle* ». Les scènes se multiplient comme autant de réactions ou de symptômes de la crise, laissant l'impression d'un



L'Anathème, spectacle d'Oliver Frljić  
au Théâtre Powszechny © Magda Hueckel

#### LA NATION DU SPECTACLE

monde brouillon et bruyant. Une Pologne sombre, criarde et bravache.

Et quoi de mieux pour saisir l'intimité polonaise que cette extraordinaire performance intitulée *Anathème*, longuement décrite par Agata Adamiecka-Sitek, critique et chercheuse en études théâtrales. Le spectacle, monté par Olivier Frljić en mai 2017 dans un des grands théâtres de Varsovie, a provoqué un immense scandale. On suit une succession de tableaux, ou d'images, destinés à diviser les spectateurs. En voici deux. Ouverture : la comédienne « *Karolina Adamczyk s'avance au milieu de la scène et enfle sans se presser une tenue de protection : des chaussures, un pantalon, des gants et un casque. Ainsi équipée, elle prend une tronçonneuse et procède à l'opération méthodique et professionnelle du sciage d'une grande croix en bois, qui domine la scène vide depuis le début. [...] Cette croix est le symbole du rôle essentiel que Jean-Paul II a joué dans la mobilisation de la société polonaise à résister contre les pouvoirs communistes, contribuant ainsi aux changements démocratiques. Elle peut donc également être perçue comme le signe de l'alliance particulière que les pouvoirs de la Pologne libre ont scellée avec l'Église pour rembourser une dette symbolique. L'action qui est accomplie par l'actrice dure, elle s'étale dans le temps, ce qui confronte les specta-*

*teurs à l'inexorabilité de ses conséquences : elle attaque par une première entaille, fait une contre-coupe, se met derrière la croix et, d'un geste lent, la renverse en direction du public. »*

Deuxième image : est avancée sur la scène une statue en plâtre de Jean-Paul II, pourvue d'un pénis en érection. « *Un groupe lui met la corde au cou et serre le nœud, tout en lui accrochant un panneau avec l'inscription "Défenseur de pédophiles" »*. Et, plus tard, la scène jugée « *la plus offensante* » nous montre une comédienne qui fait une fellation à la statue de Jean-Paul II. Ou plutôt la statue du Commandeur qui viole la jeune femme par la bouche. « *C'est certainement l'image la plus équivoque du spectacle. Le pénis en érection de la statue représente la structure genrée du pouvoir dans cette institution ultrapatriarcale.* » Pour Agata Adamiecka-Sitek, « *cet acte de violence symbolique, avec lequel il n'est pas question de s'identifier, peut difficilement être interprété autrement que comme une manifestation ostentatoire de ressentiment. [...] Les auteurs du spectacle semblent nous dire que la seule chose que nous puissions faire, c'est poser l'acte de "vengeance des faibles", déverser notre propre impuissance, celle-ci ne trouvant de consolation que dans la répulsion et la fureur ressenties par les autres* ».

## Nouveaux regards sur l'ère baroque

***Les hasards des parutions autorisent parfois des promenades savantes, guidées par des ouvrages qui dialoguent à travers des concordances de temps et des ponts établis par la lecture. C'est le cas avec un ensemble disparate de livres consacrés à la Renaissance et à l'âge baroque, témoignant tous de la spécificité de la période historique en même temps que des regards portés par notre contemporain sur cette époque charnière de la modernité.***

par Pierre Tenne

---

**Catherine Magnien et Éliane Viennot (dir.)**  
*De Marguerite de Valois à la reine Margot.*  
*Autrice, mécène, inspiratrice*  
 Presses universitaires de Rennes  
 coll. « Interférences », 276 p., 25 €

**Ariane Bayle et Brigitte Gauvin (dir.)**  
*Le siècle des vérolés.*  
*La Renaissance européenne face à la syphilis*  
 Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps »  
 384 p., 26 €

*Vanini, portrait au noir*  
 Édition et présentation par Boris Donné  
 Allia, 144 p., 8 €

**Guillaume Calafat**  
*Une mer jalouée.*  
*Contribution à l'histoire de la souveraineté*  
*(Méditerranée, XVII<sup>e</sup> siècle)*  
 Seuil, coll. « L'univers historique », 456 p., 25 €

---

La reine Margot « autrice ». Voici l'écriture inclusive qui s'invite au chevet renaissant de la célèbre reine, à travers un ouvrage collectif enthousiasmant. Rien d'étonnant quand on lit la liste des contributeurs et contributrices. [Éliane Viennot](#), codirectrice de ce recueil consacré à la reine de Valois, est en effet l'une des meilleures ambassadrices et spécialistes de cette [écriture inclusive](#), grâce à ses nombreux ouvrages retraçant une histoire critique de la domination masculine dans la langue française. Avec Catherine Magnien, elle dirige un ouvrage permettant une redécouverte du rôle de la fille de France immortalisée par Dumas comme intelligence prodigieuse de la cour de son temps : tour à tour mécène mettant en

œuvre des stratégies clientélistes et esthétiques redoutablement efficaces et modernes, autrice et patronne des lettres inventant des figures du moi féminin inédites pour ce XVI<sup>e</sup> siècle finissant, femme politique détestée par certains et adulée par d'autres, figure diabolisée ou mythifiée dans la houle d'une mémoire complexe et d'une histoire clivée. Marguerite de Valois, à travers le prisme des études de genre, s'inscrit dans une histoire de la féminité aristocratique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle français, qui fut un moment charnière dans l'histoire politique, sociale et intellectuelle des femmes, entre des héritages médiévaux ambigus et un XVII<sup>e</sup> siècle d'exclusion plus systématique. Marguerite de Valois illustre parfaitement cette histoire encore en cours, elle qui sort à peine – et grâce à cet ouvrage notamment – de plusieurs siècles de mépris, allant comme le rappelle Éliane Viennot jusqu'à « *autoriser un historien de la Saint-Barthélemy, Jean-Louis Bourgeon, à remettre en doute l'auctorialité de Marguerite sur ses Mémoires* ».

Le livre fait le portrait d'une Marguerite de Valois restée longtemps confinée aux huis clos d'études savantes et engagées, dont un colloque de Nérac célébrant les 400 ans de sa mort en 2015 avait constitué un jalon important. Ce renouveau historique permet une réévaluation salutaire du rôle de la reine – et avec elle des femmes – au sein d'une histoire des lettres et des arts du second XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi de son rôle politique dans le cadre d'une société de cour dont notre connaissance a été profondément remaniée depuis les études de Jacqueline Boucher jusqu'à celles de Nicolas Le Roux sur la faveur royale sous les derniers Valois. Cette capacité des auteurs et autrices à embrancher leurs démarches dans des

### NOUVEAUX REGARDS SUR L'ÈRE BAROQUE

débats savants de grande ampleur est le meilleur hommage fait à la défense des études de genre, prouvant par cette rigueur enthousiasmante que celles-ci sont un moyen fécond de montrer que l'histoire est d'abord œuvre d'imagination et de science appelée à se renouveler dans l'intégration des idées formalisées par son présent. Ce renouvellement dépasse ici la question des seules démarches, pour s'attarder à des conclusions inédites. Ainsi en est-il de la découverte de l'univers intime de la reine et de son entourage, articulé à une histoire esthétique et politique déjà connue par ailleurs. Au-delà des débats stériles provoqués par le mot « autrice », pourtant attesté dès la Renaissance, *De Marguerite de Valois à la reine Margot* témoigne avec force de la valeur scientifique des questionnements contemporains sur le genre. Bien conçus, ils viennent porter la lumière là où on ne la portait pas, pour faire émerger de nouvelles compréhensions d'un passé qu'une mémoire fantasmée avait pu rendre parfois hermétique.

Télescopage des présents et des passés que l'on retrouve dans d'autres ouvrages dédiés à la même période, comme cette compilation de textes consacrés à la question de la syphilis aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sous la direction d'Ariane Bayle. Sans fuir une histoire de la médecine et du pathologique à laquelle il contribue pleinement, *Le siècle des vérolés* élabore plutôt un objet complexe au croisement de la littérature, du biologique, de l'économique et du politique, pour faire de la vérole une porte d'entrée vers de nombreux questionnements propres à la Renaissance et d'une grande actualité. L'enquête esquissée ne cesse alors de développer des champs d'investigations proprement passionnants : la dimension mondialisée et sa compréhension par les contemporains en est le premier trait saillant, pour une maladie venue en Europe suite à la conquête des Amériques. Comme en écho aux recherches récentes sur la colonisation du savoir (dont le magnifique et récent ouvrage éponyme de Samir Boumediene), ces textes et leur édition retracent l'itinéraire de la maladie, de l'Hispaniola de Colomb jusqu'aux prostituées des armées espagnoles et napolitaines, transmettant le « mal français » aux soldats ibériques et français qui à leur tour le diffusent dans l'Europe et bientôt le monde entier. À son tour, la vérole telle qu'elle se raconte

dans les textes des contemporains se fait la conteuse d'une réinvention de l'intimité des modernes : première maladie liée au sexe dont les symptômes se portent sur le visage, elle induit un bouleversement de l'intime traversant tous les domaines du social et du culturel. À ce titre, ce recueil de textes littéraires rappelle avec force la place qu'occupait la syphilis dans l'histoire littéraire européenne, permettant même à certains auteurs, tel Patrick Wald Lasowski, d'en faire en 1982 un thème privilégié d'œuvres de la modernité romanesque et poétique du XIX<sup>e</sup> siècle français.

Derrière la trivialité et le grotesque qui se dessinent immédiatement dans les textes traitant de la vérole affleure le symbole de bouleversements majeurs, liés aussi bien aux progrès « humanistes » qu'à la première mondialisation en marche depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le lecteur contemporain retrouve chez le vérolé un symptôme ductile des nombreux champs de réflexion que traverse la maladie : l'inimitié politique qui la fait nommer « mal français » par les Italiens, « mal napolitain » par les Français et « mal espagnol » par les Flamands, dans une étrange syntaxe géopolitique et vérolée ; la morale médicale et sexuelle transfigurée par l'apparition sur les corps de pustules honteuses ; l'économie contée par Shakespeare, mise en branle autour du traitement de la maladie (qui participa à l'enrichissement des banquiers Fugger)... La vérole est bien l'une des premières pandémies mondiales, dont les contemporains ont eu une compréhension malgré tout claire. Elle touche à ce titre l'ensemble du globe en même temps que tout le corps social, dans une fluidité proprement baroque du sexuel, du médical et des mœurs. Sans oublier, une fois encore, le poétique, qui trouve dans la vérole plus qu'un sujet, une matière à provocation et à invention dans cette époque du libertinage naissant. Ainsi de Théophile de Viau, qui provoqua par un sonnet consacré à la maladie non seulement un premier « procès du libertinage » (1623) mais aussi des expérimentations littéraires remarquables, entre moquerie du christianisme et affirmation d'une subjectivité fondée sur un art de la débauche :

« *Phyllis, tout est foutu je meurs de la vérole,*

*Elle exerce sur moi sa dernière rigueur :*

*Mon vit baisse la tête et n'a point de vigueur,*

**NOUVEAUX REGARDS SUR L'ÈRE BAROQUE**

*Un ulcère puant a gâté ma parole.*

*J'ai sué trente jours, j'ai vomi de la colle,*

*Jamais de si grands maux n'eurent tant de longueur,*

*L'esprit le plus constant fût mort à ma langue,*

*Et mon affliction n'a rien qui la console.*

*Mes amis plus secrets ne m'osent approcher,*

*Moi-même en cet état je ne m'ose toucher,*

*Phyllis le mal me vient de vous avoir foutue.*

*Mon Dieu je me repens d'avoir si mal vécu :*

*Et si votre courroux à ce coup ne me tue,*

*Je fais vœu désormais de ne foutre qu'en cul. »*

L'outrance libertine de Théophile de Viau rappelle d'autres références que la simple vérole, notamment le bouillonnement intellectuel critique du christianisme qui émerge dans certains milieux ultra-minoritaires de la chrétienté au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Parmi eux, un personnage relativement oublié dont le poète baroque fut un proche, à tel point qu'on les a parfois confondus : Lucilio Vanini, qu'un court et beau livre dirigé par Boris Donne permet de redonner à voir dans un *Portrait au noir* qui rappelle la précocité de la pensée « proto-libertine » (à défaut d'un terme plus précis). Carme rapidement défroqué à défaut d'être déchaussé, Vanini se laisse gagner par des idées hérétiques qu'il va piocher dans les écrits sulfureux du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Il se grime sous une fausse identité et parcourt l'Europe entre Italie, Angleterre, Flandres et France, rencontrant les milieux lettrés et publiant lui-même un certain nombre d'ouvrages faisant scandale malgré ses subterfuges pour contourner les censures. Passant en contrebande des idées hérétiques ou du moins scabreuses, fondées sur une lecture singulière tant des anciens que des plus sulfureux contemporains, Vanini finit par se retrouver mis en procès en 1619 par l'évêché de Toulouse, qui le condamne finalement au bûcher. Dix-neuf ans après Giordano Bruno, Vanini fait figure d'autre victime de la

lutte menée par l'Église catholique contre les pensées et les sciences contraires au dogme. Victime moins connue, mais dont le livre montre toute la singularité et l'importance dans une Europe tiraillée entre ses histoires, celle d'une Renaissance crépusculaire et celle d'un Grand Siècle encore à venir.

Ce rappel lumineux de la figure d'un libertin pionnier, mystérieux et ambigu ajoute un portrait à cette galerie de personnages que le hasard de certaines parutions récentes expose sous un jour nouveau. Cette exposition pourrait se conclure par un acteur devenu essentiel dans l'historiographie moderne depuis Fernand Braudel, avec la très belle monographie que consacre Guillaume Calafat à la Méditerranée du XVII<sup>e</sup> siècle. *Une mer jalouée* prend appui sur l'étude des conflits autour de la *mare nostrum* pour fouiller avec profit une histoire de la souveraineté des mers et des océans née pour une bonne part au Grand Siècle dans sa dimension moderne. S'appuyant d'abord sur des textes juridiques, l'historien restitue les débats théoriques qui ont constitué cet objet politique et diplomatique complexe – surtout à l'heure de la première mondialisation – que sont les eaux qu'on appelle aujourd'hui internationales, autour de l'affrontement de deux conceptions, *mare nostrum* et *mare claustrum*. De ces théories conflictuelles fort complexes, Guillaume Calafat tire la substance d'une étude des conflits concrets qui émergent en Méditerranée entre des États dont on connaît les guerres de longue haleine en cette période, Venise, l'Empire ottoman, l'Espagne des Habsbourg ou la France des Bourbons.

Avec cette « mer jalouée », Guillaume Calafat offre l'occasion d'un angle nouveau et fructueux pour comprendre les enjeux maritimes et leurs rapports profonds avec la constitution d'une souveraineté moderne dans le long et grand siècle que fut le XVII<sup>e</sup>. Sans s'en réclamer explicitement, il place son sujet dans une démarche d'actualité, à la fois mondiale et comparée, qui invite à son tour le lecteur à être attentif aux nouvelles échelles par lesquelles les chercheurs d'aujourd'hui redécouvrent la Renaissance et l'ère baroque. Ces quatre livres proposent des réflexions historiques qui produisent du sens, alors que la vérole et les idées iconoclastes circulent sur des mers dont les pouvoirs européens font le droit et la police, pavant la voie à d'autres histoires.

## Le Coran et sa genèse

***Les textes sacrés aussi ont une genèse, et François Déroche, professeur au Collège de France, reconstitue dans Le Coran, une histoire plurielle. Essai sur la formation du texte coranique les étapes de la « canonisation » du « texte coranique », à partir de l'étude minutieuse d'anciens manuscrits, datant des tout premiers temps de l'islam, et jusqu'ici négligés. Philippe Cardinal, dans un très ample article, détaille les volets de cette enquête passionnante sur l'écriture du Coran, dont les enjeux sont essentiels.***

par Philippe Cardinal

François Déroche

*Le Coran, une histoire plurielle.*

*Essai sur la formation du texte coranique*

Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde »

304 p., 23 €

Ainsi qu'il le rapporte dans l'avant-propos de son ouvrage, c'est alors qu'il occupe son premier poste, au sein du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, dans le courant des années 1970, que François Déroche découvre, « de manière fortuite » assure-t-il, les manuscrits du Coran qui y sont conservés. La fréquentation de ces documents incite assez vite le jeune agrégé de lettres classiques, frais émoulu de l'École normale supérieure, à s'intéresser au « processus de formation du corpus coranique ».

François Déroche est frappé, d'abord, par la très grande ancienneté de quelques-uns de ces manuscrits, « témoins écrits d'un état du texte coranique remontant aux premières décennies de l'islam », et surpris, ensuite, que ceux-ci ne soient pas étudiés – leur dimension strictement paléographique exceptée – dans la perspective d'une meilleure connaissance des processus ayant conduit à l'établissement du Livre sacré de tous les musulmans.

C'est peu de dire que le sujet qui intéresse François Déroche à l'aube de sa carrière universitaire – celui de « l'histoire de la mise par écrit du Coran » – ne préoccupe guère la communauté des orientalistes et des arabisants dont il deviendra plus tard l'un des représentants les plus éminents, titulaire au Collège de France d'une chaire d'Histoire du Coran, taillée à la mesure de son par-

cours de chercheur. « Alors que je faisais mes premiers pas dans ce domaine, écrit-il, des islamologues confirmés s'efforcèrent de me dissuader de m'aventurer dans ce qui leur paraissait être une voie sans issue ».

De fait, du point de vue de l'islamologie – telle qu'on la pratique en Occident –, il était couramment admis que cette question de la genèse du texte coranique avait été pleinement traitée par les travaux de l'immense savant qu'avait été l'Allemand Theodor Nöldeke (1836-1930) – et ceux de ses disciples –, portant notamment sur la chronologie du Coran. Dans la lignée de ces travaux s'étaient par la suite inscrites les pénétrantes analyses de l'un des meilleurs spécialistes français en la matière, Régis Blachère (1900-1973), auteur d'une *Introduction au Coran* (1951), et d'une traduction « critique » du Livre sacré, laquelle fait montre d'un scrupule philologique avéré. Rien ne semblait pouvoir être ajouté aux conclusions de ces maîtres...

Du point de vue des sciences traditionnelles islamiques, les choses étaient encore plus claires, dans la mesure où tout questionnement relatif à la généalogie du texte coranique ne pouvait que se heurter au dogme de son origine divine : dans le Coran, c'est Dieu qui parle, la révélation étant transmise à Muhammad par l'intermédiaire de l'ange Gabriel. Il est énoncé à différentes reprises, dans le Coran même, que les révélations reçues par Muhammad émanent de Dieu lui-même, qui les a fixées sur une Table sacrée constituant l'archétype céleste du Livre. Au regard de la tradition musulmane, « le surgissement premier du message coranique n'a rien d'humain ni d'historique. C'est avant tout un événement miraculeux, une grâce ou un "don" de Dieu qui

## LE CORAN ET SA GENÈSE

a choisi Muhammad pour en être l'unique récepteur », écrit l'anthropologue marocain Mohamed Sghir Janjar, dans un article intitulé « Que savons-nous du processus historique de formation du Coran ? », paru en 2016, dans la revue *Évangile & liberté*. Et cet auteur d'ajouter : « la tradition islamique n'accorde au Prophète que le rôle passif de transmetteur de paroles divines créées », cela « contrairement aux traditions juive ou chrétienne qui, tout en reconnaissant le caractère "inspiré" des Écritures, accordent aux hommes la responsabilité de la formulation des significations divines dans le langage de leur temps ».

### Une démarche « historico-critique »

On comprend, dès lors, à quel point peut être sensible l'approche de François Déroche : « *L'essentiel de mon propos* », écrit-il, « porte sur la façon dont le message de Muhammad a été reçu dans les débuts de l'islam, sur la place qui était alors laissée à la variation ». Ce terme de « variation » recouvre, pour François Déroche, l'ensemble des divergences rencontrées dans les manuscrits et comprend « les variantes qui, elles, concernent strictement le texte ». L'idée même de variation, de variante, est insupportable à l'orthodoxie musulmane qui, dès l'origine, s'est employée à les circonscrire au maximum, n'admettant pour telles, bien évidemment, qu'un certain nombre de versets dits « abrogeants » et « abrogés », lesquels, conformément à la volonté même du Prophète, se substituent les uns aux autres, suivant en cela un protocole bien défini. Ces versets ont donné lieu à une abondante littérature spécifique, plusieurs d'entre eux revêtant une particulière importance du point de vue de la doctrine, tels ceux qui régissent la consommation du vin ou le châtiment de l'adultère.

« Historico-critique », la démarche de François Déroche est de celles que les institutions islamiques de recherche et d'enseignement ont de tout temps ignorées, rejetées. Aux yeux du courant dominant de la pensée islamique contemporaine, un tel type d'approche participe tout simplement d'« une construction idéologique érigée par des orientalistes occidentaux malveillants », ainsi que le regrette Mohamed Sghir Janjar, pour lequel « la formation du Coran est, sans doute, le meilleur indicateur pour mesurer le fossé séparant ces deux univers intellectuels ».

On rappellera brièvement que le Prophète de l'islam appartenait à la tribu mecquoise de quraysh dans le dialecte de laquelle il s'exprimait. La prédication de Muhammad s'est étendue sur une durée de vingt-deux années (610-632), d'abord à La Mecque jusqu'à l'Hégire (622), puis à Médine, jusqu'à sa mort (632). Les exégètes du Coran ont ensuite classé les sourates selon qu'elles appartiennent à l'époque mecquoise (elle-même subdivisée en trois périodes) ou à l'époque médinoise. Même si l'ineffable grandeur du Livre – que la tradition islamique a érigée en un autre dogme, celui de l'inimitabilité du Coran – peut être sensible à chaque page du texte, ce sont souvent les sourates de la première période mecquoise qui, par leur puissance incantatoire, leur tension intérieure, leur rythme haletant et leur tour hallucinatoire, viennent à fasciner le lecteur non musulman quand il les découvre.

### Une transmission orale

Pendant ces vingt-deux ans, tant à La Mecque qu'à Médine, le message coranique a consisté, avant toute chose, en une transmission orale, dont le premier mode de préservation a été, à l'évidence, la mémoire humaine. Avec ce message, était apparue une nouvelle catégorie d'hommes, les « récitateurs » (en arabe, *qurrâ'*), qui en mémorisaient certaines parties ou bien la totalité, au fur et à mesure de sa révélation. Après examen des sources médiévales et, particulièrement, des chaînes de transmission (*isnâd*) remontant toutes à Muhammad, il s'avère que le nombre de ces hommes « était en fait assez réduit », puisque, au moment de la mort du Prophète, « seuls trente-huit Compagnons [contemporains du Prophète ayant vécu dans son entourage] avaient mémorisé de manière partielle ou complète le texte du Coran », écrit François Déroche. Quelques-uns d'entre eux sont à l'origine des différents modes d'énonciation du texte, tels qu'ils sont encore pratiqués aujourd'hui, de ces différentes « lectures » (*qirâ'ât*), lesquelles ne concernent, il faut y insister à cause de l'ambiguïté de ce dernier terme, que la récitation, autrement dit la reproduction orale du texte. La tradition a fini par admettre quatorze de ces « lectures » dont les divergences ne portent jamais sur le fond du texte, mais seulement sur sa prononciation, sur l'articulation de certains phonèmes, sur les pauses qu'il convient de ménager entre les phrases ou les versets, etc. Ainsi, certaines de ces différences dans l'énonciation du texte font entendre jusqu'à nos jours des dialectalismes remontant à l'époque de ces contemporains du Prophète.

## LE CORAN ET SA GENÈSE

### Passage à l'écrit

Il semble bien que ce soit sous le califat d'Abu Bakr (632-634), premier calife et successeur immédiat de Muhammad, qu'ait commencé à se faire sentir la nécessité de consigner par écrit l'ensemble du message coranique. La mort au combat, lors d'une même bataille, celle d'Aqrabâ (633), de plusieurs Compagnons parmi ceux qui savaient le Coran par cœur fait craindre à l'un des plus illustres d'entre eux, Umar ibn al-Khatât, que le texte ne vienne à disparaître.

Dès lors, un jeune Médinois, Zaïd ibn Thâbit, se voit chargé de la lourde tâche de mettre le Coran par écrit. Pour ce faire, Zaïd ibn Thâbit a recours, d'abord, à la mémoire de ses contemporains, mais aussi à des fragments écrits, lesquels avaient été recopiés, du vivant de Muhammad et dès la fin de l'époque mecquoise, sur des supports hétéroclites (tessons, pierres plates, pétioles de palme, omoplates de chameaux...), par le petit nombre de ceux qu'on appelait les « scribes » ou « copistes » du Prophète – dont Zaïd ibn Thâbit avait lui-même fait partie et dont la tradition a conservé les noms. Cependant, si des recueils avaient ainsi pu être constitués avant la mort du Prophète, ils n'étaient de toute évidence que très partiels.

L'entreprise que mène Zaïd ibn Thâbit témoigne aussi, il convient de le noter, de la place que commence à prendre l'écriture, dès les premières années de l'Hégire, dans le contexte d'un État islamique naissant. C'est au calife Umar ibn al-Khattâb (634-644) – lequel a succédé entretemps à Abu Bakr – que Zaïd peut remettre les « feuilles » (*suhuf*) constituant la première recension complète du texte coranique. Dans les années qui suivent, semble-t-il, d'autres Compagnons effectuent de semblables compilations pour leur usage personnel.

Quelques années plus tard, sous le califat d'Uthmân ibn Affân (644-656), troisième successeur de Muhammad, alors que le jeune État est en pleine expansion, ce besoin de disposer d'une version écrite fiable paraît devenir plus nécessaire encore. En pleine campagne d'Arménie (vers 645), le commandant en chef des armées constate, en effet, que des divergences sont apparues parmi les combattants sur la façon de réciter le Coran lors des prières en commun. Il est vrai que la troupe commence à compter dans ses rangs de nom-

breux non-arabophones, convertis de fraîche date. Alarmé, le commandant en chef va trouver le calife, ainsi que le rapporte la tradition, et l'exhorte à prendre des mesures pour éviter que le Livre ne devienne l'objet de désaccords parmi les musulmans, à l'instar de ce que connaissent les communautés juive et chrétienne.

Uthmân va d'abord faire ce que font les chefs d'État quand se pose à eux une question d'intérêt public, c'est-à-dire former une commission. Loin d'enterrer le sujet, celle-ci, composée d'hommes choisis pour leur sagesse et leurs compétences, tous Mecquois, va être à l'origine du Coran, tel que nous le connaissons aujourd'hui. Les membres de la commission, à la tête de laquelle Uthmân a naturellement et judicieusement placé Zaïd ibn Thâbit, repartent de la compilation que celui-ci a naguère établie et la comparent, verset après verset, à celles qui ont commencé de circuler par ailleurs.

### Constitution d'une « vulgate uthmanienne »

Cette entreprise de recension du texte coranique aboutit à la constitution de ce qu'il est convenu d'appeler la « vulgate uthmanienne », c'est-à-dire à un texte dont on peut dire qu'il s'est imposé à la tradition musulmane autant qu'il a été imposé par elle. Dès lors, la position intangible de l'orthodoxie musulmane consistera en cela que le Coran uthmanien contient les paroles non falsifiées de Dieu, ce credo constituant « l'affirmation d'une authenticité absolue qui repose sur l'absence de variation par rapport au message originel », ainsi que l'écrit François Déroche.

Selon la tradition islamique, le calife Uthmân est celui « qui permit à la jeune communauté des croyants de disposer très tôt d'un texte de référence jouissant d'un statut officiel », écrit encore l'historien. Quelque quinze ans après la mort du Prophète, autour de l'an 25 de l'Hégire (647 de l'ère commune), Uthmân ordonne que soient réalisées plusieurs copies de cette recension et qu'elles soient envoyées dans plusieurs provinces de « l'empire » naissant. Dans le même temps, Uthmân donne également l'ordre que soient détruites toutes les copies du Coran réalisées antérieurement.

En cette époque de pleine expansion, où les armées de l'islam ont déjà soumis l'Égypte et lancent des raids en Ifriquiyya, où elles ont conquis la Syrie et l'Iraq et menacent Byzance, où elles se sont emparées des territoires de la

## LE CORAN ET SA GENÈSE

Perse sassanide et poursuivent leur marche vers l'Est, « *disposer d'un recueil des révélations devenait un enjeu de premier ordre* », écrit François Déroche. Un enjeu qui pouvait constituer aussi une tentative pour mettre au pas certains Compagnons du Prophète parmi les plus turbulents, enclins à mettre leur proximité avec le message coranique au service d'ambitions politiques, et souvent en conflit avec le pouvoir. Toutefois, « *la tradition musulmane conserve le souvenir d'un certain nombre de recensions rivales, en plus de celle qui, soutenue par le pouvoir, allait devenir le texte canonique* », poursuit François Déroche.

### Des recensions rivales

Au nombre de ces recensions rivales, peut notamment être citée celle d'Ubayy ibn Ka'b, dont il semblerait qu'elle ait compté 116 sourates au lieu des 114 admises dans la vulgate, sans que l'on sache exactement aujourd'hui à quoi ces deux sourates supplémentaires pouvaient correspondre. Ou encore celle d'Ibn Mas'ûd, qui en comptait 111, puisqu'elle n'admettait ni la première sourate du texte canonique (la *Fatiha*), ni les deux dernières. D'autres différences semblent avoir affecté l'ordonnement des sourates et, plus strictement aussi, le texte. La tradition a également conservé le souvenir moins prégnant d'autres recensions, comme celle d'Abû Mûsâ Al-Ash'arî ; et des sources chiïtes font pour leur part état d'une hypothétique recension due à Alî ibn Abî Tâlib, gendre et cousin du Prophète, laquelle aurait compris plusieurs passages faisant mention des droits d'Alî à la succession de Muhammad.

« *L'initiative qui fut prise rapidement de soutenir à des fins de canonisation un texte précis constituait un pas décisif* », note François Déroche. Elle permettait que soit promue « *une version unique du Coran dont l'orthodoxie assure qu'elle est celle-là même qui fut révélée à Muhammad* ». Les versions concurrentes dont il vient d'être question n'en disparaissent pas pour autant. En tout cas, pas immédiatement, puisqu'il apparaît que plusieurs d'entre elles, à commencer par celle d'Ibn Mas'ûd, ont continué à se répandre dans certains cercles, ou certaines parties du monde musulman. Il est ainsi fait état de diverses circonstances dans lesquelles des mesures ont dû être prises, sous le califat abbasside, pour interdire la vente, la copie et l'usage de la recension d'Ibn Mas'ûd. Au début du Xe siècle, le lexicographe Ibn Shanabudh reçoit une bastonnade

pour avoir utilisé, lors de la prière, cette version du texte coranique. Pour sa part, l'encyclopédiste Ibn Nadim mentionne le fait qu'il en a lui-même consulté, à la fin du Xe siècle, différents exemplaires. Et la tradition de rapporter encore qu'une copie de la recension d'Ibn Mas'ûd fut très officiellement brûlée sur ordre des autorités, au début du XIe siècle.

Autant que faire se pourra, la tradition s'emploiera à minimiser l'importance de ces recensions concurrentes dont on ne dispose plus aujourd'hui des versions intégrales. Elles ne subsistent plus que sous la forme de citations, de groupes de mots ou de versets, dans les traités de grammairiens, d'historiens ou d'exégètes du Coran.

### La tradition arabo-islamique

Mais quelle est cette tradition arabo-islamique à laquelle on s'est maintes fois référé dans le courant des lignes qui précèdent ? Ce terme constitue une appellation commode pour un ensemble colossal d'ouvrages qui comprend les exégèses et les commentaires du Coran, les recueils de hadiths, les biographies du Prophète, les généalogies tribales, les récits de conquêtes et les traités d'histoire, les manuels de droit et de jurisprudence, les grammaires et jusqu'aux recueils poétiques avec leurs commentaires. Cette production pléthorique a été le fruit d'« *une pratique historiographique [qui] est apparue effectivement très tôt en islam et s'est poursuivie sans interruption jusqu'à l'avènement des nouveaux modes d'écriture historique inventés par la modernité* », écrit Mohamed Sghir Janjar.

Pour le philosophe marocain Abdou Filali-Ansary, ce « *trop-plein* » de récits historiographiques a eu pour conséquence de persuader des générations entières de musulmans « *que le "nécessaire a été fait" et que le travail d'évaluation et de filtrage requis a été accompli dans les meilleures conditions [et que] nous disposons ainsi d'une version authentique, indiscutable, des faits et des textes qui comptent* ». Dans un tel contexte, poursuit Mohamed Sghir Janjar, « *la grande majorité des musulmans contemporains paraît [...] prise au piège de la non-distinction entre les faits historiques et le récit qu'en donne la tradition* ».

Toutes les études relatives à l'histoire de l'établissement du texte coranique, qu'elles aient émané de la science islamique ou de l'orientalisme – et ce bien que leurs approches respectives fussent foncièrement différentes –, se sont ainsi



## LE CORAN ET SA GENÈSE

fondées sur les disciplines traditionnelles (exégèse et commentaire, étude des hadiths, de la *sîra* (vie du Prophète), de la grammaire, de la rhétorique, etc.) qui ont, au cours des siècles, connu une inflation prodigieuse. Quand il s'est agi, au début du XX<sup>e</sup> siècle, pour les *ulamâ'* de la mosquée d'Al-Azhar, de mettre au point et d'imprimer une édition du Coran qui pût être utilisée universellement, ils ont « *exclusivement fait appel à des traités relatifs aux différents aspects du Coran, en aucun cas aux manuscrits des débuts de l'islam* », remarque François Déroche. Cette version du texte – qui comprend dûment 114 sourates et 6 236 versets –, publiée en 1923 au Caire, tient lieu de vulgate. Conforme à la recension uthmanienne, elle s'est très largement imposée dans le monde musulman, « *réussissant en définitive à réaliser presque complètement le dessein qui, selon la tradition, avait déterminé la décision du calife Uthmân* », écrit encore le professeur au Collège de France.

### Des manuscrits anciens

De manière plus inattendue, cette même révérence à l'égard des savoirs islamiques classiques est à l'œuvre dans les travaux de recherche menés par les orientalistes sur la genèse du Coran. Dans *Le Coran, une histoire plurielle*, François Déroche a, pour sa part, « *tenté d'aller plus loin en confrontant ce que nous disent les auteurs musulmans médiévaux aux nombreux manuscrits anciens du Coran qui ont été conservés* ». Force est de constater – de façon très étonnante, là encore – que « *la transmission manuscrite du Coran n'a pas été explorée avant une date relativement récente* », ainsi qu'en atteste l'historien.

« *Jusque récemment, note-t-il également, l'idée qu'aucun manuscrit arabe n'était antérieur au IX<sup>e</sup> siècle était défendue* ». Par conséquent, les chercheurs estimaient que les « *enregistrements écrits du Coran des premiers temps de l'islam n'avaient pas été conservés, ou encore, s'ils avaient connaissance de manuscrits attribuables à cette période, que les données qu'ils pouvaient contenir ne présentaient qu'une utilité limitée pour des recherches* », constate-t-il encore. En d'autres termes, lorsque de tels fragments de manuscrits existaient, ils pouvaient être conservés avec le statut de reliques, ou encore faire l'objet de commerce de la part de bibliophiles ou d'amateurs, tant musulmans qu'européens, mais n'intéressaient en aucun cas la science !

### « Sous la lumière de l'histoire »

Alors que l'orientalisme était très généralement convaincu que les manuscrits ne pouvaient rien apporter de substantiel à l'histoire du Coran, François Déroche était enclin à penser, d'une part, que de tels documents, contemporains des premières décennies de l'islam, existaient bel et bien, et, d'autre part, qu'ils étaient susceptibles d'éclairer la genèse du texte coranique d'un jour nouveau. Cette intuition, fort peu partagée au demeurant, pouvait assez légitimement apparaître comme une conséquence du fait que la geste muhammadienne et la religion islamique sont objectivement nées « *sous la lumière de l'histoire* », selon la formule efficace du grand historien marocain Abdallah Laroui, et cela « *à la différence des deux plus anciennes formes de monothéisme (judaïsme et christianisme), dont les souvenirs des débuts [sont] enfouis sous des strates de récits mythiques* », ainsi que l'écrit l'anthropologue Mohamed Sghir Janjar. Si les jours du Prophète ont pu être si bien décrits, si la plupart de ses Compagnons, comme des membres de son entourage, et bon nombre de ses contemporains, tant à La Mecque qu'à Médine, nous sont parfaitement connus, non seulement par leurs noms, mais encore, le plus souvent, par maints détails de leurs vies, c'est grâce à cette relative proximité temporelle.

Bien persuadé que cette proximité devait avoir favorisé la conservation de certains Corans parmi les plus anciens – ce que confirmeraient les plus récentes techniques de datation physico-chimiques ou au carbone 14 –, François Déroche s'est d'abord employé à identifier de tels manuscrits, comme le codex Parisino-Petropolitanus, ainsi nommé pour la raison que ses feuillets (feuilles de parchemin, en l'occurrence) sont principalement répartis entre les bibliothèques publiques de Paris et de Saint-Pétersbourg, certains d'entre eux figurant toutefois dans la Bibliothèque vaticane ou encore dans la Collection d'art islamique de Nasser D. Khalili, à Londres. Ces feuillets, au nombre de 98 – sur lesquels figurent près de la moitié du texte coranique –, ont pu être datés du troisième quart du VII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire qu'ils sont postérieurs d'une vingtaine ou d'une trentaine d'années seulement au décès de Muhammad.

L'écriture utilisée dans le Codex Parisino-Petropolitanus, comme dans tous les manuscrits arabes de cette époque, dite « hijazi(e) » (du Hedjaz), est particulièrement rudimentaire et déficiente. La langue arabe comprend vingt-huit consonnes ; or,

## LE CORAN ET SA GENÈSE

l'écriture n'en note que quinze (à l'intérieur d'un mot) ou dix-huit (en position finale), si bien que le nombre des consonnes « homographes » est absolument considérable. Des points « diacritiques », placés au-dessus ou au-dessous de ces lettres, permettent de les distinguer. Cependant, l'écriture hijazie se trouve dépourvue de ces points diacritiques, dont l'usage ne se répandra que plus tard. Elle est également dépourvue des symboles permettant de noter les voyelles brèves, comme aussi de tout l'ensemble des signes (dits « orthoépiques ») qui rendent possible l'énonciation d'un texte écrit, et qui apparaîtront plus tard encore. Si bien que le texte d'un Coran copié au moyen de cette écriture se trouve en quelque sorte constitué du seul tracé d'un trait discontinu – dépourvu, on l'a dit, de tous les points, signes et symboles qui viendront par la suite enrichir l'écriture arabe –, formant successivement des lettres, lesquelles n'existent qu'en tout petit nombre (la même forme pouvant être utilisée pour noter jusqu'à cinq consonnes différentes !).

### Le dessin « uthmanien »

C'est ce trait, ce script, ce dessin (en arabe, *rasm*), ce *ductus* consonantique, et celui-là seulement, qui constitue un texte en écriture hijazie. Si bien que la recension du Coran telle qu'elle a pu être établie à la demande du calife Uthmân – copiée en écriture hijazie et tracée par un calame qui ne peut qu'ignorer les règles d'une calligraphie arabe qui n'existe pas encore – se trouve *de facto* réduite à son *rasm*, le *rasm* uthmanien, l'expression en étant venue à désigner ladite recension. De ce *rasm*, la tradition allait faire son critère unique et, pourrait-on dire, son étalon, pour toute question relative à la formulation écrite du message coranique. On notera que – pour oraux qu'ils soient – les quatorze modes d'énonciation du Coran admis par la tradition, dont il a été question précédemment, sont tous compatibles avec le *rasm* uthmanien.

Constitué d'un seul trait discontinu, un texte copié en écriture hijazie – imparfaite et ambivalente comme elle l'était – ne pouvait véritablement être lu qu'à la condition d'être déjà connu. De surcroît, « dans leur façon d'organiser l'écriture sur la ligne », les copistes de ces premiers Corans « reprennent le principe de la scriptio continua de l'Antiquité, en l'adaptant aux particularités de l'alphabet arabe », écrit François Déroche. Particulièrement complexes à déchiffrer, ces manus-

crits posent des problèmes de lecture, recèlent de nombreuses ambiguïtés qui peuvent être à l'origine de ces variantes, honnies par la tradition.

De très nombreux exemples de telles ambivalences, de telles divergences, sont relevés par l'auteur, que l'amateur peut suivre dans ses explications, grâce à la vingtaine de fac-similés judicieusement disséminés dans l'ouvrage [1]. Le codex Parisino-Petropolitanus, selon Déroche, « s'insère dans la tradition du *rasm* uthmanien mais offre des divergences qui reflètent une étape sur le chemin de la canonisation ». Si ce codex avait déjà été l'objet de l'attention de l'historien dans le cadre d'une précédente publication, tel n'est pas le cas d'un autre manuscrit, connu sous l'appellation de palimpseste de Sanaa, lequel a fait partie d'un extraordinaire dépôt de manuscrits, retrouvé en 1973, entre le plafond et le toit de la grande mosquée de Sanaa (Yémen). Dans cette vaste cavité avaient été mis au rebut, pendant de très longs siècles, un nombre considérable de manuscrits coraniques et autres, que le passage du temps avait rendus inutilisables ou obsolètes, mais qui restaient l'objet d'assez de révérence pour qu'on voulût les préserver. Il aura fallu plusieurs décennies pour que cet ensemble soit inventorié, et pour que soient décryptés, interprétés et publiés les plus remarquables parmi ces documents, au nombre desquels figure le palimpseste en question.

### Le palimpseste de Sanaa

Ce manuscrit est constitué d'une quarantaine de feuillets, de grand format, copiés sur parchemin, ayant appartenu à un Coran dont le texte a été par la suite gratté, pour laisser place à une nouvelle transcription, « conforme au texte devenu alors dominant », celui de la version uthmanienne ; cependant, la strate inférieure a pu, en grande partie, être restituée. L'ensemble ainsi rétabli comprend tout ou partie du texte de plusieurs dizaines de sourates, constituant une portion substantielle du message coranique. C'est sur cette couche inférieure – qui peut être datée du troisième tiers du VII<sup>e</sup> siècle – que se penche François Déroche. Celle-ci, atteste-t-il, « confirme la circulation de versions du texte coranique dont la formulation ne coïncide pas avec la version uthmanienne ». Ce précieux document recèle « un nombre important de variantes qui n'étaient pas connues par les différentes sources médiévales », poursuit l'historien qui s'emploie ensuite à en dresser le catalogue, ces variantes pouvant résulter « de positions différentes en matière d'orthographe ou de délimitation de versets », de recours aux synonymes, d'une

## LE CORAN ET SA GENÈSE

évidente licence dans l'emploi des épithètes divines redoublées en fin de verset, etc.

Cependant, malgré ces nombreuses différences – et celles encore concernant la séquence des sourates (laquelle pourrait, en définitive, n'avoir été stabilisée que plus tard) –, le texte, tel qu'il apparaît sur la couche inférieure du palimpseste, montre bien que le *rasm* uthmanien « *avait atteint très tôt une stabilité relativement avancée* », ainsi qu'en convient l'auteur. Car, pour frappantes qu'elles soient parfois, les variantes qui ont pu ainsi être relevées ne paraissent pas de nature à changer en profondeur le sens du texte révélé. Ce qui se trouve être en jeu, c'est « *une approche du texte bien différente du littéralisme qui s'imposera par la suite* », écrit François Déroche. Ce que cette version laisse voir, c'est une attitude, un positionnement à l'égard du texte, donnant « *la mesure de la flexibilité du texte coranique encore admise au VII<sup>e</sup> siècle* ».

### Un hadith célèbre

À maintes reprises dans son ouvrage, François Déroche se réfère à un très célèbre hadith, rapporté, glosé, discuté, interprété par la plupart des *traditionnistes* (spécialistes du hadith) et dont il existe, par conséquent, de très nombreuses versions. Elles mettent en scène une dispute entre deux Compagnons du Prophète – l'un d'eux étant le plus souvent le futur calife Umar ibn al-Khatâtâb – relativement à un passage du texte coranique. Ayant fait choix de porter leur différend devant Muhammad lui-même, celui-ci engage chacun d'eux à réciter les versets qui sont en cause. À la grande surprise des protagonistes, et malgré les divergences de leurs « lectures », le Prophète donne ensuite successivement raison à chacun d'eux ! Plusieurs versions de ce hadith s'achèvent par cette observation du Prophète : « *Ô Umar ! Tout le Coran est correct tant que tu n'as pas substitué la miséricorde au châtement et le châtement à la miséricorde* ».

La substance du propos qui lui est attribué, l'attitude prêtée à Muhammad en la circonstance, dénotent une audace tranquille, une distance assumée, alors même que le texte de la révélation se trouve être en cause. Le hadith montre que la préférence du Prophète va à la récitation « *selon le sens* » (*bi-l-ma'nâ*) plutôt qu'à la récitation « *selon la lettre même du texte* » (*bi-l-lafz*). Se trouve également exprimée « *l'idée qu'il était possible*

*de procéder à des substitutions* », note également François Déroche. « *Celles-ci, poursuit-il, ne sont pas proscrites, mais encadrées* ». Autrement dit : elles sont possibles tant qu'on ne remplace pas une chose par son contraire, comme le « châtement » par la « miséricorde ». « *Cette licence* », atteste Déroche, « *équivalait à légitimer le recours aux synonymes* », lequel concernait au premier chef ces paires d'épithètes se rapportant à Dieu que le lecteur du Coran rencontre à la fin de très nombreux versets.

Seize de ces paires apparaissent plus de cinq fois dans le texte coranique. La plus fréquente, *ghafûr / rahîm* (« Absoluteur et Miséricordieux »), connaît 71 occurrences. Viennent ensuite *'azîz / hakîm* (« Puissant et Sage »), *samî' / 'alîm* (« Audient et Omniscient »), *'alîm / hakîm* (« Omniscient et Sage »), qui sont citées, elles aussi, plusieurs dizaines de fois. D'autres, telles *'aliyy / kabîr* (« Auguste et Grand »), *latîf / khabîr* (« Subtil et Bien informé »), *ghaniyy / hamîd* (« Suffisant à Soi-même et Digne de louanges »), etc., apparaissent moins fréquemment. Si ces épithètes n'apportent pas grand-chose au texte – au point qu'on pourrait la plupart du temps les omettre sans en changer le sens –, elles sont cependant essentielles à la rime, à la rythmique du texte coranique, et en cela contribuent à sa spécificité, à son génie. Malgré cette importance, il semble bien qu'« *une grande latitude était laissée aux Compagnons pour sélectionner l'une ou l'autre d'entre elles et éventuellement pour en changer si le besoin s'en présentait – tant que le sens n'était pas modifié* », écrit Déroche.

« *Cette approche du texte coranique a accompagné sa transmission orale, mais également écrite* », poursuit-il. Cette licence, cette latitude – relatives au traitement des fins de versets –, sont à l'œuvre sous le calame du copiste de la couche inférieure du palimpseste de Sanaa. En effet, les nombreuses variantes attestées dans cette recension du texte – et qui la différencient de la version uthmanienne – concernent au premier chef des fins de verset. Ce qui n'était dans un premier temps qu'une pratique associée à la récitation serait dès lors devenu, quand il s'est agi de mettre le texte par écrit, « *un véritable outil éditorial* », selon la pertinente formule de Déroche.

### Coran pluriel des origines

Les recensions contemporaines de celle d'Uthman, c'est-à-dire celles attribuées à des Compagnons du Prophète, tels Ubayy ibn Ka'b ou Ibn Mas'ûd, n'ont pas subsisté autrement que sous la

## LE CORAN ET SA GENÈSE

forme de citations, de brefs passages du texte, repris dans les travaux de grammairiens, d'exégètes ou d'historiens. La version du Coran inscrite sur la couche inférieure du palimpseste de Sanaa est la seule « dont la formulation ne coïncide pas avec la version uthmanienne » à avoir été conservée. Elle garde « des traces concrètes de la praxis des premières communautés musulmanes en matière de transmission du Coran », ainsi que le « souvenir de pratiques antérieures à la canonisation du texte, voire à sa mise par écrit ». Dans cette version, les permutations affectant le lexique, les changements d'épithètes, pour nombreux qu'ils soient, ne sont pas de nature à modifier le texte en profondeur, à en changer le sens, ainsi qu'on l'a déjà noté. Ils permettent de comprendre quel a pu être le rapport au texte de la révélation pendant la période qui a précédé le moment où le Coran a définitivement été figé dans sa version canonique. Cette flexibilité avec laquelle était appréhendé le message coranique, cette fluidité avec laquelle il était retranscrit, que François Déroche parvient à circonscrire, confèrent ainsi à ce « *Coran pluriel des origines* », une présence évanescence mais ô combien émouvante. C'est en cela que réside principalement le grand intérêt d'un ouvrage qui parvient à saisir, avec autant de finesse que de précaution, une dimension du Livre que le passage du temps et le pouvoir des hommes avaient oblitérée.

« *Tant que Muhammad était présent pour valider ou infirmer une récitation et qu'aucune recension écrite complète du texte coranique ne pouvait être opposée à la parole, le caractère multiforme de la révélation pouvait se maintenir sans grandes difficultés* », écrit Déroche. Cependant, « *la circulation d'exemplaires écrits vint sans doute constituer un obstacle à la flexibilité du texte* », poursuit-il. Dès que fut établie la version d'Uthmân, « *l'État a apporté un soutien constant et sans faille à "son" texte au détriment des autres recensions, et des représentants de premier plan de l'orthodoxie [...] ont œuvré pour écarter ces dernières et affirmer le primat absolu du texte uthmanien* », constate-t-il encore. La décision d'imposer à la communauté une forme écrite unique s'est pourtant accompagnée de résistances et, « *jusqu'au début du X<sup>e</sup> siècle au moins, des questions sur l'authenticité de la version uthmanienne ne manquèrent cependant pas de surgir* », observe François Déroche. Malgré celles-ci, et le temps passant, le texte uthmanien, « *soigneusement corseté par les sciences coraniques qui en répertoriaient minutieusement tous*

*les aspects était devenu parfaitement authentique* ». Ainsi, « *le Coran pluriel des origines* » avait été réduit à une version unique !

1. On commencera par noter qu'en écriture hijazie un simple « denticule » (qu'on se représente seulement le simple tracé d'un petit chevron, ou encore, celui d'une lettre « i », dépourvue de point, en écriture latine manuscrite), placé à l'initiale ou à l'intérieur d'une séquence de lettres, peut être lu, de cinq façons différentes – à savoir, comme un *bâ'* (« b »), un *tâ'* (« t »), un *thâ'* (« th »), un *yâ'* (« y ») ou un *nûn* (« n ») –, cela sans préjuger, bien sûr, de la voyelle l'affectant. On notera encore qu'une suite de trois de ces denticules, placée au début ou à l'intérieur d'une séquence de lettres, peut bien sûr être lue comme la succession de trois consonnes parmi celles qui viennent d'être énumérées, mais encore – appréhendée cette fois comme un tout – comme une consonne unique, à savoir un *sîn* (« s ») ou bien un *shîn* (« sh »), sans préjuger, là encore, de la valeur vocale pouvant affecter cette consonne. Dès lors, sur le recto du vingt-cinquième feuillet du codex Parisino-Petropolitanus, un mot – appartenant au vingt-deuxième verset de la sourate X, Jonas – commençant par cinq denticules peut faire l'objet de deux lectures aussi différentes que *yusayyirukum* (« il vous fait voyager »), d'une part, ou bien *yanshurukum* (« il vous répand »), d'autre part. On y insiste : le même tracé graphique, le même trait, le même *rasm* peut être lu de l'une ou de l'autre manière. Selon que l'on retient la première lecture (*Huwa lladhi yusayyirukum fi al-barr wa-l-bahr* : « C'est lui qui vous fait voyager sur la terre et la mer ») ou la seconde (*Huwa lladhi yanshurukum fi al-barr wa-l-bahr* : « C'est lui qui vous répand sur la terre et la mer »), le sens peut se trouver sensiblement distinct. En plus du fait qu'elle ne notait pas les voyelles brèves, l'écriture hijazie ne notait pas systématiquement non plus la présence d'un « â » long par un *alif*, comme l'usage le voudrait plus tard. D'où un fort grand nombre d'ambiguïtés : ainsi, par exemple, *qâla* (« il a dit ») s'écrivait exactement de la même façon que *qul* (« dis ! »). De même, *rajul* (« homme ») s'écrivait de la même manière que *rijâl* (« hommes »). Là encore, selon que l'on adopte une lecture ou une autre, le sens du texte peut se trouver modifié.

## Entretien avec Elaine Mokhtefi

**À 90 ans, Elaine Mokhtefi raconte dans un livre ses années passées à Alger, lorsque celle-ci était la « capitale de la révolution ». Dans cet entretien filmé, elle revient sur cette expérience unique, au cœur des combats anticoloniaux de l'époque.**

**propos recueillis par Zahia Rahmani**

Elaine Mokhtefi, née en 1928 à New York, commence sa vie dans une famille juive de la classe ouvrière. Elle la poursuit dans la France de l'après-guerre, puis en Algérie en plein mouvement de libération. Journaliste et traductrice, elle milite pour l'indépendance aux côtés de Frantz Fanon et du militant de l'Armée de libération nationale algérienne (ALN) qui deviendra son mari, Mokhtar Mokhtefi.

De retour aux États-Unis, elle accompagne les combats des Black Panthers et s'investit dans de nombreuses initiatives internationalistes de soutien aux peuples colonisés.

À 90 ans, Elaine Mokhtefi rassemble ses expériences dans un livre concentré sur ses années algériennes. *Alger, capitale de la révolution* (éditions La Fabrique), d'abord publié en anglais sous le titre *Algers, Third World Capital : Freedom Fighters, Revolutionaries, Black Panthers* (« Alger, capitale du tiers-monde : combattants de la liberté, révolutionnaires, Black Panthers »), est une description des espérances et des combats de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est aussi une œuvre de transmission d'une mémoire militante singulière.



Elaine Mokhtefi © Jean-Luc Bertini

Dans un entretien avec *En attendant Nadeau*, l'auteure revient sur le contexte d'écriture de son livre et raconte son expérience au cœur des combats anticoloniaux.

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

## Le café et la culture juive

***Le café, lieu de socialisation entre la synagogue, les institutions communautaires et l'espace privé domestique, a été, selon Shachar Pinsker, le vecteur de la modernité dans la culture juive. L'auteur montre que, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à celui du XX<sup>e</sup>, le café a correspondu à la « route de la soie » de la modernité juive. Chemin faisant, d'Odessa à Tel Aviv-Jaffa, Pinsker livre une histoire culturelle du café en puisant ses sources dans un impressionnant répertoire de guides des villes de l'époque, de même que dans la littérature dans toutes les langues vernaculaires. Entre mythe et réalité, le café a contribué à la construction de l'imaginaire juif qui entoure les villes parcourues.***

par Sonia Combe

---

Shachar M. Pinsker

*A Rich Brew. How Cafés*

*Created Modern Jewish Culture* [1]

New York University Press, 370 p., 22 \$

---

Si le rôle du café dans l'introduction de la modernité ne s'applique pas qu'à la culture juive, il est certain qu'il fut déterminant pour répandre la *Haskala* (les Lumières) dans les milieux juifs d'Europe centrale et orientale. L'absence des cafés parisiens dans le corpus des villes étudiées par Pinsker s'explique en raison du fait que Paris ne fut jamais une « ville juive », comparée à Odessa, Varsovie, Vienne, Berlin, New York et, enfin, Tel Aviv-Jaffa.

Pinsker s'inspire du concept de « route de la soie » (dû au géographe Ferdinand von Richthofen qui l'énonça en 1877 à propos du commerce avec la Chine) comme « métaphore spatiale » pour décrire l'interconnexion de la modernité avec les cafés qui se développent au cours de l'urbanisation de l'Europe de l'Est. Les Juifs auraient été immédiatement attirés par ce qu'ils appelaient « la taverne sans vin ». C'est dans cette institution, en laquelle Jürgen Habermas vit l'exemple-type de la sphère publique de la culture bourgeoise, qu'ils trouvèrent une alternative à la maison et aux centres communautaires. C'est dans ce lieu, où ils purent se mêler à des non-Juifs, que commença pour eux le processus d'intégration et d'acculturation. La presse juive,

en yiddish, en hébreu ou dans l'idiome local, y naquit et y trouva ses lecteurs.

### Odessa, « la ville du péché »

Pinsker démarre son tour d'horizon à Odessa, la ville des *Luftmenschen* décrits par Isaac Babel, qui ne travaillent pas et passent leur temps à prier et à mendier d'un café à l'autre pour nourrir leur famille. Confinés dans ce lieu reculé de l'empire russe, les Juifs du port franc d'Odessa y subissaient moins de restrictions que dans la « zone de résidence » où ils étaient assignés. Parmi eux, venus de Lemberg, des shtetl de Pologne ou de Vilna/Vilnius, nombre de *Maskilim* (adeptes de la *Haskala*). À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la population juive y est estimée à 138 935 personnes. Odessa est déjà comparée à Paris « en raison de ses cafés colorés et joyeux, de leurs terrasses accueillantes ou de simples tables placées à l'ombre, sous les acacias ». C'est à Odessa que vit le jour en 1860 le premier périodique juif en russe, *Rassvet* (« L'aube »). En 1894, Odessa compte 55 cafés. Les plus célèbres répertoriés dans les guides pour voyageurs sont le Zambrini que fréquente Tchekhov, le Fanconi, le Robina et le café Libmann dont le propriétaire est juif. Centre de la *Haskala*, Odessa abrite un temps un cercle d'intellectuels connus sous le nom de « Sages d'Odessa » qui ne savent comment réagir à l'attrait de leurs coreligionnaires pour les cafés dans « la ville du péché ». C'est surtout dans le Fanconi que se retrouvent les *Maskilim*. Arrivé de Kiev en 1891, l'écrivain en yiddish le plus célèbre, Scholem Aleichem, en



La rue Nalewski avant 1939

### LE CAFÉ ET LA CULTURE JUIVE

fait le décor de nombre de ses nouvelles, tout comme plus tard Isaac Babel dans ses *Contes d'Odessa*.

Le café fut aussi un lieu de tensions lorsque l'antisémitisme se fit plus virulent après l'assassinat, en 1881, du tsar Alexandre II, puis à la suite du pogrome de la Moldavanka, quartier périphérique juif de la ville, en 1905. Plutôt épargnée en revanche par la violence révolutionnaire, Odessa passa neuf fois entre les mains des « Blancs » puis des « Rouges » et put apparaître entre 1917 et 1919 comme le lieu d'une renaissance de la vie culturelle juive. La mise au pas de cette dernière par la *Yevseksya* (section juive du Parti bolchevique) après la Révolution, lorsque toutes les marques du particularisme juif doivent être éra-

diquées, contraint l'élite du judaïsme à quitter la ville pour Berlin, Paris ou l'Amérique. Babel fut le dernier à évoquer l'arôme des cafés d'Odessa, contribuant au mythe qui se perpétue aujourd'hui, quelque part au sud de Brooklyn [2].

### Varsovie, « métropole juive »

Lorsque les nazis envahissent la Pologne en 1939, avec 375 000 Juifs, soit le tiers de sa population, Varsovie était bien davantage encore qu'Odessa une « métropole juive ». À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le processus de sécularisation des Juifs, de même que le déclin économique des *shtetl*, ont pour conséquence la migration vers Varsovie à l'industrialisation de laquelle les Juifs prennent une part importante. Dans le quartier de Nalewki, les premiers cafés ne sont pas des

### LE CAFÉ ET LA CULTURE JUIVE

espaces aussi larges qu'à Odessa, plutôt des salles, comme le café Scholem, situées dans les arrière-cours. On y trouve aussi le « café sioniste », rue Dzielna, dont le propriétaire est connu sous le nom du « Juif tranquille » et qui, comme le Scholem, est niché au fond d'une arrière-cour. Il faut dire qu'il fait plus froid à Varsovie qu'à Odessa. Le café le plus célèbre de la rue Nalewki sera le Kotik's, ouvert peu avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui devint rapidement le lieu de rencontre des intellectuels et activistes juifs. Il présente l'avantage de disposer d'un large éventail de journaux en différentes langues et aussi d'un téléphone. On y parle autant du sionisme que du socialisme et des affaires locales. Les bundistes (socialistes juifs non sionistes) et les sionistes s'y affrontent. On y publie des brochures politiques distribuées gratuitement aux consommateurs. L'âge d'or de la culture du café à Varsovie est l'entre-deux-guerres et les Juifs en sont une figure centrale. Les cafés Ziemianska et Tlomackie 13 sont tous deux fréquentés par les poètes et écrivains, ainsi Isaac Bashevis Singer qui fit son entrée en littérature yiddish au Tlomackie appelé « *Der shrayber Klub* » (le club des écrivains), tandis que Julian Tuwin, qui n'écrivit qu'en polonais, préfère le Ziemianska. Il y profère ses violentes attaques contre le judaïsme traditionnel dont il est issu, tout en revendiquant ses origines [3].

La relation entre les Juifs et le café s'acheva dans le ghetto. Dans cette antichambre des camps d'extermination au cœur de Varsovie, il ne fut plus question de refaire le monde mais de s'étourdir. Du moins pour ceux qui en avaient les moyens, les autres, soit la majorité, mourant à la porte de ces lieux de « plaisir ». Le pianiste Wladyslaw Szpilman écrivit dans ses mémoires, adaptés par Roman Polanski au cinéma (*Le pianiste*), que c'est dans le café Sztuka du ghetto qu'il perdit deux de ses illusions : la première concernait la solidarité juive, la seconde, la prétendue oreille musicale des Juifs.

#### Vienne, « la ville des mythes qui fonctionnent »

Quoique figurant depuis 2011 dans la liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, les cafés viennois sont loin d'être uniques. Les inscrire dans la culture autrichienne masque, dit Pinsker, le caractère transnational du café, de même que ses origines puisées dans les cafés

orientaux (turcs et arméniens). Cela masquerait aussi le rôle des Juifs dans la culture du café à Vienne dans la période la plus emblématique (de 1880 à 1930). À son retour de New York en 1959, Friedrich Torberg (Kantor-Berg à l'origine) écrit dans son *Traité sur le café viennois* que Vienne est « *la ville des mythes qui fonctionnent* ». Au fait de l'interaction entre mythe et réalité qui soutient l'image de toute ville, Torberg pense que c'est à Vienne que les légendes perdurent le plus, le café viennois en étant l'illustration par excellence.

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la capitale de l'empire des Habsbourg prend son essor et, avec elle, la communauté juive. Si sa présence remonte au XII<sup>e</sup> siècle, la voie de son émancipation résultera de l'acte de tolérance de l'empereur Joseph II prononcé en 1782. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de même que Lemberg et Berlin, Vienne devient un centre de la *Haskala*. Comme à Berlin, le café a, en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, le *salon* pour rival. Tenu par des femmes de lettres, souvent d'origine juive, le salon n'offrait pas les mêmes opportunités de rencontres que le café, lequel joua un rôle décisif en 1948, lors du « Printemps des peuples ». Tandis qu'Adolf Fischhof plaide pour la liberté de la presse, Moritz Hartmann et Ignaz Kuranda publient des articles réclamant l'émancipation des Juifs. Lorsque, en 1867, la monarchie des Habsbourg devient l'Empire austro-hongrois, les Juifs (de sexe masculin) se voient accorder les mêmes droits civiques, politiques et religieux. En 1900, ils constituent 10 % de la population (147 000 personnes). À ce moment-là, Vienne n'a pas moins d'un millier de cafés fortement investis par les Juifs. Les deux les plus connus sont le Griens-teidl et, surtout, le Central. Immortalisé par le satiriste [Karl Kraus](#), le Griens-teidl fut remplacé par le Central, fondé en 1876 et encore en activité aujourd'hui. Avant la révolution de 1917, les émigrés russes s'y retrouvent et Lev Davidovitch Bronstein, alias Trotsky, est un des ses habitués. On connaît l'anecdote à son sujet. Lorsqu'on avertit le ministre austro-hongrois des Affaires étrangères que la Première Guerre mondiale pourrait avoir pour conséquence une révolution en Russie, il aurait ironisé : « *Avec à sa tête ce monsieur Bronstein assis dans le café Central ?* »

Dans la Vienne fin-de-siècle, le lien entre les cafés et la culture juive est omniprésent. Né à Vienne en 1862 de parents juifs émigrés de Hongrie, Arthur Schnitzler préfère rencontrer ses amis à l'extérieur de l'université, « *en terrain neutre* », disait-il, c'est-à-dire au Central : il y lit

### LE CAFÉ ET LA CULTURE JUIVE

la presse des heures durant, joue aux dominos ou au billard, ou encore aux échecs. Le Central est un home spirituel. Schnitzler prétendait se sentir comme à la maison dans l'« *atmosphère de café* ». Les cafés finirent par être identifiés comme des « lieux juifs », au point qu'ils furent sporadiquement attaqués par les antisémites (rapelons que Vienne élut en 1897 un maire antisémite, Karl Lueger). Quoique appréciant sa *Gemütlichkeit* [4], Theodor Herzl, le père du sionisme, estimait que le café illustrait la stagnation de la vieille Europe. Il représentait une impasse pour les Juifs émancipés et acculturés, raison pour laquelle il fallait quitter Vienne et aller se ressourcer en Palestine, terre des ancêtres. Cela n'empêcha pas Joseph Roth, émigré de Lemberg, de fréquenter les cafés de la rue Tabor, dans le quartier juif de Leopoldstadt. Le « cercle philosophique » de Kurt Gödel et Wittgenstein campa dans le café Arkaden, moins connu que le Central, mais dont les habitués étaient majoritairement juifs. Les Juifs auraient ainsi participé au magnétisme que Vienne et ses cafés exerça avant la fin de l'empire. Que serait devenue la ville sans les Juifs ? C'est ce qu'imagina Hugo Bettauer, dans son roman *La ville sans Juifs* (1922) : une ville morte ! Plus de vie culturelle, les cafés seraient redevenus des tavernes où l'on ne discuterait plus, où l'on n'échangerait plus d'idées, on s'y saoulerait et c'est tout. Au point que (dans le roman), Vienne rappellera ses Juifs...

#### Berlin, « plaque tournante des intellectuels juifs »

C'est de Berlin, où résidait la figure centrale de la *Haskala*, Moses Mendelssohn, que partit le mouvement, et plus précisément du café « érudit » Gelehrtes Kaffeehouse, une exception dans une ville qui ne connut l'établissement de cafés qu'un demi-siècle plus tard, la législation prussienne ayant limité la consommation du breuvage. Les Juifs berlinois semblent avoir été à l'avant-garde de leur établissement dans la ville. Le café réputé juif « Philipp Falk's Kaffeehaus » se trouvait dans la rue où résida Moses Mendelssohn jusqu'à sa mort, Spandauerstrasse. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le salon était encore le lieu de socialisation principal où Juifs et non-Juifs pouvaient se rencontrer. Henriette Herz, Rahel Levin-Varhagen et Dorothea Mendelssohn-Schlegl en étaient les hôtes, mais si les salons continuèrent à exister tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, ils furent vite supplantés par les cafés dont la fréquentation était

essentiellement masculine. Investis par les Juifs, ils durent subir la propagande antisémite qui conseillait à toute personne qui avait « *l'odorat fin et l'oreille sensible* » de les éviter.

Tandis que la population berlinoise connaît un accroissement fulgurant entre 1880 et 1910 – elle passe d'un à deux millions d'habitants –, parallèlement la population juive va presque quadrupler (de 36 000 à 144 000). Le café Bauer, qui offre le plus large éventail de la presse, sert à Hirsch Hildesheimer pour faire sa sélection d'articles qu'il édite ensuite dans *Die jüdische Presse*. Au tournant du siècle, le café associé au modernisme et au mouvement naissant de l'expressionnisme est le Café des Westens qui ouvre sur l'artère prestigieuse du Kurfürstendamm. Moins élégant que le Bauer, il est plus actif comme lieu de diffusion des idées d'émancipation. L'artiste juif et critique littéraire Herwarth Walden y établit son association « pour les arts » qui rassemble tous ceux qui sont intéressés par l'expressionnisme. Walden fut un temps le mari de la poétesse Else Lasker-Schüler, rare figure féminine à fréquenter les cafés. C'est dans le café Monopol qu'Itamar Ben Avi, fils d'Eliezer Ben Yehuda [5], venu faire ses études à Berlin, dit s'être trouvé le plus à l'aise : non seulement il pouvait rencontrer des intellectuels juifs et non juifs de tous les pays d'Europe, mais y lire la presse tout en ne consommant qu'un seul café. De fait, le Monopol passait pour un café sioniste. Lorsqu'il se rendit à Berlin en 1912, Shmuel Yosef Agnon y rencontra la plupart des intellectuels juifs allemands. Il en fera le centre de son roman *Ad Henna* qui se situe pendant la Première Guerre mondiale.

Vint ensuite le temps du Romanisches Café, lieu emblématique du monde intellectuel de la république de Weimar. Le fréquentèrent Franz Werfel, Kurt Tucholsky, Stefan Zweig, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Joseph Roth, Otto Dix et même Billy Wilder. Autant de personnes qui allaient bientôt fuir l'Allemagne nazie. Nahum Goldmann écrira plus tard que chaque groupe y avait sa table : les yiddishisants, les bundistes et les sionistes s'interpellaient et polémiqueaient d'une table à l'autre. Avant même que Hitler arrive au pouvoir, le Romanisches Café, « *plaque tournante des intellectuels juifs* », est la cible des nazis. Le jour de Rosh Hashanah, en septembre 1931, le café est attaqué aux cris de « mort aux Juifs ». Après 1933, le café perd ses clients et son atmosphère. Il disparaîtra sous les bombardements en 1943. Le café sera l'institution la plus regrettée par les futurs émigrés. C'est



### LE CAFÉ ET LA CULTURE JUIVE

ce que Pinsker s'efforce de démontrer dans les deux dernières villes où il en recherchera les traces. Que ce soit à New York ou à Tel Aviv-Jaffa, les Juifs européens tenteront d'en exporter le modèle.

#### New York, « le club du pauvre »

Bien que l'établissement des cafés new-yorkais soit largement redevable aux émigrés arrivés dans le « Nouveau Monde » au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'institution existait auparavant : quand la ville fut cédée à l'Angleterre par la Hollande, les Anglais y avaient installé leurs cafés, ou plutôt leurs pubs et clubs. Mais c'est avec l'arrivée des immigrants européens, entre 1830 et 1840, notamment celle de Juifs fuyant les pogromes d'Europe centrale, qu'apparut le café, « le club du pauvre » selon le critique James Huneker. Le East Side Café, situé dans le Lower East Side, accueille les Juifs séculiers et bientôt révolutionnaires. C'est le lieu d'intervention de l'anarchiste Emma Goldman. Il n'a guère la *Gemütlichkeit* du café viennois. Ici, le café reçut le nom de *Kibitzarnya*, terme yiddish russifié, soit l'endroit où l'on regarde par-dessus l'épaule d'un autre, où l'on se mêle d'une partie de cartes ou d'échecs

sans y être convié. Dans l'une de ses nouvelles, Scholem Aleichem, qui émigra aux États-Unis, décrit la *Kibitzarnya* comme « une sorte de club où un cercle de l'intelligentsia se rassemble, parle littérature, théâtre et politique [...]. On peut y avoir une vraie discussion, rapporter des ragots, dire du mal des uns et des autres ».

À New York, pour les écrivains juifs du début du XX<sup>e</sup> siècle, les cafés de l'East Side sont le lieu d'échanges productifs comme celui d'une indolence léthargique. Ouvert 24 h sur 24, le café Scholem est le lieu d'affrontements entre anciens et jeunes poètes yiddishisants. C'est dans la littérature de ces derniers qu'on trouve aujourd'hui les dernières traces importées du café européen avec sa fonction intégrative pour les Juifs à la recherche d'un pays où faire souche. À l'angle de la 12<sup>e</sup> rue et de la Second Ave, appelée le Broadway juif, vint s'installer le café Royal qui attira les célébrités également non juives, ainsi le poète russe Sergei Iessenine et sa femme, la danseuse Isadora Duncan. Même Charlie Chaplin lui fit l'honneur de sa visite. Le Royal ne fut guère du goût cependant d'Isaac Bashevis Singer, qui était parvenu à quitter la Pologne en 1935 : comparés aux habitués des cafés de Varsovie, ses clients lui semblèrent dépourvus de qualités intellectuelles et artistiques. Pourtant, c'est vers le Royal que

### LE CAFÉ ET LA CULTURE JUIVE

convergeront les réfugiés de l'Allemagne nazie. En 1952, il fermera ses portes et sera remplacé par un pressing. À cette époque, Bashevis Singer pouvait continuer à écrire en yiddish comme il ne cessera de le faire, mais l'anglais l'avait remplacé comme langue vernaculaire du Royal.

#### Tel Aviv-Jaffa, la bataille linguistique

Tous les sionistes arrivés en Palestine ne partageaient pas l'idéal de la vie agricole et communautaire dans un kibboutz. Des citadins dans l'âme fréquentèrent dans un premier temps les cafés arabes de Jaffa, port où vivaient à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle environ 30 000 Juifs ashkénazes et sépharades. Il ne fallut guère de temps aux nouveaux immigrants pour créer leurs propres établissements. Le premier café « hébreu » ouvre ses portes en 1905 : le Levanon. C'est dans ce lieu que serait née l'idée de bâtir Tel Aviv, en bordure de Jaffa. Peu après, des immigrants allemands ouvrirent le café Lorenz où l'on parlait toutes les langues de la Palestine : arabe, allemand, yiddish et hébreu, avant que commence la bataille linguistique. Les étudiants du lycée hébreu allèrent jusqu'à interrompre les conversations et représentations autres qu'en hébreu, jetant des pierres sur les consommateurs. La violence en défense de l'hébreu redoublera avec l'afflux des Juifs allemands. Elle se déroule boulevard Rothschild ou rue Herzl, à Tel Aviv. Le poète Bialik s'entretient au café Casino (qui n'a de casino que le nom) avec les commerçants juifs et arabes auxquels il raconte des anecdotes de son enfance à Odessa. Arthur Koestler, qui trouve Tel Aviv provinciale et sans humour, se réfugie au Café hongrois, repaire de la bohème locale. Les cafés leur font oublier qu'ils sont « en Asie », comme ils le disent alors.

À l'angle de la rue Ben Yehuda et de la rue Al-lenby, le Ginati, fondé en 1936, devint le refuge presque exclusif des immigrants allemands, un endroit sans lequel, dit le poète Segalovitsh, ils auraient pu se suicider, tant leur besoin de communiquer était grand. Le café changea de fonction à la vitesse des événements. À la mort de ses deux habitués, les poètes Leah Goldberg et Nathan Alterman en 1970, le célèbre café Kassit n'aurait plus continué à fonctionner que comme l'ombre de lui-même : les gens qui y venaient ignoraient qu'ils s'asseyaient là même où Goldberg et Alterman s'étaient assis avant eux et ignoraient jusqu'à leurs noms. Relique du temps pas-

sé, le Kassit n'avait plus lieu d'être le vecteur de la culture juive comme jadis, à Berlin, le Romanisches Café. Aharon Appelfeld, qui se souvient du sentiment de re-connaissance qu'il éprouva lorsque, à l'âge de 23 ans, il pénétra dans le Café Peter de la German Colony à Jérusalem (« à peine avais-je poussé la porte, je reconnus les habitués, c'étaient mes oncles, mes cousins »), notera plus tard que le café européen n'existe plus : ce ne sont plus que de grands espaces bruyants et bondés qui n'invitent pas à s'asseoir et à s'attarder et que l'on veut quitter au plus vite.

Ainsi s'est achevée la lente disparition du café, en lequel Appelfeld avait vu une institution culturelle. Toute tentative de le faire revivre, comme à New York, Orchard street par exemple, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, s'est soldée par un échec. Le café a été remplacé par ces « cafés virtuels » que sont les réseaux sociaux. Et si l'on va au Starbucks, cela peut être pour ne pas être seul, mais pas pour y débattre comme au Kotik's à Varsovie ou au Central à Vienne. Générateur de nostalgie chez des gens qui ne l'ont pas connu, le café ne survit plus aujourd'hui que dans l'imaginaire du monde juif d'hier.

1. **« Un riche breuvage. Comment les cafés ont contribué à la formation de la culture juive moderne ».**
2. **Brighton Beach, quartier encore russe et juif de Brooklyn, est souvent appelé *Little Odessa*. Voir le film éponyme de James Gray (1994).**
3. **Tuwim émigra aux États-Unis, mais rentra en Pologne après la guerre pour y construire le socialisme. Il y mourut en 1953.**
4. **Ce mot, qui signifie à la fois « accueillant » et « confortable », fait partie des célèbres intraduisibles de la langue allemande. C'est sans doute un peu pédant de le souligner, mais ça n'est pas tout à fait faux. Qui connaît l'atmosphère du café traditionnel, qui existe encore à Berlin, à Vienne ou à Budapest, fera la différence avec le café parisien – pour ne rien dire du café new-yorkais où la *Gemütlichkeit* manque cruellement.**
5. **L'hébreu, comme langue parlée, est l'œuvre d'Eliezer Ben Yehouda (1858-1922).**

## À l'extrême centre

***Voici un livre pour comprendre ce qui est à la fois une évidence et une incompréhension de notre présent : le succès des ralliements à un exécutif des plus autoritaires et l'effondrement du principe démocratique de respect des oppositions. On a plaisir à lire L'extrême centre ou le poison français de Pierre Serna même si l'on ne partage ni la sensibilité de l'auteur ni tous ses propos, qui sont d'ailleurs plus des mises en regard que des propositions. Ce livre, dense et agréable à lire, semble trouver son lectorat en mal de réflexion plus qu'urgente sur les droitisations à la française. Celles-ci n'ont cessé d'émailler notre longue sortie de la Révolution, bien au-delà du XIX<sup>e</sup> siècle.***

par Maïté Bouyssy

---

**Pierre Serna**  
*L'extrême centre ou le poison français.*  
 1789-2019  
 Champ Vallon, 300 p., 20 €

---

Actuel tenant de la chaire d'Histoire de la Révolution, créée à la Sorbonne par la Ville de Paris en 1885, Pierre Serna use de sa culture d'historien pour expliquer la vocation de ces « extrêmes centres » à jouer les arbitres – ou les recours, une vieille comptine. Il s'est intéressé le premier à ce qui représente davantage que le ventre mou de tous les régimes, posant la notion dès 2005 dans *La république des girouettes, 1795-1815* (Champ Vallon), et au-delà. Une anomalie politique : la France de « l'extrême centre ».

Les girouettes de 1815, sorties du journal satirique réfugié à Bruxelles *Le Nain jaune*, n'étaient pas plus de 300 mais elles ont permis de théoriser la raison de s'accommoder de tous les régimes « modérés ». Ils sont, à mon sens, essentiellement des pivots politiques et des rouages majeurs de l'appareil d'État qui, sous le langage d'une « modération » affichée, n'ont jamais été que les fourriers des droitisations avérées : ce langage politique mérite donc la plus grande attention.

LA question, la seule, et nous en convenons avec l'auteur qui lui confère ces majuscules, se pose ainsi : comment l'expression d'un propos moyen s'accompagne-t-elle finalement de la plus extrême dureté politique et sociale de l'exécutif ? Pour donner une origine à cette gestion politique,

Pierre Serna choisit un penseur qui, lors du retour de Louis XVIII, publia un *Pour et contre, ou Embrassons-nous*. Ladite politique de réconciliation adouba alors tous les transfuges ralliés, une méthode que Bonaparte avait adoptée après le 18 Brumaire, mais elle explicita aussi la pertinence de la négation des droits politiques pour le plus grand nombre qui devait se contenter de leurs droits civils, l'acquis de 1789. S'ensuivent alors toutes les déclinaisons possibles du « vrai pays » fait de catégories alors exclues du « pays légal » (les femmes, les enfants, les non-proprétaires, etc.), ou encore les traces d'un particularisme revendiqué qui, faute d'entrer dans le jeu du citoyen, éloignait le corps social de ses instances politiques d'abord locales au point d'avoir « désintéressé les Français de la France ».

Nous devons alors prendre au sérieux la problématique du désenchantement, annonciatrice des droitisations permanentes de tous les régimes autoritaires (et d'ailleurs de chaque individu) – ce qui ne ressemble, à mon sens, que de très loin au « ni droite ni gauche » de Zeev Sternhell, un auteur cher à Pierre Serna, qui, pour faire court, y voit la source de fascismes rampants.

Le savoir de Pierre Serna nous est utile quand il rappelle comment la scène politique se verrouille à partir du moment où l'on déconsidère et sa droite et sa gauche, comme sut le faire Robespierre. Cette configuration forge un incontournable absolu et donne les coudées franches à l'autorité qui s'en justifie jusqu'à l'héroïsme. Ce qui est problématique, c'est la notion même d'extrême centre pour ce qui ne fut jamais qu'une

### À L'EXTRÊME CENTRE

stratégie de communication qui, tout compte fait, ne se distingue de l'opportunisme usuel que par la façon dont elle verrouille ensuite toute échappatoire. Les garanties n'existant pas ou plus, leur franchissement se conduit au rythme de coups d'État vrais ou rampants, différés ou pas, quand n'existe plus que la fonction phatique du discours politique, celle qui devrait faire advenir les choses par le pouvoir de la parole sans pour autant créer des formes de représentation rénovées. Le succès couronne l'entreprise quand l'ambition des uns et le dysfonctionnement des institutions en place donnent prise à ce type d'invention sans innovation. On pense au 18 Brumaire de Bonaparte, puis au 2 Décembre de son neveu, mais il n'est peut-être pas pour autant nécessaire de croire cette offre politique différente de celle de tous les systèmes autoritaires habituels, et leur tropisme droitier n'a guère de chance de s'en trouver atténué. Je pense alors à la nécessité de creuser l'instauration progressive de l'autoritarisme du régime de Louis-Philippe entre 1831 et 1835 ou encore, en Italie, au mussolinisme.

Le jeu du livre prend au sérieux la propagande macroniste initiale, celle de la campagne électorale de 2017 sous prétexte que ses premiers contempteurs, de [Frédéric Lordon](#) à François Ruffin, seraient récusés du fait de leur position d'opposants et de leur outrance. Mais, à faire mine de crédibiliser, quant au fond, une propagande de circonstance, on en revient à survaloriser le poids de la toute-puissance médiatique. Or, tout le monde ne croit pas nécessairement à la qualité de la « jeunesse » en politique, pas plus qu'on ne peut croire dans nos sociétés à la position d'outsider, d'autant que la convention la plus absolue est de se présenter aujourd'hui en dissident, où que l'on soit, dans tous les milieux, y compris dans des cas de parfaite continuation des meilleurs conservatismes. Cette vieille rhétorique ne tient pas devant la cascade de réfutations, ici posées sous l'autorité de Julia Cagé. Dans des styles différents, et plus explicitement encore, les enquêtes de Marc Endweld (*Le grand manipulateur. Les réseaux secrets de Macron*, Stock) et la plume de Juan Branco (*Crépuscule. Macron et les oligarques*, Au Diable Vauvert), quelles que soient les facilités que s'octroie ce dernier, ont éclairé les plus réticents car de vrais succès de librairie accompagnent la littérature polémique, « excès » ou non à l'appui.

La présentation de soi orchestrée en propagande, ne serait-ce que parce qu'elle a porté et qu'elle en est devenue un fait social et politique, ne doit pas conduire à un respect excessif pour ce qui n'est que travail de mise en scène et saturation de l'espace discursif et médiatique. Cela n'apporte pas grand-chose, d'autant que l'auteur est plus incisif dans la réfutation et sa plume plus vive quand il décrit directement sous le feu de l'actualité et devant la sévérité et la brutalité d'un régime – je n'ai personnellement pas peur du terme. La violence des répressions, le passage en force face à tout ce qui ne se rallie pas, sont alors fort loin de je ne sais quel humanisme que le président « en marche » aurait tiré [de son contact avec Paul Ricoeur](#).

Le genre de l'essai historique qui relève des habitudes savantes invite sans doute à observer une certaine circonspection, mais le mal-être des « forcenés » suscités par la situation suppose des économistes et des sociologues capables d'en revenir à la violence des chiffres, cet autre discours de la réalité. On ne les a que très imparfaitement entendus car le silence des intellectuels fut assez assourdissant, chacun se croyant l'écu possible du système. Le scepticisme mondain favorisa un attentisme dit de bon aloi au temps des appels aguicheurs du pouvoir montant. Les formules des économistes, les choix de la sociologie contemporaine, restent également assez muets, sauf à s'en tenir à la valeur croissante des grandes fortunes ou à l'éclatement de notre monde « en archipel », ce qui ne veut pas dire anomie sociale. Ce n'est que sur le mode journalistique, car difficilement mesurable, qu'est mentionné l'appauvrissement des plus pauvres – toujours très controversé depuis les querelles passées sur l'appauvrissement intrinsèque ou relatif de la classe ouvrière. Quant à leur difficulté à vivre, elle est peu quantifiable et déviée vers des formes d'individualisation du stigmate par multiplication des identités possibles, sans parler des classes moyennes toujours moins saisissables.

L'indignation oblige néanmoins à faire fi des protocoles dépassés d'une propagande de campagne électorale puis élyséenne surfaite, quelle que soit la faible part que prend l'économie chez un auteur proche de ce qui peut rester d'apparements PCF dans ses citations. La politique, le champ propre de l'analyse ici développée, reste dès lors nécessairement un peu dans le *linguistic turn* (version tragédie tout de même, car il n'y a point d'issue possible) même si ce n'est pas le propos de Pierre Serna, et alors qu'il parvient



### À L'EXTRÊME CENTRE

parfaitement à faire réfléchir sur « le grand groupe central instable qui provoque la radicalité ». Subséquemment, ne reste que le face-à-face délétère des guerres civiles perdues avant que d'avoir éclos quand le sociétal gère le social.

Saluons donc un livre qui tente de donner la profondeur du temps à une sidération dont il faudra

Grand Aumônier de l'ordre  
de la Girouette et de l'éteignoir  
(estampe). © Gallica.bnf.fr / BnF

bien sortir quand les protestataires ne sont que « les gens de peu », Jojo le Gilet jaune pour Danièle Sallenave, au mieux des artistes. Tout livre à contenu mérite attention, notre réflexion ne pouvant se poser sans culture ni s'éluder quand les faits sont têtus, et que la situation se développe sans résilience possible.

## La dérive d'une démocratie

***Les dernières élections indiennes d'avril 2019 se sont soldées par un nouveau triomphe du BJP, parti nationaliste hindou qui assimile la nation indienne à la majorité hindoue et prône la subordination politique des minorités. Elles ont reconduit à la tête du pays le Premier ministre sortant, Narendra Modi, figure politique clivante, vu par ses partisans comme un homme providentiel et par ses opposants comme le fossoyeur du sécularisme et de l'État de droit en Inde. Cette seconde victoire écrasante des nationalistes hindous et de Modi, dépassant toutes les prédictions, laisse craindre que le pays ne s'engouffre plus encore dans le tournant autoritaire et communautaire amorcé ces cinq dernières années. L'Inde de Modi, de Christophe Jaffrelot, permet de comprendre ce tournant et d'en mesurer les conséquences pour la « plus grande démocratie du monde ».***

par Lola Guyot

---

**Christophe Jaffrelot**

*L'Inde de Modi*

*National-populisme et démocratie ethnique*

Fayard, 352 p., 25 €

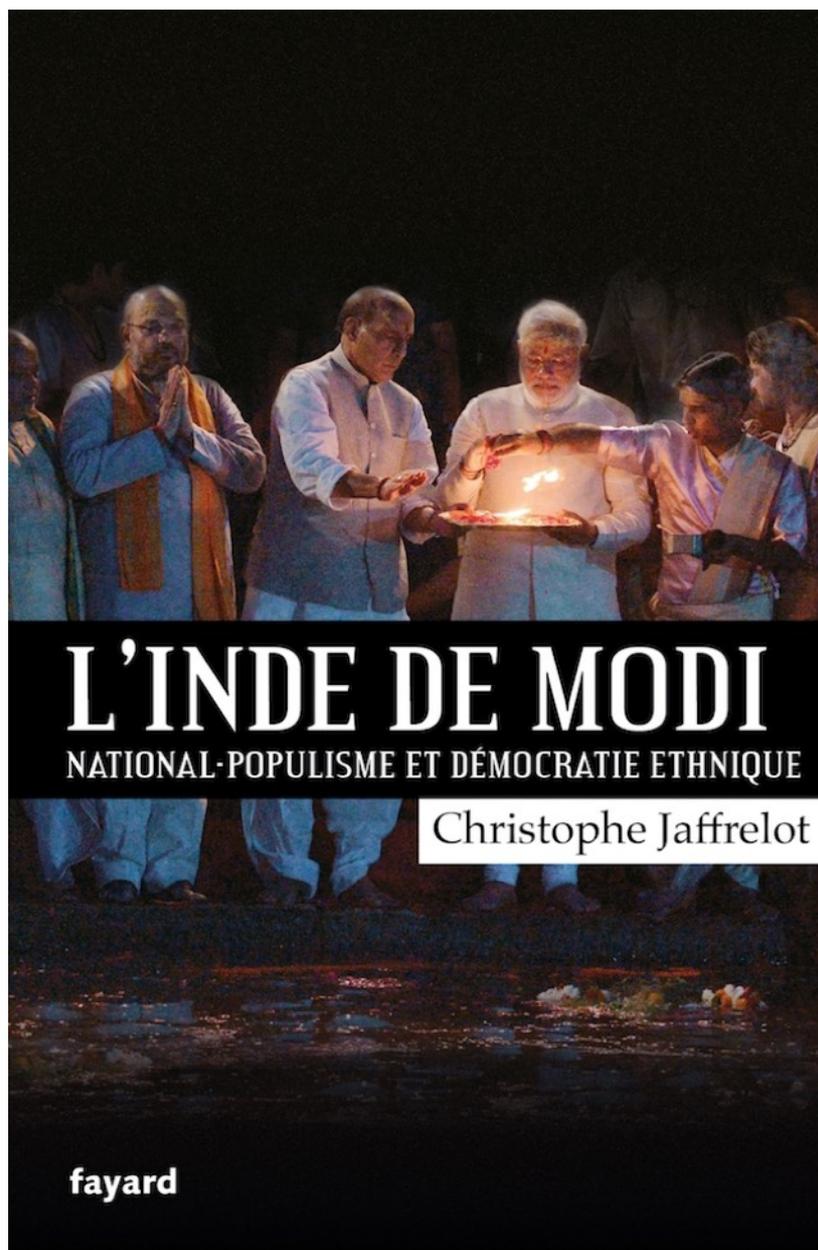
---

Spécialiste du nationalisme hindou, Christophe Jaffrelot met à contribution des années de recherche sur cette mouvance politique et accompagne sa démonstration d'un matériau empirique abondant. Exemples multiples tirés de la presse et données statistiques viennent illustrer l'argumentation et dressent un portrait étayé (plus factuel qu'académique) de l'évolution récente de la démocratie indienne. Le chercheur avance dans son ouvrage deux thèses principales : le regain récent du nationalisme hindou est étroitement lié à la personne de Narendra Modi et à sa pratique populiste du pouvoir ; l'Inde, démocratie libérale jusque-là vacillante mais étonnamment résistante, a basculé depuis 2014 dans un nouveau régime politique, la démocratie ethnique.

Le nationalisme hindou, qui constitue le pendant des différents courants sécularistes, a toujours fait partie du paysage politique de l'Inde indépendante. Depuis sa création en 1980, le BJP a été à la tête de nombreux États indiens et même plusieurs fois du gouvernement central. Mais l'assise électorale dont il bénéficie aujourd'hui est inédite. D'après Jaffrelot, elle provient tout

d'abord de l'introduction par Modi d'un répertoire populiste à côté du socle idéologique classique du nationalisme hindou. On peut hésiter à recourir à la notion de populisme, contestée dans les sciences sociales à cause de son flou conceptuel. Mais Jaffrelot montre bien qu'on assiste aujourd'hui à un niveau de personnalisation du pouvoir inédit depuis Indira Gandhi, et qu'en cela Modi rompt avec la culture politique traditionnelle des nationalistes hindous, fondée sur la collégialité. Court-circuitant son parti, Modi cherche à instaurer une relation directe avec le peuple, dont il se dit issu, via un usage massif des réseaux sociaux et la multiplication de meetings (y compris par hologrammes) où il déploie ses talents d'orateur.

Cet appel au peuple s'accompagne d'un rejet du pluralisme politique et d'une dénonciation de l'establishment et des élites – en premier lieu le parti du Congrès et la famille Nehru-Gandhi – de la part de quelqu'un qui se présente comme un outsider. En jouant sur ses origines sociales modestes (il est membre d'une caste inférieure ayant servi du thé dans le train quand il était enfant, l'image est abondamment reprise), Modi attire à lui toute une frange de l'électorat jusque-là rebutée par les relents élitistes du nationalisme hindou. Il entretient une relation parfois conflictuelle avec les différents acteurs de la mouvance nationaliste hindoue, qui rejettent traditionnellement la personnalisation du pouvoir, mais il permet



### **LA DÉRIVE D'UNE DÉMOCRATIE**

néanmoins au mouvement de dépasser les contradictions internes qui l'empêchaient jusqu'à présent de devenir majoritaire au Parlement. Au premier rang desquelles figure la question de la caste. À la fois pur produit du RSS (le Rashtriya Swayamsevak Sangh, l'organisation mère et le bras armé de la nébuleuse nationaliste hindoue) et membre revendiqué d'une caste inférieure, Modi parvient à rallier à lui et au mouvement dont il est issu une part considérable de l'électorat des basses castes. Les élections de 2019 le confirment : le grand changement de l'ère Modi est la disparition des clivages de castes qui avaient jusque-là toujours structuré le vote hindou.

Mais ce ralliement de la majorité hindoue au BJP, transcendant les barrières de castes, n'est pas

simplement dû à l'aura de Modi homme de la plèbe. Il est également, si ce n'est principalement, le résultat d'une polarisation croissante de la société indienne, opposant la majorité hindoue aux minorités, et en premier lieu aux musulmans. C'est le renforcement du clivage majorité/minorités qui est venu à bout des alliances de castes opprimées contre les discriminations des hautes castes.

Pour expliquer ce phénomène, Jaffrelot reste dans le registre du populisme et parle d'un « national-populisme » de droite, aux fondements ethno-nationalistes, qui cherche à défendre non pas le peuple dans son ensemble mais la majorité ethnique uniquement, contre des minorités perçues comme étrangères à la nation et menaçantes. Il avance que, plus que tout autre dirigeant avant lui, Modi joue sur la peur de l'autre et la création de boucs émissaires. L'argument d'un lien étroit

### LA DÉRIVE D'UNE DÉMOCRATIE

entre populisme et polarisation ethnique n'est certes pas sans fondement, mais l'insistance de Jaffrelot sur la notion de populisme dans ce cadre fait courir le risque de voir dans la montée en puissance du majoritarisme en Inde le simple résultat de l'utilisation par Modi d'une rhétorique populiste clivante comme tactique de ralliement. Or, et l'ouvrage le montre parfaitement, la polarisation croissante de la société indienne ne résulte pas simplement d'une rhétorique populiste. De la même façon, elle ne peut être associée principalement à la personne de Modi.

Elle est avant tout la conséquence de la mobilisation historique des forces nationalistes hindoues au nom d'une idéologie forte, selon laquelle « *la communauté majoritaire se construit contre l'Autre musulman sommé de se soumettre ou de se démettre* », et à laquelle Modi fournit un regain de popularité. Le nationalisme hindou cultive depuis sa naissance (et contre toute évidence factuelle) un « *complexe d'infériorité majoritaire* », c'est-à-dire le sentiment d'être une « race » supérieure mais mourante, qu'il faut à tout prix préserver de minorités prédatrices. Que l'on pense à l'assassinat de Gandhi, à la destruction de la mosquée d'Ayodhya, au terrorisme safran ou aux récurrentes émeutes meurtrières contre musulmans et chrétiens, le nationalisme hindou et en particulier le RSS ont une longue histoire d'engagement dans la violence communautaire afin de soumettre les minorités. Modi s'inscrit pleinement dans cette mouvance. Sa politique polarisatrice est moins le reflet d'un répertoire populiste inédit que d'une application décomplexée de l'idéologie nationaliste hindoue, à laquelle il fournit à la fois une nouvelle vitrine et un horizon d'action plus large, allant à l'encontre de la branche de son parti traditionnellement plus modérée. Si ses prédécesseurs ont composé avec les minorités et les tenants du sécularisme, Modi est, quant à lui, sans concessions. En tant que gouverneur de l'État du Gujarat (2001-2014), il a usé de la violence contre la minorité musulmane à une échelle sans précédent (il est accusé d'avoir laissé faire – si ce n'est orchestré – des pogroms anti-musulmans ayant fait plus de 2 000 morts). Une fois à la tête du gouvernement, il a fait basculer le pays dans ce que Jaffrelot décrit dans la deuxième partie de l'ouvrage comme une *démocratie ethnique*.

Notion empruntée à Sammy Smooha qui l'applique au cas israélien, la « démocratie ethnique

» est un régime dans lequel élections, justice et presse sont relativement libres et indépendantes, mais où il existe des inégalités fondamentales entre la majorité ethnique et les minorités, inégalités inscrites dans la loi en Israël et visibles dans les faits en Inde. Sous Modi, la Constitution continue de prôner le sécularisme mais, en pratique, les minorités sont marginalisées par toutes les institutions étatiques, y compris représentatives, et sont soumises à la violence des milices et groupes vigilantes hindous liés au RSS, souvent sous forme de lynchages meurtriers, avec la complicité d'une partie de la police et de la justice. Journalistes, universitaires et ONG sont également la cible de ces groupes. Dans cette démocratie ethnique de fait, les organisations de la nébuleuse nationaliste hindoue jouent un rôle central : plus qu'une action publique ouvertement hostile aux minorités, ce qui caractérise le gouvernement Modi, c'est l'impunité de ces groupes auxquels la violence envers les minorités est sous-traitée. L'Inde de Modi, c'est aussi l'Inde du RSS. Ce que l'auteur affirme d'ailleurs clairement : « *les gouvernants ne sont que la partie immergée de l'iceberg. [...] Ce sont [les responsables du RSS] qui, depuis les profondeurs de l'iceberg, orchestrent la formation du Hindu Rashtra (royaume hindou)* ».

La notion de national-populisme permet certes de comprendre d'importants changements qui accompagnent l'accession de Modi au pouvoir. Mais, étant donné que nombre de ces changements consistent en une mise en application plus radicale de l'agenda fondateur de la mouvance nationaliste hindoue, il est important de ne pas voir en Modi simplement la énième figure d'une vague mondiale de dirigeants populistes, symptômes d'une époque, coupés de toute logique partisane et des systèmes politiques préexistants. Modi est à la fois soutenu et contraint par un puissant réseau d'organisations séculaires, qui l'utilisent autant qu'il les utilise. Il est le produit d'un mouvement et d'une idéologie qui lui survivront.

*L'Inde de Modi* est un ouvrage important pour deux raisons. Il dresse sans ambages un portrait des violences du pouvoir nationaliste hindou, dans un contexte où les universitaires indiens sont eux-mêmes de plus en plus muselés. Il invite aussi à une réflexion sur le rôle joué par le populisme – ou, si l'on ne veut pas utiliser ce terme, par l'émergence d'un leader démagogue – dans la dérive communautaire d'un régime démocratique.

## De l'amour numérique

***J'imagine l'éditeur tenant en main le manuscrit de la sociologue Marie Bergström, et décidant finalement d'y apposer un titre attrayant, Les nouvelles lois de l'amour, de crainte qu'un affichage trop universitaire ne détourne le public généraliste. Non que le texte en soit difficile, bien au contraire : il se lit avec plaisir, tant le propos est large, l'analyse précise, le style élégant. L'ouvrage fait appel à de nombreuses études sociologiques, à l'enquête Epic conduite en France par l'INED et l'INSEE en 2013-2014, et à sa propre enquête exhaustive menée en partenariat avec un site de rencontres.***

par Jean-Jacques Subrenat

---

**Marie Bergström**

*Les nouvelles lois de l'amour.  
Sexualité, couple et rencontres  
au temps du numérique*  
La Découverte, 220 p., 20 €

---

Les sites de rencontres prendraient-ils simplement la suite du *Chasseur français* et autres feuilles de « courtage matrimonial » auxquelles ont longtemps eu recours les célibataires ruraux ou les familles soucieuses de bien caser leur progéniture ? Le numérique a énormément facilité les rencontres en élargissant le périmètre de recherche de partenaires, mais aussi en soustrayant cette quête au regard – et au contrôle – des proches. L'auteure évoque à cet égard l'*insularité* des rencontres qui peuvent ainsi « se dérouler en dehors, et souvent à l'insu, des cercles de sociabilité ». Elle nomme *volontarisme conjugal* le phénomène selon lequel « à l'approche de la trentaine, la liberté en sursis de la jeunesse prend fin : les aspirations à vivre en couple se font plus fortes, de même que les incitations de l'entourage à se ranger ». Vu le développement fulgurant des sites de rencontres en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, qui pouvait imaginer que cette montée de la norme conjugale puisse entraîner, chez les trentenaires, « une dévalorisation équivalente du célibat » ?

Deux aspects rendent le livre de Marie Bergström particulièrement intéressant. D'abord, l'affirmation que, si le numérique a modifié en profondeur les circonstances de la rencontre, il n'a pas révolutionné les comportements, notamment dans la

relation hétérosexuelle qui continue d'obéir à des normes genrées. Ensuite, l'idée que la recherche interactive en ligne n'a pas entraîné un bouleversement du modèle économique, le succès des entrepreneurs de l'intime reposant encore sur un *business model* très classique.

On sait que les sites et les applications de rencontres ont opéré un renversement du scénario de la rencontre : alors que la rencontre face à face constitue habituellement le prélude de toute relation, « elle n'intervient ici que dans un deuxième temps lorsque l'on sait déjà beaucoup de choses » sur la personne contactée en ligne. En raison de cette séquence désormais bien établie, les candidates et candidats établissent des critères pour guider leur choix : le *feeling*, ce « sentiment d'affinité intuitive », l'humour, le style de vie, mais aussi « le dégoût de la mauvaise orthographe », qui ensemble constituent « un mode de communication (en ligne) fort discriminatoire » selon Bergström.

À ces marqueurs sociaux s'ajoutent des attentes différenciées selon que c'est une femme ou un homme qui recherche un.e partenaire. Ainsi, « sur Internet comme ailleurs, on attend des femmes une certaine réserve sexuelle, faute de quoi elles mettent en jeu leur respectabilité, voire leur intégrité physique ». En outre, « pour les femmes, faire preuve de réserve [...] c'est aussi une stratégie pour dégager un espace de négociation quant à la nature à donner à la relation naissante ». À l'inverse, l'initiative masculine serait « un véritable principe organisateur des rencontres en ligne qui structure toutes les étapes de l'échange ». De ces constats, Marie Bergström

## DE L'AMOUR NUMÉRIQUE

tire un enseignement intéressant : « *les rencontres en ligne ne relèvent pas d'une révolution sexuelle. Elles s'inscrivent dans les évolutions de long terme qu'elles prolongent activement. Ces changements, ce sont d'abord l'autonomie croissante de la sexualité vis-à-vis de la conjugalité* ». Et elle conclut sur ce point que « *les rencontres en ligne illustrent par excellence cette exigence contemporaine qui fait du gouvernement de soi le mode principal de régulation de la sexualité* ».

L'autre aspect saillant de ce livre réside dans son analyse du modèle économique suivi par les sites et les applications. La plupart commencent comme des start-ups mais, dès que leur rentabilité est avérée, ils sont courtisés par des agents économiques établis, par exemple des groupes multimédias ou des investisseurs institutionnels cherchant à diversifier leur portefeuille. Aux États-Unis comme ailleurs – et notamment en France –, cette tendance aboutit à un quasi-monopole où « *ce sont in fine quelques grands acteurs qui détiennent la majorité des marques* ». Exemple bien connu, Meetic était d'abord une petite société française avant de devenir une entreprise internationale appartenant au groupe Match, avec une dizaine de sites dans une douzaine de langues.

Par ailleurs, et à l'aide d'entretiens qu'elle conduit elle-même, Bergström démontre le caractère tout à fait conventionnel du modèle qui sous-tend les succès commerciaux du secteur. Elle remarque que, dans la grande majorité des cas, les concepteurs des sites et des applications sont des hommes hétérosexuels dont les critères se reflètent dans l'agencement et l'aspect des produits. Elle souligne aussi le mimétisme dont font preuve ces entrepreneurs, Caramail en France ayant clairement imité le service américain Hotmail. Elle insiste sur la forte uniformisation des produits et des services proposés, où l'entrepreneur ne prétend guère détenir une quelconque expertise (en psychologie ou en relations humaines), mais où les abonnés fournissent eux-mêmes la matière première et la nécessaire curiosité, moyennant évidemment des frais d'inscription, un abonnement ou la tarification de certaines fonctionnalités.

La segmentation est une autre caractéristique de ce *business model*, du site bien sous tous rapports au pourvoyeur de fantasmes spécifiques, du portail pour partenaire sérieux à la plateforme pour rencontres extraconjugales, la plupart s'inscrivant d'ailleurs dans ce que la philosophe Judith Butler

## marie bergström les nouvelles lois de l'amour

sexualité, couple et rencontres  
au temps du numérique



éditions la découverte

a appelé la *présomption d'hétérosexualité*. À côté de ce courant principal, de nombreux autres sites servent les communautés homosexuelle et lesbienne, avec leurs propres codes.

Dans sa conclusion, Marie Bergström observe au sujet de la rencontre amoureuse que « *l'affaiblissement du contrôle extérieur ne se solde pas par un relâchement des comportements, mais plutôt par un contrôle intériorisé plus important* », que « *cet univers privé permet d'expérimenter* ». Elle ajoute que son livre « *plaide pour une lecture matérialiste des transformations récentes de la vie amoureuse et sexuelle* ». Enfin, il s'agit de « *considérer la sexualité et le couple comme des lieux de production de valeurs – des normes de genre et d'autres encore – et non comme un simple réceptacle ou expression de forces culturelles qui prévalent ailleurs* ». C'est là tout l'intérêt de cet ouvrage.

## Permission de sortie

***Si Arnaud Esquerre retrace, de manière assez précise, les méthodes de censure mises en place depuis la Révolution Française jusqu'à l'apparition du cinématographe dans les années 1890, c'est à l'évolution des moyens et motifs de contrôle qui se succéderont au fil des décennies afin de tenter de tenir en laisse la création filmique que le lecteur est convié.***

par Alain Joubert

---

Arnaud Esquerre

*Interdire de voir.*

*Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*

Fayard, 246 p., 20 €

---

Tout commence donc le 11 janvier 1909 par une circulaire adressée aux préfets, leur enjoignant d'interdire tout film « *représentant des exécutions capitales* », et donnant aux maires tout pouvoir en la matière. Il faudra attendre le 19 avril 1913 pour qu'une nouvelle circulaire vienne ajouter un autre motif d'interdiction, à savoir « *toutes scènes à caractère immoral et scandaleux* ». L'affaire se corse : la « vraie » censure peut commencer et, dès lors, l'Église va pouvoir, un peu plus tard, mettre le pied dans la porte !

Mais n'anticipons pas. Pendant la Première Guerre mondiale, la préfecture de police invente le *visa* cinématographique (décembre 1915). Dans la foulée, le ministre de l'Intérieur installe une *commission* chargée d'examiner les films, et la machine à contrôler se met en marche. Dès 1919, c'est au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qu'est confiée l'organisation de la commission, avec pour objectif de faire « *œuvre d'assainissement et d'épuration* », selon les principes suivants :

*. Éviter ce qui pourrait blesser une puissance étrangère*

*. Ne pas laisser présenter des tableaux révolutionnaires, notamment en ce qui concerne le bolchevisme*

*. Ne pas permettre que des scènes de grève, que des contrastes trop prononcés entre la richesse et*

*la misère risquent de provoquer des mouvements dans les salles de cinéma*

*. Ne pas tolérer les inconvenances*

*. Essayer d'atténuer les scènes de violence et diminuer, au moins sur l'écran, le nombre des crimes.*

On notera avec intérêt qu'à ce stade les préoccupations du pouvoir relèvent majoritairement de la chose politique, les inconvenances n'arrivant qu'en fin de parcours ; l'avenir, pourtant, leur appartient !

« *Une fois la censure d'État mise en place, l'Église catholique, institution alors toujours puissante en France, instaure sa propre censure des films, et fonde, en 1927, un Comité catholique du cinématographe* », écrit Arnaud Esquerre. *Choisir*, un journal catholique, propose dès son premier numéro de classer les films selon une « cotation morale » ; puis, sous les directives du pape, relayées par le cardinal Pacelli, le comité se transforme en Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) qui incite les grandes firmes productrices à faire des coupures dans les films si elles ne veulent pas perdre entre un million et un million et demi de recettes, d'après les calculs de la corporation. Ainsi, « *la censure de l'Église n'est donc pas seulement une suppression de l'accès aux films par ses recommandations auprès des fidèles, mais aussi une suppression du contenu des films* », note Arnaud Esquerre.

La Seconde Guerre mondiale verra les différentes formes de censure se faire concurrence, entre zone occupée et zone libre, sachant que la logique de la censure de l'Église ne peut toujours coïncider avec celle de la censure d'État. Alors

### PERMISSION DE SORTIE

que la CCR souhaite étendre son emprise en déclarant que « *les désirs exprimés par le Maréchal sont conformes à nos propres désirs* » – ceci pour la zone libre –, en zone occupée les Allemands veulent interdire tout film soupçonné d’être « antiallemand » et ne permettent pas que les autorités françaises interdisent des films autorisés par la censure allemande. Au nombre des « drôleries », on relèvera que, si sont évidemment interdits les films accusés d’incitation à la haine contre l’Allemagne, « *tous les films interprétés par Michèle Morgan* » sont également bannis ! Il y aurait du Jacques Prévert là-dessous que je n’en serais pas autrement étonné.

La foire d’empoigne entre les censures concurrentes durera jusqu’à la fin de la guerre, mais le dispositif mis en place avant les hostilités ne sera cependant que révisé à la marge, et il faudra attendre la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, et l’après Mai 68, pour que les choses bougent sérieusement.

Avant cela, alors que le rôle du censeur est assuré par le ministre de l’Information, une offensive de grande envergure sera menée contre le film de Jacques Rivette *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*. C’est évidemment l’Église catholique qui est à la manœuvre, l’un des membres de la commission de contrôle étant l’abbé Pihan. En mai 1962, le scénario est présenté à la commission qui émet un avis défavorable ; après réécriture, le tournage peut commencer en 1965, mais l’abbé Pihan sollicite l’intervention du plus haut personnage de l’Église de France, Mgr Feltin, qui demande au ministre d’interrompre le tournage d’un film qui risque de jeter « *le discrédit sur l’institution religieuse et, par là, sur l’Église* » ; également sollicité, le général de Gaulle ordonne qu’on s’oppose à la fabrication du film.

Néanmoins, la commission autorise la sortie du film le 29 mars 1966, assortie d’une interdiction aux moins de 18 ans. Contre cet avis, Yvon Bourges, ministre de l’Information, interdit totalement le film. Par ailleurs, le ministre de la Culture, André Malraux, décide de soutenir la projection du film au Festival de Cannes en 1966. Il faudra encore une annulation de l’interdiction par un tribunal administratif, des élections législatives et un changement de gouvernement pour que *Suzanne Simonin* finisse par être distribué en 1967. Il aura donc fallu cinq ans pour que le public puisse enfin connaître les affres de la Reli-

gieuse ! Mai 68 n’est plus loin... En 1969, sous la présidence de Georges Pompidou, le ministère de l’Information est supprimé, et c’est au ministre des Affaires culturelles qu’il reviendra de gérer la commission. La gauche arrivée au pouvoir, Jack Lang envisage de supprimer purement et simplement la commission de contrôle ; l’Intérieur s’y oppose, mais Jack Lang déclare au président de la commission : « *Proposez-moi des interdictions totales si vous voulez, je ne les signerai jamais* ». Ce qui se révéla exact.

Le livre d’Arnaud Esquerre est parfaitement documenté, et l’on suivra en détail plusieurs cas de films qui agitèrent les esprits au fil du temps. Ayant assisté aux débats en huis clos des membres de la commission de classification (c’est sa nouvelle appellation), Esquerre analyse comment les commissaires interprètent les films, et selon quels critères. À notre époque, s’il n’y a plus d’interdictions totales, demeurent celles formulées à l’égard des mineurs, principalement en raison d’images d’actes sexuels ou de grande violence. Mais, de l’aveu même d’un membre du collège des experts : « *Comment se mettre à la place, parce que c’est un peu ça, comment essayer de visualiser ou d’anticiper les émotions que pourrait ressentir quelqu’un qu’on n’est plus ?* »

Arnaud Esquerre a pu consulter, dans les archives du CNC (Centre national du cinéma), une quarantaine de dossiers de films, allant de *Suzanne Simonin* (Jacques Rivette, 1966) à *Cinquante nuances plus claires* (James Foley, 2018), en passant par *Ken Park* (Larry Clark, 2003) ou *Love* (Gaspard Noé, 2015). À ma grande surprise, il n’est rien dit du chef-d’œuvre de Nagisa Oshima, *L’empire des sens* (1976), qui défia toutes les censures. Réalisé au Japon, mais produit en France par Anatole Dauman, ce film s’attaque à l’histoire authentique d’Abe Sada, « fait divers » criminel qui éclata en mai 1936 à Tokyo ; rejoignant en cela Oshima, je parlerai plutôt d’un acte d’amour fou, véritable aboutissement d’une aventure érotique s’acheminant « *vers une forme de sanctification* », selon ses propres dires.

Je ne vais pas ici développer plus avant le contenu de ce film, comme je l’ai fait ailleurs [1], je me contenterai d’une citation de Georges Bataille : « *L’érotisme est l’approbation de l’amour jusque dans la mort* », phrase magnétique qui semble avoir été écrite tout spécialement pour la circonstance. Sachez pourtant que, pour la première fois dans un film de production normale,



### PERMISSION DE SORTIE

tous les tabous sont brisés ; les *acteurs* (pas leurs doublures) font vraiment l'amour devant la caméra, leurs sexes sont montrés en gros plan, les fêlations s'accomplissent sans retenue, et Oshima parvient ainsi à exprimer toute l'incandescence des rapports érotiques *qui tire son film vers le sacré*, ce qu'aucune marchandise pornographique n'a jamais pu accomplir, en eût-elle eu seulement l'ambition ; l'obscène cède la place au sublime et met le spectateur en présence d'un manifeste en faveur de l'amour fou, puisque l'excès des représentations qui lui sont proposées ouvre à ses yeux un espace dépourvu de limites, l'espace de la liberté poétique.

Au début de son livre, Arnaud Esquerre évoque un décret relatif aux spectacles, en date de janvier 1791. Robespierre, présent lors de la discussion

du projet, s'oppose à l'article VI de ce décret : « Rien ne doit porter atteinte à la liberté des théâtres, et cependant l'article VI du Comité la détruit [...] L'opinion publique est seule juge de ce qui est conforme au bien. Je ne veux donc pas que par une disposition vague, on donne à un officier municipal le droit d'adopter ou de rejeter tout ce qui pourrait lui plaire ou lui déplaire ; par là, on favorise les intérêts particuliers et non les mœurs publiques. Je conclus à ce que l'on ajourne tout le projet plutôt que d'adopter le sixième article ».

Remplacez le mot *théâtre* par *cinéma* ou *film*, et vous aurez la règle à suivre ! Merci Robespierre !

1. Alain Joubert, *Le cinéma des surréalistes*, Maurice Nadeau-La Cinémathèque de Toulouse, 2018.

## Hypermondes (5) : la fiction par-delà la mort

***Une fois refermés, certains livres nous laissent avec plus de questions que de certitudes. On ne sait où les situer. Cependant, ils restent. Dans la mémoire comme une interrogation lancinante, et dans la forêt des publications comme les jalons d'une route à peine visible mais unique. Les éditions La Volte traduisent ainsi les romans de science-fiction de Doris Lessing, Prix Nobel 2007. L'invention du représentant de la planète 8, inédit en France, est le quatrième du cycle Canopus dans Argo : Archives. Parallèlement, Le Visage Vert réédite Le Grand Midi d'Yves et Ada Rémy : secrets trop bien gardés de la littérature française, entre fantastique, mythe et science-fiction.***

par Sébastien Omont

---

**Doris Lessing**

*L'invention du représentant de la planète 8*

Trad. de l'anglais par Sébastien Guillot

La Volte, 176 p., 20 €

**Yves et Ada Rémy**

*Le Grand Midi*

Le Visage Vert, 292 p., 19 €

---

Ni *L'invention du représentant de la planète 8* ni *Le Grand Midi* ne sont des livres joyeux, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne rendent pas heureux leur lecteur. Ils traitent de vies difficiles, de pertes, d'échecs, mais aussi de la façon de les supporter, de la sérénité qu'on peut trouver, finalement, dans certaines manières de faire et d'être. Ils se terminent d'ailleurs l'un et l'autre par des voyages ardues dans des paysages désolés, des voyages fatals au moment où les personnages les entreprennent, et qui pourtant ouvrent sur des formes d'espoir.

*L'invention du représentant de la planète 8* narre le destin d'un monde. Pas de personnages réellement individualisés dans ce roman original, très peu d'action. Seules trois ou quatre voix se détachent, mais elles ne sont envisagées que comme représentantes d'un ensemble. Dans la curieuse société de la planète 8, les noms correspondent à des rôles. Quand on change d'occupation, on change de nom. Doeg, le narrateur, est le « Faiseur de souvenirs et Gardien des Archives », Bratch désigne le médecin, Pedug, l'éducateur, Masson, le constructeur. Les décisions se

prennent sans conflit, par consensus, des « Représentants » se détachant naturellement ou rentrant dans le rang en fonction des besoins, au sein d'une Arcadie heureuse, une colonie agricole au climat idyllique. Cette société à bien des égards utopique a été créée par une civilisation plus avancée, Canopus, dont les Agents visitent régulièrement la planète 8 pour guider avec bienveillance ses habitants.

Quand, à la suite d'une modification de la course des astres, l'Arcadie se transforme peu à peu en désert de glace, le peuple de la planète 8 conserve foi en ses créateurs. À la fois humains et supérieurs aux colons par leurs connaissances, les Canopéens ressemblent aux « Âmes » de « l'El », entreprise qui, dans *Le Grand Midi*, décide du destin du héros, Grégor Kopfmann, et de tous les citoyens de la morne cité où il se retrouve.

Ces gouvernants ne sont pas univoques. Le projet des Âmes peut être légitime et bénéfique, les Agents canopéens paraissent sincèrement désolés de la situation de la planète 8, mais, subtilement, par petites touches, les auteurs montrent le ver dans le fruit : quelles que soient leurs intentions, les Âmes comme les Canopéens privent de fait leurs administrés de libre arbitre. Au nom d'un savoir ou d'une sagesse non partagée – que dans un autre contexte on appellerait « bon sens », « sens des réalités » ou « expertise économique » –, ils prétendent décider pour les simples humains. « *Nous avons le droit en arrivant ici de connaître notre destin* », revendique Kopfmann ; « *Une révélation brutale effraierait les candidats* », répondent les Âmes. La

**HYPERMONDES (5)**

manipulation peut-elle être légitime ? Faut-il s'abandonner au pouvoir politique ou au pouvoir spirituel (qui semblent se confondre dans les deux livres) ? Que faire quand ces pouvoirs se révèlent eux-mêmes imparfaits, défaillants ?

Doris Lessing laisse le lecteur interpréter comme il veut la glaciation de la planète 8. Son roman est une longue élégie pour un peuple qui meurt, en même temps qu'une étude des situations désespérées. Peut-on trouver un réconfort dans le souvenir, dans le sentiment qu'on a accompli son destin, comme Johor, l'Agent canopéen, invite la jeune Alsi à le faire en la poussant à raconter son enfance ? Ou dans la conscience qu'« *une multitude d'individus qui se pensent uniques* » se trouvent englobés « *dans un tout* » et que, si la vie s'éteint à un endroit, « *ce charme, ce ravissement* » qu'elle représente réapparaîtra ailleurs ?

Dans la postface, l'écrivaine explique ce que son roman doit à sa fascination pour les expéditions polaires, en particulier celle, tragique, de Scott au pôle Sud. Elle mentionne le plaisir qu'elle a eu à décrire un monde de neige et de glace, comme elle s'interroge sur les états d'âme à l'approche de la fin. Scott avait-il conscience qu'il laisserait la vie dans son expédition ? Quelles pensées ont pu être les siennes dans les derniers jours ? Tels sont les sujets que peut traiter un roman de science-fiction comme *L'invention du représentant de la planète 8*. Pour les « Représentants », cela culmine dans une marche sous la neige au sein de montagnes polaires, magnifiquement écrite.

À travers l'agonie d'une planète, Doris Lessing questionne aussi la possibilité même de raconter. L'incapacité de réellement exprimer et transmettre l'atmosphère d'un rêve peut être adoucie par la conscience que nos semblables ont pu faire le même rêve, et donc connaissent cette atmosphère. Les limites du langage n'empêchent alors pas de raconter.

Dans *Le Grand Midi*, pendant ce qui ressemble à la déroute de juin 1940, Grégor Kopfmann croise d'étranges soldats : « *Ils étaient sept, coiffés d'un bonnet à fourrure, la carabine posée en travers de la selle, sur la schabraque en peau de mouton. Et ceux-là me parurent si dressés, si endurcis au spectacle de la mort que je ne doutais pas qu'ils étaient les écuyers de la dernière heure* ». À chaque fois que le colonel Ernte Lethal qui les

dirige réapparaît, la mort frappe, de préférence les femmes aimées de Grégor. Celui-ci se heurte à un monde d'amour impossible, l'amenant à la haine de soi et au désespoir, puis à la cité crépusculaire où l'attend un hypothétique recrutement par l'El.

Tout *Le Grand Midi* affirme la résistance des choses à un personnage qui se débat au sein de l'incompréhension, d'une atmosphère cotonneuse, subtilement absurde, empruntant aux grands mythes de l'humanité – Kopfmann et sa compagne Blue Devil arpentant le désert, Adam et Ève après la chute ; et, dans leur postface, Yves et Ada Rémy évoquent le *Bardo Thödol*, le livre tibétain des morts. La philosophie est également convoquée (« le grand midi » renvoie à *Ainsi parlait Zarathoustra*), de même que la littérature (il y a quelque chose de kafkaïen chez Grégor Kopfmann cherchant à se faire embaucher par l'El) et la fiction des années 1960 (les installations de l'El sur la colline peuvent rappeler le village de la série *Le prisonnier*). Tous ces éléments se fondent en un ensemble harmonieux, inclassable et dynamique, explorant les oscillations inquiètes de Kopfmann entre l'El et Blue Devil, l'acceptation et la révolte, et l'espoir que la fin conduise malgré tout quelque part. « *Et ce sera le grand midi, quand l'homme sera au milieu de sa route entre la bête et le Surhomme, quand il fêtera, comme sa plus haute espérance, son chemin qui mène à un nouveau matin* », écrit Nietzsche (exergue du livre).

Le récit, donc la littérature, est une des solutions pour faire face à l'inéluctable. Les Âmes invitent aussi Grégor Kopfmann à raconter sa jeunesse, rythmée par ses amours et ses rencontres avec le colonel Ernte Lethal, et même à la rédiger, à la mettre en forme. Les maîtres de l'El souhaitent ainsi qu'il s'en détache, qu'il « *perde la nostalgie de jadis* », mais ce n'est pas ce qui arrive : « *J'avais aussi un penchant trop marqué pour les histoires, sans doute parce qu'elles étaient miennes et que je pensais en les racontant les perpétuer ou du moins leur donner une passagère survivance* ».

Aux frontières des genres, Doris Lessing aussi bien qu'Yves et Ada Rémy montrent comment la littérature d'imagination peut s'emparer de questions métaphysiques, leur donner une forme narrative, et affirmer le pouvoir du récit, des « histoires », pour questionner les perspectives les plus sombres, et ainsi les accepter.

## Suspense (24) : de l'Histoire au polar

***L'historien Shlomo Sand, auteur de Comment le peuple juif fut inventé, où il déconstruisait le mythe sioniste qui a façonné l'histoire juive, se met avec La mort du Khazar rouge au roman policier.***

par Claude Grimal

---

**Shlomo Sand**

*La mort du Khazar rouge*

Trad. de l'hébreu par Michel Bilis

Seuil, 384 p., 21 €

---

Dans ce polar, c'est le professeur Yithzak Litvak, de l'université de Tel Aviv, qui joue, si l'on peut dire, le rôle de Shlomo Sand. Ce spécialiste du Moyen-Orient a autrefois publié un livre démontrant qu'une grande partie des habitants juifs d'Europe orientale a pour origine le royaume khazar converti, théorie dérangeante pour le sionisme officiel qui tient mordicus à son récit mythique fondateur de l'exil. Lorsque *La mort du Khazar rouge* s'ouvre, en 1987, Litvak gît assassiné sur son lit, lardé de coups de couteau. Peu après, le corps sans vie de son frère jumeau est découvert dans la rue et, deux jours plus tard, celui d'une de ses étudiantes est trouvé sur une plage de Bat-Yam. Émile Morkus, seul policier arabe de la Sûreté, est chargé d'enquêter sur le meurtre du professeur et de la jeune femme – celui du frère jumeau de Litvak ayant été jugé, à son grand dam, sans rapport avec les deux autres. Malgré sa persévérance, il a du mal à faire avancer les dossiers, et se heurte au mutisme du Shabak, le service des renseignements intérieurs, qui refuse de communiquer la moindre information, alors que Morkus a le sentiment que leurs agents ou leurs opérations ont à voir avec les assassinats. Alors qu'il pense avoir trouvé une piste, il est dessaisi des affaires ; un coupable est promptement trouvé pour l'assassinat de l'étudiante et tout aussi promptement condamné à vingt ans de réclusion malgré ses protestations et ses alibis incontestables.

On aura entretemps fait un détour par Paris, après les relations entre le Shabak et la DST ou le SAC, rencontré, sous un autre nom, un personnage qui ressemble fort à Resciniti de Says (l'assassin de Pierre Goldman et d'Henri Curiel) et constaté l'infiltration des services secrets dans les

milieux gauchistes français et israéliens (l'extrême gauche est chez Sand agitée, bavarde et irresponsable).

Puis le récit fait un saut de vingt ans et reprend en 2007. L'enquête sur le meurtre de Litvak se trouve en effet relancée par un nouveau meurtre de professeur à l'université de Tel Aviv (Shlomo Sand en profite pour tomber derechef à bras raccourcis sur un milieu universitaire pusillanime et rongé par l'arrivisme). Markus a, hélas, pris sa retraite, mais son ancien adjoint, maintenant commissaire, va le prier de lui apporter une aide officieuse. Cette fois-ci, grâce aux progrès de la science (ADN, etc.) et aux langues qui se délient sur les événements d'autrefois, la vérité apparaîtra.

Le divertissement qu'offre *La mort du Khazar rouge* n'obéit pas aux lois de la plus grande subtilité polaresque, mais là n'est pas son intention. Le livre cherche surtout à donner une vision tant de l'histoire d'Israël que de la société israélienne. Il y réussit par le biais d'une intrigue étalée dans le temps, qui permet de mesurer les durcissements politiques advenus au cours de deux décennies, et aussi par le biais de personnages occupant des positions « ethniquement », intellectuellement ou statutairement particulières dans la société israélienne (le commissaire arabe, l'historienne à contre-courant du consensus, l'espion intouchable...). Sand montre ainsi comment dans son pays tout concourt à effacer ce qui fut arabe, à maintenir les populations non juives et juives orientales dans des statuts subordonnés et à faire taire qui s'avise de protester. Les remarques anecdotiques sont parlantes : c'est l'avenue Ibn Gabirol de Tel Aviv appelée par les habitants Even Gvirol parce que son vrai nom « fait » arabe (Ibn Gabirol est un néoplatonicien juif andalou du XI<sup>e</sup> siècle) ; c'est le malheureux Aboutboul condamné pour le meurtre de l'étudiante parce que, juif tunisien pauvre, il est le bouc émissaire idéal de la police et des services secrets désireux que le vrai coupable ne soit pas



### SUSPENSE (24)

découvert ; c'est l'armée israélienne qui considère les jeunes immigrés de Russie comme assez juifs pour faire leur service militaire, mais pas assez pour, en cas de décès, être inhumés à côté de leurs camarades morts.

L'Israël de Shlomo Sand est un pays théocratique, militarisé et hyper-nationaliste qui s'autorise déviances et illégalités. Morkus, le perspicace enquêteur du livre, ne cesse fort dignement d'en souffrir, et ses talents d'être considérés avec perplexité par ses collègues, surpris qu'« un "petit" détective "arabe" [puisse] avoir un si "gros" cerveau juif ».

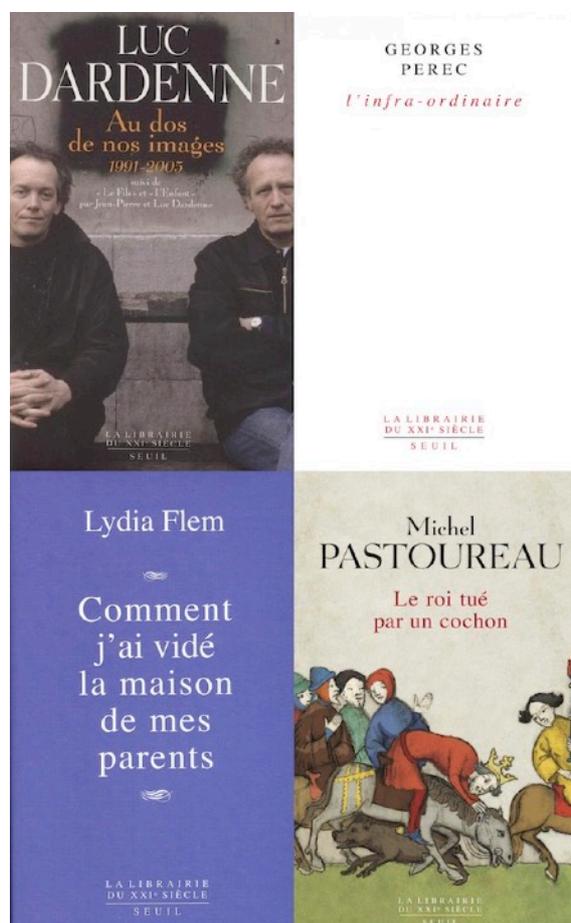
La proximité affective de Sand avec ce personnage sympathique est un des aspects plaisants du livre, comme d'ailleurs sa proximité avec ceux qui dans ses pages sont authentiquement à la marge ou contestataires. Ainsi l'auteur a-t-il pu, dans une interview, s'amuser à confier qu'il se sentait en effet « un peu arabe, homo et femme » (les figures réconfortantes de *La mort du Khazar rouge* appartenant à ces trois « catégories »).

Sand est aussi profondément israélien dans son amour pour un pays dont pourtant il désespère. Le poète Mahmoud Darwich s'en était bien rendu compte lorsque, après l'avoir rencontré, jeune militaire, il lui dédia le célèbre « Le soldat qui rêvait de lys blancs » dont les trois derniers vers, supposés être les paroles de Shlomo Sand, disent : « *La patrie... / C'est boire le café de sa mère / Et rentrer, à la tombée du jour, rassuré.* »

Le café de la mère et les lys blancs du soldat Sand appartiennent au domaine de la nostalgie ; le Sand adulte s'occupe maintenant de « donner des gifles à l'essentialisme juif ». Après celle qu'il lui assène ici sous la forme divertissante du polar, il compte poursuivre, toujours sur le même mode. Il prévoit en effet une suite à *La mort du Khazar rouge*, qui prendra cette fois-ci pour thème la recherche de l'ADN juif, nouvelle marotte essentialiste de la génétique, car, dans le domaine du « savoir », les sciences humaines n'ont pas l'apanage de l'imbécilité nationaliste. On attend ce prochain polar avec impatience, en espérant y retrouver les attachants personnages de *La mort du Khazar rouge*.

## Notre librairie

dossier coordonné par Hugo Pradelle



La collection créée par Maurice Olender il y a trente ans s'inscrit dans son époque. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », devenue en 2001 du XXI<sup>e</sup>, constitue un laboratoire d'idées et de formes narratives originales. Inaugurée par *La tombée du jour* de Michel Schneider, *L'infra-ordinaire* et *Vœux* de Georges Perec, *Le goût de l'archive* d'Arlette Farge, *Domaines et châteaux* de Marc Augé, publiés le 1<sup>er</sup> septembre 89, la collection compte aujourd'hui plus de 200 titres.

Lire les livres qu'édite Maurice Olender revient à se plonger dans le dédale d'une bibliothèque. Les livres qui la composent abolissent les notions de genre et de disciplines pour privilégier une certaine disposition face au monde contemporain. Il semble que son créateur, figure de premier lecteur, ne privilégie que la disposition singulière adoptée par l'écrivain.

Comme nous l'avons fait pour l'anniversaire de « L'Imaginaire », nous avons demandé à des

collaborateurs d'*EaN* de nous accueillir dans leur bibliothèque intérieure, au plus près des livres qu'ils aiment ou qui les ont marqués. Partage intime et généreux, ils invitent à lire ou relire des textes, mais plus encore à considérer la façon dont nous lisons, dont nous sommes habités par des imaginaires, des formes et des idées.

Il y a deux manières d'approcher cette collection qui n'en est peut-être pas une tant elle paraît atypique. Soit on se plonge dans la bibliothèque fictive qu'elle nous propose, fouillant dans sa mémoire, mettant des livres en relation. Soit on s'attache à un texte singulier qui nous a fait dévier de notre chemin de lecteur habituel, s'attachant à des présences singulières. Mais c'est toujours une manière de lire, de relire, qui se déploie devant nous lorsqu'on considère cette collection diverse et les sentiments peu définissables qui nous assaillent alors.

## Deux enfances, deux maisons

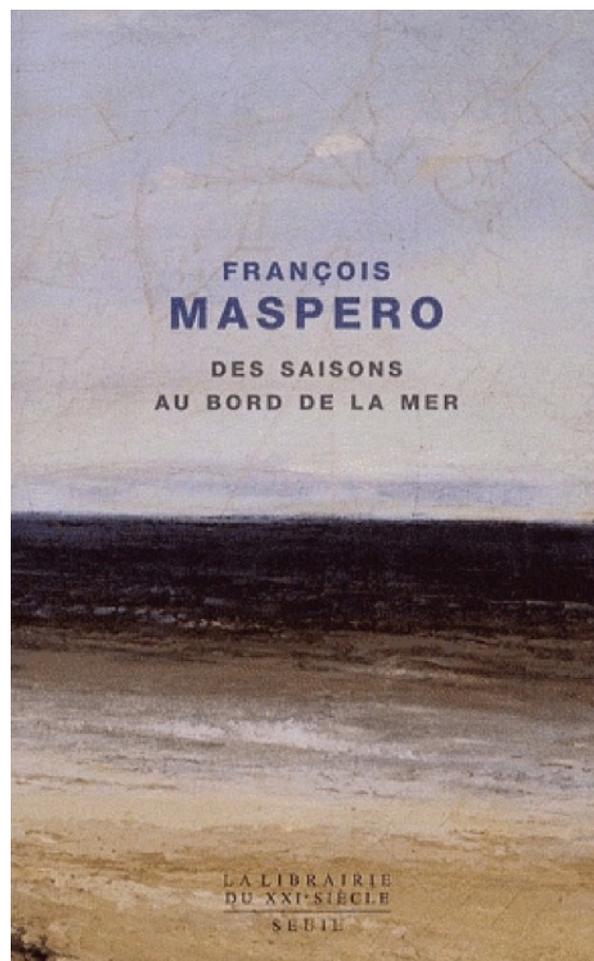
par Jean-Yves Potel

Avec son dernier livre paru en 2009, François Maspero tente de fixer les souvenirs de deux enfances, la sienne et celle de sa fille disparue, en deux maisons, l'une au bord de la Manche, l'autre sur une île bretonne, à vingt ou trente ans d'écart. Il doute d'y parvenir. Les lieux ne sont pas nommés, ni même l'auteur qui apparaît dans le premier texte comme « *le garçon* », dans le second il est « *le père* » ; ni la fille dont on ne connaît pas le prénom. Mystère de deux silhouettes qui se répondent, se ressemblent, s'aiment.

Des souvenirs difficiles à traquer, écrit-il : « *C'est une opération cruelle, comme fixer un papillon sur une épingle ainsi que le faisait son grand père.* » C'est pourtant ce qui fait l'originalité et la force de ce livre né d'une nostalgie multiple des lieux, des êtres aimés, des pleurs et des rires d'un narrateur qui voyage dans un monde disparu, retrouve le nom des arbres, les escarilles des locomotives, les bonheurs de la petite fille, les fleurs ou les ciels, et ces grands oiseaux de mer qu'on appelle fou de Bassan, avec lesquels il dialogue tout au long du récit.

Cela se passe sur fond de guerres. D'abord la Seconde qui rôdait dès sa petite enfance sous le Front populaire, qui emporta son père mort en déportation, un savant : « *Il aime être avec son père, c'est toujours rassurant, un père, mais il a trop souvent l'impression confuse que pour celui-ci, il n'est qu'un petit être déconcertant* » ; et son grand frère, mort en héros de la Résistance, sa blessure d'adolescent : « *La guerre restait inscrite en lui, il la portait dans sa mémoire, non comme de simples cicatrices, mais comme si elle n'en finissait pas d'y agoniser. Et ce frère, dont on avait parfois l'impression qu'il avait du mal à prononcer le nom, il le sentait encore vivre en lui, inséparable, comme si sa mort elle-même faisait partie de son être, de sa chair, de sa vie.* »

Suivit la guerre d'Algérie qui éloigna le père de la petite fille. Il partait en reportage, était menacé de mort, passait des heures à taper sur sa machine à écrire Olivetti. Mais quand il revenait sur l'île, rejoignait sa femme et sa fille, quand le bateau approchait la rive, il les apercevait sur le quai, faisant « *de grands signaux avec les bras. De plus près il lui sembla que la petite fille sautait à*



*pieds joints. Et de plus près encore, il vit que ce n'était pas des sauts, mais une danse. Rien d'étonnant parce qu'elle dansait à toute heure du jour, et c'était bien pour cela qu'il l'avait surnommée Feu Follet. Sur le quai, quand il embrassa la mère et la fille, il se sentit une fois de plus léger et libéré. Comme si la mort était restée derrière lui, sur le continent. »*

La première maison, celle du grand-père, un humaniste et un industriel du Nord, a été remplacée par un lycée technique qui porte son nom. Et la seconde, longtemps habitée par la fille après la séparation des parents, il en conserve des moments « *gravés dans sa mémoire en images mouvantes et cependant indélébiles, lumineuses au point d'en être parfois douloureuses, comme trop de lumières sur un écran. Mais l'écran c'est lui-même, et c'est surtout de cela qu'il souffre.* » Il n'y est plus retourné, sauf une dernière fois après la disparition de sa fille. Et il s'est demandé « *ce qu'il a su vraiment de l'enfance de sa fille dans l'île. Quelle est la part du fantasme et de la réalité dans ses souvenirs de leur vie quotidienne d'alors ?* »

**François Maspero, *Des saisons au bord de la mer.* Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 172 p., 15 €**

## Ni lu, ni connu !

par Roger-Yves Roche

On ne commente pas un non-livre, ou alors il faudrait le non-commenter. Ainsi commencerait, et se terminerait, ma courte non-critique, si toutefois on me demandait de l'écrire, de *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* de Marcel Bénabou, ouvrage « insolite autant qu'improbable » (quatrième de couverture), paru provisoirement dans la collection Textes du XX<sup>e</sup> siècle/Hachette, avant d'être définitivement réédité, il faudrait dire : abrité, dans La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle.

De ce non-livre, jubilatoire, intelligent, bourré de références et d'esprit(s), je garde un souvenir éblouissant... et quelque peu nébuleux. Non pas tant en raison de l'âge auquel je l'ai lu (à sa parution, je crois, en 1986), que parce qu'il contient, en son fond autant qu'en sa forme, les éléments mêmes qui contribuent à la diffraction, voire la dissolution, de tout souvenir à son endroit.

Pour l'expliquer autrement, et plus simplement : *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* ne ressemble à aucun autre livre de son auteur, et pour cause ! C'est qu'il n'a de cesse de nous démontrer qu'il n'a pas pu l'écrire... tout en l'écrivant. S'ensuivent moult considérations sur les avantages de la page blanche, les profits de la procrastination, les bénéfices de la frustration et autres gains des textes avortés. Il n'est pas jusqu'au désir de fuite en avant qui ne fasse l'objet d'un éloge en longue, bonne et due forme. Bénabou fait l'autruche comme d'autres font œuvre. Un psychanalyste, freudien, y perdrait son latin...

C'est peu de dire que dans ce non-livre, Bénabou le scribe avance masqué. Il se glisserait presque entre les doigts, si jamais l'expression a un sens. Ne serait-ce d'ailleurs pas son histoire de juif marocain qu'il diffère d'autant ? On tient là, peut-être, enfin, une vraie autofiction : ni lu, ni connu !

On s'étonnera et on ne s'étonnera donc pas que le non-auteur ait remis, un peu, plus tard, l'ouvrage sur le métier : *Jacob, Ménaïem et Mimoun. Une épopée familiale*. Las ! Ce dernier se révèle tout autant pénélopique que le précédent : ni plus qu'un presque autre livre, ni moins qu'un autre presque livre. Décidément, écrire jusqu'au bout serait trahir.

MARCEL  
BÉNABOU  
POURQUOI  
JE N'AI ÉCRIT  
AUCUN  
DE MES LIVRES

LA LIBRAIRIE  
DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE  
SEUIL

J'ai longtemps cherché, et je cherche encore, ce non-livre parmi d'autres non-livres, ayant oublié où je l'avais rangé, sans doute quelque part entre deux lettres, deux genres, deux couleurs. À moins qu'il ne soit devenu, comme par enchantement, un fantôme dans la bibliothèque. À bon éditeur...

**Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 208 p., 15,20 €**

## Lectures sentimentales

par Norbert Czarny

*Penser/classer, L'infra-ordinaire, Je suis né* : voilà vers quoi mon regard se tourne si je cherche les volumes publiés dans La Librairie désormais trentenaire chevauchant deux siècles. Non loin de ces volumes et de toute l'œuvre de Perec, se sont installés *Pleurnichard, Mon père, Inventaire* et *La plus précieuse des marchandises*, écrits par Jean-Claude Grumberg. Le 20<sup>e</sup> et le 10<sup>e</sup> arrondissement peuvent se trouver proches, mais pas seulement eux. Des disparitions leur sont communes.

Je m'arrête sur *Je suis né*. Et, dans *Je suis né*, sur la lettre en date du 7 juillet 1969 qui commence ainsi : « *Cher Maurice Nadeau* ».

J'aime la lire pour les sentiments qu'elle cache et révèle à la fois. Perec est un écrivain réservé ; Nadeau ne montrait guère ses émotions. Sans tout lui devoir, le premier doit beaucoup au second, et d'abord de l'avoir aidé à devenir écrivain, comme André Bazin a aidé François Truffaut à devenir critique puis cinéaste. J'associe ces deux jeunes gens et ces deux « anciens » parce que la révolte et l'envie de créer des deux artistes avaient besoin d'être reconnues et soutenues par deux aînés qui sauraient les guider, et surtout les « lâcher », comme on lâche un ballon, pour qu'il vole haut et loin.

J'aime lire cette lettre comme j'aime les récits de filiation, de fidélité, de reconnaissance entre un « père » (biologique ou spirituel) et son fils. Me vient ici à l'esprit un texte tiré de *Pourquoi écrire ?* intitulé « Patrimoine » : Philip Roth évoque Hermann, son père, qui connaissait l'histoire sociale de Newark en romancier, et a tant inspiré l'auteur de *Némésis*, le « vrai » romancier.

À part ça, peu de textes me paraissent plus stimulants que *L'infra-ordinaire* et *Penser/Classer*. Ah si, peut-être *L'œuvre des jours*, de Pierre Pachet, dont je regrette rétrospectivement qu'habitant du 3<sup>e</sup> arrondissement (mais aussi sachant penser et classer) il ne figure pas au même catalogue que Perec et Grumberg.

GEORGES  
PEREC

*l'infra-ordinaire*

LA LIBRAIRIE  
DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE  

---

SEUIL

## Toute une bibliothèque

par Marc Lebiez

Il semble aller de soi, pour célébrer l'anniversaire de « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », de parler d'un livre qui a été publié dans cette collection. Comment choisir ?

J'ai pensé évoquer le silence de Daniele Del Giudice, qui persiste depuis une décennie et me trouble d'autant plus de la part d'un auteur qui a intitulé un de ses livres *L'oreille absolue*. J'ai lu tous ses romans, et même ce bel *Atlas occidental* dont nous ne devons pas l'édition française à La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle. Mais comment parlerais-je d'un écrivain dont je déplore le silence, quand il s'est fait connaître par un roman-enquête sur un écrivain dont on a pu penser qu'il n'écrivait pas, Roberto Bazlen ? Il me faudrait donc récrire *Le stade de Wimbledon* ou du moins m'adonner à quelque variation sur le même thème – comment oserais-je ? Il me reste donc à me taire à mon tour.

Mais cette collection, tout de même.

J'ai pensé à Paul Celan, un des plus puissants poètes de sa génération, le premier peut-être qui nous apparaisse ainsi alors même qu'il n'écrit pas dans notre langue. Il est né germanophone dans une ville alors roumaine, fut déporté en tant que Juif, vint vivre et travailler à Paris tout en composant en allemand. Bref, voici le premier grand poète depuis Rilke à pouvoir être dit européen, ce n'est pas une qualité à laquelle je puisse demeurer insensible et je sais gré à Maurice Olender d'avoir publié trois de ses recueils en édition bilingue. Mais je voudrais insister sur un autre point : la publication de ses correspondances avec trois femmes, Gisèle, son épouse ; Ingeborg Bachmann, l'autre grande voix de la poésie germanophone ; Ilana Shmueli, l'amie d'enfance connue à Tchernowitz (comme on orthographiait à l'époque). Dans les trois cas, les relations ont été marquées par une tendresse suffisante pour que Celan dise beaucoup de choses, quoique avec une pudeur telle que lire ces correspondances ne suscite pas le sentiment d'une indiscretion. La masse de ces correspondances – celle avec Gisèle Celan-Lestrange occupe 1 500 pages – en fait un document extrêmement précieux pour comprendre ce poète dense et compact. On lit des lettres et des lettres, et puis un seul poème, d'une dizaine de vers, et tout s'éclaire.



Daniele del Giudice

Les livres de La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle ne se ressemblent pas. Le dernier publié de Daniele Del Giudice ne fait que 80 pages et il est de tout petit format, une étroite plaquette. Ils diffèrent aussi par leur objet et leur genre. Quoi de commun entre les petits textes de Georges Perec et la somme de Jean-Paul Demoule contre le concept d'Indo-Européens ? Ou même entre les souvenirs de Monique Lévi-Strauss que son père a jetée « dans la gueule du loup » dans l'Allemagne des années 1939-1945, et la très académique correspondance de son mari avec Jakobson ? Des romanciers, des critiques, des psychanalystes, des poètes, des historiens, des ethnologues, des hellénistes ; des volumes minuscules, d'autres énormes – les livres de La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle sont disséminés un peu partout dans ma bibliothèque. Quel bonheur !

## Épouser le déséquilibre

par Sophie Ehram

Comme tout bon lecteur de Lewis Carroll le sait, une fois de l'autre côté du miroir, Alice traverse tout un échiquier pour devenir reine. *La reine Alice* de Lydia Flem relate un autre genre de traversée, celui de la maladie, la vraie, celle qui fait peur, la « *reine des maladies* » : le cancer.

La référence à Lewis Carroll m'a intriguée, la trame narrative m'a interpellée – qui de nos jours n'a pas dans son entourage au moins une personne confrontée à « une longue maladie » ? J'ai suivi Lydia Flem dans son numéro de funambule, tâchant d'équilibrer légèreté et gravité.

La dure réalité de la maladie (fatigue, perte de cheveux, accès de désespoir) n'est pas occultée ; la narratrice, nouvelle Alice, se pare de foulards colorés enroulés en turban, convoque les étoiles pour tenir à chaque vague de traitement, entourée d'une ribambelle de personnages loufoques, exaspérants ou réconfortants. Ce livre est doublement lié à Lewis Carroll puisque la photographie y occupe une place importante, capturant des instants pour mieux apprivoiser une temporalité qui échappe.

Livre faussement frivole donc, sur tout ce qui permet de se confronter à la douleur et à la mortalité. Trouver images inspirantes et musiques rassérénantes ; si certains sens s'émoussent, comme le goût, savourer un festin verbal et imaginaire. Essayer d'écrire ; si lire est difficile, se remémorer une phrase ou un vers aimé. Se poser des questions philosophiques, mais sans se prendre trop au sérieux. Accepter ses limites, ses échecs, ses impatiences. Ainsi de case en case, malgré les passages très éprouvants comme le Laboratoire des Agitations Vaines, Alice persévère et trouve le chemin de la convalescence.

Fiction et réalité sont indissociables : ce qui s'échafaude dans l'esprit devient béquille du corps malade, tandis que les épreuves physiques et psychiques enrichissent le récit. La voix d'Alice change de personne, soliloque et dia-



Lydia Flem

logue, explore toutes les possibilités qu'offre le langage ; parfois les mots ne suffisent pas, parfois ils correspondent à l'expérience, parfois ils aident à la dépasser. Pour affronter une maladie aussi complexe, une « *alchimie du verbe* » semble ici le complément nécessaire de la chimie thérapeutique. « *Alice aimait s'envelopper de mots comme d'une couverture qui la mettait à l'abri de la souffrance.* » C'est l'impression que laisse cet ouvrage de Lydia Flem : un patchwork coloré et réconfortant.

**Lydia Flem, *La reine Alice*. Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 320 p., 19,80 €**

## La perte et le bienfait

par Marie Étienne

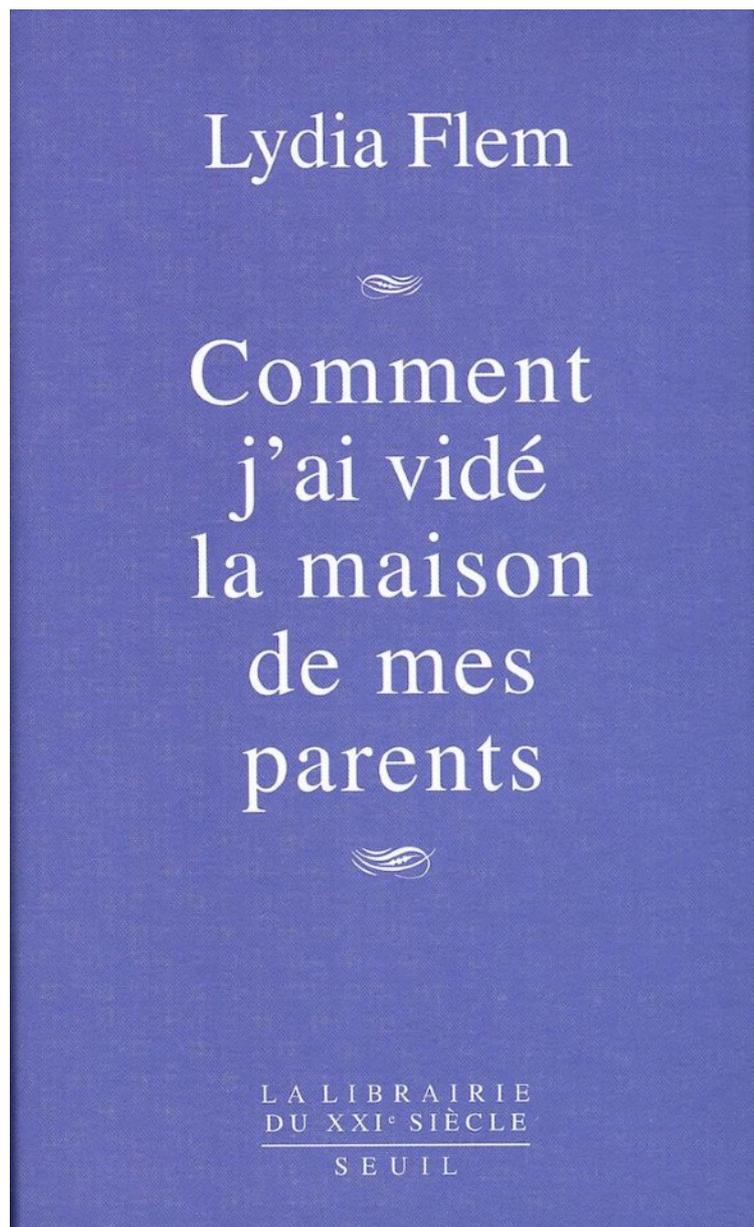
Il est des livres qu'on garde en soi sans les avoir ouverts, sans même les avoir eus entre les mains. On en ignore la couverture, parfois jusqu'à l'auteur.

Ce fut le cas pour moi du livre de Lydia Flem. J'avais le souvenir qu'il était publié par Maurice Olender, ce qui d'emblée l'auréolait, et vaguement le souvenir de son titre, explicité par un article paru à sa sortie. Parce que, à cette époque, je changeais de maison et écrivais sur mon enfance, je triais, je rangeais, je lisais, je jetais des archives. Or c'était le sujet que traitait Lydia Flem. Occupée que j'étais par ma propre expérience, découvrir que son livre existait, qu'une autre avait pour moi ou en même temps que moi réfléchi à la perte et au trop-plein d'un héritage, me suffisait, voire me comblait. Je n'avais pas besoin de lire. J'en serais restée là si l'occasion de revenir à Lydia Flem ne m'avait pas été donnée.

Son livre peut surprendre. Concis, organisé en 12 brefs chapitres, comme les mois d'une année, chacun porteur d'un titre, grave ou joueur selon le cas, il ne se complaît pas dans la demi-obscureté, l'indétermination d'un état malheureux. C'est un récit très personnel en même temps qu'un essai où l'écrivaine psychanalyste tente de réduire le chaos d'une maison abandonnée par ses propriétaires et celui d'un esprit en proie aux émotions les plus aigües. Amenée à se pencher sur ce qui fonde un héritage, chose très différente d'un legs, elle constate : « *J'héritais, j'aurais aimé recevoir* ».

Comme Lydia Flem se veut l'héritière active de sa filiation, elle s'interroge sur l'univers où elle vivait, sur les objets qui l'entouraient et sur ses relations avec son père, émigré russe, avec sa mère, résistante déportée à Auschwitz. Elle veut savoir et oublier, garder et se défaire. Travail du deuil de ses parents, de son enfance. Elle souffre d'être une intruse en entrant dans des lieux qui n'étaient jusque-là pas les siens afin, en toute impunité, d'y « *puiser, y jeter, y détruire* » tout ce que bon lui semble.

À ces situations infiniment douloureuses que chacun a connues ou sait qu'il connaîtra « *sans*



oser en parler à personne », Lydia Flem propose des solutions qui sont les siennes, tantôt pragmatiques (elle trouve la destinataire idéale pour la garde-robe de sa mère), tantôt sensibles et tendres et tantôt inflexibles pour survivre au passé : « *Le détachement [...] demande une longue métamorphose intérieure, un travail de patience, une mise à l'épreuve sans cesse renouvelée* ». Vivre la perte en toute conscience et en tirer bienfait, tel est l'enseignement d'une femme qui sait dépasser la douleur et « *célébrer la victoire de la vie sur la mort* ». La retrouver dans d'autres livres, publiés chez le même éditeur, ne pourra être qu'un bonheur.

**Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*. Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 160 p., 13 €**

## Souvenirs floconneux

par Jean Goldzink

À la troisième page du livre de Jean-Loup Rivière, *Le monde en détails*, je lis ces mots bizarres, bizarres sous la plume d'un critique théâtral : « *Entre la pluie et la neige, j'avoue une préférence pour le flocon.* »

J'aime lire Jean-Loup Rivière parce que chacun de ses livres est une promenade imprévue, et chacune de ses phrases une occasion de rêver. Ce professeur d'université, chose étrange, ignorait le style professoral et la méthode magistrale.

Ce goût du flocon sous les cintres lui évoque la dernière scène de l'*Amphitryon* de Kleist, mis en scène par Klaus Michael Grüber, quand l'héroïne regarde le flocon fondu dans sa paume humide, qu'elle tend ensuite vers la salle en disant : « *Ach !* ».

Et moi, je ne sais pourquoi, je songe au contraire à un théâtre sec, dur, coupant, agressif de par sa distance, que j'ai découvert à 19 ans, en juillet 1956, au Berliner Ensemble. Un mois avant la mort de Brecht, apprise sur l'île de Rügen, la patrie de Gerhart Hauptmann. Je travaillais le jour à restaurer la Stalinallee, avec un ami du lycée Voltaire.

J'espère qu'on ne verra jamais des flocons tomber en voletant sur *Mère Courage*. Il y faut de la pluie, de la glace, ou des rayons ardents, des vents cruels. Je revois Helena Weigel tirer sa charrette de cantinière à travers la guerre de Trente Ans. Jamais je n'aurais imaginé que le Théâtre (la majuscule est de Rivière) pût atteindre cette perfection, dont il dit à juste titre qu'elle risque d'exténuer le désir d'une autre représentation.

Et de fait, nulle mise en scène française n'a pu égaler ces deux souvenirs uniques de juillet 1956 : la Weigel dans *Mère Courage*, et Ernst Busch dans *Galileo Galilei*, quand le cardinal se transforme sous nos yeux en pape – comme un membre du Politburo devenant premier secrétaire du Parti. Mais si le lieu ne fait pas de doute, était-ce bien la même année, au même mois ?

Jean-Loup Rivière n'a que trop raison : « *Le théâtre ne commence à compter et à n'être lui-*

JEAN-LOUP  
RIVIÈRE

LE MONDE  
EN DÉTAILS

LA LIBRAIRIE  
DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE  
SEUIL

*même qu'au moment où il pourrait être tout autre chose. Ne commence à naître qu'au seuil de sa disparition.* »

Au théâtre, les yeux regardent à travers la mémoire, ses ombres et rayons, frissons et soupçons.

Jean-Loup Rivière, *Le monde en détails*.  
Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle »,  
336 p., 21 €

## Lectures revers

par Hugo Pradelle

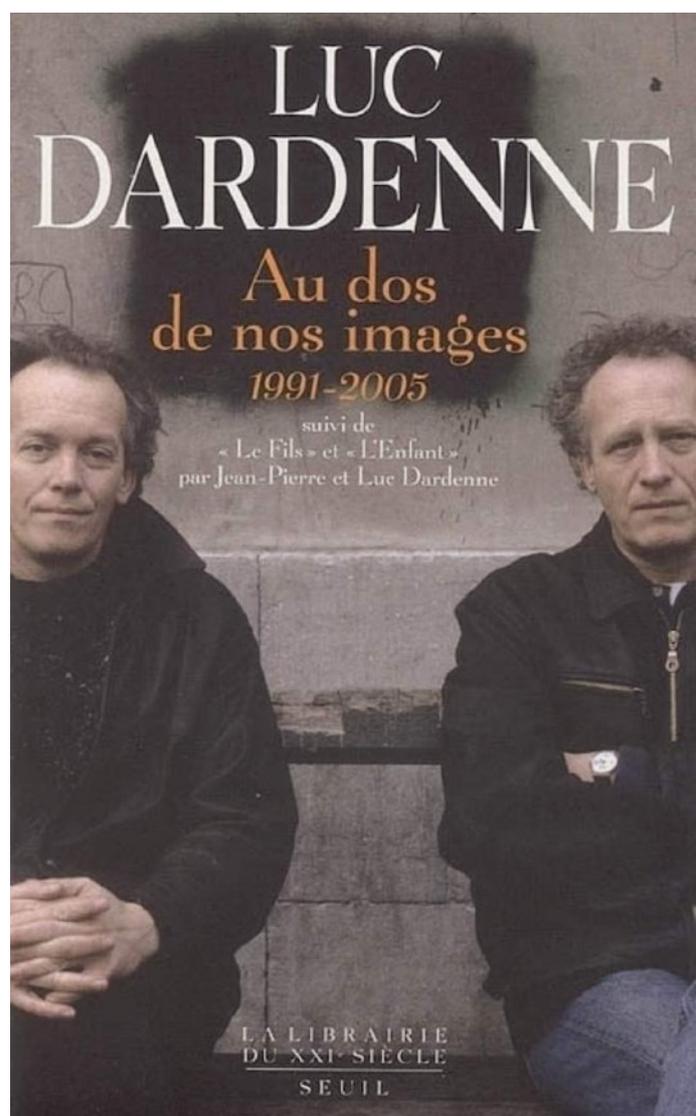
On ne lit pas pas les livres de la « librairie » de Maurice Olender – qu'elle soit du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle – exactement comme on en lit d'autres. Car ce n'est pas une collection abritée par une maison d'édition mais une bibliothèque. Avec ses obsessions, ses échos, ses incohérences. On y est dans un creux, dans un revers de la littérature. Une littérature entendue dans le sens très large de ce qui s'écrit et qu'un esprit accueille. Des livres, quoi !

On y lit au revers d'un lecteur. Logé en quelque sorte dans sa caverne intérieure – avec ses goûts, ses amitiés, ses désirs, ses pulsions, ses curiosités... On les partage souvent ; ils nous laissent parfois dubitatifs. On est tout contre. On pourrait égrener un chapelet de titres ou de noms d'écrivains qui ont – ou pas – notre sympathie. On pourrait aussi chercher à comprendre ce qui les rassemble dans cet étrange cabinet de lecture disparate, cette collection – au sens propre – de lectures qui éclairent le monde contemporain et changeant, d'une manière ou d'une autre.

Les fictions ou les essais qui composent son étrange catalogue m'ont toujours interloqué. Je n'y ai rencontré que des livres bizarres, non pas seuls, mais dans l'espèce de galaxie improbable qu'ils constituent. C'est un ensemble qui n'en est pas un, qui relève de l'association, du hasard, d'un désir de lecteur. Quelques exemples – Roubaud, Elias, Rancière, Perec, Damisch, Bénabou, Perrot, Lévi-Strauss, Rivière, Bonnefoy, Celan, Parra, Vallejo, Fleischer, Grumberg, Schneider, Loriga, Vernant, Starobinski, Risset, Borges, Bailly, Tabucchi, Roche... Chaque fois, le lecteur doit se rétablir. Trouver un appui, se resituer, s'interroger lui-même face à ce qu'il lit, se gagner un ordre.

Pour moi – j'ai un esprit bien souvent négatif –, ces lectures relèvent d'un envers. Je m'y suis (presque) toujours senti surpris. Comme s'il me fallait me tourner pour les lire. Alors qu'ils ont l'air, bien souvent, uniques, j'ai toujours lu ces textes dans un ensemble, au revers les uns des autres. Les livres que Maurice Olender publie désaxent le monde, décomposent notre réel, le retournent en quelque sorte. C'est leur prétexte ; c'est là le goût que j'y trouve.

Bien souvent, on se rattache à un exemple. Ici, pour moi, d'évidence, c'est le journal de Luc



Dardenne – deux volumes parus en 2005 et 2015 –, intitulé *Au dos de nos images*. Peut-être l'image du revers vient-elle de là... d'un livre écrit seul mais où luit l'absence (fausse) du frère ; de cette lecture puissante, étonnante, qui donne à voir un laboratoire intellectuel, qui obéit au fourmillement quotidien de la pensée. Mais cette lecture singulière n'obéit pas qu'à un goût pour des films que j'aime, qui me portent en quelque sorte ou me situent. Non, c'est une lecture exemplaire parce qu'on y découvre un paradoxe, un contre-sens (au lecteur de le trouver), qu'on y désamorçait la lecture naturelle et habituelle de leurs films, que l'on s'y détache de l'évidence, qu'on y gagne quelque chose.

C'est ça probablement qui me frappe, un mouvement de la lecture inévident, une surprise, un sursaut, un revers.

**Luc Dardenne, *Au dos de nos images I & II*. Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 336 p. et 400 p, 19 et 21 €**

## Un accident de l'Histoire

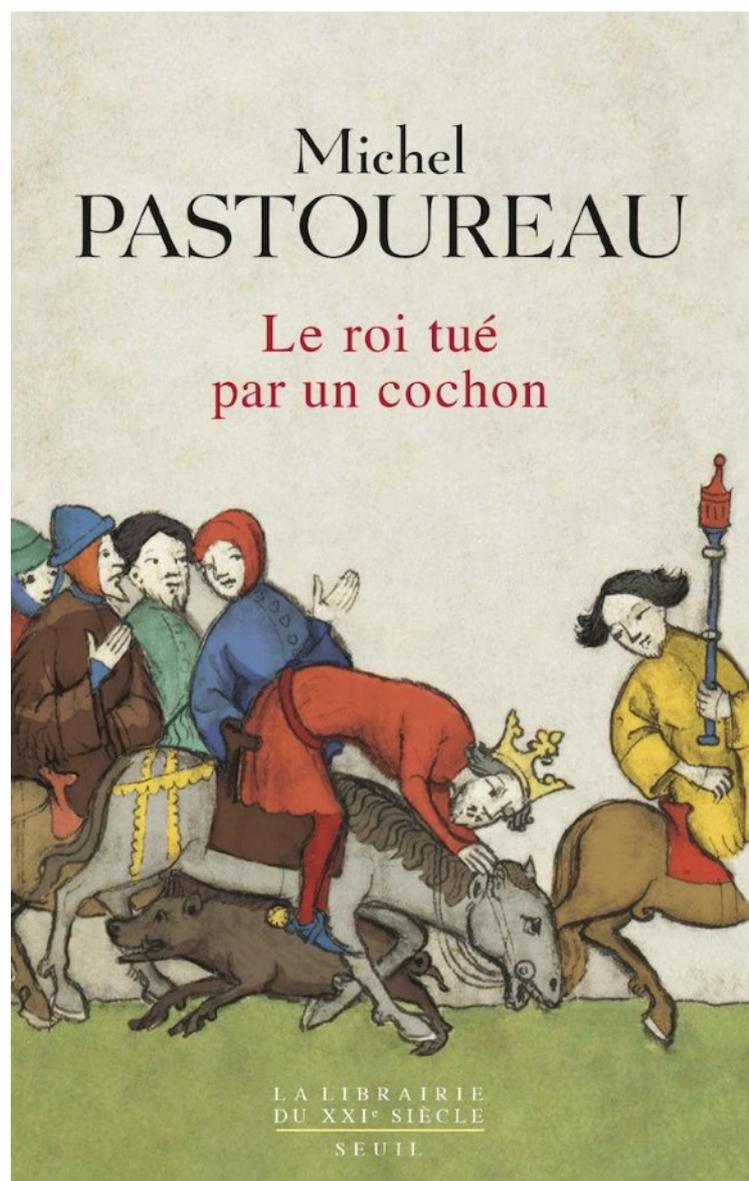
par Sébastien Omont

J'aurais aussi bien pu choisir *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, du même Michel Pastoureau, dans la même Librairie, magistrale et mélancolique étude du déclin d'un animal perçu comme dangereusement proche de l'Homme. Mais d'obscures raisons m'ont poussé vers une bête moins glorieuse, une bête qui ne relève jamais la tête du sol pour regarder les étoiles. Pourquoi le cochon ? Par goût pour l'Histoire événementielle, d'abord, forgé dès l'enfance par la lecture de *L'histoire de France en bande dessinée*, celle des batailles et des rois, des Louis et des Philippe couverts de lys dorés.

*Le roi tué par un cochon* s'intéresse à la création de ces armoiries, inspirées des attributs de la Vierge, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Michel Pastoureau fait l'hypothèse qu'elles sont liées à un fait divers : la mort de Philippe, fils de Louis VI le Gros, d'une chute de cheval provoquée par un cochon errant et forcément diabolique. Le titre mystérieux est la deuxième raison : il s'explique par la coutume des premiers Capétiens de couronner leur fils aîné de leur vivant. Philippe, à quinze ans, était bien roi de droit, sinon de fait. « *Une mort infâme aux origines des emblèmes de France ?* », suggère le sous-titre : les armes virginales auraient été choisies pour racheter la souillure, pour effacer le scandale d'un mangeur d'ordures voué à la boucherie abattant l'homme le plus puissant de son temps.

Le livre de Michel Pastoureau fascine par l'ironie du destin, mais aussi par ce qu'il montre de la science historique : hypothétique, spéculative, conjecturale. Personne ne sait en réalité pourquoi les lys sur fond bleu ont été choisis comme armoiries des rois de France. L'Histoire appelle l'humilité, le dépouillement, la répudiation des idées reçues, l'exercice intellectuel de sortir de soi : « *Les textes médiévaux ne doivent pas être lus au premier degré, même lorsqu'il s'agit d'une simple charte ou d'un inventaire rédigé par un notaire* », écrit l'auteur.

*Le roi tué par un cochon* énonce une triple leçon de modestie : un simple « porc gyrovague » peut trancher net le destin le plus brillant ; les animaux et même le cochon méritent l'intérêt des historiens (puisque Michel Pastoureau lui a



consacré un livre) ; et beaucoup de ce que nous savons est incertain.

L'Histoire est une histoire dont l'auteur fut ce jour-là un cochon : sans la mort de son frère aîné, Louis VII le Jeune ne serait jamais devenu roi, les armoiries françaises auraient sans doute été différentes, la Deuxième Croisade aurait peut-être été un succès, Aliénor d'Aquitaine pas répudiée, et donc le roi d'Angleterre jamais assez puissant pour qu'éclate la guerre de Cent Ans, etc. En plus de mettre en lumière des aspects méconnus du passé et d'inviter au relativisme, l'Histoire suspend l'instant autant qu'elle l'étudie et fait rêver, le temps de la lecture, à d'autres possibles. *Le roi tué par un cochon* fait tout cela.

**Michel Pastoureau, *Le roi tué par un cochon*. Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 256 p., 21 €**

## Un souvenir de La Librairie

par Maurice Mourier

En 2011, c'est dans cette collection dirigée par Maurice Olender et publiée par le Seuil que j'ai lu *Sous la dictée des choses* d'[Alain Fleischer](#). Texte insolite parmi les livres insolites de ce romancier que j'ai toujours placé au plus haut rang, à vrai dire un des seuls écrivains français (avec [Éric Chevillard](#)) dont je suis sûr qu'à chaque nouvelle œuvre de fiction il m'étonnera encore une fois.

Dans le cas précis, l'étonnement et le plaisir qui en résulte reposent d'abord sur une construction singulière, celle d'un ensemble donné pour un roman et qui pourtant se compose de 29 morceaux portant un titre, auxquels succède, sous un intitulé global (« Paradoxes du collectionneur »), un court essai perecquien (« Additionner, soustraire ») introduisant 8 portraits de gens que réunit le même hobby (collectionner) ou le même vice, l'ultime personnage de la série étant l'auteur lui-même.

S'agit-il en fait d'un patchwork regroupant des nouvelles ou des contes parfois très courts qu'un thème plus ou moins analogue relie selon un principe de faulilage le plus souvent lâche, sauf au début où la recherche et la découverte d'objets évoquant une Mitteleuropa défunte resserrent le fil du vagabondage et de la rêverie ? On le croirait parfois en notant que dans ce gros livre – près de 500 pages – cohabitent tant de territoires variés (Hongrie, Pérou, Québec, Paris), et tant d'histoires disparates (fantasques et presque fantastiques, comiques, satiriques, absurdes, et bien entendu érotiques puisque l'exploration des limites du voyeurisme est une constante de l'œuvre de Fleischer).

Et pourtant non. Tout cela se tient et les récits s'enchaînent d'une manière parfaitement concertée en vertu d'une obsession d'écriture qui leur est commune : ne jamais permettre au lecteur d'oublier que le seul objet de l'art est toujours et partout de transmuter la variété des choses – banales ou étranges, cela importe peu à l'artiste – en *cosa mentale*. Ce n'est pas le monde que je vois chez Baudelaire ou Van Gogh, la prétention de la peinture ou singulièrement du cinéma à être « un œil ouvert sur le monde » (qui s'exacerbe en caricature dans le réalisme socialiste mais conta-

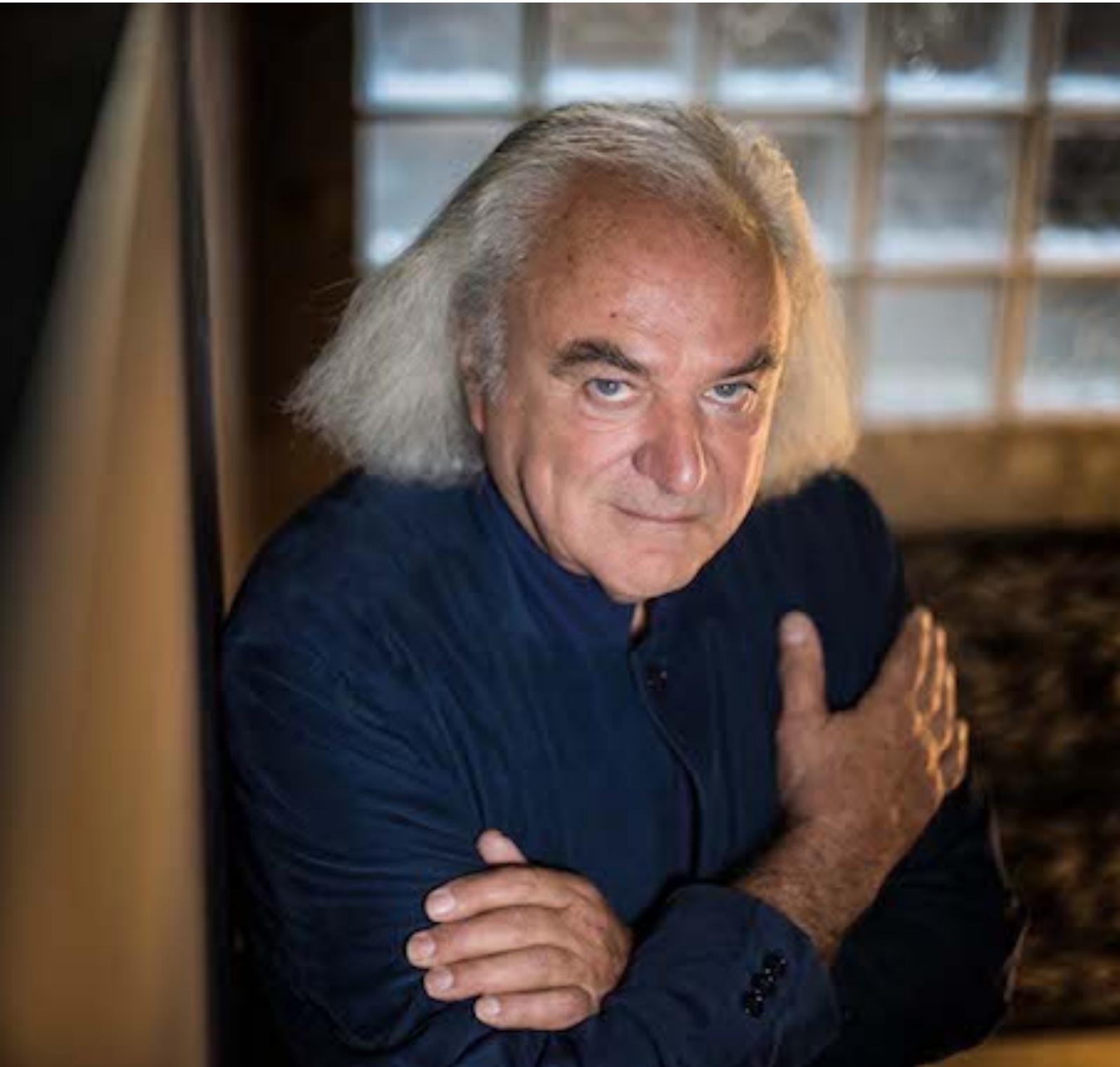
mine aussi le réalisme tout court, à moins d'être pratiqué par Balzac) constitue un leurre, un mensonge puéril.

Aussi convient-il de s'interroger sur le titre donné par Fleischer à l'une de ses plus ambitieuses réussites : *Sous la dictée des choses*, chef-d'œuvre d'ambiguïté qui laisserait croire au lecteur pressé qu'il tient en main une série de vignettes d'après nature susceptibles de combler son besoin de photographe collectionneur de réalités.

L'idée de collection (de tout et de riens, de voitures anciennes, de publicités découpées dans des magazines de mode défraîchis, d'activités se caractérisant par la répétition des mêmes gestes, d'aventures amoureuses au dénouement prévisible) traverse à juste titre l'ensemble de ces pages, mais c'est afin de démontrer, avec une virtuosité éclatante, que précisément, pour écrire et non pas entasser des mots, il est impératif de ne pas rester « sous la dictée des choses ». La « machine » érotique qui prend possession de la jeune Esti dans le texte éponyme, c'est seulement (mais en ce seulement réside le miracle de l'écriture changeant la pornographie en art) la création mentale du narrateur, bien près ici de se confondre avec l'auteur, qui grâce à « *la mémoire syntaxique* » du style, a fabriqué de toutes pièces quelque chose valant pour une réalité qui ne doit plus rien à la nature, puisqu'en somme « *cette chose, c'est moi* ». Robbe-Grillet l'avait dit assez clairement : « *Je n'ai jamais parlé que de moi.* »

Trop clairement. Au temps nauséux du retour au réalisme le plus plat, cette apologie du tout littéraire, c'est-à-dire en fin de compte du tout poétique, n'a plus cours. Si Alain Fleischer n'avait pas été, en 2011, un auteur reconnu, encore que resté en marge de la véritable renommée (provisoire), celle qui ne s'attache qu'à ce qui se vend, je doute fort qu'un volume aussi particulier, aussi peu attendu, ait pu bénéficier d'une publication.

Mais il faut pousser le scepticisme plus loin et consulter la liste des auteurs retenus par « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle » en 2011. Tous, de Sylviane Agacinski à Natalie Zemon Davis, sont notables, quelques-uns, surreprésentés,



*Alain Fleischer © Astrid di Crollanza*

### **UN SOUVENIR DE LA LIBRAIRIE**

inoublables, comme Calvino, Perec ou Celan. Aucun n'est coutumier des gros tirages, et presque toujours ce qu'ils ont confié à la collection fait partie de leurs textes les moins classables dans des catégories reconnues, à l'instar du Fleischer pris ici comme exemple. Donc il existe des manuscrits purement littéraires, ne défalquant pas la triste nudité des choses, qui ne doivent leur existence qu'au goût personnel de

certains lecteurs obstinés ayant la chance de posséder des miettes d'un pouvoir éditorial en marge des lois du marché. Nous leur devons nos plaisirs. Aussi méritent-ils toute notre reconnaissance.

**Alain Fleischer, *Sous la dictée des choses*.  
Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle »,  
496 p., 22,30 €**