

Le N

Numéro 86
du 11 au 24 septembre 2019

Romancier pluraliste



**Entretien avec
Edgar Morin**

**Deux regards
sur Toussaint**

**Rachel Ertel,
mémoire
du yiddish**

**Un docufiction
à Hollywood**

Numéro 86

Continuons à mettre en avant les romans de la rentrée littéraire : beaucoup sont frappants et méritent nos lectures. Ainsi le troisième roman de Vincent Message, *Cora dans la spirale*, prend à bras le corps le monde de l'entreprise, dans son austérité, dans sa technicité, et en réinsérant le récit dans l'épaisseur des vies. On ne lâche pas le livre ce qui nous convainc que le réalisme peut parler aussi vraiment de notre siècle.

Pour le onzième roman de Jean-Philippe Toussaint, *La clé USB*, qu'on ne lâche pas non plus, nous donnons la parole à deux de ses grands lecteurs, pour à notre tour proposer une vision pluraliste d'un romancier mobile.

En attendant Nadeau a rencontré Edgar Morin à l'occasion de la sortie de son autobiographie, *Les souvenirs viennent à ma rencontre*. Christian Descamps revient sur les lignes de force de sa pensée complexe, qu'il défend avec une grande humanité.

Nous rendons aussi hommage à l'œuvre de Rachel Ertel, grande traductrice des écrivains yiddish Leïb

Rochman et H. Leivick, qui poursuit sa réflexion sur « *la langue de personne* ».

Nos chroniques reparaissent avec régularité : la chronique Disques d'Adrien Cauchie et la chronique Manuscrits par Guillaume Perrier, qui évoque la publication des *Cahiers Proust*. Mais il est aussi question du dernier film de Quentin Tarantino, du jazz, avec Theolonious Monk et John Coltrane, et du *magnum opus* de notre collaborateur Pascal Engel sur *Les vices du savoir*.

Dans les jours qui viennent, nous publierons un article de Sonia Combe sur la relation compliquée des historiens français au parcours des droites avant et après Vichy, à l'occasion du livre dirigé par Zeev Sternhell, *L'histoire refoulée* ; un article de Jean-Paul Champseix sur l'écrivain turc Ahmet Altan, incarcéré depuis 2016, qui évoque le détachement qu'il apprend de l'expérience de la prison ; et un article de Sébastien Omont sur le dernier roman de Kaouther Adimi qui se fait l'écho de la rupture entre la jeunesse et le pouvoir en Algérie.

T. S., 11 septembre 2019

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunault, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Lolette, 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, Pierre Tenne, 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

LITTÉRATURE

p. 4 Kaouther Adimi
Les petits de Décembre
par Sébastien Omont

p. 6 Charly Delwart
Databiographie
par Hugo Pradelle

p. 8 Vincent Message
Cora dans la spirale
par Ulysse Baratin

p. 10 Anne Pauly
Avant que j'oublie
par Gabrielle Napoli

p. 12 Jean-Philippe Toussaint
La clé USB
par Norbert Czarny

p. 14 Jean-Philippe Toussaint
La clé USB
par Luciano Brito

p. 16 Ahmet Altan
Je ne reverrai plus le monde.
Textes de prison
par Jean-Paul Champseix

**p. 20 Trois questions
à Serge Quadrupani,
traducteur
d'Andrea Camilleri**
*propos recueillis
par Pierre Benetti*

p. 21 Tayarai Jones
Un mariage américain
par Liliane Kerjan

p. 24 Kamila Shamsie
Embrasements
par Claude Grimal

p. 26 Marik Froidefond
Oyats
par Jeanne Bacharach

IDÉES

p. 27 Rachel Ertel
Mémoire du yiddish.
Transmettre une langue
assassinée
par Carole Ksiazenicer-Matheron

p. 31 Ivan Jablonka
Des hommes justes.
Du patriarcat
aux nouvelles masculinités
par Marie-Jeanne Zenetti

p. 34 Christian Jouhaud
Une femme a passé.
Méditations sur la Gradiva
par Pierre Antoine Fabre

p. 36 Edgar Morin
Les souvenirs viennent
à ma rencontre
*propos recueillis
par Christian Descamps
et Tiphaine Samoyault*

p. 41 Annie Lacroix-Riz
La non-épuration en France
de 1943 aux années 1950
par Claude Grimal

p. 43 Zeev Sternhell
L'histoire refoulée.
La Rocque, les Croix de feu,
et le fascisme français
par Sonia Combe

p. 47 Pascal Engel
Les vices du savoir.
Essai d'éthique intellectuelle
par Alain Policar

**p. 52 Annalisa Lendaro,
Claire Rodier
et Youri Lou Vertongen (dir.)**
La crise de l'accueil.
Frontières, droits, résistances
par Caroline Douki

ARTS

**p. 55 Exposition
Berthe Morisot
au musée d'Orsay**
par Gilbert Lascault

p. 57 Max Raphael
De Monet à Picasso
par Paul Bernard-Nouraud

p. 60 Quentin Tarantino
Once Upon a Time in... Hollywood
par Guillaume Basquin

p. 62 Nicolas Fily
John Coltrane. The Wise One
Christopher Small
Musiquer
par Pierre Tenne

p. 65 Jacques Ponzio
Monk encore
par Alain Joubert

**p. 68 Retour sur
le Festival d'Avignon**
par Ulysse Baratin

CHRONIQUES

**p. 70 Archives
et manuscrits (3)**
par Guillaume Perrier

p. 72 Disques (15)
par Adrien Cauchie

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](#).

Le terrain vague de la liberté

Dans Les petits de Décembre, le nouveau roman de Kaouther Adimi, deux généraux s'approprient un terrain vague afin de s'y faire construire de belles villas. Mais les habitants de la cité qui l'entourent s'en sentent dépossédés. Les enfants en particulier, « les petits », réagissent vigoureusement. Ce lieu vide, ouvert, indéfini, avec ce qu'il offre de possibles et de libertés, devient une métaphore de l'Algérie. Les tensions de la société contemporaine, les blessures de l'Histoire récente comme les espoirs déçus de l'indépendance, y remontent à la surface comme autant de pierres tranchantes.

par Sébastien Omont

Kaouther Adimi
Les petits de Décembre
Seuil, 256 p., 18 €

Les petits de Décembre de Kaouther Adimi est un roman choral, le roman d'une ville, le roman d'un pays concentré dans le microcosme d'un espace nu, un terrain de foot de fortune, un champ de mauvaises herbes, mais qui échappait jusqu'alors au contrôle et à l'accaparement. Avant d'en arriver à l'espace central de la Cité du 11-Décembre-1960, le premier chapitre s'ouvre sur une vue générale de régions entières paralysées par les inondations, puis d'Alger embourbée, engluée par la pluie de février, bloquée par un gigantesque embouteillage, en dépit de policiers dont « cent pour cent des Algériens considèrent qu'ils sont bien plus souvent à l'origine de l'atroce circulation qui règne dans la ville blanche que de sa régulation ». Une ville également où flottent les souffrances passées. Comme celle de la femme sauvage dont la légende dit qu'on peut encore la voir errer à côté du ravin le long duquel s'est formé « l'immense bouchon », et où ont disparu ses enfants au XIX^e siècle.

La Cité du 11-décembre-1960, date d'une grande manifestation pour l'indépendance, n'est pas une cité populaire, elle est réservée aux militaires, mais on y distingue des classes sociales : seules les maisons des généraux ont droit à des accès goudronnés. De par sa population particulière, elle constitue un mémorial des violences de l'histoire algérienne, que [Kaouther Adimi](#) rappelle par des anecdotes concrètes, en phrases simples et rapides. Nul ne sait ce qui

était prévu pour le terrain au centre de la cité, resté inoccupé, mais des générations d'enfants l'ont investi pour y jouer au foot. Le récit s'attache plus particulièrement à trois d'entre eux. Inès est la petite-fille d'Adila, célèbre moudjahida de la guerre d'indépendance, torturée par les Français. Le père de Mahdi a, quant à lui, perdu ses deux jambes lors de la « décennie noire », la guerre civile contre les islamistes, période qui a aussi vu mourir le fils d'Adila, étudiant en journalisme. « *Être journaliste en Algérie pendant les années quatre-vingt-dix, c'est comme être résistant pendant la guerre* », écrit-elle dans ses mémoires. Quant au père de Jamyl, il a été tué dans un attentat en 2007.

Parallèlement, l'Algérie contemporaine apparaît comme une société bloquée, aux leviers concentrés entre les mains de quelques individus qui les réservent à leur usage personnel, comme les généraux Saïd et Athmane. Mais même eux ne sont pas libres dans un État policier où tout le monde est surveillé. Toute tentative de protestation paraît vaine, qu'elle soit étouffée dans l'œuf par l'appareil militaro-policier, comme celle de Youssef, un « jeune » parmi d'autres, ou qu'elle soit bien trop timide, comme celle de son père, colonel en retraite qui a créé un parti d'opposition, mais dont la vraie motivation est d'enfin voir arriver le « tour » de sa génération dans l'exercice du pouvoir.

Cette société comme écrasée par un poids colossal de corruptions, de déceptions, d'occasions manquées et de résignations, accumulées au cours des décennies et des luttes, Kaouther Adimi l'incarne dans des personnages vivants, au cours de promenades (pour éviter les micros), de

LE TERRAIN VAGUE DE LA LIBERTÉ

discussions, de courtes scènes, pleine d'humour au quotidien ou de la fraîcheur parfois grave de l'enfance.

Le seul contre-pouvoir semble résider dans les réseaux sociaux, qui échappent à la surveillance étatique à condition qu'un événement soit suffisamment inhabituel, inattendu, pour devenir viral et surmonter la désinformation. C'est ce qui arrive quand les enfants occupent leur terrain de jeu avec tentes et tas de cailloux prêts à lancer, défiant l'autorité des généraux comme celle des parents : « *Si un seul adulte dans ce pays imaginerait trois secondes qu'un petit pouvait échafauder des plans, se battre contre un ordre établi ou quoi que ce soit dans le genre sans être manipulé ou poussé par un grand, voire un gouvernement étranger, les enfants seraient sur écoute, ils seraient suivis, ils seraient arrêtés. On créerait des camps spécialement pour eux* ». Le terrain, où l'on pouvait se rêver champion de foot, devient aussi le lieu de rêves d'une lutte victorieuse, un lieu même où l'on peut faire des rêves inhabituels sous les étoiles. Tant qu'il reste vague, il est ce qu'on veut.

À l'aune de l'aspiration à la démocratisation qui s'est exprimée dernièrement en Algérie, *Les petits de Décembre* prend valeur de parabole. Les multiples histoires qui s'y disent dans l'urgence du présent de narration, alliant sérénité de l'évidence et fièvre de l'espoir, posent toutes la même question : celle de la reconnaissance de chaque individu comme un citoyen à part entière, avec les mêmes droits, quelle que soit sa proximité avec le pouvoir. La question de la démocratie, en somme.

Celle des femmes, aussi. L'oppression islamiste est évoquée : « *Les années de plomb, ce sont aussi les femmes qu'il faut délivrer. Celles qui ont été enlevées, engrossées, torturées parfois pendant des années. Celles qui reviennent chez elles enceintes avec un enfant, deux enfants. Celles à qui il faut faire face après un assaut et dont il faut affronter la terreur passée et à venir* ». Mais également les violences ordinaires : contre les femmes qui habitent seules ou les divorcées ; les agressions sexuelles qui installent la peur, comme c'est le cas pour Yasmine, la fille d'Adila.

De ce roman tenant à la fois du conte et de l'œuvre engagée, se dégage une image de l'Algérie à la fois débordante d'énergie et sombre de



Kaouthar Adimi © Sacha Lenormand

tout ce qui pèse sur ses habitants. Vu sous l'angle de la droiture enfantine, ce qui aurait pu rester une simple anecdote met en lumière l'intrication des liens multiples qui paralysent et, un temps, les tranche. « *Nos pieds sont enfoncés dans la boue. Nous ne bougerons pas* », affirment les petits de Décembre.

Au-delà de la seule Algérie, cette fable contemporaine nous dit qu'il ne faut pas attendre pour lutter contre un pouvoir oligarchique confisquant les libertés et sapant la démocratie, même insidieusement.

La vie relative

Le nouveau livre de Charly Delwart est assurément l'un des plus originaux du moment. Au-delà de son aspect ludique, sa Databiographie adopte une manière de se raconter inédite et assume un véritable parti pris esthétique et intellectuel.

par Hugo Pradelle

Charly Delwart
Databiographie
Flammarion, 534 p., 19 €

L'existence est affaire de combinaisons, de probabilités, d'actions, d'états. Dans quelles proportions se développe la pilosité d'un homme entre ses vingt et ses quarante ans ? Quel est précisément l'état de sa dentition ? Quelle surface de pizza a-t-il ingérée pendant sa vie ? Combien de fois a-t-il pris l'avion ? Comment se distribuent son emploi du temps ou ses tâches ménagères ? Combien a-t-il dépensé pour sa psychanalyse, et combien cette somme représente au mètre carré dans divers endroits du monde ? Quel est le nombre de personnes qu'il rencontre en une année, la portion d'entre elles dont il se rappelle le nom ? Comment se répartissent les couleurs des vêtements qu'il porte le plus fréquemment ou les heures qu'il consacre à des activités physiques ? Quel est le rapport des livres qu'il a lus en entier et de ceux qu'il a simplement entamés, jamais finis, relus ou remisés ?

Ces interrogations ne constituent pas un inventaire à la Perec : ce sont des données, des statistiques méthodiquement rassemblées et représentées sous forme de schémas ou de graphiques à partir desquels Charly Delwart déploie un récit autobiographique tout à fait remarquable. C'est une matière établie à partir de laquelle l'écrivain peut développer un texte complexe et proposer « *le bilan de [s]a personne à un instant t, une autobiographie en chiffres et graphiques* ». Outre la dimension ludique du procédé qui fait s'articuler représentation graphique et texte, la *Databiographie* de Delwart pose des questions qui sont bien loin de relever du seul divertissement.

Certes, on rit beaucoup de la manière dont il découpe sa vie, la catégorise, la commente et la met en scène avec ironie et distance. On est impres-

sionné par la variété des approches, la virtuosité d'une méthode qui fractionne le réel, l'expérience, pour en exprimer la versatilité, l'instabilité fondamentales. Le livre s'organise en sections thématiques qui englobent tous les aspects d'une existence contemporaine et propose en quelque sorte une méthode d'investigation biographique originale : « *Il faut fouiller en soi, se remémorer, récolter les données, les exposer, les comparer, les représenter graphiquement pour les rendre plus intelligibles, les mettre en perspective.* » L'intérêt est double. Au départ, *Databiographie* paraît s'employer à « *chercher une sorte d'algorithme à tout ce qui fait une vie* », à en sérier les motifs, les réalités, à en rendre les mouvements, si contradictoires qu'ils soient. Mais le livre obéit à une réflexion plus large qui déplace les enjeux mêmes de l'autobiographie et reconfigure complètement celle-ci.

Il s'agit, en fait, de se libérer du sujet même du texte autobiographique. Non pas d'écrire une autobiographie neutre mais bien d'assumer son hyper spécificité tout en la reliant à l'expérience commune. Delwart écrit sa vie, une version de sa vie en tout cas, qui s'exprime dans toute sa complexité individuelle, mais il la rapporte toujours à une communauté de possibles. C'est une autobiographie qui, par le truchement de la donnée objective, reconnaît radicalement l'altérité. L'écrivain se libère ainsi de lui-même, conférant au récit de soi une valeur d'exorcisme en même temps qu'il en supprime la part strictement égotique. L'époque fait de la mise en scène de soi, du récit autobiographique, une sorte de surenchère permanente. Les débats polémiques sur les livres de [Yann Moix](#), [Édouard Louis](#) et d'autres font de l'expérience singulière, plus ou moins vraisemblable, le cœur de l'acte d'écrire. Delwart contrevient à cette centralité de l'expérience intime pour la resituer, la mettre en relation en permanence. Sa vie n'est pas racontée pour ce qu'elle est – ici d'un commun presque total –, mais pour un rapport au monde entièrement spéculatif et

*Charly Delwart © Pascal Ito***LA VIE RELATIVE**

une conception du soi comme la part d'un ensemble plus grand. L'autobiographie devient celle de tout un chacun en même temps que l'une des configurations possibles des éléments. Delwart met en scène l'originalité du commun !

Ce n'est plus un récit clos mais une perspective. Les faits n'y sont envisagés que comme des successions de possibilités qui ordonnent une personnalité, la réalité physique d'une existence, ce qu'elle fait se jouer avec autrui, ce qu'elle pourrait être si elle n'était pas ce qu'elle est. Derrière l'humour et la désinvolture, l'incongru et la précision du chiffre, la provocation et le jeu, l'écrivain s'extrait de lui-même. Il se raconte sur un mode hyper interrogatif, exprime

sa vie comme une possibilité ou une probabilité. Écrire une autobiographie qui n'en est pas une, remettre en cause les modalités mêmes de lecture d'un genre en partie dévoyé, est un geste intellectuel et esthétique d'une force évidente. C'est se libérer de soi-même, se débarrasser du carcan de sa condition, s'inscrire dans le monde réel, reconnaître le semblable dans ce que l'on éprouve comme l'originalité même. C'est un geste existentiel qui s'exprime derrière le masque de la fantaisie. C'est aussi une déclaration poétique. Les formes qu'offre la littérature permettent cette distance, ce biais, cette liberté, et l'écrivain, en imaginant une nouvelle manière de se raconter, le reconnaît complètement.

Romancier pluraliste

Cora dans la spirale se présente comme une enquête sur une jeune femme qui, lentement mais sûrement, se fait engloutir par un burn out. Grande entreprise restructurée, managers métalliques et course au profit pourraient être les cibles de Vincent Message. Mais, sans jamais perdre de vue ce faisceau de facteurs, son roman recherche un réalisme possible au XXI^e siècle.

par Ulysse Baratin

Vincent Message
Cora dans la spirale
Seuil, 464 p., 21 €

Plus mince la trame, plus grande l'ambition d'un roman ? *Madame Bovary* ? Une femme s'ennuie à en mourir. *Cora dans la spirale* : une femme va avoir un *burn out*. Dans le fond, le dernier roman de Vincent Message repose tout entier sur cet énoncé, l'annonce puis le déroule, en prenant son temps. Ce sera l'occasion d'une enquête par un narrateur journaliste revenant sur l'événement des années après. Il y a là l'objet d'une vraie investigation, avec coupables, mobiles, indices, suspens. Et une victime surtout, en la personne de la jeune Cora Salme, chargée de marketing dans un grand groupe d'assurance en pleine restructuration. D'où un vrai thriller dans ce « *petit théâtre de l'entreprise, qui est aussi au corps défendant de Cora le théâtre majeur de sa vie* ». Crime il y aura, mais commis au vu et au su de tous sous les néons des *open spaces*. Dès la première page, on comprend que la malheureuse héroïne va copieusement en baver. Pourtant, la tension se maintient intacte.

Cora, craquera, craquera pas ? Parvenir à conserver l'attention d'un lecteur de 2019 pendant 464 pages alors qu'une bonne série est à portée de main... c'est fort. Vincent Message se place sur le terrain de l'audiovisuel et en reprend les codes : personnages secondaires bien dessinés, structuration du récit en différents arcs narratifs, éclatement des points de vue, capacité à délaisser longtemps le personnage principal au profit de trames parallèles. Tous ces « trucs » de scénaristes peuvent procurer un vrai plaisir de lecture, redoublé par l'effet film en costume. L'immersion dans le monde du travail a été très

travaillée, et pas un *slide* de powerpoint ne manque. Tant qu'à utiliser des anglicismes, goûtons la restitution du sabir local, syntaxe et lexique compris : « *Donc il faut mettre du fric dans la gestion de la relation clients*, argumente Franck. *Le sujet il est là. Parce qu'après on pourra exploiter les données pour pricer plus finement.* »

Autre effet de réel, plus troublant, la parenté du plan de restructuration subi par Cora avec celui qu'a « vécu » Orange, modèle évident de l'auteur. Ça ne manque pas de sel, le précédent livre de Vincent Message ayant reçu en 2016 le prix... Orange ! Disons que l'écrivain affirme son projet réaliste. De fait, l'écriture se veut transparente et les descriptions valent comme reflets fidèles de notre époque. La relative linéarité du récit et de très malins retournements de situations concourent à un roman de bonne facture mais fait aussi naître un doute : Vincent Message serait-il un auteur du XIX^e siècle transporté en 2019 par une faille spatio-temporelle ? Des indices le laissent penser, tant du côté de Tolstoï que, très nettement, de Balzac.

À partir de là, la question est de savoir s'il s'agit d'un vaste pastiche stylistique pour remettre au goût du jour certains codes perdus ou d'une approche documentaire à visée politique. La seconde option paraît invraisemblable. Malgré son sujet, les amateurs de thèses politiques tranchées risquent d'être déçus. Généreux, le roman laisse la parole à tous les protagonistes et donne à entendre une pluralité de discours sur le monde. D'où un aspect CSA avant les élections : les défenseurs des joies du capitalisme auront leur temps de parole, comme les autres. L'effet « esprit du temps » en sort renforcé : « *On s'en balance qu'il y ait des riches du moment qu'il y a moins de pauvres.* »



Vincent Message © Astrid di Crollanza

ROMANCIER PLURALISTE

Cette mise en scène de la parole néolibérale paraît bien originale dans un paysage littéraire enclin à laisser plutôt parler les contempteurs de notre organisation économique. Tout en ayant l'air, *Cora dans la spirale* ne se veut pas le livre d'une seule idée mais cherche à répliquer au mieux et de la manière la plus obsessionnelle le monde d'aujourd'hui. Ce projet typiquement réaliste produit des passages sans véritable narrative – ainsi de cette histoire d'amitié entre Cora et un émigré malien. Ces digressions peuvent se lire pour elles-mêmes, ou être considérées comme d'inutiles parasitages de l'essentiel, à savoir l'histoire de la déliquescence de l'héroïne. Le roman enfle ainsi par ajouts successifs manifestant une évidente joie du récit mais se révélant parfois complètement contingents.

Surtout, emporté par son désir de brasser large, les personnages, même les plus immondes, se voient si élaborés qu'il en devient impossible de les détester complètement. « *Sur cette Terre, il y a quelque chose d'effroyable, c'est que tout le*

monde a ses raisons », disait Jean Renoir dans *La Règle du jeu*. Le terrifiant personnage de cadre supérieur ? Une enfance difficile, que voulez-vous. Le président-directeur général assoiffé de pouvoir ? Il subit la pression de ses actionnaires. Et *tutti quanti*. Fragmentation narrative et fourmillement de détails finissent fort par évoquer la thèse selon laquelle la complexité de notre monde dilue les responsabilités. Le roman y gagne peut-être. Quant à l'intelligence de la situation actuelle, c'est moins sûr. Indignée mais dépourvue d'imaginaire politique, Cora ne parvient pas à concevoir de fuite hors de son cauchemar. Et la malheureuse de se heurter à une suite de cul-de-sacs et à ne même plus imaginer autre chose : « *il suffit de parler aux gens pour arrêter de voir l'herbe plus verte ailleurs* ». À quoi aboutit ce réalisme sinon à un constat désespéré sur une situation qui ne l'est pas moins ? En dehors du réel, point de salut. Raoul Vaneigem, auteur du XX^e siècle et peut-être aussi du XXI^e, écrivait : « *À force de voir les choses en face, on finit par n'avoir en face de soi que des choses.* »

Devenir orpheline

Avant que j'oublie, premier roman d'Anne Pauly, relate la fin de la vie d'un homme atteint d'un cancer, ancien alcoolique qui meurt dans la solitude de la maladie et de la vieillesse, au terme d'une existence somme toute banalement médiocre. Le récit, conduit du point de vue de la fille, dont on comprend assez rapidement qu'il s'agit de l'auteure, est celui d'une réconciliation qui mène du chagrin à l'apaisement, celle de l'orpheline avec elle-même, devenue adulte en traversant l'expérience absolue de la perte.

par Gabrielle Napoli

Anne Pauly

Avant que j'oublie

Verdier, 137 p., 14 €

Avant que j'oublie d'Anne Pauly, ce sont, dès les premières lignes, deux orphelins, un frère et une sœur, sur la route, sur fond de Barry Ryan, Eloïse, ce « morceau un peu ringard », à l'image de cette enfance qu'ils ne peuvent ignorer, « *de l'amour, des cris, des drames, du désespoir, avec, en fond, des trompettes et des violons* ». Ils laissent derrière eux, dans le frigo d'un hôpital de banlieue sordide, le corps dévasté du père mort. Et la mort est bien sordide aussi, lorsqu'il faut ranger une prothèse de jambe, fourrer des habits désormais inutiles dans des sacs de supermarché, y compris la couverture polaire « *tachée de soupe et de sang* », les médicaments rangés dans une boîte de biscuits bretons, un petit crucifix et autres colifichets, tous ces débris d'une vie qui n'avait pas plus d'importance que ces résidus misérables.

Un frère et une sœur, deux orphelins qui ne parviennent pas à s'entendre, au sens propre, comme deux petits enfants forcés de cohabiter dans la même chambre, ici dans la mort du père dont il faut faire quelque chose. Le fils est emmuré dans une colère nécessairement transformée en froide indifférence – il faut bien survivre à la colère –, la fille au contraire est totalement ouverte à ce père dont elle connaît pourtant toutes les insuffisances, pour s'y être tant de fois cognée.

Ce premier roman réussit à dire avec force l'ambivalence irréductible du sentiment filial. La nar-

ratrice est déchirée entre l'envie d'en finir et de quitter celui qui pourtant n'en a plus pour très longtemps, de sortir d'un appartement ou d'une chambre d'hôpital qui la prend en tenailles, de « *partir le plus vite possible avant que sa névrose et ses angoisses ne [la] contaminent davantage* », entre ce désir de faire taire le tyran malade et bientôt mort qui voudrait que la fenêtre soit ouverte, « *un peu, un peu plus, un peu moins, non, encore... parfait !* », et cet amour qui enchaîne et sans lequel, pourtant, nous sommes amputés, orphelins jusqu'à la moelle. On devient orpheline, et la brutalité de la disparition exige que cette condition nouvelle et si particulière s'apprivoise, se laisse habiter. *Avant que j'oublie* retrace les étapes de cette initiation douce-amère, qui passe aussi par le rire dont la narratrice tire une puissante énergie. Le cocasse n'est jamais très loin de la souffrance et de la déchirure. L'enterrement et ses enchaînements parfois grotesques, les confusions sur le prénom du défunt, les employés des pompes funèbres, véritables « *zombies* », la terre si détrempée au cimetière « *que tout le monde avait bien compris qu'il valait mieux ne pas se risquer autour de la tombe* », le vieil ami un peu ivre qui prononce les derniers mots, des mots d'ivrogne, sur le mort, objet parmi d'autres, autant d'éléments qui rappellent combien la mort est aussi tissée de tout ce prosaïsme qui sans doute nous rattache à la vie lorsque ceux que l'on aime si fort disparaissent.

Le récit d'Anne Pauly s'enroule autour du père, figure tutélaire alors même qu'il est décrit dans toutes ses failles. La richesse du texte réside peut-être dans sa capacité à donner au personnage branquignole, désagréable même à certains égards – qu'on pense à ses violences à l'égard de son épouse, disparue avant lui, ou à ces



Anne Pauly © D. R.

DEVENIR ORPHELINE

séquences d'ivresse, éternel « *couplet éthylique gesticulé* » dont on se lasse, à ce père repoussoir parce que jamais là où sa fille l'attendait –, cette puissance. Il prend progressivement de l'épaisseur jusqu'à se déployer dans les mots que Juliette, l'amie d'enfance secrète et invisible, pose sur cet homme réduit au silence dans son trou. Ces mots qu'il n'a jamais réussi à dire de son vivant non plus, il faudra que des femmes les prononcent ou les écrivent pour donner son point d'orgue à une existence qui échappe ainsi à la misère. Le silence du père fait écho à celui de la mère, sainte fantomatique convoquée comme contrepoint moral dès lors que le père est évoqué. Elle reste pourtant en arrière-plan, si tendre soit son souvenir, car il s'agit d'une histoire entre une fille et son père, et l'on sait combien ces histoires sont uniques et fragiles dans l'épaisseur des silences et des pudeurs mal placées qu'elles contiennent si souvent.

Anne Pauly réussit, tout au long de son récit, à rendre palpables des émotions en décrivant des objets, tout particulièrement des objets ayant appartenu au père. Leur nature et leur usage tout comme la façon dont ils sont disposés et rangés en disent tellement sur ceux qui les utilisaient. À la fois signes d'une appartenance sociale – cette question est manifeste dans *Avant que j'oublie* – et signes d'un rapport au monde empreint de solitude et d'angoisse refoulées, les objets se transforment, pour la narratrice, en texte à lire, celui qui raconte l'existence du père, complété par les mots d'une autre, illumination d'un rapport au père qui sans cesse lui échappait. Il faudra donc des voix féminines pour dire la beauté cachée de la vie, celle d'un amour tout-puissant qui ne ravage plus mais qui libère, dès lors que les mots sont dits ou écrits et que le silence peut se faire enfin, dans un chagrin devenu doux.

Un roman à clé USB

Jean Detrez travaille à la Commission européenne sur des sujets sensibles. Des lobbyistes l'approchent. L'un d'eux perd une clé USB dans le hall d'un hôtel lors de leur rencontre. Cet objet et quelques autres font de La clé USB, le nouveau livre de Jean-Philippe Toussaint, un roman qu'on ne lâche pas jusqu'à sa fin, comme un thriller. Mais les fausses pistes ne sont pas l'apanage de Hitchcock.

par Norbert Czarny

Jean-Philippe Toussaint

La clé USB

Minuit, 192 p., 17 €

Chez le cinéaste américain, on parle de « Mac Guffin ». Dans *Psychose*, le spectateur est persuadé de regarder un film sur une voleuse, qui s'enfuit en voiture avec une forte somme. Cet argent est la piste qui nous fascine et autour de laquelle le maître du suspense crée un climat angoissant, étouffant. Et puis l'héroïne arrive dans un motel. Dans *La clé USB*, de [Jean-Philippe Toussaint](#), l'objet tombé d'une poche de lobbyiste crée un effet voisin, au point que Detrez y voit un piège. Mais commençons par rembobiner...

Jean Detrez est spécialiste de blockchains, ces procédés de stockage qui multiplient les possibilités dans le domaine de la création de cryptomonnaies, entre autres. Son métier est aussi de préparer l'avenir dont il est devenu « *un expert* », « *mais de l'avenir de l'alimentation, de l'avenir de l'Otan – de l'avenir du monde, jamais de mon propre avenir* ». Lequel est « *bouché* » depuis que Jean s'est séparé de Diane, à qui il n'adresse plus la parole, sinon pour des questions pratiques comme la garde de leurs jumeaux. C'est un homme prudent, assez inquiet pour se méfier de tous ceux qui, connaissant son domaine d'étude, veulent l'influencer. Parmi eux, une société de conseil nommée XO-BR, et ses deux figures majeures, John Stavropoulos et Dragan Kucka. À ce duo se joignent deux autres lobbyistes qu'on entrevoit, ou plutôt que croit voir le narrateur lors de ses voyages. Ces oiseaux très spéciaux veulent installer du matériel de minage en Bulgarie. On

appelle ainsi les ordinateurs qui fabriquent les équations utilisées dans ces blockchains. Sans entrer dans le détail, disons que des sommes énormes sont en jeu, que les escroqueries sont fréquentes, et que des puissances extra-européennes s'intéressent à cette installation ; pour être précis, une entreprise chinoise basée à Dalian.

Detrez prend toutes les précautions envisageables pour échapper aux lobbyistes et à ceux dont ils défendent les intérêts. Il n'accepte même pas de se faire offrir un café dans un bar, et bien sûr leur interdit l'entrée de son bureau à la Commission européenne. Mais quand il ramasse la clé USB tombée de la poche de Stavropoulos, quand il accepte l'escale en Chine que celui-ci lui offre pour rencontrer les patrons de l'entreprise à Dalian, tout devient possible. Et comme le lecteur s'identifie à cet individu solitaire, démuni face aux puissances, on lit, on a peur, on se prend au jeu en somme. Un peu comme on aura pu s'identifier au député qui lutte contre les pesticides dans l'excellente série *Jeux d'influence*, diffusée au printemps dernier sur Arte.

Mais nous lisons ici un roman de Jean-Philippe Toussaint et, si l'intrigue crée une forte tension, l'écriture du narrateur, voire de l'auteur, ouvre d'autres voies, avec parenthèses (l'espace de l'ironie chez Toussaint) et digressions, qui nous conduisent au cœur du récit. Ainsi de ce « blanc » par lequel s'ouvre le roman. Detrez est rentré à Bruxelles, après avoir voyagé de Roissy à Tokyo en passant par Pékin et Dalian. De ces deux jours, rien ne reste. Pas davantage pour lui que pour les siens. Les aventures qu'il connaît en Chine ont quelque chose d'étrange, d'incertain. D'irréel même : « *Je regardais cette ville*

UN ROMAN À CLÉ USB

inconnue à travers la vitre du taxi, et je songeais que, dans cette parenthèse dans ma vie que constituait ce voyage en Chine, au cœur même de ce blanc que j'avais ménagé dans mon emploi du temps, j'étais en train d'ouvrir une nouvelle parenthèse en quelque sorte, encore plus secrète, encore plus vertigineuse. J'étais maintenant en train de m'enfoncer profondément dans la clandestinité, de sorte que plus personne au monde ne pouvait savoir où j'étais en ce moment et ce que j'étais en train de faire. » Une parenthèse comme l'était *Fuir*, deuxième tome de *M.M.M.M.*, sa tétralogie, qui se déroulait pour l'essentiel dans un train entre Shanghai et Pékin.

Monsieur Gu et Jimmy de Dalian Weilei Technologies, fabricants de ces machines à miner qu'ils veulent installer dans des États européens des Balkans, n'ont pas l'air surpris par ses investigations dans leurs locaux, même quand elles sont nocturnes. Le premier l'accueille, le second, un geek de dix-neuf ans qui sait comment entrer dans les systèmes les mieux protégés, lui montre ce qu'il sait faire. Dans ce monde du secret, voire de l'escroquerie, Detrez a les portes ouvertes. Par exemple, cette *back-door*, « *porte dérobée* » sur laquelle il glose tant cet adjectif lui plait, qui permet de tout savoir.

Detrez se méfie de tout, et de tous, se sent épié. Un incident, aux toilettes, le fait basculer dans une sorte de cauchemar. On lui vole son ordinateur alors qu'il ne peut réagir. Il poursuit en vain le voleur. Son séjour à Tokyo, pour deux conférences très importantes, donne lieu à un autre blanc, lorsqu'il doit improviser son intervention. Il n'ose avouer qu'il n'a plus d'ordinateur, se mure dans le silence, par « *refus d'exprimer les choses* ». Une parenthèse matérialisée dans l'espace de la page par un vrai blanc, page 128.

Il agit comme dans un mauvais rêve, quand tout se ligue contre vous, quand la faiblesse se manifeste à travers les signes les plus grossiers, banals : un pantalon qu'on ne peut remonter et ajuster, des notes illisibles, désordonnées, qui ne permettent pas de discourir, quand le noir se fait dans la salle et que des projecteurs vous éblouissent, rendant l'encre invisible sur les pages, comme blanche. Mais ces signes cachent l'essentiel, ce que le narrateur ne peut et ne veut s'avouer : son père va mourir et il ne l'accepte pas. On le sait quand il rencontre Stavropoulos

et que ce lobbyiste habile lui montre tout ce qu'il sait de lui, en faisant allusion à ce père tant aimé. Et si blanc il y a, c'est aussi lors de ces deux jours où Detrez ne peut plus échanger avec son frère ou sa mère, parce que son téléphone n'a plus aucun réseau, et que son ordinateur lui a été dérobé.

À son retour, il apprend qu'un attentat a ensanglanté Berlin, après ceux de Paris et de Bruxelles, et que l'état de santé de son père a empiré. Il avait « *le pressentiment d'un désastre* », croyait le vivre en Asie, il se rend compte que le vrai motif d'inquiétude est en Europe : « *je me demandais si, tout au long de ce voyage, je ne m'étais pas construit des sujets d'inquiétude artificiels, pour me détourner de l'anxiété plus foncière, la seule qui importait, que j'éprouvais en raison de la maladie de mon père, pour me cacher en quelque sorte à moi-même la vraie nature de l'angoisse qui m'étreignait* ».

Le roman prend alors une nouvelle dimension et, au-delà de la voix du narrateur qui cherche à remplir le blanc, c'est celle de l'auteur qu'on entend. Les rues de Bruxelles ou de Paris qu'il nomme, les immeubles qu'il évoque dans la capitale belge ou la française, le parc de la Plaine dans lequel il jouait enfant, tout cela est le monde de Jean-Philippe Toussaint. Derrière le père de fiction, haut fonctionnaire, on devine celui, réel, qui a longtemps été journaliste. Les espoirs de Jean-Yves Detrez, sa foi en l'Europe pour laquelle il a consacré l'essentiel de sa vie, vacillent avec sa santé : le cancer est la maladie qui le mine, et qui mine un continent divisé, déchiré par les crises grecque et ukrainienne.

Jamais l'écrivain Toussaint ne s'est autant dévoilé qu'ici, pas même dans *Autoportrait (à l'étranger)* ou dans *L'urgence et la patience*. Et ce dévoilement, toujours pudique, réservé, il va jusqu'à en dire la part la plus secrète, révélant sa difficulté à exprimer ses émotions, comme lorsqu'il voit le corps de son père décédé : « *Plutôt que de me sentir ému, plutôt que d'être submergé par l'émotion comme je l'avais été une demi-heure plus tôt à La Plaine, je pensais simplement que c'était émouvant. Je pensais en ces termes : "C'est en effet, très émouvant"* ». »

C'est la dernière page du roman, et c'est magnifique (même si je n'aime pas employer les superlatifs).

Éloigner le contemporain

Après plusieurs années où il a écrit des textes sur des textes et le plus souvent sur ses propres romans, Jean-Philippe Toussaint repart de zéro avec une espèce de roman policier à l'ère de la cryptomonnaie et de la cybercriminalité, qui commence à fournir des fausses pistes dès son titre. Car La clé USB est moins un roman sur la technologie, sur le contemporain ou sur l'avenir, comme on pourrait le croire à première vue, que sur ce qui leur résiste et les éloigne. En cela, Toussaint revient à ce qui est présent dans son œuvre depuis La salle de bain : l'examen de ce que le contemporain nous fait, de ce que nous pouvons en faire en retour, et des manières de l'écrire.

par Luciano Brito

Jean-Philippe Toussaint

La clé USB

Minuit, 191 p., 17 €

Le protagoniste du nouveau roman de Jean-Philippe Toussaint – son nom n'est mentionné qu'une seule fois – est un chercheur dans le domaine des études de l'avenir qui travaille pour la Commission européenne. Une réflexion au début du livre, sur le ton à la fois sympathique et satirique qui est celui de Toussaint, porte sur la spécificité de la prospective stratégique (ainsi que l'appelle ce protagoniste), sur une communauté de fonctionnaires européens (« l'*Association of Professional Futurists* ») qui y voit un problème majeur, et sur la façon dont ce champ de recherche se différencie ou se rapproche de ce que montrent d'autres récits d'anticipation, les films de science-fiction ou les arts divinatoires. La réflexion se précise : bientôt, il est question de nouvelles technologies du commerce international, comme le *blockchain* et le *bitcoin*, et de la position de l'Europe à l'intérieur d'un vaste réseau mondial opaque, qui semble la dépasser et la mettre en danger.

Une trame policière se met en œuvre, et nous sommes tentés de considérer que c'est une façon amusante de déréaliser l'état actuel de la littérature européenne dans le monde, et de défamiliariser l'œuvre de Toussaint lui-même et la communauté à laquelle cette œuvre appartient. Mais céder à cette piste herméneutique (même si une

partie importante de *La clé USB* met en scène des soupçons, des lectures paranoïaques) nous rapprocherait de la dimension *méta* qu'on a intérêt à évacuer ici. Et cette approche pourrait nous détourner du roman.

Le passage à Dalian et à Tokyo où s'installe le nœud de l'intrigue policière prolonge l'ethnographie du contemporain que Toussaint élabore à sa façon depuis une bonne trentaine d'années. Mais, dans *La clé USB*, nous ne sommes plus dans des aéroports, des gares, des trains, des hôtels ou des musées d'art contemporain, caractéristiques d'une certaine élite mondialisée, où se promènerait un impressionniste impérial restant immobile en regardant l'accélération du monde actuel. Ici, le mouvement effréné des grandes villes asiatiques donne lieu à un scénario aussi énigmatique que ceux des romans précédents, mais plus terrifiant et moins drôle car il se relie directement à un nouvel ordre économique. Le lien entre la technologie et l'oppression, l'un des axes de l'œuvre de Toussaint, est plus clair dans *La clé USB* que dans les romans précédents, et moins léger. Il est aussi plus historicisé : l'industrie des bitcoins, en apparence neutre ou progressiste, n'y est possiblement, selon le récit qui s'y élabore, rien d'autre qu'une nouvelle forme d'activité minière, prédatrice et corrompue, côtoyant le cyberespionnage et le piratage.

Il y a des chances qu'une manière canonique de lire Toussaint – comme un ironiste léger et ludique – ne pourra plus tenir après *La clé USB*, où la technophobie est traitée de manière moins humoristique que dans *La salle de bain* ou *La*

ÉLOIGNER LE CONTEMPORAIN

télévision, mais avec autant d'intensité et de courage : « Il faisait partie de cette génération de jeunes informaticiens surdoués totalement dépourvus de sens moral, qui, par forfanterie, par pure bravade, étaient prêts à tout dévoiler pour mettre en valeur leur exceptionnelle virtuosité technique et leur ingéniosité à toute épreuve. » Évidemment, la fantaisie d'une Europe victimisée et piratée, à la merci des langues orientales et des langages informatiques malveillants, pourra plaire à bien des idéologies actuelles. Cela reste un point confus de *La clé USB*, mais qui s'inscrit dans l'œuvre de Toussaint, où le sens des langues qu'on ne maîtrise pas importe peu et où ces langues n'existent que pour composer le tourbillon matériel du monde contemporain, à côté des lumières urbaines au néon, des lignes de pixels sur un écran, des bruits émis par une moto ou un avion.

En lisant Toussaint, nous nous sommes habitués aux voix réceptives à ce tourbillon ; nous avons pu nous laisser anesthésier par la façon dont l'auteur atteint le contemporain en l'éloignant. La surprise de *La clé USB* vient de ce que le livre est plus franchement à l'écoute du « côté obscur de la force », pour évoquer, ainsi que le fait le narrateur, le souvenir de *Star Wars* : le contemporain n'est plus constitué par les mégaloïdes en quelque sorte acceptables du cycle de Marie, mais par un paysage urbain à la fois chiffré et pollué, sous le bourdonnement étouffant des machines de minage, camouflant des relations de travail toxiques, surveillé par des hackers anonymes ou des chefs d'entreprise.

Et c'est bien sous le signe d'un éloignement frappant que le livre avance. Dans *Fuir*, *La vérité sur Marie*, *Nue* et *Football*, la distance à l'égard du contemporain s'identifiait à l'écriture de la Méditerranée, espace du ralentissement et de la réflexion, de la métaphysique du sensible, qui rééquilibre l'esprit et vise le fonctionnement optimal du système nerveux, espace de l'écriture elle-même et donc de l'action. Dans *La clé USB*, l'éloignement a lieu vis-à-vis des codes mêmes du roman policier que nous étions en train de lire jusqu'alors : soudain, le roman policier n'en est plus un. Ou alors c'est un roman policier lui-même recrypté, dans lequel une autre histoire était cachée, perdue sous les fausses pistes qui nous attirent et nous désorientent, comme le font parfois les outils technologiques dont il est question ici. Le lecteur est pris par le suspense, le récit se déstabilise, et



Jean-Philippe Toussaint © Jean-Luc Bertini

aussi notre attente, ce qui était suggéré par la tournure hitchcockienne que prend, à mi-parcours exactement, *La clé USB* : « L'avion se mit en mouvement et, tandis qu'il prenait de la vitesse sur la piste et que les coffres à bagages commençaient à trembler imperceptiblement dans la cabine, une idée diabolique me traversa l'esprit. Et si j'avais été manipulé dès le début ? »

Sans céder à la tentation de dire ce qui se passe vers la fin, on constate que cela a lieu au fur et à mesure que le contemporain même devient en quelque sorte piraté : la « mondanité » de la recherche futuriste est oubliée, ainsi que les soupçons et les paranoïas qui l'accompagnaient ; en même temps, le protagoniste n'a plus d'ordinateur ni de réseau téléphonique ni d'accès à internet. Absent et apathique, l'esprit vide et dans un blanc, favorisant cette lecture « sans intonation » dont il est question à un moment, il semble commencer à voir. Mais cela ne conduit pas à un moment de tranquillité spirituelle, comme dans les passages magnifiques de la baie vitrée à Tokyo dans *Faire l'amour* ou autour de la disposition océanique dans *Nue* – passages dont la lecture peut constituer un outil puissant pour rester debout face à la violence du contemporain, et conduire, plus qu'au maintien du *statu quo*, au véritable refus de l'ordre qu'on lit chez Toussaint depuis *La salle de bain*. Au lieu de cette tranquillité magique, *La clé USB* s'achève sur l'écriture tendue d'une douleur parmi les plus basiques et les plus simples, que nous avons déjà lue des milliers des fois dans des romans et qui reste cependant certaine ; comme pour suggérer qu'une méthode expérimentale (dans la littérature ou ailleurs) peut ne pas résider dans la prospective consciente mais dans la disponibilité à un passé qui apparaît subitement.

Voyage autour de ma geôle

Sous le titre désespéré de son recueil, Je ne reverrai plus le monde, Ahmet Altan (né en 1950), journaliste et écrivain turc emprisonné depuis septembre 2016, tient la chronique d'une résistance mentale et intellectuelle qui lui permet de ne pas sombrer dans l'abattement et la peur, en parvenant à « s'accrocher aux branches de son propre esprit ».

par Jean-Paul Champseix

Ahmet Altan

***Je ne reverrai plus le monde. Textes de prison*
Trad. du turc par Julien Lapeyre de Cabanes
Actes Sud, 216 p., 18,50 €**

Ahmet Altan se retrouve en prison sous une inculpation qu'il est bien difficile de lever. Il est accusé, à travers ses critiques du régime Erdoğan lors d'une émission de télévision, d'avoir fait passer un « message subliminal » incitant au coup d'État, la veille de l'événement, le 16 juillet 2016. Un juge à qui il demande des éclaircissements lui répond : « *Disons que nos procureurs aiment employer des termes qu'ils ne comprennent pas* » ! Il est, en outre, simultanément accusé d'être un « *putschiste religieux* » ainsi qu'un « *terroriste marxiste* ». Le juge lui dit sans ambages : « *Si seulement vous aviez continué à écrire des romans au lieu de vous mêler de politique...* »

Altan a en effet écrit plusieurs romans dont deux, des fresques historiques brillantes sur la fin de l'Empire ottoman, sont traduits en français aux éditions Actes Sud : *Comme une blessure de sabre* (2000) et *L'amour au temps des révoltes* (2008). Journaliste, il est renvoyé du journal *Milliyet* (« la Nation », centre-gauche à l'époque) à cause d'une de ses chroniques intitulée « Atakürt », dans laquelle il imaginait Mustafa Kemal d'origine kurde et non turque, avec les conséquences qui en seraient résultées ! De 2007 à 2012, il est rédacteur en chef du quotidien *Taraf* (« prendre parti ») qu'il a fondé. Il dénonce, en 2008, les intentions d'intervention des militaires contre le pouvoir tenu par le parti islamo-conservateur (AKP) sans pour autant ménager le régime de Recep Tayyip Erdoğan. En 2011, le journal participe à la diffusion des documents fournis par Julian Assange (WikiLeaks) qui qualifie le quotidien de « *journal le plus courageux de Turquie* ».

Ces *Textes de prison* présentent une caractéristique inattendue : le détachement. Altan s'attendait à son arrestation, de même qu'à celle de son frère. Son père avait lui-même été arrêté lors du coup d'État de 1971. Son paquetage est prêt, les policiers arrivent en nombre et surarmés face au « terroriste ». Ils perquisitionnent mais ne font pas de zèle, comme s'il s'agissait plutôt d'un rituel. Pendant ce temps, Altan prépare le thé en précisant : « *ce n'est pas un pot-de-vin, vous pouvez en boire* ». Son père avait prononcé la même phrase, 45 ans plus tôt, mais il s'agissait de café. Cela amène l'écrivain à la réflexion suivante, qui n'a rien de rassurant : « *Comme ce pays ne se déplace que très lentement dans le cours de sa propre histoire, le temps n'y fait jamais marche arrière ; il se retourne pour s'appesantir sur lui-même* ». Il s'agit donc de « *quarante-cinq ans d'un seul matin* ».

Suit une longue énumération des privations qui l'attendent : « *Je ne verrai plus la mer, je ne pourrai plus contempler un arbre, je ne respirerai plus le parfum des fleurs...* » C'est alors que survient un événement surprenant. Au policier qui, dans la voiture, lui propose une cigarette, Altan répond étrangement : « *Merci, je ne fume que quand je suis tendu* ». Cette phrase, « *surge de je ne sais quel obscur recoin de ma conscience* », pense-t-il, « *a tout changé* ». Il comprend qu'il se scinde : « *d'un côté, c'était le corps pris au piège* », « *de l'autre un esprit vaguement distrait [...]* considérant de haut ses mésaventures présentes et à venir, car certain d'être intouchable ». Il rend alors hommage à Sénèque, Saint-Just, Épictète et Boèce dont la lecture n'est pas étrangère à ce dédoublement.

Le défi est cependant loin d'être gagné car il faut tenir dans la durée. L'arrestation étant totalement arbitraire, l'espoir de pouvoir s'innocenter est évidemment illusoire. Les comparutions devant les juges prennent d'ailleurs l'allure de scènes

VOYAGE AUTOUR DE MA GEÔLE

déréalisantes dans lesquelles les autorités ne semblent pas même faire semblant de croire à ce qu'elles affirment. Point de scénario alambiqué à la stalinienne ; il s'agit là d'une routine judiciaire digne d'un petit théâtre bureaucratique, loin des affres kafkaïennes. Les juges ne craignent que de rater le service de 17 h à la cafétéria... Une exception, toutefois : un procureur, sorti tout droit d'un film d'Hollywood – « *C'est moi qui pose les questions* », est-il heureux de placer –, se révèle cependant plus tendu qu'il n'y paraît car il se met à saigner abondamment d'une oreille.

Mais aucun mauvais traitement n'est infligé à Altan – nous sommes loin de *Midnight Express* – et il est même examiné à plusieurs reprises par le corps médical. Il n'en demeure pas moins qu'il est incarcéré et condamné... à perpétuité ! Nul pathos, cependant. L'ouvrage est écrit en versets qui prennent souvent l'allure de petits poèmes en prose, ce qui donne de la profondeur aux propos :

« *J'ai observé les murs.*

On aurait dit qu'ils se resserraient.

Et soudain j'ai eu l'impression qu'ils allaient se refermer sur nous, nous broyer, nous avaler comme une plante carnivore. »

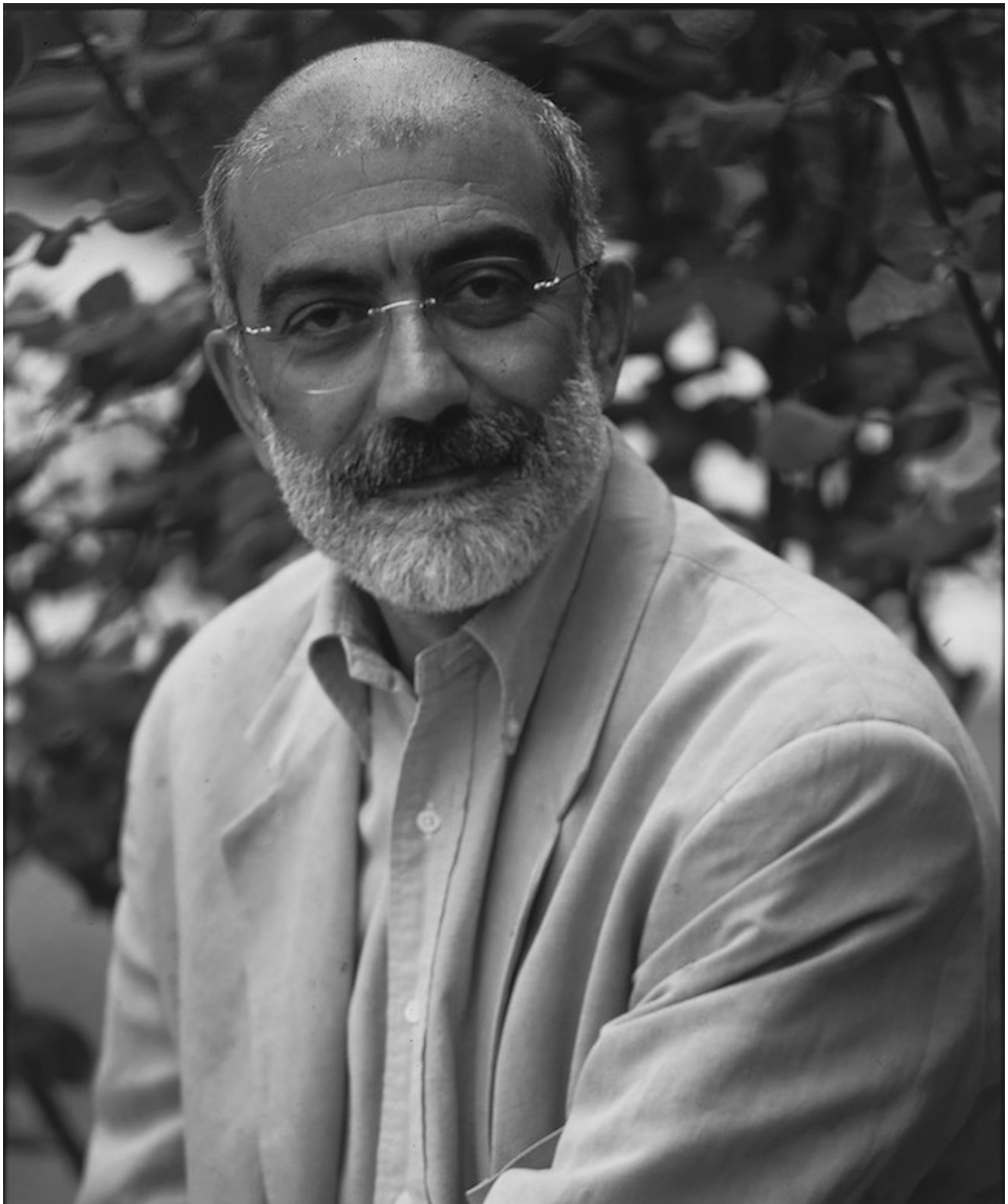
Si le monde carcéral mortuaire et puant ne surprend pas avec sa promiscuité attendue, la compagnie d'un colonel qui pleure parce que sa fille de trois ans est gravement malade et d'un pieux professeur est plus étonnante. Les militaires, pris de panique, après l'échec du coup d'État, ont plongé dans la délation pour éviter l'arrestation et ont dénoncé leurs pairs à tout-va. Toute une promotion est même arrêtée, ce qui donne à la prison une ambiance « *de dortoir d'internat militaire* ». En revanche, le professeur intégriste ne livre aucun nom. Contre toute attente, il donne à Altan, pourtant athée, une leçon de vie en lui racontant une prise de décision qui l'étonna lui-même. Alors qu'il était enseignant dans un village kurde et qu'il habitait la ville voisine, il opta brusquement pour un logement miséreux de cette bourgade afin que les tempêtes de neige ne l'empêchent plus d'assurer sa fonction. « *Cet instant fut celui du renoncement* » et ce furent « *les plus belles années de sa vie* ». Altan s'identifie à ce professeur et s'imagine, dans la chaleur de la prison, marcher dans la neige. Il en éprouve « *une extase* ».

Les conditions carcérales sont tout de même très dures. Il perd 7 kilos en 12 jours, et, dans la prison, nul miroir n'est présent, car « *le miroir te regarde, il prouve que tu existes* ». Altan fait alors un constat « *banal* » : « *Certains êtres possèdent une noblesse d'âme, d'autres sont vils* ». Ainsi, un médecin met à la disposition des détenus un miroir alors que la radiologue ne leur fait pas retirer leurs menottes. Pieuse, le visage inexpressif, elle ne manifeste aucune émotion et ne semble même pas jouir de sa méchanceté.

La rationalité a déserté : un jour, Altan est libéré, contrairement à son frère, puis arrêté de nouveau le soir même ! Il discute alors tranquillement de son roman *Tromper* avec un policier qui l'a apprécié. Cependant, les choses s'aggravent : il n'arrive plus à rêver. « *Alors, j'ai eu peur* », écrit-il. Le temps lui apparaît comme « *un reptile géant* », « *un seul bloc* », « *un temps absolu* » qui l'écrase. Pour pallier ce malaise, il invente « *une horloge inédite* ». Il zigzague dans sa cellule en comptant ses pas avec des repères en papier journal pour fractionner le temps qu'il parvient ainsi à humaniser, en s'aidant aussi des ombres provoquées par le soleil.

Il songe alors à une lecture de jeunesse : *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, dans lequel un jeune officier aux arrêts pour duel « *racontait les aventures qu'il vivait sans quitter sa chambre* ». Altan détaille alors sa rudimentaire cellule puis la fuit par des rêves « *impossibles* » et songe à recueillir des éléments pour élaborer un roman à venir. Les allées et venues dans la cour sont prétexte à des « *disputes avec lui-même* ». Il prête attention aux oiseaux et aux fleurs, confisquées car interdites en prison. Toutefois, il demeure vulnérable : il est effrayé, une nuit, par un trop beau clair de lune qui illumine le ciel et dont il ne peut supporter le spectacle. Il convient aussi de fuir toute nostalgie qui risque, par surcroît, de se mêler à de la culpabilité envers les êtres chers.

Les codétenus se succèdent. Ils sont si différents par l'âge, les croyances, le métier, qu'Altan pense quelquefois que leur réunion est due à un metteur en scène de théâtre qui cherche à monter une pièce à succès, pleine de confrontations. Il rencontre ainsi nombre de croyants qui, ayant l'habitude de l'entre-soi, ne le comprennent pas. Comme ils pensent qu'il est impossible d'être bon sans l'aide de Dieu, l'athée est forcément « *mauvais, immoral par principe* ». L'un d'eux cherche « *à le sauver de l'Enfer* » et boude



Ahmet Altan © D. R.

VOYAGE AUTOUR DE MA GEÔLE

pendant trois jours quand l'écrivain l'interroge sur le Dieu « *parfaitement bon* » qui a pourtant créé le mal. Altan fait exprès de regarder à la télévision une chaîne populaire où des chanteuses se trémoussent joyeusement en mini-jupe sous l'œil réprobateur de ses codétenus.

Plus sérieusement, Altan apprend à son compagnon de cellule, « *qui tombe des nues* », que la théorie qu'il développe sur les dernières années de piété qui sauvent a été formulée par un philosophe français du XVII^e siècle, Blaise Pascal. Il le réduit à quia en reprenant l'argument de Spinoza : Dieu embrassant toute chose, il n'y a pas de « je » autonome, donc « *si un "je" existe,*

VOYAGE AUTOUR DE MA GEÔLE

Dieu n'existe pas et si Dieu existe, je n'existe pas ». Craignant de blasphémer, le croyant fait retraite : « *Il faudrait poser la question aux érudits* ». Le temps fait qu'on finit par se supporter, Altan acceptant « *les sempiternelles prières* ». L'unité se fait pourtant le jour où la ravissante fille du détenu croyant est arrêtée. Elle est si belle et d'allure si innocente qu'au parloir où elle venait voir son père elle avait été surnommée « *Meryem* » (Marie). Voyant le chagrin de son codétenu, Altan le réconforte en affirmant : « *Meryem sera bientôt libre. Et je te promets que le jour de sa libération, je rendrai grâce en priant avec toi* ». Quatre mois plus tard, il doit s'exécuter.

Viennent les jugements. Les magistrats, « *dans leurs robes noires frangées d'un col rouge* », ne ressemblent pas « *aux Parques qui tissent et coupent le fil de la vie des hommes* » mais aux petits fonctionnaires de Gogol. Il pense aussi à Canetti : « *Satisfaits d'eux-mêmes, sereins et majestueux, ils écoutent vos requêtes mais d'une oreille sourde, d'avance décidés à ne pas y répondre. Y a-t-il rien de plus infâme ?* ». Il s'agit de la Cour constitutionnelle. Altan n'est pas optimiste, contrairement à d'autres qui pensent : « *Ils ne peuvent pas se tromper à ce point* ». Soudain, Altan se rappelle qu'un des personnages de son roman *Comme une blessure de sabre* était dans une situation semblable, dans l'attente du verdict. « *Ma vie imite mon roman* », se dit-il, et comme il avait condamné son personnage, il songe qu'il ne manquera pas de l'être. C'est effectivement ce qui se produit : « *Peine de réclusion à perpétuité aggravée* ». « *Mon personnage et moi disparaissions dans les ténèbres* ».

Le choc est important. Étonnamment, Altan considère que « *pour un écrivain, le courage est une faute* » car seule compte l'œuvre. En pleine contradiction, il décide cependant : « *Je serai courageux et me mépriserai de l'être* ». Toutefois, il se réconcilie vite avec lui-même lorsqu'il prend conscience qu'il sait « *écrire dans le noir* » et qu'il pourrait commencer son récit par : « *La porte en fer dans mon dos s'est fermée...* » Dans sa réflexion littéraire, il constate qu'il préfère Tolstoï à Musil, Joyce ou Céline, car l'auteur doit laisser la préséance à ses personnages. « *Ce n'est pas à la pensée d'écrire le roman, c'est au roman d'inventer la pensée* ». Il conclut toutefois : « *nous n'écrivons que ce que nous pouvons, comme nous le pouvons* ». L'intuition doit dominer, à preuve Tolstoï, qui igno-

rait tout de la sexualité féminine et dont les « *étreintes étaient apparemment aussi raffinées que celle d'un ours* », a pu écrire Anna Karénine. L'écrivain doit descendre en lui-même, loin de « *ses connaissances supérieures* ». Il laisse alors ses rêveries le porter. La nuit, il visite les îles de Thaïlande, les fjords de Norvège, la savane d'Afrique et se réveille dans un hôtel particulier parisien, au-dessus d'une rue grouillante d'*Irma la douce* ou dans la datcha du docteur Jivago. La journée, il s'entretient avec des personnages imaginaires, « *entre schizophrénie et littérature* ». Écrire est effectivement un « *paradoxe fabuleux* », car c'est « *un refuge à l'abri du monde et un moyen de l'atteindre* ».

Ainsi :

« *Je suis écrivain*

Je ne suis ni là où je suis, ni là où je ne suis pas

Vous pouvez me jeter en prison, vous ne m'enfermerez jamais

Car comme tous les écrivains, j'ai un pouvoir magique : je passe sans encombre les murailles. »

Alors que la Cour constitutionnelle avait confirmé la condamnation à perpétuité au mois de mai de cette année, la Cour suprême, le 5 juillet, casse cette décision ! L'échec de l'AKP d'Erdoğan, lors de l'élection municipale à Istanbul le mois précédent, y est sans doute pour quelque chose, les magistrats les plus avisés se disant peut-être que le vent tourne. Cependant, sa demande de remise en liberté est refusée. Est retenue contre lui l'accusation d'aide et de soutien volontaire au « Fetö », sans qu'il en soit membre. Le « Fetö » signifie « organisation terroriste » et renvoie à la confrérie de Fethullah Gülen, ancien allié islamiste d'Erdoğan, devenu son pire ennemi et accusé d'avoir fomenté le coup d'État de juillet 2016.

Devant le tribunal, Altan n'a pas hésité à dire : « *Les généraux au pouvoir avaient tenté d'arracher la Turquie au monde civilisé. Aujourd'hui, Erdoğan et l'AKP sont en passe de réussir* ». Il ne manque pas d'ajouter que la chute d'un tel dirigeant ne tardera guère, ce qui n'a rien de subliminal. Espérons que la sortie du livre d'Ahmet Altan va permettre de contredire son titre au plus tôt.

Trois questions à Serge Quadruppani

Avec le monde de Vigàta, inspiré de sa Sicile natale, et le personnage phare du commissaire Montalbano, Andrea Camilleri a renouvelé le roman policier et social italien en lui donnant une langue singulière. Il est mort à Rome le 17 juillet dernier. Pour lui rendre hommage, En attendant Nadeau s'entretient avec Serge Quadruppani, qui a traduit en français une trentaine de ses livres.

propos recueillis par Pierre Benetti

Andrea Camilleri

La pyramide de boue.

Une enquête du commissaire Montalbano

Trad. de l'italien par Serge Quadruppani

Fleuve Noir, 240 p., 19,90 €

Comment définiriez-vous la langue ou l'écriture d'Andrea Camilleri et l'expérience consistant à le traduire ?

Ce que j'appelle le « *camillerese* » est une création personnelle de l'auteur, une langue inventée à partir de l'italo-sicilien utilisé quotidiennement dans la région d'Agrigente (Montelusa dans les romans) et de Porto Empedocle (Vigàta), mais mêlé d'expressions qui remontent à l'enfance d'Andrea Camilleri, et d'autres venues d'autres régions de Sicile. C'est aussi une langue truffée de tournures parlées, avec la syntaxe très particulière de l'île (verbe à la fin de la phrase) et des expressions drolatiques qu'on perdrait beaucoup à ne pas rendre littéralement : « *Il se sentit pris par les Turcs* » pour « Il fut complètement pris au dépourvu ». C'est enfin une prononciation très particulière, que l'auteur s'est efforcé de transcrire. Tout cela doit être rendu et je me suis efforcé de le faire de manière que le lecteur français éprouve ce que ressent un lecteur italien non sicilien en lisant le *camillerese* : un mélange de familiarité et d'étrangeté.

Quels souvenirs de lecteur, de traducteur et d'ami vous laisse Camilleri ?

Andrea Camilleri était un « *cantastoria* », un conteur hors pair, qui se lançait dans des récits magnifiques, tantôt d'une ironie amère, tantôt hilarants, toujours surprenants, chaque fois qu'on avait passé le stade des politesses, toujours ex-



Sicile (2000) © Jean-Luc Bertini

quises chez lui car c'était aussi un gentilhomme. Il faut entendre « gentilhomme » dans un sens très particulier : il s'agit d'une forme de noblesse typique de la Sicile, celle de ces aristocrates qui ne parlaient volontiers que le français ou alors le dialecte, manifestant ainsi à la fois leur volonté d'universalité et leur attachement aux racines populaires. Il s'agit aussi de ce que d'autres ont nommé « la décence ordinaire » : le sentiment qu'il y a des choses qui ne se font pas, quel que soit le prix – par exemple laisser mourir des gens en mer. Une des dernières manifestations publiques d'Andrea aura été une vidéo dans laquelle il s'en prend au refus de Salvini d'accueillir les naufragés migrants de la Méditerranée. Andrea était aussi un ami attentif et sensible, mais de cela j'ai un peu de mal à parler.

Camilleri a fini sa vie aveugle. Son écriture avait-elle changé ?

Son écriture s'est modifiée avec le temps, indépendamment de son problème de vue. Son travail en symbiose avec son assistante Valentina Alferj lui a permis de passer le stade de la cécité sans rien perdre de sa verve. Ce qui a changé, c'est le fait que le *camillerese* qui, au début, était mêlé à l'italien standard n'a cessé de proliférer et a fini par envahir toute la prose de Camilleri. Et dans ce mouvement, Andrea a en quelque sorte enseigné à des millions de lecteurs italophones une nouvelle langue bien vivante...

La nostalgie d'un rêve perdu

L'intime et l'universel se répondent dans Un mariage américain où la Géorgienne Tayari Jones fait vibrer les passions contrariées de l'Américaine contemporaine. Tableau en recompositions successives, qui emporte de la quiétude d'une petite ville de Louisiane à l'âpreté d'Atlanta, du racisme aux lendemains d'une erreur judiciaire, le roman résonne magnifiquement au rythme tourmenté de personnages incandescents.

par Liliane Kerjan

Tayari Jones
Un mariage américain
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Karine Laleuchère
Plon, 415 p., 21 €

Quatrième roman de Tayari Jones, *Un mariage américain* vient de recevoir le Women's Prize 2019 et nul ne s'en étonnera tant la vigueur émotionnelle du Sud irrigue l'écriture des dilemmes affectifs et sociaux d'un jeune couple et de ses proches, tant une appartenance de première main de la romancière sait mettre en paysage la tragédie endémique des Noirs de Géorgie et de Louisiane. « *Si le Mississippi remporte la palme de pire État du Sud, la Louisiane le talonne de près* », dit la vulgate qui ajoute encore : « *quitte à être Noir et à galérer, autant que ce soit en Amérique* ». Et nous y sommes pleinement, dans les maisons, les boutiques et les geôles d'*Un mariage américain*. Par le passé, Tayari Jones avait traité des meurtres de jeunes Noirs des années 1979 et 1981 dans *Leaving Atlanta*, mais ici, sans calendrier bien précis, s'ébauche tout l'arrière-plan d'une société du Sud, malade du racisme, agrippée à un rêve d'égalité et d'ascension, un monde à l'unisson avec les statistiques sociologiques sur les taux d'incarcération des Noirs et la condition quotidienne de la classe moyenne. À bon escient, ce roman puissant va cette fois franchir les limites des États-Unis pour être lu dans une quinzaine de pays dont la France et la Grande-Bretagne.

Au lendemain d'un triste et banal fait divers – un couple noir est sorti brutalement d'un motel de Louisiane sur une accusation de viol qui a pour conséquence la condamnation à douze ans de

prison de Roy, le mari faussement accusé –, s'élabore l'histoire des rêves, des souffrances et des renoncements d'une génération moderne et prometteuse. À partir d'une famille noire modèle et d'un couple typique de la bourgeoisie d'Atlanta – Roy, une âme d'entrepreneur, des boutons de manchettes en or et des mains de banquier, Celestial, une créatrice aux allures de mannequin cosmopolite –, Tayari Jones fait découvrir pas à pas la fragilité d'une émancipation et la tromperie des apparences. Pour la mère de Roy, une si grossière erreur de procédure est la marque de Satan, pour son père celle du Ku Klux Klan avec ses capuches et ses croix ou plutôt celle de l'AmériKKKe, intuitions infondées mais révélatrices d'une menace et de peurs ancestrales restées bien vives dans les esprits. L'iniquité, l'innocence bafouée, l'impossible attente, se mêlent à tous les desseins inachevés des ambitions d'un mariage de talents pour tisser la trame de cette tapisserie du Sud des temps présents. Le roman, s'il couvre cinq années de la fin du XX^e siècle, rappelle maints faits précis sur deux générations : ainsi les parents de Roy se sont-ils rencontrés au cours d'un long trajet en autocar Greyhound, assis dans la section réservée aux gens de couleur ; ainsi sa mère a-t-elle, en 1969, délibérément donné naissance à son fils dans une pouponnière racialement mixte, à bonne distance d'Eloe. Toutes les péripéties rappellent aussi une constante : « *comprendre qu'il fallait être prudent quand on était noir aux États-Unis* » et cette dimension d'alerte du roman a été récompensée par le prestigieux prix de la NAACP, Association nationale pour l'avancement des gens de couleur, active depuis un siècle et en particulier lors du mouvement des droits civiques.

Écrit à la première personne, ce récit de la captivité et de la conjugalité gagne en chaleur



Atlanta © Jean-Luc Bertini

LA NOSTALGIE D'UN RÊVE PERDU

humaine et en proximité immédiate tandis qu'il se construit par l'ajout de séquences dédiées tour à tour à Celestial et à Roy, les jeunes époux, auxquelles s'ajoutent par intermittence celles d'André, l'ami d'enfance et condisciple à l'université. Ainsi naît le triangle amoureux qui charpente l'intrigue et la tient jusqu'au bout dans une stimulante incertitude. Tayari Jones sait faire naître un contact avec ses personnages qui donne chair à leur passé, à leur famille, tout comme elle sait faire ressentir l'atmosphère d'une petite ville traditionnelle de Louisiane, la fictive Eloë, face aux ambitions nourries par la grande ville d'Atlanta où elle est née en 1977. Mais l'apport véritablement magistral du roman tient à un délicat commerce épistolaire, une correspondance qui fait le va-et-vient entre les jeunes mariés séparés, isolés par une justice pénale obsédée par l'incarcération ; des lettres très diverses, sobres, tendues à

l'extrême. En voici les premières lignes : « *Cher Roy, Je t'écris cette lettre, assise à la table de la cuisine. Je suis seule et pas uniquement parce qu'il n'y a personne à la maison. Jusque-là je pensais savoir ce qui était possible et ce qui ne l'était pas. C'est peut-être cela l'innocence : être incapable de prédire la souffrance à venir... On m'a dit que tu ne pourrais pas recevoir de courrier avant au moins un mois. Malgré tout, je t'écirai tous les soirs. Ta Celestial.* »

En réponse, des missives également intemporelles, mais qui ont nécessairement la gravité de lettres de prison, car précédées d'un matricule et de l'adresse officielle qui ramènent au réel : « *Roy O. Hamilton Jr/Numéro d'écrou 4856932/ Centre de détention Parson/ 3751 Lauderdale Woodyard Road/Jemison, Louisiane 70648* ». Parson, un lieu pénitentiaire dont la population de mille cinq cents détenus compte trois quarts de

LA NOSTALGIE D'UN RÊVE PERDU

Noirs, qui vous libère avec 23 dollars pour pécule, Parson qui a aussi récemment tendu sa toile de fond pour *Le chant des revenants* de Jesmyn Ward. « *Chère Celestial, alias Georgia, Je ne pense pas avoir écrit à qui que ce soit depuis le lycée... une chose est sûre en tout cas, je n'ai jamais écrit une lettre d'amour et ceci en est une.* » Tâtonnements des phrases, balbutiements des mots, sincérité abrupte, tout concourt à cette quasi-intimité avec le lecteur dans les épanchements et les silences, les constats de détail : « *Ton teint était si gris qu'on avait l'impression que tu étais couvert de cendres. Tes mains étaient aussi rugueuses que la peau d'un alligator et aucune crème ne semblait capable de guérir tes crevasses et tes plaies.* » Telle combinaison avec le roman épistolaire, ce jusqu'à l'épilogue composé de trois lettres, enjambe le temps et rapproche cette fiction contemporaine d'une belle littérature anglaise classique, témoin de son temps et puissante dans la création de l'illusion. Le ton confidentiel, la pudeur sur la vie du camp et des compagnons de cellule dont le vieux Walter, « *le Yodda du Ghetto* », la retenue dans l'aveu du désarroi et des attermoissements chez les deux correspondants, donnent des accents d'une grande authenticité, une émotion voilée qui soutient un récit composite devenu intemporel, digne d'une geste des temps modernes.

Dans un questionnement perpétuel qui paralyse le devenir de leurs forces vives s'immiscent une fierté ombrageuse et le refus pour Roy d'être « *un taulard noir de plus* ». Car tel est bien le combat solitaire du personnage et, au-delà, celui de la littérature noire qui écrit ses variations sur un seul constat amer : « *Personne ici ne pense que tu es coupable. Tu étais juste le type de la mauvaise couleur au mauvais endroit au mauvais moment.* » L'intérêt du roman ne faiblit pas, mené sur deux fils conducteurs : le fardeau à porter va-t-il briser leur vaillance et leur alliance ? La sortie anticipée de Roy va-t-elle permettre une réparation ? Habilement, Tayari Jones introduit des secrets de famille, des distinctions de classe, des faits nouveaux, si bien que le cheminement des esprits sur les thèmes du partage, de la loyauté, de la paternité, des mariages et des abandons prend d'autres éclairages, amenant des perspectives qui dépassent le ghetto des communautés noires et touchent à l'essence même d'une solitude humaine.

En compagnonnage avec *Un mariage américain*, Tayari Jones reconnaît deux antécédents littéraires, celui de Beale Street et celui, plus surprenant, de *l'Odyssée*. La relation avec le roman *Si Beale Street pouvait parler*, écrit par James Baldwin en 1972, porté à l'écran et sorti en France le 30 janvier 2019, se retrouve aisément dans l'intrigue avec cet emprisonnement haineux d'un jeune Noir innocent, désespéré face à son couple et ses espoirs brisés. Cette référence à une œuvre devenue un classique de la littérature afro-américaine se transforme en une allégeance, une filiation, dès lors que Baldwin est reçu comme le cadeau privilégié dans une relation de maître à élève : « *Il m'offrit un roman de James Baldwin, La conversion... Je tournai le livre et étudiai le visage triste et intelligent au dos. James Baldwin était noir, c'était indéniable.* » James Baldwin, à l'évidence, n'en finit pas de faire école dans la pensée et la littérature actuelles, influençant les écrivaines afro-américaines de Morrison à Jones. Quant à la parenté avec *l'Odyssée*, elle se trouve dans le personnage de Celestial, autre Pénélope qui attend le retour de son Ulysse après les épreuves d'un épuisant voyage. Si Pénélope tisse sans fin, Celestial brode et coud des figurines de chiffon, elle les fait et défait, les orne de perles, les relie aux vivants, comme les poupées vaudoues des parloirs de Louisiane. Celestial a choisi l'art textile pour trouver sa place dans la création, s'établir dans les beaux quartiers de la grande ville et gagner une indépendance après la chute. À l'aune des générations, une chute toujours recommencée.

« *Essaie de me toucher avec ton esprit* », demande Roy dans une lettre tardive : pari tenu avec tact et ardeur. Il faut rendre hommage à Tayari Jones pour ce roman de médiation qui honore à la fois la tradition américaine et ses grands thèmes – la quête du père, l'homme de couleur – et la grande littérature du Sud. Elle a su en effet créer des personnages attachants et d'une très grande complexité, reflets d'une société toujours écartelée, toujours habitée par les fantômes du Mississippi, de la ségrégation et des lynchages, comme elle a su aborder la honte, le vide, l'incertitude et la violence. *Un mariage américain*, texte en trois actes, profondément enraciné, émeut et éclaire les phases multiples d'une révolte. Roman d'une mauvaise passe dans une vie, charriant l'intensité fiévreuse des rêves inassouvis, il met à nu la rage d'exister, la gouvernance d'une société, le poids de l'histoire résumé dans ce propos amer des gens du Sud : « *Aucun homme noir n'est véritablement en sécurité en Amérique* », qui laisse augurer des ténèbres infinies.

Antigone au temps de l'État islamique

Pour Embrasements, son septième roman, Kamila Shamsie, écrivaine britannique d'origine pakistanaise, dit avoir choisi d'effectuer une réécriture de l'Antigone de Sophocle. Mais si elle aborde des questions politiques et morales, elle écrit ici avant tout un roman familial et sentimental auquel elle ajoute un soupçon de thriller.

par Claude Grimal

Kamila Shamsie

Embrasements

Trad. de l'anglais par Éric Auzoux

Actes Sud, 318 p., 22,50 €

L'idée d'utiliser *Antigone* dans un de ses livres fut suggérée à Kamila Shamsie par un ami directeur de théâtre et s'imposa après l'attentat suicide contre l'Arena de Manchester en 2017, à la suite duquel le grand imam mancunien déclara qu'il refuserait de célébrer les funérailles de l'attaqué. Shamsie ne fut bien sûr pas la seule à se souvenir en cette occasion des paroles de Créon interdisant qu'on donne à Polynice une sépulture : vieux problème de *phusis* (loi de la nature) et de *nomos* (loi des hommes) sur fond de djihadisme.

Cela accentua chez elle le désir d'utiliser la pièce de Sophocle pour parler du rapport des jeunes musulmans britanniques avec la Grande-Bretagne et de l'attitude du pays vis-à-vis d'eux. Pourtant, *Embrasements*, qui débute comme une histoire amoureuse et familiale, ne se transforme pas aisément en histoire politique et morale. La romancière préfère rester essentiellement psychologique et sentimentale, avant de prendre un virage vers le suspense.

Melpomène y est d'ailleurs en congé pendant tout le premier tiers, tandis que sont mis en place les rapports entre personnages, presque tous d'un milieu pakistano-britannique, et leurs conceptions différentes d'être au monde. Nous ne sommes bien sûr pas dans la Grèce antique mais en Angleterre, puis au Pakistan, accessoirement aux États-Unis. Celle qui va devenir l'Antigone du texte s'appelle Aneeka ; elle a dix-neuf ans et vit à Londres avec son frère jumeau, Parvaiz, le Polynice de l'histoire. Leur sœur aînée, Isma (Ismène), les a élevés après la disparition de leur

père dans les années 1990, mort lors de son transfert à Guantanamo, et le décès de leur mère. Parvaiz, pour toutes sortes de raisons tellement rebattues aujourd'hui qu'on a du mal à les trouver intéressantes, part rejoindre l'État islamique. Isma prévient la police à la grande horreur d'Aneeka, plus choquée par ce qu'elle considère comme la trahison d'Isma que par celle de son frère. Aneeka n'a alors de cesse de vouloir faire revenir son jumeau à Londres. Lorsque Parvaiz, assez vite, regrette son engagement et souhaite rentrer, la chose est impossible car les lois de retrait de citoyenneté contre les personnes coupables de liens avec le terrorisme ont été remises en vigueur par le gouvernement conservateur.

Entre-temps est entré en scène Eamonn (lisez Hémon, ou le nom arabe anglicisé, Ayman, ou également le prénom irlandais). Il est le fils du tout nouveau ministre de l'Intérieur, Karamat Lone, personnage politique pakistano-britannique, symbole d'une intégration en apparence impeccablement réussie. Aneeka, qui est d'une « *beauté renversante* », séduit le jeune Eamonn, en partie dans l'espoir de l'utiliser pour faciliter le retour au pays de Parvaiz. Et là Melpomène, avec un sens plus aigu de l'aventure kitch que de la *gravitas* tragique, vient prendre du service. Parvaiz est tué ; Aneeka se rend au Pakistan pour veiller le corps de son frère embaumé dans la glace, sous l'œil des caméras du monde entier, s'entêtant dans son désir de faire céder le gouvernement britannique et d'obtenir le rapatriement de la dépouille en Angleterre. Eamonn, sans qu'elle le sache, l'a suivie. Une page finale met en scène de manière assez spectaculaire les dernières secondes de la vie de l'Antigone et du Hémon de Shamsie, unis dans une mort explosive.

Embrasements, roman grand public, se lit avec plaisir. Il se laisse aller à quelques facilités d'écriture, il n'est pas toujours très efficacement

*Kamila Shamsie © Zain Mustafa****ANTIGONE AU TEMPS DE L'ÉTAT ISLAMIQUE***

construit (tel personnage intéressant, comme par exemple celui d'Isma, est soudain laissé de côté), il est un peu prévisible en matière de psychologie et de sociologie, mais il remplit ses sympathiques ambitions : présenter des questions d'actualité (les relations de la Grande-Bretagne avec ses ci-

toyens musulmans, la question du terrorisme), déployer en toile de fond des conflits de valeurs (entre droit et justice, devoir et loyauté individuelle...) et faire battre les cœurs pour des enfants orphelins, des parents dépassés et des amoureux tragiques.

Dans le grand vent

Dans Oyats, le premier recueil poétique de Marik Froidefond, une voix de femme parcourt la steppe à travers vents, se recueille en silence dans un cloître, se souvient d'une enfance sauvage, de la douleur d'aimer et des épreuves d'une vie pour s'en affranchir. Autour de ces fragments, versifiés pour la plupart et rassemblés en cinq mouvements, les dessins du peintre Gérard Titus-Carmel se déploient sur des papiers comme collés et rapiécés, en une magnifique palette de bruns, d'ocres et de rouges.

par Jeanne Bacharach

Marik Froidefond

Ovats

Dessins de Gérard Titus-Carmel

L'Atelier contemporain, 117 p., 20 €

« *bom bom / guttural / des tambours / à travers la steppe* » : ainsi surgissent et s'élancent les sons sans majuscule d'Oyats, percussifs sur la page blanche, des mots comme des gongs, résonnant plus loin encore dans le recueil avec le « *bom bom des tambours / abyssal / dans la toundra* ». On entend dans ce premier mouvement du recueil de Marik Froidefond les échos des chants diphoniques mongols, le « *khoonii* » qu'entonnent les paysans, « *le sifflement du vent comme celui qui sort des larynx diphoniques / des vièles à tête de cheval* ». Dans « *Steppes* », le premier chapitre d'Oyats, les sons, les bruits de la nature et des bêtes se mêlent à ceux des corps humains, à leurs voix : « *flambe ! vaste et fort saccage / trombe ruages vociférations des torses* ». Hommes, femmes et animaux forment ensemble un chœur mythique, un chant sauvage qui se déploie pas à pas et retentit jusque dans les cinq mouvements du recueil : « *entends leurs voix qui brament le magtaal / entends le magtaal fauve que mes sœurs récitent pour toi* ». À ce chant dynamique se superposent des paysages de grandes étendues où se déploient des mouvements nomades, des élancées et des échappées belles entre falaises, rivières et plateaux. Les images et les sons d'emblée s'échangent dans cette « *épopée de la vieille Asie* ».

Oyats ne perd ensuite rien de l'énergie et de l'amplitude de son ouverture magistrale. Marik Froidefond joue avec les contrastes rythmiques et

spatiaux qu'elle parvient à tenir entre les cinq mouvements du recueil sans que l'un prenne le pas sur l'autre. Ainsi, dans « Claustro do silencio », le rythme plus doux de ce deuxième chapitre garde en lui la trace marquante du rythme du premier, et vice versa. L'immensité désertique des steppes se déploie plus encore dans le décalage d'échelle qui se produit autour de l'espace du cloître et trouve plus loin des échos, comme dans « Les grandes salaisons » (IV) : « *Il suffit d'un petit coup de canif / et les galops reprennent de plus belle / Peut-être étaient-ils toujours là / n'avaient-ils jamais cessé* ».

Espace clos, on comprend aussi que le cloître du deuxième mouvement ouvre au déplacement intérieur et à la disparition de soi : « *territoire sans affect à / parcourir cardinalement / point à point jusqu'à / l'épuisement de toi de lui* ». Dans ces strophes qui dessinent des carrés sur la page, dans certains poèmes presque géométriques où le silence s'installe, le cloître prend forme.

Les poèmes d'*Oyats* sont en effet graphiques. Marik Froidefond travaille le vide et le plein sur la page, sans point ni virgule, avec les mots, les italiques, les parenthèses, les strophes, les paragraphes et les lignes où se maintiennent des espaces blancs :

« la ligne
steppique interminable campagne
après campagne
dans l'étirement de ton pas »

Les lignes traversent de part en part le recueil et forment une constellation graphique qui rappelle celle des oyats, plantes vivaces des sables, dont



© Marik Froidefond

DANS LE GRAND VENT

l'origine est dévoilée à la fin du recueil : « *Les oyats résistent à l'ensablement et stabilisent la dune en formant des rhizomes traçants capables de s'étendre sur de grandes distances et de donner naissance, par des stolons souterrains, à de nouvelles pousses aériennes.* » Les lignes step-piques ou géométriques, les lignes des griffures sur les genoux d'enfants (« *Laisses d'enfance* ») ou la « *lignée des nuits* » de douleur forment une trame graphique et poétique qui anime le livre. Ces lignes apparaissent comme des lignes de vie qui donnent force au recueil, à l'image des racines des oyats qui renforcent les dunes. Celles-ci, dans les poèmes de Marik Froidefond, se mêlent aux lignes en couleur, encre et pastels, des dessins de Gérard Titus-Carmel. Si l'on y retrouve certains motifs végétaux, on perçoit surtout des entrelacs de traits, de lignes et de taches colorées qui se répondent, s'assemblent et se désassemblent.

La beauté de ces dessins réside, entre autres, dans ces impressions de papiers coupés, collés, décollés et comme rapiécés. Les coutures sont visibles et créent des effets de décalages et de ruptures, comme en écho aux dislocations des vers des poèmes, et à l'impression progressive et rendue visible dans la structure du recueil d'une reconstruction au-delà des épreuves : « *je continuerai à*

te chercher et à te perdre / toi qui as été le lieu d'amour / mais c'est dans le grand vent que je me reconstitue » (III).

Peu à peu dans *Oyats*, une voix de femme s'affranchit et affirme sa force de résistance et de lutte par les mots, les sons et les images : « (je ne cherche rien dans ce poème sauf à dénouer ma gorge) / *je me réclame de la folie précoce / debout / de ma voix de courants d'air / Je salue les siècles passés et à venir / je pavoise dans ma fatigue de femme / et m'adresse à la muette* ».

Sur ces lignes de résistance où un « je » s'affirme, des espaces de repli (paumes, enclaves, « *tentes de feutre* », enceintes, « *bogues de silence* », mais aussi paupières) se surajoutent. Le travail des parenthèses, particulièrement présentes dans le recueil, peut souligner cette recherche d'un lieu de retraite, d'un espace « *sous les planètes tièdes et la pluie qui veille* » au creux même de l'écriture. Les dessins de Gérard Titus-Carmel, qui occupent quelques pages entières, agissent alors eux aussi comme des espaces à part et nécessaires, des parcelles de papier et de formes accueillantes à l'autre. La poésie d'*Oyats*, portée par un « *langage de fauve* » et des « *splendeurs cannibales* », animée d'une force double, ouvre des espaces enivrants.

En mémoire d'une langue

La collection « Itinéraires du savoir » des éditions Albin Michel permet au lecteur une entrée passionnante dans des itinéraires biographiques et intellectuels qui dépassent la simple excellence académique pour déboucher sur des parcours de vie et des pratiques de savoir singuliers et marquants. L'entretien, par son mélange de souplesse formelle et d'acuité illocutoire, est particulièrement apte à restituer à la fois les cohérences profondes d'une vie de chercheur et les discontinuités, les accidents, les ruptures historiques et culturelles qui ont pu les nourrir ou les accompagner. Après Natalie Zemon Davis, Yosef Hayim Yerushalmi ou Souleymane Bachir Diagne, c'est la grande traductrice du yiddish Rachel Ertel qui s'est prêtée à l'exercice de l'entretien, avec Stéphane Bou qui l'avait déjà longuement interviewée lors de remarquables émissions sur France Culture.

par Carole Ksiazenicer-Matheron

Rachel Ertel

Mémoire du yiddish.

Transmettre une langue assassinée

Entretiens avec Stéphane Bou

Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir »

217 p., 19 €

Rachel Ertel, médiatrice majeure de la culture yiddish dans l'espace francophone par ses travaux universitaires, son enseignement et ses traductions, bien que très connue, pour toutes ces raisons, du public intéressé par le domaine yiddish et judéo-américain, n'est à l'évidence pas un personnage qui se livre facilement aux anecdotes biographiques. Ainsi qu'elle le confie elle-même dans cet ouvrage, l'usage du « je » lui est peu familier, voire désagréable. Cependant, son propre itinéraire d'écriture avait déjà insensiblement accompli de notables évolutions, depuis l'approche presque socio-historique de ses premiers ouvrages (*Le roman juif américain*, *Le shtetl*) jusqu'aux accents de deuil de son ouvrage sur les poètes yiddish du *Khurbn*, la Shoah, *Dans la langue de personne*, et de certains de ses articles ou essais rassemblés dans le recueil *Brasiers de mots*.

Plus récemment, un texte ouvertement autobiographique publié dans *Les Temps modernes* revenait sur l'expérience de l'après-guerre et de l'ar-

rivée en France, après l'enfance juive en Pologne et en Sibérie dans le contexte dramatique de l'extermination. Mais c'est surtout la langue de la traduction chez elle qui, presque paradoxalement, par ses choix poétiques, ses affinités électives et ses connexions intimes souvent inaperçues, semble toucher au plus près des engagements existentiels au plan personnel mais aussi politique, représentatif d'une généralité d'expérience historique informant l'acte traductif lui-même. Toutes ces dimensions, souvent implicites dans le constat d'une vie de recherche et de créativité intellectuelle, sont comme dépliées, dans une certaine mesure explicitées et redéfinies par la teneur de l'entretien et sa dynamique spécifique. Il est notable que le livre s'ouvre sur une image et son régime d'incertitude : Stéphane Bou est spécialiste de ces films mi-fictions, mi-documentaires parfois tournés en yiddish, qui accompagnent les années d'après-guerre, après l'ouverture des camps, comme *Undzere Kinder* ou *Lang iz der Weg*.

Or c'est une véritable scène primitive qui semble se jouer à l'orée des entretiens et qui est restituée dans la préface de l'interviewer comme le mobile profond de son désir de prolonger sous forme de livre l'expérience radiophonique préalable. Lors du visionnage en commun d'un documentaire en yiddish, *Nous les survivants*, tourné à Lodz juste après la guerre, Rachel Ertel croit se reconnaître sur l'écran en la personne d'une petite fille de



Rachel Ertel © Hannah Assouline / Opale

EN MÉMOIRE D'UNE LANGUE

huit ans assistant à un cours de yiddish donné aux enfants de réfugiés. Même si ensuite elle se rétracte, Stéphane Bou veut quant à lui continuer à croire à cette incarnation de l'histoire. Croire qu'on peut encore toucher du doigt le passé, que ce soit par le miracle du cinéma, de la capture de l'image, ou par celui de la parole qui transmet, par la présence d'un corps, d'une langue (le yid-

dish comme « *objet perdu* », nous dit Stéphane Bou), à travers un récit de vie (et quelle vie !).

Ce livre apparaît dès lors comme un condensé de nos passions mémorielles, un dialogue entre des interlocuteurs dont la différence même fait apparaître ce qui autrement aurait pu rester confidentiel ou secret, l'expérience de l'histoire qui sous-tend la théorie, la traduction et la transmission intergénérationnelle, le particulier et le général

EN MÉMOIRE D'UNE LANGUE

étroitement mêlés qui sont comme l'étoffe du savoir et de sa diffusion, ce qui ne se dit que par détour, de façon toujours déformée par les rituels de la connaissance.

Or ce qui frappe à la lecture de ce livre, c'est précisément l'incertitude du savoir, l'abîme existentiel qu'il recouvre en se constituant comme œuvre et parcours de vie. Par sa biographie, par sa connaissance intime de la langue yiddish, par l'épaisseur des couches historiques évoquées dans ce récit d'une vie peu commune, Rachel Ertel pourrait légitimement incarner la figure du « témoin », celui ou celle qui consent à se faire « instrument » de la connaissance du passé par l'exercice de l'attestation personnelle : « j'y étais, j'ai vu, je témoigne ». Or le récit de vie, traditionnellement adossé aux souvenirs d'enfance, invoqués comme préhistoire, causalité souterraine ou anticipation d'un *telos* à venir, se place d'emblée chez Rachel Ertel sous l'invocation de Perec et de son *W* : « *je n'ai pas de souvenirs d'enfance* ». À l'origine, là où s'exprime de façon absolue la cruauté de l'histoire personnelle et collective, il n'y a que l'absence, le trou de mémoire, le blanc resté vacant. À cause de ce déficit de mémoire, la protagoniste historique se mue en témoin muet, et le témoin de seconde génération, en plus de se heurter aux non-dits de la génération des parents, finit par se confondre avec les héritiers de la post-mémoire, livrés à une transmission sur laquelle ils n'exercent aucun contrôle et obligés de combler la lacune par les récits des autres et les textes littéraires.

Mais c'est justement à ce point de jonction que s'effectue le gain de savoir de l'entretien, là où les récits les plus intimes se prolongent par la convocation des figures tutélaires protectrices de l'enfance, les écrivains, les poètes, les artistes de langue yiddish que Rachel Ertel a connus par son insertion dans une famille d'écrivains, au sein de ce qu'elle appelle le « *phalanstère yiddish* » de la rue Guy Patin. Cet épisode, déjà évoqué dans l'article des *Temps modernes*, apparaît à nouveau comme une véritable « matrice », lieu recréant l'origine éradiquée, par l'intermédiaire de la communauté de la langue et de la créativité littéraire. La forme même de l'entretien vraisemblablement retravaillé à partir de sa version orale épouse précisément cette nécessité de convoquer le savoir rétrospectif à partir de la perte. Car, à l'évocation directe des personnages qui peuplent les réminiscences personnelles (et qui sont parmi

les figures les plus impressionnantes du monde littéraire yiddishophone : Leivick, Manger, Leïb Rochman, Sutzkever...), s'adjoint l'ensemble du « peuple du livre » convoqué par le savoir ultérieur, aliment des livres de la chercheuse, maillons de la transmission de l'enseignante et matière première du travail de la traductrice. L'entretien acquiert ainsi une fonction propre d'instruction et de récapitulation, et prend sa place au sein des ouvrages précédemment publiés par l'auteure, qui tous ont marqué une certaine conception de la langue yiddish comme langue assassinée.

La dernière phrase du livre, une citation extraite d'un livre d'Hélène Cixous et Cécile Wajsbrot, est à cet égard exemplaire : « *Tout est perdu, gardons la perte* ». Indéniablement, une vision du monde se réaffirme au fil des chapitres classés globalement suivant la progression biographique, englobant la déréluction des rescapés, le deuil des proches, le choix résolu du pays d'accueil, le désir d'assimilation à la culture française par le biais de la littérature et de l'école, le lien indéfectible à la culture d'origine par la créativité intellectuelle et les engagements vitaux. Ou plutôt on a l'impression d'un constant processus de traductivité à l'échelle d'une vie, d'une pensée, des choix d'objets théoriques et artistiques, minorant l'évolutionnisme historiciste et réinstallant l'informulé, le manque, le deuil de l'origine au sein d'un parcours qui pourrait faire penser à celui de tant de personnages de ces romans juifs américains étudiés par l'universitaire.

Continuer à transmettre le yiddish pour Rachel Ertel n'est en rien comparable à la reviviscence du post-vernaculaire chez les générations post-modernes, avec leur éclectisme syncrétiste et ludique. L'affiliation à une langue vue essentiellement comme celle d'un peuple assassiné démontre au contraire la productivité de la perte comme sa force intense de rayonnement imaginaire. Une phrase dans l'ouvrage évoque de façon analogue la puissance croissante du sentiment de perte lié à la conscience de l'anéantissement historique, qui va en augmentant au fur et à mesure du passage du temps plutôt qu'elle ne se dilue dans la progressivité historique.

Message pessimiste, certes, mais en même temps vital, à la mesure de l'énergie évoquée par Stéphane Bou dans sa préface et le portrait plein d'empathie et d'admiration qu'il dessine de son interlocutrice. On pense à cette phrase de Walter Benjamin : « *Pour les désespérés seulement nous fut donné l'espoir* ».

Les ambiguïtés d'une morale « féministe » au masculin

Le féminisme peut-il servir à énoncer une morale ? L'essai d'Ivan Jablonka, Des hommes justes, entend subvertir les masculinités de domination au nom de la « justice de genre », mais son discours n'évite pas certains effets d'autorité qui desservent son ambition.

par Marie-Jeanne Zenetti

Ivan Jablonka

Des hommes justes

Du patriarcat aux nouvelles masculinités

Seuil, 448 p., 22 €

« *Je suis un homme contre le pouvoir masculin. Je suis une féministe* », écrit Ivan Jablonka en conclusion de son dernier essai. L'ouvrage, qui se présente aussi comme un manifeste féministe, annonce un programme, si ce n'est une lecture de l'histoire, relativement optimiste : le progrès social et politique conduirait d'un système de domination, le patriarcat, vers de « *nouvelles masculinités* » ouvertes et plurielles, incarnées par des « *hommes justes* ». Ivan Jablonka propose tout simplement de définir une « *morale du masculin* ». Pour cela, il retrace d'abord « *la formation des sociétés patriarcales* » dans une partie qui entend démontrer « *l'universalité de la domination masculine* » à l'échelle de la planète depuis le Néolithique. Une deuxième partie, « *La révolution des droits* », présente une synthèse des avancées féministes. La troisième s'attache à définir les « *failles du masculin* » et la dernière propose un programme réformiste éclectique visant à promouvoir ce qu'Ivan Jablonka nomme la « *justice de genre* », destinée à s'exercer dans le cadre du pouvoir exécutif, de l'entreprise, du couple, de la séduction ou de la famille.

L'ambition affichée est de « *sortir de l'alternative entre le sursaut masculiniste, un peu ridicule, et l'énergie militante, un peu illusoire* » pour « *mettre en place une contre-masculinité* », en tablant sur le fait qu'« *une fois diagnostiquée la fin des hommes, on peut les faire renaître sous les traits d'hommes justes* ». Il faut en effet replacer ce livre dans la démarche d'Ivan Jablonka depuis [*Laëtitia ou la fin des hommes*](#) (Seuil, 2016). Il y interrogeait déjà un monde « *où les femmes se font harceler, frapper, violer, tuer* », sans toute-

fois mobiliser la pensée féministe qui a rendu cette violence visible en tant que système.

Il faut également le situer dans l'histoire des réponses faites par des intellectuels hommes aux luttes et aux théories féministes : discours qui interrogent la masculinité pour la redéfinir ou pour en diagnostiquer la « *crise* » ; critiques de la domination masculine ; réflexions quant aux modalités d'un engagement proféministe. De tels discours sont fatalement l'objet de soupçons, qui vont de l'appropriation à l'opportunisme. Ivan Jablonka ne les élude pas : mais s'il reconnaît que « *les hommes ont l'habitude de s'immiscer partout, dans tous les espaces de débat, pour confisquer la parole des femmes* », suivant en cela la pensée de Christine Delphy, c'est pour s'insurger aussitôt contre la « *terrifiante régression* » que constitueraient les « *procès en appropriation culturelle* [qui] interdisent aux hommes de parler du féminisme, aux Blancs d'évoquer l'esclavage ». Cette façon de parer la critique a néanmoins un mérite : elle donne à penser les difficultés liées à la construction, sur la scène intellectuelle et médiatique contemporaine, d'une posture d'homme et de chercheur « *féministe* ».

Une première difficulté tient à la perspective morale adoptée par Ivan Jablonka dans un livre qui hésite constamment entre essai de sciences sociales, à travers la mention de cas balayant l'histoire de l'humanité à l'échelle mondiale, et ambition éthique à visée universalisante. Elle se traduit notamment par des références répétées à la philosophie et aux maximes kantiennes, qu'Ivan Jablonka entreprend d'adapter aux enjeux féministes : « *Agis avec une femme comme tu voudrais qu'on agisse avec ta propre fille* » ; « *Agis avec une femme comme tu agirais si tu ignorais son sexe* » ; « *Agis avec une femme de telle sorte que son genre et le tien puissent être intervertis* ». On peut s'interroger sur l'universalité de telles maximes, qui s'adressent manifestement à des hommes, et sur l'autorité qui fonde certaines

LES AMBIGUÏTÉS D'UNE MORALE « FÉMINISTE » AU MASCULIN

prescriptions : Ivan Jablonka n'hésite pas à affirmer, par exemple, qu'« *un rapport hétérosexuel "équitable" devrait comporter une stimulation clitoridienne par masturbation, caresse ou cunnilingus* ». La perspective éthique encourt par ailleurs le risque de la généralisation et n'évite pas toujours l'idéalisation du sujet moral, au risque de l'abstraire du contexte historique, social et culturel qui détermine ses conditions d'existence. Elle s'articule difficilement à l'horizon législatif visé par l'auteur, dont l'entreprise se heurte à la variété des situations envisagées dans le monde.

Dans un contexte intellectuel et médiatique marqué par la diffusion de concepts issus des théories féministes et des études sur le genre, une autre question soulevée par le livre d'Ivan Jablonka tient à sa définition des notions mobilisées. Il fait le choix de tenir ensemble deux d'entre elles : celle de féminisme et celle de masculinité. Mais qu'entend-il par là ? Le féminisme de Jablonka est pensé d'abord comme une « éthique », qu'il s'agit aussi d'inscrire du côté du droit, dans une perspective plus réformatrice que révolutionnaire. Cette définition très modérée du féminisme, éloignée des positions différentialistes autant que des thèses matérialistes, lui permet de qualifier de « féministes » un certain nombre d'hommes politiques et de penseurs. Visant à aménager ou à « déréglé » le patriarcat ainsi qu'à améliorer la condition des femmes, ce féminisme inclut le droit à la protection sociale et médicale – d'où le recours à la notion de « *féminisme d'État* ». Ivan Jablonka va jusqu'à poser la question d'un « *féminisme d'État colonial* » : au vu des récentes polémiques sur le « racisme d'État », ces expressions mériteraient d'être davantage interrogées.

Son discours hésite par ailleurs entre une définition *du genre*, au singulier, entendu comme un système de bicatégorisation hiérarchisé qui sous-tend et détermine les rapports sociaux de sexe, et *des genres*, masculin et féminin, qui seraient à la culture ce que les sexes sont à la biologie. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'expression « *justice de genre* », définie par Ivan Jablonka comme horizon de son ouvrage – la justice étant par principe incompatible avec la première définition, qui identifie genre et patriarcat. On peut rappeler aussi que la notion de patriarcat, largement mobilisée par l'auteur, a été élaborée dans le cadre d'un féminisme radical et s'inscrit dans un héri-

tage marxiste très éloigné des positions d'Ivan Jablonka, qui se définit comme « social-démocrate ».

Si son propos est nourri d'exemples empruntés à de nombreuses études scientifiques, en histoire et en sociologie notamment, les travaux des théoriciennes des masculinités sont relativement peu exploités. L'apport déterminant pour les *masculinity studies* de la sociologue Raewyn Connell a consisté à penser les masculinités en tant qu'elles sont construites par des « pratiques bio-réflexives » et à les définir en termes relationnels, en distinguant entre un modèle de masculinité hégémonique, variable historiquement, et des masculinités subordonnées, marginalisées et complices. Ses analyses sont singulièrement peu discutées par Ivan Jablonka, qui distingue pour sa part les masculinités en fonction des différents leviers de domination qu'elles mettent en œuvre (ostentation, contrôle, sacrifice, ambiguïté). Ne sont en outre évoquées ni les perspectives intersectionnelles, développées par exemple par bell hooks ou Elsa Dorlin, ni les théories queer, d'Eve K. Sedgwick à Sam Bourcier.

Autre nom dont l'absence peut surprendre, celui de Pierre Bourdieu, alors même que la première partie mobilise largement la notion de domination masculine. Une analyse de la réception controversée de son ouvrage paru en 1998 et intitulé précisément *La domination masculine*, accusé de méconnaître voire d'occulter les travaux de chercheuses féministes, aurait pourtant permis de nourrir une réflexion essentielle quant aux contradictions auxquelles un intellectuel qui se définit comme « féministe » se voit confronté. On peut en effet souhaiter lutter contre la domination masculine tout en la reconduisant, symboliquement ou non.

Le livre d'Ivan Jablonka s'ouvre sur un appel à « *un travail sur soi* » qui « *concerne d'abord ceux qui détiennent un pouvoir* », dont les enseignants et les chercheurs, invités à interroger leur propre masculinité. Une des principales difficultés auxquelles se heurte toute entreprise réflexive de ce type tient aux angles morts qui l'entravent. Comme l'écrit Ivan Jablonka, « *pour bien vivre, il est nécessaire d'avoir bonne conscience : croire qu'on est du côté des gentils. En travaillant sur le masculin, je me suis tout à coup retrouvé parmi les dominants, les privilégiés, les profiteurs* ». Une analyse des pratiques d'occultation des travaux produits par des femmes, dans les domaines artistiques ou scientifiques, rend ces



Ivan Jablonka © Hermance Triay

**LES AMBIGUÏTÉS D'UNE MORALE
« FÉMINISTE » AU MASCULIN**

angles morts visibles, donc pensables. Elle pose ainsi la question des masculinités complices, trop rapidement balayée par Ivan Jablonka, alors que la « complicité » des femmes fait l'objet d'un chapitre à part entière, qui mentionne pêle-mêle « *les sages-femmes complices de gendrecide en Asie, les mères et grands-mères exciseuses en Afrique, les femmes de l'aristocratie rajput qui glorifient le sati en Inde, les militantes anti-avortement aux États-Unis, les millions d'électrices de Trump, les mères homophobes de filles lesbiennes* », décrites comme autant de « *converties à l'ordre patriarcal* ». Nicole Claude-Mathieu, autre grande absente, a montré que « céder n'est pas consentir » à la domination. Plus généralement, la pensée et l'engagement féministes, pour les femmes comme pour les hommes, ébranlent l'idée de transparence à soi. Telle est la limite à laquelle se heurtent certains propos d'Ivan Jablonka, pour qui « *la vraie ligne de partage n'oppose pas les femmes et les hommes (sur le mode opprimées/opprimeurs), mais les féministes et les non féministes* », les « justes » et les injustes.

À ces assertions péremptoires et à ces prescriptions morales, reconduisant sur le mode symbolique une autorité qu'on peut juger typiquement

« masculine », on peut opposer les meilleures pages de son livre. Celles où il invite à « *réinvestir les masculinités dégradées, décalées, fragiles* », à être « *du côté des faibles* ». Celles où, dans l'épilogue, il réaffirme l'ambition qui est la sienne depuis son *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* : substituer à « *l'objectivisme bardé de certitudes, la réflexivité de celui qui ose douter* » ; au point de vue de surplomb du narrateur-Dieu (autre nom du masculin abstrait), l'intégration de points de vue situés ». Il y revendique « *une écriture traversée par ses failles, ouverte aux émotions qui font comprendre, désireuse de créer des formes nouvelles* », bref une littérature, pensée comme une méthode destinée à « *démasculiniser l'histoire et les sciences sociales* ».

La littérature peut-elle constituer une tactique de *disempowerment* académique, pour reprendre l'expression proposée par Francis Dupuis-Déri, auteur de *La crise de la masculinité* et d'un précieux « *Petit guide du disempowerment pour hommes proféministes* », c'est-à-dire « *alliés* » des féministes et soucieux de ne pas accaparer leurs luttes ? Cela pourrait à tout le moins constituer une de ses ambitions, qu'un prochain livre d'Ivan Jablonka réalisera peut-être.

Au pays des ombres

Christian Jouhaud publie *Une femme a passé, une Méditation sur la Gradiva*. Il ne m'a pas été donné depuis longtemps de me frayer dans un livre une « divagation » aussi voluptueusement incertaine, et d'y être aussi fortement guidé dans une errance tout aussi fortement éprouvée.

par Pierre Antoine Fabre

Christian Jouhaud

Une femme a passé.

Méditation sur la Gradiva

Gallimard, coll. « Connaissance
de l'inconscient », 133 p., 16 €

D'y être, selon le titre du dernier chapitre du livre de Jouhaud, « Pas perdus », dans le double sens où ce ne seraient que pas perdus dans une quête somnambulique et où nous n'y serions pas perdus, pas perdus du tout ; le dernier chapitre, depuis lequel se révélerait l'ensemble de la toile, comme depuis la tour d'un labyrinthe, tour qui, dans certains jardins de la Renaissance italienne, prenait la forme d'une pyramide au flanc de laquelle s'accrochait un miroir qui disait au voyageur sauvé de l'océan des buis : « c'est toi ».

Or il en va bien ainsi de ce parcours, dont je ne pourrai qu'esquisser ici principes et figures – en devant laisser à d'autres lecteurs d'innombrables cheminements, par la voie d'un lézard, d'une fente, d'un sommier secoué, qui tous cependant penseront silencieusement, dans des éclairs d'images qui seront les leurs : « c'est moi ».

Au titre des principes, l'enjeu de la « citation » est clairement rappelé : « celui qui cite recouvre par son acte énonciatif les conditions d'énonciation du texte cité et, par là, l'interprète en le produisant, comme un musicien ou un chanteur interprète une partition ». Ce principe énonciatif est sans doute d'autant plus virulent ici que nous poursuivons une *image*, l'image de la Gradiva telle que Sigmund Freud la voit par les yeux de Wilhelm Jensen, qui la voit par les yeux de son héros, Norbert Hanold, archéologue à Pompei au début du XX^e siècle. On brûle – nous lecteurs compris – de s'approcher de cette Gradiva, mais que voit-on d'une image vue par un

autre, à laquelle nous superposons irrémédiablement la nôtre, notre Gradiva ? L'image porte absence et présence, oui, mais elle porte aussi ici une vertigineuse inversion entre ces divers énonciateurs de la Gradiva : celui (Freud) qui fait des images de son patient (Jensen) l'objet de son observation devient vite celui dont les images tombent dans le champ de l'observation et cela d'autant plus que Jensen lui-même était déjà le destinataire des visions de son héros (Norbert) et leur interprète. Comment Freud a-t-il pu faire crédit à Norbert des images rapportées par Jensen, sinon parce que lui-même (et c'est l'ultime et savante réponse de Jouhaud à cette interrogation) s'était fait crédit de ses propres images dans ce qu'on appelle son auto-analyse ? Et parce que le fondement scientifique du roman était aussi un fondement romanesque de la science, un récit de soi, ou ce que Michel de Certeau – le livre se situe dans son éclairage – appelait une « science-fiction ».

La citation et son interprète, musicien ou chanteur... ou encore danseur. Car Gradiva, figure centrale du livre, danse, et semble en permanence animée de mouvement. Elle tremble dans la lumière comme celui qui la regarde ne cesse d'osciller lui aussi, « entre la conscience lucide et l'inconscience », une sorte d'attention flottante entre veille et rêve qui gagne Jouhaud lui-même et lui fait écrire, dans une formulation étrange ou espiègle, que Norbert Hanold « allait s'endormir quand il fut tiré de son sommeil ». Norbert voit Gradiva ou son moulage, « accroché en bonne place dans son cabinet de travail [...] la lumière tombait droit sur le relief et le soleil couchant l'éclairait pendant quelques instants », note Jensen ; Gradiva qui « reçoit la vie de la lumière qui vient, au crépuscule, de la fenêtre par laquelle il la verra marcher [...], passante lointaine ». Jouhaud, voyant Norbert voir Gradiva, voit soudain, lui, la Jeanne d'Arc d'Henri Chapu (1833-1891, souvent inspiré par les marbres antiques), au musée Condé de

AU PAYS DES OMBRES

Chantilly, « seule, éclairée par les hautes croisées qui donnent sur le parc » ; et il la revoit quelques pages plus loin, par « temps gris, lumière métallique [...] [Elle] reçoit sa blancheur sèche de deux grandes fenêtres un peu en arrière [...] De même Gradiva reçoit la vie, etc. ». Mais tout cela n'est peut-être que « ruines ensoleillées », ces ombres qui font voir la lumière et sculptent un « visage » de Pompéi.

Or c'est bien au pays des ombres que nous précipite soudain Christian Jouhaud. Car, au-delà de ces principes, au-delà de ces figures, il y a dans le cœur de son livre un « événement ». Il se produit le jour d'une lumière « aveuglante » qui rompt le charme des images lumineuses mais va révéler, comme le soleil ou la mort fixés, la trame profonde des échanges dont tout le livre se nourrit.

Wolfgang von Altfeld, le héros d'un récit de Jensen, *L'ombrelle rouge*, que Jouhaud convoque pour son enquête contextuelle (au sens strict), s'écarte du chambranle ruiné d'une fenêtre pour échapper aux harcèlements d'un bourdon quand ce chambranle, le bourdon ayant sauvé la vie d'Altfeld d'un fil, s'effondre. Et là, en effet, tout se précipite. Il n'y a plus de cadre. Tout est dit en quelques lignes : « *La fenêtre dont l'effondrement accomplit, pour un moment au moins, l'effacement de la barrière invisible entre dedans et dehors, entre présent et passé, était pour moi une image me permettant d'apercevoir la possibilité de la présence d'une histoire de derrière dans l'histoire de devant, de deux histoires en une* ».

L'onde de choc se propage comme le feu dans les pages qui suivent, d'une rigueur et d'une intensité peu communes – à la mesure de ce que ces « deux histoires en une » projettent sur le travail de Jouhaud depuis maintenant des années, celui d'un historien dont le savoir du passé hante le savoir refoulé du présent, dans *La folie Dartigaud* tout spécialement, son précédent ouvrage. La volée en éclats du cadre révèle la « représentation » – cette « image » qui a été la sève du livre – dans sa duplicité fondamentale (entre dedans et dehors, présent et passé), comme rapport de la névrose et du symptôme : ce que l'image représente de la névrose refoulée, ce qu'elle présente encore de la névrose résistante. C'est dans la circulation entre ces deux instances que Jouhaud reconnaît le cercle, jus-

tement, du temps psychique, de ce temps qui, dans ses forages, découvre un lieu, ce que Jouhaud définit comme un « lieu expérimentant [...] la transgression de l'ordre du temps » ; et qui, depuis le début du livre, a sensiblement tissé un faire-lieu de l'image par la lumière, espace psychique et esthétique inséparablement, et je pense que Jouhaud nous mène, veut nous mener, mais dans la plus grande ouverture de sa propre volonté, de son *volo* (ce *volo* dont Michel de Certeau a laissé un admirable commentaire dans sa *Fable mystique*), à ce presque même mot, sauf qu'ils sont différents, de la beauté et du désir.

Dans la méditation du refoulement et de son symptôme, Jouhaud retrouve Jean-Joseph Surin, jésuite, exorciste de Jeanne des Anges et possédée par elle, qui, dans sa lutte contre le diable, « se "figure" l'image de la Vierge, tenant l'Enfant Jésus, "comme il l'avait vu en des tableaux ; soudain que cette représentation fut établie en subsistance dans son imagination, il sentit un abattement des forces de ce serpent infernal qui perdit toute sa vigueur" ». Surin, en qui ceux des lecteurs de Jouhaud qui connaissent bien le XVII^e siècle religieux français auront reconnu l'homme qui, au comble de sa possession, précipita son corps par une fenêtre et en resta durablement muet.

Mais nous revenons ici à l'image, dans ce labyrinthe qui, comme tout labyrinthe, emprunte la forme du cercle, ou de la spirale : « *L'image rend en quelque sorte réversible l'idée de possession, d'un mal elle peut devenir un bien, par-delà les catégories dogmatiques de la théologie* ».

Ces lignes m'en font revenir d'autres, que Surin connut peut-être, et Michel de Certeau sûrement, dans le *Récit* d'Ignace de Loyola, ou l'histoire de sa conversion, ou encore l'histoire d'une thérapie par l'image : « *Étant éveillé une nuit, il vit clairement une image de Notre-Dame avec le saint enfant Jésus : de cette vue qui dura un espace de temps notable, il reçut une très excessive consolation et il demeura avec un tel dégoût de toute sa vie passée, et spécialement des choses de la chair, qu'il lui semblait qu'on avait enlevé de son âme toutes les images qui y étaient peintes auparavant.* »

C'est dire ainsi, en me faisant moi-même l'objet de l'expérience qui habite le livre, que nul ne sortira de sa lecture sans s'interroger sur sa propre place dans ce théâtre d'ombres.

Entretien avec Edgar Morin

Pour la sortie de son livre autobiographique Les souvenirs viennent à ma rencontre, nous avons pu parler longuement avec Edgar Morin. Ce fut l'occasion de revenir sur les points saillants de sa pensée et d'évoquer les lignes d'une vie tissée avec les fils de l'histoire du XX^e siècle. Le temps donne bien sa forme au livre, mais pas seulement : d'autres logiques, celles des lieux, des rencontres, président au récit d'une vie. Ce livre de souvenirs présente une structure tantôt linéaire, tantôt circulaire, une forme qui fait sa force.

propos recueillis par Christian Descamps et Tiphaine Samoyault

Edgar Morin

Les souvenirs viennent à ma rencontre

Fayard, 450 p., 26 €

Tiphaine Samoyault. *À propos de votre démarche, vous dites de façon ironique : « Hélas, je suis de la famille de Jean-Jacques Rousseau ». Par rapport à vos autres textes autobiographiques, quelle est la particularité de celui-ci pour vous ?*

J'ai écrit des choses autobiographiques, mais surtout centrées sur mon évolution intellectuelle. La partie vécue s'y trouvait toujours minorée. Là, le point de départ était de me rappeler et de rappeler la personnalité d'hommes ou de femmes que j'ai beaucoup estimés et admirés, et dont beaucoup sont ignorés, notamment des gens qui ont fait la Résistance. Je voulais faire un livre intitulé *Mes amis, mes héros*. En réfléchissant, des lambeaux de souvenirs me sont revenus. J'ai voulu laisser les souvenirs s'enchaîner les uns aux autres, et former une sorte de ronde avec toutes ces personnes que j'ai connues. Ce ne sont pas des mémoires chronologiques, pas plus des souvenirs que je voudrais exhaustifs. Mais disons que c'est la part de moi-même la plus personnelle, celle à laquelle je tiens le plus. Et dans ce sens, je me dis fils de Rousseau car beaucoup de gens qui racontent leur vie s'efforcent de dresser leur propre statue, tandis que moi j'essaie de me déstatuer, de montrer que je vis aussi bien d'idées que de petites choses, les deux formant le tissu de la vie. C'est ce que je faisais déjà dans mes journaux, mais cette fois-ci je l'ai fait sur un pan plus ample, sur la longue durée qu'a été mon existence.

TS. *En même temps, on ne sent pas le livre soumis à la seule logique du temps.*

Au début, j'ai rétabli un certain ordre biographique. J'ai voulu partir des années d'avant-guerre, de la « drôle de guerre », de l'Occupation et de la Résistance. Après, je me suis davantage livré à la fantaisie, je laissais se rencontrer différentes strates du souvenir, au gré et selon les aléas de la mémoire...

Christian Descamps. *Dans ce livre, on voit naître l'idée de « complexité » dans différents champs, l'histoire, la philosophie, les sciences. Vous passez sans arrêt de la biographie aux grandes questions de la philosophie, en suivant une ligne fondée sur une science sans S majuscule.*

Je crois qu'étant donné que je suis quelqu'un qui n'a pas été doté d'une culture par ma famille, par mon père, j'ai dû m'en construire une moi-même. C'était une époque assez tourmentée – je suis né en 1921 –, où les solutions les plus antagonistes étaient présentées aux citoyens et où des problèmes de plus en plus inquiétants se posaient pour les humains. Et donc, assez naturellement, j'ai été amené à m'interroger sur la société, la politique, l'homme, notre destin. Étant un peu protoplasmique, j'étais sensible à des idées contraires. On me disait : « Il faut tout révolutionner », je répondais : « Oui ». On me disait : « Les révolutions ont des conséquences contraires à leurs intentions, il faut faire des réformes », je disais oui aussi ; c'était vrai dans les deux cas. Je trouvais parfois des synthèses. Par exemple, quand j'avais 18 ans, je suis entré dans un petit parti qui luttait à la fois contre le fascisme et contre le communisme stalinien. Ça me semblait

ENTRETIEN AVEC EDGAR MORIN

pas mal. En plus on pensait qu'il fallait régénérer la démocratie. Parfois j'avais une impression de synthèse, et quand est arrivée la guerre tout était foutu, il n'y avait plus cette troisième voie. C'est à ce moment-là que je me suis radicalisé, que j'ai refoulé beaucoup de choses en moi, que je suis devenu communiste. J'ai eu une grande sensibilité au message des événements. Je crois aussi que, plus tard, j'ai acquis une capacité de résistance à ce qu'on peut appeler l'hystérie politique, les mouvements collectifs.

TS. *Vous le dites à propos de Heidegger, par exemple : vous n'avez pas voulu entièrement le stigmatiser malgré son engagement.*

Exactement, je n'ai pas marché dans les tabous et les malédictions.

CD. *La notion de complexité parcourt votre œuvre, à la fois dans le champ historique et dans le champ théorique. Vous avez inventé une sorte de discipline, qui retravaille la manière dont la science se complexifie. Les divers maillons de la science sont en lutte les uns contre les autres et offrent souvent des contradictions fructueuses.*

Dès qu'on réfléchit un peu sur la science, et je n'ai pas été le seul, on voit qu'elle est plus changeante que la théologie. Toutes les grandes théories du XIX^e siècle ont disparu, sauf deux. Et malgré tout, il y a eu la puissance d'un dogmatisme qui croyait pouvoir tout réduire aux éléments de base et dire que le déterminisme est universel. L'étude du comportement des animaux a été transformée par des expériences qui montrent que la description attentive est beaucoup plus féconde que la volonté d'établir une loi en enfermant l'objet de science dans des frontières hermétiques. Tout est relationné, si l'on réunit les savoirs. Mais, malheureusement, on poursuit le mythe d'une grande unification, alors que le propre de l'univers est de ne pouvoir être réduit à un maître mot.

TS. *Pourtant, quand vous commencez à écrire La méthode, vous partez tout de même d'une discipline, la sociologie (vous venez de travailler longuement sur le village de Plozévet).*

Ma formation, c'est au départ une licence d'histoire-géographie, puis une licence de droit. J'ai suivi des cours de philosophie, et j'avais une

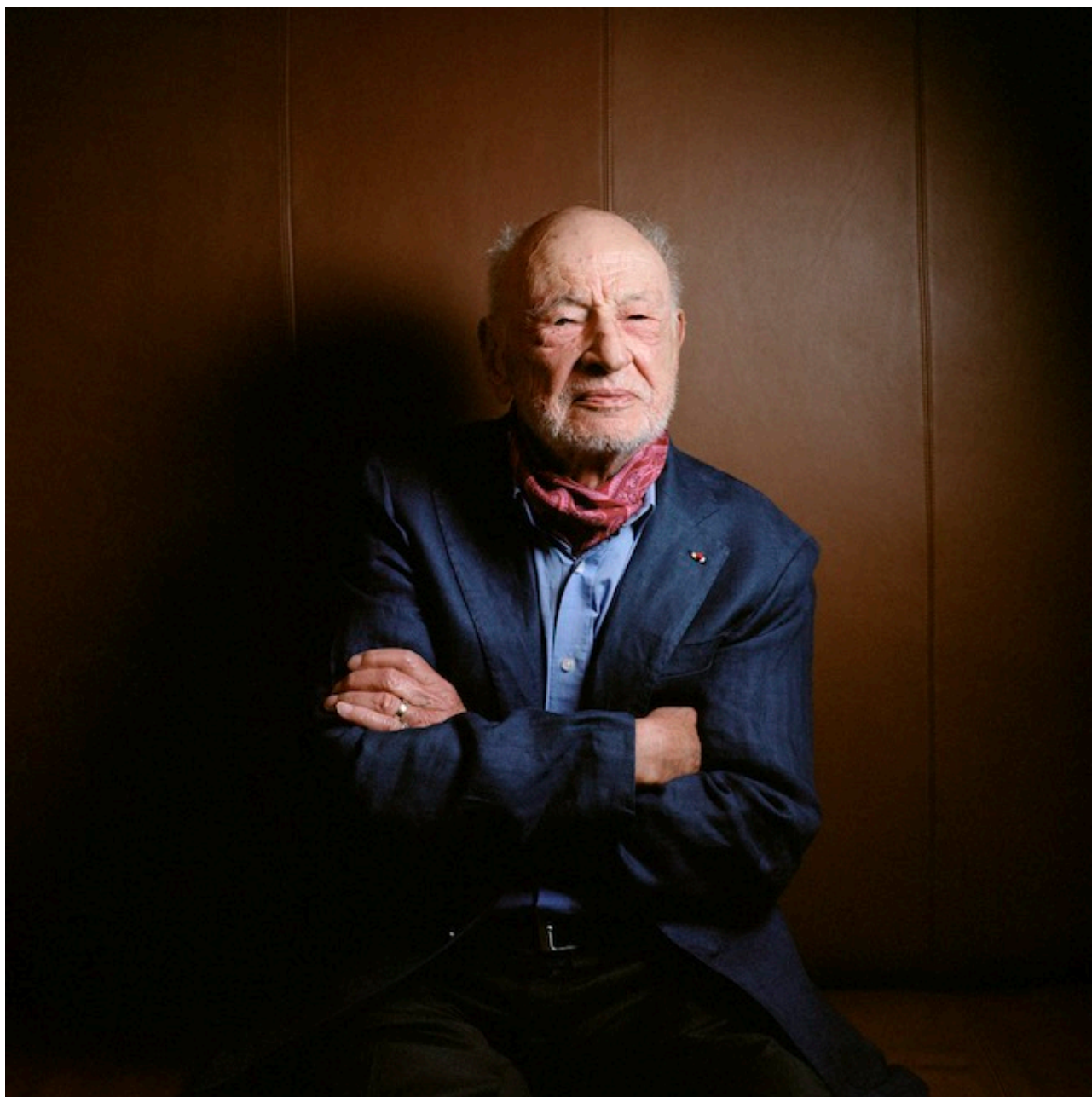
énorme culture romanesque, poétique, littéraire. Bien entendu, la sociologie m'a intéressé, mais l'histoire m'a beaucoup plus formé. Je suis entré au CNRS en section sociologie, mais c'était une partie de ma visée je dirais anthropologique. Je me considère comme un humanologue : la connaissance de l'humain (trinitaire : individu, société, espèce), et la connaissance de la connaissance. L'expérience m'est venue du communisme : moi qui me prétendais intelligent, et qui avais tous les éléments de connaissance, comment ai-je pu refouler et me donner des raisons pour justifier une chose – le communisme stalinien – qui était finalement une religion ? J'étais tellement sensible à mon illusion que je ne la voyais plus comme mon unique problème, mais comme un problème général de la vie, posé à tous.

CD. *Dans les années 1960, vous avez mené des enquêtes concrètes à Plozévet, où l'on suit la modernité entrer dans un village bigouden. Vous comprenez alors ce qu'est la polyvalence de gens qui exercent souvent plusieurs métiers pour survivre au moment de la disparition de la petite exploitation artisanale.*

On voit bien que la polyvalence est une manière de résister à un flux économique irrésistible. Les enquêteurs ne voulaient pas la voir. J'ai fait partie d'une enquête pluridisciplinaire, mais les programmes de recherche classiques occultaient des choses importantes : que les femmes, sensibles à l'hygiène, jouaient un rôle capital, notamment pour l'évolution des rythmes et des habitudes. On s'intéressait aussi très peu à la jeunesse. Or les germes de 1968 pouvaient se lire dans cet endroit aussi bien que dans les centres urbains. De fait, la relation entre la jeunesse et les adultes restait invisible. Mon travail a été d'essayer à tout prix de regarder ce pays, dans lequel je me suis installé plus d'un an, en dehors des schémas préconstruits. Je voyais par exemple qu'il y avait deux pharmaciens, deux épiciers, deux médecins : quand on entrait dans la confidence, on comprenait qu'il y en avait un pour les rouges et un pour les blancs. La société restait en même temps très marquée par cette grande coupure.

CD. *À l'époque vous étiez très proche de Castoriadis.*

Nous avons suivi un chemin analogue dans le « méta-marxisme ». Je voulais dépasser Marx tout en l'intégrant. Castoriadis mettait l'imaginaire au centre, ce qui me rapprochait aussi de lui. Quand j'ai écrit *L'homme et la mort* (1951),



Edgar Morin à Paris (septembre 2019) © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC EDGAR MORIN

j'ai fait une découverte capitale : je croyais en commençant que les déterminismes étaient sociaux et j'ai découvert le rôle énorme de l'imaginaire. Le deuxième point commun entre nous a été l'idée de créativité.

CD. *La créativité est invention radicale et pas seulement réaménagement de choses existantes. On retrouve ce thème dans vos réflexions sur l'auto-organisation.*

À cette époque – dite structuraliste, où l'on ne voulait plus entendre parler de sujet, ni d'histoire –, nous étions très déviants et isolés. Toutefois on maintenait nos positions. Castoriadis était psychanalyste, et plus économiste que moi. On

n'employait pas les mêmes mots, le même vocabulaire. Quant à moi, j'aimais la notion d'auto-éco-organisation.

CD. *Votre vision des sciences prend en compte la crise des fondements. De fait, les sciences contemporaines sont traversées de questions philosophiques.*

En effet, les crises des fondements du cosmos, de la société, de la connaissance sont associées et nous devons faire avec la richesse de cette complexité.

CD. *Vous qui aimez tant Héraclite pratiquez une raison qui laisse place aux contradictions.*

ENTRETIEN AVEC EDGAR MORIN

L'histoire nous oblige à faire copuler Marx et Shakespeare. L'*hubris* n'apparaît pas seulement chez les mégalomanes, mais elle est ce qui a poussé notre société occidentale vers l'hyperpuissance. On ne peut pas opposer folie et raison ; il y a des imbrications incroyables entre les deux. L'école de Francfort a bien montré les délires de la rationalisation. C'est pourquoi il me paraît important d'apprendre à lier des idées qui paraissent antagonistes. *Homo sapiens* est en même temps *Homo demens*. C'est une des tâches de la pensée que de montrer la possibilité de la complémentarité des antagonismes. J'hérite cela de Hegel, mais en le modifiant. On se nourrit, on vit de contradictions, qui ne sont pas toujours dépassées par la dialectique. J'hérite aussi cela de Pascal, le seul anthropologue qui ait vu que l'humain est un tissu de contradictions. On trouve cela dans la littérature.

TS. *Votre conceptualisation de la complexité est d'ailleurs souvent utilisée dans les études littéraires. L'avez-vous assumée dans d'autres domaines ?*

Le roman est complexe, la littérature est complexe et c'est pour cela que ses spécialistes peuvent avoir besoin de la notion. Mais comme le propre des disciplines est de couper les fils qui les nouent à d'autres, la complexité est souvent occultée, sauf dans une science comme l'écologie, qui sait qu'elle doit avancer avec les autres. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle n'est pas encore entrée à l'Université.

TS. *Il est dommage de voir à quel point l'Université reste prisonnière de ces séparations disciplinaires. À la fois vos livres ont un vrai impact social, culturel, et dans le même temps l'Université reste arrimée à ces partages.*

L'université moderne n'a pu naître qu'après le cataclysme de la Révolution française et des Lumières. En Prusse, Humboldt chasse la théologie et crée les disciplines. Le modèle actuel est aussi artificiel que le modèle théologique. Il nous faudrait au moins une révolution mentale pour le changer. Il y a une administration de plus en plus lourde. Roland Barthes, à la fin de sa vie, avait abandonné la sémiologie abstraite pour de la littérature concrète, pour le plaisir du texte. Ce qu'il y a de plus complexe, c'est le roman. Comme l'a bien expliqué Kundera, la littérature est le seul observatoire où observer l'humaine condition

dans tous ses aspects. Quand j'écris, même quand j'ai écrit *La méthode*, je joue avec les mots, je me sens écrivain.

CD. *Le divorce entre les sciences et la philosophie est de fait très récent. Or tous les grands philosophes avaient une réelle culture scientifique et ce jusqu'à Husserl au moins. Bien des physiciens contemporains ne connaissent pas les travaux de Galilée et combien de philosophes ne connaissent pas la science de leur temps.*

De nos jours, on assiste à un appauvrissement de la culture scientifique et des humanités. Jacques Monod, François Jacob font exception. Il est décisif de préserver la réflexivité. Pensez à Popper, à Bachelard, à Kuhn, à Holton... Les scientifiques ne réfléchissent pas assez sur les gens qui réfléchissent aux sciences. Je ne suis pas contre la spécialisation ; en effet, si je puis me dire transdisciplinaire, c'est que j'ai besoin des disciplines, mais de disciplines qui communiquent pour traiter des grands problèmes. Sinon, on n'a que des rapports d'experts : bien souvent, les experts s'enferment dans leur limitation bureaucratique-technique.

CD. *Dans l'histoire, dans la politique, la complexité existe. Prenons un exemple : aux côtés de Mascolo et de Nadeau, vous vous êtes impliqué contre la guerre d'Algérie. Là, vous rencontrez les rapports compliqués et conflictuels du FLN et du MNA. À la fin des années 1950, le grand éditeur Jérôme Lindon vous dit : « Ce n'est pas le moment de tout compliquer ». Et vous dites : « ce n'est jamais le moment pour la complexité ».*

C'est ce qui m'arrive souvent : être minoritaire dans mon propre camp. Messali Hadj a été caricaturé. Quand j'étais communiste et qu'on traitait les trotskystes de traîtres, j'étais révolté, mais je me taisais. Je suis content, rétrospectivement, d'avoir pu assumer à certains moments des solitudes. Quand je participais à la Résistance et que mon adjoint était allemand, je luttais contre la caricature des Allemands traités de « boches ».

TS. *Au moment de l'affaire Kravtchenko, vous avez une grande lucidité aussi.*

Si je me reconnais quelques mérites, c'est d'avoir su, parfois, résister à la pression du collectif. Ainsi, devant la montée vers la première guerre du Golfe, je faisais des articles pour dire : et si on

ENTRETIEN AVEC EDGAR MORIN

proposait une conférence internationale pour traiter de tous les problèmes du Moyen-Orient ? Ça a un peu gêné François Mitterrand, qui m'a fait l'honneur d'un dîner privé pour me convaincre qu'il fallait suivre les Américains ! La question est devenue un poison historique.

CD. *Dans les années 1960, vous avez suivi le mouvement « yéyé ». En 1968, vous avez, avec Claude Lefort et Cornelius Castoriadis, écrit La brèche. Vous étiez très sensible à ce qui craquait dans la société.*

La jeunesse n'était pas une catégorie sociologique. Bien avant 68, quelques articles de *Socialisme et Barbarie* sentaient les profondes remises en question des rôles traditionnels. Des films – pensez à James Dean – nous faisaient comprendre le mécontentement des jeunes. Il faut être attentif aux petits signes.

TS. *C'est aussi votre relation au cinéma, un des lieux où la jeunesse a été montrée. Vous l'avez fait vous-même avec Jean Rouch dans Chronique d'un été (1961). Cette passion pour le cinéma vous mettait à part des scientifiques, vous y perceviez des mouvements plus complexes.*

C'étaient des choses annonciatrices. J'ai retrouvé la réalité dans l'imaginaire et l'imaginaire dans la réalité. J'ai découvert la guerre de 14 dans *À l'ouest rien de nouveau*, *Les croix de bois*. Et j'ai compris que le cinéma était un art gigantesque, qui continuait à être méprisé du monde intellectuel.

TS. *Après Chronique d'un été, vous n'avez pas eu envie de faire d'autres films ?*

Si, mais je me suis rendu compte qu'après *Chronique d'un été* le producteur voulait que je fasse un film d'après *De l'amour* de Stendhal. J'ai dit oui, puis non, car l'amour est très bien traité dans la fiction. J'avais l'idée de faire *Où va le monde ?*, un film composé uniquement de gros plans, de visages qui parlent. J'ai commencé avec François Perroux, mais ça n'a pas marché, parce qu'il était encore plus sourd que je ne le suis aujourd'hui. Puis j'ai été déporté vers la pensée complexe.

TS. *Dans le récit que vous faites de l'écriture de La méthode, vous présentez la naissance*

de cette idée comme une révélation, une forme de transe.

Je pense que c'est le cas de tout écrivain. C'est une transe douce. C'est un état psychique modifié, qui rend possible la création, l'imagination. On le retrouve dans l'amour, dans la danse. De plus en plus, je crois à cet héritage post-chamanique de la transe.

CD. *Le surréalisme mettait l'amour très haut. De nos jours, ce mouvement capital est à la fois reconnu partout et nulle part. Dans les années 1980, vous aviez eu le projet de mettre sur pied un Palais du surréalisme.*

Pour moi, le surréalisme est très important parce qu'il a dit que la poésie doit être vécue. Schuster, le proche de Breton, avait eu l'idée d'un Palais du surréalisme qui n'aurait pas été un musée mais un lieu vivant. La veuve de Breton, Elisa, était prête à donner beaucoup de choses. Quand j'en ai parlé à François Mitterrand, il n'était pas très partant. Le surréalisme n'était pas dans sa culture. J'ai fait des efforts désespérés, aidé par Michel Deguy. Mais l'idée n'est pas nécessairement morte.

CD. *Une de vos premières approches de la complexité vous vient quand vous assistez au cours de Georges Lefebvre sur l'histoire de la Révolution française. Vous comprenez que la vision du passé de l'historien est conditionnée par son propre contexte historique. Bref, l'historien, comme tout observateur, devrait s'auto-observer quand il pratique une observation.*

Aulard se concentrait sur une histoire de la Révolution très parlementaire. Jaurès écrivait une histoire socialiste. Mathiez, communiste, faisait l'apologie de Robespierre. Daniel Guérin, anarchiste, valorisait les Enragés. Furet, communiste déstalinisé, voyait dans la Révolution une grande embardée historique dont la France aurait pu se passer. Mais rien n'est fini, 1789 revient.

CD. *Pour conclure, citons quelqu'un que vous aimez beaucoup, Niels Bohr : « une vérité superficielle est un énoncé dont l'opposé est faux, une vérité profonde est un énoncé dont l'opposé est aussi une vérité profonde ».*

J'aime beaucoup Niels Bohr. En fait, tout ce que je pense vient de quelque part. Au sens strict du terme, je n'ai rien inventé. C'est juste ma façon de rassembler les idées qui est originale.

Le mythe de l'épuration

La non-épuration en France de 1943 aux années 1950 poursuit le travail déjà abondant que l'historienne Annie Lacroix-Riz mène sur la période de la guerre et de l'immédiat après-guerre. L'ouvrage se fonde, comme ses précédents, sur des recherches d'archives méticuleuses et s'inscrit fort utilement contre des tendances historiques actuelles qui, indulgentes pour Vichy et infiniment moins pour la Résistance, semblent avoir ces derniers temps la faveur de l'édition et des canaux audiovisuels.

par Claude Grimal

Annie Lacroix-Riz

*La non-épuration en France
de 1943 aux années 1950*

Armand Colin, 672 p., 29,90 €

La droitisation de la pensée, en marche dans ce domaine comme dans d'autres, a conduit à une analyse de ces années cruciales qui en vient à réaménager les faits et les divisions chronologiques, brouillant ainsi les frontières entre collaboration et Résistance, minimisant le rôle de cette dernière, insistant sur une terrible « épuration sauvage » extra-judiciaire dont elle (et surtout sa composante FTP) aurait été responsable, et accreditant l'idée que l'État de droit gaulliste après la Libération aurait su organiser une épuration juste et mesurée, à laquelle il aurait ensuite mis un terme pour le plus grand bien du pays. Lacroix-Riz démonte pièce par pièce toutes ces thèses.

D'abord, l'action de la Résistance n'a pas été négligeable, et ce ne sont pas les seuls Américains et Anglais qui ont endossé la dimension militaire de la Libération. Les archives allemandes montrent, sur ce premier point, des anxiétés peu compatibles avec la prétendue débilité des luttes de la Résistance intérieure. La correspondance d'Otto Abetz, ambassadeur à Paris, exprime par exemple une grande inquiétude vis-à-vis des nombreux sabotages, assassinats ou « *attaques perfides contre des soldats isolés* » allemands perpétrés sur tout le territoire français. Et vers la fin de la guerre, le « commandant ouest » de la Wehrmacht, Gerd von Rundstedt, confirme lui aussi la « *gravité* » de la situation pour les troupes allemandes dont les petites unités sont constamment attaquées « *par des bandits*

en uniforme ou en civil », obligeant à mobiliser d'importantes forces de protection pour chacun de leurs déplacements. Les combattants patriotes responsables des ces attentats, rappelons-le, pratiquaient non des actes de terrorisme mais des « actes de guerre » définis comme tels par la jurisprudence du Comité de la France libre à Londres (qui s'était déclaré en guerre contre l'Allemagne en 1941).

Quant à l'idée que la Résistance aurait pendant l'Occupation et à la Libération commis des violences par haine de classe, par vengeance politique ou personnelle, elle est battue en brèche. Ce ne sont ni les notables, ni (pour les FTP) des dissidents politiques ayant rompu avec le PC, ni, lors de la Libération, les femmes coupables d'avoir simplement eu des relations sexuelles avec l'ennemi, qui sont visés mais des collaborateurs notoires. Pour ce qui est de la « tonte » des femmes, sujet qui fournit souvent aujourd'hui aux médias leur représentation presque unique de l'après-Libération et qui a donné lieu chez certains historiens à des élaborations plus ou moins heureuses autour du genre, Lacroix-Riz signale n'avoir jamais trouvé « *en plusieurs années de dépouillement des fonds de justice, dont l'énorme série BB18, [...] de femmes "tondues" ou persécutées pour délit sexuel exclusif* ». Ce qui ne préjuge pas des actes non consignés dans les archives et n'ôte rien à leur brutalité, ce qui ne signifie pas que n'existerent pas des débordements criminels et crapuleux, mais fournit un éclairage général différent sur les colères qui animèrent les populations françaises à la Libération.

Cependant, les violences commises pendant l'Occupation ou à la Libération sont à placer dans un contexte : une période d'occupation du territoire national ou qui suivit celle-ci. Pendant

LE MYTHE DE L'ÉPURATION

plusieurs années, l'armée allemande et les préfets pétainistes utilisèrent police, gendarmerie et milice contre les partisans, les maquis et la population civile accusée de complicité active ou passive avec eux. Lacroix-Riz avance un chiffre de victimes à partir de diverses sources, comptage sinistre mais nécessaire, dont elle souligne les aléas factuels et les présupposés politiques (tel crime relevant, on l'a signalé, du « droit commun » pour les uns et de « l'acte de guerre » pour les autres, etc.).

Quant à l'épuration effectuée après la guerre sous le gouvernement gaulliste, l'ouvrage avance qu'elle fut pratiquement inexistante, et ce non à cause du contexte intérieur (climat de guerre civile ou lassitude des Français) et extérieur (menace soviétique et guerre froide) qui aurait exigé qu'elle fût légère puis qu'on y mît rapidement un terme, mais à cause d'un consensus qui s'était déjà établi à Alger entre de Gaulle et les Américains, pourtant opposés sur nombre de questions. En effet, personne, à Alger, n'aurait souhaité une épuration massive de l'appareil économique, politique et militaire de Vichy. Lacroix-Riz montre que, si des commissions d'épuration furent bien mises en place, ainsi que cela avait été prévu dès le début de l'Occupation au sein de la Résistance et de la France libre, elles furent aussitôt réduites à l'impuissance par différents subterfuges (absence de crédit, de personnel, non-transmission des dossiers, requalifications des chefs d'accusation, mesures dilatoires...).

Par contre, l'inventivité pour transformer les épurables en résistants semble ne pas avoir connu de bornes. De même que l'ardeur pour soustraire à l'examen des collaborationnistes notoires ou faire libérer ceux que les avocats décrivaient comme des « Français non coupables, injustement incarcérés » fut vigoureuse. En effet, les efforts pour les disculper (qu'ils aient été responsables politiques, dirigeants de presse compromis avec les Allemands, administrateurs de biens juifs, etc.) se déployèrent sans relâche. Documentés dans le livre par de nombreux extraits de lettres, de circulaires et autres, ils sont frappants de grotesque et de cynisme. L'arc-boutement des administrations et des ministères pour blanchir les leurs et effacer les méfaits donne une leçon sans pareille de ténacité et de solidarité de caste ou de classe. Grâce à leur imbattable système de protection, peu de ceux qui devaient répondre « d'actes de trahison, collaboration avec l'ennemi et de me-

ANNIE LACROIX-RIZ

LA NON-ÉPURATION EN FRANCE

DE 1943 AUX ANNÉES 1950

ARMAND COLIN

nées antinationales » furent en effet condamnés. « *Entre 44 et les années 1950* », nous dit le livre, « *les pratiques d'Occupation indiscutablement établies ne pesèrent rien face aux témoignages dithyrambiques post Libération, aux "certificats de résistance" ou médicaux, le plus souvent évidemment tarifiés* ». Dans le domaine du blanchiment, un seul exemple suffira, concernant l'appareil judiciaire : tous les dossiers des magistrats qui avaient condamné à mort des résistants furent classés sans suite. Un succès.

Par un renversement des choses, politiquement sans doute peu surprenant, ce furent les résistants qui se mirent à être soupçonnés et attaqués. Assez tôt, un homme le vit venir. Il écrivit ainsi en 1948 que sous l'égide de « *la démocratie américaine* » et du « *libérateur de la France* » (de Gaulle), « *la défense de classe* » avait « vite » permis aux « *amis (français) du docteur Göbbels [...]* redevenus les bien-pensants », de se remettre « *de leur frayeur. [...]* Tout rentrait dans l'ordre », avec le retour en force de « *l'ennemi numéro un : le communisme* ». Cet homme, le philosophe Vladimir Jankélévitch, prévoyait aussi que « *demain la Résistance devra[it] se justifier pour avoir résisté* ».

Bien différent donc fut le sort des collaborationnistes et « assassins de patriotes ». C'est ce que montre avec précision l'ouvrage d'Annie Lacroix-Riz, faisant apparaître comment ils bénéficièrent de la politique de non-épuration favorable au *statu quo* général des élites que de Gaulle, ses soutiens politiques et les Alliés décidèrent de suivre. *La non-épuration* est donc à lire.

Une guerre de trente ans

La lecture de L'histoire refoulée, qui reprend la thèse de l'historien israélien Zeev Sternhell sur le fascisme français, nous convainc de sa pertinence. Non, Vichy n'a pas été une parenthèse. Oui, son régime s'inscrit dans une continuité qui remonte au XIX^e siècle et à une tradition, celle des anti-Lumières. Demeure cependant la question : comment expliquer sa faible résonance dans l'historiographie française, alors que les historiens anglo-américains explorent toujours cette question, ainsi qu'en attestent notamment leurs contributions figurant dans cet ouvrage collectif ?

par Sonia Combe

Zeev Sternhell (dir.)
L'histoire refoulée. La Rocque, les Croix de feu, et le fascisme français
Cerf, 384 p., 24 €

On trouvera partiellement la réponse dans l'introduction rédigée non par des historiens mais par des politistes (Didier Leschi et Laurent Kestel), nous y reviendrons, avant qu'ils cèdent la parole à Zeev Sternhell. Rappelons brièvement la longue durée de la controverse qui oppose depuis plus de trente ans le chercheur israélien au bloc soudé des historiens français sur Vichy. Il ne s'agissait pas seulement de savoir ce qui s'était réellement passé entre 1940 et 1944, les faits avaient fini – tant bien que mal – par être établis et continuent à l'être, mais de leur interprétation et, surtout, du pourquoi et du comment de la débâcle intellectuelle et morale que représenta le régime de Vichy.

Au sortir de la guerre, dans leur désir de réconcilier le pays avec lui-même, des historiens allaient soutenir que les groupes de la droite autoritaire, nationaliste et anti-démocratique des années 1930 n'avaient été que marginaux, peu sérieux, insignifiants pour tout dire. C'est ainsi que furent en effet présentés les compagnons du colonel de La Rocque et les Croix de feu. La défaite de 1940 aurait finalement été une « divine surprise » pour ces prétendus « groupuscules » (qui comprirent pourtant plus d'un million d'adhérents à leur apogée). En somme, rien ou si peu dans le terreau français n'aurait préparé au régime de Vichy, tombé en quelque sorte du ciel. Cette thèse lénifi-

fiante avait trouvé son idéologue en l'historien René Rémond, et l'invention dans son ouvrage publié en 1954 de ses trois droites (« la trinité du légitimisme, de l'orléanisme et du bonapartisme »), toutes trois par nature allergiques au fascisme. Comment expliquer dès lors que la République soit tombée comme un château de cartes ?

Après que le chercheur américain Robert Paxton eut exposé dans *La France de Vichy* (1973) la célérité avec laquelle le régime de Pétain avait accepté la collaboration, dans *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en France* (1983), Zeev Sternhell allait s'efforcer de mettre en évidence la montée en puissance de l'anti-parlementarisme et le « long travail de sape de la démocratie française » contre les Lumières tout au long du demi-siècle qui précéda 1940. Selon lui, « la facilité et le naturel avec lequel cette politique [la collaboration] fut acceptée dans tous les secteurs de la vie sociale, dans la fonction publique, l'administration, l'enseignement depuis l'école primaire jusqu'au Collège de France, ne prouvaient-ils pas qu'elle s'appuyait sur une longue tradition française non moins authentique et non moins présente et enracinée que la tradition démocratique et libérale ? »

Dans une contribution importante du présent ouvrage, Zeev Sternhell introduit la perspective comparative pour mieux comprendre la France de l'après-guerre. Partout, dit-il, en Allemagne comme en Italie et en France, on assiste au « déploiement d'une vaste campagne de refoulement et d'apologie ». De Friedrich Meinecke à Ernst Nolte, lequel rendit Staline responsable de Hitler, en Allemagne, à Benedetto Croce qui voit en

UNE GUERRE DE TRENTE ANS

l'Italie un « *pays de liberté* [qui] *aurait été pris en otage par une bande de malfaiteurs* », le chemin est le même que celui qui conduisit en France de Robert Aron, premier historien de Vichy, à René Rémond. Dans chaque pays, il allait se trouver des historiens pour voler au secours de la patrie, relativiser ses crimes et tergiverser sur ses errements. En ce sens, le cas français n'est pas unique. En revanche, la guerre contre les Lumières dans le pays qui les vit naître l'est.

Balayer l'idée pieuse d'une droite française imperméable au fascisme revenait donc à mettre à mal le roman national élaboré par l'école française sur Vichy. Il serait faux de croire que nul ne l'avait mis en doute auparavant. Ainsi Robert Mandrou, un disciple de Lucien Febvre, devait-il relever l'inconsistance de la thèse des trois droites de René Rémond dans les *Annales* en 1955, mais il se trompa lourdement en l'exécutant hâtivement au prétexte qu'on allait bien vite l'oublier... Las, si on ne l'oublia pas, c'est parce que, apportant de l'eau au moulin de l'exonération de la droite française et partant du gouvernement de Vichy, elle correspondait à ce que voulaient entendre les hommes politiques comme la société, et quoique les historiens soient supposés résister à l'air du temps, il leur arrive d'y succomber. René Rémond avait vu juste. Il fit école avec d'autant plus de succès que, de la rue Saint-Guillaume à la Sorbonne en passant par l'université de Nanterre, il cumula rapidement tous les pouvoirs ou presque dans les lieux où était professée l'histoire contemporaine, pour finir à l'Académie française (à l'Académie et non au Collège de France, ainsi que le fait judicieusement remarquer Sternhell).

Sternhell dévoile dans cet ouvrage le retournement de son éditeur, Michel Winock, à la suite de la publication en 1983 de son livre *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en France* : « *Soudain, sans crier gare, quelques semaines plus tard [après la sortie du livre], le ton change et mon éditeur, qui enseigne aussi à Sciences Po, où après la mort de Jean Touchard règne René Rémond, lance une attaque globale contre son propre auteur, phénomène sans précédent dans l'édition française.* » Il est fréquent que les historiens étrangers soient mal reçus lorsqu'ils butinent sur les plates-bandes de l'historien national. Les historiens français n'ont pas l'apanage de ce réflexe provincial. Récemment, le spécialiste du nazisme Christian Ingrao, à qui était po-

sée dans une émission de France Culture la question de la réception de ses recherches en Allemagne, mentionnait l'indifférence de ses collègues allemands. Mais le plus souvent, ce n'est pas l'indifférence qui accueille l'historien venu d'ailleurs et qui ose se mêler de l'histoire de la France au risque de prendre ses distances vis-à-vis du discours dominant, c'est la controverse sans gant.

On notera au passage que, même lorsque les historiens étrangers traitent d'un objet aussi peu chargé d'enjeux que le pain, ainsi que le relate le chercheur américain Steven Kaplan dans *La France et son pain. Histoire d'une passion* (Albin Michel, 2010), ils sont la cible de leurs collègues français. Mais gare à celui ou celle qui ose mettre le doigt là où l'histoire fait mal ! Histoire ancienne dont personne n'aime se souvenir, la réception du premier ouvrage de Paxton déjà mentionné est connue : la basse besogne, consistant à décocher « *la flèche assassine* » contre le chercheur américain revint à un jeune chercheur qui allait faire carrière à Sciences Po [1]. Foin de la politesse académique, les arguments les plus bas peuvent être utilisés. Dans certains cas, le chercheur étranger ne comprendrait pas les subtilités des archives françaises, ou consulterait les « mauvais » documents (*sic* !) ; dans d'autres cas, comme dans celui précisément de Sternhell, une trop grande proximité avec le sujet l'empêcherait d'être impartial (argument de Serge Berstein). Cela n'est pas sans rappeler l'historien allemand Martin Broszat reprochant à l'historien du génocide juif [Saul Friedländer](#) de ne pouvoir juger le régime nazi puisqu'il en avait été une victime – on devait découvrir après la mort de Broszat que lui-même avait été membre du parti nazi, gage sans doute de son impartialité. Il faut d'ailleurs admettre qu'avec *L'État hitlérien* (1969) Martin Broszat avait accompli un vrai travail de connaisseur. Ce fut plus tard qu'il se lança dans une croisade pour « contextualiser » (c'est-à-dire désidéologiser) le III^e Reich. C'est souvent sur le tard que les historiens sont ressaisis par l'amour de la patrie...

C'est peu ou prou ce qui se passe en France, le comble étant que des historiens français ont pu, dit Sternhell, s'arroger une supériorité sur lui pour avoir été témoins de la période de Vichy ! Mais alors, se demande le chercheur israélien, puisqu'ils furent contemporains de la période, comment René Rémond et ses partisans avaient-ils pu oublier que le bestseller de l'Occupation, *Les décombres*, de Lucien Rebatet, cet « *appel*

UNE GUERRE DE TRENTE ANS

au meurtre de la « juiverie » », s'était vendu à près de 200 000 exemplaires à l'été 1942, ou encore que le film de propagande antisémite nazi *Le Juif Süss*, projeté jusqu'en 1944, avait pu rassembler un million de spectateurs ? Prompts par ailleurs à délégitimer le témoin qui, n'étant pas auréolé d'un titre scolaire, ne saurait être objectif, ces mêmes historiens s'arrogeaient cette vertu première de la discipline.

On pourrait croire la controverse close, René Rémond n'étant plus de ce monde et une nouvelle génération ayant pris la relève. Ce serait faux. Dans un bel élan de loyauté assorti de bénéfices (pas que) symboliques ou secondaires, les élèves des « maîtres » deviennent généralement leurs épigones. La belle revue sur papier glacé qu'est *L'Histoire* leur sert volontiers de relais auprès du grand public éclairé, vulgarisant leurs écrits qui, à vrai dire, n'ont guère besoin de l'être tant ils sont limpides. Le discours de Rémond est donc encore hégémonique. Ou, plus exactement, et pour être honnête, si on ne le reprend pas à son compte, on le contourne. Bien qu'il ne le mentionne pas, il n'aura pas échappé à Zeev Sternhell que, dix ans après la sortie de *Ni gauche ni droite*, comme si son livre n'avait pas existé, le directeur de l'Institut de l'histoire du temps présent, laboratoire du CNRS en charge de l'histoire contemporaine, allait proclamer à son tour que l'Occupation aurait pris une « place démesurée dans l'histoire nationale », qu'elle tournerait « à l'obsession » car les Français se sentiraient coupables de leur attitude durant la dernière guerre. Dénonçant un « judéo-centrisme aux effets pervers », il affirmait qu'on aurait fini par oublier « les attitudes empreintes de courage, voire d'héroïsme qui furent plus nombreuses qu'on ne le croit ». S'interdisant toute référence aux antécédents de ce Vichy « tombé du ciel », l'essai était émaillé de platitudes comme : « On oublie parfois que les crimes majeurs de l'époque, à commencer par l'extermination des Juifs, furent prémédités par les nazis et non par Vichy » (Éric Conan et Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard, 1994).

L'un des récents efforts du refoulement et de la défense de l'honneur national, relevé par Sternhell, sera le livre de Pierre Laborie au titre agressif *Le chagrin et le venin* (Gallimard, 2014), sous-titré *La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues*. Ce dernier se voulait une réfutation globale du film documentaire de Marcel



Ophuls *Le chagrin et la pitié* (1969), coupable d'avoir produit une « vulgate », celle d'une résistance qui aurait été minoritaire en France. Il faut dire que Pierre Laborie englobe sous le terme de résistance « une multitude de petits gestes imperceptibles », qui furent sans aucun doute une réalité, les occupants d'un pays étant rarement aimés, mais ne pas dénoncer des Juifs ou des résistants n'est pas vraiment un acte de résistance, fût-il, comme on l'espère, le comportement dominant. La démarche conciliatrice, qui vise à réhabiliter la société française, peut d'ailleurs être interprétée comme une atteinte à la mémoire des vrais résistants. Mais de cela l'historien n'a cure car il veut affirmer que la France méritait de siéger parmi les puissances victorieuses qui contraignirent l'Allemagne à la capitulation...

UNE GUERRE DE TRENTE ANS

Le chagrin et le venin faisait écho à l'entreprise un an plus tôt de l'équipe Serge Bernstein-Jean-Noël Jeanneney-Michel Winock qui continuait à alimenter le mythe français déconstruit par Sternhell. Dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Fascisme français ? La controverse*, dirigé par Serge Bernstein et Michel Winock (CNRS, 2014), Jean-Noël Jeanneney parle d'un « *réflexe de fierté égratignée* » et n'hésite pas à déclarer vouloir résister à la « *tentation d'une sorte de masochisme national appliqué au passé de la France* ». C'en est presque touchant. Voilà l'historien encore et toujours « *prêtre et soldat au service d'une nation sacralisée* » (Steven Englund). Adeptes irréductibles de la réconciliation, Jeanneney n'a-t-il pas proposé en 2018 l'inscription sur le livre des commémorations nationales de l'écrivain antisémite Charles Maurras ? Seraient-ils désormais à la retraite que le triumvirat n'en aura pas moins formé la génération suivante, soucieuse de son avenir académique sur lequel ils ont encore quelque influence. (Dans un étonnant « *Que sais-je* » sur *Le métier d'historien* (PUF, 1995), Guy Thuillier et Jean Tulard relevaient que, dans la discipline historique, les ouvrages « *à contre-courant* » étaient rarissimes et le penser conforme « *largement pratiqué* ».)

Tout cela explique que si d'un côté Vichy continue à être exploré, ainsi, par exemple, par les travaux de [Laurent Joly](#), de l'autre côté, à notre connaissance, nul ne se risque à remettre frontalement en cause le discours encore propagé par le triumvirat cité plus haut, hormis les politistes, qui échappent au contrôle de la corporation. On se souvient que, lorsque l'historien berlinois Ernst Nolte rendit publique au milieu des années 1980 sa thèse de l'antériorité du goulag sur Auschwitz, ce n'est pas un historien qui monta au créneau pour dénoncer la relativisation des crimes du III^e Reich qui en découlait, mais le philosophe et sociologue Jürgen Habermas. Ainsi fut lancé le fameux *Historikerstreit* en 1985 qui, pour l'heure, tient encore lieu de boussole en Allemagne. En France, comme le rappellent dans leur introduction Didier Leschi et Laurent Kestel, c'est un politiste, Michel Dobry, spécialiste des crises politiques, qui joua ce rôle. Contre les tenants de la thèse qu'il nomma « *immunitaire* », Dobry procéda à une déconstruction méthodique de ses présupposés intellectuels, notamment sur la finalité des classements en sciences sociales réductrice de la complexité

des objets (1989) [2]. Quoique fortement titré lui aussi et enseignant à la Sorbonne, il fut snobé par ses pairs, mais peut-être fut-ce l'inverse : ils ne se seraient tout simplement pas sentis de taille à dialoguer avec lui. Intellectuel intransigeant, Michel Dobry est connu pour ne faire aucune concession à la pensée commune et pour débusquer les composantes idéologiques dissimulées à l'arrière-plan. Mais lorsque [Gérard Noiriel](#), un historien cette fois, publia un peu plus tard *Les origines républicaines de Vichy* (Fayard, 1999), il subit le même mépris : de quoi se mêlait, figurez-vous, un spécialiste de l'immigration en France dans l'entre-deux-guerres ? On se permettra de rappeler ici la campagne contre une historienne férue d'archives qui publia un pavé sur la collaboration du patronat français (*Industriels et banquiers français sous l'Occupation*, Armand Colin, 1999), la guerre au communisme justifiant la collaboration avec l'Allemagne nazie. Il s'ensuivit une indignation collective hors du commun et l'argument le plus vulgaire fut opposé à [Annie Lacroix-Riz](#) : cette héritière des papiers Riz-Lacroix – ce qu'elle n'était en rien – n'aurait-elle pas réglé ses comptes avec son milieu d'origine ?

On notera à ce sujet que l'historien des idées Zeev Sternhell n'évoque que brièvement le rôle des élites économiques, lequel est davantage traité dans les contributions de Didier Leschi et de Laurent Kestel à partir de leurs travaux sur La Rocque et les Croix de feu. Il faudrait aussi mentionner les articles des quatre historiens anglophones qui traitent, avec la distance que permet leur position d'extériorité, d'autres aspects peu étudiés par les historiens français, souvent pour les raisons que nous venons d'évoquer. On terminera par un éloge à la langue de Sternhell qui écrit directement en français. Un style direct et sans concession, jubilatoire et implacable.

1. Dans *Le Monde* du 12 août 2008, Thomas Wieder parle de la « *flèche assassine* » décochée contre Paxton par Alain-Gérard Slama.
2. « *Février 1934 et la découverte de l'allergie de la société française à la "Révolution fasciste"* », *Revue française de sociologie*, 1989, n° 3/4. Voir également « *Penser-classer* », *Genèse*, 2005/2.

La vérité, norme et idéal

Dans un grand livre sur l'éthique de la pensée, Pascal Engel se demande ce qu'il faut de plus au croire pour savoir. Il montre que les vices intellectuels consistent à ne pas reconnaître nos raisons et nos normes épistémiques, lesquelles sont autonomes par rapport aux raisons pratiques.

par Alain Policar

Pascal Engel

Les vices du savoir.

Essai d'éthique intellectuelle

Agone, 616 p., 26 €

Dans le premier de ses grands livres consacrés à la logique ou, plus précisément, à la philosophie de la logique, *La norme du vrai*, il y a exactement trente ans, Pascal Engel accordait aux notions de vérité et de signification une place centrale. Il ne se contentait pas alors d'inventorier des formes, il se préoccupait avant tout d'analyser leurs conditions d'application au langage, à la pensée et à la réalité. Il n'est pas inexact, je crois, de dire que son nouvel ouvrage, d'une exceptionnelle densité et d'une admirable érudition, représente l'achèvement, certes provisoire, d'un programme de travail exploré dans d'autres travaux – notamment dans une importante synthèse, *La vérité* (1998), dans son dialogue avec Richard Rorty, *À quoi bon la vérité ?* (2005), dans sa ferme réfutation d'une épistémologie contextualiste et relativiste, *Va savoir ! De la connaissance en général* (2007), dans la savoureuse introduction aux principaux problèmes de la philosophie des sciences, *Épistémologie pour une marquise* (2011), et, enfin, dans *Les lois de l'esprit* (2012), qui, à travers une analyse des engagements fondamentaux de Julien Benda, proposait un riche portrait en creux de Pascal Engel.

Si *Les vices du savoir* poursuit donc un projet d'une rare cohérence, on aurait cependant grandement tort de ne pas mesurer sa radicale nouveauté – nouveauté qui accentue le regret de l'absence d'un *index nominum*, dont l'auteur n'est évidemment pas responsable. Cette nouveauté réside dans l'élaboration des principes d'une éthique intellectuelle, autrement dit de normes pour la pensée, dont l'indépendance au regard de l'éthique en général et de l'épistémologie est for-

tement dégagée. Au-delà de cette construction théorique, Pascal Engel montre que s'opposer à la domination des puissants implique, pour la démocratie, une défense intransigeante de la notion de vérité.

Normes et raisons du croire : l'éthique première de la croyance

Si l'autonomie de l'éthique intellectuelle constitue l'affirmation centrale du livre, la distinction entre ses deux niveaux est particulièrement heuristique. Le premier définit les conditions de la conformité et de la correction de la croyance. Pascal Engel défend l'*évidentialisme*, c'est-à-dire, dans la perspective de William Clifford, la thèse selon laquelle on doit toujours croire sur la base des preuves ou des données disponibles. Si l'auteur s'éloigne de la coloration moralisatrice que Clifford attachait à sa maxime, il ne refuse pas pour autant l'idée que certaines évaluations épistémiques ont une dimension éthique. Sa position défend conjointement l'idée de normes et de valeurs partiellement communes entre épistémologie et éthique et le refus de l'inclusion de la première dans la seconde. C'est l'un des enjeux de ce livre que de montrer la possibilité de la corrélation entre des domaines néanmoins indépendants. Pascal Engel refuse à la fois la coupure radicale entre éthique et épistémologie que propose le positivisme (d'un côté la recherche du vrai, de l'autre celle du bonheur et du bien) et l'unification des deux que proposent des conceptions eudémoniques, dont les conceptions aristotélicienne et chrétienne.

Cette éthique première doit surmonter trois défis : le problème normatif, le problème du volontarisme et le problème de la justification. Le premier porte sur la question de savoir si les évaluations dans le domaine cognitif doivent être envisagées en termes déontiques (c'est-à-dire d'obligations) ou en termes téléologiques (c'est-à-dire

LA VÉRITÉ, NORME ET IDÉAL

de buts). Le deuxième, crucial à n'en pas douter, consiste à se demander si nous pouvons croire volontairement (auquel cas nous serions responsables de nos croyances). Enfin, le troisième concerne les modalités de la justification épistémique (peut-elle emprunter d'autres voies que celle des preuves ou des données qui l'étayent ?).

Pascal Engel rejette l'idée qu'il puisse exister une acrasie épistémique (une faiblesse de la volonté : je crois ce que je ne devrais pas croire) et défend corrélativement l'argument de la transparence, socle de l'évidentialisme normatif, selon lequel « *quand on se demande si l'on croit que P, on cherche spontanément à savoir si P est le cas* », argument lié à deux propriétés de nos croyances, « *leur rationalité et l'autorité que nous avons sur la question de savoir quelles sont nos propres croyances* ». En d'autres termes, la norme de vérité est la meilleure explication de cette transparence de la croyance à la vérité.

Quant à la possible existence d'obligations épistémiques, malgré de nombreuses objections, soigneusement examinées, elle est dictée par la manière dont les normes régulent la délibération sur des croyances, même si ces obligations ne peuvent être assimilées à des prescriptions. Dès lors, la justification épistémique, quoi que puissent en penser les pragmatistes, ne peut faire l'économie de l'affirmation de normes épistémiques, telles que celles de vérité et de savoir. Il s'agit de normes constitutives qui déterminent donc un idéal, autrement dit « *ce que la croyance devrait être pour tout individu rationnel capable d'en avoir le concept* ».

Les croyances religieuses échappent-elles à ces contraintes ? Pascal Engel estime que l'on ne comprend pas la nature de la croyance si on est obnubilé par la question de la religion. Et, corrélativement, que l'on ne comprend pas bien la nature de la croyance religieuse si on la détache des divers modes et opérations de notre faculté doxastique. L'évidentialisme peut-il s'appliquer à ces contraintes ? Deux types d'objections peuvent être soulevés. Le premier, que Pascal Engel nomme *différentialisme*, consiste à affirmer que la croyance religieuse est distincte des croyances ordinaires (qu'elles soient quotidiennes ou scientifiques). Le second, *assimilationniste*, soutient au contraire qu'il y a bien des choses en commun entre ces croyances mais, le plus souvent, refuse le mode de justification

propre aux croyances ordinaires (même si la variété des positions n'autorise guère cette généralisation).

L'auteur s'intéresse essentiellement à cette seconde objection : se soumet-elle vraiment à l'évidentialisme ? Dans la mesure où ce dernier est fondé sur le principe de transparence et de cohérence de la croyance, il défend l'exclusivité (par rapport aux raisons pratiques) des raisons épistémiques de croire : on ne peut pas, au sens normatif, croire pour des raisons autres qu'épistémiques. En outre, il refuse la commensurabilité des raisons pratiques et épistémiques. Or l'assimilationniste fait appel à la confiance (il se réfère souvent à des « certitudes primitives »), laquelle recourt légitimement à la raison pratique.

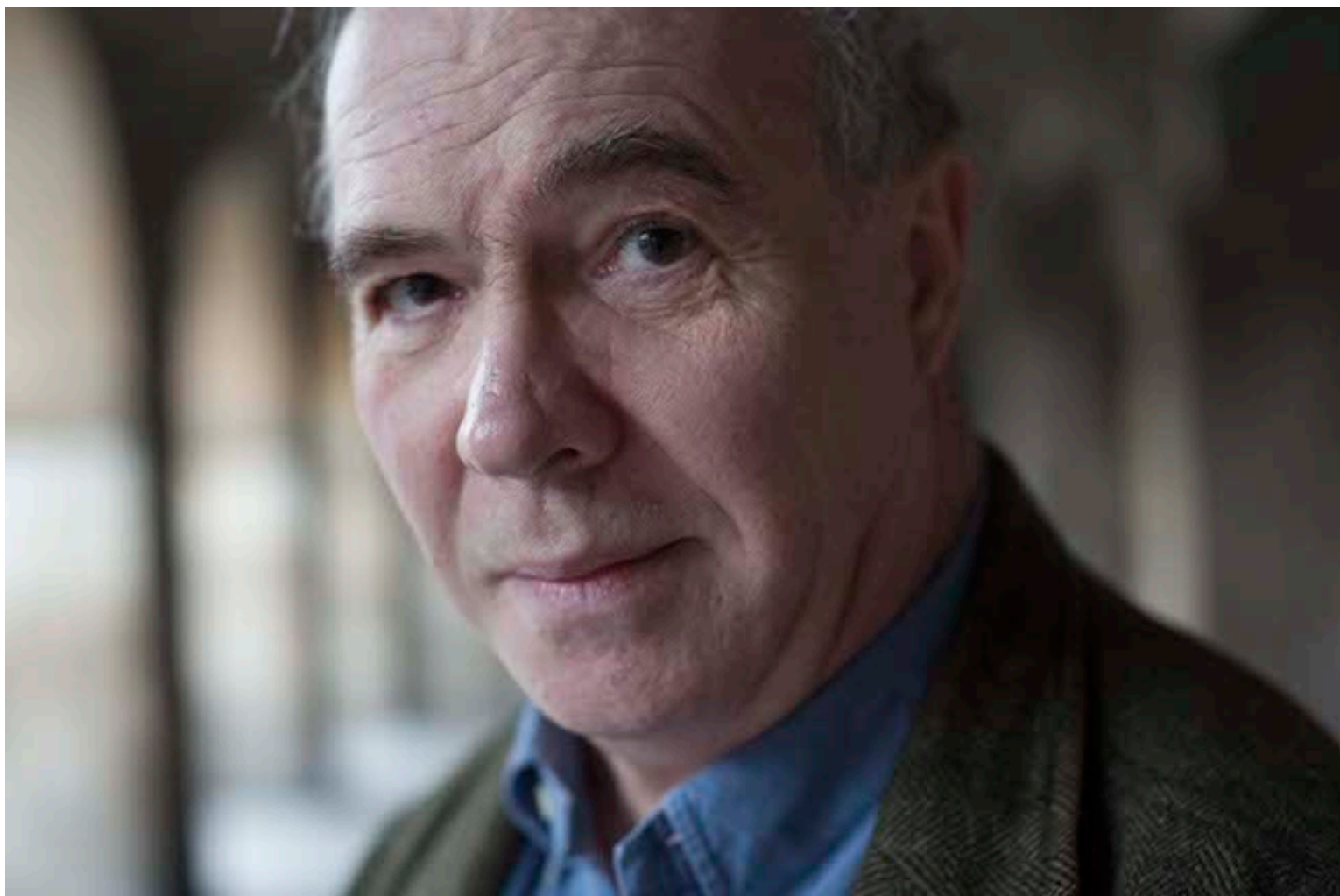
Cette perspective doit beaucoup à la sociologie durkheimienne, qui relègue les croyances au second plan pour privilégier les pratiques. On ne saurait dès lors considérer qu'elle se soumet aux critères de l'évidentialisme puisqu'elle se soustrait à l'exigence de preuves et ne vise pas à déterminer en quoi nos croyances peuvent être des connaissances. Les raisons pratiques de croire, notamment fondées sur l'espoir ou la consolation, ne sont pas de « bonnes » raisons et, en réalité, ne sont pas, du point de vue évidentialiste, des raisons du tout.

À l'évidentialisme normatif, sorte de métaphysique des mœurs, pour utiliser un vocabulaire kantien, Engel adjoint une doctrine de la vertu, soit une éthique seconde de la croyance. Il faut souligner la distance entre l'idée aristotélicienne de vertu intellectuelle et cette éthique seconde, qui met en avant les notions stoïciennes de raison et de normes.

Une théorie des vertus intellectuelles : l'éthique seconde de la croyance

L'évidentialisme normatif est compatible, selon l'auteur, avec l'idée qu'il peut y avoir « *une forme d'agir épistémique qui ne nous rende pas complètement irresponsables de nos croyances* ». Reste à déterminer comment nous pouvons avoir une connaissance des normes, et des raisons de les accepter ou non. En d'autres termes, quelles peuvent être nos raisons de croire et quel lien entretiennent-elles avec nos raisons d'agir ?

Le point de vue de Pascal Engel se construit contre le pragmatisme, du moins une certaine



Pascal Engel © D. R.

LA VÉRITÉ, NORME ET IDÉAL

conception de celui-ci (qui épargne Peirce), dont les thèses principales sont les suivantes :

1. Une raison de croire peut être un motif pour une action (thèse de la commensurabilité selon laquelle on est fondé à comparer les raisons de croire et les raisons d'agir et, corrélativement, à accepter que des raisons pratiques puissent l'emporter sur des raisons théoriques).
2. Les raisons d'agir étant fondamentalement constituées par des désirs, les croyances sont des instruments en vue d'une fin pratique.
3. Les normes et les valeurs sont des expressions de nos désirs et de nos buts.
4. Il ne peut exister de justification qui soit exclusivement épistémique.
5. La rationalité de nos actions comme de nos croyances est essentiellement déterminée par nos buts.

6. Croyances et jugements sont exclusivement des dispositions à l'action.

7. La vérité est une notion mince et non une notion métaphysique substantielle.

À de nombreux égards, nous venons ci-dessus de résumer la vulgate philosophique dominante. Engel lui oppose une éthique dite seconde qui se préoccupe du passage des normes de la croyance à leur régulation dans l'enquête : « *Être vertueux [...] épistémiquement, c'est d'abord être respectueux des raisons et c'est ensuite être gouverné par les normes épistémiques dans ses enquêtes* ».

Il faut insister sur la conception de l'enquête défendue par l'auteur. Celui-ci a récemment, ici même [1], souligné la différence entre *savoir* et *enquêter*. Le pragmatisme privilégie l'enquête ou, plus précisément, le savoir comme enquête. Pour lui, la connaissance est apprentissage, processus, révision par l'expérience. Aucune certitude n'est ainsi à l'abri des révisions. Il existe pourtant une légitimité de l'enquête, dont on

LA VÉRITÉ, NORME ET IDÉAL

trouve le paradigme chez Descartes, qui ne sacrifie pas les normes à la description de la pratique : il s'agit alors de donner des principes absolument certains et infaillibles sur lesquels fonder la science (voir le chapitre consacré à Descartes). Pascal Engel l'écrivait dans son livre sur Benda : « *La valeur de la science n'est pas dans ses résultats, lesquels peuvent faire le jeu du pire immoralisme, mais dans sa méthode, précisément parce qu'elle enseigne l'exercice de la raison au mépris de tout intérêt pratique [2]* ». On ne peut donc accepter que les normes qui gouvernent nos descriptions du monde soient évaluées à l'aune de leur utilité sociale et non de leur relation à la vérité.

C'est dans la perspective de cette recommandation que l'auteur se livre à un exercice réjouissant : l'inventaire des vices intellectuels – dans le prologue, il se livre à un pastiche de Dante destiné à nous avertir qu'il va bel et bien parler de cet Enfer. Le vice épistémique peut être défini comme une *insensibilité* aux raisons ou aux normes. La liste est longue (même si chacun des vices répertoriés ne subit pas le même sort) : la curiosité, la « foutaise », le snobisme, le « penser faux », la bêtise. On peut s'étonner de rencontrer la curiosité dans cet inventaire. Pourtant, elle peut être un vice lorsqu'elle « *oriente le désir de savoir et l'intérêt en dehors de tout objectif cognitif épistémique de connaissance, mais aussi quand le curieux n'a aucune idée de ce qu'il cherche ni de ce qu'il est important de chercher* ».

Il faut s'arrêter un instant sur la place réservée à la « foutaise » (ou *bullshit*). Si le menteur respecte la vérité et en observe les règles, le *bullshitter* n'en a cure. Il dit n'importe quoi, sans se soucier de savoir si c'est vrai ou faux. Donald Trump en est le parfait exemple, comme l'a montré Engel dans un travail antérieur [3]. Mais, au-delà, en nommant *fake news* toute vérité qui lui déplait, Trump applique « *le critère pragmatiste de la vérité combiné au relativisme : "Est vrai ce qui me plaît, faux ce qui me déplaît, mais vous êtes en droit de dire de même" [4]* ». Ce cynisme est celui du postmodernisme pour lequel la vérité n'est qu'un mot et le savoir ne peut prétendre à l'objectivité. En renonçant aux idéaux de vérité, de justification et de connaissance objective, « *on se met directement entre les mains de ceux pour qui la vérité n'est plus qu'un colifichet inutile [5]* ».

Quant à la bêtise, Pascal Engel en distingue deux niveaux. Un niveau de base, portant sur les compétences et la rationalité (ou plutôt l'absence de compétence et de rationalité de l'agent stupide), qui consiste en des dispositions cognitives n'étant pas sous le contrôle de l'agent (ici déficientes), et un second niveau, réflexif, largement sous le contrôle de l'agent. Comme l'ont décrit des épistémologues de la vertu comme Ernest Sosa et John Greco, ce double niveau se reproduit pour toutes les vertus et les vices. C'est au second niveau qu'appartient le véritable vice intellectuel.

On peut se demander si la sociologie des sciences contemporaines n'illustre pas à la perfection la plupart de ces vices. Mais nous aurions tort de minimiser la responsabilité de Michel Foucault, lequel entend bâtir une éthique de la vérité sans la vérité et une généalogie du savoir sans le savoir. Cette remarque critique est l'occasion de souligner que, contrairement à Foucault qui s'intéressait avant tout au savoir dans les sciences, tout particulièrement dans les sciences de l'homme, Pascal Engel, comme il l'avait fait dans *Les lois de l'esprit*, accorde à la littérature une importance déterminante dans l'ordre cognitif.

Contre le constructivisme de la justification

Héritière de Kuhn et de Feyerabend, la sociologie des sciences contemporaine attribue, dans l'explication des résultats scientifiques, une place prépondérante, pour ne pas dire unique, aux critères externes, c'est-à-dire au poids des logiques financières, politiques et technologiques. Elle adhère implicitement à l'idée que le chercheur est animé, pour l'essentiel, par des intérêts professionnels. S'il ne fait guère de doute que les scientifiques recherchent une rétribution de leurs travaux, il est plus difficile d'admettre qu'ils construisent une réalité en fonction de leurs convictions personnelles. Si seuls les facteurs de détermination externe jouaient un rôle, il serait difficile de décider quelles observations sont susceptibles de départager des théories scientifiques rivales. On en viendrait ainsi inéluctablement à identifier la vérité au consensus.

Il est, au contraire, nécessaire de défendre l'idée que la vérité est une norme : « *Elle est ce que visent nos enquêtes et elle est liée, conceptuellement, de manière essentielle à des notions aussi fondamentales que celles de croyance et de connaissance [6]* ». Il est « *impossible de fournir*

LA VÉRITÉ, NORME ET IDÉAL

une théorie de la justification de nos croyances sans faire appel à la notion de vérité, qui est par conséquent une norme épistémique inéliminable [7] ». Pourtant, la position sceptique, qui menace « la notion même de valeur épistémique », est, sous l'influence des philosophes du soupçon, la philosophie spontanée de notre temps. La responsabilité de Foucault dans cette funeste orientation n'est pas douteuse.

S'il convient de ne pas sous-estimer l'apport de ce dernier dans le domaine de l'archéologie des connaissances, c'est-à-dire dans celui des conditions de production des discours sur la sexualité, la folie ou la prison, on ne doit précisément pas confondre ces questions des conditions d'existence du savoir avec celles, spécifiques à l'épistémologie, qui en déterminent les conditions de vérité. Dans un entretien de 1977, Foucault affirme que « la "vérité" est liée circulairement à des systèmes de pouvoir qui la produisent et la soutiennent, et à des effets de pouvoir qu'elle induit et qui la reconduisent. "Régime" de la vérité [8] ». Dès lors, ce ne sont pas les faits qui nous contraignent mais le « régime de vérité » de la société à laquelle nous appartenons. Ce raisonnement est idéal-typique du constructivisme de la justification.

Dans l'« épistémologie » de Foucault, il n'existe aucune place pour la distinction entre *être vrai* et *être tenu pour vrai*. Il est pourtant essentiel de ne pas confondre, comme le souligne Jacques Bouveresse, le caractère historiquement déterminé des moyens dont nous disposons pour décider si une proposition est vraie ou fausse avec « la vérité ou la fausseté de la proposition, qui peut très bien être déterminée sans que nous y soyons pour quelque chose [9] ». Nous sommes donc pleinement d'accord avec Engel lorsque, contre la notion de « régime de vérité », il évoque le triangle assertion-vérité-croyance, qui, précise-t-il, « n'est pas une configuration sociale particulière, produit de conventions, mais la situation de base, celle qui détermine les autres et en est la condition ». Il poursuit : « Les usages de ce triangle peuvent changer : les gens peuvent désirer la vérité et la connaissance, ou la mépriser. [...] Mais quoi qu'ils fassent, ce système est en place ».

Engel l'avait rappelé dans un ouvrage antérieur : « Valoriser la vérité, ce n'est pas vouloir croire ce qu'il est utile ou intéressant de croire, c'est

valoriser une norme qui est capable de transcender ces intérêts [10] ». Il n'existe cependant nulle obligation de dire ou de croire ce qui est vrai. Ce qui est exigé ne relève pas de la morale. Il s'agit seulement d'accepter, mais c'est essentiel, que « le vrai puisse être la norme de nos pratiques discursives, aussi bien dans la vie quotidienne que dans les sciences [11] ». Il est certainement plus aisé de défendre les valeurs de solidarité, de tolérance ou de liberté si l'on attribue à la vérité, plutôt qu'une valeur instrumentale, une valeur substantielle. On pourrait même craindre que l'abandon de la distinction entre justification et vérité conduise inéluctablement à la disparition de cette dernière. On voit mal ce que la démocratie aurait à y gagner. En revanche, nous voyons parfaitement l'immense intérêt de ce livre décisif.

1. Pascal Engel, « Savoir et enquêter », *En attendant Nadeau*, juillet 2019.
2. Pascal Engel, *Les lois de l'esprit*, Ithaque, 2012, p. 136-137.
3. Pascal Engel, « La leçon de philosophie du président Trump », *AOC*, 8-1-2019 <https://aoc.media/analyse/2019/01/09/lecon-de-philosophie-president-trump/>
4. *Ibid.*
5. Entretien avec Pascal Engel à lire en suivant [ce lien](#).
6. Pascal Engel, *La vérité*, Hatier, 1998, p. 75.
7. *Ibid.*, p. 78.
8. « Entretien avec Michel Foucault », in *Dits et écrits*, Gallimard, 1994-2001, p. 160. Un « régime de vérité » est constitué par un système épistémique (les règles de justification des énoncés) et par les dispositifs de pouvoir dans lesquels il s'inscrit.
9. Jacques Bouveresse, « L'objectivité, la connaissance et le pouvoir » in Didier Éribon (dir.), *L'infréquentable Michel Foucault*, EPEL, 2001, p. 141.
10. Pascal Engel, *La vérité*, op. cit., p. 78.
11. Pascal Engel et Richard Rorty, *À quoi bon la vérité ?*, Grasset, 2005, p. 42.

L'Europe en crise d'accueil

Tandis qu'à l'échelle mondiale augmente le nombre de personnes déplacées ayant besoin d'être protégées hors des frontières de leur pays, il importe de retrouver la pluralité des causes d'une situation migratoire aujourd'hui très critique, notamment en scrutant celles qui relèvent des politiques aussi désordonnées que drastiques des États et des institutions européennes. C'est l'enjeu de La crise de l'accueil, où une quinzaine de chercheurs modifient l'ordre habituel des interrogations et des explications.

par Caroline Douki

**Annalisa Lendaro, Claire Rodier
et Youri Lou Vertongen (dir.)**

La crise de l'accueil.

Frontières, droits, résistances

La Découverte, 314 p., 25 €

La notion de « crise migratoire », qui s'est imposée dans la sphère publique depuis le début de la décennie, est ici saisie non comme une évidence à documenter mais dans une perspective critique, qui doit sans cesse interroger les figures du discours médiatique et politique. Ainsi, l'ouvrage peut proposer une nouvelle lecture des conditions actuellement faites aux migrants et demandeurs d'asile qui tentent de rejoindre l'Europe. L'interprétation globale repose sur de solides garanties de précision quant aux situations, aux acteurs et aux décisions. La première découle du rassemblement de cas diversifiés, situés à travers toute l'Europe et particulièrement en ses pourtours (frontières allemandes, hongroises ou bulgares, îles de la Méditerranée, enclave de Melilla) qui, loin d'être des angles périphériques des sociétés européennes, comme pourrait le suggérer un expéditif regard géographique, constituent au contraire des points nodaux de leur recomposition politique en cours. La force des démonstrations réside aussi dans la place accordée à plusieurs enquêtes qui plongent au plus profond du terrain social et de l'urgence humanitaire (dans les espaces précédemment cités, ou encore à Calais et à la frontière franco-italienne). L'urgence constitue bien ici un objet d'analyse et non un prisme opacifiant à force d'être alarmant, car ces enquêtes ont été suffisamment dilatées dans le temps pour qu'on puisse observer comment les

dispositifs des politiques migratoires sont devenus, par à-coups, des enchevêtrements normatifs, administratifs et technologiques significatifs, et pour permettre la compréhension, au sein de ces imbroglios, des positions évolutives des multiples acteurs qui en sont les cibles, les agents d'application ou les opposants.

Les analyses invalident tout schéma chronologique ou causal linéaire, qui tendrait à présenter ces politiques européennes comme de simples réponses à un afflux imprévisible et incoercible de réfugiés venus d'au-delà de la Méditerranée dans une urgence humanitaire, provoquée de l'extérieur par le surgissement récent de désordres politiques et belliqueux avec lesquels l'Europe n'aurait rien à voir. Ici, comme souvent, l'effort de temporalisation de l'expérience et l'analyse sur une plus longue durée permettent de compenser la myopie du présent et la perte d'horizons de réflexion provoquées par les usages incantatoires et politiques du thème de la crise et du motif de l'inédit.

En effet, le verrouillage des politiques migratoires des États et des institutions européennes est à l'œuvre au moins depuis les années 1990. Tandis que le contournement récurrent des droits reconnus aux réfugiés par des conventions internationales (et par les États européens eux-mêmes) pourraient être mis en évidence bien antérieurement. Autant dire que l'amplification des dispositifs restreignant les possibilités d'accès aux territoires européens pour les migrants, tout comme les situations humanitaires catastrophiques où ceux-ci se trouvent piégés, sont aussi largement produites par les dynamiques internes de repli des États européens qui, tantôt dans le plus grand désordre des égoïsmes nationaux, tantôt à travers



© Jean-Luc Bertini

L'EUROPE EN CRISE D'ACCUEIL

des segments de coordinations intra-européennes ou avec des pays tiers, tendent tous, en fin de compte (et l'Allemagne elle-même, une fois passée la conjoncture courte de « l'été de l'accueil » en 2015), à concentrer ostensiblement l'exercice de leur souveraineté dans des politiques de blocages migratoires.

À ce stade, on comprend que la crise migratoire relève aussi des mutations plus globales des modes de gouvernement à l'œuvre dans les sociétés européennes, où l'on observe un redéploiement des formes d'exercice de la souveraineté étatique sur les territoires et sur les populations. La tentation de manifestations brutales de la souveraineté à travers le durcissement des politiques migratoires peut être une réaction aux effets de la mondialisation et de la construction européenne, qui érodent certains pans de la suprématie de l'État-nation. Mais elle tient également à la re-composition des périmètres et des modalités d'action de la puissance publique à l'ère du néo-

libéralisme, tant il apparaît désormais que les « dérégulations » libérales, qui soustraient à la compétence étatique certains de ses domaines d'intervention socio-économique considérés auparavant comme importants, s'accompagnent aussi d'une inflation réglementaire dans maintes sphères (en matière migratoire mais pas seulement) pour exercer le pouvoir par d'autres canaux.

Dans le même temps, une part croissante des élites politiques, en position de décision gouvernementale ou d'opposition, privilégie les discours identitaires et sécuritaires, où le mot d'ordre de la maîtrise des entrées migratoires sert avant tout à rassembler l'opinion publique interne à chaque État-nation. Ce volume apporte donc une nouvelle contribution aux divers courants des sciences sociales ou de la philosophie politique, qui montrent comment, au-delà d'un paradoxe apparent, néolibéralisme, inflation néoréglementaire, alarmes identitaires sans

L'EUROPE EN CRISE D'ACCUEIL

cesse réactivées et nationalisme obsidional finissent par aller de pair.

Dans ce cadre, on suit avec intérêt les contributions qui décryptent les processus de nouvelle *frontiérisation*, particulièrement là où les limites des États-nations sont aussi les lisières de l'Union européenne. Ces espaces frontaliers sont en effet sans cesse densifiés par la rematérialisation de la limite (avec des murs, des barbelés, la présence accrue des douaniers et des policiers) qui conjugue ses moyens avec les technologies de contrôle dématérialisé (vidéo-surveillance). Dans le même temps, les frontières se dilatent. À l'intérieur même de l'espace européen, puisque désormais les dynamiques de *frontiérisation* dépassent de beaucoup la ligne séparant deux États et s'étendent à des régions entières, à l'instar du Calaisis et d'espaces toujours plus nombreux situés à proximité ou en arrière des côtes septentrionales de la France. À l'extérieur aussi, puisque au moyen d'accords diplomatiques, souvent asymétriques, avec des pays tiers, de transit ou de départ, l'Union européenne délocalise sur les autres rives de la Méditerranée et en Afrique ses procédures de tris administratifs et d'immobilisation des migrants.

Que la densification et la dilatation de ces zones zones qui font office d'écluses ou de verrous soient l'effet de l'improvisation ou de mesures programmées, la réalité sociale y reste intenable : situations permanentes d'urgence humanitaire, espaces informels qui tantôt prennent durablement la forme de camps, tantôt sont soumis à une succession d'évacuations expéditives qui, tout en prétendant régler les problèmes, ne font que les déplacer et aggravent la précarité. Ces recompositions permanentes aux frontières sont si cruciales qu'elles sont l'objet privilégié des stratégies de communication des pouvoirs, qui savent habilement alterner la surexposition médiatique et le silence sur les pratiques d'exception. Ainsi, le gouvernement hongrois n'hésite pas à montrer à son opinion publique la violence de ce qui se déroule aux frontières pour illustrer ce qu'il désigne comme ses efforts de protection du peuple et de la nation.

En contrepoint, sont à l'œuvre d'incessants efforts d'invisibilisation des procédés les plus drastiques, toujours susceptibles de provoquer l'indignation voire l'opposition organisée d'autres segments des opinions publiques européennes, ou

encore des recours devant des juridictions nationales ou internationales : s'y rattachent la délocalisation des dispositifs de verrouillage vers des pays tiers, l'euphémisation de l'implacable *frontiérisation* par les taxinomies d'ingénierie managériale qui parlent désormais de *hotspots*, ainsi que l'incessant reformatage des catégories d'éligibles pour contourner discrètement les droits des réfugiés, pourtant proclamés dans des textes juridiques nationaux et internationaux.

Enfin, l'ouvrage apporte de solides pièces au dossier, depuis longtemps débattu, des fonctions et des effets du mouvement humanitaire. Il montre toute la complexité des mondes associatifs, en donnant les clés pour comprendre comment ceux-ci peuvent se trouver impliqués dans les logiques étatiques (par effet d'engrenage lorsqu'ils participent à la gestion humanitaire des lieux de mise à l'écart des migrants) ou, au contraire, les combattre, soit en aidant les demandeurs d'asile à défendre leurs droits, soit en s'engageant dans des oppositions plus frontales. De ce point de vue, quels que soient les pays européens analysés, les contributions soulignent combien les États s'efforcent, par des discours de délégitimation insidieux ou bruyants, et désormais par des mesures de pénalisation, de strictement borner toujours plus les sphères et les types d'action que peuvent entreprendre les associations et les militants qui défendent la cause des migrants aux échelles locales ou transnationales, défendent la cause des migrants. À ce stade, le non-respect des droits individuels ou citoyens ne cible plus seulement les migrants et les réfugiés, mais inclut aussi certaines parties de la société civile européenne.

Ainsi, bien plus qu'une « crise des migrants », bien plus que des « crises des réfugiés », formules qui ont tant circulé, qui n'expliquent rien et peuvent relever d'une optique artificiellement clivante entre « eux » et « nous », ce qu'il faut comprendre et regarder bien en face, c'est « la crise de l'accueil » dans les sociétés européennes.

1. On peut se reporter aux analyses montrant la concomitance des « dérèglementations » libérales et des nouvelles tendances à la prolifération des réglementations proposées par Béatrice Hibou, *La bureaucratisation du monde à l'ère néolibérale*, La Découverte, 2012, ou David Graeber, *Bureaucratie, Les liens qui libèrent*, 2015.

Berthe Morisot, l'ange de l'inachevé

Cela faisait longtemps que Berthe Morisot n'avait pas eu droit à une exposition à part entière ; c'est chose faite au musée d'Orsay. Retour sur le parcours d'une figure de l'impressionnisme, une des rares peintres professionnelles de son époque.

par Gilbert Lascault

Berthe Morisot (1841-1895)

Musée d'Orsay

Jusqu'au 22 septembre

Catalogue de l'exposition

Musée d'Orsay/Flammarion, 304 p., 39,90 €

Très originale et très passionnante, cette exposition comporte 4 carnets, 2 pastels, 73 huiles sur toile dont 37 œuvres proviennent de collections et 42 d'institutions publiques. C'est la première manifestation monographique consacrée à Berthe Morisot (1841-1895) par un musée national depuis la rétrospective de 1941 à l'Orangerie. Berthe Morisot se définit principalement comme une peintre de figures, comme une portraitiste. D'après leur récent catalogue, 69,5 % de ses 423 peintures répertoriées sont consacrées aux portraits, aux scènes d'intérieur ou de plein air avec des personnages. Dans telle exposition, la créatrice met en priorité 98 tableaux de portraits et figures, 36 paysages, 3 natures mortes...

Une famille aisée, cultivée, très ouverte aux arts, soutient Berthe Morisot qui affirme très tôt un goût de l'indépendance. Dès 1857, elle suit des leçons de peinture chez plusieurs artistes ; en 1858, c'est sa première inscription au musée du Louvre pour copier les maîtres. En 1860, Corot enseigne à Berthe et à sa sœur Edma la peinture en plein air. Elle reçoit aussi des leçons du sculpteur Aimé Millet... En 1868, elle rencontre Édouard Manet ; il peint douze portraits d'elle.

En 1874, Berthe Morisot est la seule femme à participer à la première exposition dite « impressionniste ». Fidèle, une figure centrale du mouvement, elle offre ses œuvres dans sept expositions du groupe ; en 1879, elle renonce à exposer alors qu'elle est épuisée, affaiblie par la naissance (en 1878) de sa fille Julie... Elle refuse de considérer sa peinture comme un talent d'agrément ; à re-

bours des usages de son milieu, elle choisit l'ambition de travailler en professionnelle ; elle veut vendre ses œuvres dans des enchères ou chez le marchand Paul Durand-Ruel.

Berthe Morisot n'a jamais pensé publiquement sa condition d'artiste en fonction de son sexe. Elle n'a adhéré à aucun collectif féminin, comme l'Union des femmes peintres et sculpteurs (qui a été fondée en 1881)... Tard, en 1890, quand la carrière de Berthe est très avancée, elle confie à un carnet intime (qui est longtemps resté inédit) : « *Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu un homme traitant une femme d'égale à égal, et c'est tout ce que j'aurais demandé, car je sais que je les vaux.* »

Dans les combats très fréquents de l'impressionnisme, elle exprime parfois dans les correspondances son caractère sombre et dépressif alors que sa peinture est trop jugée charmante et joyeuse par certains critiques.

Tu peux lire dans ce catalogue officiel du musée d'Orsay certaines pages des carnets intimes de Berthe Morisot : « *Il y a longtemps que je n'espère rien et que le désir de glorification après la mort me paraît une ambition démesurée... La mienne se bornerait à vouloir fixer quelque chose de ce qui se passe. Oh, quelque chose ! La moindre des choses. Hé bien ! Cette ambition-là est encore démesurée !... Une attitude de ma fille Julie, un sourire, une fleur, une branche d'arbre, une seule de ces choses me suffirait. Et dire que j'ai 50 ans et que, une fois par an au moins, j'ai les mêmes joies, les mêmes espérances. [...]* La fin d'une saison, tristesse, découragement ». Ou bien, Berthe est moins désolée : « *Je dis : "je voudrais mourir", mais ce n'est pas vrai du tout, je voudrais rajeunir.* » Ou encore elle se révèle mystérieuse : « *Nous mourons tous avec notre secret.* » Ou aussi elle note : « *J'ai toujours eu beaucoup de peine à me détacher des lieux, des personnes, même des bêtes et le plus joli, c'est qu'on me croit l'insensibilité même.* »



« En Angleterre (Eugène Manet à l'île de Wight) » de Berthe Morisot (1875). Huile sur toile. Paris, musée Marmottan-Claude Monet. Fondation Denis et Annie Rouart, legs Annie Rouart, 1993
© Musée Marmottan Monet, Paris / The Bridgeman Art Library

BERTHE MORISOT, L'ANGE DE L'INACHEVÉ

En 1895, Berthe Morisot écrit à Julie son ultime lettre ; elle déplore : « *J'aurais voulu aller jusqu'à ton mariage.* » Puis elle conseille : « *Travaille et sois bonne comme tu l'as toujours été ; tu ne m'as pas causé un chagrin dans ta petite vie. Tu as la beauté, la fortune ; fais-en bon usage.* » Mallarmé et Renoir seront les tuteurs de Julie ; elle habitera rue de Villejust à Paris avec Paule et Jeannie Gobillard, orphelines elles aussi.

En 1880, tel critique d'art admire Berthe Morisot comme l'ange de l'inachevé dans l'impressionnisme. Souvent elle brosse des touches visibles et dynamiques, des hachures dessinées qui s'entrecroisent et s'interrompent brutalement, des lignes brisées, des zigzags. Elle allie le raffinement et une étrange sauvagerie. Sa technique est complexe, vigoureuse, assurée et personnelle, spontanée et maîtrisée, une « *allure d'improvisation* » : par exemple, pour *Le lac du bois de Boulogne* (vers 1879), pour *M. M. et sa fille* (1883) qui est monsieur Eugène Manet et Julie, pour *Le jardin de Maurecourt* (1884), pour *La barrière à Bougival* (1884), etc. Cette peinture vive suggère des moments fugaces, éphémères, de la lumière et des mouvements...

En 1876, Berthe Morisot représente sept scènes de toilette de femmes ; en 1886, ce sont cinq scènes de toilette. Donc, de 1876 à 1894, elle

propose une vingtaine de ces scènes de toilette. Souvent elle privilégie les effets de blancheur et de transparence ; les différents dessous et les vêtements d'intérieur, les peignoirs mettent en évidence l'intime ; ces femmes se poudrent, se peignent sur des miroirs.

Assez souvent, Berthe Morisot choisit les seuils et les fenêtres, les jardins privés, les vérandas, les espaces ambigus, lorsqu'un modèle ne se situe pas exactement dans le lieu. Se devinent les jeux de l'intérieur et de l'extérieur. Par exemple, *En Angleterre (Eugène Manet à l'île de Wight, 1875)*, *Jeune femme assise sur un sofa* (vers 1879), *Intérieur de cottage* (1886), *Sur le banc (Jeune fille dans un parc, 1888-1893)*...

Ou aussi, tu peux lire un texte de Paul Valéry publié en 1926 sur Berthe Morisot [1]. Valéry a épousé sa nièce. Il la nomme « Tante Berthe ». Son existence a été « *simple, – pure, – intimement, passionnément laborieuse – plutôt retirée dans l'élégance* ». Et Valéry est fasciné par les yeux de Berthe : « *Ces yeux étaient presque trop vastes, et si puissamment obscurs que Manet dans plusieurs portraits qu'il fit d'elle, pour en fixer toute la force ténébreuse et magnétique, les a peints noirs au lieu de verdâtres qu'ils étaient* ».

1. **Paul Valéry, Œuvres, tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1302.**

Penser l'acte de création

La trajectoire de l'historien et théoricien de l'art Max Raphael évoque inévitablement celles de penseurs ou de chercheurs comme Aby Warburg, Walter Benjamin ou Carl Einstein, qui tous évoluèrent, dans les premières décennies du siècle dernier, aux marges de l'Université. Ils y gagnèrent une certaine liberté de ton et toute latitude dans le choix de leurs divers objets d'étude, ce qui forgea chez chacun d'eux une puissance d'innovation conceptuelle sans doute impossible autrement. Si, au contraire de Benjamin et d'Einstein, Max Raphael, juif comme eux, parvint à franchir les Pyrénées pour gagner finalement les États-Unis, il s'y suicida lui aussi, moins de dix ans plus tard, en 1952.

par Paul Bernard-Nouraud

Max Raphael

De Monet à Picasso.

Fondements d'une esthétique et mutation de la peinture moderne

Trad. de l'allemand et préfacé

par Françoise Delahaye

Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes »

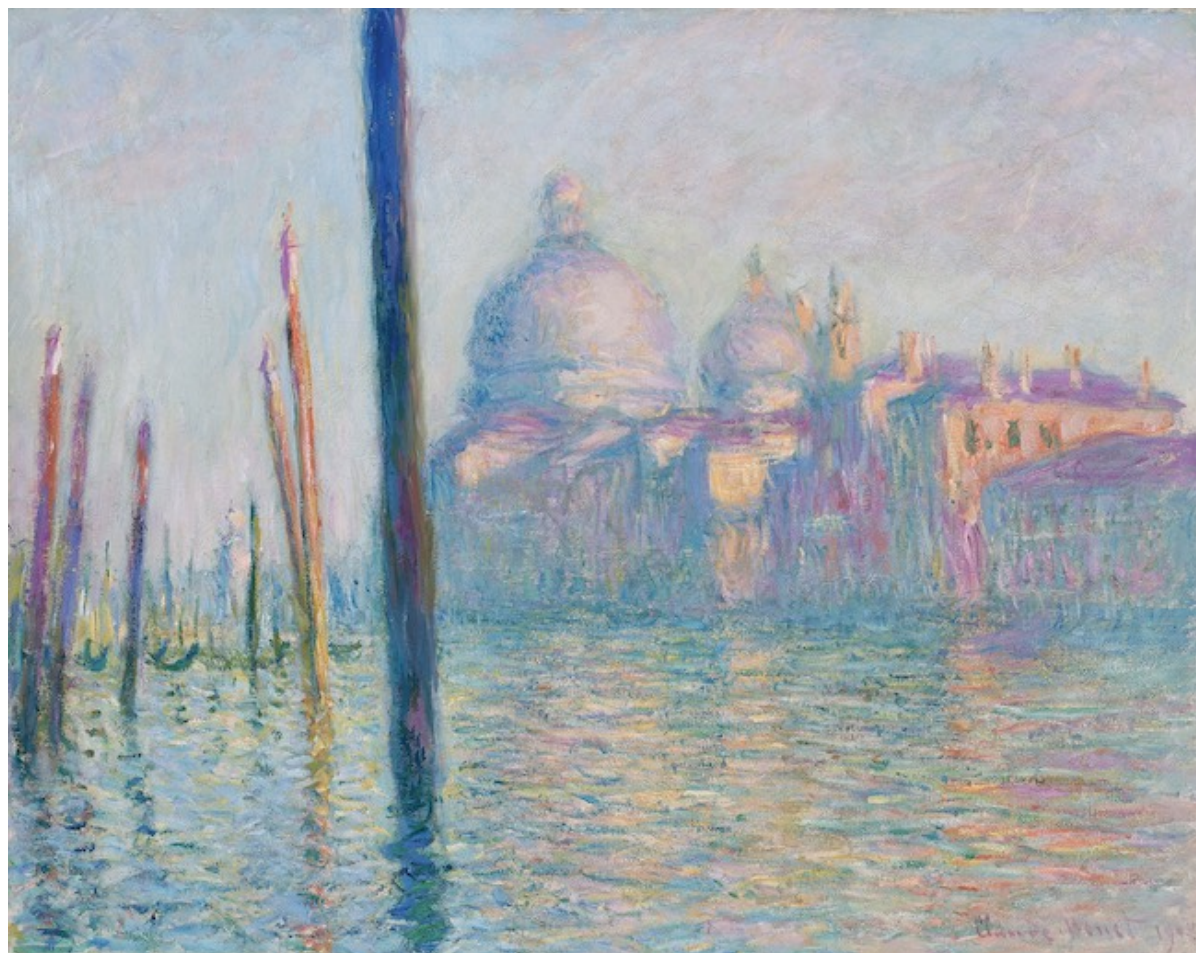
200 p., 26,50 €

De Monet à Picasso, publié en 1913 alors que Max Raphael n'a que 24 ans, est encore indemne du poids des circonstances historiques. Il y est en revanche déjà évident que la pensée qui s'y déploie dévie de l'enseignement de Heinrich Wölfflin, qui aurait fait comprendre à Raphael que son indépendance d'esprit était effectivement incompatible avec le monde universitaire, comme le rappelle dans sa préface Françoise Delahaye, également traductrice de l'essai. Cette dernière y insiste d'ailleurs sur les difficultés que posent l'écriture et la pensée de Raphael. Autrice d'une thèse sur son œuvre, Françoise Delahaye en indique les articulations qui permettent d'en saisir la portée véritable, telle qu'elle apparaît peut-être de manière plus évidente dans le recueil de 1930 traduit en français en 2008 par Denise Modigliani (dans la même collection) : *Questions d'art*.

Une série d'études (sur Giotto, [Cézanne](#), Rembrandt ou encore [Picasso](#)) y précédait une réflexion intitulée « Vers une science empirique de l'art. Concepts fondamentaux de la description des œuvres d'art », là où, dans *De Monet à Picasso*, la partie théorique, « Essai pour donner un

fondement à la créativité artistique », précède la partie pratique, « La mutation de la peinture moderne », qui regroupe des études relatives à l'impressionnisme, au post-impressionnisme, à l'expressionnisme et au cubisme. Outre qu'elle peut en effet rendre la première lecture de Raphael quelque peu ardue, la précellence d'un système conceptuel et potentiellement normatif sur l'interprétation des œuvres produit parfois sur elles, y compris dans *Questions d'art*, des jugements qui les ramènent dans l'orbe de prémisses théoriques établies a priori, quitte à les y réduire.

Cela d'autant plus que Raphael n'hésite pas à conclure de ses études de cas qu'au regard de l'histoire de l'art moderne qu'il est en train d'écrire les artistes en question ont failli. Pareils verdicts sont d'autant plus déroutants qu'ils viennent le plus souvent parachever des études d'une qualité de regard telle sur les œuvres en question qu'on en attend sans doute un peu benoîtement qu'elles se concluent par leur célébration. De Paul Cézanne, par exemple, dont il s'affirme dans les deux volumes comme l'un des meilleurs regardeurs, Raphael écrit en note qu'il « a essayé de résoudre de toutes ses forces le problème spécifique de l'art moderne : comment faire se rejoindre l'unité organique naturelle de l'objet et l'unité organique artistique résultant de la mise en forme ? », mais que « finalement, il a dû se contenter d'une forme de compensation de type atmosphérique ». Le critère légitimant à ses yeux son jugement est celui « du pur objectif de la mise en forme absolue » qui animait Cézanne lui-même, soutient Raphael, alors que lui seul a établi ce critère, du moins sous cette acception,



Le Grand Canal, de Claude Monet

PENSER L'ACTE DE CRÉATION

on y vient, ce qui conduit le penseur à dire du peintre « *qu'il n'a pas fait de tableau parfaitement accompli* ».

De là à conclure à un biais implicite dans la théorie de Raphael, et à la disqualifier tout entière en la jugeant datée, il n'y a évidemment qu'un pas qu'il est aisé de franchir. Ce serait toutefois négliger le fait qu'il n'a sans doute pas tout à fait tort en prêtant au maître d'Aix une quête d'absolu. Ce serait en tout cas sous-estimer et l'ampleur et le sens de sa tentative de rechercher, dans un même mouvement, « *un fondement à la créativité artistique* » et de tenir compte de « *la mutation de la peinture moderne* », surtout si l'on imagine qu'il vise à réconcilier l'un et l'autre. Un bref essai d'explicitation s'impose donc.

Toute la théorie développée par Max Raphael dans *De Monet à Picasso* s'articule sur la notion de *Gestaltung*, que Françoise Delahaye propose de traduire par « mise en forme », et parfois, suivant l'usage, par « configuration ». Dans le sillage de Goethe, rappelle la traductrice, Raphael adopte une conception vitaliste de la création ar-

tistique qui pose comme « *un fait fondamental* » qu'en « *l'être humain gît une pulsion créatrice infuse qui cherche partout un champ d'activité pour s'exprimer* » ; « pulsion », ou pour mieux dire « impulsion », qu'il nomme *Gestaltungswille* : « volonté de mise en forme ». Ce « vouloir », qui constitue l'amorce de toute œuvre d'art aux yeux de Raphael dans la mesure, écrit-il, où l'on doit « *supposer que l'artiste vient au monde avec la capacité de créer comme l'homme avec celle de marcher* », est en première approximation parent du concept de *Kunstwollen* qu'élabore Aloïs Riegl une dizaine d'années auparavant dans *Le culte moderne des monuments* (1902). Mais en première approximation seulement ; et cela suffit à en faire un outil d'analyse plus opératoire que celui développé par son illustre aîné, qu'il conviendrait par conséquent de promouvoir en ce sens.

Contrairement au *Kunstwollen*, la notion de *Gestaltungswille* évite tout d'abord un certain nombre d'écueils politiques que la postérité a malheureusement révélés sans peine. L'impersonnalité du « vouloir » (*wollen*) se prête en effet à toute une série d'investissements dont l'individu est systématiquement exclu. Surdéterminé par

PENSER L'ACTE DE CRÉATION

le *Kunstwollen*, l'art résulte ainsi du vouloir d'un milieu, d'une nation ou d'une race, au mieux d'une conjonction d'événements, mais il est toujours l'expression d'une volonté supra-individuelle, tandis que la « volonté » (*Wille*) reste au contraire attachée à ce niveau principiel. Que l'œuvre dépasse la subjectivité et qu'elle n'ait pas pour sens d'en exprimer l'arbitraire, comme le soutient Raphael, n'ôte rien au fait que son origine se situe bel et bien à un niveau individuel, qu'on ne peut transposer au plan collectif sans dévoyer le sens même de sa théorie.

À cela s'ajoute le fait que la « volonté » n'est pas de faire ou d'exprimer un « art » (*Kunst*) qui serait là encore donné comme préexistant à l'opération de configuration, ce qui reviendrait peu ou prou à adopter une position idéaliste, mais de créer une forme, d'amorcer une « formation » (*Gestaltung*) – processus qui inscrit logiquement la pensée de Raphael dans un matérialisme dialectique qui deviendra par la suite, notamment dans *Questions d'art*, de plus en plus clairement marxiste. C'est pourquoi la notion de *Gestaltungswille* se fait chez lui solidaire de celle de *Gestaltungstoff*, de son « matériau de mise en forme ». Il est dès lors beaucoup plus malaisé de dissenter sur l'art en général, et plus impérieux de revenir de façon compréhensive aux productions réelles, c'est-à-dire aux œuvres d'art. Celles-ci possèdent une matérialité (*Stoff*) pour laquelle on est tenté de conserver en français le beau mot d'« étoffe ». L'étoffe de la peinture, écrit Raphael dans un article de 1911, désigne alors non seulement la capacité qu'elle a « de restituer une substance, par exemple la soie, le velours, etc., mais la substantialité en général de cette étoffe, par exemple, la lumière, les volumes, l'humidité, la sécheresse, le gel, etc. ». Dès lors, le tableau s'étoffe de réel, si l'on peut dire, en prenant en charge la matière du monde et en se produisant lui-même comme une matière dans le monde.

Afin de mener à bien une telle opération, la forme (*Form*) se concentre sur « le devenir de l'objet », c'est-à-dire « le concret lui-même » : « la tournure gestaltique des choses » (*Die Gestalt der Dinger*). L'opération spécifique de la mise en forme artistique tient donc à sa capacité à « concrétiser » le réel, à ce qu'une forme produise en somme un contenu (*Inhalt*) dont le caractère mixte, « étoffé » de réel, est peut-être mieux rendu par la notion de teneur (*Gehalt*), à laquelle Raphael accordera dans *Questions d'art* un relief

conceptuel déjà implicitement contenu dans ses travaux précédents.

La « teneur » permet en effet de conjoindre en une unité indissociable la forme et le contenu de l'œuvre, tout en demeurant accueillante, par son côté matériel, au monde qu'elle tente de configurer. « *Ce qui fait défaut à l'art moderne* », juge finalement Raphael, qui vise plus particulièrement ici l'expressionnisme, « *c'est qu'il ne parvient pas à se libérer de l'individualisme et – enfermé à double tour dans le cercle du sujet égo-centrique – ne parvient plus à appréhender le monde dans sa conception.* »

Peut-être saisit-on mieux, à présent, la sévérité des conclusions auxquelles l'auteur est conduit. C'est que sa propre pensée sur l'art est fondamentalement cosmopolitique, l'œuvre d'art ne pouvant se résoudre sans perte à sa seule forme, ni se réduire à communiquer un contenu. L'appareil conceptuel qu'a élaboré Max Raphael ne vise pas simplement à trouver une cohérence, ou à maintenir envers et contre tout des constantes à l'intérieur d'une histoire de l'art moderne alors en pleine transformation. Sa volonté d'établir des « fondements » revêt un autre sens, et provoque d'autres effets, que celui de fournir un « cadre » conceptuel, puisqu'elle autorise leur dépassement.

Ce que les études regroupées dans *Questions d'art* rendent avec certainement plus d'acuité que celles, à ce titre plus préparatoires, qu'on lit dans la seconde partie de *De Monet à Picasso*, c'est la capacité qu'a l'extrême attention portée par leur auteur aux questions techniques et stylistiques de déclencher ou d'enclencher chez lui une pensée sur l'art elle-même extrêmement théorique. On comprend mieux, dans ces conditions, que Max Raphael conclue son propos en citant celui d'un peintre, en l'occurrence Nicolas Poussin, et qu'il puisse avec lui revendiquer : « *Je n'ai rien négligé.* »

Là se situe l'une des leçons de méthode les plus profitables pour les historiens de l'art d'aujourd'hui, et, faut-il le dire, l'une de celles qui leur sont encore le plus nécessaires. Par la bande, elle permet peut-être aussi d'élucider ce que beaucoup considèrent toujours comme un mystère, du moins dans sa dimension processuelle, quand ils ne renâclent pas à se rendre à l'évidence : le fait qu'en élaborant la matière sans désavouer la matérialité mais en l'informant bien plutôt, l'artiste élabore une pensée, et l'étoffe d'autant du monde qui l'environne.

Un docufiction à Hollywood

Il est de bon ton, chez les cinéphiles qui ont tout trahi du cinématographe, acceptant même de regarder des « copies » numériques dégradées de La terre tremble de Visconti ou de Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer à la Cinémathèque française sans broncher une seconde (je fus le seul à sortir et à exiger un remboursement de ma place en ces deux occasions), de se moquer voire d'insulter Quentin Tarantino, pourtant l'un des très rares cinéastes encore en activité à n'avoir rien abdiqué du cinématographe Lumière, exigeant même de son distributeur de montrer un certain nombre de copies de ses derniers films comme ils ont été tournés, c'est-à-dire en 35 mm, voire en 70 mm pour The Hateful Eight (1) — pour notre plus grand plaisir. Besoin irrésistible de vengeance devant son succès ? Possible... Le cinéophile facebookien, qui a été privé de tout, voudrait encore être privé des derniers films (et peut-être du dernier) du cinéaste californien.

par Guillaume Basquin

Quentin Tarantino
Once Upon a Time in... Hollywood

Un journal de droite extrême comme *Causeur* n'y va pas avec le dos de la cuiller, titrant carrément : « Il était une fois un navet à Hollywood », trouvant abject le traitement de la personne de Roman Polanski et de sa première épouse, Sharon Tate. Même si Polanski n'était pas un assez mauvais cinéaste, qui a fait nombre de films soit franchement académiques (*Le pianiste*, Palme d'or à Cannes en 2002), soit carrément ridicules (comme *Le bal des vampires*, 1967), son image dans *Once Upon a Time in... Hollywood* de Quentin Tarantino n'aurait rien de « dégradant » : on ne fait que l'apercevoir ; il n'intéresse tout simplement pas notre cinéaste.

Car ce film n'est pas un biopic sur l'assassinat de Sharon Tate, mais un documentaire-fiction sur Hollywood à l'époque de sa plus grande déliquescence, sous les attaques tous azimuts de la télévision et des premières séries (*FBI*, notamment) : la fin des années soixante, 1968-1969 très exactement. Agnès Varda nous avait prévenus : les documentaires sont bien souvent menteurs, voulant enrober leurs sujets d'une Vérité inaliénable ; elle les appelait des « documenteurs ».

Mon ami Olivier Rachet, écrivain et critique, avec qui j'ai vu le film en copie 35 mm au Max Linder le 26 août, a tout de suite trouvé la bonne formule : « *Le cinéma est le rêve de tous les meurtres qui n'auront pas lieu.* »

Voilà ! *Once Upon a Time in... Hollywood* est le rêve (c'est son côté lynchien, époque *Mulholland Drive*) de l'assassinat d'une autre personne que Sharon Tate, un acteur hollywoodien de seconde zone en-tant-qu'acteur-d'un-système-qui-a-tellement-représenté-le-meurtre-à-l'écran-qu'il-mérite-d'être-tué-à-son-tour : Rick Dalton (joué par Leonardo DiCaprio). Les hippies, membres affirmés d'une secte satanique, qui viennent se venger d'une sévère correction donnée plus tôt dans le film par la doublure-cascade de Rick Dalton, Cliff Booth (joué par le toujours plus excellent chez Tarantino Brad Pitt), viennent se venger d'un système qui les a gavés de meurtres et de violence : Hollywood et la télévision. Ils n'ont pas compris qu'un meurtre représenté n'était pas un meurtre réel, mais une catharsis. Biberonnés à la télévision et aux premières séries télé, ils sont devenus de véritables épaves humaines doublées de zombies, ce que la mort granguignolesque (au lance-flamme, reste d'un attirail de tournage de Rick Dalton sur un précédent film) de la dernière vengeresse dans une piscine hollywoodienne confirme : on n'est



UN DOCUFICTION À HOLLYWOOD

pas loin ici des purs films de zombies d'un John Carpenter.

Il y avait aussi une volonté mortifère dans la « morale » hippie, par absence de virilité au sens nietzschéen du terme (relisez donc *Le gai savoir* !). On pourrait presque faire un rapprochement entre la secte satanique de Charles Manson et les plus excités du mouvement #Balance-tonporc : il fallait (il faut) tuer (balancer) tous ces porcs de Hollywood ! Que les « critiques » n'ont-ils vu que le vieux cinéaste de genre retraité et devenu aveugle, aux crochets duquel vivent les hippies (ces suceurs de sang, définition acceptable du zombie), est une incarnation discrète d'un moderne Homère ? Un Homère de série Z, certes, mais un Homère tout de même : si Ulysse se bouchait les oreilles avec de la cire pour ne pas succomber au chant des sirènes tentatrices et diaboliques, lui a « préféré » devenir aveugle pour ne pas voir « ça » : toute une molle jeunesse vautrée dans des canapés à regarder des séries débiles, genre *FBI*...

On s'est aussi beaucoup gaussé de la longueur du film (2 h 41). Outre que la longueur d'une œuvre d'art n'a rien à voir avec sa qualité (*Guerre et Paix* : 1 650 pages dans la Pléiade), il n'est pas du tout trop long, il a sa longueur ; c'est ne pas savoir que Tarantino a racheté un cinéma à Los

Angeles, le New Beverly, où il projette en 35 mm des doubles-programmes comme au temps de son enfance : un film de série Z, suivi d'un « grand » film de série A (ou B). *Once Upon a Time in... Hollywood* est à la fois le série Z et le série B d'un docufiction sur les studios hollywoodiens à la fin des années 1960 : le spectateur doit aussi « se taper » les éprouvantes scènes de tournage de sous-westerns de série Z à West Hollywood en 1969 !

Mais quoi ? Les « critiques » de Cannes et d'ailleurs n'ont pas remarqué que même là Tarantino ne parle que de son amour du septième art ? Outre la monstration d'une projection 35 mm (chez l'agent de l'acteur, joué par Al Pacino) dès le début du film et le filmage répété de magnétophones à bandes, à deux reprises au moins on voit une ou plusieurs caméras Panavision traîner au milieu des décors de carton-pâte des studios ; une autre fois, et alors que le doubleur-cascadeur rejoint sa caravane « mobile-home », on enjambe avec un magnifique plan à la grue un écran de *Drive In* et on plonge droit dans le faisceau d'une projection Lumière authentifiée 60's. Comme aurait dit Goethe sur son lit de mort : « *Mehr Licht !* »

1. Voir mon texte sur ce film dans *Les Cahiers de Tinbad* n° 2 : « Tarantino : "Blacks dicks / White mouths" ».

La musique n'est pas une île

Le culte parfois hermétique et cavalier de John Coltrane suscite de nombreux ouvrages, dont une récente synthèse de Nicolas Fily parue aux éditions Le Mot et le Reste. Ce travail érudit et sérieux semble marqué par une conception de la musique aux implications nombreuses, qui peut être confrontée à la pensée émancipatrice de Christopher Small. L'un des ouvrages essentiels de cet auteur néo-zélandais disparu en 2011, Musiquer, est enfin traduit en français.

par Pierre Tenne

Nicolas Fily

John Coltrane. The Wise One

Le Mot et le Reste, 416 p., 25 €

Christopher Small

Musiquer. Le sens de l'expérience musicale

Préface d'Antoine Hennion

Trad. de l'anglais par Jedediah Sklower

Éditions de la Philharmonie

coll. « La rue musicale », 446 p., 16,90 €

Ifemelu a été contrainte de quitter le Nigéria pour les États-Unis. Elle est en couple avec Blaine, professeur afro-américain consommateur de quinoa et progressiste. Parfois, Blaine passe un disque de Coltrane et surveille Ifemelu, en quête des transes que doit provoquer l'écoute du ténor. Ifemelu simule un peu. C'est que Coltrane la laisse indifférente.

Comment en est-on arrivé là ? Coltrane, ou l'emblème du snobisme dans le roman *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie. Pourquoi ce culte étrange, mêlant snobisme, intellectualisme, spiritualité et commerce ? On annonce la parution d'une nouvelle session inédite du saxophoniste (*Blue World*), un an après le dernier album posthume (*Both Directions at Once*), et l'avalanche de livres, émissions de radios, hommages musicaux, continue de s'égrainer... Le dossier explicatif, peu satisfaisant, est connu dans ses grandes lignes : la profondeur plus accessible du jazz modal par rapport au *hard-bop* ou au *free* contemporains, la reprise d'éléments coltraniens par des rockers plus grand public (Santana, école de Canterbury, etc.), ou encore l'aura d'une musique et d'un musicien visant à un universalisme total,

spirituel autant que charnel, matériel et contemplatif. L'élaboration de la légende est retracée à grand renfort de travail et de passion par Nicolas Fily dans *John Coltrane. The Wise One*, dernier écrit en date apportant au moulin culturel du déluge Coltrane de nouvelles ressources. À l'heure où quelques clignements numériques suffisent à connaître les grands traits de cette carrière, la démarche du livre pourrait étonner : il s'agit de suivre la chronologie des enregistrements comme fil rouge de la vie et de la musique du saxophoniste, matière à plus de quatre cents pages d'érudition souvent irréprochable dans cet élément de *coltrania* sans équivalent en français.

Le décor intellectuel du livre interroge plus, d'abord dans le peu de contextualisation qu'il offre de la carrière du ténor, et justifie le sentiment que Nicolas Fily veut à son tour visiter un panthéon. La jeunesse de Coltrane est ainsi trop peu comparée avec celle de ses contemporains, laissant la porte ouverte à l'idée d'une exceptionnalité du saxophoniste passé par l'armée et la Seconde Guerre mondiale (comme Art Pepper ou Hampton Hawes et bien d'autres), ayant fait ses armes dans des orchestres de *rhythm and blues* (comme Ornette Coleman et bien d'autres) et de swing, dont les premières improvisations se firent à l'ombre de Parker (comme l'ensemble des jazzmen de cette génération). Si le parti pris biographique impose toujours de sacrifier le contexte à la personnalité, on s'étonne de l'ampleur qu'il prend ici, qui fait de Trane un portrait le plus souvent hors-sol et participe à une adulation non nécessaire. Les critiques esthétiques des enregistrements coltraniens tentent de contrebalancer la suspicion d'hagiographie, sans convaincre toutefois par des jugements dénotant parfois une vision manichéenne du jazz, comme ces *Ballads*

LA MUSIQUE N'EST PAS UNE ÎLE

jouant « *beau* » mais manquant « *de caractère* » ; de ce blues qualifié de « *back to basics* » dans une année 1960 où tous les jazzmen le jouent régulièrement ; du bebop qualifié de révolution avant tout rythmique, etc. Au risque de tomber dans une autre forme de snobisme, le livre renvoie une forte impression de méconnaissance des traditions vivantes du jazz en dessinant une histoire des genres du jazz fortement schématique et axée selon une ligne de progrès allant du blues (archaïque) à l'avant-garde [1]. Le problème étant que Coltrane et de nombreux musiciens de cette même avant-garde contestèrent parfois, souvent, cette conception de la musique...

D'où un livre qui convainc d'autant moins qu'il s'éloigne du culte coltranien, empêchant d'y voir une porte d'entrée pour un large public dans l'univers du saxophoniste et des musiques qu'il a jouées avec une telle incandescence. Significativement, c'est lorsque Coltrane fraye ses improvisations dans des significations plus profondes et complexes sur les plans social et historique que Nicolas Fily paraît pris en défaut : « el Quinto Regimiento », hymne républicain et guerrier de la guerre civile espagnole à l'honneur sur Olé, se trouve ainsi qualifié de chanson « *folklorique* » ; tandis que l'« Underground Railroad » auquel rend hommage Coltrane sur *Africa-Brass* devient « *un tribut aux work songs des travailleurs forcés noirs. Les chants de l'Underground Railroad faisaient figure au XIX^e siècle d'unique moyen de communication entre les esclaves noirs maintenus dans l'illettrisme et le silence par leurs oppresseurs* ». On s'étonne ainsi de la méconnaissance de l'auteur pour ce chemin de fer souterrain qui désignait les réseaux clandestins de libération des esclaves du Sud, et non les *work songs* dont s'inspire effectivement l'orchestre de Coltrane sur le titre.

Plus généralement, la démarche qui veut qu'on donne une importance de principe à tout enregistrement produit par un grand nom de la musique surprend – imagine-t-on une somme destinée à un grand public étudiant n'importe quel brouillon de Victor Hugo ou esquisse de Picasso ? Les discographies deviennent de curieux palais, où chaque pièce peut ou doit se visiter selon une logique hiérarchique, qui fait d'*Africa-Brass* un *must have* là où *Om* est une curiosité et les sessions avec Red Garland des pièces mineures. Logique qui finit par s'appliquer aussi aux musiciens, Tommy Flanagan devenant, comme le veut

une triste coutume, le symbole d'un musicien limité du fait de sa performance sur « *Giant Steps* », et McCoy Tyner un pianiste plus accompli, au mépris d'une histoire du jazz qui a toujours valorisé à l'outrance les anonymes.

L'érudition et la passion qui innervent ce John Coltrane sont mises au service d'un récit du jazz – et de la création artistique au sens large – qui sont incompatibles avec d'autres perspectives que de nombreux jazzmen, dont Coltrane à nos yeux, ont cherché d'ailleurs à promouvoir. Les passages où Nicolas Fily rappelle la place d'*A Love Supreme* dans les classements des « *meilleurs albums de tous les temps* » hurlent la perméabilité de cette conception avec un agenda commercial et une logique de panthéon qui longtemps furent combattus par le champ jazzistique (on peut se référer, pour ce qui est des livres, aux classiques de Leroi Jones, *Le peuple du blues*, et de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free Jazz*, *Black Power*). Coltrane y devient l'idole décontextualisée d'un art tout à la fois encyclopédique et hermétique, tournant en rond dans la cage de cet universalisme et de cette spiritualité qu'il professait, certes, mais peut-être pas avec cet élitisme qui s'attache tout de même à sa musique aujourd'hui : jusqu'à preuve du contraire, le saxophoniste a toujours été l'universel d'un jazz adressé à une minorité bourgeoise et peu amène pour un large public. Musique de grands hommes morts, musique de ventes de masse, musique élitiste, musique d'une tradition à la fois honorée, inventée, fantasmée, et transformée, Coltrane se fait bien le cheval de Troie d'une entreprise grimant le jazz sous les traits d'un *Doppelgänger* étrange de la musique classique occidentale. Avec l'aval désormais des conservatoires où Jack Lang fit entrer la note bleue, et des scènes subventionnées où des publics grisonnants et assagis viennent contempler un « jazz » qui aime se raconter les légendes d'un temps de révolte que plus personne ou presque n'a réellement connu, s'il a jamais existé.

Rien de tout cela n'est bien sûr l'objet du livre de Nicolas Fily, mais affleure dans l'arrière-plan de l'ouvrage lorsqu'on le lit à la lumière de la parution de l'essentiel *Musiquer* de Christopher Small. Pédagogue, musicien, penseur, militant néo-zélandais mais surtout internationaliste, Small avait en 1998 défendu dans ce livre l'usage du terme *musiquer* [2] comme emblème d'une compréhension libérée de l'activité musicale : libérée des conséquences de la tradition classique occidentale, dont Christopher Small fournit une

LA MUSIQUE N'EST PAS UNE ÎLE

critique historique remarquable. Dans un style conversant très anglo-saxon, l'auteur propose une étude quasi anthropologique du rituel concertant contemporain, permettant une déconstruction passionnante de l'organisation de la musique classique actuelle dans tous ses aspects : statuts des différents musiciens, architecture des salles de concert, statut du répertoire et des partitions, comportement et composition du public, carcans esthétiques, etc.

Toujours soutenue par une connaissance et un profond respect pour la tradition concertante et opératique, cette critique conserve une pertinence et une actualité éloquentes, plus encore à voir comment elle s'étend aujourd'hui à d'autres domaines, comme le jazz perçu d'après le cas Coltrane. La grossièreté de certains éléments de critique, notamment la conception du rituel et du sacré, n'empêche jamais *Musiquer* de se faire l'une des meilleures défenses qui soient d'une musique réellement libérée de tout académisme et de tout héritage bourgeois tout en revalorisant d'autres expériences musicales, notamment les formes populaires qu'empruntent les sons dans l'infini des situations culturelles et sociales possibles à travers l'espace et le temps. Cette parution inédite rappelle la force d'un auteur méconnu en France, dont on peut espérer qu'il ouvrira enfin les nombreux chantiers nécessaires à une révision de la pensée musicale actuelle, qui échappe toujours aux mouvements intellectuels contemporains : la question féministe que Christopher Small reprend aux travaux pionniers de Susan McClary, également réédités récemment, la critique d'une colonisation musicale, et bien sûr la délicate critique de l'esthétique ramenée au champ social et historique. Chantiers qui ne sont plus à entreprendre dans tout autre domaine artistique, mais qui n'ont pas encore cours dans la plupart des musiques, où l'on continue d'entendre parler sans problème de musiques viriles ou féminines, où les clichés des musiques dites africaines ont la peau dure, parmi de nombreux conservatismes.

John Coltrane est le saint d'une église qui lui est dédiée, à San Francisco. L'anecdote est connue et prête à sourire. Mais elle dit aussi beaucoup de notre rapport acritique à de nombreuses traditions musicales, qu'on n'oserait pas même prononcer pour d'autres arts ou d'autres domaines d'activités humaines. Cette spiritualisation et ces cultes plus ou moins inconscients nuisent à une vie mu-

CHRISTOPHER SMALL MUSIQUER

[la rue musicale]



sicale pleine et entière, la plus émancipée possible de ses barrières sociales et idéologiques. Utopie, sans doute, tant le culte appartient désormais à la consommation musicale. Mais condition certaine pour que l'universel que l'on agite pour vendre des disques ne soit pas qu'un vain mot mal défini. Et le *Musiquer* de Christopher Small paraît la meilleure voie actuelle pour faire que cette utopie soit l'autre nom d'un possible futur.

1. Significativement, le lexique employé par Nicolas Fily est parfois inusité dans le jazz. Ainsi de l'emploi du terme « souffleur » pour désigner les instrumentistes à vent, qui n'existe pas dans le langage des musiciennes et musiciens pratiquant le jazz, qui utilisent exclusivement celui de « soufflant ».
2. Ce terme avait été proposé en français auparavant par l'ethnomusicologue Gilbert Rouget (1916-2017), qui le rappela d'ailleurs à Christopher Small dans un article de 2003.

Le moine bleu

Médecin, neurologue, pianiste et écrivain, Jacques Ponzio est déjà l'auteur de deux ouvrages sur Thelonious Monk – Blue Monk, avec François Postif (Actes Sud, 1995), et Abécédaire Thelonious Monk (Lenka Lente, 2015) – lorsqu'il décide de faire le point sur l'insistante rumeur selon laquelle le génial pianiste aurait été fou. Ce sera pour Ponzio l'une des raisons d'écrire le présent livre.

par Alain Joubert

Jacques Ponzio

Monk encore

Avec des contributions de Thieri Foulc,

Jean Pelle, Jean Merlin, Marcel Fleiss

Lenka Lente, 175 p., 15 €

Avant d'entrer dans le vif du sujet, le lecteur voudra bien accepter que j'opère un retour sur ma propre rencontre avec Monk, retour parfaitement en accord avec la présence dans le livre du portfolio de 19 clichés du pianiste pris par le tout jeune Marcel Fleiss (le créateur de la galerie d'art moderne 1900-2000, toujours active), en juin 1954, lors du premier concert de Monk à Paris, salle Pleyel ; j'étais là, moi aussi, avec mes 18 ans en bandoulière !

À cette époque, Monk passait en France pour un aimable excentrique, et les critiques pleuvaient sur lui de la part de nombre de musiciens de jazz et d'amateurs moutonniers. Or, il se trouve que Gérard Legrand avait publié, en 1953, *Puissances du jazz* (Arcanes/Losfeld), le seul livre jamais écrit par un membre du Groupe surréaliste à propos d'une musique qui, pourtant, concernait un certain nombre d'entre eux. Passionné moi-même, ce livre m'avait ouvert le chemin vers Thelonious Monk, quand la mode était à son dénigrement. Voici ce qu'écrivait Legrand : « *Sa lucidité ne conclut pas à la froideur, mais à une sorte de perfection à rebrousse-poil, exaspérante, qui n'a même pas l'excuse d'être lyrique ou mécanique, et qui me permet de situer Monk sur un plan éthique [...]. Je veux dire qu'avec Thelonious Monk, la valeur esthétique des éléments constitutifs du piano-jazz est immédiatement érigée en valeur autonome et participe de cette catégorie unique de la relation universelle où la dialectique nous contraint de situer l'Absolu* ».

Fort de ces considérations, le 1^{er} juin 1954 je me rendis salle Pleyel pour assister à un concert en deux parties proposant, en vedette, le quartette de Gerry Mulligan (Bob Brookmeyer, Red Mitchell, Frank Isola et Mulligan au saxo baryton) et, en première partie, cet étrange pianiste dont on se gaussait volontiers. Évidemment, la plus grande partie du public était venue pour Mulligan, très en vogue à l'époque, ce qui n'affecta guère Thelonious. Succès fatalement mitigé pour une prestation déstabilisante, mais géniale à mes oreilles, car « *dans cette musique transparait la provocante sécheresse du sourire de la Sphinx, tandis que les éclats de bois et d'acier qui l'environnent ont la détente des serpents et ses harmonies l'acidité tonique de l'éclair* », disait encore Legrand. Fin du flashback, vrai début de l'évocation du livre de Jacques Ponzio, sachant que c'est néanmoins de Monk qu'il a toujours été question jusqu'ici, n'est-ce pas ?

Monk encore, donc. L'auteur va décortiquer finement les différents angles d'approche les plus souvent utilisés pour critiquer – ou approuver – le comportement et la musique d'un artiste qu'il faut bien appeler un *génie*. Ponzio donne sa définition : « *Un génie [...] c'est celui qui réussit ce qu'il entreprend alors que tous (et tout) lui prédisent l'échec. C'est encore celui dont on reconnaît immédiatement le style, la production, quel qu'en soit le domaine, artistique, scientifique, humain. C'est au final, celui qui aura insisté* ». Une citation de Victor Hugo souligne la chose : « *Le génie n'est pas fait pour les génies, il est fait pour les hommes* ».

Un génie, par essence, se doit d'avoir une façon d'être et de créer échappant à la norme. Monk est physiquement un colosse, affublé de petites mains dodues, plus petites que celles de la plupart des pianistes, ce qui l'a poussé à développer



LE MOINE BLEU

une façon de jouer singulière : au lieu d'attaquer les touches avec les doigts « en crochet », c'est-à-dire par l'extrémité de la dernière phalange, selon l'usage, il pose ses doigts « à plat » sur le clavier, dans toute leur longueur ; de plus, en écartant les doigts au maximum, son auriculaire frappe

Theolonius Monk, par Jan Persson. Extrait de « Jazz en 150 figures » de Guillaume Belhomme © Lenka Lente

souvent deux touches à la fois, créant ainsi une curieuse dissonance qui va devenir un élément essentiel de son jeu. De ce qui relève de l'accidentel, il va faire une véritable signature qui lui vaudra, un temps, une totale incompréhension des autres pianistes.

LE MOINE BLEU

Ce n'est pas tout. Lorsqu'il joue au sein d'un orchestre, au plus fort de l'improvisation générale, il choisit parfois d'enfoncer de l'avant-bras droit « *une quantité de touches noires d'un seul mouvement* », ce qui donne « *un véritable coup de fouet* » aux autres musiciens, divertit l'assistance, et fait « *froncer les sourcils des pianistes classiques* », déclare Ponzio ! Ne l'oublions pas, le moine bleu est aussi un *showman*, comme en témoignent les lourdes bagues qui ornent ses doigts, la montre qu'il porte au poignet droit, ses couvre-chefs divers et variés, ou le verre de whisky qu'il place ostensiblement sur le piano ; ces accessoires entrent finement dans l'élaboration de son être de jazzman, ce sont en somme « *des marqueurs d'identité* » selon l'auteur. Bien d'accord !

Monk, ne l'oublions pas, est encore l'un des compositeurs les plus étonnants du monde du jazz ; parmi les 75 thèmes qu'on lui doit, 'Round Midnight, Misterioso, Blue Monk, Straight No Chaser, Bemsha Swing ou Ruby My Dear sont d'une richesse évidente, « *sans jamais que l'on puisse y repérer de complaisance envers le joli* », note Ponzio.

Longtemps, ses confrères pianistes avancèrent l'idée que, si Monk se montrait si « différent », c'est parce qu'il ne possédait pas la « technique » de l'instrument ; ainsi de Martial Solal qui déclara un jour, à propos de Monk, qu'il ne fallait pas « *se laisser avoir par des artifices ou des effets faciles à faire* ». Cet excellent pianiste français n'avait pas compris que là où bien des musiciens en rajoutent dans la virtuosité, Monk, lui, en enlève. Pour preuve, ce passage d'une déclaration de Johnny Griffin, cité *in extenso* ou presque : « *Un jour, j'étais chez lui, il m'a regardé et m'a dit : Tu sais, je peux jouer comme Tatum [...] Alors il s'est assis au piano et a joué un trait rapide comme Art Tatum, je ne pouvais pas y croire. Puis il m'a dit : Ce n'est pas moi, ça. Regarde, je prends deux notes ici, trois là... Il a rejoué le même trait et, là, c'était du Monk* ». Savoir élaguer subtilement l'inessentiel devient, chez Monk, une véritable leçon de création, donc de vie. D'après la femme de Jacques Ponzio, spécialiste du mandarin, les caractères chinois pour écrire « Thelonious Monk » donneraient, une fois traduits en français : *Les mains et les pieds dansants du guerrier qui marche seul*.

Il faut bien en passer maintenant par les origines de certains dérèglements gestuels qui venaient renforcer l'idée d'une *folie* qu'on lui attribuait volontiers. Ponzio rappelle que l'alcool et la drogue jouèrent un rôle capital en la circonstance, mais on voudra bien considérer que c'était plutôt monnaie courante alors dans les milieux du jazz ; peut-être la façon dont Monk, en vrai *showman*, mettait en scène ses comportements spectaculaires attirait-elle sur lui un regard appuyé dont les autres musiciens n'étaient pas l'objet. Et puis Ponzio, après des recherches très poussées, avance une hypothèse intéressante : comme Vincent van Gogh et Salvador Dalí, Thelonious porterait le même prénom qu'un frère décédé au bout de neuf mois d'existence, « *ce qui pourrait bien ne pas avoir été sans conséquence* ».

En conclusion d'un chapitre tout particulièrement consacré à l'analyse de ce qui, chez Monk, pouvait conduire à le considérer comme fou au sens populaire, ce qui correspond en gros à la schizophrénie, Jacques Ponzio écrit : « *Certainement pas né fou, Monk a mené une existence dont les paramètres d'origine, d'époque, de culture, ont peu à peu fait apparaître des comportements suffisamment déviants par rapport à une norme socialement acceptée pour qu'on la taxe de folie* ». Et puisqu'il a été question de Dalí, rappelons la déclaration définitive qu'il fit, du temps où il ne s'était pas encore compromis avec Franco ou le pape : « *La seule différence entre un fou et moi, c'est que moi, je ne suis pas fou !* ». C'est sans doute ce qu'aurait pu affirmer aussi le moine bleu, pour clore toute discussion à ce sujet !

Thelonious donnera son dernier concert en 1976, à l'âge de 59 ans. « *En se réfugiant chez la Baronne Pannonica de Koenigswarter, où il meurt six ans plus tard, il crée un manque ininterprétable et nous laisse seuls avec son œuvre* », déclare Ponzio. L'un des contributeurs de ce livre, Jean Merlin, propose une approche légèrement différente : « *Monk n'était pas fou, il était en dehors. Il a répondu aux questions qu'il se posait sur les harmonies, et quand on l'a laissé tranquille vers la fin, je crois qu'il ne jouait même plus de piano, car il n'en avait plus besoin : il avait trouvé les bonnes réponses* ». Pour ma part, j'oserai un rapprochement avec Rimbaud qui a choisi de ne plus écrire de poèmes pour devenir, dans sa chair, l'incarnation du poète, comme Monk, consciemment ou non, a pu choisir de devenir l'incarnation du pianiste aux bonnes réponses. Il nous reste à l'écouter jouer pour l'éternité...

Retour sur le Festival d'Avignon

Placée sous le signe du « politique », cette édition du Festival d'Avignon fut attendue au tournant par la critique, qui ne manqua pas de pointer un écrasement de l'esthétique par le propos idéologique. On se gardera bien d'émettre un avis général sur cette cuvée. À partir de huit spectacles sur la vingtaine proposés, retenons une volonté d'aller vers le public et un éclectisme des formes appuyé sur un humanisme aux contours mal définis. Voilà qui était peu propice à un propos autre que mélancolique ou désarmé.

par Ulysse Baratin

Pascal Rambert

Architecture

Théâtre National de Bretagne (Rennes)

à partir du 26 septembre

En tournée en France et en Italie

Roland Auzet

Nous l'Europe. Banquet des peuples

Maison de la Culture d'Amiens

à partir du 7 octobre

En tournée en France, en Pologne et en Suisse

Akram Khan, *Outwitting the Devil*

Le 13^e Art (Paris) à partir du 11 septembre

En tournée en Allemagne, en France, aux Pays-Bas et en Russie

Ontroerend Goed

~~£~~¥€\$

Festival Transart (Bolzano)

à partir du 19 septembre

En tournée en Belgique et en France

Tamara Al-Saadi

Place

Le Canal (Redon) à partir du 27 septembre

En tournée en France et au Liban

Sobre dans sa présentation, le très attendu *Architecture* de Pascal Rambert fait se rencontrer des comédiens fabuleux avec un texte indigent. Le déficit d'imaginaire politique éclate dans chaque séquence de cette longue fresque familiale dans un Empire austro-hongrois finissant. Des nantis consacrant l'essentiel de leur énergie à se détester alors que le monde s'effondre, ça ne vous dit

rien ? Il y avait là la matière des *Damnés* de Visconti (présenté à Avignon par [Ivo van Hove](#) en 2016), hélas lavée de toute terreur, de tout effroi comme du sous-texte historique. Malgré son projet affiché, la jonction avec l'événement politique ne s'opère jamais réellement. L'Histoire n'apparaît que comme un colosse très lointain. Pascal Rambert souhaiterait sans doute s'y cogner pour, enfin, donner une coloration épique à son propos. En vain ! La pièce ne parvient jamais à s'arracher à son petit drame bourgeois. Cela n'enlève rien à la prestation de Jacques Weber, éblouissant en vieux Cronos dévorateur des siens.

Toutes les pièces ne sauraient être sauvées par de tels comédiens. Pour preuve, *Nous l'Europe. Banquet des peuples* de Roland Auzet. Le texte de Laurent Gaudé présente une petite frise chronologique qui n'excède pas le *digest* d'histoire européenne. Par un habile tour de passe-passe, l'histoire de l'idée européenne finit par se superposer à celles des institutions existantes. Entre sentences définitives et effets sonores tonitruants, la chose serait à la limite du supportable sans l'irruption sur scène d'un (vrai) représentant de l'Union européenne se prêtant au jeu d'un (faux) entretien mené par l'un des comédiens. Le tour de piste vire à la leçon. Là aussi, le confusionnisme prévaut, tout étant fait pour estomper la distinction entre meeting et théâtre. Et encore avons-nous échappé au *one man show* comique d'un ancien président de la République, invité à une autre représentation. Quant à la quarantaine de membres du chœur, figurants faisant office de peuple, leur silence et leur passivité chorégraphiée évoquaient bien involontairement l'attitude des citoyens européens eux-mêmes. Le sommet fut atteint avec l'injonction finale au public, appelé sur scène à danser pour célébrer, quoi au

RETOUR SUR LE FESTIVAL D'AVIGNON

juste ? L'Europe, la Banque centrale européenne et la Commission ? Mystère. Ce simulacre festif permet surtout au public de ne pas répondre au technocrate qui vient de le chapitrer trente minutes durant. Dans ce projet, tout était dit sur la distribution de la parole, donc du pouvoir. Passé le moment d'hébétude, on se souvint que la brochure présentait cette pièce comme « *faisant du public une assemblée de poètes-citoyens* ». *No comment*.

Pour se consoler de cette fâcheuse mésaventure, il fallait au moins *Outwitting the Devil* du chorégraphe Akram Khan. Atteignant un firmament de maîtrise corporelle, les danseurs déploient un mélange de néo-classicisme et d'emprunts au kathak indien propre à ce Britannique d'origine bengalaise. Comment oublier les ondulations reptiliennes des danseurs, découpés sur des jeux de fumerolles ? Celles-ci, s'en allant haut lécher la façade de la cour d'honneur, élongèrent le Palais des papes... Manifestant une saisissante intelligence du lieu, l'ensemble dessinait un pandémonium tout en verticalité. Reste à savoir si le sacré de ce combat partant du sol vers les cieux subsistera dans la salle moderne du 13^e Art à Paris.

Ancré dans l'Histoire, cette édition a aussi présenté des formes documentaires avec les très nostalgiques *Granma. Les trombones de la Havane* du collectif Rimini Protokoll et *Histoire(s) du théâtre II* de Faustin Linyekula. Soit deux pièces assez proches dans leur convocation du réel sur scène. Tout porte à rapprocher ces jeunes Cubains de ces membres vieillissants du Ballet national du Congo aujourd'hui en déshérence. Les Cubains évoquent la vie de leurs grands-parents durant la révolution castriste, les danseurs rappellent leur splendeur passée. Cet effacement de la représentation se fait tantôt poignant, tantôt frustrant : quitte à amener sur scène des gens qui nous parlent d'eux-mêmes, on aurait bien voulu communiquer avec eux. À quoi bon convoquer le réel si c'est pour le refaire chuter dans l'éloignement du plateau ? Des comédiens auraient tout autant fait l'affaire.

£¥€\$ à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon par la compagnie flamande Ontroerend Goed provoqua dès les premières minutes une curiosité et un mystère, en l'absence de gradins et de plateau. Dispersé par groupes de huit, le public fut convié à des tables de jeux régis par des personnages de croupiers. Baignant dans une pénombre



« Place » de Tamara Al Saadi, par la Compagnie La Base
© Baptiste Muzard

de tripot, on échangea notre argent liquide contre des jetons. Jouant au financier, le spectateur performait un Monopoly dont le hasard aurait été en partie évacué. De l'absence de règles du jeu claires, voyons une jolie métaphore de l'économie financiarisée. Balloté au gré des hausses et des baisses des cours annoncés par des traders, les spectateurs-acteurs faisaient figure d'acteurs perdus dans un cirque incontrôlable. À voir leur amusement, un doute planait sur les vertus critiques de £¥€\$. À moins que le metteur en scène n'ait voulu partager avec nous sa fascination pour l'économie de casino ? Cette incertitude du propos correspondait à celle d'un dispositif hésitant sans cesse entre représentation théâtrale et véritable jeu de société.

Et s'il fallait ne retenir qu'une pièce parmi celles évoquées ? Ce serait *Place*, écrit et mis en scène par Tamara Al-Saadi. Un optimisme sans mélange déborde de ces tribulations d'une famille irakienne immigrée en France. Ce spectacle que l'on devine largement autobiographique manifeste un refus de tout moyen inutile ou autre esbroufe scénique : des chaises et du sable. Évoquer beaucoup avec peu, voilà déjà une partie de réponse sur ce que pourrait être un théâtre politique. Cette justesse, on la retrouve dans ces personnages, ni victimes ni héros mais en lutte tant contre les spectres de leur passé que face aux arbitrages qu'ils rencontrent. *Place* nomme les oppressions sans se laisser ni fasciner ni démoraliser. Tout respire dans ce travail une énergie communicative, une évidente joie de faire du théâtre, mais surtout une envie de lumière, même sur la douleur. À côté de tant de spectacles ruminant de l'impuissance et des crépuscules, *Place* a un goût d'aurore.

Archives et manuscrits (3)

Lire les Cahiers de Proust

Comment s'élaborent les œuvres ? La génétique s'attache à décrire et à comprendre les processus de création dans la littérature, les arts et les sciences en étudiant toutes les traces matérielles de l'invention (notes, brouillons, dessins, documents numériques...). Une approche en pleine évolution, qui se nourrit chaque jour de découvertes et d'apports nouveaux. Pour le troisième numéro de cette chronique, Guillaume Perrier présente le travail collectif mené sur les Cahiers de Proust.

par Guillaume Perrier

Depuis 2008, l'équipe Proust de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) publie à intervalle régulier les manuscrits de *À la recherche du temps perdu*, non pas sous formes d'extraits mais sous forme de cahiers, dans la collection des « Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France » aux éditions Brepols. Chaque publication fait l'objet de deux volumes : d'une part le fac-similé grandeur nature, d'autre part la transcription « diplomatique » – un mode de transcription qui respecte la disposition du texte sur la page. Six cahiers ont paru à ce jour (mars 2019). Plusieurs autres sont sur le point de paraître ou en cours de préparation. C'est le résultat d'un travail collectif mené depuis le début des années 1970, ainsi que de la numérisation effectuée par la BnF au tournant des années 2010. L'exigence scientifique et le savoir-faire éditorial sont conjugués pour produire un objet-livre novateur, voire expérimental.

Quand on parcourt le volume de transcription du dernier cahier publié, le 67, on a la surprise de voir le dernier tiers de la transcription imprimé à l'envers. C'est que la transcription suit scrupuleusement [la rédaction de Proust](#). En 1910, l'écrivain a pris le cahier à l'endroit pour rédiger le récit de la première représentation théâtrale à laquelle assiste le héros, *Phèdre* avec Sarah Bernhardt, récit que l'on retrouvera dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* avec le personnage de la Berma ; puis à l'envers pour rédiger une évocation tardive – dans la chronologie romanesque – d'un salon aristocratique où une actrice âgée, déchue, vient réciter un poème (voir *Le temps retrouvé*).

Le procédé d'édition est radical, mais il reflète parfaitement l'inversion du récit, du sens même de l'écriture, et il n'incommode pas la lecture, car les notes de fin qui éclairent ce passage sont elles-mêmes imprimées à l'envers, avec la même tranche grisée permettant de circuler dans le volume. On retrouve ainsi une disposition du texte rigoureusement identique à celle du fac-similé, ainsi que du cahier numérisé [sur le site Gallica de la BnF](#).

Intéressons-nous au Cahier 53, version intermédiaire (1915) de la future *Prisonnière*, après le premier jet de « l'épisode Albertine » dans les Cahiers 71 et 54 (1913-1914), avant d'autres versions plus avancées et la publication posthume (1923). Le récit commence à la fin de ce que nous connaissons comme *Sodome et Gomorrhe II*, dans le petit train de Balbec, quand le héros s'apprêtant à quitter Albertine découvre par hasard sa relation avec l'amie de Mlle Vinteuil et se rappelle aussitôt la scène de sadisme à Montjouvain (voir *Du côté de chez Swann*).

Sur le premier feuillet est rédigée la conversation anodine qui amène le héros à rentrer sur le champ à Paris avec Albertine, pour ne plus la quitter jusqu'à sa fuite et sa mort. Or, si l'on cherche à voir cette page sur [Gallica](#), ou si l'on a la chance de consulter le cahier original, on ne la trouvera pas, ainsi qu'une bonne vingtaine de pages présentes dans notre édition. On apercevra tout au plus les traces de pages coupées et des lacunes dans le texte.

ARCHIVES ET MANUSCRITS (3)

Proust, en effet, coupait et collait les feuillets dans des cahiers de « mise au net », plutôt que de recopier certains passages à l'identique. C'est un fac-similé « critique » que contient notre édition, différent du simple fac-similé de Gallica, lequel permet de voir le document conservé à la BnF dans son état actuel. L'édition du Cahier 53 matérialise ainsi les travaux des différents chercheurs qui ont identifié les feuillets en question et permis la « restauration » du document, pour nous donner une représentation lisible du cahier tel que Proust l'a rédigé.

La dénomination des cahiers, qui correspond à la numérotation traditionnelle, peut déconcerter. Les cahiers publiés à ce jour ne présentent pas non plus une continuité par rapport au récit romanesque ni par rapport à l'ordre de la genèse. Pourtant, ils constituent un échantillon remarquable de divers épisodes, divers stades de la rédaction et diverses modalités d'écriture, susceptibles d'intéresser un grand nombre de lecteurs de Proust.

Le Cahier 26 offre un point de vue privilégié sur la période de transition entre le projet « Contre Sainte-Beuve » et *À la recherche du temps perdu*, à travers des morceaux aussi importants que les deux côtés de Combray, la théorie de l'impression ou l'espace des chambres (1909). Ici, le cahier ne présente pas d'unité clairement identifiable mais forme un réservoir de possibles aussi bien pour la fiction que pour l'écriture.

Le Cahier 67, comme on l'a vu, met en perspective, en 1910, la découverte du théâtre par le héros enfant et amorce la mise en intrigue de la carrière de Sarah Bernhardt. Mais il conserve aussi les traces du choc esthétique des Ballets russes, avec un portrait de Nijinski et une évocation de l'art de la danse qui révèlent un aspect secret du *Côté de Guermantes*.

Le Cahier 44 contient une version de 1912 de la matinée chez Mme de Villeparisis – voir aussi *Le côté de Guermantes* – riche d'enseignements sur les répercussions sociales de l'affaire Dreyfus, les manifestations de l'antisémitisme et l'intégration dans la fiction de ces éléments qui agitent Proust au plus profond de son identité.

Les Cahiers 71 et 54 – dans cet ordre – contiennent les premiers jets, sur le vif (1913-1914), de l'épisode Albertine, au moment

don l'émotion
qui peut faire peine à un écrivain très sensible, mais pour qui
elle est non un objet de commémoration mais un objet dange-
reux avec lequel qu'il est obligé de transporter avec lui. Et
Quand Ainsi s'allait-elle en l'excitant et en tâchant de
ne pas être incommode, comprenant bien que quoique elle
soit qu'aucune ne lui venait à la cheville, les autres étaient
plus d'âge qu'elle à jouer et que sans sa misère elle
ne l'aurait pas fait, comme un malade qui f dans sa
faiblesse compte quelque'un, se faire se redresser / ne s'afflige
pas de ne plus pouvoir marcher droit / avec le monde, mais
se redresse d mais demande pardon, et d'un suprême
effort, se redresse, et sur se raidit pour tâcher de
marcher droit en évitant de gêner personne jusqu'à
ce qu'il soit sorti de la foule.

Cahier 67, f° 55 v°
Cahier 67, f° 55 v°

où Proust est frappé par le départ d'Alfred Agostinelli puis par sa mort accidentelle. L'écriture reflète l'intensité des émotions, jusque dans les notes de régie et les signes mnémotechniques ; ainsi le mot « *MORS* » tracé en capitales rouges, qui désigne une page ou une série de pages marquée par l'impossibilité d'oublier l'être aimé.

Le Cahier 53, comme on l'a vu, reprend la « deuxième partie de l'épisode » – titre provisoire du cahier – pour y intégrer divers éléments plus anciens qui structurent *La prisonnière* – comme autrefois le projet « Contre Sainte-Beuve » – autour d'une ou plusieurs matinées.

L'appareil et les notes de cette édition synthétisent une somme de savoirs, complétée par de nouvelles découvertes et une présentation originale. Le lecteur découvre non seulement un processus d'écriture, mais la capacité de Proust à intégrer ou à crypter dans son œuvre une expérience affective, historique, littéraire et artistique, encore plus riche que ne le laisse paraître le roman publié. L'édition électronique de *L'Agenda 1906* offre un aperçu du même travail et de ses perspectives éditoriales futures. Le lecteur appréciera l'intérêt singulier de ces notes littéraires et autobiographiques, ainsi que l'articulation des documents et des connaissances permise par les liens hypertextuels. Encore le cahier imprimé réserve-t-il la possibilité d'être lu physiquement, en gardant l'aspect et la structure du document original.

Disques (15)

La mort de la raison

Le flûtiste à bec Giovanni Antonini conçoit et enregistre avec son ensemble Il Giardino armonico un programme ambitieux de pièces musicales de la Renaissance. Le disque est accompagné d'un copieux livret dans lequel Érasme et Jérôme Bosch, entre autres, illustrent à leur façon « la mort de la raison ».

par Adrien Cauchie

La Morte della ragione

Il Giardino armonico

Giovanni Antonini, flûtes à bec et direction

Alpha, 19 €

Il Canto delle dame

Maria Cristina Kiehr, soprano

Concerto Soave

Jean-Marc Aymes, clavecin, orgue et direction

Ambroay Éditions, 20 €

Giovanni Antonini, chef et flûtiste de l'ensemble Il Giardino armonico, signe un livre-disque qui met en valeur avec une rare justesse la correspondance entre les arts. Les œuvres sélectionnées proviennent des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Une savante organisation permet de faire tomber les frontières spatiales et temporelles : les musiques italienne, franco-flamande, anglaise et allemande, de même que les époques, se confondent. La formule « la mort de la raison », qui donne son titre à l'album, fait assez naturellement référence à l'*Éloge de la folie*. Antonini place dès lors son programme sous l'autorité d'Érasme qui envisage deux formes de folie. Celle qu'illustre le début du disque « *se produit chaque fois qu'une douce illusion de l'esprit délivre l'âme de ses soucis angoissants et la plonge dans une volupté multipliée* [1] ».

Suivant l'art de la rhétorique aristotélicienne, Antonini entame son enregistrement par un prélude puisque, peut-on lire dans la *Rhétorique*, « *l'exorde est le début du discours, ce qui correspond en poésie au prologue, et dans un morceau de flûte au prélude, car ce sont tous des débuts, qui ouvrent la voie, pour ainsi dire, à celui qui s'y engage. Le prélude est similaire à l'exorde*

des discours épидictiques, car les joueurs de flûte interprètent d'abord ce qu'ils savent bien jouer, puis y rattachent la tonalité principale du morceau [2] ». Antonini improvise donc un prélude très bref mais qui suffit à donner le caractère du morceau suivant, *La Morte della ragione*, pavane anonyme du XVI^e siècle : un bavardage incessant, que se transmettent deux flûtes et deux cornets à bouquin, se superpose au rythme ample de la pavane. Le flûtiste reprend à peine son souffle pour se lancer à corps perdu dans la gaillarde qui suit, selon la tradition de l'époque. Dans cette pièce de Giorgio Mainerio (XVI^e siècle), après une petite introduction accompagnée à la harpe, Antonini fait montre sur sa flûte d'une virtuosité absolument folle. Il ajoute des diminutions telles que les notes de musique ne semblent plus compter ; prime la ligne au sein de laquelle les appuis rappellent la sage introduction. La démonstration du flûtiste orateur se conclut provisoirement sur *In Nomine Crye* (Christopher Tye, XVI^e siècle). Deux cornets à bouquin entraînent deux vièles à archet et un violone (grand violon, grave, de l'époque Renaissance) dans les rues de Londres pour, suggère Antonini, accompagner les cris d'un marchand ambulant.

En guise d'interlude qui aurait pu être chanté, les six pistes intitulées *De tous biens plaine* constituent un ensemble représentatif de la musique de l'école franco-flamande du XV^e siècle. Cette chanson de Hayne van Ghizeghem est, dans le disque, d'abord interprétée dans sa version originale à trois voix (endossées par la flûte à bec et deux vièles) sans aucune diminution (procédé d'ornementation qui consiste à ajouter des notes à une mélodie existante). Dans les versions suivantes, de Josquin et d'Alexander Agricola, on reconnaît certaines voix conservées, mais dans un environnement musical totalement différent



DISQUES (15)

(d'autres voix sont réécrites, l'instrumentation est modifiée, des diminutions sont ajoutées). C'est à un bel exercice qu'est convié l'auditeur : selon sa sensibilité, il peut observer un même sujet photographié sous différents angles ou, de façon plus méticuleuse, découvrir les maints détails d'un tableau de [Jérôme Bosch](#), ainsi que le permet le livret du disque qui consacre sept illustrations au seul peintre du *Jardin des délices*.

La suite du programme propose des évocations de l'autre forme de folie décrite par Érasme, celle des « *Furies vengeresses* » qui « *introduisent dans le cœur des mortels l'ardeur pour la guerre* ». Le genre musical de la *Battaglia* s'impose de lui-même avec deux exemples, l'un anonyme du XVI^e siècle, l'autre de Samuel Scheidt (XVII^e siècle). Pour le compositeur, il s'agit d'imiter l'univers sonore (harmonies, mélodies, rythmes) d'une bataille. Les autres pièces permettent à l'ensemble Il Giardino armonico d'utiliser une palette sonore assez incroyable : quatorze instrumentistes s'associent en des formations sans cesse ajustées, comme c'était le cas à la Renaissance où les parties vocales étaient souvent confiées aux instruments. Les couleurs musicales qui en résultent sont inouïes. Au milieu de ce disque en tout point admirable, *Upon la mire* de Thomas Preston (XVI^e siècle) réunit, une fois achevée l'exécution de la pièce écrite, la

flûte et le cornet à bouquin pour des improvisations aux accents très modernes sur une basse obstinée de trois notes (*la, mi et ré*) assurée par deux vièles : tout confère à la pièce un caractère absolument mystérieux.

Artemisia (pour une extraordinaire *Judith décapitant Holopherne* de 1611) et Cristina Campo (avec une citation des *Impardonnables*, datant de 1987) sont les seules femmes citées dans l'ensemble du livret. On regrette que les compositrices de musique instrumentale de la Renaissance n'aient pas encore été redécouvertes. En tout cas, aucune ne figure au programme musical de *La Morte della ragione*. Signalons donc le disque de référence *Il Canto delle dame* dans lequel Maria Cristina Kiehr, accompagnée par Jean-Marc Aymes et le Concerto Soave, prête sa voix, au timbre unique et précieux, aux œuvres des compositrices italiennes du Seicento. Dans le livret d'accompagnement, on apprend qu'au XVII^e siècle, dans les cours du nord de l'Italie, les femmes trouvaient « *le moyen non seulement de composer, d'être reconnues par leurs pairs, mais aussi de publier leur œuvre* ».

1. Érasme, *Éloge de la folie*, traduction de Jacques Chamorat, Le Livre de poche, 1991.
2. Aristote, *Rhétorique*, livre III, traduction de Pierre Chiron, GF-Flammarion, 2007.