

LoN

Numéro 91
du 20 novembre
au 3 décembre 2019

Les savants atypiques de la bande dessinée

Oh ! Une échelle !...

Descendons !!...



Numéro 91

Les prix sont tombés comme les feuilles, sans surprise. Le journal reste attentif aux livres qui peuvent accompagner les nuits d'automne : ce numéro met ainsi encore en avant des textes français frappants que nous souhaitons défendre, d'Éric Chevillard, d'Aurélié Champagne, de Bruno Remaury et de Nora Mitrani...

Mais les surprises de ce numéro viennent d'ailleurs, et d'abord de ce manuscrit retrouvé de Julien Gracq dont Christine Marzelière nous raconte l'histoire et nous donne toutes les raisons de croire à son authenticité. Dissimulé par son auteur qui n'a jamais voulu le publier, le texte relate une idylle étudiante dont la clé est ici pour la première fois dévoilée.

Dans la rubrique « grands essais » (c'est le nom que nous donnons aux articles plus longs que nous proposons sur des sujets de réflexion), Pierre Tenne nous offre une synthèse magistrale de cinq livres récents autour de la critique

et de la généalogie du néolibéralisme : occasion de revenir sur les principaux débats qui nourrissent la philosophie politique.

Plusieurs voyages dès aujourd'hui et dans les jours à venir : dans Londres avec Virginia Woolf, dans la Chine de Zhang Yueran, dans l'Italie marquée par la pensée musulmane avec Dante, dans les fabulations de la fin du monde retracées par Jean-Paul Engélibert, dans les eaux d'Angleterre, d'Hellespont et d'ailleurs dans lesquels les poètes anglais ont tant aimé nager, avec Charles Sprawson.

Mais pour commencer, loués soient les savants, les savants facétieux et atypiques de la bande dessinée, qui imaginent la science et parfois la pressentent, avec l'exposition Scientifiction au Musée des Arts et Métiers et une nouvelle reprise collective de *Blake et Mortimer* ; les savants sérieux, mais originaux et précieux, comme le trop oublié Eugen Rosenstock-Huessy dont Thierry Laisney expose brillamment la puissance de pensée.

T. S., 20 novembre 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, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Duthel, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, 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

À la Une : L'Affaire du collier © Éditions Blake & Mortimer/Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.)

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Correction

Thierry Laisney

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE**p. 4 Aurélie Champagne**

Zébu Boy

par Sébastien Omont

p. 6 Éric Chevillard

Prosper à l'œuvre

par Alain Joubert

p. 8 Jean-Louis Coatrieux

Le rêve d'Alejo Carpentier.

Coabana

par Daniel Lefort

p. 10 Julien Gracq

Partnership

par Christine Marzelière

p. 13 Nora Mitrani

Chronique d'un échouage

par Jean-Louis Tissier

p. 15 Bruno Remaury

Le monde horizontal

par Norbert Czarny

p. 17 Paolo Rumiz

Appia

par Norbert Czarny

p. 19 Virginia Woolf

Londres

par Shoshana

Rappaport-Jaccottet

p. 20 Zhang Yueran

Le clou

par Maurice Mourier

p. 22 Dante

Le Banquet

(traduit par René de Ceccatty)

par Irène Rosier-Catach

p. 26 Renée Vivien

Treize poèmes

par Camille Isler

IDÉES**p. 28 Alain de Libera,
Jean-Baptiste Brenet et
Irène Rosier-Catach (dir.)**

Dante et l'averroïsme

par Marc Lebiez

p. 30 Carolin Emcke

Quand je dis oui...

par Gabrielle Napoli

p. 32 Jean-Paul Engélibert

Fabuler la fin du monde

par Sébastien Omont

p. 34 Jérôme Meizoz

Absolument modernes !

Bertrand Leclair

Débuter, comment c'est.

Entrer en littérature

par Cécile Duthéil

p. 36 Charles Sprawson

Héros et nageurs

par Claude Grimal

p. 39 Pierre Birnbaum

La leçon de Vichy.

Une histoire personnelle

par Jean-Yves Potel

**p. 42 Écrire les images
de l'histoire**

par Philippe Artières

p. 45 Manon Pignot

L'appel de la guerre. Des

adolescents au combat (14-18)

par Anne-Marie Sohn

**p. 47 Comment critiquer
le néolibéralisme**

par Pierre Tenne

**p. 52 Eugen
Rosenstock-Huessy**

Speech and Reality

par Thierry Laisney

p. 55 Benoît Coquard

Ceux qui restent. Faire sa vie

dans les campagnes en déclin

par Élisabeth Chamblain

ARTS**p. 57 Scientifiction.
Blake et Mortimer au musée
des Arts et Métiers**

par Michel Porret

**p. 62 Jaco Van Dormael,
Thomas Gunzig,
François Schuiten
et Laurent Durieux**

Blake et Mortimer.

Le Dernier Pharaon

par Olivier Roche

p. 65 Peter Brook

Playing by Ear.

Reflections on Sound and Music

par Dominique Goy-Blanquet

p. 68 Alexandra Badea

Points de non-retour, 2.

Quais de Seine

par Monique Le Roux

CHRONIQUES**p. 70 Archives
et manuscrits (4)**

par Aurèle Crasson

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](#).

Madagascar, pays natal

Zébu Boy est un premier roman impressionnant de force et d'émotion continues dans les démons du héros. À Madagascar, pendant l'insurrection de 1947 et la répression qui s'ensuit, les promesses non tenues de la France, la brutalité du colonialisme, les déchirures familiales et la malchance se combinent pour faire du personnage d'Ambila une figure blessée inoubliable. Aurélie Champagne tisse monde intérieur et réalisme du quotidien pour incarner l'Histoire dans une tragédie individuelle.

par Sébastien Omont

Aurélie Champagne

Zébu Boy

Monsieur Toussaint Louverture, 256 p., 19,90 €

Ne portant pas son nom de baptême, mais celui de son village, Ambila est comme la personnification du territoire dont il est issu et qu'il cherche à regagner. Une des réussites du livre d'Aurélie Champagne est d'en faire un personnage ambigu, ni héros, ni victime, préoccupé et même obsédé de réussite personnelle. On suit ses calculs incessants, ses arrangements avec la vérité, ses manigances tournées vers le profit. Mais Ambila a des excuses. Engagé volontaire au début de la Seconde Guerre mondiale, il a connu la défaite, la captivité, le travail forcé et la faim, la Résistance enfin. Puis, à la Libération, un nouvel internement et le rapatriement sans la nationalité française promise, ni indemnité, ni prime de démobilisation. Ses seuls bénéfices, des chaussures magnifiques, lui sont enlevés par un sergent français dès qu'il remet le pied à Madagascar : « À l'instant où il avait obéi à ce Vazaha, plus petit et assurément moins bon combattant, il s'était senti redevenir le pauvre indigène qu'il était avant guerre ». « Cette dépossession, le pire des outrages », le hante.

Tout au long du roman, le colonialisme dénie aux Malgaches la condition d'êtres humains. Avec celui qu'on ne considère pas comme un homme, nul besoin de tenir parole, de respecter ses possessions, de donner de l'eau et de la nourriture. On ne voit pas en lui un individu distinct : à la fin, après le soulèvement, des filles et des femmes de colons tués viennent visiter les cellules pour tenter d'identifier les meurtriers de leur père ou

mari. Les prisonniers comprennent vite qu'ils ont plus de chances d'être reconnus s'ils restent près de la porte, y compris ceux qui n'ont pas participé aux combats.

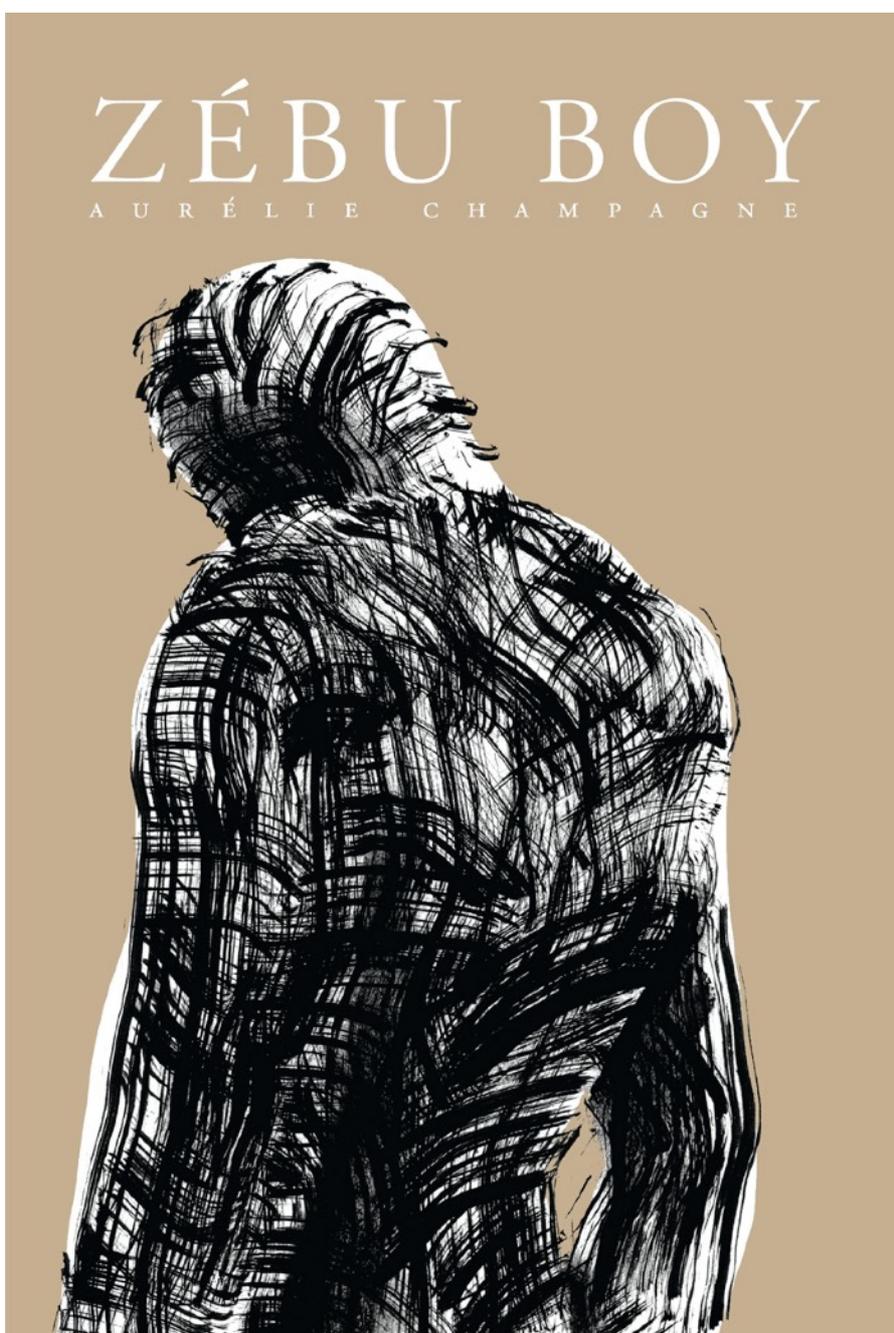
Ambila n'hésite pas à recourir à une violence parfois hallucinée ou à la trahison pour favoriser ses intérêts, mais cette quête d'argent est aussi et surtout une recherche forcenée d'estime de soi ; une revanche autant qu'une promesse à tenir, celle annoncée par son premier surnom, le « Zébu Boy » du titre, le beau garçon toujours vainqueur des zébus de savika, « *cette tauromachie à mains nues et sans mise à mort prisee d'une côte à l'autre* » que son père lui avait apprise. Floué par la guerre, Ambila l'est d'autant plus que, lorsqu'il rentre, son père est mort et son troupeau disparu. Ce qui faisait sa richesse et sa fierté, ce qui aurait dû constituer l'héritage du fils, a été volé et dispersé. Les zébus, dont il rêve et qu'il cherche à racheter à tout prix, sont la trace du père : « *Depuis toujours, il enseignait à son fils combien le zébu était puissance, richesse, pouvoir...* ». Ils sont le lien au pays, à la virilité – pour devenir un homme, il faut voler un zébu.

Plus profondément encore, Ambila est resté l'orphelin souffrant qui porte le deuil de sa mère et de la fillette mort-née qu'elle attendait. S'il s'est lancé dans le voyage à Tananarive dont le roman raconte le retour, c'est pour gagner de l'argent, mais peut-être plus encore pour revoir un puissant « *ombiasy* », un devin guérisseur que son père avait consulté pour lui. Il espère qu'il va valider sa prédiction selon laquelle l'enfant allait « *forcer* ». Or, une fois de plus, Ambila n'est pas reconnu, dans les deux sens du terme. Le devin ne lui dit rien.

MADAGASCAR, PAYS NATAL

Aurélie Champagne mêle magistralement les péripéties du soulèvement aux remémorations obstinées et poignantes de son héros, à la fièvre qui l'habite et le tire vers son village natal. Les êtres comme le pays plongent dans des événements que personne ne semble maîtriser. Les aspirations à l'émancipation, les règlements de comptes se mêlent aux croyances traditionnelles, notamment aux amulettes qu'Ambila rapporte de Tananarive et qui, transformant « *les balles en eau* », portent une espérance inouïe : celle que les sagaies et les frondes triomphent des fusils. Pendant le trajet, Ambila se raconte : « *converser avec un inconnu – et plus encore avec un inconnu qu'on s'apprêtait à tuer – libérait la parole dans des proportions inédites* », et il se souvient. De la Meuse, des Vosges, de la porte derrière laquelle a agonisé sa mère. La mort le hante, l'aspiration à la paix, à « *retrouver Josselin* » – on laisse le lecteur découvrir de qui il s'agit –, contrebalance la volonté de profiter des combats. Au fond, Ambila aspire à une vie paisible et heureuse dans son village, à la vie d'homme prospère, de héros local, dont il a été privé par la mort de sa mère, puis par son engagement, et enfin par la mort de son père.

Outre son personnage principal et la résurrection par l'écriture d'événements historiques peu mis en avant, l'une des forces de *Zébu Boy* est de constamment affirmer le pouvoir de la fiction. Loin de ne constituer qu'un élément de contexte, les croyances surnaturelles permettent au héros de supporter un sort contraire, de tenir et de se tenir. D'affirmer la valeur d'une civilisation déniée. Comme « *le chagrin était toujours à double face. [...] à la fois comme un sceau et un magnifique processus de survie* », comme un nuage de sauterelles peut devenir une manne, la magie peut se révéler décevante – les balles finissent toujours par toucher –, mais aussi sauver autrement. Confronté à l'absurdité du monde par la mort de sa mère et de sa sœur, Ambila y entrevoit un autre ordre des choses : « *sa logique butait sur cet enfant né sans vie, dont la date de naissance, postérieure à sa mort, avait fait germer dans sa tête l'image d'un être remonte-temps, par lequel une brèche s'était peut-être ouverte* ».



Quand la [fatalité historique](#) rejoint la fatalité particulière pour atteindre l'insupportable, c'est le monde invisible qui permet à Ambila de prendre « la tangente » et lui offre une fragile échappatoire. Aurélie Champagne a composé le roman d'un orphelin et d'un pays, d'un personnage qui, parce que la colonisation l'infantilise sans cesse, ne peut échapper à ses deuils. L'histoire d'une souffrance individuelle rejoignant une souffrance collective, mais qui les dépasse par le récit qu'on en fait à soi-même ou aux autres, par la poésie des images, par l'aspiration à l'amour : celui des amis, celui de la mère, celui des filles admirant le plus grand des zébu boys ; et celui de Josselin, le disparu.

Chevillard, yop la boum

« Rien n'était tragique. Il savait qu'il existait des navettes entre l'île de la souffrance, celle de l'oubli, et celle, plus lointaine encore, de l'espoir. » (*David Foenkinos*) « Le tam-tam sourd de l'absolu l'appelait vers une rencontre non-capitonée, un amour tissé de vérités dangereuses pour soi et pour l'autre. » (*Alexandre Jardin*) « D'accord mais attention, te trompe pas de trou. » (*Christine Angot*) « Une larme profita d'un moment d'inattention et parvint à se faufiler à travers mes cils et à rouler sur ma joue. Je n'eus pas le courage ni la force de l'intercepter. » (*Yasmina Khadra*) *Ces quelques citations, aux pimpantes sonnaillles, figurent, parmi d'autres, en exergue du nouveau Prosper d'Éric Chevillard.*

par Alain Joubert

Éric Chevillard

Prosper à l'œuvre

Illustrations de Jean-François Martin

Noir sur Blanc, coll. « Notabilia », 112 p., 15 €

À tous les lecteurs dont la mémoire serait défaillante, ou qui n'ont pas l'âge requis, je précise que le titre de cet article fait référence à l'un des plus grands succès de Maurice Chevalier qui, dans les années 1930-1940, chantait ce refrain : « *Prosper, yop la boum, c'est le roi du macadam* », éloge exalté et rigolard d'un gentleman maque-reau et fier de l'être. Quelle belle époque ! Éric Chevillard, lui, notre contemporain, a déjà publié nombre d'ouvrages dont les titres dressent le profil de quelqu'un qui ne s'en laisse pas compter. Qu'on en juge : *Les absences du capitaine Cook*, *La nébuleuse du crabe*, *Au plafond*, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, *Du hérisson*, *Le vaillant petit tailleur*, ou encore *Démolir Nisard*, où il lâchait toute sa vindicte au nom sacré de la littérature. On voit que l'homme a du poids !

Un premier volume des aventures de ce Prosper Brouillon (c'est son nom), objet du présent ouvrage, a été publié sous le titre *Défense de Prosper Brouillon* en 2017. Je ne l'ai pas lu. Mais c'est à *l'œuvre* – voir le titre – que l'on retrouve ici un écrivain rongé par le langage au point d'en perdre le sommeil, du moins au début du livre ; après, on verra. D'abord, un peu d'histoire : Prosper est le fils d'Électre et de Modeste Brouillon, d'où son patronyme, ce qui ne l'empê-

cha pas de vivre certaines années rebelles, comme être d'emblée post-soixante-huitard dans sa jeunesse, ce qui n'est pas donné à tout le monde !

Prosper est de ceux qui ne reliront jamais les livres qu'ils n'ont jamais lus, nous assure Chevillard, ce qui lui permet de rogner sur la bibliothèque pour agrandir son dressing ; mais comme il se lance dans l'écriture d'un roman policier qui appelle maints rebondissements, il savoure celui qui vient de surgir à son esprit en le comparant aussitôt à « *un passing de revers le long de la ligne* », façon Rafael Nadal (entre nous, je préfère l'élégance de Roger Federer aux coups de boutoir de l'Espagnol, mais chut !). On voit que Prosper ne lésine pas sur la comparaison brutale, voire l'analogie conquérante ! Le talent, quoi !

Si Prosper s'est décidé pour un roman policier, après le succès public des *Gondoliers* – son précédent ouvrage –, c'est pour ne pas négliger le marché de niche, car « *cette forme de mépris du client ne lui ressemble pas* ». Il s'agit donc de créer des protagonistes qui vont fasciner le lecteur par leur forte personnalité ; voici d'abord le commissaire divisionnaire Chamoulot, qui a bien failli se nommer Pichard, Maulévrier, Partagas ou Molard, mais non ! non ! s'est écrié silencieusement notre auteur, ce sera Chamoulot ! Un adjectif s'impose, et Brignon apparaît (sa mère était allemande, et son grand-père « *une ordure de nazi* »). Il va falloir marcher sur des œufs quand on touche à la Grande Histoire ! Reste à recruter trois gars encore pour la brigade, réalise Prosper,

CHEVILLARD, YOP LA BOUM

et une femme ? Une Antillaise ; elle se nommera Finotte et sera profileuse, ça fait moderne, on n'est plus au temps de Maigret ! Au début, Chamoulot « *ne peut pas la piffer* », c'est un flic à l'ancienne et « *cette pimêche (péronnelle ?) fraîche émoulue de son école de police* » lui tient tête, en femme de caractère.

Bon. On ne va pas passer en revue tout le personnel, à l'exception toutefois du perroquet Tata qui, à mon avis, en sait plus long qu'il ne veut bien le dire en croaillant sur son perchoir ! Dans une note subtilement placée en bas de page, Chevillard nous apprend qu'effectivement le perroquet « croaille », selon la *Grande encyclopédie des animaux* ; outre le plaisir pris à la lecture de ce petit bijou qui *luit comme un brin de paille dans l'étable* (non, ça c'est de Verlaine, qui parlait de l'espoir !), nous aurons donc appris quelque chose d'essentiel. Merci l'auteur !

Mais place au travail sur le langage, où Prosper aime à se perdre pour mieux se retrouver. Écrivain il est, et d'abord un styliste ! Dès le début du livre, on voit Prosper se retourner dans son lit, une phrase écrite le matin même le laissant insatisfait ; celle-ci : « *La rivière serpentait dans la vallée, arrosant les petits villages qui ponctuaient ses rives.* » Si la deuxième partie de la phrase lui convient – pourquoi pas ? –, la première, en revanche, lui paraît d'une banalité désolante. Il la rature nerveusement et écrit : « *La rivière accomplissait de voluptueux méandres dans la vallée...* » À nouveau mécontent, il ajoute finement : « *À l'instar d'un serpent, la rivière accomplissait de voluptueux méandres, etc.* ». On perçoit aussitôt la rude exigence stylistique de Prosper, que les citations placées en exergue de son épopée par l'auteur avaient provoquée ; on ne saurait se satisfaire du peu quand on peut le plus ! On ne naît pas Prosper Brouillon : il faut vraiment vouloir le devenir, insiste Éric Chevillard au détour d'une phrase bien sentie.

Un autre exemple de cette volonté inébranlable nous est fourni un peu plus loin. On nous avertit : « *Quand Prosper empogne un sujet, il n'y va pas de main morte, comme en témoigne déjà sa Rencontre avec un papillon, un court poème en prose.* ». Le simple extrait qui suit vous en fournira, cher lecteur, une approche suffisante : « *Ô papillon aux ailes ocellées qui oscillent aux brises des parfums, que fais-tu là sur ma main ? Messenger de la divinité, quels mots chuchotent à*



mon oreille tes volutes quand tu volettes ? [...] Mais quel de nous est le plus mortel, léger chiffon de soie qu'un frisson froisse ? » Etc. Comme on le constate, il sait absorber avec audace les lacets de l'allitération, tel, jadis, un Apo Lazari-dès au mieux de sa forme (vous êtes trop jeunes pour comprendre !), ce n'est pas ça qui lui fait peur, oh que non !

Revenons à Chevillard en personne. Son ouvrage est d'une habileté démoniaque – pourrait s'exalter Prosper – puisqu'il parvient à élaborer sa trame policière tout en la démontant, à moins que ce ne soit le contraire ; construire en déconstruisant, c'est appliquer les analyses d'un célèbre sociologue français, si célèbre même que je ne citerai pas ici son nom, ce serait faire injure à l'érudition et à la perspicacité de nos lecteurs ! Bref, c'est du bon boulot !

Chemin faisant, l'auteur démonte, avec soin et un brin de sournoiserie, la chaîne de production d'un futur bestseller, dans laquelle celui qui est appelé à faire figurer son nom sur la couverture ne joue, tout compte fait, qu'un rôle plutôt secondaire ; si, par extraordinaire, *Prosper à l'œuvre* devait connaître le fabuleux succès qu'il mérite (il y a longtemps que je n'ai pas à ce point jubilé à la lecture d'un livre, c'en est presque indécent), un merveilleux malentendu serait à l'œuvre ! Tant mieux !

Ah ! une chose encore : les dessins de Jean-François Martin sont de parfaites manifestations d'un humour imperturbable, qu'une pointe de dandysme pictural ne manque pas de relever. Mordable ! voilà que je m'exprime « à la Prosper » !

Alejo avant Carpentier

Le roman biographique n'est pas un genre nouveau, mais il connaît depuis quelques temps un regain d'intérêt, insufflant une vie nouvelle à des personnalités d'artistes et d'écrivains, notamment venues d'Amérique latine : Leonora Carrington dans Leonora d'Elena Poniatowski (Actes Sud, 2012) ou Frida Kahlo et Diego Rivera dans Rien n'est noir de Claire Berest (Stock). Jean-Louis Coatrieux fait un roman de la vie du romancier cubain Alejo Carpentier.

par Daniel Lefort

Jean-Louis Coatrieux

Le rêve d'Alejo Carpentier. Coabana

Apogée, 300 p., 20 €

Personnages réels, mise en scène imaginaire : tels sont les éléments du livre de Jean-Louis Coatrieux, qui épouse le moi de l'écrivain cubain après un début plaçant le *il* avant le *je*, comme si le narrateur devait d'abord cadrer le personnage pour entrer dans sa peau. Guère facile, tant est complexe Alejo Carpentier. D'une mère d'ascendance russe et d'un père français, il naît à Lausanne d'après l'état civil, ou à La Havane où ses parents arrivent presque aussitôt – ce qu'a préféré l'auteur. Sa formation, enfin, se fait dans une famille cultivée où son père l'initie à la culture européenne, sa mère à la musique, les jésuites à l'éducation bourgeoise.

De son enfance et de son adolescence, entre littérature et musique, sa mémoire retient les tribulations de ses parents et un événement fondateur, le départ de son père six mois avant ses dix-sept ans, laissant derrière lui une lettre désinvolte et mensongère, creusant une ornière affective longtemps à vif qui les soudera à jamais. Il se souvient aussi des personnages hauts en couleur comme le Noir Yamba et sa femme Concha, attachés à la ferme d'Alquizar où le jeune Alejo découvrira les richesses flamboyantes et mystérieuses de la culture populaire cubaine, avec ses rites transmis par les anciens esclaves du golfe de Guinée, sa cuisine, ses chants et ses danses. Tout Carpentier est là, nourri d'un héritage urbain, classique et raffiné, autant que d'une culture rurale, populaire et festive au milieu d'une nature exubérante aux formes baroques et aux couleurs éclatantes.

Ce premier tome consacré aux premiers temps de Carpentier à Cuba, *Coabana*, en appelle un second. Le sous-titre signifie surtout qu'il s'agit du personnage avant qu'il ne devienne véritablement écrivain, d'Alejo avant Carpentier. Cette période précède son long séjour à Paris jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale et son retour à La Havane pour cinq ans, avant son départ pour le Venezuela où il écrira, à quarante ans, son premier roman, *Ékoué-Yamba-Ó* (traduit aux éditions Gallimard en 1988). Toute cette période est mise en perspective comme celle de sa formation, de la préparation de son œuvre. C'est vrai si nous acceptons d'absorber sa personne uniquement dans le romancier, considérant que son intense activité (cantates, articles multiples pour des revues françaises et cubaines, programmes radio, accompagnements musicaux pour le cinéma) ne peut justifier à elle seule la vocation à la postérité.

En effet, cette agitation intellectuelle, euphorique mais peu significative à ses yeux – en dépit du succès de certaines de ses productions musicales et radiophoniques et de sa participation à des revues audacieuses comme *Bifur* menée par Georges Ribemont-Dessaignes ou *Documents de Georges Bataille* –, est plus le fait du journaliste qu'il est depuis son adolescence que de l'écrivain qu'il aspire à être. Elle donne pourtant l'occasion à Jean-Louis Coatrieux de nous plonger avec justesse et entrain dans l'atmosphère des années folles, puis des années 1930, et de croiser, grâce au regard de ce Latino-Américain à Paris, les icônes de la capitale des arts et du spectacle.

Il faut dire que l'histoire d'Alejo Carpentier à ce moment de sa vie est déterminée par sa rencontre à La Havane avec [Robert Desnos](#), point de départ d'une amitié peu commune et de la plus belle



Alejo Carpentier
© Mariano Otero

ALEJO AVANT CARPENTIER

eau. Figure tutélaire, le poète réussira à exfiltrer en France le jeune journaliste cubain à peine sorti de prison, lui ouvrira les portes des milieux littéraires et artistiques parisiens, notamment celles du mouvement surréaliste alors à son apogée, et réalisera avec lui d'étonnants projets comme le feuilleton radiophonique *La complainte de Fantômas* qui fera les belles heures de Radio Luxembourg.

Avec sa mère, Alejo Carpentier a partagé l'épreuve de la disparition du père. Plus étonnants que la liste de ses conquêtes féminines sont les chassés-croisés entre la mère et le fils, La Havane et Paris, tissant tout au long du texte une émouvante trame affective. Mais la figure féminine que Jean-Louis Coatrieux met en scène avec brio est la grand-mère, Louise, au verbe haut, qu'Alejo finit par rencontrer à Paris, reconstituant, même de manière lacunaire, une partie de son histoire familiale.

C'est le propre de ce projet romanesque que de prêter une trajectoire significative et ordonnée à une vie remplie de doutes et d'hésitations, que Carpentier aura sans doute vécue comme un chaos. Ainsi, son expérience de la prison sous la dictature de Machado est présentée comme un second acte fondateur, après la disparition du père, qui ancre au cœur du héros sa détermination à devenir écrivain : « *Il avait conscience qu'il sortirait de cette épreuve soit grandi, soit définitivement cassé. [...] La littérature, celle des grands, était sa passion, il voulait la remplir à son tour de miroirs. Oui, il écrirait et il aurait un nom à côté d'eux* ». Effectivement, il deviendra écrivain, parmi les plus grands, et nous attendons avec curiosité le second volume de ce *Rêve* pour revisiter les chefs-d'œuvre romanesques auxquels Alejo Carpentier aura réservé sa maturité et sa vieillesse.

Le manuscrit caché de Julien Gracq

À l'occasion de l'achat d'un manuscrit par la région des Pays de la Loire, Christine Marzelière a pu découvrir un texte inédit signé Louis Poirier, nom civil de Julien Gracq. Pour En attendant Nadeau, elle raconte l'histoire de cette découverte et rend compte de ce récit d'un premier amour rédigé en 1931, dont l'auteur a demandé qu'il reste non publié.

par Christine Marzelière

Mars 2015 : les gérants de la société Aristophil sont mis en examen, soupçonnés d'avoir escroqué les personnes auxquelles ils proposaient des « parts » de manuscrits. Parmi les chefs-d'œuvre achetés par Aristophil avec l'argent de ses actionnaires : le rouleau des *120 journées de Sodome* du marquis de Sade et les manuscrits du premier et du deuxième *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, ou encore celui d'*Ursule Mirouët* d'Honoré de Balzac.

Décembre 2017 : la dispersion de la collection commence, mise aux enchères à l'hôtel Drouot, à Paris, et en juin 2018, au cours d'une énième vente, les lecteurs de Julien Gracq découvrent l'existence d'un cahier manuscrit inédit de 138 pages, intitulé *Partnership*, signé Louis Poirier. La surprise est grande car Julien Gracq a toujours affirmé n'avoir produit aucun écrit littéraire avant son premier roman, *Au château d'Argol*. Et de fait il semble qu'aucun spécialiste de l'écrivain, décédé en 2007, n'ait eu connaissance de ce texte, de son contenu et de son statut, ni même de son existence.

Partnership est un texte autobiographique. Âgé de vingt et un ans, le futur écrivain raconte à la première personne une rencontre amoureuse, malheureuse, avec une étudiante de La Sorbonne – Louis Poirier vient d'être admis à l'École normale supérieure. Tout au long du texte, la jeune femme est nommée M.-T. ou M.-T. P.

Conservateur au département des Manuscrits de la BnF, Jérôme Villeminez est sollicité pour réaliser une expertise du document. Si l'authenticité du cahier ne fait aucun doute, son parcours de 1931 à nos jours pose quantité de questions. Un extrait de son rapport : « Selon l'expert de la vente à Drouot, Gracq aurait donné ce cahier à une amie, qui l'aurait transmis à sa nièce ; celle-

ci l'aurait vendu à un éditeur qui à son tour l'a vendu à la société Aristophil. La date de 1931 aurait été donnée directement par Gracq, interrogé à ce sujet par l'éditeur ». Quatre-vingt-sept ans après la rédaction du texte, nombre de questions restent en suspens : à quel moment Gracq s'est-il séparé du cahier ? dès l'achèvement de l'écriture ? des années après ? Quelle est l'identité de l'éditeur, celle de l'amie, celle de la nièce ? Pourquoi l'éditeur l'a-t-il acheté pour le revendre ensuite ? A-t-il eu un moment l'intention de le publier ? Puisque Gracq et lui ont été en contact, puisque l'écrivain a répondu à ses questions, lui donnant la date de 1931, se serait-il opposé à la publication – s'il en a été question ? Que représentait ce texte pour lui ? Pourquoi ne l'a-t-il pas détruit s'il ne lui reconnaissait aucune valeur littéraire – ne pas le détruire revenant à envisager qu'il puisse être un jour publié... L'amie en question, première détentrice, est-elle la mystérieuse M.-T. P. ? L'enquête restait à mener.

L'État et la BnF se concentrant principalement sur les trois premiers trésors cités plus haut, et aucune bibliothèque publique ne se déclarant intéressée – le manuscrit était estimé à 80 000 € –, la région des Pays de la Loire, qui a largement contribué à la transformation de la maison de Julien Gracq, à Saint-Florent-le-Vieil, en résidence d'écrivains (un vœu de Gracq, exprimé dans son testament), [a exprimé son souhait d'acquérir *Partnership*](#). Cette démarche inédite est le fait d'Éric Gross, alors directeur de la Culture au sein du conseil régional. Lequel n'a, en effet, aucune compétence pour constituer et conserver des collections d'œuvres d'art, contrairement à l'État et aux communes, via leurs musées ou leurs bibliothèques. Mais, face au risque d'achat par un collectionneur privé, et pour que perdurent la mémoire de Julien Gracq et la connaissance de son œuvre, Éric Gross va convaincre les élus de



LE MANUSCRIT CACHÉ DE JULIEN GRACQ

voter les crédits nécessaires pour procéder à cette acquisition exceptionnelle. S'il a renoncé à acheter lui-même le manuscrit, l'État va cependant exprimer son intérêt pour ce texte en accordant une aide importante à la région – à hauteur de 50 % du coût total. *Partnership* est ainsi acquis en juillet 2018 pour la somme de 93 000 €. Se pose alors la question du lieu de conservation. Un dépôt à la Maison Gracq serait idéal et naturel mais, les conditions d'accueil étant insuffisantes – le document est ancien et relativement détérioré –, c'est la bibliothèque municipale d'Angers, laquelle possède un riche fonds de patrimoine écrit, qui sera retenue. En ces temps où les budgets publics sont malmenés, réduits, menacés, à un moment où d'autres dépenses peuvent sembler prioritaires, acquérir un petit cahier d'un grand écrivain du XX^e siècle est un geste fort.

Octobre 2018. En tant que chargée de mission pour le livre à la région, et donc du suivi de cette affaire, je me rends à Paris en compagnie de Marc-Édouard Gautier, conservateur de la biblio-

Julien Gracq près de sa maison à Saint-Florent-le-Vieil, en 2006 © Collection Raphaël Gaillarde, Dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Gaillarde

thèque municipale d'Angers. Nous sommes reçus par le responsable de la vente Aristophil, qui nous remet le document protégé par une simple pochette en plastique. L'émotion est vive lorsque nous découvrons l'objet. La couverture toilée est en mauvais état, la reliure détruite, laissant ainsi chaque page volante, mais nous avons sous nos yeux un texte à l'écriture petite et serrée, totalement lisible et semble-t-il avec très peu de ratures. Dans le TGV qui nous ramène à Angers, je lis avec précaution les premières pages du manuscrit. La charge littéraire est émouvante.

Que raconte ce texte ? C'est assez simple : une année de la vie d'un jeune étudiant qui aura le destin que l'on sait. Mais le sujet majeur du récit est la rencontre avec cette jeune femme, M.-T. P., étudiante elle aussi, que le futur Julien Gracq va tenter en vain de séduire par tous les moyens, plaçant sa conquête au cœur de toutes ses préoccupations. Il réussira en revanche brillamment ses examens de géographie, sans avoir besoin de

LE MANUSCRIT CACHÉ DE JULIEN GRACQ

fournir beaucoup d'efforts, semble-t-il. Son quotidien est rythmé par les manœuvres qu'il élabore pour se trouver en présence de la belle et obtenir un regard d'abord, puis de brèves conversations (avec d'autres étudiants), et à de rares moments des discussions en tête à tête. Nous sommes en 1931, et Louis Poirier est un jeune homme de son époque ; il faut imaginer ses approches courtoises, respectueuses, timides, qui paraissent aujourd'hui désuètes. Parce qu'on ne quitte pas la bibliothèque et les salles de cours de la Sorbonne, les rues du quartier ou les deux jardins attenants, le texte vire au huis clos, à la répétition, au ressassement... L'ennui n'est pas très loin.

Qu'importe : le futur Gracq cherche sa phrase, son style, son rythme. *Partnership* tient autant du témoignage que de l'exercice d'écriture, ou du galop d'essai – *Au château d'Argol* paraîtra six ans plus tard. Le texte étant très peu raturé (parfois deux termes sont superposés, entre lesquels l'auteur n'a pas tranché), on peut supposer qu'il aura existé une première version de ce texte, avant celle, recopiée proprement, qu'il nous est aujourd'hui donné de lire. Il est donc possible d'affirmer qu'au moment où Louis Poirier écrit ce récit, et au moment où il l'offre, le futur Julien Gracq assume une forme d'exposition, de publication.

Juin 2019. Près d'un an après l'achat de *Partnership*, un événement est organisé dans la maison de famille de l'écrivain, à Saint-Florent-le-Vieil, pour permettre à une centaine de personnes curieuses et attentives de découvrir le précieux petit cahier. Une double page est exposée sous vitrine et une autre page lue à voix haute par un comédien. L'extrait évoque le voyage en train entre Angers et Paris, passage jugé par les spécialistes représentatif de la future langue gracquienne, et de son art affirmé de la description d'un paysage en mouvement, du rapport à la vitesse et au temps.

Mais une autre musique est à entendre, me semble-t-il, dans ce texte qui est d'une autre nature que le reste de l'œuvre – si l'on excepte les trois textes composant *La presqu'île*, qui a tout du récit autobiographique, et *Prose pour l'étrangère* dont le statut est assez complexe. Si la question amoureuse est omniprésente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq, elle l'est sous la forme d'une tension érotique extraordi-

naire, parfois vénéneuse comme dans *Au château d'Argol*. Cette tension retarde sans cesse le dénouement, le passage à l'acte. Gracq est un écrivain du désir, et donc de l'attente et de la tension. Il est à l'opposé du Louis Calaferte très dionysiaque qui écrit le *Septentrion*, ou du Henry Miller des deux *Tropiques*, tout en pouvant être lu comme un grand observateur du désir amoureux. L'intérêt de *Partnership* est de nous faire voir le futur écrivain se confrontant déjà à la description de cette attente, de ce désir que *La presqu'île* nous montrera presque plus important que la vie réelle, dans laquelle il pourrait être réalisé. Il nous le montre aux prises avec sa propre vie, avant que cette tension ne devienne un projet esthétique conscient et porté à ébullition par le talent de l'écrivain.

Juillet 2019. Conformément au souhait de Gracq, la publication de ce cahier reste impossible. Je le vérifie dans le testament qu'il a rédigé en 2000, où il est indiqué explicitement que tout texte inédit ne pourra être publié qu'à partir de vingt ans après sa mort, soit en 2027. Dont acte. Par curiosité, je me mets à lire la suite du testament et notamment la partie concernant le legs de ses biens matériels. Outre la maison de Saint-Florent, les différents appartements (à Paris, en Vendée) et terrains agricoles, on trouve une liste de sept héritiers parmi lesquels, en toute logique, André Charlot, dernier membre de la famille de Gracq encore en vie (la sœur de l'écrivain étant décédée au début des années 2000). L'écrivain lui cède un million de francs.

Mais une deuxième personne se voit léguer la même somme : mademoiselle Marie-Thérèse Prat, née le 6 mars 1910 à Lannion, domiciliée à Brest. La date de naissance, le lieu, les initiales, tout semble correspondre. Soixante-dix ans après cette fameuse année parisienne et cette histoire d'amour inachevée, voilà donc révélée l'identité de celle que Julien Gracq aura aimée passionnément ! Qu'en conclure ? Que l'auteur fit une dernière déclaration à Marie-Thérèse Prat par ce geste ultime, sans jamais l'avoir revue ? Ou qu'après l'année 1931 des échanges se sont poursuivis ? épistolaires, réels, les deux ? Si elle se vérifiait, cette deuxième hypothèse troublerait l'image bien entretenue de « l'ermite de Saint-Florent »... Elle révélerait un élan sentimental que rien ne pourrait éroder, ce qui constitue un témoignage émouvant – qu'on soit un écrivain de la trempe de Gracq ou un anonyme tout entier à sa propre vie.

En attendant le flot

Certains livres, surtout s'ils sont d'un volume réduit et précédés d'une aura particulière, sont à ouvrir avec précaution. Chronique d'un échouage de Nora Mitrani relève de ce protocole de déminage.

par Jean-Louis Tissier

Nora Mitrani
Chronique d'un échouage
Postface de Dominique Rabourdin
L'œil ébloui, 87 p., 14 €

L'aura de l'œuvre de Nora Mitrani, sa mise en charge, a été amorcée par quelques lignes, dotées, de [Julien Gracq](#) : « Texte savamment disloqué, sujet de nouvelle traîtreusement, malignement désarticulé, livré comme un kaléidoscope à toutes les ressources qu'engendrent les temps constamment rompus du verbe : présent, imparfait, passé simple, plus-que-parfait. »

Le lecteur-recenseur ainsi prévenu (depuis 1988 !) se doute que cet échouage n'aura rien d'une robinsonnade édifiante. La trame du récit est celle d'une remontée du très bas-Rhône, de Port-Saint-Louis vers Arles. Avant cette escale, le navire rencontre un banc de sable sur lequel il s'échoue. Puis, une semaine plus tard, une crue providentielle de la Durance apportera au Rhône le débit remettant le navire à flot. Un échouage n'est pas un naufrage, les passagers y sont saufs, ils peuvent alors méditer sur leur sort dans un huis clos fluvial.

Cette chronique combine, dans sa dislocation, les fragments d'un journal de bord consignants les événements liés à navigation rhodanienne et les pensées, les rêves qui animent l'attente d'un sauvetage. Mitrani connaît l'essentiel des particularités de la navigation sur le Rhône, ses règles et ses risques, notamment pour les plaisanciers novices. Ceux-ci sont au nombre de cinq, un pilote marin (d'eau salée) et deux couples. La *Chronique* joue sur l'alternance de scènes techniques (chenal, épis, amarre, bouldard, roof, bout) et de l'évocation de moments de la vie à bord, ou sur les berges. La narratrice conserve une distance certaine à l'égard de cette expérience : « *Notre aventure est dérisoire, fabriquée par un démon de dernière catégorie* ». Tout le récit est balisé de

remarques ironiques sur cette entreprise qui, à peine commencée, tourne court. « *Nous ne pouvions pas couler dans le Rhône puisqu'il n'y avait pas assez d'eau.* »

L'un des passagers, qui a navigué sur l'Orénoque et l'Amazone, anime de ses souvenirs l'attente du renflouage, alors des silhouettes d'Amérindiens se glissent au cœur des rizières de Camargue, contrepoint à ce voyage interrompu. Les péniches de pétrole ou de sable croisent, indifférentes, l'épave des touristes, qui est secouée par les remous créés par le trafic industriel.

Tout avait commencé à Martigues par la visite d'un musée inattendu, celui que Justin, mutilé aveugle de la Grande Guerre, a dédié à un érotisme exubérant, par des images et des machines. L'épisode est comme la visite d'un quartier chaud dans un récit de marins. La séquence camarguaise, avant l'échouage, est une réussite parfaite. Mitrani compose une sorte de travelling sur fond de marais ensauvagés et de rizières calibrées. Dans ces paysages, le fleuve, [le Rhône](#), est un acteur du récit : ses eaux s'opposent à la remontée, ses démons (remous et bancs de sable) scandent la navigation, son peuple (les mariniers experts) rappelle aux égarés ses lois élémentaires. Enfin, le récit comporte, comme des inserts flotants entre deux eaux, des images « déroutantes » en ce sens que le fil narratif se détend pour accueillir un fier taureau, des méduses, l'antre de Justin, un naufrage sur l'Orénoque.

Julien Gracq, comme s'il avait enfin fait le deuil de sa compagne, a proposé au lecteur d'aujourd'hui de retrouver l'écrivaine, celle-ci « *dissimulant avec coquetterie la richesse de son écriture, laissant à peine affleurer de loin en loin les touches d'un humour décapant* ».

En 1955, André Breton lui avait ainsi dédicacé la réédition des *Vases communicants* : « *À Nora Mitrani, pour le plaisir de lui redire que l'idée que je me fais de la noblesse est souvent passée*



EN ATTENDANT LE FLOT

par les inflexions de sa voix et de sa pensée, son ami André Breton ». Pour sa postface, « Nora Mitrani ou la liberté d'être », Dominique Rabourdin a eu accès aux notes que le frère cadet de Nora, le réalisateur Michel Mitrani, avait rassemblées. Le texte de cette chronique, écrite après une croisière, au tournant des années 1950, avait été publié partiellement en 1963 par Françoise Mallet-Joris. Cette édition complète du tapuscrit et la postface nous rendent présente cette autrice attachante.

Dominique Rabourdin précise et situe la figure singulière de l'écrivaine et de l'intellectuelle. Nora fut l'une des rares femmes militantes du groupe surréaliste de l'après-guerre, elle s'y en-

Nora Mitrani à Venise, entourée de Julien Gracq et André Pieyre de Mandiargues © Ville de Nantes-Bibliothèque municipale

gage dans des projets et réalisations d'éditions et d'expositions. Elle poursuit des études de philosophie, dans la clandestinité après la rafle du Vel d'Hiv. Elle séjourne au Portugal sous la dictature de Salazar et rend compte par des articles de la réalité politique et sociale du pays. Elle participe aux travaux de Gurvitch au Centre de sociologie de la connaissance. Ces recherches accompagnent ses essais littéraires sur Sade, Bellmer et Pessoa. Sa vie courte (1921-1961) mais intense a croisé celles d'André Breton, de Hans Bellmer, d'André Pieyre de Mandiargues et marquée celle de Julien Gracq.

Des mains aux étoiles

Quel point commun y a-t-il entre la découverte d'une grotte dans les Pyrénées, la peinture de Pollock, la catastrophe de Courrières au début du XX^e siècle et les photographies de Diane Arbus ? Aucun, sauf à lire *Le monde horizontal* de Bruno Remaury un livre entre l'essai et le récit qui réunit tous ces récits.

par Norbert Czarny

Bruno Remaury
Le monde horizontal
José Corti, 176 p., 17 €

Le livre de Bruno Remaury est ainsi constitué de récits dont certains mettent en scène des personnes ou personnages ayant réellement existé, d'autres des êtres fictifs ou légendaires. À côté de Félix Régnault, de Leonard de Vinci ou du photographe August Sander, on trouve Harry, conducteur de bus Greyhound après la Seconde Guerre mondiale, Anna, une émigrante arrivée aux États-Unis dans les années 1910, Noé, Isaac et Daniel, trois figures de la Bible dont la puissance symbolique reste forte. Le premier rappelle notre peur du déluge (qu'il soit d'eau ou de feu), le deuxième est devenu aveugle, comme un personnage du livre portant ce prénom, le troisième interprétait les songes du roi Nabuchodonosor, et être devin, on le sait, est un pouvoir bien singulier.

L'enchaînement entre les récits, séparés par des blancs ou par un changement de chapitres, n'a rien de chronologique, bien que ce *Monde horizontal* raconte comment « *une vision mythologique de l'espace a remplacé une vision mystique du temps* ». Ou, écrit le narrateur : « *Le monde horizontal est fait de routes et de croisements, et si nous gardons au fond de nous du respect pour l'homme vertical, c'est dans ce mouvement extensif et horizontal permanent que nous vivons.* » On imagine une linéarité, une progression ; elle se fait par détours apparents. Ces propos peuvent sembler bien abstraits mais ils concluent un livre au contraire bien concret.

Tout commence en effet dans la grotte de Gargas. Régnault découvre sur les parois des mains, « *mains isolées ou regroupées, déployées comme*

une nuée d'oiseaux ». Elles lui font comprendre que « *l'homme ancien* » ne se contentait pas de ramper, d'être sans cesse au sol, mais regardait vers la voûte, « *afin de marquer la direction vers laquelle lui et les siens tendaient, celle de l'indicible et écrasant édifice de la transcendance, de l'abrupte autorité des astres, des ancêtres et de la déité* ».

La grotte, la caverne, la mine, sont, avec la forêt, les espaces dans lesquels les hommes accèdent à la peur et à la transcendance. L'auteur le rappelle simplement : de la légende des sept dormants à la naissance du Christ à Bethléem en passant par la grotte où Jean de Patmos écrit l'Apocalypse, on ne compte plus les lieux sombres et enfouis où l'humanité se raconte. Pour le dire avec les mots de Bruno Remaury : « *Dans la nuit de la grotte s'enfante le sacré* ». La forêt est l'espace de l'ogre (Sayé en est une figure, comme Christophe, devenu le saint quand il porte l'enfant Jésus sur ses épaules) et des monstres. L'espace de la peur. Laquelle ne quitte jamais l'homme. C'est celle des rescapés de Courrières, survivants qui, à l'instar de Berton, marchent les mains en avant, pour retrouver un passage, celle des États-Unis obsédés par le Mal qu'incarnent les « rouges », après l'explosion de la bombe atomique, celle que raconte aussi Vinci, écrivant que « *qui ne chemine pas toujours dans la peur subit maintes injures et souvent se repent* ». La peur que le peintre décrit dans ses toiles est celle du déluge. Sa ville, Milan, est entourée d'eau. Les crues du Pô dévastent tout et, avant même que les catastrophes climatiques ne nous terrorisent, l'apocalypse est là, en ces temps que l'on croit déjà anciens : « *Léonard décrit des batailles, des carnages, des désespérés. On est loin des sourires confondants d'immatérialité* ».

Les peurs reviennent, les mains demeurent, les mains font le lien, allient le haut et le bas comme dans la grotte, et comme on le lit aussi dans

DES MAINS AUX ÉTOILES

l'histoire de Marie. Elle appartient à une dynastie bourgeoise, à l'abri de tout, et pourtant, elle a peur de la main tremblante qui se tend vers elle, peur du déclassement. Sa maison se trouve au sommet d'une colline : « *Elle le sait, elle, que la beauté est en haut, au propre comme au figuré, et qu'à la verticale sacrée de l'homme ancien qui allait du noir de la grotte aux astres et à la déité répond une chaîne profane qui va de l'enfer de la mine au paradis de la colline, de l'usine grise à la lune claire, au-dessus d'un parc ordonné.* » Question d'espace donc, et de liens verticaux. C'était le projet d'[August Sander](#) : montrer la chaîne des hommes à travers les métiers, les fonctions, montrer que chacun a sa place, du plus humble au plus puissant, du pauvre d'esprit au savant : « *Pour August, les étoiles là-haut ont leur double dans la détresse ici-bas, et en traçant cette ligne qui relie la brillance des astres aux visages du chômage, il signifie qu'en fin de compte chaque homme est nécessaire à la physiologie du temps et que, comme dans toute chaîne, l'on ne peut enlever un maillon sans que celle-ci se brise.* » Les nazis ne pouvaient supporter la photographie de Sander. Ils ont détruit ses négatifs, et avec eux les chaînons de l'humanité qu'ils déniaient.

Et puis il y a l'espace, la mer que franchit Amerigo Vespucci, les vastes territoires qu'arpentent les cars Greyhound, et qui fondent pour partie la mythologie américaine. Ils incarnent « *la consécration de la géographie comme modèle de développement* ». Les États-Unis, ce sont aussi les émigrants qui ont peur d'être refoulés à Ellis Island et les combattants, seuls avec le poids d'une guerre terrifiante, impossible à raconter. L'histoire d'Isaac le vétérans, voyageur qui veut retrouver les siens et connaîtra un sort inique, est là pour rappeler quel monde était et reste celui du Sud. Il deviendra aveugle, comme le patriarche biblique, mais n'aura pas à choisir entre Jacob et Esaü pour savoir qui sera le nomade et qui règnera sans partage sur les peuples de la terre. Isaac le vétérans deviendra le sujet qui erre et cherche en vain sa place.



© Jean-Luc Bertini

Harry, Isaac le vétérans, Anna... des visages, des corps, des regards. Peut-être des photos de Diane Arbus, cette jeune fille riche qui ne se sentait pas non plus à sa place dans son milieu, et qui allait de côté dans les marges. Bruno Remaury la compare à Sander : « *Ainsi, là où les photographies d'August montraient comment l'individu se définit par sa relation au monde, celles de Diane montrent comment c'est son propre monde qui définit l'individu.* »

Et puis, pour dire l'espace, Jackson Pollock, qui appuie ses paumes sur la terre « *et, par ce geste, il met à bas la direction que la peinture s'était jusqu'alors presque elle-même fixée* ». Ce n'est pas sans rapport avec ce qui s'est passé à la Renaissance, avec Leonard. Le plaisir de lecture est, avec ce livre, celui que l'on ressent devant une œuvre qui s'interprète, qui ne se donne pas totalement, mais suppose attention et imagination. Aucun lecteur ne peut en détenir le sens juste, toutes les associations sont possibles. Les récits se font écho, des thèmes reviennent, proposant une histoire du monde : « *Sa roue ne tourne plus vers le haut ou vers le bas au gré de la destinée mais juste vers l'avant, vers un avenir sans limite, et ça de plus en plus vite, machine emballée, nulle rédemption, nulle rémission.* » C'est notre monde.

Chaos et beauté

On se tromperait en ne voyant en Paolo Rumiz qu'un écrivain voyageur, un reporter marchant ou pédalant, pour découvrir et montrer l'Italie de façon aimable ou divertissante. Appia, son nouveau récit qui paraît en France, est un livre de colère. Contre le mépris que ce pays a pour tout ce qui est au sud de Rome, contre l'incurie de l'État, contre le chaos qu'on a laissé s'installer et perdurer. Mais c'est aussi un livre d'amour pour les êtres rencontrés, les paysages, même défigurés, pour un passé symbolisé ici par une route romaine.

par Norbert Czarny

Paolo Rumiz

Appia

Trad. de l'italien par Béatrice Vierne

Arthaud, 528 p., 22,50 €

La colère de Rumiz, on la sentait déjà dans son précédent récit, *La légende des montagnes qui naviguent*, dans lequel, voyageant dans une Fiat « pot de yaourt », il suivait l'Appenin, du nord au sud, et montrait l'abandon et la désolation que quelques initiatives locales peinaient à compenser. De là à faire de Rumiz un pessimiste ou quelqu'un qui voit tout sous l'angle des victimes, il y a un pas que je ne franchirai pas. Il faut dire d'emblée que lire les récits de Rumiz, c'est s'embarquer, s'émerveiller, rire et rêver. On les lit, d'ailleurs, avec une carte sous les yeux, ou des cartes. Lesquelles manquent cruellement. Pour de mystérieuses raisons, ni la bibliographie ni les cartes [1] permettant de se figurer le parcours ne sont proposées par l'éditeur. Gênant, mais pas rédhibitoire. Rumiz part donc à pied vers Brindisi, en compagnie de quelques curieux comme lui. Parmi eux, Riccardo Carnovalini à qui on doit le guide des vingt-neuf étapes, à la fin de l'ouvrage, grâce auquel on peut se mettre dans les pas des voyageurs et s'arrêter dans quelques lieux très plaisants. La nourriture et la boisson sont souvent évoquées dans le livre et on trouvera quelques noms de pâtes méconnus, quelques recettes comme les freselle à Gallana et des adresses de restaurants ou d'auberges, au cas où.

Oui, au cas où l'on voudrait prendre la Via Appia, de Rome à la côte adriatique et à Brindisi. Cette route parfois pavée, souvent cachée ou effacée par d'autres beaucoup plus récentes, dont l'accès

est empêché par des barrières, barbelés, chiens errants hargneux, ronces et autres obstacles, cette route a été celle qui menait à Rome, selon l'adage, mais aussi celle qui partait de Rome. Dans un sens, les voyageurs venus d'Orient, comme Pierre et Paul venus prêcher la nouvelle foi chez les païens de la péninsule, dans l'autre la « Parthica », légion puissante, ordonnée, qui avait besoin d'une route filant droit pour conquérir le monde. Et la Via Appia est, dans certains tronçons, plus droite que le plus monotone des *freeways* américains. Ce qui n'exclut pas des détours comme on le lit, et comme on peut le voir grâce à la carte tracée à la main par l'auteur, et portant les noms latins des lieux que ses compagnons et lui arpentent.

Le voyage se constitue de vingt-neuf étapes d'environ quinze kilomètres chacune. Autant de difficultés, de douleurs, de fatigue, de soif, et de plaisir. Si Rumiz mentionne les bobos divers, les coups de mou et les crampes d'estomac, c'est pour dire que la Via Appia n'est pas le chemin de Saint-Jacques de Compostelle, qu'il n'a pas l'air de porter dans son cœur, c'est aussi pour montrer comment l'écriture naît de la marche, voire des pieds. Lesquels sont humains et fragiles, comme le pays qu'ils traversent. Qu'est-ce que ce voyage, dès lors, sinon « *la recherche d'une très ancienne route, ou plutôt une vue en coupe de l'Italie d'aujourd'hui, un carottage dans la stratigraphie la plus profonde de nos vices et de nos vertus ?* »

Un pays composite, un chaos et parfois « *un festin de démolition* ». C'est le premier constat des explorateurs. Outre que la route est souvent masquée par d'autres routes, ou cachée par des obstacles divers, elle est l'objet de convoitises : le

CHAOS ET BEAUTÉ

pavement a été volé, et posé dans les allées de maisons construites à proximité par des nouveaux riches, des mafieux ou des ignares (la combinaison des trois est envisageable) simplement désireux de montrer ce qu'ils possèdent. Face à ces gens tout droit sortis d'un film de Sorrentino ou d'une berlusconerie quelconque, les archéologues sont des ennemis, des empêcheurs de voler en rond. D'où, dès les premières pages du récit, le parti pris de Rumiz, répondant d'avance aux objections sur son livre : « *Un voyage peu "patriotique" – diront peut-être certains –, parce qu'il n'omet pas la laideur et lave le linge sale en public plutôt qu'en famille. En réalité, c'est un geste d'amour désespéré envers notre pays et un appel visant à rassembler ce qu'il a de meilleur.* »

Ce qu'il a de meilleur est là, après Bénévent, du côté de la Lucanie racontée par Carlo Levi dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, du côté des Pouilles, à Oria et ailleurs, dans cette « Italie de l'est », celle qui va de Trieste à Tarente, et que l'auteur met en parallèle avec celle de l'ouest, longée par la Tyrrhénienne, entre Gênes et Reggio. C'est une Italie aux nombreuses influences, aux strates aussi riches qu'un millefeuille : elle est samnite (les premiers à avoir vaincu les Romains à la bataille des Fourches Caudines), elle est grecque, elle est juive (à Venosa, à Oria), elle est arabe, normande, bref, elle ne ressemble nullement à cette Padanie mythique inventée par des démagogues qui hurlent sans cesse à l'invasion. Raconter ce mélange impose aussi une diversité d'angles : « *Nous sommes en train de tisser une rhapsodie italienne dans les règles, un tel amalgame d'archéologie, d'enquête, de paysages, d'ethnologie et d'impressions personnelles que je me demande bien comment je vais faire pour coucher tout ça sur le papier.* » L'auteur s'inquiète à tort : c'est justement ce chaos qui fait la beauté du livre, cette façon de passer de l'Antiquité au monde moderne, de raconter une rencontre avec les derniers villageois d'un pays de Basilicate, ou avec une archéologue près de Bénévent, qui fait la force du texte. Mais aussi de décrire le désastre de Tarente : une usine ILVA, qui empêche les enfants de jouer dehors, et provoque des milliers de cancers. Les hommes politiques en charge restent incapables d'agir.

Si j'insiste sur « l'Orient » méconnu ou ignoré de l'Italie, je ne veux pas négliger sa façade du Latium, dont l'écrivain montre à la fois la grandeur

et la décadence (terme qui s'applique parfaitement à Capoue, où Hannibal perdit la tête et sans doute plus que cela). Rumiz décrit les marais pontins, asséchés dans les années 1930 pour qu'on y crée des villes comme Sabaudia, Littoria, Aprilia ou Pontinia. Dans cette région, écrit-il, « *le fascisme n'est pas un credo politique, c'est une légende* ». Aussi terrible que ce soit, il faut prendre en compte cette dimension si l'on veut comprendre l'irrésistible ascension d'un tribun qui fait la tournée électorale des plages, en jouant sur les symboles liés à Mussolini. Les temps italiens sont mêlés, et les codes qui les accompagnent. Quand ils sont perçus, connus. En effet, ce que montre le voyage à travers ce pays, aujourd'hui (le livre a paru en 2015 et le nom de l'actuel ministre de l'Intérieur y apparaît déjà une fois), c'est que l'oubli du passé est assez général : « *ce n'est pas le Sud, mais l'Italie tout entière qui a peur de l'Histoire* ». Et dans une autre page, Marco, un des compagnons de voyage, pointe le pire : « *Le diable, c'est aussi la fin de la mémoire. C'est la chute de la connaissance façon Ulysse. Je suis épouvanté par l'absence de curiosité, par le manque d'éléments ludiques dans l'apprentissage* ». Il parle certes des enfants, mais comment ne pas voir que les adultes sont aussi visés ? *Sapere*, la saveur, n'est pas sans lien avec *sapere*, savoir. En français, aussi et [Roland Barthes](#) l'avait bien montré.

Ainsi, chez les oublieux, s'effacent le nom et l'œuvre positive de Frédéric II, souverain des Pouilles au Moyen Âge dont Rumiz montre qu'il aurait pu incarner les Lumières de façon anticipée. Ainsi s'effacent les « routes, ponts, aqueducs, relais de poste », œuvre des bâtisseurs romains, et le goût des lois, de l'éloquence, hérité des Grecs, et si puissant un temps. Ainsi disparaissent les épigraphes, parfois émouvantes, souvent drôles, qui émaillent les murs sur le chemin, et rappellent certaines séquences du *Satyricon* ou de *Fellini Roma*.

Appia est un récit tonique, vivant, pour qui préfère les cartes et la marche au GPS (auquel Rumiz consacre quelques pages bien senties) et à la monotonie des autoroutes. C'est un hymne à l'Italie et, même si le livre paraît en automne, on a envie aussitôt d'aller à l'Irpinia goûter le *pecorino carmasciano*.

1. **On trouvera cependant ces cartes sur [la page de son éditeur](#).**

Londres à l'aventure

Londres est la ville de l'ancrage de Virginia Woolf, et de la modernité littéraire.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Virginia Woolf

Londres

Trad. de l'anglais par Chloé Thomas

Préface de Mario Fortunato

Rivages, 192 p., 18 €

On ne sera pas surpris en lisant les « esquisses londoniennes » de Virginia Woolf écrites entre 1909 et 1932 – certaines lui seront commandées plus tard par le magazine *Good Housekeeping* – de découvrir son obsession du détail, la place particulière qu'elle lui assigne dans l'ensemble, sa façon singulière, inédite, de voir, de noter, de se souvenir d'une ville métropole grouillante, bigarrée, cosmopolite, lieu d'un commerce incessant, une ville dont elle est familière depuis l'enfance, qu'elle perçoit telle « *une huître toute de perspicacité, un œil énorme* » au cœur de la réalité surgissant, vécue sur un mode insistant et qu'il s'agit de convertir dans la fiction, fût-ce en se donnant une injonction aussi simple que celle-ci : « *il faut vraiment que j'aille m'acheter un crayon !* ».

Sait-on combien Virginia Wolf avait de lucidité, de malice, d'humour, elle dont le sérieux et la gravité le disputaient souvent à une âme d'enfant ? Ainsi, cet être *wittyful* que révèle l'ensemble de la sensibilité de cette « native » de Bloomsbury, d'ailleurs où s'arrête le Vieux Bloomsbury, le quartier des intellectuels ?

Elle explore Londres et ses environs, musarde, se promène dans les rues adjacentes comme dans les champs délaissés « *des draps verts, des palissades blanches* », dont on reconnaît au loin les clochers : elle se glisse dans la cité qu'elle surplombe parfois comme à l'intérieur de son travail. Elle approfondit sa connaissance intime des lieux, et s'étonne des surprises que lui réserve la connivence soudainement retrouvée de deux commerçants qui semblaient s'être plus tôt disputés, voire s'interroge sur la possible froideur du couple Carlyle dont elle visite la maison

sous l'œil narquois de la femme. « *C'est beau une rue en hiver. Elle est tout à la fois obscurcie et dévoilée* », s'émerveille-t-elle.

Qu'elle arpente longuement les quais de la Tamise, ou les docks, qu'elle décrive l'arrivée des navires chargés de marchandises où l'on peut encore trouver d'insolites trésors, qu'elle admire la « *splendeur charnelle des étals de bouchers avec leur flanchets jaunes, leur entre-côtes pourpres, les bouquets rouges et bleus des fleurs* », Virginia Woolf est d'emblée l'écrivain à l'imagination foisonnante, doublée du peintre qu'elle aurait pu également devenir. Qu'elle veuille dire également tout ce que charrie la population des ruelles, leur pauvreté, ce manteau jeté sur une vieille femme comme un dernier oripeau, qu'elle scande la « *fragile beauté du monde* », tout semble chercher à capter le sens caché du mot « phalène » qui apparaît subitement piquant du nez avec les avions imaginés lors d'un vol au-dessus de Londres, la *phalène*, ce papillon nocturne des régions tempérées, qui s'est adapté à l'évolution de son milieu par mutation, puis par sélection naturelle.

Le regard amusé, aigu, qu'elle pose sur les gens, leurs coutumes, leurs manies, ou sur les objets qu'ils chérissent et rapportent parfois de leurs lointains voyages, rappelle ces nuages qui semblent s'amonceler dans le ciel, avec la tentation, renouvelée, de vouloir, enfin, rassembler la surface des choses.

« *Mais ici nous sentons le besoin impérieux de nous arrêter. Nous courons le danger de creuser plus profond ce que l'œil agrée ; nous faisons obstacle à notre propre glissement le long du courant en nous agrippant à quelque branche, à quelque racine. D'un moment à l'autre, l'armée endormie pourrait s'agiter et éveiller en nous mille violons et trompettes en réponse ; l'armée des êtres humains pourrait s'arracher à son sommeil et affirmer toutes ses bizarreries, ses souffrances, ses sordidités.* »

Bourrage de crâne

On comprend que la littérature chinoise contemporaine soit faite majoritairement de récits qui tentent de revenir sur les périodes les plus sombres du passé récent et notamment les années 1965-1968 de la Révolution culturelle. Années cruciales et cruelles où la tyrannie de Mao ne put se maintenir qu'en instrumentalisant une partie de la jeunesse, les Gardes rouges, contre les « ennemis de classe » menaçant son pouvoir. Mêlée furieuse, luttes sans merci, campagnes de redressement idéologique en tout genre et millions de victimes. C'est le cadre général du Clou de Zhang Yueran, née dans la province du Shandong en 1982 et dont c'est le premier roman traduit.

par Maurice Mourier

Zhang Yueran

Le clou

Trad. du chinois par Dominique Magny-Roux

Zulma, 592 p., 24,50 €

L'anecdote principale du livre de Zhang Yueran est donc banale. Dans une petite ville de province pas très éloignée de Pékin, mais encore en partie rurale, les facilités meurtrières offertes par ces temps troublés permettent au grand-père d'une narratrice (il y a un autre narrateur), une fille de bonne famille, de se débarrasser du directeur-adjoint de l'hôpital universitaire où il exerce.

Il le fait d'une manière particulièrement habile et abjecte en profitant de la séance de « rééducation » où l'on roue de coups son rival pour lui enfoncer dans le crâne un clou, ce qui détermine une infection à bas bruit et transforme le malheureux en légume. Pas vu pas pris, ou sans doute vu par des témoins et peut-être aidé par un complice. Il y a enquête mais l'omerta règne, personne n'ayant intérêt à se mettre en avant quand les Gardes rouges qui rôdent saisissent n'importe quel prétexte pour régler leurs comptes privés en toute impunité. Et d'ailleurs quelqu'un s'est pendu, ce qui fait de lui, sans la moindre preuve, un coupable idéal. L'hôpital, qui se sent responsable de l'affaire, octroie une pension à l'épouse qui devrait rapidement être veuve mais ne le sera pas, car l'homme-légume survit indéfiniment. C'est un autre enfant, petit-fils de l'homme-légume et ami de la première narratrice,

qui assume le rôle de second narrateur, en alternance avec elle.

On comprend aussi que cette longue histoire sinistre et macabre ne puisse être écrite que dans le cadre d'un naturalisme auquel ont recours tous les chroniqueurs chinois aux prises avec l'effroyable réalité politique du maoïsme et de ses suites. Il n'y a donc guère d'originalité fracassante dans le cheminement littéraire d'un roman dont la seule singularité structurelle, très relative, est le dispositif alterné narratrice/narrateur qui transforme le texte de Zhang Yueran en roman par lettres au cours desquelles, parcourant les années qui les ont menés de l'enfance à l'âge adulte, la fille et le garçon découvrent peu à peu ensemble l'atroce vérité d'un crime sordide qui a totalement intrigué, puis façonné, puis détruit leur relation et leurs deux existences.

Comment se peut-il, dans ces conditions que, malgré le peu de surprises proprement esthétiques que ce texte présente – et bien que la chronique au long cours d'« histoires véritables » ne soit pas ma tasse de thé –, j'aie pris le plus vif intérêt à lire ce roman d'une écrivaine de trente-sept ans ?

Eh bien ! d'abord ce naturalisme-là n'est pas celui, volontiers languissant et/ou accrocheur (généralement les deux), de tant d'autres conteurs du « vécu ». Le récit n'a ni longueurs ni complaisances. Ses protagonistes sont d'une rare complexité psychologique, la fille lucide et dépourvue d'illusions en ce qui concerne les sentiments mais néanmoins passionnée, le garçon velléitaire



Zhang Yueran © Li Jinpeng

BOURRAGE DE CRÂNE

et rêveur impénitent, puéril au fond, mais sans que jamais l'auteur se perde à leur sujet dans des tentatives d'explication, de justification, de jugement.

Est-ce un effet de la résignation confucianiste, ou d'une vague imprégnation chrétienne qui perce ici ou là, cette histoire funèbre a paradoxalement des aspects rafraîchissants, peut-être parce que la tendance à la solitude, le goût de la nuit, de la méditation qui ne vise aucun but, traversent de bout en bout les aventures de deux êtres faits l'un pour l'autre, dont les trajectoires, fixées dès l'enfance par une insurmontable différence de statut social, ne se rejoindront pas en dépit de la transformation accélérée du décor de la société chinoise.

L'absence de happy end est à mettre au crédit de Zhang Yueran. Elle permet une fin sans conclusion, sans solution, les amants impossibles étant abandonnés dans le courant d'un échec qui ne renvoie qu'à la vacherie de la vie. L'avantage supplémentaire que comporte ce refus de tirer quelque leçon que ce soit des événements relatés, c'est que le lecteur revient alors tout naturellement à l'énigme

de cette terrible histoire de clou qui, en vérité, ne peut s'arrêter à aucune certitude. L'enquête est trop obscure, au fond trop peu documentée, pour que le grand chirurgien devenu une sommité académique puisse être à coup sûr convaincu de manigances criminelles et même sadiques avérées, bien que la chose soit évidente pour sa petite-fille comme pour le petit-fils de la victime.

Une nouvelle piste devient alors tentante, celle de la métaphore portée par l'homme-légume qui a fini par être extrait de son mouvoir au long cours par une soignante bénévole convertie au christianisme et obsédée par le remords de n'avoir pas contribué à confondre l'intouchable chirurgien dont elle aussi soupçonnait ou connaissait la culpabilité.

Décérébré, l'homme-légume disparaît dans un compartiment secret du récit, mais rien ne dit qu'il meure ou même qu'il doive mourir un jour. N'est-il pas la personnification du peuple chinois tout entier, échappé d'une dictature sanglante pour tomber dans une Chine orwellienne dont nul ne sait si elle recouvrera un jour, en matière de capacité de choix démocratique, un cerveau politique intact ?

Un Banquet très imparfait

Irène Rosier-Catach, spécialiste de l'œuvre de Dante, n'est pas convaincue par la nouvelle traduction d'un traité du poète, Le Banquet, réalisée par René de Ceccaty.

par Irène Rosier-Catach

Dante

Le Banquet

Trad. de l'italien, préfacé et annoté
par René de Ceccaty. Seuil, 324 p., 24 €

Ceci n'est pas un compte rendu mais plutôt une manifestation d'agacement devant la désinvolture des éditeurs français, qui, comme le Seuil, publient une nouvelle traduction du *Banquet* de Dante sans s'assurer au préalable de son contenu – à quand la généralisation du système de « referres » dans l'édition scientifique française ? Bien sûr, c'est le traducteur qu'il faut d'abord incriminer, mais c'est l'éditeur qui prend la décision de commander, et de publier.

Qui est responsable ? Aucune collection, aucun directeur de collection ne sont mentionnés ! La quatrième de couverture elle-même est fautive, en indiquant que le *Banquet* se fonde sur « un commentaire allégorique de trois chansons d'amour », alors qu'il comporte, en plus d'une longue introduction, un autocommentaire littéral et allégorique pour les deux premières, et, pour la troisième, un commentaire seulement littéral, revendiqué comme tel en raison de son objet, la noblesse. Dans le cas du *Banquet*, et d'une traduction en général, la déontologie impose que l'on indique d'abord quel est le texte traduit. Le lecteur n'en saura rien, pourtant le texte fait difficulté en maints endroits, en raison des modes de sa transmission et de sa diffusion, tardive (voir l'édition critique de Franca Brambilla Ageno, *Le lettere*, 1995). Ensuite, elle exige aussi qu'on se rapporte à la bibliographie la plus récente – en l'occurrence ici au minimum à la dernière édition commentée italienne (Gianfranco Fioravanti, Dante Alighieri, *Opere*, vol. II, Mondadori, 2014), et bien sûr idéalement aux précédentes (notamment aux volumes de la traduction allemande commentée, Dante Alighieri, *Das Gastmahl, Philosophische Werke* 4/1-4, sous la direction de Ruedi Imbach, Meiner, 1996-2004), et

aux études spécialisées. La consultation de ces traductions commentées aurait non seulement évité bien des erreurs, mais permis de prendre la mesure de ce qu'est cette langue italienne qu'utilise le *Banquet*, et de son rapport au latin philologique de l'époque.

L'ouvrage a-t-il même été relu ? Pour prendre un simple exemple, on trouve deux dates différentes pour le *De vulgari eloquentia*. Les renvois explicites, internes au *Banquet* ou externes aux autres œuvres de Dante, ne sont pas précisés. Les rares mentions de littérature secondaire ne prennent pas la peine de donner les références, tant dans l'introduction (ex. p. 16) que dans les notes de l'édition. Lorsqu'il s'agit de traductions d'ouvrages anciens, le choix se porte sur de très anciennes traductions – probablement plus aisément disponibles en ligne (telle la traduction de 1824 de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, ou celle de 1862 de la *Physique*, etc.). On nous dit dans l'introduction que les références seront « explicites ou allusives » : allusives, elles le sont en effet comme la mention brute du *De intellectu* d'Albert le Grand, mais grossièrement fautives ailleurs : la dernière traduction des *Météorologiques* d'Aristote est attribuée à Thomas d'Aquin et la première à Albert le Grand, alors qu'elles furent réalisées respectivement par Guillaume de Moerbeke et Gérard de Crémone. Les références sont le plus souvent omises.

Dans certains cas, comme pour la *Summa contra Gentiles*, une description baroque minimale est donnée – le lecteur sera certainement surpris de voir Thomas d'Aquin voisiner avec saint Augustin parmi les « Pères de l'Église », et, par contre, s'étonnera de voir Dante parler de « Saint Thomas d'Aquin » alors que sa canonisation n'eut lieu qu'en 1323 ! Répétons-le, s'appuyer simplement sur les commentaires et études existants, à défaut d'effectuer une recherche originale, aurait au moins permis d'éviter approximations et erreurs (on se demande bien d'où sortent certaines affirmations, comme l'adhésion de Dante « au franciscanisme »), et aurait fourni au lecteur

UN BANQUET TRÈS IMPARFAIT

des éléments indispensables à une bonne intelligence du traité.

On considère que le *Convivio* a comme *terminus post quem* la fin de l'année 1303 ou le début de l'année 1304, comme *terminus ante quem* 1307-1308, avec une interruption, pour la rédaction du livre IV (écrit après mars 1306), durant laquelle a pu se situer la rédaction du *De vulgari eloquentia*. La date de composition ici indiquée (« entre 1297 et 1314 »), sans aucune justification, est totalement fantaisiste, puisque le *Banquet* comme le *De vulgari eloquentia* sont sans aucun doute possible composés postérieurement à 1297, après la double condamnation qui conduira Dante à l'exil de Florence (1302), exil dont le poète se lamente avec douleur dans les deux ouvrages (*Convivio* I 3 4-5, *De vulgari eloquentia* I 4 3).

Fantaisiste aussi l'affirmation selon laquelle le traité aurait été écrit « pendant la rédaction de la Divine Comédie » : on s'entend au contraire pour expliquer l'interruption du *Convivio* et du *De vulgari eloquentia* par le début de la rédaction de la *Comédie*, en considérant que les premiers chants de l'*Enfer* furent commencés vers 1307, et travaillés jusqu'en 1314 [1]. Cette affirmation du traducteur irrigue et conditionne pourtant l'ensemble de l'« Introduction », laissant entendre à plusieurs reprises, à tort, que les deux ouvrages sont contemporains, trouvant même une citation de la *Comédie* dans un des traités, et de ce fait présentant le *Convivio* comme une explication ou une mise à plat des principes et savoirs, d'origines diverses, qui sont mis à l'œuvre dans le grand poème, une exposition de l'« arrière-fond linguistique, philosophique, moral, théologique et astronomique de son grand poème qu'est la Divine Comédie » – ce qui empêche de saisir la logique propre du traité, éthique et politique, dans la période particulière de sa composition.

Le traducteur prétend également, toujours sans justification, que c'est la rédaction de la *Monarchie* qui expliquerait l'interruption du *Banquet*. Or si la date de la *Monarchie* a fait l'objet de longues discussions de la part de la critique et reste problématique, on tend néanmoins à la situer comme contemporaine du *Paradis*, même indépendamment de la référence, d'interprétation controversée, de la *Monarchie* I 12 6 au *Paradis* V 19-24. On a bien mis en évidence à la fois les parallèles et les différences, sur le plan de la doc-

trine, et l'on pense maintenant à une composition progressive de la *Monarchie* [2].

Le *Banquet* est un traité incomplet, comme le *De vulgari eloquentia*, quasi contemporain. Dante choisit une forme très particulière pour assouvir la soif de savoir présente en tous les hommes : le commentaire de ses propres *canzone*. Le premier livre est un magnifique plaidoyer visant à établir que la langue vulgaire peut seule remplir cet objectif. Notons à ce propos qu'il est fautif de restreindre, comme il est fait dans le livre I, l'acceptation de *volgare* en le traduisant par « langue parlée » (ou « langue courante »). L'important pour Dante, tant dans le *Convivio* que dans le *De vulgari eloquentia* (I 1), est de distinguer deux *locutiones*, deux modes d'expression, le « vulgaire » et le savant, par un certain nombre de traits et de propriétés, la distinction oral/écrit n'étant pas mentionnée : « le vulgaire est le plus noble, d'abord parce qu'il a été le premier que le genre humain a été utilisé, ensuite parce que le monde entier en jouit, bien qu'il soit divisé selon diverses prononciations et vocables, enfin parce qu'il nous est naturel, alors que l'autre est, plutôt, artificiel » (*De vulgari eloquentia* I 1 4). Le « vulgaire » (*volgare*) est la langue des hommes et femmes du peuple (les *vulgari*), distincte de celle réservée à l'élite des « lettrés » (*litterati*), la langue qui peut donc seule servir à transmettre le savoir à tous [3].

Dante nous indique métaphoriquement que le *Banquet* aurait dû comprendre quatorze traités (*Convivio* I 1 14), chacun consacré au commentaire d'une chanson, portant sur l'une des vertus : « Les plats de ce banquet seront ordonnés de quatorze façons, c'est-à-dire selon quatorze chansons ... ». Or ici la note 1, p. 57 (« Dante n'en a écrit que trois n'ayant pas achevé son livre ») est grossièrement fautive, ne distinguant pas les chansons, écrites antérieurement, avant l'exil, et le *Banquet*, postérieur, qui se donne pour but de les commenter pour en donner la signification véritable : l'ouvrage, incomplet, commente de fait seulement trois d'entre elles, mais celles-ci constituaient les chansons 2, 3 et 4 d'un ensemble ordonné de quinze chansons. Le *Banquet* fait à cinq reprises des renvois aux traités qui étaient projetés, que l'on peut associer à certaines des chansons. L'édition critique de Domenico De Robertis (2002) a établi que l'ensemble ainsi ordonné, longtemps attribué à l'initiative de Boccace, car présent dans trois de ses *codices* autographes, était en fait attesté par une tradition manuscrite indépendante et antérieure.

UN BANQUET TRÈS IMPARFAIT

La critique se divise sur la composition de ce qu'on appelle *il libro delle canzoni*, sur le rôle joué par Dante dans celle-ci, et sur sa relation avec le *Banquet*, selon son projet initial et son inachèvement final. Selon Enrico Fenzi, dans l'introduction de *Le canzone di Dante* (Le Lettere, 2017), les chansons auraient été composées en des moments et en des occasions diverses, puis ultérieurement regroupées par Dante, indépendamment de leurs dates de composition.

Je ne commente pas davantage l'introduction, qui ne peut certainement pas servir de guide à la lecture – on y rencontre de nombreux développements pêle-mêle, par exemple sur la différence entre l'usage de la patristique chez Dante et chez Foucault, sur leur conception différente de la « chair » (ce qui est dit de la patristique par rapport à Dante est souvent étrange, ainsi pourquoi comparer le *Banquet* aux « manuels de conduite conjugale... habituels à la patristique » ?), qui n'éclairent en rien notre traité, et de fait s'appuient presque exclusivement sur la *Commedia*, abondamment citée. On y lit des allégations sans fondement, par exemple cette mention de « modes de raisonnement antiques et chrétiens primitifs » sur lesquels s'appuierait Dante. On ne trouvera absolument rien, par contre, sur les liens explicites, et abondamment étudiés, du *Banquet* comme des autres œuvres de Dante à la philosophie médiévale.

Le chapitre V de l'ouvrage de Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs* (Fribourg, 1996) donne le contexte de l'œuvre, et décrit de manière claire le projet du *Banquet* comme « un traité de philosophie rédigé en langue vulgaire », écrit par un laïc pour un public de laïcs, de *non litterati*, incluant donc les femmes. Dante tout à la fois reçoit et transforme le discours scolastique, sur différents plans, langue, forme, objet, finalité, limites [4]. C'est éclairé par la philosophie de son temps qu'il faut lire le *Banquet*, comme l'avait fait déjà, pour ne citer qu'un ouvrage en français, Étienne Gilson dans son *Dante et la philosophie* (Vrin, 1949) ; et plus récemment les nombreuses études qui ont diversifié les parallèles et éclairé par des réflexions contemporaines les thèmes abordés dans le *Banquet*, comme par exemple – pour rester dans la bibliographie en langue française – le thème des Intelligences, ou celui de la noblesse, étudiés par Alain de Libera dans *Penser au Moyen Âge* (Seuil, 1991) et plus récemment dans le livre collectif *Dante et l'averroïsme*.

Il manque certes une traduction française à jour et savante du *Banquet*, celle de la Pochothèque, le plus souvent utilisée, n'étant pas accompagnée d'une annotation savante. Rappelons néanmoins l'existence de la traduction ancienne de Pézard (*Œuvres complètes*, Gallimard 1965), qui on le sait inventa une langue *ad hoc* pour rendre tant le latin que l'italien de Dante, de celle de Philippe Guiberteau (*Les Belles Lettres* 1968) marquée par l'idée datée que Dante serait un sectateur de l'ésotérisme gnostique, constamment en bataille « entre la Gnose et l'Eglise » (!). Ceci devrait précisément inciter tout lecteur, et a fortiori tout nouveau traducteur, à consulter les éditions et commentaires spécialisés du *Banquet*, et les ouvrages de référence s'y rapportant (voir en particulier P. Falzone, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, Il Mulino 2010) !

Naturellement, tout ce qui a été dit jusqu'à présent a des répercussions sur la langue de l'œuvre, et devrait en avoir sur la traduction elle-même. Comme l'explique clairement Fioravanti dans son introduction, le commentaire des chansons adopte le style universitaire : division du texte commenté du poème en sections, présence de *dubia* et de questions, jusqu'au livre IV qui a la structure d'une question disputée sur la noblesse, utilisation de paraphrases en forme de « digressions », argumentation sous forme de syllogismes. La « vulgarisation » du vocabulaire, déjà en germe dans la *Vita nova*, est également un trait remarquable du *Banquet*, avec des innovations lexicales entrées durablement dans la langue italienne, et des expressions caractéristiques de la scolastique. Fioravanti relève notamment le verbe *porre* qui rend le latin *ponere*, au sens fort de soutenir une thèse, ou des expressions caractéristiques de l'argumentation comme *è da notare (est notandum quod)*, *alla quaestione rispondendo dico (ad quaestionem respondendo dico)*. On lit aisément le latin derrière l'italien de Dante. Par exemple, *Per che si conchiude lo principale intendimento* (I v 15) correspond au latin *Quare concluditur principaliter intentum* (que ne rend pas correctement « Ainsi se démontre le premier principe » ; plutôt « Ainsi se conclut mon propos principal »).

Sur le contenu doctrinal, je me contenterai d'un seul exemple, en IV 4. Le chapitre commence par : « *Lo fondamento radicale della imperiale maestate, secondo lo vero, è la necessità della umana civiltade, che a uno fine è ordinato, cioè a vita felice* », ainsi traduit : « *Le fondement radical de la majesté impériale, selon la vérité, est la nécessité de la civilisation humaine, à savoir de la vie*

UN BANQUET TRÈS IMPARFAIT

heureuse ». *Civilisation* rend ici l'italien *civiltade*, correspondant au latin *civilitas*. Or ce terme a un sens technique, qui n'a pas à voir avec la civilisation (on comprendrait assez mal ce que ce mot veut dire en un tel contexte), mais avec la vie civile, la vie en société (expression retenue dans la traduction de la Pochothèque, 1996). Dante s'en explique immédiatement : personne ne peut parvenir au bonheur sans l'aide des autres, du fait que l'homme a besoin de nombreuses choses, auxquelles un seul ne peut suffire.

Et Dante conclut le paragraphe : « *E però dice lo Filosofo che l'uomo naturalmente è compagnevole animale* ». Or ici le traducteur choisit l'expression « *animal politique* » en indiquant en note que Dante veut plutôt dire qu'il est « *un animal aimant la compagnie* », et ajoute : « *Dante transforme la formule aristotélicienne, que je rétablis* » – une violence faite au texte, qui conduit à oblitérer tout le chemin parcouru par la formule, d'Aristote au Moyen Âge, notamment via Avicenne. *Compagnevole* est en effet le terme toscan dérivé, à travers le français *compagnon*, de différentes expressions renvoyant à la vie en société (par l'intermédiaire du *De regimine principum* de Gilles de Rome et du *De regno* de Thomas d'Aquin). Le sens n'est pas que l'homme « aime la compagnie », mais qu'il est par nature un être vivant en société, avec les autres hommes, dans chacun des cercles de la vie sociale, la famille, le quartier, la cité, le royaume, ce qui exige en chacun des règles et une forme de gouvernement. Chaque *civiltade* a sa fin particulière, jusqu'à celle propre au genre humain, qui a pour fin le bonheur de l'homme. Cette conception à la fois éthique et politique est essentielle pour Dante, il la développe dans tout ce chapitre, et la reprendra ensuite dans la *Monarchie* (I v 3-9) [5].

Ce type de « rétablissement », de correction du texte, est explicitement assumé par le traducteur à d'autres reprises, quand il explique qu'il est « *contraint de rétablir la traduction littérale* », tel le nom d'une planète derrière la périphrase imagée (en rendant *terzio cielo* par *ciel de Vénus*, dans le poème, p. 89, comme dans le commentaire qu'en fait Dante – ce qui n'a précisément rien de « littéral » !), et plus généralement quand il affirme avoir dû « *opter pour le "contenu véritable" des mots* » en délaissant leur « *apparence* ». Dans ces mêmes colonnes, Monique Baccelli se demandait comment réagirait le lecteur italien devant le choix également abusif que le même auteur fait dans sa



Dante par Luca Signorelli (XV^e-XVI^e siècle)

traduction de la *Commedia* de supprimer certains noms propres « *dont la présence impliquerait... de longues notes* ». Dante, si mal connu du public français, ardent défenseur de la transmission du savoir et de son amour pour la langue, n'aurait-il pas le droit, à la veille du sept centième anniversaire de sa mort, à de meilleurs égards ?

1. Voir notamment G. Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Carocci, 2015, chap. 21.
2. Voir la présentation synthétique des différentes options, et leurs enjeux herméneutiques, dans la récente édition de P. Chiesa et A. Tabarroni, Salerno editrice, 2013, §15, p. lx sq.
3. Cf. le glossaire de notre traduction du *De vulgari eloquentia*, Fayard, 2011, p. 322-324.
4. Voir R. Imbach et C. König-Pralong, *Le défi laïque*, Vrin, 2013, chap. V.
5. Je me permets de renvoyer à mon article « *Civilitas. De la famille à l'empire universel* », paru dans I. Atucha & al., *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*, Turnhout, 2011, p. 163-174.

Lire la réponse de René de Ceccatty [en suivant ce lien](#).

La poésie lesbienne de Renée Vivien

À l'occasion des cent dix ans de la mort de Renée Vivien (1877-1909), les éditions ErosOnyx, qui se sont attelées depuis une dizaine d'années à la republication des œuvres de la poétesse Belle Époque, font paraître un petit livre-CD tout à fait singulier dans lequel celles-ci côtoient la création contemporaine : Treize poèmes de l'écrivaine fin de siècle mis en musique par Pauline Paris et illustrés par Élisabeth Frantz.

par Camille Isler

Renée Vivien

Treize poèmes

Mis en musique et chantés par Pauline Paris

Dessins d'Élisabeth Frantz

Introduction d'Hélène Hazera

Présentation de Nicole G. Albert

ErosOnyx, coll. « Chansons », 56 p., 25 €

Ce volume, très joliment mis en forme, se complète d'une introduction d'Hélène Hazera et d'une présentation de Nicole G. Albert. Les trois motifs poétique, musical et pictural se trouvent ainsi réunis dans un livre qui, tendant un pont entre deux siècles, met en lumière toute la modernité contenue derrière la forme classique de l'œuvre de Renée Vivien, cette même modernité dans la représentation de l'amour lesbien et du genre qui lui a valu, en son temps, une mise à l'index. Par ce dialogue entre les arts, Pauline Paris et Élisabeth Frantz viennent donc poursuivre une union déjà entamée par Renée Vivien qui, dans sa grande ambition créatrice, souhaitait créer pour son monde lesbien une œuvre totale au sens wagnérien du terme : musicale, poétique et picturale.

La majorité des pièces sont piochées dans les premières œuvres de Vivien, encore hantées par la présence, derrière les traits d'une amante sensuelle et cruelle, de Natalie Clifford Barney. Cette primauté n'a pas de quoi étonner : les deux recueils *Études et Préludes* et *Cendres et Poussières* font tous deux une grande place à la musique, n'ont pas encore la coloration nettement fin de siècle de *La Vénus des aveugles*, et sont dès lors peut-être ceux où l'on trouve le plus de résonances avec notre époque. Les *Treize poèmes* sont parcourus par un grand

nombre de notations musicales. C'est que l'amoureuse chez Vivien est toujours à la fois présence charnelle et mélodieuse. La « *voix pareille à l'eau courante* » de l'« *harmonieuse et musicale amante* » de « Parle-moi » se change ainsi en « *lente litanie où sanglote l'écho des plaintes infinies* » dans « À l'amie », pour laisser place à la mélodie des flots dans l'allitération ô combien chantante de « L'éternelle tentatrice » : « *la mer murmure une musique aux gémissements continus* ».

Fi de la temporalité rigide de la parution, les poèmes sont redispuestos pour donner un nouveau mouvement aux écrits de l'autrice fin-de-siècle. De l'innocence apparente des « Violettes d'automne » à l'érotisme net de « Je t'aime d'être faible », pour retomber ensuite dans l'atmosphère calme de « Prolonge la nuit », *Treize poèmes* semble mimer une rencontre charnelle. La légèreté première laisse place à la découverte sexuelle de « Fraîcheur éteinte », atteint le pic amoureux, puis donne à voir la séparation finale des amantes. Ce mouvement global est toutefois contrarié par l'étonnante apparition, au cœur du livre et donc du disque, du conte en anglais « The Fjord Undine », magnifiquement raconté par Kate Bousfield-Paris, mais surtout par la variété des interprétations de Pauline Paris. Allant de la ballade au parlé-chanté, passant par la bossa nova et le blues, elle s'amuse aussi à prendre le contrepied du texte : « L'éternelle tentatrice » prend une coloration hawaïenne et sensuelle, et délaisse au passage les notations mortifères des « *chevelures vertes* » et du « *poisson* », tout comme « Lassitude » qui, devenu valse allègre, nous emmène loin de la métaphore du tombeau filée par le poème initial.

Volontairement ou non, Pauline Paris a ainsi conservé un motif essentiel de l'esthétique de

LA POÉSIE LESBIENNE DE RENÉE VIVIEN

Vivien : le mouvement et la variation. Cette variété est aussi métrique : si le recueil contient un grand nombre d'octosyllabes, vers réputé plus musical, l'alexandrin n'est pas écarté. Il donne souvent des chansons plus solennelles, et trouve un nouveau souffle dans les versions de Pauline Paris. L'interprète ajoute là d'opportunes pauses, crée des refrains, ne s'encombre pas des diérèses, module à l'endroit des tercets du sonnet « Parle-moi ». Dans « À l'amie », elle choisit au contraire de mimer le vers de Vivien, « *ta voix aura le chant des lentes litanies* », en scandant très régulièrement. Autant de choix de composition qui ramènent avec succès, et sans pour autant les dénaturer, les poèmes du tournant du siècle vers notre ère.

Face aux poèmes, les illustrations d'Élisa Frantz créent la troisième dimension picturale. Aux figures féminines vaporeuses commandées dans les éditions originales par Renée Vivien à Lucien Lévy-Dhurmer, Élisa Frantz vient substituer des dessins épurés, en noir, qui prennent le contrepied du décor luxuriant de l'Art Nouveau. Chargées de sensualité et de symboles, les illustrations du volume présentent, comme les poèmes de Vivien, une féminité plurielle, tantôt grandiose et érotique, tantôt légère ou plus sombre.

En miroir au poème « Fraîcheur éteinte », une scène orgiaque exclusivement féminine lui est inspirée par le vers « *Je me sens grandir jusqu'aux Dieux* », image d'une érection féminine symbolisée par une figure aux allures de déesse Athéna, victorieusement assise sur une colonne. On retrouve cette image triomphale de la féminité et du lesbianisme aux côtés du poème « À l'amie » : une femme géante, dont le sexe est caché par un lys qui, déjà chez Vivien, avait valeur de métaphore, marche nonchalamment, tenant une amante implorante dans sa main. Ailleurs, la forme féminine est, comme chez la poétesse fin de siècle, fuyante : de dos et couverte de long cheveux pour « The Fjord Undine » et « L'éternelle tentatrice », où elle apparaît sur un rocher lointain, couchée sur le côté pour « Lassitude ». La sensualité, suivant le mouvement du recueil, touche à son paroxysme avec l'illustration de « Je t'aime d'être faible », donnant à voir deux amantes nues et enlacées, l'une ayant, en guise de visage, une rose légèrement

flétrie très évocatrice. Comme la musique, les images du recueil embrassent la facette sombre de Vivien tout en laissant la part belle au flamboiement de l'érotisme et à une légèreté heureuse. Elles forment des échos parfaits à la musique de Pauline Paris.

Pour autant, l'époque de Vivien reste présente à travers des clins d'œil à Aubrey Beardsley ou à la plus tardive Tamara de Lempicka. Dès la couverture, inspirée du tableau *Die Bonbonnière* de Franz von Bayros, deux époques dialoguent sans se concurrencer. Comme chez Renée Vivien, le regard masculin est toutefois évacué : les illustrations arrachent l'érotisme lesbien au fantasme des artistes décadents masculins et en donne une version épurée, rappelant un autre poème très moderne de Renée Vivien :

J'ai puérilisé mon cœur dans l'innocence

De notre amour, éveil de calice enchanté.

Dans les jardins où se parfume le silence,

Où le rire fêlé retrouve l'innocence,

Ma Douce ! je t'adore avec simplicité.

Le présent volume est un hommage à Renée Vivien autant qu'une réinterprétation de son œuvre. Cette création en continuum, qui reprend, poursuit, ouvre l'œuvre originelle, correspond elle aussi à l'une des ambitions poétiques de Vivien qui se réapproprie partout le travail de ses prédécesseurs, par la traduction et la réécriture : elle donne une version décadente des sonnets de Shakespeare, traduit et poursuit les poèmes de [Swinburne](#), et, surtout, crée un pont de vingt-sept siècles entre elle et Sappho dont elle traduit, complète, poursuit les fragments dans un recueil de 1903. De ce petit livre-CD émane une réalisation possible de l'idéal de Renée Vivien, idéal vertical de transmission féminine à travers les siècles, idéal horizontal de la communauté des femmes.

Difficile de prêter des intentions à une disparue, mais il est fort probable que Renée Vivien, soucieuse de rester dans la mémoire de son lectorat féminin, eût aimé ce volume dans lequel les arts s'enlacent et s'enchevêtrent comme les « tissages » de Sappho, image dans ses recueils de la perfection créatrice.

À la rencontre de Dante

Développée au XII^e siècle, la pensée d'Averroès eut, pour les théoriciens des siècles suivants, une importance comparable à celle de Hegel pour la philosophie du XX^e siècle : tous se sont définis par rapport à elle. La démarche de qui s'interroge sur un éventuel averroïsme de Dante ressemble à celle de qui s'interrogerait sur un hégélianisme de Lacan : sous un dehors très technique, on va à l'essentiel. Ainsi guidés comme le poète l'était par Virgile, nous partons à la découverte d'un monde intellectuel méconnu.

par Marc Lebiez

Alain de Libera, Jean-Baptiste Brenet
et Irène Rosier-Catach (dir.)

Dante et l'averroïsme

Collège de France/Belles Lettres, 432 p., 23,50 €

Outre que la culture italienne est assez mal connue en France, nous n'avons aucune figure comparable à celle de Dante. Il nous est donc très difficile de mesurer ce que représente pour notre sœur latine ce poète des premières années du XIV^e siècle, qui est à la fois le fondateur de la langue, un acteur politique et un penseur de premier ordre. Ce n'est pas seulement à cause de la gloire de la *Divine Comédie* que l'on décida au XIX^e siècle que l'unification linguistique du pays se ferait sur la base du toscan. C'est aussi que Dante avait été le premier à théoriser l'usage de ce l'on appelait « le vulgaire », c'est-à-dire de la langue effectivement parlée, qui n'était plus le latin. Son traité linguistique *De vulgari eloquentia* date des années 1303-1305, après quoi il a travaillé à son *Banquet*, un ouvrage proprement philosophique rédigé, lui, en « vulgaire ». Pour mesurer le choc, pensons qu'à la génération suivante Pétrarque écrira encore presque toutes ses œuvres en latin, à la seule exception du *Canzoniere*, qui n'en constitue qu'une toute petite partie, la seule que lisent la plupart des Italiens. Pensons aussi que, pour nous Français, un texte de 1300 est écrit dans une langue qui nous est devenue étrangère ; l'écart est bien moindre en Italie : l'effet d'étrangeté de Dante est plutôt comparable à celui que nous éprouvons devant Montaigne ou les Anglais devant *Shakespeare*, des auteurs venus trois siècles ou presque après lui.

Dans un tercet du *Paradis* (X, 136-138), Thomas d'Aquin (1228-1274) évoque pour Dante : « *La lumière éternelle de Siger / Qui, lisant dans la rue de Fouarre, / Syllogisa des vérités qui créèrent l'envie.* » Siger de Brabant ayant été au XIII^e siècle le grand professeur d'averroïsme à Paris, on a pu déduire de ce tercet que Dante avait séjourné à Paris – en souvenir de quoi son nom a été donné à une partie de la rue de Fouarre, du côté de la place Maubert – et qu'il aurait lui-même été marqué par l'averroïsme. Lorsqu'il atteint le premier cercle de l'enfer, où résident les âmes vertueuses privées de la foi, le poète guidé par l'auteur de l'*Énéide* y aperçoit, outre Homère, Platon, Socrate et les grands pré-socratiques, « *Euclide géomètre et Ptolémée, / Hippocrate, Avicenne et Galien, / Averroès qui fit le Commentaire* » (*Enfer*, IV, 142-144).

Plus que cette présence d'Averroès dans les Limbes parmi tous les grands noms de poètes et de penseurs non chrétiens, ce sont les trois vers du *Paradis* évoquant Siger rue de Fouarre qui ont, dès l'origine, excité les commentateurs. Ces trois vers, écrit Alain de Libera, auront été « *trois ruisseaux pour un océan d'articles, de livres et de thèses* ». Ce livre-ci, issu d'un colloque organisé au Collège de France, déconstruit cette question en rassemblant les points de vue de philosophes médiévistes et d'italianistes. Les contributions sont consistantes – plutôt de l'ordre de la quarantaine de pages – et généralement d'une haute technicité. Non que les concepts en jeu soient particulièrement ardues, mais la pensée médiévale n'est connue que de rares spécialistes. Même si l'on a déjà rencontré les plus grands noms de l'époque, peu de lecteurs sans doute sont suffisamment familiers des œuvres de

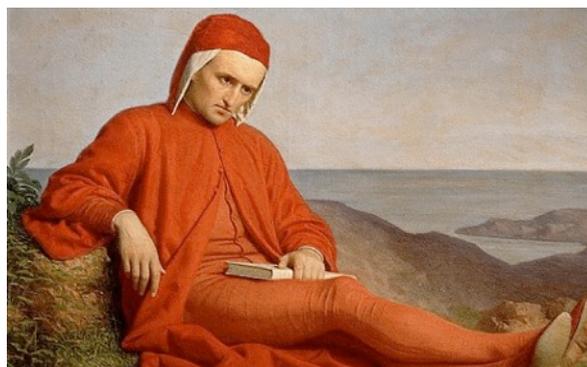
À LA RENCONTRE DE DANTE

Thomas d'Aquin, d'Averroès, de Duns Scot ou d'Albert le Grand pour mesurer immédiatement tous les enjeux des débats ici finement analysés.

Et pourtant, même un profane peut tirer profit d'un tel livre. Déjà en découvrant l'importance d'ouvrages souvent tenus pour mineurs au regard de la *Divine Comédie*. Le grand poète est aussi l'auteur d'un traité philosophique en « vulgaire » au titre platonicien même si c'est plutôt avec Aristote qu'il débat dans son *Banquet*. Quoique inachevé, cet ouvrage compte plus de 250 pages dans l'édition de la Pléiade, et il mérite qu'on s'y attarde. Même s'il ne mesure qu'une centaine de pages dans la même édition, le traité en latin sur la *Monarchie* n'est pas non plus négligeable. Quant à celui sur *L'éloquence en langue vulgaire*, il est surtout discuté ici dans une communication, celle d'[Irène Rosier-Catach](#) sur la conception philosophique que se fait Dante de l'origine du langage, entre averroïsme et cabbalisme. Comme beaucoup de questions qui agitaient les penseurs médiévaux, celle de savoir si Adam s'exprimait en hébreu nous apparaît exotique à cause de la manière dont elle était formulée alors. Mais nous pouvons aussi y retrouver des questions que se posait Walter Benjamin dans son petit texte sur le langage humain. Comme souvent avec la pensée médiévale, il nous faut surmonter la troublante étrangeté produite par la manière dont les questions essentielles sont formulées avant de comprendre que l'on n'est pas si loin de questions qui nous importent encore.

Dante joua un rôle politique actif, au point qu'il fut condamné à mort par contumace et finit sa vie loin de sa patrie florentine. Son engagement fut aussi théorique et, dans *Monarchie*, il défend le principe d'une stricte autonomie des pouvoirs de l'empereur et du pape. On pourrait considérer qu'une telle prise de position n'a rien de surprenant dans le cadre de l'opposition entre guelfes et gibelins. Il y a tout de même une profonde originalité de sa théorie « à propos de la relation existant entre liberté et Empire » ; le concept prégnant en est celui de volonté commune.

Au vu du titre de ce livre, le lecteur peu averti voudrait savoir ce qu'il en est au juste de cet « averroïsme » qui paraît faire tellement problème. On a bien compris que c'était le repoussoir de Thomas d'Aquin et donc de ce qui allait devenir la doctrine officielle de l'Église catholique. On pressent que l'enjeu était l'enseignement que l'on retenait d'Aristote et que le Cor-



douan le tirait davantage vers le rationalisme que ce qu'allait faire ensuite l'Aquinat. De là à le suspecter de matérialisme, il y avait sans doute un grand pas – que certains n'hésitèrent pas à franchir. Quand il essaie d'y voir clair dans « L'averroïsme aujourd'hui », Jean-Baptiste Brenet préfère « tirer un fil conceptuel » plutôt que de dresser un bilan. Il lui semble que l'on peut caractériser ce système comme celui qui « plus qu'aucun autre peut-être, tâche d'établir la puissance commune de penser de l'humanité ». S'il en va bien ainsi, on pourrait le « pister » dans la raison pure de Kant, chez Spinoza, dans le savoir absolu de Hegel, dans la volonté générale de Rousseau, voire chez Heidegger et dans la psychanalyse. Cela fait beaucoup. Cette généralité même doit-elle être tenue pour un « indice de la valeur » de ce système, ou plutôt comme le signe que le nom d'Averroès ne ferait là que désigner une très vague tendance de la philosophie occidentale ?

À ce compte, la question de savoir dans quelle mesure Dante peut être dit averroïste doit sans doute être prise comme un moyen d'approche, dont l'intérêt principal est de diriger la réflexion vers des œuvres moins connues, de réputation du moins, que la *Divine Comédie*. C'est, pour l'essentiel, la leçon que retiennent la douzaine d'auteurs réunis pour ce livre. Gianfranco Fioravanti résume bien la tonalité générale du livre quand il conclut que « Dante n'est pas averroïste au sens strict du terme, s'il y a bien un sens strict, mais [...] dans certains cas nous percevons entre lui et Averroès une sorte d'air de famille ». Et d'ajouter : « Peut-être l'impossibilité de définir avec une précision analytique ce qu'est l'averroïsme n'amène-t-elle pas nécessairement à devoir l'exorciser, tel un fantôme à éliminer ». Pour nous Français, poser cette question aura été un bon prétexte pour nous emmener dans un voyage dantesque vers des terres négligées de cette œuvre plus connue de nom que réellement fréquentée. Dans son long avant-propos, Alain de Libera ne laissait pas entendre autre chose.

Le combat de la parole

Après Notre désir, texte à la fois intime et adressé à tous dans lequel Carolin Emcke relatait l'histoire d'un désir en devenir et d'une dignité, Quand je dis oui... revient sur l'expérience des corps féminins dans une société désormais marquée par le phénomène MeToo que plus personne ne peut ignorer, ni même minimiser. La réflexion est d'ordre politique. La violence dont il est question ici dépasse le cadre des violences sexuelles et le mouvement MeToo. Il s'agit de la violence première, celle de la confiscation, dont découlent tant d'autres violences.

par Gabrielle Napoli

Carolin Emcke

Quand je dis oui...

Trad. de l'allemand par Alexandre Pateau

Seuil, 132 p., 16 €

Carolin Emcke, figure majeure de la vie intellectuelle allemande, reporter de guerre entre 1998 et 2013, mène un combat essentiel, comme dans un murmure, dans *Quand je dis oui...* Cet essai tire sa force de cette profonde conviction et de la douceur avec laquelle elle la pose parce qu'il n'est pas besoin de crier ni de clamer tant le propos qu'elle nous confie, qu'elle désigne elle-même comme une « *réflexion au clavier* », comme un « *chuchotement* », est essentiel et atteint au cœur chaque lectrice et chaque lecteur. Peut-être parce que Carolin Emcke met en premier lieu l'accent sur ce qui touche intimement, le rapport au langage. Au cœur de la possible violence sexuelle, et plus largement de la violence domestique, il y a toujours le rapport que chacune, que chacun entretient avec le langage et la vérité.

À partir d'une phrase scandée aux jeunes filles d'un air mystérieux : « *Ne te laisse pas emberlificoter* », qui peut bien sûr se décliner selon les familles ou selon les milieux, le déplacement de la violence et de la honte qui la corrobore inévitablement s'opère de l'acte au fait de nommer l'acte. C'est la force de cette affirmation, qui ouvre la réflexion et qui, dans sa simplicité et son évidence, lève précisément « *ces voiles rhétoriques* » qui ont accompagné tant de jeunes filles, mises en garde à demi-mot, ou plutôt sans mots, ce qui entraîne trop souvent des désastres. Parce

que, comme le dit avec tant de limpidité Carolin Emcke, « *pour pouvoir critiquer quelque chose, il faut pouvoir l'imaginer. Et pour imaginer quelque chose, il faut pouvoir le nommer. Quand la violence demeure abstraite, quand il n'y a pour la définir ni descriptions, ni termes concrets, elle demeure*

inimaginable

invraisemblable

intouchable ».

Quand je dis oui... analyse les différentes situations au cours desquelles le simple fait de dire est impossible, que l'on soit victime ou témoin. Avec beaucoup de sincérité et de finesse, Carolin Emcke retrace une soirée au cours de laquelle une amie est de manière évidente maltraitée par son époux et où tous les convives se taisent. Parce que, au moment où la « *violence domestique* » éclate, seules deux possibilités sont envisagées, emmener l'amie maltraitée ou la laisser là. Ce qui est primordial dans l'analyse de Carolin Emcke, c'est l'interrogation sur l'impossibilité, au moment des faits, de nommer cette violence, et de désigner le responsable : « *Entrer dans la chambre où se cachait cet homme, aller lui parler, tout simplement, appeler les choses par leur nom* ».

Aujourd'hui, un décompte est fait en France des femmes tuées par leur conjoint ou ex-conjoint. La parole à propos des violences sexuelles est en passe de se libérer, avec de multiples témoignages de femmes agressées qui osent enfin s'exprimer. Pour autant, la réflexion de Carolin Emcke reste tout à fait primordiale. La libération

LE COMBAT DE LA PAROLE

de la parole est possible, certes, mais dans un certain cadre, et dans certains milieux, et les modalités de cette libération posent de nombreuses questions. Même si ces paroles, qui sont de véritables actes, demeurent d'une importance capitale, elles ne doivent pas faire oublier combien elles sont soumises à un cadre social très contraint.

Caroline Emcke met en garde précisément contre ces entraves que nous pouvons avoir tendance à mettre de côté : « *Pour pouvoir instaurer un changement durable, il faudra surtout que la critique des abus de pouvoir s'adresse aussi aux zones et aux univers sociaux plus précaires et plus marginalisés.* » Il paraît fondamental à la philosophe d'étendre l'écoute à ceux et à celles que l'on n'a pas l'habitude d'écouter, les femmes mais aussi les hommes parfois, qui subissent des violences sexuelles dans des situations précaires, et d'évoquer, par exemple, les « *travailleuses saisonnières dans l'agriculture, les employés d'hôtel dont le permis de séjour n'est pas garanti, femmes de ménage ou femmes de chambre [...], toutes celles et ceux qui vivent ou travaillent dans des endroits où règne une hiérarchie inamovible, où toute critique est mal reçue ou sanctionnée sur le champ* », autrement dit de mettre au centre de notre réflexion la domination sociale qui accompagne, dans de très nombreux cas, la domination sexuelle.

C'est à un changement durable de société que la philosophe nous appelle, et ce changement n'est possible que si le rapport au langage change. Il apparaît indispensable de créer des conditions de parler, afin de modifier ce rapport problématique au langage. Pour cela, il faut rendre légitime la parole de chacune et de chacun, y compris la parole d'une queer par exemple, question que Caroline Emcke pose avec force, dans le débat MeToo. Il est indispensable de créer la possibilité d'une parole qui nomme, possibilité qui a pour corollaire la confiance de celui qui écoute. C'est l'éthique même de la structure du témoignage : je crois ce que tu dis, parce que toi, tu le dis. Qui que tu sois.

Ce sera possible à une seule condition : l'élargissement de la perception (et donc de l'empathie) grâce à la multiplication des témoignages, comme « *possibilité d'apprentissage et de changement, comme possibilité d'action* ». Et c'est ce qui intéresse Caroline Emcke dans les témoi-



Carolin Emcke © Andreas Labes

gnages rattachés à MeToo : ce défi de la répétition qui permet de nous « *exercer à écouter (et pas seulement à entendre), à regarder (de plus près), pour être prêt à déceler autre chose que ce que nous dictent les conventions et les tabous* ».

L'urgence de réfléchir à ces questions n'est pas séparée de l'urgence globale dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui, celle de débattre. Et c'est contre une autre forme de confiscation de la parole que Caroline Emcke s'élève dans *Quand je dis oui...*, la parole confisquée par ceux qui prétendent savoir où se situent les vrais combats, qui exercent ainsi leur propre domination, confiscation qui a pour conséquence de diviser les combats, d'épuiser les forces et d'affaiblir une société par un discours public contradictoire prenant des accents de mépris et de haine tout à fait inquiétants. Là encore, la parole de Caroline Emcke est salutaire en ce qu'elle nous fait revoir notre façon de nous considérer comme des êtres politiques.

Fictions d'Apocalypse

Pourquoi les histoires de fin du monde se multiplient-elles ? Faut-il les lire comme les constats d'une course à l'abîme inéluctable ? Dans son essai Fabuler la fin du monde, Jean-Paul Engélibert soutient au contraire que les fictions apocalyptiques, loin d'être désespérées, constituent un appel à penser des formes alternatives de société.

par Sébastien Omont

Jean-Paul Engélibert

Fabuler la fin du monde.

La puissance critique des fictions d'apocalypse

La Découverte, 250 p., 20 €

Dès l'introduction, l'auteur souligne que ces fictions, plus que dans le cataclysme lui-même, se situent dans son après, projetant « *dans le futur une pensée du présent. En représentant notre histoire achevée, l'action politique impossible ou dépassée, elles ne renoncent pas à agir. Au contraire, elles inventent une forme contemporaine de tragédie qui place l'humanité sous son propre regard critique* ». Selon cette analogie féconde, on pourrait y trouver une double forme de catharsis : parce qu'elles montrent la catastrophe, elles préviendraient contre la route qui y mène et, faisant table rase de la société actuelle, elles installeraient également les conditions émotionnelles et intellectuelles pour penser la suivante. Elles dépasseraient ainsi le « présentisme » mentionné par François Hartog, la croyance à l'impossibilité humaine d'agir sur l'avenir, née de « *l'effondrement de l'idée de progrès et surtout la disparition de tout horizon révolutionnaire* » dans les dernières années du XX^e siècle.

Les œuvres examinées dans *Fabuler la fin du monde* relèvent aussi bien de ce qu'on classe habituellement dans la science-fiction – *Malevil* de Robert Merle ou la trilogie *MaddAddam* de [Margaret Atwood](#) – que d'une littérature davantage considérée comme générale – *Le dernier monde* de Céline Minard, *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine, *La route* de Cormac McCarthy ou *Cosmopolis* de [Don DeLillo](#). De même, Jean-Paul Engélibert étudie aussi bien des films d'auteur, *Melancholia* de Lars von Trier et *4:44 Last Day on Earth* d'Abel Ferrara, qu'une série, *The Leftovers*, ou un film d'animation japonais, *Ghost*

in the Shell. Que de grands écrivains, comme McCarthy et [Volodine](#), s'emparent du thème post-apocalyptique montre sa prégnance, mais aussi la porosité des frontières génériques. La fin du monde est partout, comme la SF.

Jean-Paul Engélibert montre qu'on peut penser les fictions de l'apocalypse à partir des plus importants intellectuels contemporains, Giorgio Agamben, Deleuze et Guattari, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Bruno Latour et d'autres, afin de mettre en évidence ce qu'elles nous disent de notre société et de nous-mêmes.

Avec la notion d'anthropocène, l'auteur fait d'abord justice de la fatalité climatique. Il « *repolitise[e] le concept* » en rappelant que l'avènement de [l'anthropocène](#), comme d'un âge où l'être humain affecte radicalement son environnement global, résulte d'« *une série de défaites contre les forces du capital* ». Il montre que « *dès le XIX^e siècle, les fictions apocalyptiques répondent à l'entrée dans l'anthropocène* », citant *Ignis*, roman dans lequel Didier de Chousy imagine l'apocalypse comme « *l'effet de l'industrie et du progrès* ».

« *Les fictions de l'apocalypse répliquent aux catastrophes réelles, c'est pourquoi elles se multiplient avec elles* ». Cela se vérifie si on pense à la science-fiction française des années 1930, où la montée des fascismes et l'imminence de la guerre ont conduit à des romans apocalyptiques tels *Quinzinzinzili* de Régis Messac ou *La guerre des mouches* de Jacques Spitz. *Ravage*, publié en 1943, illustre parfaitement les thèses de *Fabuler la fin du monde* : René Barjavel y décrit un cataclysme terrifiant débouchant sur une utopie agraire. À la lecture du très noir *La route*, Jean-Paul Engélibert émet l'idée passionnante qu'un roman apparemment aussi sombre et désespéré exprime, comme ceux de Minard et de Volodine, « *une poétique de l'énergie qui commence avec le*

FICTIONS D'APOCALYPSE

refus de toute idée de salut. [Une] énergie tirée du néant qu'on peut appeler l'énergie du désespoir ». Ces « apocalypses immanentes », ce « messianisme sans contenu », permettent de se défaire des carcans et des présupposés du monde présent pour en imaginer un radicalement autre. La fin, d'abord terrible, de *La route* – la mort de son père livre l'enfant à lui-même, l'abandonne au cadre ultraviolent de la pénurie généralisée – devient, par la grâce d'une rencontre, un espoir possible. Même dans ce monde quasi mort, un futur peut s'écrire. Si l'on sait que McCarthy, âgé de soixante-treize ans, a dédié ce livre à son fils de sept ans, on comprend ce qu'il contient de foi en l'avenir, quoi qu'il arrive.

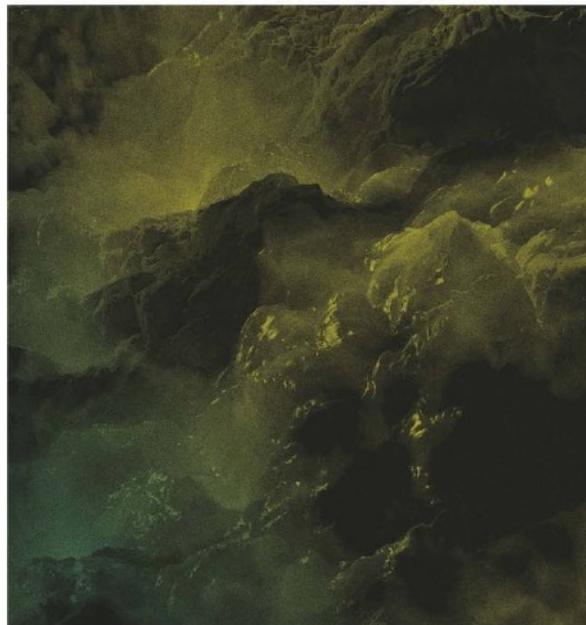
Pour qu'une nouvelle société naisse, il faut un changement dans les priorités. Les récits postapocalyptiques rompent « avec l'ère du calcul qui fait de la valeur d'échange l'étalon de toute chose et de la maximisation du profit la fin de toute action ». Davide Longo dans *L'homme vertical* et Edward Bond dans ses *Pièces de guerre* font du sacrifice le moyen de briser le cycle de la violence imposée. Dans les mondes nouveaux mis en place apparaissent des « collectifs hétérogènes, complexes » et fragiles. Ce qui les fait tenir ensemble est la construction, l'attention aux autres – celle de l'enfant de *La route* aux rares survivants, dans lesquels son père voit avant tout une menace – et l'amour, que l'auteur définit comme « la première forme de l'action [...], à la fois résistance à la destruction et force de recomposition. Opposer l'amour à l'apocalypse, c'est affirmer la puissance du romanesque ». L'amour, grâce auquel le cyborg et l'intelligence artificielle de *Ghost in the Shell* arrivent à changer leurs vies « car il n'y aura pas d'autre monde, mais celui-ci, ses marges, ses interstices – ou ses ruines », écrit Jean-Paul Engélibert, en faisant référence à *Nos cabanes* de Marielle Macé.

Les fictions de la fin du monde ne se lamentent pas. L'auteur insiste sur cette belle notion que « la littérature ne doit pas consoler » du réel, mais qu'elle pousse à continuer à vivre et à agir même si tout espoir semble perdu. Par nature, la fiction contient la possibilité d'exprimer des paradoxes interdits, par exemple, à « un programme politique ». Les récits apocalyptiques préparent à la perte et affirment la nécessité de l'action après la perte, tout en cherchant à empêcher que celle-ci soit trop grande. Ils n'ont pas vocation à prédire précisément l'avenir, ils affirment plutôt des

Jean-Paul Engélibert

Fabuler la fin du monde

La puissance critique
des fictions d'apocalypse



L'horizon des possibles | La Découverte



vérités longues, floues. Ils restent « des œuvres d'imagination, des fantasmagories qui peuvent tout au plus susciter chez les lecteurs des idées, des émotions, des désirs ».

Cependant, « détruire imaginativement notre monde, c'est mettre fin au mode d'existence qu'il implique, c'est rompre le lien à la technique », essayer de le penser hors de ce que l'ultralibéralisme impose comme possible. Si l'on peut décrire une utopie après l'apocalypse, c'est davantage comme horizon que comme achèvement. Les récits de la fin du monde, à travers leur statut de fiction, manifestent que « l'histoire ne se termine jamais : la politique est toujours nécessaire ». Sans proposer de modèle d'action précis, « leur imaginaire rejoint le plus souvent celui des partisans de ce qu'Eric Olin Wright appelle les "stratégies intersticielles" de transformation sociale issues, avec plus ou moins de médiations, de l'anarchisme du XIX^e siècle ». Ce qui s'exprime aussi, par exemple, dans les romans récents d'Alain Damasio, *Les furtifs*, ou d'Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*.

Fabuler la fin du monde propose une réflexion érudite et extrêmement stimulante sur la manière dont la fiction, y compris dans des œuvres très sombres, utilise ses moyens propres pour participer à l'esquisse d'un avenir possible.

Les vrais capitaux

Vus de loin, Jérôme Meizoz et Bertrand Leclair ont peu en commun. Le premier est suisse, né dans une vallée alpine en 1967, professeur de littérature à Lausanne et doté d'une formation de sociologue irréprochable. Le second est français, né à Lille un peu avant, il n'appartient pas à l'Université mais c'est un acteur du théâtre littéraire in progress : il est romancier, critique et officiant d'ateliers d'écriture. Ils viennent de publier deux petits livres de réflexions intimes qui produisent un son discret et flûté, où la littérature est reine : Absolument modernes ! pour Jérôme Meizoz et Débuter, comment c'est pour Bertrand Leclair.

par Cécile Dutheil

Jérôme Meizoz
Absolument modernes !
Zoé, 150 p., 16 €

Bertrand Leclair
Débuter, comment c'est.
Entrer en littérature
Pocket, 180 p., 8,60 €

Absolument modernes ! est sous-titré « roman » mais ça n'en est pas un, à aucun égard. Le livre de Jérôme Meizoz un canon, un chant à trois ou quatre voix. La basse continue est une chronique de la modernité, ou plutôt de la fin de la modernité et de la foi en la croissance. C'est le thème principal, auquel répondent plusieurs contrepoints.

Le premier est la voix de [Jérôme Meizoz](#) qui se dévoile en glissant des souvenirs d'enfance inventés, enjolivés, noircis, vrais ou faux – délicate incertitude. Le second est la leçon du sociologue qui propose une analyse datée et chiffrée des années 1960 et 1970, creuset de notre abondance matérielle, si coûteuse. Le troisième contrepoint est une voix plus ténue, qui demande de tendre l'oreille car elle monte très haut dans les aigus : elle sape tout, non seulement la croyance en la déesse Modernité, mais la croyance tout court, frôlant l'absurde et l'impression de néant. Spirituelle, elle s'exprime dans un refrain qui ponctue l'ensemble du livre en variant au gré des circonstances. « *Et Dieu reste silencieux. D'autres causent à sa place.* » Ou encore :

« *Et Dieu, en séjour balnéaire, admirait de loin ce gigantesque accident.* » Sous le regard de ce Dieu goguenard, la croissance, l'accumulation de richesses et la machine à laver ne sont que vanités.

Cette troisième voix en croise une quatrième, celle des Anges. Car le livre est composé de treize « Chroniques » numérotées qui alternent avec treize séquences intitulées « Les Anges », dont chacune propose le portrait d'un personnage ou d'une personne, d'une existence ramassée en une, deux ou trois pages : « Le cultivateur », « La pianiste », « L'Abbé », « L'ami d'enfance »... Ces vies brèves illustrent le XX^e siècle du progrès, avant, pendant et après. Ce sont des esquisses écrites dans une langue classique et précise, des récits minuscules pleins de joies et de peines. Ils sont gracieux et se lisent avec bonheur ; ils ont la souplesse qu'obtiennent les écrivains sensibles, très sensibles, doués d'une mémoire qui n'est pas seulement celle des chiffres et des mots, mais celle des âmes.

À côté de cette galerie d'Anges, il faut donc imaginer un feuilleton savant et ironique qui démonte à coups de burins très adroits l'idée de progrès. Car Jérôme Meizoz ne s'indigne pas dans le vide. Il est suisse, il situe sa chronique en Suisse et saisit très exactement la métamorphose de ce pays de montagnes à vaches en royaume des banques et du matérialisme absolu. L'écrivain est mordant, pas méchant, mais féroce malicieux quand il livre une brève genèse du capitalisme helvète, laboratoire du capitalisme mondial. « *La banque s'inspire de la*

LES VRAIS CAPITAUX

machine à traire », commence-t-il par rappeler avant de conclure : « *Et le capitalisme garde ici cette odeur d'écurie...* » Le lait de la croissance auquel nous avons été abreuvés a tourné. Jérôme Meizoz le démontre en faisant d'une injonction idiote le titre de son livre, un collage rieur et très sérieusement délirant. Il faut pour l'apprécier avoir le goût de la fantaisie, du non-sens et de la dérision.

« *Tu n'es qu'un bavard sans autre descendance que tes phrases !* » La remontrance faite à Jérôme Meizoz trahit une mortifère soumission au réel. Pour le rassurer, nous lui recommanderons de lire un essai écrit par son semblable, Bertrand Leclair. Il s'intitule *Débuter, comment c'est*, et il est sous-titré *Petit traité souvent drôle et toujours intelligent sur l'art et la manière d'entrer en littérature afin d'y tracer un chemin*.

Le texte a beau être lié aux ateliers d'écriture que Bertrand Leclair anime depuis des années, il porte très peu de traces directes de son enseignement. *Débuter, comment c'est* est plutôt une méditation sur le pouvoir de la littérature, un très subtil exercice de lecture centré sur la notion d'incipit. Où, comment, pourquoi ces quelques lignes me font-elles basculer ? Quelque chose cloche, lâche, m'emporte. Génial bavardage !

Bertrand Leclair a beaucoup lu, discuté, pratiqué. Il est expérimenté, il parle de l'intérieur de la langue sans jamais en épuiser tous les tours ni les trucs ni les surprises. Il est fils de la grande tradition critique française représentée par un Genette, mort en 2018. Il incarne une génération encore rompue à l'étymologie et au jeu sur les racines, sur les variations et les ressemblances phonétiques. Aux faux hasards de l'histoire des mots, il donne du sens. On croiera donc du latin, du bas-latin et du français du Moyen Âge dans son essai.

On croiera aussi de grands écrivains, de vrais artistes, qui, eux, appartiennent tous au XX^e siècle et/ou sont encore en vie en ce début de XXI^e (Pierre Michon, Pierre Guyotat, Hélène Cixous...). C'est une heureuse qualité de cet ouvrage qui ne s'en tient pas aux morts. La littérature n'est pas un cimetière. Leclair, qui n'hésite pas à se citer, parle en situation de débutant et de vivant. Il croit à la transmission et à l'exemplarité. Il reproduit de nombreux et merveilleux incipits qu'il prend soin d'analyser sans jamais les



assécher. Restent toujours quelques mots, quelques phrases, qui résistent et enchantent.

L'écrivain a le courage de distinguer l'art et le divertissement, affirmant que « *tous les textes et tous les auteurs ne se valent pas, toutes les lectures et tous les lecteurs non plus, qui n'ont pas une semblable aptitude artistique à interpréter un texte* ». Il n'est pas sûr que ce soit une vérité pour tous. La communication et la marchandisation sont des forces pernicieuses, le populisme esthétique et intellectuel fleurit lui aussi. Bertrand Leclair parle d'art, de littérature, un champ distinct de celui des sciences sociales, humaines et politiques ; celles-ci sont des sœurs, mais elles sont autres.

Parce qu'elle exprime justement la puissance de la littérature, sa vitalité, sa capacité de renouvellement et de découverte, nous relèverons une image qui nous a frappée plus que d'autres. Leclair médite sur le sens du verbe « inventer » pour rappeler que le langage juridique, « *l'un des plus conservateurs, préserve ce sens ancien du mot lorsqu'il définit celui qui découvre un trésor (par exemple, au fond de l'océan) comme étant "l'inventeur" du trésor. Le même sens se retrouve en liturgie, où l'on célèbre "l'invention de la Sainte-Croix" par sainte Hélène* ». On ne saurait imaginer moins cliché et moins rebattu pour circonscrire le fait littéraire, et on sourit en notant que le sens fort appartient aux domaines du droit et de la religion. Ainsi va le jeu entre l'ancien et le nouveau, la conservation et l'innovation.

Bertrand Leclair ne souffre d'aucun mysticisme, mais il a de la hauteur et de l'ambition, pour nous et pour ce qu'on appelait les humanités parce qu'elles accroissaient l'humanité en nous. La vraie croissance est sûrement là.

Le sens de l'eau

Héros et nageurs, écrit en 1992, est un livre merveilleux, le seul de son auteur, Charles Sprawson. Réflexion anthropologique, historique et géographique, étude littéraire et picturale, il explore les rapports qu'entretiennent différentes cultures avec la baignade. C'est aussi un discret mémoire personnel, mis au service d'une méditation sur le sens de la « quête spirituelle de l'eau » que mènent ces audacieux rêveurs que sont nageurs et plongeurs.

par Claude Grimal

Charles Sprawson

Héros et nageurs

Trad. de l'anglais (Grande-Bretagne)

par Guillaume Villeneuve

Nevicata, 288 p., 22 €

Charles Sprawson, né en 1941 à Karachi, est lui-même un nageur passionné, qui a traversé (à la brasse indienne !) l'Hellespont en souvenir de Byron et tenté de se baigner partout où Tennessee Williams s'était mis à l'eau. Il ouvre son livre sur des souvenirs d'enfance : un apprentissage de la natation dans l'État de Jayanagar, dans l'ouest de l'Inde, dans les caves inondées du palais d'un maharajah, des bains méditerranéens un peu plus tard près de l'antique cité de Cyrène dans une piscine de rocher naturelle tapissée d'anémones et de mollusques où « *Cléopâtre et les Romains, disait-on, avaient nagé* ». Impressions inoubliables où sans doute le plaisir sensuel s'est pour toujours lié au merveilleux et à l'inquiétant.

Tels étaient aussi en partie les sentiments mêlés des Grecs à l'égard de l'eau dont nous parle ensuite Sprawson, mais pas ceux des Romains, qui l'apprivoisèrent en construisant à l'envi fontaines, bains et thermes. Savoir évoluer dans l'eau était pour eux si essentiel qu'ils disaient, pour se moquer d'un individu peu dégourdi, qu'« il ne savait ni lire ni nager », reprenant une expression déjà utilisée par Platon dans *Les Lois*. Le christianisme serait ensuite venu mettre un terme à tous ces plaisirs aquatiques folâtres ou sportifs, car il les jugeait trop érotiques et donc diaboliques.

Ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'aurait reparu l'engouement pour la nage, redécouverte par les Anglais, premiers à instituer au début des années 1820 des clubs de natation à Eton, avec la Philolitic Society, pour les amateurs de bains, et sa sous-section la Psychrolitic Society destinée à ceux qui les préféraient bien froids. Mais, entre l'Antiquité et le XIX^e siècle, on avait quand même continué à barboter, et Sprawson, avant de nous faire rencontrer les « grands » amoureux de l'eau du XIX^e siècle (Swinburne, Byron, Goethe...), mentionne avec humour les motifs ou les techniques de nage variés et bizarres des siècles intermédiaires. Dans *The Virtuoso*, une comédie de Thomas Shadwell de 1676, par exemple, sir Nicholas, allongé sur une table et tentant d'imiter les mouvements de la traditionnelle grenouille placée dans une bassine d'eau sur le sol, répond à un visiteur qui lui demande s'il juge cet apprentissage efficace : « *Non mon ami, je nage sur terre à merveille. L'aspect spéculatif de la chose me suffit. La pratique m'indiffère. Mettre en application, ce n'est point mon tempérament.* »

Un siècle et demi plus tard, tout le monde se jette à l'eau en Grande-Bretagne avec une ferveur que décrit Sprawson dans trois de ses chapitres : « Le style d'Eton », « La tradition byronienne », « Les caractéristiques du nageur anglais ». Le XIX^e siècle est fasciné par l'eau ; tout en développant la pratique de la nage, il invente un rapport nouveau à la nature et une expression neuve de soi qui permettent une riche expression littéraire et picturale de cet enthousiasme. Les textes, les témoignages, les images, dévoilent alors avec une finesse jusqu'alors inégalée les mille facettes de



LE SENS DE L'EAU

l'expérience que peut faire l'homme avec l'élément liquide. Byron, fier de ses compétences en natation, dit dans *Childe Harold's Pilgrimage* que « *les vagues reconnaissent leur maître* » et retrouve, en traversant les Dardanelles, un lien avec l'Antiquité grâce au souvenir de Héro et Léandre. L'intrépide Swinburne n'aime, lui, rien tant que se faire déchirer par les rochers, se couer par les flots, et exalte les eaux violentes d' « *une mer plus étrange que la mort* ». Flaubert, bon nageur lui aussi, rêvait d'une volupté tout autre : être « *transformé en eau avec des milliers de tétons liquides voyageant sur [s]on corps* »...

Sprawson évoque ainsi différents types de « *psychismes hydrants* », comme les aurait appelés Gaston Bachelard, d'une grande variété et d'une changeante plasticité : certains « hydrophyles » aiment la prouesse technique de vitesse ou d'endurance, d'autres jouissent de s'abandonner paresseusement aux flots, beaucoup sont attirés ou inquiétés par les gouffres marins qu'ils imaginent au-dessous d'eux ou, au contraire, croient retrouver dans l'onde une présence maternelle réconfortante.

Puis apparaissent avec le XX^e siècle de nouveaux héros de l'eau : les acteurs des compétitions ou des spectacles qui s'organisent autour de la natation et du plongeon. Sprawson choisit certaines de leurs stars (Johnny Weissmuller, Jean Taris...), parle de l'invention par les Suédois du plongeon « saut de l'ange », qui fit avant guerre l'admiration des foules, puis consacre un intéressant chapitre à la natation japonaise. Dans les années 1930, le Japon domina en effet la discipline, car il avait inventé, à partir de sa tradition militaire samouraï, un style de nage qui, adapté aux morphologies asiatiques, permettait de compenser le handicap d'une petite taille. C'est ainsi qu'aux jeux Olympiques de 1936 les Japonais gagnèrent en natation le plus grand nombre de médailles.

Sprawson n'oublie pas les femmes dans *Héros et nageurs*. Quelques-unes de ses pages et de belles photos (dans l'édition originale anglaise) rendent ainsi hommage à Annette Kellermann, une des premières à s'imposer dans les domaines de la nage, du plongeon et du ballet nautique (qu'elle inventa). Ce fut d'ailleurs elle qui réussit à faire adopter le maillot une pièce pour les femmes, tenue qui lui avait valu en 1907

d'être arrêtée pour atteinte à la pudeur sur une plage de Boston. Devenue actrice de cinéma, dans des rôles aquatiques, elle jouit ensuite d'une immense popularité avant qu'Esther Williams, dans les années 1940, ne reprît le maillot – si l'on peut dire.

Mais tout cela appartient au rêve américain, c'est d'ailleurs le titre du chapitre de Sprawson qui traite de ces éclaboussantes mises en scène de la performance et du triomphe, effectuées par d'exceptionnelles créatures sur fond de carreaux de piscine bleu turquoise. John Cheever, dans sa nouvelle « Le nageur » (1964), voit les choses autrement, et son personnage, qui décide à la fin d'un après-midi d'été passé autour de la piscine de ses amis de rentrer chez lui à la nage en passant par toutes les piscines des propriétés du voisinage, trace, lui, la parabole d'un ratage personnel et collectif.

Laisser le récit suggérer des vérités psychiques, culturelles et sociales, comme le fait le curieux conte de Cheever, est de fait la démarche entreprise par Sprawson dans *Héros et nageurs* qui, par son érudition, ses anecdotes, ses portraits, son iconographie (hélas non reprise intégralement dans la version française), met gracieusement à flot les éléments qui composeraient l'histoire générale de l'expérience aquatique humaine. Mais, gentleman nageur, Sprawson n'a pas la prétention de nous entraîner dans un *swim track* aussi redoutable, et, gentleman tout court, il ne nous livre pas un de ces « *swimoirs* » ou « *waterbiographies* » qu'on trouve aujourd'hui dans toutes les librairies anglo-saxonnes et que son propre ouvrage a suscités.

Ces récits d'aventures aquatiques et ces « *eautobiographies* », comme on pourrait les appeler, sont assez rares en France et ne forment pas un sous-genre comme en Grande-Bretagne où d'excellents livres des deux types ont été publiés (*Waterlog* de Roger Deakin, *RisingTide-FallingStar* de Philip Hoare, *Leap In* d'Alexandra Heminsley, par exemple). Avec *Héros et nageurs*, œuvre originale et captivante, Sprawson a simplement saisi la formidable émotion, modelée par l'histoire et le psychisme individuel, de la sensation qui naît à se mouvoir dans l'eau et qui fait parfois découvrir, comme au poète irlandais Derek Mahon dans « Baignade, comté Wicklow », que « *la vie est un rêve éveillé / et la nage la seule vraie vie* ».

Quand l'Histoire devient personnelle

Parmi les nombreux témoignages, toujours émouvants, d'enfants juifs qui ont vécu cachés durant la Seconde Guerre mondiale, le récit de Pierre Birnbaum détonne. Voici un professeur émérite de la Sorbonne, auteur prolifique d'ouvrages et d'articles d'histoire et de sociologie politique, un érudit dont on n'a pas l'habitude de lire des confidences privées, qui se livre à une « introspection historienne » sur son enfance sous le régime de Vichy et la période qui a suivi. Elle aboutit à une découverte de son propre refoulement du sujet dans ses recherches, une prise de conscience qu'une longue psychanalyse n'avait su mettre au jour.

par Jean-Yves Potel

Pierre Birnbaum
La leçon de Vichy.
Une histoire personnelle
 Seuil, 240 p., 20 €

Après des années à monologuer sous « *le regard attentif* » d'un psychanalyste, Pierre Birnbaum se rend compte qu'il n'a « *jamais évoqué le temps d'Omex* », nom du petit village des Pyrénées où il était caché avec sa sœur. Universitaire travaillant sur la [sociologie de l'État en France](#) et, plus tard, sur l'histoire des Juifs français « *fous de la République* », ayant décortiqué, dans plusieurs ouvrages devenus des classiques, la logorrhée démagogique des populistes français depuis la Révolution, il évitait, ou réservait à son for intérieur, la période de Vichy. Ce silence étonne, lorsqu'il nous dit qu'après la guerre il est resté fidèle à Maria et Fabien, le couple de paysans des montagnes qui l'a hébergé avec sa sœur les premières années de sa vie ; adolescent, il est retourné régulièrement là-bas pour « *faire les foins* ».

La première partie du livre raconte son enquête minutieuse sur les conditions de cette « scène primitive », un récit captivant où l'on voit l'Histoire avec un grand H (formule de Perec) prendre possession de son histoire personnelle. Il plonge dans sa mémoire familiale et dans les archives, il découvre la vie de ses parents en lisant les rapports préfectoraux et les notes du Commissariat général aux questions juives (CGQJ) qui les suivent à la trace, l'expropriation de l'atelier de

maroquinerie que son père, juif né à Varsovie, avait aménagé dans le Pletzel parisien. Sa mère, également juive, née à Dresde, et sa sœur, née à Paris en 1937, y vivaient dans un modeste appartement. C'était un couple d'immigrés polonais arrivé en 1936, bien intégré (comme on dit maintenant), mais qui dut, en 1940, fuir dans le sud de la France.

Pierre Birnbaum est né à Lourdes, en juillet 1940, au moment même où le maréchal Pétain promulguait les premières lois antijuives. La gendarmerie française continuait à rechercher son père, la famille fut contrainte de se séparer, et, après plusieurs tentatives, les deux enfants furent confiés à Félicie, rencontrée sur le marché de Lourdes, « *qui rapporte de la montagne aux divers hôtels les draps lavés et repassés* ». Elle les emmène chez sa fille Maria : « *Nous partons sur sa carriole tirée par un âne vers les Pyrénées toutes proches, vers Omex, là où nous allons passer, cachés, deux longues et dangereuses années. Fréquemment j'ai accompagné Félicie à Lourdes dans ses interminables tournées d'hôtels, dans la carriole tirée par l'âne. Je crois d'ailleurs me souvenir des fréquentes haltes que nous faisons dans de petits espaces aménagés dans les tournants de cette route étroite et sinueuse afin que l'âne reprenne ses forces.* »

L'enfant doit apprendre à se taire, à ne répondre qu'à son nouveau nom. « *Maria et Fabien se souviennent de mon chuchotement habituel : 'faut parler tout doucement, ia des Allemands partout'*. La menace est proche qui implique un refoulement profond, une coupure du moi, une

QUAND L'HISTOIRE DEVIENT PERSONNELLE

césure qui touche tous les enfants cachés. » Le témoignage de Birnbaum confirme les observations des psychologues qui, des années plus tard, ont travaillé sur les traumas de ces « enfants du silence » (notamment Régine Waintraier et Nathalie Zajde), qui devaient oublier qu'ils étaient juifs, tout en ne l'oubliant surtout pas. Restaient, dit-il, « *le silence, la tristesse, l'angoisse, la peur* ». Il y voit l'une des sources de son mutisme, une fois devenu adulte : « *Je partage probablement avec [les autres enfants cachés] une durable "atteinte narcissique", résultat du hiding syndrom, et le fait d'avoir été séparé d'avec ma mère entre deux et quatre ans a probablement engendré un black-out affectif, selon l'expression de Donald Winnicott, un "faux-self" perturbateur* ». Cette expérience et les petites conséquences qu'il décrit, « *son obstination à survivre intact, hors du temps* », expliqueraient son silence public, à l'extérieur, tout en se souvenant, sur une époque pourtant au cœur de ses préoccupations universitaires. Comme s'il gardait son histoire personnelle hors de l'Histoire.

Quand un ancien étudiant, devenu haut fonctionnaire à Tarbes et séjournant souvent à Omex, l'invita sur place, il se décida, après de nombreuses pressions amicales, à partir à la recherche de lui-même : « *Il m'a fallu [...] plus de vingt-cinq années pour me confronter à nouveau à mon propre passé et, cette fois, accepter de m'historiciser, de me voir tel un enfant caché plongé dans une histoire dont je suis le produit, de tenter, en tant que "perdu", de me souvenir mais cette fois en tant qu'historien* ». Il prend alors conscience de ce qu'il savait depuis toujours, de ce que fut Vichy pour les Juifs. Il mesure l'implication jusqu'au plus haut niveau de l'administration française dans cette persécution. Ce qui choque profondément le sociologue du politique (« *l'État français m'a tué* », écrit-il), car cela semblait remettre en question les présupposés de nombre de ses recherches. Voilà sa théorie de l'État fort, protecteur et universel, malmenée. Après une patiente analyse du rôle des préfets, des commissaires ou des membres du Conseil d'État – il cite longuement les [travaux récents de Laurent Joly](#) et de Tal Bruttman –, il doit se rendre à l'évidence : « *Ce qui importe est la centralité de la politique antisémite de la haute fonction publique.* »

À partir de là, il peut reprendre ses analyses théoriques. Dans un article, publié par *Le Monde* en

1994, cité dans le livre, il analyse les silences de François Mitterrand et dit déjà de Vichy : « *c'est la déchirure du lien étatique et, au sens noble du terme, la fin du service public* ». Formule qu'il développe dorénavant dans plusieurs travaux. Il étudie l'étrange alliance qu'incarne l'État français de Pétain, Laval et autres Bousquet entre ces fonctionnaires et la canaille antisémite d'extrême droite, les « *fonctionnaires de fortune* », ce que Laurent Joly appelle la « *porosité entre administrations traditionnelles et organismes nouveaux de la Révolution nationale* ». C'est un lien de subordination qui revient, dans les faits, à la destruction de l'État républicain à la française. Les valeurs universalistes de la Troisième République sont balayées, aux dépens tout particulièrement des Juifs. Birnbaum ne trouve de l'espoir que dans les marges : des petits fonctionnaires locaux, des instituteurs, des religieux (catholiques et protestants), des bonnes volontés qui, comme Félicie, Maria et Fabien, ont aidé, sauvé des Juifs. Il souligne leur exceptionnalité dans un chapitre qu'il intitule « Les Justes m'ont sauvé ».

Dès lors, le théoricien de l'État s'y retrouve. « *La chose est entendue, conclut-il : l'État n'est pas l'État français, le silence que j'ai gardé sur ce moment-Vichy qui faillit m'être fatal ne relève pas du déni puisqu'il ne dément pas la théorie de l'État fort qui sous-tend toute la sociologie historique comparée de l'État. La théorie est sauvée tout comme la recherche entreprise depuis de si longues années.* »

Pour terminer ce livre lucide, leçon d'humilité intellectuelle, Pierre Birnbaum revient sur les discours de repentance de nos présidents de la République. Son chapitre intitulé « Le président, l'État et la théorie de l'État » est d'une grande subtilité. Il montre les points communs entre les déclarations de François Mitterrand et celles de Jacques Chirac sur la rafle du Vél' d'Hiv. Il souligne le « *déni essentiel* » du premier, le silence de Nicolas Sarkozy et les « *nuances* » de François Hollande : ce dernier « *fait silence sur l'acquis des discours de Jacques Chirac et de l'historiographie contemporaine ; il ne voit pas, comme François Mitterrand, la soumission de l'État devenu français aux idéologies de l'extrême droite maurassienne [...], il ne tient pas compte, comme Jacques Chirac, de la présence de ces "forces obscures" qui se sont "insinuées aux sommets de l'État", le rôle majeur de cette "clique revancharde et haineuse" qui dénature la logique de l'appareil d'État* ». Ce que ne fait pas Emmanuel



Pierre Birnbaum

© Emmanuelle Marchadour

QUAND L'HISTOIRE DEVIENT PERSONNELLE

Macron pour l'anniversaire de la rafle du Vél' d'Hiv en 2017, lorsqu'il affirme : « *l'État français de Pétain et Laval ne fut pas une aberration imprévisible* », car « *ni le racisme ni l'antisémitisme n'étaient nés avec le régime de Vichy, ils étaient là, vivaces, présents sous la Troisième République* ». Birnbaum commente : « *Dans la lignée de Jacques Chirac, c'est bien le dénigrement de l'État, son remplacement par l'État français au service de l'extrême droite revancharde, sous le contrôle allemand, que le président Macron dé-*

nonce. » Ce qui « *clarifie les termes du débat* ». Finalement, « *au lieu de condamner "la France", au lieu de construire et d'opposer deux entités essentialisées et purement imaginatives, la France coupable confrontée à la France de la Résistance et des Justes, il importe, à ses yeux, d'admettre la responsabilité du "gouvernement et de l'administration" de la France, de l'État français devenu étranger à la logique de l'État* », c'est-à-dire à sa vocation universelle et protectrice.

Écrire les images de l'histoire

Chacun à sa manière, trois livres proposent d'écrire l'histoire contemporaine à partir d'images : Sébastien Albertelli, Julien Blanc, Laurent Douzou sur la Résistance française ; Christophe Cognet sur les photographes des camps de déportés ; Nicolas Offenstadt sur les traces de la RDA. Raconter le passé demande désormais de lire les images comme les mots et de les replacer dans leur histoire.

par Philippe Artières

Sébastien Albertelli, Julien Blanc
et Laurent Douzou
La lutte clandestine.
Une histoire de la Résistance, 1940-1944
Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle »
448 p., 26 €

Christophe Cognet
Éclats.
Prises de vue clandestines des camps nazis
Avant-propos d'Annette Wiewiorka
Seuil, 432 p., 25 €

Nicolas Offenstadt
Urbex RDA.
L'Allemagne de l'Est racontée
par ses lieux abandonnés
Albin Michel, 258 p., 34,90 €

François Brunet, historien et théoricien des images, décédé brutalement l'hiver dernier, a souvent souligné à la fois l'extraordinaire prolifération des images depuis l'invention de la photographie et leur importance dans l'histoire sociale, mais aussi la faiblesse des sciences humaines dans l'étude de ces objets iconographiques. Sans doute cette impuissance n'est-elle pas étrangère au fait que la culture visuelle n'a pas jusqu'alors le même statut que celle du texte dans notre formation, comme s'en indignait Éric de Chassey dans un plaidoyer pour une histoire de l'art à l'école. Dans la hiérarchie des sources, l'image, et en particulier la photographie vernaculaire, a occupé longtemps une place inférieure. On s'en assurera en constatant que sur un plan éditorial, d'une part, on continue à décliner certains grands succès en une version illustrée, les peintures et les photographies venant comme atténuer la dureté de l'écriture de l'histoire, faire médiation, di-

rait-on aujourd'hui. D'autre part, la publication d'albums historiques, véritables livres d'images, se perpétue, ici colorisée, là recadrant les images, mais toujours préférant à l'analyse de ces objets visuels un discours parallèle, lointain, de surplomb.

Mais si la discipline historique se méfie de ces objets, c'est peut-être aussi que la photographie entretient avec la vérité un rapport particulier. W. G. Sebald avait remarquablement saisi cette place singulière de l'objet photographique, sa capacité à faire preuve, mais aussi à être falsifié, détourné. Dans plusieurs de ses ouvrages, il a joué de ces détournements, utilisant les photographies, celles trouvées dans les institutions patrimoniales et les brocantes ou celles qu'il avait lui-même réalisées. Le romancier en usait, Muriel Pic l'a bien montré, non comme répétition mais comme une véritable écriture, au même titre que les mots.

Cet inquiétant objet photographique est présent dans trois ouvrages récents, occasion de sonder l'état des relations que l'histoire en France entretient avec lui. S'il est central dans *Éclats* de Christophe Cognet, enquête minutieuse sur les photographies prises clandestinement dans les camps nazis, il apparaît plus périphérique dans la remarquable synthèse de Sébastien Albertelli, Julien Blanc et Laurent Douzou sur l'histoire de la Résistance en France, tandis qu'il constitue la principale matière de l'exploration par Nicolas Offenstadt de la RDA abandonnée. Dans les trois cas, néanmoins, l'enjeu est bien celui de l'écriture de l'histoire contemporaine.

La posture de Nicolas Offenstadt est ici la plus novatrice, la plus fragile aussi. L'historien, déjà auteur d'un ouvrage sur la mémoire de la RDA, décide cette fois d'écrire en images la RDA fantôme, à partir des centaines de photographies

ÉCRIRE LES IMAGES DE L'HISTOIRE

qu'il a lui-même prises sur les différents sites visités dans ses explorations de 250 institutions, lieux de travail et de vie abandonnés depuis la chute du mur de Berlin. Il compose ainsi une mosaïque proposant une histoire de ces traces : soixante-quinze entrées qui s'étendent d'une fabrique de wagons à la presse féminine, d'une énorme enseigne sur un immeuble à un minuscule autocollant presque invisible, d'une carcasse de voiture à des fleurs artificielles.

Plutôt que de s'associer à un photographe comme il l'avait fait précédemment, Nicolas Offenstadt a voulu écrire avec ses images maladroites et amateurs. Ainsi qu'il s'en explique dans l'introduction, *Urbex RDA* est le lieu d'une expérience : l'historien s'approprie une pratique sociale très liée à la photographie numérique et à l'internet, celle de l'Urbex (Urban Exploration), et tente d'en faire un outil de connaissance. Aussi chaque photo publiée fait-elle l'objet d'un commentaire, d'une légende même brève. L'ouvrage est fidèle à ce souci expérimental : la maquette est souvent brouillonne, certaines images sont reproduites en tout petit format (sans doute la qualité ne permettait-elle pas un autre traitement) ; alternent zoom sur une inscription et vue générale, détails et plans larges. Le lecteur est sur le bureau de l'ordinateur de l'historien, il entre dans chacun de ses dossiers soigneusement nommés et localisés. C'est donc à une expérience sensible aussi que l'historien convie le lecteur, une expérience non pas esthétique mais mémorielle. L'important est de partager la collecte de ces traces, le principe d'accumulation plus que celui de la beauté conforme à notre goût contemporain pour la relique. L'historien se fait archiviste d'un nouveau type en produisant lui-même les archives de tout ce qui n'a pas été archivé, le reste qui s'efface, s'abîme, s'érode.

Dans la démarche du cinéaste et scénariste Christophe Cognet, il s'agit plus classiquement de constituer d'abord un corpus : inventorier toutes les images (un peu moins de quatre-vingts) prises dans les camps nazis par les déporté.e.s. Une fois cette première opération menée, Cognet ne s'intéresse pas à la postérité des images mais à l'instant de la prise de vue. Il fait exister le sujet photographié et celui qui, prenant un risque énorme, fixe le crime sur la pellicule. Si dans sa démarche la photographie est déjà archive, si elle préexiste à son regard, c'est bien ce regard porté sur l'image comme résultat d'un geste qui fait exister

autrement l'objet. Par une enquête attentive aux plus minuscules éléments, Cognet parvient à écrire les conditions de réalisation de chacune de ces images. Derrière chaque photographie, il révèle un portrait, celui du photographe, et avec lui une existence. Le procédé est d'autant plus puissant que Cognet ne s'exclut pas de cette scène de révélation. Le cliché photographique ne renseigne pas seulement sur les camps et la Shoah, il donne à voir une double histoire individuelle, celle des sujets photographiés dont il a retrouvé l'identité et le parcours de vie et celle du photographe. Les photographes s'appellent Jacques Angeli et José Fosty, Wenzel Polak, Rudolf Cisar, Karel Kàsak, Jean Brichaux, Joanna Szydłowska... L'auteur reconstitue les séances de prises de vue, il leur donne une matérialité. L'image n'est pas représentation, elle est un acte. Un acte que l'histoire doit inscrire.

Rares aussi sont les images de la Résistance. C'est pourtant avec des photographies que Sébastien Albertelli, Julien Blanc et Laurent Douzou ont décidé d'ouvrir chacun des chapitres qui composent leur histoire de la Résistance en France : « *Un document visuel — une photo d'identité, une feuille clandestine, une scène publique ou privée... — qui illustre une facette de la réalité de cette histoire, saturée de représentations mais si pauvre en illustrations.* » Pour les auteurs, la photographie a fonction d'incarnation : les visages de Marc Bloch et de Pierre Hespel, celui d'une femme anonyme sur une route pendant l'exode de 1940, un portrait de groupe de celles et ceux qui formeront le réseau du musée de l'Homme, un cliché de la une du numéro 11 du journal clandestin *Combat* paru en juin 1942, le portrait de l'archevêque de Toulouse Jules Saliège, ou encore l'ultime photo de Bertie Albrecht ou le célèbre portrait de Jean Moulin.

Il ne s'agit pas pour les auteurs de constituer une galerie d'honneur de la Résistance, mais, à partir de chacune de ces images, de prendre à revers l'hagiographie pour montrer comment elle fut simplement « *une histoire d'hommes qui ont fait de leur mieux* », selon les mots de Pascal Copeau. Les historiens ne sous-estiment pas pour autant le pouvoir des images : lorsque le général de Gaulle se fait photographier à Bayeux le 14 juin 1944 serrant la main d'anonymes, ils ne manquent pas de rappeler que cette courte visite en France, alors que les combats font rage, a pour but d'asseoir sa légitimité auprès des Américains et que cette image laisse une trace de ce geste. Mais il s'agit aussi de redonner des visages à cette

ÉTAT FRANÇAIS
CARTE D'IDENTITÉ

Série R1 No. 3267

Nom KLEBERT

Prénoms ALBERT-NICOLAS
Nationalité FRANÇAISE
Profession INGENIEUR
Né le 15 - 9 - 1888
à VALENCIENNES DÉP. NORD

Domicile AVYSES - PALAIS DES DUNES -

SIGNALLEMENT

Taille <u>1,82</u>	Nez { Dos <u>2</u> - Base <u>R</u>
Cheveux <u>GRIS</u>	Dimension <u>112</u>
Moustache <u>—</u>	Visage <u>OVALE</u>
Yeux <u>MARRON</u>	Teint <u>CLAIR</u>
Signes particuliers <u>NEANT</u>	<u>LIVRET DE FAMILLE</u>

Le Titulaire akleberts

le 10 le 10/3 1943

Le Commissaire de Police
Chef de la Circonscription

EMPREINTE DIGITALE




Carte au nom de Klébert © D. R.

ÉCRIRE LES IMAGES DE L'HISTOIRE

« armée de l'ombre ». Le document photographique n'a pas ici vocation à faire preuve mais à permettre de produire une « illustration » manquante. L'historien se fait iconographe.

Dans ces trois livres, par les usages faits de la photographie, un portrait nouveau de l'histo-

rien ne se dessine. L'image est à la fois archive du passé et reflet de l'histoire qui s'écrit. Tout se passe comme si, dans le reflet de l'image, on ne craignait plus désormais de voir apparaître le visage du photographe ni celui de l'historien ne qui manie l'objet photographique.

Les ado-combattants de 14-18

Certes, ces garçons âgés de douze à dix-sept ans représentent, au plus, un pour cent des soldats de la Grande Guerre. Toutefois, ce phénomène qui touche tous les belligérants, de la Russie à la France, la Grande-Bretagne et même les États-Unis, interroge tous les observateurs et encore plus nos contemporains qui voient dans les enfants guerriers un mal absolu. Si les archives officielles sont le plus souvent muettes sur le sujet, ces ado-combattants, pour reprendre la formule de l'historienne Manon Pignot, n'en sont pas moins visibles. Ils sortent de l'ombre en particulier par la « révélation photographique » mais ils se sont également exprimés dans leurs souvenirs, et les journaux font la part belle à leurs odyssées.

par Anne-Marie Sohn

Manon Pignot

L'appel de la guerre.

Des adolescents au combat, 1914-1918

Anamosa, 320 p., 23 €

Leur geste s'inscrit dans le contexte de mobilisation qui suscite chez eux une vive « excitation », selon le terme alors en vigueur. Celle-ci doit beaucoup à l'inculcation dès le plus jeune âge des valeurs patriotiques et guerrières par la famille et l'école. La culture de guerre la renforce en organisant la mobilisation matérielle des enfants à l'arrière et en exaltant les exploits de leurs aînés. Elle engendre, par ailleurs, une délinquance juvénile de guerre marquée par l'importation de gestes liés à la violence militaire tels l'utilisation d'armes réelles dans des jeux guerriers. Le vagabondage aux armées, la fugue et donc la rupture avec l'autorité parentale conditionnent l'enrôlement juvénile.

Les ados-combattants sont issus de tous les milieux, de la ville comme de la campagne, ce qui conduit Manon Pignot à s'interroger sur leurs motivations. L'argument économique de la solde ne fait pas le poids, surtout en France où son montant est dérisoire. La solitude des orphelins a pu jouer, d'autant que les soldats plus âgés les prennent sous leur aile au point de jouer parfois un rôle de substitut paternel. La foi patriotique et le goût de l'aventure propre à la transition pubertaire semblent ainsi l'emporter. Fille d'un colo-

nel, Marina Yurlova exalte ainsi son « *identité cosaque* » et se met au service du tsar. Mais il faut reconnaître que ces adolescents sont également mus par un désir de guerre qui permet de revisiter la question récurrente dans l'historiographie du consentement ou de la contrainte qui ont permis aux soldats de « tenir ». Ces ado-combattants se sont engagés en toute liberté, mus par un fantasme d'immortalité lié à leur âge et à leur ignorance du danger que les spécialistes interprèteraient aujourd'hui comme une conduite à risque propre à leur âge.

Pour ce faire, ces « *soldats en herbe* », ces « *mioches* », comme les appellent les adultes, doivent mentir sur leur âge et souvent sur leur nom, sauf à être renvoyés *manu militari* à leurs parents, ce qui est fréquent. Les plus costauds s'en tirent au « bluff » mais d'autres au visage poupin ont franchi la barre grâce à un médecin fatigué, à un officier dubitatif mais coulant, parfois grâce à leur père comme Christian Sarton du Jonchay, fils et petit-fils de militaires, grâce enfin aux soldats qui les dissimulent jusqu'aux cantonnements et les prennent pour « mascottes », un terme normalement réservé aux animaux.

Une fois enrôlés dans un régiment, ces adolescents affrontent l'épreuve du feu qui constitue, selon Manon Pignot, une forme de rite initiatique dans une société qui les a largement oubliés. Mais c'est un rite mortel. Le baptême du feu s'effectue en général sous la direction d'un mentor qui les protège et dont la disparition est toujours traumatisante. L'adolescent est d'abord confronté



Revue des troupes près de Zillebeke par le roi George V (juillet 1917) © Imperial War Museum

LES ADO-COMBATTANTS DE 14-18

à la peur viscérale qui saisit tous les soldats, puis à ses effets d'épuisement physique et psychique. Il découvre également la violence du corps-à-corps, l'horreur des corps déchiquetés, la cruauté enfin que certains pratiquent sans sourciller, ce qui provoque chez les adultes un profond malaise. Au terme de ces épreuves, l'ado-adolescent est adoubé par ses camarades. Il s'initie également aux marqueurs de la masculinité que sont le tabac et l'alcool. Il a enfin ses premières expériences sexuelles, avec des prostituées bien sûr, mais également avec des jeunes filles, voire des femmes, rencontrées au cours de son périple. Avec l'expérience, il appréhende surtout le danger, longtemps affronté inconsciemment.

Manon Pignot a consacré un développement particulier aux adolescentes combattantes, très peu nombreuses mais fascinantes en raison de la double transgression, d'âge et de genre, qu'elles réalisent. En dehors de l'héroïne du Nord Émilienne Moreau, devenue presque malgré elle combattante, ces dernières se recrutent presque exclusivement dans l'Empire russe, préfigurant les bataillons de femmes soviétiques de la Seconde Guerre mondiale. Leurs motivations ne diffèrent pas de celles des garçons mais leur engagement révèle aussi une volonté d'émancipation féminine. Pour s'enrôler, ces jeunes filles doivent non seulement mentir sur leur âge mais aussi sur leur sexe. Elles masculinisent ainsi leurs

apparences en sacrifiant en premier leur longue chevelure. Isolées au milieu des hommes, elles savent de plus que cette transformation les protège des agressions sexuelles.

Au front, l'adolescent mûrit et devient progressivement un homme. Mais certains de ces ado-combattants sont fauchés avant même leurs dix-huit ans. Rares pourtant sont ceux dont le souvenir a été entretenu, souvent tardivement, à l'image de Jean-Coréentin Taché ou d'André Bianco. La plupart des survivants ont repris le cours de leur vie dans l'anonymat le plus complet. Quelques-uns ont poursuivi une carrière militaire. En Allemagne et dans le cadre de la défaite, une partie de ces soldats juvéniles s'engagent dans les corps francs et, de là, dans les rangs du nazisme. Quant aux soldates, elles reviennent aux normes de genre. Les photos de Sofia Nowosielska, en lieutenant de l'armée polonaise et en mère attentive d'un petit Darius, ou celles de Maria Urlova en uniforme cosaque puis en épouse à la Paulette Godard de réalisateur américain, en témoignent.

Ce livre très vivant, qui nous fait entrer dans les pensées et le quotidien des soldats juvéniles de la Grande Guerre, montre l'autonomie de la jeunesse. Il nous conduit ainsi, au-delà de leur cas, à réfléchir à la définition de l'adolescence et à questionner le volontariat militaire.

Comment critiquer le néolibéralisme

De nombreux ouvrages récents se consacrent à la critique et à la généalogie du néolibéralisme avec un succès académique et public notable. L'intérêt de nombreux auteurs pour John Dewey, illustre représentant de la pensée pragmatique américaine du premier XX^e siècle, est de plus en plus accolé à cette critique de la pensée néolibérale, suscitant des interrogations quant aux significations intellectuelles et politiques de ce mouvement éditorial et théorique. Autogestion, démocratie radicale, laissez-faire, populisme, évolutionnisme, etc. : que peut signifier cette multiplication contemporaine de notions politiques pourtant anciennes ?

par Pierre Tenne

Grégoire Chamayou

La société ingouvernable.

Une généalogie du libéralisme autoritaire

La Fabrique, 336 p., 20 €

Robert Kurz

La substance du capital

L'Échappée, coll. « Versus », 304 p., 19 €

Alice Le Goff

Pragmatisme et démocratie radicale

CNRS Éditions, 272 p., 25 €

Pierre Steiner

Désaturer l'esprit.

Usages du pragmatisme

Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », 336 p., 16 €

Barbara Stiegler

« *Il faut s'adapter* ».

Sur un nouvel impératif politique

Gallimard, 336 p., 22 €

– voire plus – productive en quantité d'écrits et d'ouvrages, l'analyse critique du néolibéralisme figurerait peut-être le miroir de cette fascination spinoziste : si ce qu'on attend de la critique intellectuelle est qu'elle nous apporte des objets de détestation ou des raisons pour détester ce que nous aimerions détester, alors le néolibéralisme nous satisfera toujours. Sans doute moins parce qu'il est populaire – mais il faut noter l'usage croissant du terme dans les discours militants – qu'en raison, paradoxalement, de son élitisme fruste et de ses définitions vagues voire divergentes.

Les parutions récentes consacrées à la question confirment en effet le flou du terme « néolibéral » lui-même, qui renvoie à une pluralité presque infinie de corpus, théories, chronologies, etc. [Serge Audier](#), dans un ouvrage parfois contestable, avait rappelé cette profusion dès 2012 dans *Néo-libéralisme(s). Une archéologie intellectuelle* (Grasset), insistant à juste titre sur l'hétérogénéité fondamentale de ce qu'on rassemble sous le terme de néolibéralisme. Barbara Stiegler, dans « *Il faut s'adapter* », s'intéresse aux textes de Walter Lippmann ; tandis que Grégoire Chamayou, dans *La société ingouvernable*, s'arrête sur le corpus managérial états-unien des trente glorieuses ou sur les œuvres tardives de Friedrich Hayek et de Milton Friedman. Hétérogénéité d'un objet souvent présenté comme homogène, hétérogénéité de ces critiques dont les usages du néolibéralisme ne présagent pas d'une unité intellectuelle ou politique. En France, les définitions du néolibéralisme paraissent dessiner de bien rares points communs : rôle séminal de la

Dans ces colonnes, Pascal Engel analysait une livraison récente de la [vogue spinoziste](#) dans le débat français en concluant sur le fait que le philosophe d'Amsterdam constituait le « *philosophe populaire par excellence*. Si ce qu'on attend de la philosophie populaire est qu'elle nous apporte ce que nous désirons ou ce que nous aimerions croire, alors la lecture de Spinoza nous satisfera toujours ». Vogue moins durable mais tout aussi

COMMENT CRITIQUER LE NÉOLIBÉRALISME

publication des cours sur *La naissance de la biopolitique* de [Michel Foucault](#) en 2004, identification de l'importance historique majeure du colloque Walter Lippmann organisé à Paris en 1938 dans la diffusion de ces idées, nature hybride de cette pensée héritière du laissez-faire des libéraux « classiques » mais défendant un interventionnisme d'État jusqu'à l'autoritarisme violent. Hors cela, qui est beaucoup et peu à la fois, le néolibéralisme peut être revêtu de tous les oripeaux politiques – fascisme, libéralisme, démocratie ou oligarchie et on en passe – comme intellectuels, pour la simple raison qu'il est une notion encore en voie de définition et le support fiévreux de passions contemporaines.

L'effort de Barbara Stiegler constitue à ce titre l'une des premières entreprises d'éclaircissement de l'histoire des idées et des discours néolibéraux au moment de leur première formalisation durant l'entre-deux-guerres qui soit destinée à la fois à une large audience et aux spécialistes. La philosophe découvre dans le débat entre [John Dewey](#) et Walter Lippmann (*Lippmann-Dewey debate* chez les Anglo-Saxons, qui l'analysèrent dès les années 1990) un pan oublié des racines intellectuelles du néolibéralisme lippmannien, sans doute pionnier dans la profuse histoire des théories néolibérales : son naturalisme (librement) inspiré de Darwin, ramassé dans la formule aujourd'hui indigeste à force d'être ânonnée dans tant de discours politiques et médiatiques, « il faut s'adapter ». Barbara Stiegler met en œuvre une généalogie des pensées, étonnamment parallèles bien qu'opposées, de Dewey et de Lippmann à propos tant de Darwin que de la démocratie, qui témoignent d'un fondement évolutionniste et naturaliste de la pensée néolibérale à l'origine d'une conception normative et rigide du politique confinant à une dépolitisation des citoyens : « *Retrouvant à la fois le motif de la main invisible d'Adam Smith et celui de la sélection naturelle darwinienne de variations accidentelles, Lippmann cherche à rendre fondamentalement inopérants, dans ce gouvernement spontané de la société, le savoir et les Lumières du citoyen.* » La problématique darwinienne offre ainsi une déconstruction du discours néolibéral que l'actualité rend particulièrement pertinente : l'exigence d'adaptation fondée *in natura rerum* ancre une vision du monde économique et social comme fondamentalement « en retard », et donc à réformer selon le but ultime (*telos*) d'une conformité inaccessible avec un capitalisme mondialisé.

« *Il faut s'adapter* » approfondit ainsi les premières intuitions de Michel Foucault, en précisant certains angles morts laissés par ses cours sur la biopolitique, que ce soit au point de vue historique ou plus théorique – ainsi, l'insistance sur l'évolutionnisme de Lippmann permet de démontrer l'importance autrefois négligée de la question des rythmes temporels de l'évolution des sociétés mais aussi la « *mise hors circuit de l'intelligence* » qui mène, pour finir, à la défense de la fabrique du consentement. Face à Lippmann, Barbara Stiegler oppose alors la pensée contemporaine de John Dewey, [chef de file du pragmatisme](#) au XX^e siècle, qui, ferrailant contre ce néolibéralisme naissant, se retrouve contraint à repenser un idéal démocratique « *affranchi de l'idéalisme métaphysique* ». Tout en soulignant certaines limites, l'ouvrage place Dewey dans une situation historique et politique de contradicteur premier du néolibéralisme lippmannien, par sa réflexion bien connue sur la démocratie radicale elle aussi inspirée – plus rigoureusement – par Darwin. Fondée par le débat attesté entre les deux hommes autant que par la rigueur de l'analyse de Barbara Stiegler, cette opposition soulève cela dit des questions.

Ces dernières trouvent en partie des réponses dans la magistrale synthèse qu'Alice Le Goff consacre à la question des liens entre *Pragmatisme et démocratie radicale*. La philosophe rappelle ainsi l'intérêt récent pour une philosophie politique inspirée de Dewey, qui trahit une part de ses héritages les plus directs, notamment le travail opéré par les générations postérieures de pragmatistes comme Richard Rorty, lui aussi penseur de la nature : « *la position de Rorty s'enracine dans l'idée que le pragmatisme s'est défini autour d'une critique de l'épistémologie moderne de la représentation qui implique une vision de l'esprit comme "miroir" de la nature : le pragmatisme s'enracine dans l'échec de la philosophie à définir un point de départ "naturel" de la pensée* ». En contextualisant le travail de Dewey sur la démocratie radicale, lié au *Lippmann-Dewey debate* entre autres choses, Alice Le Goff en souligne le caractère à la fois idéaliste et inabouti sur certains points – notamment la faiblesse de l'analyse concrète des relais institutionnels à la mise en œuvre d'une telle démocratie radicale – tout en rappelant l'abus de langage qui fait de cette pensée une théorie radicale. John Dewey fut aussi le philosophe d'une mise à distance constante du marxisme et de tout rôle positif de la conflictualité sociale et politique dans sa pensée « progressiste ».



Minneapolis © Jean-Luc Bertini

COMMENT CRITIQUER LE NÉOLIBÉRALISME

En ayant recours notamment à l'œuvre du sociologue Charles Wright Mills, Alice Le Goff pointe ainsi les restrictions importantes d'une philosophie politique refondée par l'apport de Dewey, qui reste cependant un événement important de nombreux travaux des dernières années. Révélatrice est à ce titre l'analyse de l'intérêt d'[Axel Honneth](#) pour les œuvres du pragmatiste américain dans les années 1990, qui enrégimente Dewey dans une pensée de la lutte pour la reconnaissance et articule sa démocratie radicale dans les héritages de Habermas (« éthicité » démocratique et espace public). Avant la parution des cours de Michel Foucault sur la biopolitique, Dewey avait déjà été inséré par l'école de Francfort dans une philosophie plus hégélienne que radicale valorisant une conception éthique et délibérative de la démocratie, qui avait le double mérite de s'éloigner de Rawls comme des théories marxistes.

Ces limites, rappelées de façon plus liminaire par Barbara Stiegler, appellent à une plus grande circonspection face aux usages de Dewey parfois débridés dans certains travaux contemporains de philosophie politique. *Désaturer l'esprit*, court ouvrage que Pierre Steiner consacre à la philosophie de la connaissance pragmatiste (notamment Rorty et Dewey), au-delà de son intérêt intrinsèque, permet de souligner le fait que les articulations théoriques menant cette pensée vers le politique sont plus complexes qu'une simple émancipation de la métaphysique et reposent sur une

analyse sophistiquée des rapports entre pratique et théorie postulant une « rupture entre l'attitude scientifique (expérimentale) et nos valeurs et rationalités morales et sociales ». Ce qui est en jeu chez Dewey et qui a pu séduire des penseurs post-hégéliens comme Honneth est peut-être avant tout cet expérimentalisme pensé comme réponse à la crise de l'intelligence, effectivement mise hors circuit, que traversent les sociétés industrielles. La démocratie radicale de Dewey, souvent étonnamment naïve sur les plans institutionnel et politique, se fonde d'abord sur une philosophie de la connaissance et du sujet qui fonctionne par la systématisation de la démarche enquêtrice et scientifique à l'ensemble du champ social et politique (artistique aussi, comme le rappelle *L'art comme expérience*). Resituée dans l'ensemble de l'œuvre démesurée de Dewey, sa critique du néolibéralisme se comprend ainsi d'abord au sein d'une philosophie de la connaissance démocratiquement féconde selon une pensée procédurale sophistiquée.

Pierre Steiner, étudiant d'autres concepts et domaines de recherches, permet ainsi de considérer que Dewey fournit peut-être moins une alternative probante en termes de philosophie politique à un néolibéralisme qu'il a effectivement – et brillamment – combattu – que la possibilité de politiser des domaines le plus souvent hors du champ canonique des penseurs du politique (l'art, la science). Selon une optique plus sociologique, Alice Le Goff rappelle, quant à elle, à quel point certains héritages de ces pensées peuvent aussi

COMMENT CRITIQUER LE NÉOLIBÉRALISME

fournir des instruments à la dépolitisation et à l'atomisation sociale (comme l'illustre le terme d'*empowerment*, repris par bien des néolibéraux). Dans cette perspective, la vogue actuelle de la critique du néolibéralisme permet de dégager certaines vigilances intellectuelles et politiques.

En premier lieu pèse un soupçon sociologique : l'intérêt des universitaires et intellectuels pour le néolibéralisme et pour sa critique d'inspiration deweyenne rencontre de toute évidence leurs propres *habitus*. Grégoire Chamayou rappelle avec clarté à quel point les néolibéraux ont pu mener, depuis plus d'un demi-siècle, une guerre des idées qui voulut s'opposer à la domination supposée des idéologies anti-capitalistes dans le champ intellectuel : leur « *projet était explicitement de former une "contre-intelligentia", une communauté intellectuelle alignée sur les intérêts du business* ». Cette guerre des idées, aujourd'hui remportée par les néolibéraux à coup de *think tanks* et d'omniprésents experts en expertise, interpelle de façon sensible l'*ethos* intellectuel et universitaire des auteurs. Dans quelle mesure n'assiste-t-on pas à une réaction face à cette agression concertée contre la figure même de l'intellectuel critique ? Il va de soi que les ouvrages cités ne constituent pas une simple défense corporatiste, mais la violence anti-intellectuelle néolibérale devrait obliger, à nos yeux, à se poser en miroir la question des *habitus* critiques qu'elle pourfend. L'aiguillon du néolibéralisme pour l'intellectuel serait alors aussi une question sensible : les néolibéraux heurtent les traditions intellectuelles par leur démagogie simplette – Milton Friedman rappelant que le seul but d'un chef d'entreprise est le profit – autant que par leur élitisme, rival de celui des universitaires.

Plus centrales, les limites à la critique deweyenne du néolibéralisme sont rappelées par Alice Le Goff dans une analyse limpide et détaillée, qui conclut essentiellement sur la complémentarité historiquement attestée entre « *l'expérimentalisme démocratique, la démocratie participative* » et le « *projet néolibéral, comme une façon d'accompagner ce dernier* ». Dès lors peut se poser la mise en regard des réponses théoriques à apporter au néolibéralisme : s'agit-il de mettre en exergue une démocratie plus délibérative et un expérimentalisme démocratique aux fondations très friables ? S'agit-il

de reprendre le chantier généalogique foucauldien dans une tentative de déconstruction des discours néolibéraux ouvrant de possibles émancipations ? Cette dernière approche constitue une dimension importante du travail de Barbara Stiegler comme de Grégoire Chamayou, qui font la preuve de la pertinence d'une actualisation de la démarche généalogique à d'autres pans de l'histoire néolibérale, tout en oubliant peut-être que celle-ci fut pour Michel Foucault aussi un moyen de son refus des idéologies, du marxisme au premier chef.

L'héritage foucauldien, en dépit de sa fécondité, paraît en effet constituer une borne tacite de ce type d'analyse en ce qu'il comporte une dimension anti-idéologique liée au contexte des années 1970 et à l'œuvre du philosophe. Dans ses cours au Collège de France, Foucault rappelait avec profit le sérieux avec lequel il fallait prendre le préfixe « néo » du néolibéralisme, insistant sur la rupture qu'il constituait avec le libéralisme plus classique. Si cette insistance a permis de dépasser les catégories critiques sclérosées de son temps, elle paraît aujourd'hui accuser le poids de son arbitraire, notamment face à l'absence de définition précise du terme même de néolibéralisme. Les historiens nous le rappellent, le libéralisme autoritaire avait en Thiers ou Guizot – pour en rester à la France – des défenseurs ardents qui nuancent malgré tout la « rupture » néolibérale. On pourrait lire la conclusion que Grégoire Chamayou donne à *La société ingouvernable* comme l'aveu implicite d'une telle limite, puisqu'il en appelle à rouvrir le chantier clos depuis les années 1970 de l'autogestion comme réponse au libéralisme autoritaire triomphant. L'autogestion comme certaines lectures de Dewey ne séduisent-elles pas aussi les pensées critiques actuelles par leur perméabilité avec une pensée post-foucauldienne braquée contre toute idéologie, notamment d'inspiration marxiste ? Et comment expliquer ce retour timoré aux pensées d'avant Foucault, d'avant le néolibéralisme triomphant, si ce n'est en pointant du doigt l'aporie relative d'une telle généalogie allergique à l'idéologie et donc à certaines pensées ?

La parution de la première traduction de *La substance du capital* (2005) de Robert Kurz, représentant du courant post-marxiste de la critique de la valeur, montre qu'une critique anti-capitaliste plus « canal historique » permet pourtant elle aussi d'armer les esprits contre le néolibéralisme – et au passage contre toute dérive

COMMENT CRITIQUER LE NÉOLIBÉRALISME

totalitaire du marxisme. Loin des piètres efforts contemporains d'une critique des valeurs fondée sur une théorie vaguement spinoziste et clairement boiteuse des affects, comme celle faite par [Frédéric Lordon](#), le travail de Robert Kurz rappelle aussi la vigueur d'une école marxiste bien plus radicale et théoriquement rigoureuse et qui se trouve contrainte à un anonymat scandaleux au sein de la pensée engagée. *La substance du capital*, tout en se passant du terme même de néolibéral qui lui est inutile dans le canevas marxiste de sa critique, retrouve pourtant les thèmes et les notions qu'abordent Stiegler, Chamayou ou Le Goff : aliénation du temps par le capitalisme industriel, autoritarisme intrinsèque des sociétés dites démocratiques, jusqu'à la question des fondements théoriques des agressions faites par ce capitalisme aux libertés individuelles (de chacun comme des minorités) et au milieu naturel. Plus fondamentalement, l'ouvrage démontre l'existence chez Marx et les capitalistes d'une substance du capital qui n'est autre que le travail, placé dans un hors-champ néfaste de l'analyse comme des structures sociales et économiques.

Il ne s'agit pas ici d'en appeler à un quelconque retour au marxisme face aux difficultés théoriques insondables que rencontre toute critique du néolibéralisme, mais simplement de noter le peu de communication existant entre ces domaines pourtant convergents aujourd'hui. Et, ce faisant, de considérer qu'au moment même où le néolibéralisme est si justement critiqué il conviendrait de garder en tête qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle pensée anticapitaliste mais d'autre chose ; au pire d'un effet de mode passager, au mieux d'une focale bienvenue sur un pan historique majeur des structures de domination auxquelles nos sociétés sont confrontées. La multiplication des intérêts pour le néolibéralisme et ses premiers contradicteurs souligne la pluralité des théories et pratiques contestataires, esquissant une cartographie d'une forme de résistance intellectuelle face à une entreprise néolibérale cherchant à figer la pensée. Avec Dewey – comme, dans une autre mesure, avec Habermas et Honneth – il s'agit surtout de réinventer un modèle démocratique dit « radical » mais de facture libérale, modérée par la conception délibérative et procédurale de la démocratie, pour une critique somme toute réformatrice. On retrouve d'ailleurs chez Chantal Mouffe et Ernesto Laclau une parenté forte avec ces idées dans

leur analyse d'une démocratie radicale faisant la part belle au populisme. Avec Foucault, la perspective généalogique offre des possibilités fort diverses pour une critique descriptive du néolibéralisme pouvant mener au choix à une réflexion stratégique insurrectionnelle (Comité Invisible), populiste autogestionnaire et anarchisante (la conclusion de l'ouvrage de Chamayou), voire conservatrice pour de nombreux auteurs. Avec Marx et les marxistes survit une critique plus prescriptive et idéologique du néolibéralisme avec ses fondements socio-économiques et ses potentialités révolutionnaires, dont l'actualisation est notamment opérée par la critique de la valeur.

L'apport de ces pensées est indéniable et nécessaire, notamment parce qu'elles révèlent ce qui avait été largement caché. La proximité, encore une fois rappelée par Grégoire Chamayou, de Hayek et de Friedman avec le fascisme (de Carl Schmitt à Pinochet) aurait dû disqualifier leurs pensées ; mais cela a été oublié. Le ressort de ces critiques et de ces généalogies du néolibéralisme est alors d'abord la démystification mémorielle, l'exhumation des histoires et des faits tus voire dissimulés – ce goût du secret attesté des néolibéraux qui conduit aujourd'hui à se voir taxer de complotisme lorsqu'on reprend rigoureusement certains faits. Ces démystifications sont nécessaires en raison de leur capacité à lutter contre l'état végétatif et apolitique dans lequel la pensée néolibérale veut forclure le débat intellectuel par manichéisme : sera radical qui critiquera la centralité politique et sociale du marché. La séduction de ces démystifications est forte parce qu'elles éclairent la violence et l'ineptie de nos quotidiens. Adaptez-vous. Fermez-la. Faites de l'argent. Ces mots d'ordre, parfois explicites mais plus souvent euphémisés, structurent notre quotidien et l'on est frappé de lire leur histoire si bavarde et éloquente. Mais leur exhumation témoigne également d'une réorientation de l'entreprise généalogique dans un contexte intellectuel défavorable, qui les fait fonctionner plus comme anamnèses que comme généalogies au sens strict, fournissant dès lors les moyens de diagnostics féconds de l'époque plutôt que de nouveaux objets pour la pensée. Vectrices de résistances intellectuelles et politiques, réinstaurant des histoires nécessaires mais oubliées, ces démystifications ouvrent la possibilité future d'une pensée politique du temps présent encore à formaliser.

L'homme quadridimensionnel

Il y a exactement cinquante ans paraissait Speech and Reality d'Eugen Rosenstock-Huussy (1888-1973). L'auteur y défend l'idée que la grammaire doit constituer le véritable organon de la recherche en sciences sociales.

par **Thierry Laisney**

Eugen Rosenstock-Huussy
Speech and Reality
Argo Books, 202 p., 15 €

Un mot de présentation de cet auteur dont on ne parle plus guère aujourd'hui que parce qu'il a été l'ami intime et le correspondant de Franz Rosenzweig. Eugen Rosenstock naquit à Berlin de parents juifs. Il se convertit au christianisme à la fin de l'adolescence. Docteur en droit puis docteur en philosophie, il devint professeur à l'université de Breslau avant d'émigrer en 1933 aux États-Unis, où il passa le reste de sa vie, enseignant d'abord à Harvard, ensuite au Dartmouth College.

Selon Rosenstock, la société est menacée par quatre maux. La réalisation complète de l'un d'entre eux suffirait à la détruire. Ces maux sont l'anarchie, la décadence, la révolution et la guerre. L'anarchie (encore appelée « crise » ou « dépression »), c'est le manque de solidarité interne, un « défaut de coopération et d'inspiration commune ». La décadence, l'inaptitude à envisager l'avenir, à transmettre. La révolution, la volonté de liquider le passé. Quant à la guerre, c'est la tentative de s'approprier un territoire extérieur.

Or, ces maux ont leur traduction dans le langage. Dans l'anarchie, les mots n'ont plus le même sens pour les divers locuteurs qui les emploient. C'est comme si, observe Rosenstock, les membres d'un équipage ne parlaient plus la même langue. Dans le cas de la décadence, un langage vivant fait place à des formules mortes, un rituel pétrifié. Lors des révolutions, le langage du passé est dénigré (on peut aller jusqu'à changer les noms des mois du calendrier). La guerre est l'absence de toute parole. C'est pourquoi la paix ne peut succéder immédiatement à la cessation des hostilités : « *Cela prit dix ans après la Seconde Guerre mondiale avant que le vainqueur*

se mette à parler. Il n'y eut donc pas de paix entre 1945 et 1955. » Rosenstock, témoin de la première heure des ravages du nazisme, note encore : « *La destruction de la langue allemande entre 1933 et 1939 est, je crois, l'un des événements les plus rapides et les plus radicaux de tous les temps dans le domaine de l'esprit et de la parole.* »

Si les quatre maux identifiés par Rosenstock font tous quelque chose au langage, c'est que celui-ci est précisément l'arme dont dispose la société pour les combattre. L'homme est au cœur de ce que Rosenstock appelle « la croix de la réalité », un double axe temporel et spatial qui définit les quatre dimensions humaines fondamentales : l'histoire et la destinée en ce qui concerne le temps ; la société et le monde pour ce qui est de l'espace. Par l'intermédiaire du langage, la recherche sociale vise à restaurer l'unanimité, la foi, la loyauté, un pouvoir efficace – auxquels s'opposent respectivement l'anarchie, la décadence, la révolution et la guerre. Quatre modes de discours correspondent à ces quatre dimensions : « *Les hommes raisonnent, les hommes font des lois, les hommes racontent des histoires, les hommes chantent. Le monde extérieur est expliqué, le futur est régi, le passé est raconté, l'unanimité du cercle intime s'exprime dans le chant.* » « *À travers la parole, écrit Rosenstock, la société maintient ses axes temporel et spatial.* » « *Par la parole humaine, dit-il encore, l'espace et le temps sont créés.* » Et la méthode grammaticale est la façon dont l'homme devient conscient de sa vocation quadridimensionnelle.

Pour Rosenstock, cette méthode est la seule qui puisse éclairer ce qu'il considère comme le premier cri de la conscience humaine : « *Audi, ut vivamus* ». Elle l'emporte, de ce point de vue, sur les deux thèses concurrentes qui, historiquement, se sont disputé l'explication du monde, la thèse théologique et la thèse scientifique. La méthode grammaticale a en commun avec elles d'assumer

L'HOMME QUADRIDIMENSIONNEL

un a priori, c'est-à-dire un fait qui ne peut être démontré mais doit être accepté avant que toute discussion puisse commencer. Ce fait, pour la théologie chrétienne, est l'incarnation ; pour la science, l'espace ; pour la méthode grammaticale, la paix : « *Sans l'intuition et la conscience de la paix qui précède la compréhension humaine comme un fait premier, tout notre enseignement tombe en pièces.* »

Parler signifie se situer au centre de la « croix de la réalité ». Aussi les quatre fronts de l'existence se retrouvent-ils à toutes les échelles du langage. Rosenstock affirme qu'avant lui seul Magnusson parmi les grammairiens a fait de sa discipline une philosophie du temps et de l'espace : « *Les mêmes lois inflexibles du temps et de l'espace qui régissent les phénomènes de la perception gouvernent aussi les formes et les règles du discours.* » (1893) Le langage, selon Rosenstock, est la liberté de moduler sur un même mot, une même idée. Soit le verbe « venir ». L'impératif (« viens ! ») se rapporte au futur ; le passé composé (« il est venu ») à l'histoire ; l'optatif (« puisse-t-il venir ») à la vie intérieure ; le présent de l'indicatif (« il vient ») à l'objectivité scientifique. Autant de variations sur un thème, où le locuteur est tour à tour un chef, un historien, un poète, un observateur scientifique. Nous ne pouvons prononcer une seule phrase sans utiliser ou exprimer : un choix, un matériau historique, une métaphore, un jugement. Rosenstock dénonce la tendance grandissante à privilégier les énoncés se fondant sur une observation, à réduire le langage au mode de l'objectivité, alors que ce dernier ne constitue qu'un des quatre aspects de la réalité. « *2 + 2 = 4, c'est toujours vrai. Mais c'est parce que ce n'est pas important. Ce n'est pas une vérité vitale. Quiconque a entassé ses amis dans une voiture sait que parfois 7 = 4. Et ça c'est important.* »

Ce n'est pas la grammaire traditionnelle qui permettra d'établir les bases d'une science de la société. Selon Rosenstock, la parole est amoindrie par ce qu'il appelle la « grammaire dogmatique », celle qui se contente d'énumérer machinalement *amo, amas, amat, amamus, amatis, amant*, comme si toutes ces formes étaient à égalité, comme si les personnes de la conjugaison parlaient toutes de la même façon. Rosenstock attribue même à cette indifférenciation une grande part de notre confusion en matière de relations sociales, et notamment le conflit entre per-

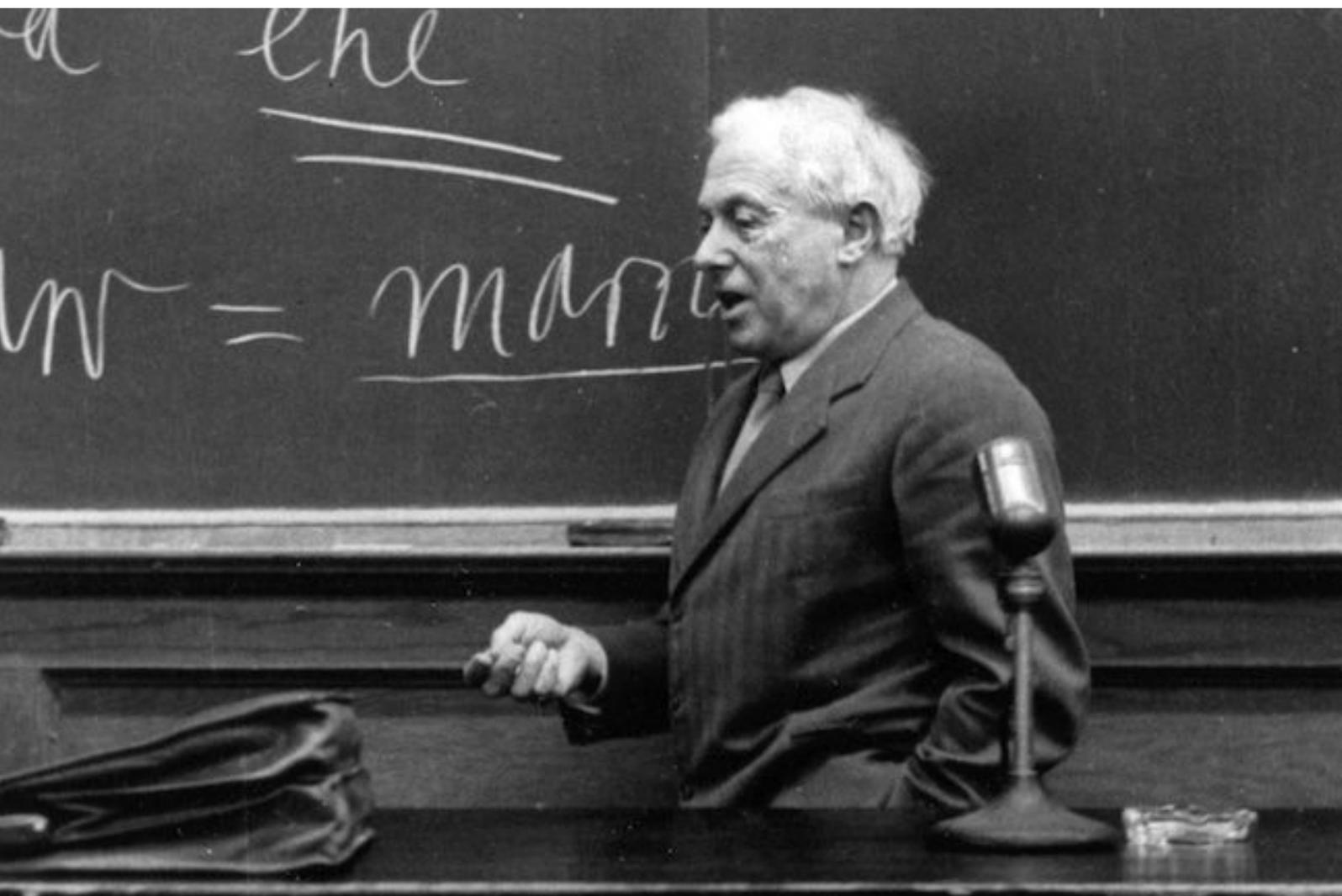
sonne réelle et système éducatif – toutes les autres sciences sociales ne tenant leur existence que de la nécessité d'y remédier. Une grammaire « plus haute », correspondant à la liste « cruciale » de l'auteur, serait composée des formes suivantes : *ama* (« aime ! »), *amem* (« puissé-je aimer »), *amant* (« ils aiment »), *amavimus* (« nous avons aimé »). On y retrouve (par exemple) : la politique, la poésie, la science, l'histoire.

Contrairement à ce que suggère la grammaire traditionnelle, *amat, amo* et *amas* constituent des mondes à part. « *Amat* » (ou « *amatur* », au passif) est un énoncé objectif, sans accentuation particulière. « *De l'amour*, écrit Rosenstock, *nous ne pouvons parler qu'avec crainte et tremblement si nous en parlons à la première ou à la deuxième personne. La troisième personne neutralise le pouvoir de l'amour.* » Les auteurs de chansons l'ont bien senti qui restent – à moins qu'ils ne veuillent vraiment nous désespérer – dans le tutoiement de l'amour. Rosenstock choisit une autre illustration : Dieu en tant qu'objet de la théologie est une simple troisième personne.

En disant « *amo* », j'accomplis deux choses à la fois : je m'engage et je le fais savoir. C'est, écrit Rosenstock, de toutes les phrases humaines la plus difficile à prononcer. En public, j'aurai toujours tendance à transformer ce « *amo* » en une phrase à la troisième personne. Et la modernité est allée dans le sens du rapprochement de ces deux personnes. En réalité, pour Rosenstock, *amo* n'est pas de l'indicatif. Comme d'ailleurs cela s'est produit dans l'histoire des langues, l'indicatif ne devrait exister que pour la troisième personne.

De la même façon, selon lui, le « *Cogito ergo sum* » de Descartes n'est pas un véritable indicatif ; il devrait plutôt se formuler ainsi : « *Cogita et eris* ». Comme les six personnages en quête d'auteur de Pirandello, dit Rosenstock, l'impératif est en quête d'un sujet. Il ne contient pas la deuxième personne : il la crée. En outre, l'impératif (« écoute ! » ; « sois intéressé ! ») se trouve derrière chaque mot prononcé. Il n'y a pas, selon Rosenstock, un seul type d'énoncé qui puisse s'en abstraire.

Le droit de dire « *amas* » présuppose l'établissement d'une relation sociale particulière : mon interlocuteur est une personne à qui j'ai le droit d'adresser des souhaits, des ordres ou des plaintes, une personne que j'ai convertie en un



Eugen Rosenstock-Huessy © Eugen Rosenstock-Huessy Fund

L'HOMME QUADRIDIMENSIONNEL

auditeur. « *Amo* » est une victoire sur une bouche qui demeurerait fermée, « *amas* » sur une oreille fermée. En résumé, *amo* se rapporte à la sagesse ; *amas* à l'autorité ; *amat* à la vérité.

Une quatrième forme grammaticale revêt une grande importance pour Rosenstock : *amavimus*. Elle implique une fusion entre locuteur et auditeur, représente le *nous* de l'expérience partagée. L'auteur s'en prend aux historiens « scientifiques » pour lesquels « nous » et « ils » sont des mots de même qualité, l'historien et son lecteur les spectateurs d'un opéra. L'histoire ne peut se confondre avec la science. D'où l'importance des *noms*, qui permettent au passé de s'incarner. « Le Rubicon fut traversé » nous laisse indifférents ; « César traversa le Rubicon » est une part de notre vie. Les faits meurent, non les actes. Il arrive, bien sûr, que les quatre formes *amat*, *amo*, *amas* et *amamus* (pour le dire au présent, cette fois) soient perverties : le faux alors se substitue au vrai, l'impudeur à l'acte de foi, la

haine à la réconciliation, l'assertion dogmatique à la vie vécue ensemble.

Comment tout cela se traduit-il au sein de ce qu'on appelle traditionnellement les « parties du discours » (les catégories grammaticales) ? Les pronoms personnels sont la force subjective du langage. Les noms sont d'une nature opposée, ils sont *en dehors*. Les adjectifs sont utilisés pour décrire de nouvelles choses au moyen de termes familiers. Les verbes, au contraire, marquent la transformation de l'univers. Selon Rosenstock, les formes pronominales, nominales, adjectivales et verbales sont éternelles. On aura reconnu en elles le quadruple axe spatio-temporel identifié par l'auteur (respectivement : *inward*, *outward*, *backward*, *forward*).

La théologie figure au rang des disciplines auxquelles on a pu associer le nom d'Eugen Rosenstock-Huessy ; c'est probablement l'une des raisons pour lesquelles son œuvre, quelque originale qu'elle soit, n'est plus très souvent évoquée de nos jours.

Rester au village

Bel exemple de sociologie immersive dans laquelle s'est investi le chercheur Benoît Coquard. Il est à la fois assez loin du milieu enquêté pour en saisir les fondements et nourrir sa réflexion de nombreuses références bibliographiques ; mais aussi assez proche pour y être toléré avec sa batterie de questions lors d'entretiens. Nulle arrogance dans ce tableau des campagnes françaises en déclin, en l'occurrence le grand Est désormais dépouillé de son tissu industriel, où restent néanmoins ceux qui n'ont pas assez de diplômes pour partir en ville.

par **Élisabeth Chamblain**

Benoît Coquard

Ceux qui restent.

Faire sa vie dans les campagnes en déclin

La Découverte, coll. « L'envers des faits »

280 p., 19 €

Le lecteur du livre de Benoît Coquard finit même par se dire qu'il s'agit tout autant d'un choix que d'une fatalité, tant la population fait montre de ressources pour tisser du lien là où « *les grands collectifs usiniers connaissent une déstructuration profonde de tout ce qui produit le groupe et la réciprocité* ». La disparition des usines a entraîné un exode rural aussi fort, quand ce n'est pas plus fort, que celui des années 1950-1960. « *En effet, depuis la fin des années 1990, environ un tiers des entrants sur le marché du travail partent des zones enquêtées à ce moment de leur vie (18-25 ans), sans jamais revenir par la suite.* » D'où la disparition de ces autres lieux de sociabilité que sont les bistrotts et les bals. Dans certains cantons, le nombre de bistrotts a été divisé par 10 entre 1979 et 2009, se réduisant à trois établissements ou même à un seul. Les bals, qui réunissaient régulièrement de 300 à 700 personnes, sont maintenant désertés par la population qui, malgré la présence de vigiles, craint que sa réputation soit entachée par d'éventuelles bagarres.

On se rencontre donc ailleurs : dans les sociétés de pêche ou de chasse, au club de football, mais surtout chez les uns et les autres pour des apéritifs qui n'en finissent plus. L'ouvrage de Benoît Coquard n'insiste pas sur l'alcoolisme ainsi provoqué mais sur le sentiment d'entre-soi que cette

pratique génère. Le recrutement des invités à l'intérieur de la seule bande des « *vrais potes* » permet de se mettre à l'abri des « *cassos* » (cas sociaux), vus comme des fainéants, et de préserver son image. En effet, bien que le centre du village soit déserté au profit de lotissements pavillonnaires, le commérage va toujours bon train dans ces campagnes où les autochtones se connaissent tous depuis l'enfance. Ils se marient entre eux et trouvent du travail grâce aux relations qu'ils ont su se créer dans leurs activités de loisirs ou en travaillant au noir. D'où l'impérieuse nécessité de jouer d'une bonne réputation. Celle-ci est avant tout fondée sur la valeur travail, recouvrant à la fois les notions de courage et de compétence.

Malgré la raréfaction drastique des emplois, le chômeur n'est pas considéré comme une victime de la désindustrialisation de la France et des délocalisations, mais comme un assisté s'adonnant à l'héroïne. Si cette drogue est effectivement fort répandue dans les campagnes, elle est considérée comme l'addiction de ceux que « les potes » se refusent à fréquenter, alors qu'eux-mêmes usent du cannabis. Ils utilisent des termes violents pour les désigner comme par exemple les « *tox* », les « *perdus* ». Tout en refusant de se limiter à une analyse de discours, le sociologue se montre sensible à l'usage d'expressions récurrentes telles : « *nous d'abord* », « *que nous* », « *déjà, nous* » et y voit « *la persistance d'une conscience collective* » qui se fabrique par différenciation avec ceux qui sont considérés comme inférieurs.

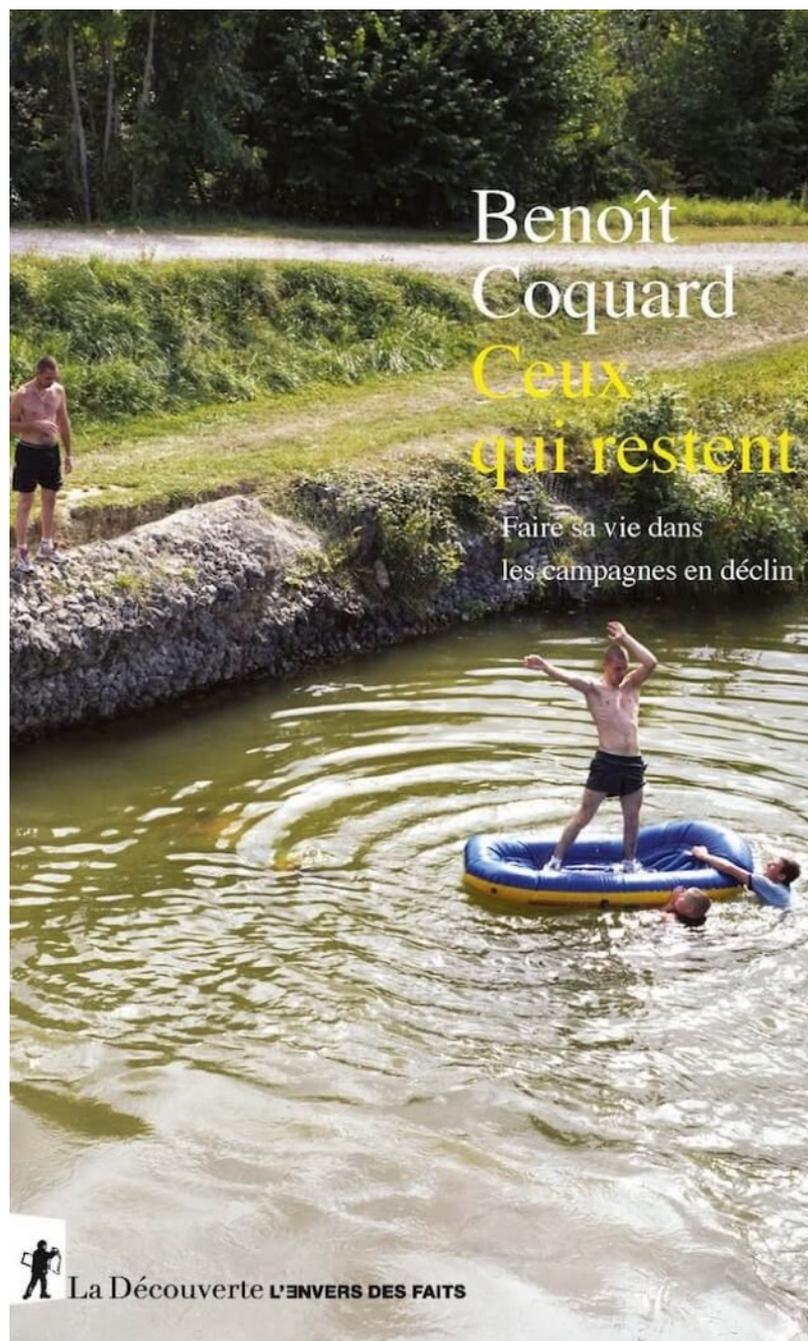
En revanche, il n'existe pas de haine des classes supérieures. D'abord parce qu'elles ne sont pas toujours considérées comme telles. Ainsi, ceux qui ont joué le jeu de l'école, considérée comme une torture, jusqu'à obtenir un diplôme sont

RESTER AU VILLAGE

plutôt pris en pitié car ils sont vus comme habitant des lieux sans âme où l'on ne peut même pas se loger correctement. En effet, l'aune de la réussite, c'est la maison individuelle que l'on a pu construire soi-même grâce au prix modique du terrain et aux coups de main donnés par ces mêmes « potes ». Quant aux patrons, ils ne gèrent pas des multinationales mais des petites entreprises, sont du coin et représentent ainsi une aisance que tout le monde pourrait atteindre en travaillant beaucoup. Ce sont des personnes à respecter et à fréquenter dans le cadre des différents loisirs car seuls susceptibles de devenir des employeurs.

Les femmes restent marginalisées dans ce monde régi par les hommes. Cela se voit dans l'aménagement même des salons où trônent non seulement la télévision mais aussi, bien souvent, un bar. Elles sont néanmoins, tout comme les emplois, l'enjeu d'une compétition entre pairs puisque très nombreuses à quitter la campagne, alors que tous les hommes jeunes ambitionnent de fonder une famille, se faisant même tatouer le prénom de leur enfant sur le bras. Elles se montrent nostalgiques de leur adolescence, époque où elles appartenaient à un groupe mixte, plus libre. Le contrôle social, exercé par leur propre mère ou par le village, les concerne en effet en priorité alors même que leur revient le rôle de « contrôler » leur mari. Depuis que les usines ont fermé, si les épouses travaillent, c'est toujours après avoir élevé les enfants, et dans des lieux qui rendent leur activité « invisible » : maisons de retraite, domiciles de retraités, etc. Elles sont aussi employées sur des postes précaires dans la grande distribution, les centres d'appel, la préparation ou la livraison de colis. Leur travail n'améliore donc par leur statut dans la « bande de potes ». Cette situation explique leur forte présence aux ronds-points, revêtues du gilet jaune.

En effet, l'enquête a duré plusieurs années et s'est terminée quelques mois avant le mouvement des Gilets jaunes. L'auteur a, de ce fait, ressenti le besoin d'y consacrer son premier chapitre. Son enquête l'amène à s'inscrire en faux contre « *les théoriciens du repli sur soi et de l'apathie* » qui caractériseraient la « France périphérique » et à mettre en avant les processus profonds qui ont fait émerger ce mouvement. Il dénonce aussi la vision du « beauf », du « petit blanc » alors que ces régions jadis industrielles



ont connu de nombreuses vagues d'immigration et que « *les descendants d'immigrés maghrébins font partie de ceux qui restent* » et peuvent entrer dans le clan « des potes » à condition de boire, de fumer du cannabis et de ne pas se montrer ostensiblement musulmans. Il souligne aussi que ces « potes » veulent avant tout s'accrocher à un mode de vie. Traditionnellement de droite, ces régions ont récemment évolué vers l'extrême droite. Certains affichent leur vote FN, revendiquant une forme de lucidité chez celui ou celle « à qui on ne la fait pas ». Le lecteur restera marqué par ces récits de vie, même s'il est très loin de la « bande de potes ».

Les savants atypiques de la bande dessinée

Dès sa naissance, à l'aube du XX^e siècle, la bande dessinée réverbère la science et la technologie contemporaines. Entre guerre et paix, l'imaginaire du « progrès » et du « péril » scientifiques en ordonne les dispositifs narratifs si l'on relit l'épisode lunaire des aventures de Tintin, publié par Hergé en Belgique dans l'hebdomadaire Tintin du 30 mars 1950 au 30 décembre 1953, réédité intégralement cette année. Autre classique de la « figuration narrative » contemporaine, génialement orchestrée dans le même journal dès septembre 1946 par le dessinateur belge Edgar Pierre Jacobs (1904-1987), dans l'ombre portée de Conan Doyle, de Sax Rohmer et de H. G. Wells, éloge du libéralisme britannique, empreinte de modernité technologique, l'épopée néo-victorienne du capitaine Blake et du savant Mortimer décline les points cardinaux du récit policier, fantastique et de « science-fiction ». La science toute-puissante assure-t-elle le meilleur des mondes possibles ?

par Michel Porret

Scientifiction, Blake et Mortimer
 au musée des Arts et Métiers
 Musée des Arts et Métiers, 60 rue Réaumur,
 75003 Paris
 Jusqu'au 5 janvier 2020

Thierry Bellefroid
Scientifiction. Blake et Mortimer
 au musée des Arts et Métiers
 (catalogue de l'exposition)
 Musée des Arts et Métiers, Le Cnam, 97 p., 30 €

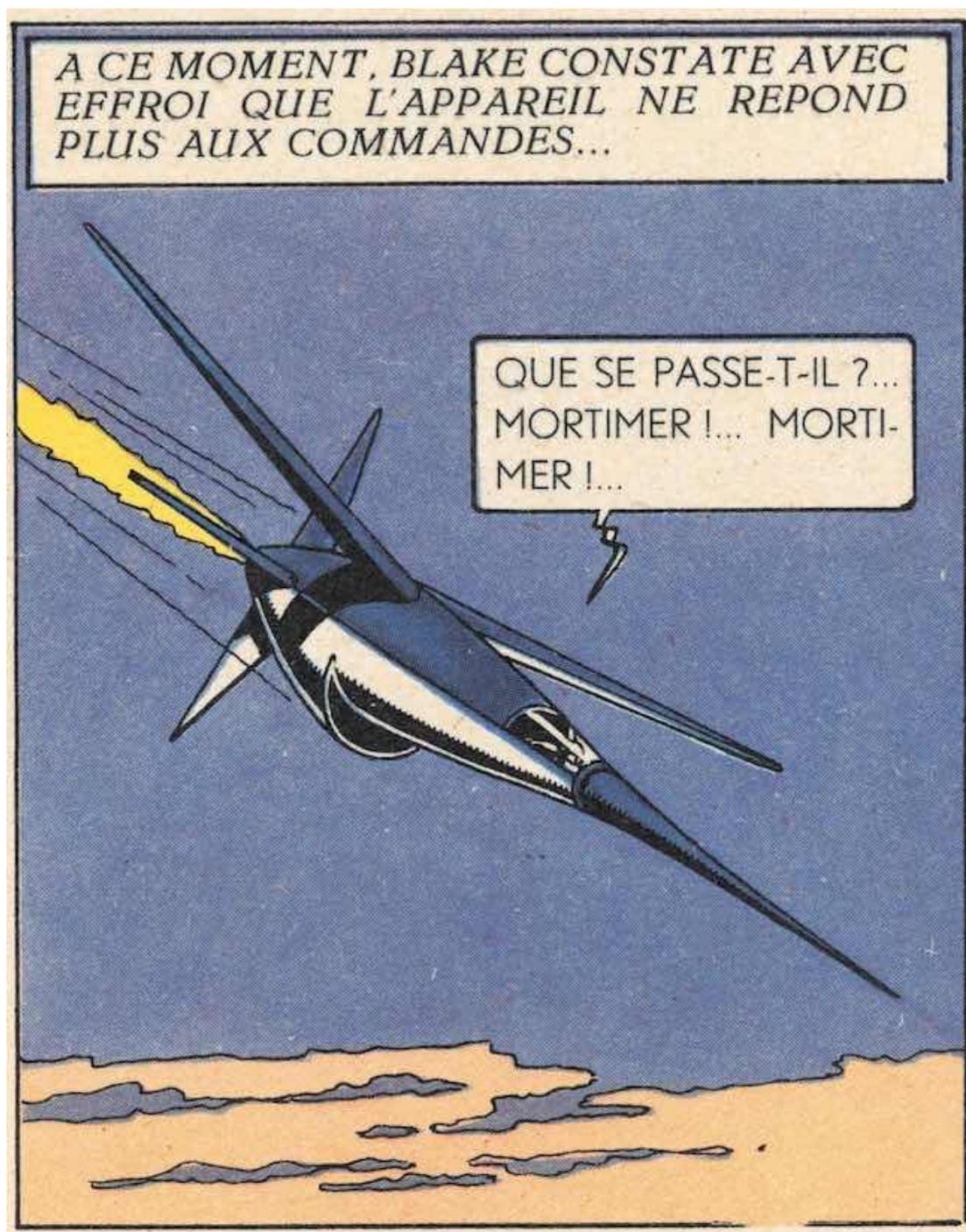
Les aventures de Tintin et Milou par Hergé
Tintin. Les premiers pas sur la Lune
 Moulinsart, 157 p., 34 €

« Science sans conscience n'est que ruine de l'âme ! ». L'avertissement humaniste de Rabelais dans son chef-d'œuvre *Pantagruel* trouve un écho moral après Hiroshima, au moment de la guerre froide, dans la bouche du professeur Tryphon Tournesol, partisan d'un usage pacifique de la science à l'instar de son éminent confrère le mycologue Pacôme Hégésippe Adélarde Ladislas, comte de Champignac, imaginé par Franquin dès 1950 dans les aventures de Spirou et Fantasio (*Il y a un sorcier à Champignac*), notamment inven-

teur du puissant « métomol », gaz pouvant faire fondre le métal et les armes pour éviter la guerre (*Le dictateur et le champignon*, 1953).

En accueillant [Tintin](#) et le capitaine Haddock au Centre de Recherches Atomiques de Sbrodij (Syl-davie), Tournesol, qui prépare la conquête lunaire, les rassure sur la nature des travaux scientifiques menés en ces lieux. Dur de l'oreille droite, le savant affirme : « *Il va de soi que ces recherches sont exclusivement orientées dans un sens humanitaire... Pas question de fabriquer des bombes atomiques... Au contraire, nous recherchons le moyen de protéger l'humanité contre les dangers de ce nouvel engin de destruction* ».

Hostile à la grande menace atomique, Tournesol est un savant atypique. S'il crée une prodigieuse arme de destruction massive dont il brûle finalement les plans microfilmés pour sauver l'humanité (*L'affaire Tournesol*, 1956), son œuvre scientifique reste pacifique et domestique : « machine à broser les vêtements », « lit-placard », sous-marin de poche en forme de requin (*Le trésor de Rackham le Rouge*, 1945) ; contre-produit à l'explosif N 14 mêlé au pétrole par des terroristes (*Au pays de l'or noir*, 1950) ; programme, fusée, char et matériel lunaires (*Objectif Lune, On a marché sur la Lune*, 1953-1954) ; patins à moteur



**LES SAVANTS ATYPIQUES
DE LA BANDE DESSINÉE**

(*Coke en stock*, 1958) ; « nouvelle variété de rose », téléviseur en couleurs (« Supercolor-Tryphonar ») (*Les bijoux de la Castafiore*, 1963), antidote aux boissons alcoolisées qu'il teste dans le whisky du capitaine Haddock pour en guérir l'addiction (*Tintin et les Picaros*, 1976). Affairé par les oscillations de son pendule, enfoui dans la surdité du sage hostile au tapage mondain, Tournesol affronte peu les « démons de la science » à l'inverse de son collègue britannique le physicien Philip Mortimer.

Le Secret de l'Espadon
  ditions Blake & Mortimer/Studio
Jacobs (Darqaud-Lombard s.a.)

La saga positiviste

Dans *Un opéra de papier* (Gallimard, 1981), Edgar P. Jacobs affirme que la science-fiction a « pris la relève des récits légendaires, des contes fantastiques et des mythes d'autrefois, à cette différence que le superman et le mutant ont supplanté le chevalier ou le héros. La fusée interplanétaire ou spatio-temporelle s'est substituée au cheval ail   ou au tapis volant ». Publiés en albums aux   ditions du Lombard    Bruxelles

LES SAVANTS ATYPIQUES DE LA BANDE DESSINÉE

de 1950 à 1977, les huit épisodes fondateurs des aventures du capitaine Francis Blake et du professeur Philip Mortimer illustrent les liaisons souvent risquées entre la science et l'humanité.

Or, si maintes innovations scientifiques et techniques en émaillent l'épopée afin d'en renforcer l'artéfact réaliste ou futuriste, comme le montre la belle exposition au musée des Arts et Métiers (armes nucléaires, énergies inédites, moyens de locomotion terrestres, maritimes et aériens, machinisme, robots, intelligence artificielle), les huit épisodes de la saga énoncent peut-être huit points liés à la connaissance scientifique du monde pour la maîtrise positiviste des mots et des choses.

Ancré dans le vieil imaginaire du « péril jaune » qui gomme celui du nazisme alors à peine vaincu dans une Europe ravagée par la guerre totale, publié en 148 planches dans l'hebdomadaire *Tintin* dès 1946, *Le secret de L'Espadon* illustre la question de la puissance de la science. Celle que l'arme atomique actualise après Hiroshima. À la force de feu totalitaire que le despote jaune « Basam-Damdu » déclenche depuis la capitale impériale de Lhassa en foudroyant la « flotte américaine », Bombay, Rome, Paris, Londres et le « Nouveau-Monde » pour « être le maître de la terre », répond la puissance de feu libérale des « alliés ». *Si vis pacem, para bellum* : la guerre est juste car elle prépare la paix selon sa définition canonique. Elle motive la légitime défense des armes de destruction massive que l'élite scientifique du monde libre élabore dans le sanctuaire du détroit d'Ormuz, avatar géopolitique de la résistance insulaire de l'Angleterre entre 1939 et 1945. En dernier recours, conçus par Mortimer, les Espadons supersoniques de la liberté pulvérisent la cité du mal et l'arsenal nucléaire de Basam-Damdu. Tel un abominable Prométhée, le tyran s'embrase dans le feu apocalyptique qu'il a allumé. La paix des armes rétablie, au désarroi de Mortimer (« Mon Dieu ! Que de ruines ! ») répond le pragmatisme optimiste de Blake : « Oui vieux camarade ! Mais nous rebâtissons et une fois encore la civilisation aura le dernier mot ! Espérons que cette fois, ce sera pour de bon !!! »

Donné à lire hebdomadairement dans le journal *Tintin* (23 mars 1950-28 mai 1952, 109 planches serrées), adossé à l'égyptomanie culturelle qui inspire maints romans populaires et films de la série B après *The Mummy* de James Whale

(1932), entre aventure coloniale et récit policier, *Le Mystère de la Grande Pyramide* aborde la question de la connaissance via les sciences historiques — archéologie, herméneutique des textes anciens, muséologie, papyrologie. Ayant lu Hérodote, Strabon ou l'égyptologue français Maspero, Jacobs ramène l'intrigue à une enquête historique, comme l'annonce la double planche documentaire qui — tel un générique épistémologique — ouvre l'aventure égyptienne : « Deux mots [...] Pays des Pharaons, Manéthon l'historien, le plateau de Giza, le Mystère de la Grande Pyramide et la Grande Pyramide ». Le premier épisode (*Le papyrus de Manéthon*) énonce l'hypothèse historique, l'établissement et la critique des sources écrites et matérielles, pour aboutir dans le second épisode à la vérification du postulat avec la construction et la découverte de l'objet (*La chambre d'Horus*).

Sciences cognitives et mythe

Sérialisé dans *Tintin* (5 août 1953-10 novembre 1954), l'épisode londonien de *La marque jaune* évoque les sciences cognitives qui permettraient de conditionner et de manipuler le cerveau humain. Contre-modèle faustien de Mortimer, figure du savant égaré par l'orgueil dans le mal, auteur de l'ouvrage controversé *The Mega Wave*, le psychiatre Jonathan Septimus robotise mentalement l'aventurier cosmopolite Olrik — ennemi mortel de Blake et Mortimer dès *Le secret de L'Espadon* — afin d'étancher sa vindicte de médecin raté puis de dominer l'humanité. L'inférieur rayon Mega lui revient comme un boomerang quand son cobaye (« Guinea Pig ») le foudroie en tant que Prométhée malfaisant. Flegmatique, garant du libéralisme britannique, le capitaine Blake conclut : « Que sa fin tragique serve d'avertissement à tous ceux qui tenteraient, à des fins criminelles, d'oublier que la science véritable est au service de l'humanité, que son but est de travailler à l'avancement du progrès et non de servir la vanité, l'ambition ou la tyrannie [...]. Et qu'enfin, au-dessus de la Science, il y a... l'Homme ».

Quatrième moment de la saga publié dans *Tintin* (19 octobre 1955-19 décembre 1956), situé à Sao Miguel aux Açores, *L'énigme de l'Atlantide* traite cette fois du mythe comme source de la connaissance scientifique. L'aventure commence en raid spéléologique et géologique dans le « Trou du diable » près de Povoação, dès l'extraction par Mortimer d'un morceau d'« orichalque, le

LES SAVANTS ATYPIQUES DE LA BANDE DESSINÉE

mystérieux minerais des Atlantes, aussi précieux que l'or ». Ancré dans la variante atlantique de l'utopie platonicienne (*Timée*, *Critias*) que Jacobs vulgarise scrupuleusement, marqué d'un exotisme crétois et maya qui fait de l'Atlantide la civilisation charnière entre l'ancien et le nouveau monde, l'épisode illustre l'idéal humaniste de la science bienfaisante. Empereur paternaliste des Atlantes, le pacifiste Basileus en est la sage incarnation. Or, menaçant l'utopie, le mal de l'Histoire gagne la cité du bonheur en l'anéantissant par la guerre qui la submerge à nouveau au moment de la « grande invasion barbare ». Depuis les entrailles de la Terre, grâce à leur science futuriste qui fascine Mortimer, à bord de vaisseaux intersidéraux jaillis du lac des sept cités, les Atlantes sont menés par l'empereur philosophe à « travers l'insondable espace vers leur nouveau destin ». Celui de l'Utopie intergalactique de la paix éternelle des savants, comme dans le crépusculaire film britannique *Things to Come* réalisé en 1936 par William Cameron d'après l'ouvrage spéculatif de H. G. Wells *The Shape of Things to Come* (1933). Initiée en prospection géologique qui vérifie le postulat minéralogique du mythe platonicien, illustrant le paradigme civilisationnel de la prospérité et du déclin, l'aventure héroïque récuse les « sceptiques » en établissant la certitude historique du mythe de la « millénaire énigme de l'Atlantide » selon le dernier mot de Mortimer.

Climat et voyage temporel

Avec la guerre froide en filigrane, thriller d'espionnage à la John le Carré, *S.O.S Météores. Mortimer à Paris* (*Tintin*, 8 janvier 1958-22 avril 1959) lie le problème de la *prévision scientifique* illustrée par la météorologie comme savoir naturaliste à un redoutable avatar de Septimus, le physicien belliciste Miloch Georgevitch. S'y oppose un ami de Mortimer, le professeur Labrousse, aimable savant humaniste issu de la III^e République, directeur de l'Office national météorologique. Inventeur de l'« éclair en boule » ou énergie intarissable de la « puissance scientifique », Miloch organise le chaos climatique sur l'Europe de l'Ouest : raz-de-marée, pluies diluviennes, tempêtes de neige, vagues de froid polaire, « ouragan artificiel ». Les intempéries ajoutent les calamités géographiques aux « troubles sociaux ». Les démocraties libérales en sont ébranlées. Demiurge dément ayant libéré le

feu céleste, Miloch expire finalement dans le cataclysme de son laboratoire, comme l'empereur Basam-Damdu. Son commanditaire, l'État de l'Europe de l'Est qui prépare l'offensive avec un gaz hilarant, est refoulé par les « innombrables escadrilles » parties de France. Le monopole de la force libérale s'appuie sur la science libératrice au service de la patrie.

Tribut à *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells, *Le piège diabolique* (*Tintin*, 22 septembre 1960-21 novembre 1961) illustre la problématique de la *spéculation historique* ou uchronie dans le parangon du voyage temporel. Captif du chronoscaphé inventé et dérégulé par Miloch, survivant du *Piège diabolique*, Mortimer est tour à tour projeté en « pleine préhistoire », au XIV^e siècle puis dans le mode post-apocalyptique de l'an 5060. À chaque fois, le combat darwinien soumet le faible au fort. Seule l'intelligence juggle le mal. Au 51^e siècle, parmi les vestiges de la civilisation urbaine, survit une humanité asservie qu'écrase un pouvoir totalitaire orwellien issu du conflit « nucléaire et bactériologique » d'ampleur mondiale. Champion messianique venu du passé démocratique, Mortimer seconde le « docteur Focas », leader spiritualiste du Mouvement mondial de libération pour restaurer la cité des individus libres. Après avoir conçu la bombe atomique qui libère les « assujettis » du fascisme planétaire comme il a créé l'Espadon pour écraser le despote Basam-Damdu, Mortimer retrouve le chronoscaphé qu'il ajuste pour regagner le XX^e siècle. « Ne nous plaignons pas outre mesure de notre damnée époque, car elle a ses bons côtés », conclut-il en moraliste voltairien adepte de la science au service du bien qui devrait éviter le scénario de la dystopie post-apocalyptique.

Cybertechnocratie

Après le récit policier dénoué dans les égouts parisiens de *L'affaire du collier* (*Tintin*, 24 août 1965-19 juillet 1966), *Les 3 formules du professeur Satò* (*Tintin*, 5 octobre 1971-30 mai 1972 ; terminé vers 1990 par Bob de Moor selon les crayonnés de Jacobs, mort le 20 février 1987), déplie l'imaginaire de la science cybernétique et de l'humanité augmentée. Depuis Tokyo, Mortimer secourt son confrère le cybernéticien japonais Akira Satò, inventeur de l'androïde Samuraï. Le savant nippon espère « remplacer l'homme au cours des phases les plus périlleuses de l'exploration cosmique ». Avec une mémoire électrochimique et une pile à « combustibles d'une puissance exceptionnelle », capable de voler,



**LES SAVANTS ATYPIQUES
DE LA BANDE DESSINÉE**

Le Secret de l'Espadon
© Éditions Blake & Mortimer/Studio
Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.)

assignable à « *n'importe quelle forme ou n'importe quelle ressemblance* », multipliable à l'infini par « *parthénogenèse électronique* », Samuraï est convoité par le « Groupe Scorpio », employeur d'Olrik. La « *puissante organisation occulte* » réunit des « *personnalités internationales, aussi éminentes dans leurs domaines respectifs que dépourvues de scrupules* ». Ils visent le « *pouvoir mondial d'un type inédit : la cybertechnocratie* » pour l'« *exploitation totale et systématique, à son profit exclusif, des ressources de la planète* ». Si elle soulage l'humanité, la cybernétique est légitime comme toute science que guide la morale. Elle devient malfaisante lorsqu'elle s'en détourne. Le bien et le mal s'entremêlent et

le réel se brouille lorsque l'androïde-icône de Philip Mortimer commet les crimes d'Olrik en tentant d'assassiner Francis Blake.

Mimésis probable du réel technologique, allégorie incertaine de l'avenir scientifique, la « *scientifiction* » des aventures de Blake et Mortimer n'est-elle pas aussi un imaginaire préventif contre les excès du pouvoir des savants qui oublieraient que leur savoir n'est pas supérieur à l'humanité ? Si le capitaine Blake est le garant politico-militaire de cet impératif moral que porte le libéralisme britannique, le professeur Mortimer en est le répondant scientifique dans l'héritage de l'humanisme érasmien.

Les secrets du Pharaon

« Du haut du Palais, perdu dans d'impénétrables pensées, un chat aux yeux verts regarde s'éloigner Lisa et Mortimer. » *L'ultime case du Dernier Pharaon, une aventure de Blake et Mortimer d'après les personnages d'Edgar Pierre Jacobs (1904-1987), laisse le lecteur – et la lectrice – rassasié d'aventures et de poésie. L'un des grands secrets de la bande dessinée du XX^e siècle aura aussi été résolu : celui du Mystère de la Grande Pyramide, la deuxième aventure des héros de Jacobs, un militaire et un scientifique, publiée en planches hebdomadaires dans le Journal Tintin entre 1950 et 1952, ensuite éditée en albums en deux tomes en 1954 et 1955 aux éditions du Lombard. Mais, si Le Dernier Pharaon fait appel à nos souvenirs de jeunesse, il nous plonge également au cœur des grands défis du XXI^e siècle... C'est aussi un formidable hommage onirique à la ville de Bruxelles, devenue un lieu d'aventures et d'exotisme.*

par Olivier Roche

Jaco Van Dormael, Thomas Gunzig
et François Schuiten (scénario),
François Schuiten (dessin)
et Laurent Durieux (couleur)
Le Dernier Pharaon
Blake et Mortimer, 92 p. 17,95 €

On doit *Le Dernier Pharaon* à l'alchimie amicale et talentueuse de quatre ténors de la création belge : François Schuiten, artiste visionnaire, maître de bande dessinée, dessinateur de la série *Les cités obscures* qu'il a créée avec son ami Benoît Peeters, scénographe de nombreuses expositions, couronné pour l'ensemble de son œuvre par le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 2002 ; Jaco Van Dormael, réalisateur et metteur en scène (*Toto le héros*, *Le Huitième Jour...*), explorateur de l'enfance, de l'imaginaire et des rêves ; Thomas Gunzig, professeur de littérature et écrivain (*Mort d'un parfait bilingue*, *10 000 litres d'horreur pure : Modeste contribution à une sous-culture*, *Manuel de survie à l'usage des incapables...*), qui a notamment cosigné le scénario du film *Le Tout Nouveau Testament* avec Jaco Van Dormael ; Laurent Durieux, affichiste et illustrateur mondialement reconnu, apprécié de réalisateurs états-uniens comme Francis Ford

Coppola ou Steven Spielberg... À l'occasion de la sortie de l'album, le 29 mai 2019, les quatre auteurs ont accordé de nombreuses interviews (*Le Soir* du 14 mars 2019, *DBD* n° 134, juin 2019, *Bruzz* n° 31 du 6 juin 2019, etc.) et donné plusieurs conférences lors du programme d'événements consacrés à l'œuvre d'Edgar P. Jacobs. On a ainsi pu accéder immédiatement aux coulisses de la création de cet album exceptionnel.

En 1982, insatisfait du travail de son éditeur (Les éditions du Lombard), Edgar P. Jacobs accepte la création d'une maison d'édition chargée de publier son œuvre : les éditions Blake et Mortimer (Dargaud-Lombard). En 1996, la société publie un album inédit pour prolonger la série des huit aventures initiales (12 tomes), *L'affaire Francis Blake*. Face au succès commercial, plusieurs équipes planchent en même temps sur les aventures du capitaine, spécialiste du renseignement à la fine moustache blonde, et du professeur, physicien barbu, inventif et impulsif. Les nouveaux auteurs reprennent les rênes selon un cahier des charges extrêmement strict, en particulier le respect de la Ligne claire chère à Hergé et à Jacobs. En un peu plus de vingt ans, Jean Van Hamme, Yves Sente et Jean Dufaux (scénarios), Ted Benoit, André Juillard, René Sterne, Chantal de Spiegeleer, Antoine Aubin, Étienne Schréder, Peter van Dongen et Teun Berserik (dessins), réalisent 14 albums à la

LES SECRETS DU PHARAON

réussite très diverse, mais aux chiffres de vente impressionnants. Le 1^{er} décembre 2016, *Ouest France* titre « Blake et Mortimer dépassent les ventes du Goncourt » !

L'histoire du *Dernier Pharaon* remonte à une dizaine d'années. Yves Schlirf, l'éditeur de Blake et Mortimer, sollicite régulièrement le dessinateur François Schuiten pour qu'il accepte de se lancer dans une aventure des deux héros. Il lui assure qu'il pourra travailler en dehors des règles établies par la maison d'édition, en « totale liberté ». Daniel Couvreur, journaliste au quotidien belge *Le Soir*, spécialiste de bande dessinée, qui a révélé, dans une longue enquête publiée par le journal en septembre 2017, l'incroyable scandale autour de l'héritage d'Edgar P. Jacobs dans le milieu des marchands d'art et des collectionneurs, mettra « le feu aux poudres »... Daniel Couvreur a en effet découvert, dans les archives de Jacobs, une note d'intention pour une histoire de Blake et Mortimer, dans laquelle le palais de Justice de Bruxelles joue un rôle important, il en a parlé à François Schuiten dont on connaît [la passion pour ce « colosse dantesque »](#).

Après avoir envisagé une collaboration avec son complice de toujours, Benoît Peeters, Schuiten se tourne vers Jaco Van Dormael, qui embarque aussitôt Thomas Gunzig dans l'aventure. À trois, pendant près de deux ans, ils vont se rencontrer une fois par semaine pour élaborer, dans une improvisation permanente, un foisonnement de pistes et d'idées réglées par des prises de décision collégiales, le scénario et le story-board de l'album. Ce story-board, « très poussé et complet », selon les auteurs, pourrait un jour être édité tel quel. « *Thomas et moi lancions des idées* », raconte Jaco Van Dormael. « *Le but était de faire dessiner François. Si son crayon se mettait à bouger, c'est que nous tenions le bon bout* ». On découvre alors qu'il s'agit d'un véritable « compagnonnage » entre trois auteurs liés d'amitié, venant de disciplines différentes et apprenant les uns des autres pour le plaisir d'une création qui restera unique. Viendront ensuite trois années de travail à sa table à dessin pour François Schuiten. Le dessinateur bruxellois réalise sans doute là l'un de ses plus beaux albums, se remettant en question, sortant de sa zone de confort et déléguant, pour la première fois de sa carrière, la mise en couleur à un autre, Laurent Durieux. Cet aspect final du projet a

duré plus d'un an. François Schuiten a imaginé ses planches comme si le livre devait être publié en noir et blanc, Laurent Durieux a ensuite travaillé la couleur « *en dessous du trait* ». Sur Skype, des heures durant, les deux auteurs ont ajusté leur œuvre. Le résultat est proprement subjuguant et chaque case est magnifique, méritant un agrandissement. Selon Jaco Van Dormael : « *Le passage à la couleur nous a permis de découvrir encore plus de détails. Cela a aussi apporté de la complexité à cette histoire* ». Et François Schuiten d'ajouter : « *J'ai redécouvert mes planches. Un vrai bonheur !* »

Les deux premières planches du *Dernier Pharaon* nous ramènent au cœur de la Grande Pyramide, lorsque, dans les années cinquante, Blake et Mortimer vécurent sous la plume de Jacobs l'une de leurs plus mystérieuses aventures. L'Histoire se poursuit quelques années plus tard. Les deux héros ont pris un coup de vieux et se sont éloignés l'un de l'autre. On pense bien sûr à une autre relecture du duo de héros. En 1990, dans *L'aventure immobile* (textes illustrés, Dargaud), Didier Convard et André Juillard imaginaient la correspondance et les rêves de Blake et Mortimer retraités, tentant de découvrir le mystère de la Grande Pyramide enfoui dans leur mémoire... Dans *Le Dernier Pharaon*, suite à un mystérieux rayonnement émanant d'une pyramide inversée, camouflée sous l'immense palais de justice, une catastrophe a frappé Bruxelles et menace l'humanité. Cette pyramide est l'œuvre de Joseph Poelaert (le véritable architecte du palais de justice), dernier initié d'une confrérie gardienne du lieu de génération en génération à travers les siècles... Dans un échange incessant, onirique et fantastique, entre l'Égypte ancienne et notre monde moderne, nos deux héros vont devoir une nouvelle fois replonger dans l'aventure et sauver le monde... La clé se trouve bien sûr dans l'histoire d'origine : *Le Mystère de la Grande Pyramide*.

La plus grande partie de l'action se déroule dans un Bruxelles post-apocalyptique, devenu zone interdite, abandonné par (presque) tous ses habitants et rendu à la vie sauvage. Les eaux ont inondé une partie de la ville, et nous suivons, par exemple, une fantasmagorique balade en barque dans le centre-ville. On pense bien sûr à Tchernobyl ou à Fukushima. Tout en restant fidèles à Jacobs, les auteurs ont voulu aborder des thématiques d'aujourd'hui. La question technologique, ses limites et ses dangers potentiels,

LES SECRETS DU PHARAON

chère à Edgar P. Jacobs, mais à l'heure numérique, et les problèmes d'écologie. « *Le message est que le monde tel qu'il va est en réalité en train de se détruire* », explique Thomas Gunzig. Mais cette fois : « *Pour sauver le monde, Blake et Mortimer ne doivent plus jouer leur rôle de gardien du système... C'est une vraie révolution* ». Et Schuiten d'ajouter : « *Nous introduisons la question d'un monde en décroissance, d'un monde qui se voit obligé de revenir en arrière* ». Enfin, plusieurs figures féminines traversent également l'aventure. Elles font partie de celles et ceux qui ont décidé de rester dans la zone interdite, ou de la rejoindre, et de bâtir un nouveau modèle, « *des gens persuadés qu'un nouveau monde est possible* ». La jeune Luna, adolescente d'une douzaine d'années, peut facilement nous faire penser à la militante suédoise Greta Thunberg. Elle sauve le professeur Mortimer des chiens sauvages, puis le guide dans ce Bruxelles transformé et inhabité qu'elle connaît comme sa poche, jusqu'au pied du quartier des Marolles, dominé par le palais de justice. Mais la femme de l'histoire s'appelle Lisa, l'une des « survivantes » de la capitale belge. Son destin est indissociable de celui de Mortimer. Elle évoque la question de l'immigration. Lisa est la fille du cheik Abdel Razek, l'un des personnages créés par Jacobs il y a bientôt soixante-dix ans. Ses parents ont dû fuir la guerre civile. « *Devoir tout quitter fut un déchirement* », explique-t-elle à Mortimer. Mais ici, dans ce nouveau monde, « *personne ne demande ses papiers à personne* ». Mortimer la rejoindra à la fin de l'histoire, quittant définitivement Londres pour s'installer à Bruxelles, même si, que l'on se rassure, l'aventure aura rapproché à nouveau les deux héros...

Au-delà de la belle collaboration avec ses amis, de leur fascination pour l'œuvre de Jacobs, *Le Dernier Pharaon* est sans doute l'album le plus personnel de François Schuiten, qui a toujours prôné dans ses créations scénographiques ou artistiques les collaborations multidisciplinaires, celles qui créent de l'innovation. On y retrouve son cher Palais de Justice, un monument plein de reliques égyptiennes, qu'il avoue visiter chaque année depuis trente-cinq ans. Pour les repérages du *Dernier Pharaon*, il est retourné le photographe de fond en comble pour qu'aucun détail

ne lui échappe. « *En faisant cet album, je me suis rendu compte combien cette œuvre m'avait marqué et, surtout, de ce que je lui avais emprunté. J'ai vécu cette aventure comme un voyage au cœur de mon enfance, mais aussi comme une découverte de ce qui a forgé mon propre imaginaire* », explique-t-il à Frédéric Bosser dans *DBD*. Pendant la période de création du *Dernier Pharaon*, le dessinateur a également travaillé sur le projet « [Scan Pyramides](#) », une mission scientifique d'études de l'intérieur des pyramides, lancée en 2015, sous l'égide du ministère égyptien des Antiquités nationales, initiée, conçue et coordonnée par la Faculté des ingénieurs de l'université du Caire et l'Institut « Heritage, Innovation, Preservation » (HIP), dont François Schuiten est le cofondateur. « *C'est extrêmement déconcertant d'être face aux pyramides* », déclare le dessinateur qui a passé des heures devant les amoncellements de pierres et fait des centaines de croquis et de dessins, discutant avec les spécialistes, et passant « *du temps seul dans la chambre du roi* »...

On croise aussi dans l'histoire la locomotive 12.004, dite « La Douce », qui a fait l'objet d'un émouvant album solo de Schuiten chez Casterman en 2012. L'énorme locomotive à vapeur est ici au service d'une action digne d'une nouvelle Résistance (« *Adieu les banques ! Adieu la dette du tiers monde !* »). Mais c'est surtout la présence d'un chien noir, qui accompagne Mortimer dans sa retraite, qui témoigne du cœur à l'ouvrage de François Schuiten et de ses coauteurs. On devine qu'il s'agit là de Jim, le chien de François Schuiten, qui ne le lâche jamais d'une semelle dans la vraie vie, que le dessinateur soit en dédicace ou en conférence ! Dans *Le Dernier Pharaon*, le chien de Mortimer est sûrement pour quelque chose dans la réconciliation entre nos deux héros. Il participe paradoxalement, dans le scénario, avec les chats du Palais de Justice et Wittekop, le pigeon voyageur de l'armée britannique, à la profonde humanité de cet album à huit mains. Une preuve que l'on peut proposer un véritable hommage, une réelle vision d'auteur, des séries après le décès de leurs créateurs, bien loin des incontournables plagiat commerciaux où, [pour reprendre les mots d'Albert Uderzo](#), le créateur d'*Astérix* avec René Goscinny, création rime avec... bourdon !

Le retour du fils prodige

« **I shall wear the bottoms of my trousers rolled** ». *Seul le repli du tissu souligne le tassement de la silhouette ; l'esprit et le verbe de Peter Brook sont toujours aussi vifs.*

par Dominique Goy-Blanquet

« Peter Brook and Shakespeare »
Institut français, Londres, 26 octobre 2019

Peter Brook
Playing by Ear.
Reflections on Sound and Music
Nick Hern Books, 80 p., £ 9.99

La journée d'hommage à Peter Brook organisée par Richard Wilson dans le cadre de son [Kingston Shakespeare Seminar](#), accueillie exceptionnellement par l'Institut français de Londres, rassemblait ses acteurs, disciples, metteurs en scène et critiques à l'occasion du cinquantième anniversaire de son fameux *Midsummer Night's Dream*. Et accessoirement de son installation à Paris : c'était aussi le cinquantenaire de la création du CIRT, son centre de recherche théâtrale, hébergé à l'époque au Mobilier national, et les quarante-cinq ans des Bouffes du Nord, comme l'a rappelé à bon droit le spécialiste Georges Banu en soulignant l'importance de l'étape française dans l'évolution de son art. Le Hamlet anglais, le Hamlet français, Adrian Lester et William Nadylam, étaient présents, François Marthouret, qui fit l'ouverture des Bouffes dans le rôle titre de *Timon d'Athènes*, Frances de La Tour, Sara Kestelman et Ben Kingsley, trois acteurs du *Songe* interrogés par Janet Suzman, Irving Wardle, le critique dramatique de *The Times* et *The Independent on Sunday* qui a suivi toute la carrière de Brook, Deborah Warner, venue toute jeune en 1990 imposer le barbare *Titus Andronicus* dans le bâtiment délabré de son mentor...

À mi-parcours de la journée, avant de signer son nouveau livre, *Playing by Ear*, pour de longues files d'attente, Peter Brook s'est entretenu pendant une heure avec Trevor Nunn, directeur de la Royal Shakespeare Company à l'époque du *Songe*.

Le metteur en scène a toujours su exercer sa redoutable autorité sans hausser le ton. Un acteur

plutôt satisfait de sa performance se souvient encore du regard bleu comme glace et du calme « *c'est indigne* » qui l'accueillirent à sa sortie de scène : le confort et la routine devaient être bannis sans appel. Mais, en ce jour de célébration, l'humour et la tendresse humaine ont dominé l'entretien. Brook a d'abord signalé que ce concert de louanges l'exposait à la pire des maladies, se prendre au sérieux. Après une rapide évocation du « *deadly theatre* », ses « *booming barons* », et leur conception victorienne de la poésie, qu'il a si farouchement combattus, les souvenirs se sont égrenés : la chaleur du soleil sur le sable de Tanger qui a inspiré l'humeur combative des jeunes amis de Roméo et rénové la forme standardisée du duel élisabéthain, la jeunesse de sa Juliette, à une époque où une actrice devait attendre la soixantaine pour oser prononcer les vers du Barde, le *Songe* sans autre magie que la légèreté aérienne d'acrobates chinois vus à Broadway. Aucun trucage, l'émerveillement ne tenait qu'à la prouesse des acteurs, tel Alan Howard qui disait impeccablement les vers d'Obéron tandis que son nid de plumes descendait des cintres. Tout se jouait en pleine lumière, sans effets illusionnistes.

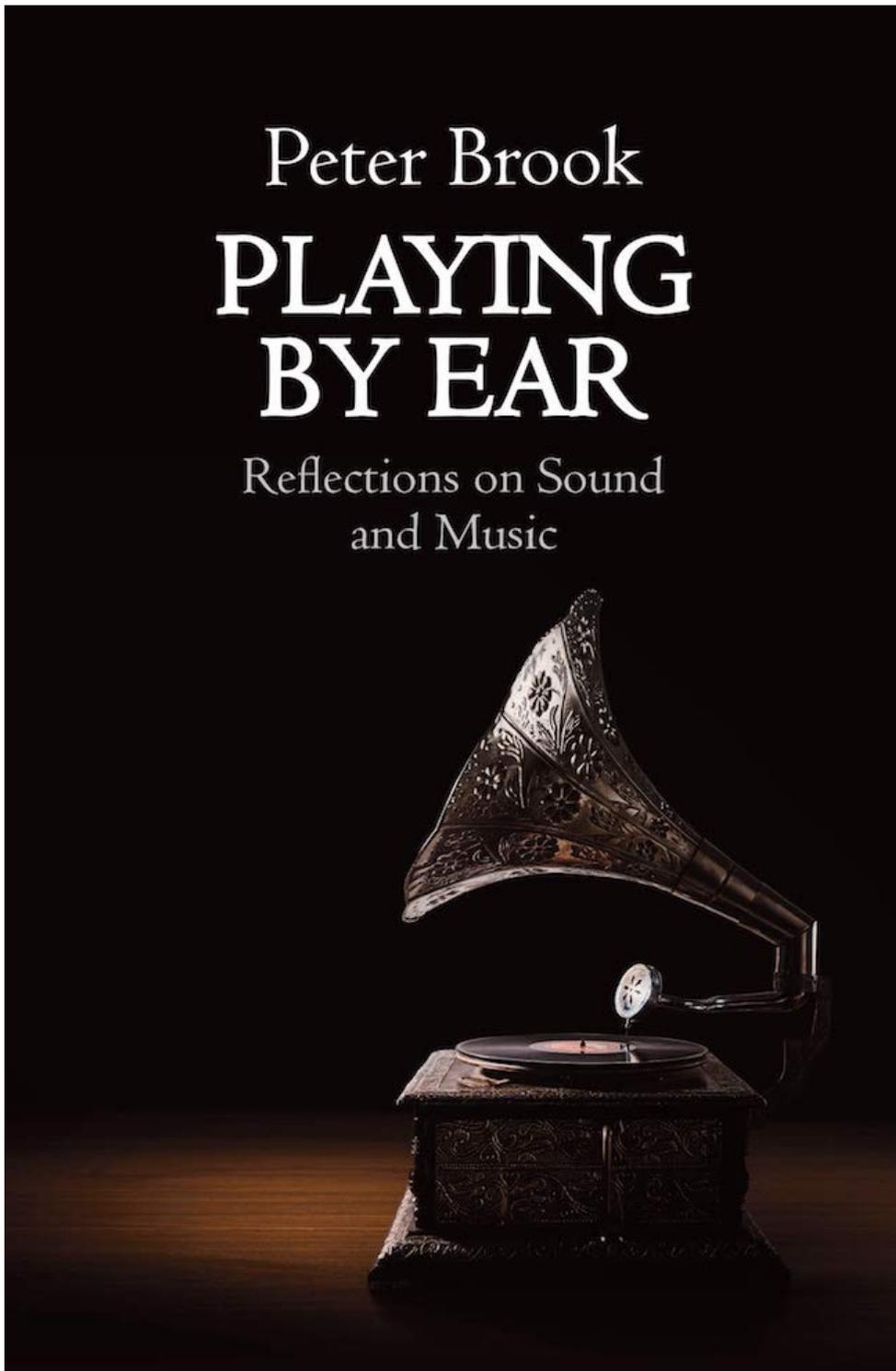
Pour Brook, l'œuvre de Shakespeare se déploie entre deux pôles, « *the quality of mercy* », la générosité exemplaire du pardon portée par Isabella dans *Mesure pour Mesure*, et « *revenge* », le furieux appétit de vengeance d'un Prospero ou d'un Caliban, jeune terroriste qui a vu son domaine envahi par des étrangers, le voyage difficile de l'un vers l'autre, vers ce moment où le vieux magicien renonce à son immense pouvoir de maîtriser la mer et redevient un citoyen ordinaire de Milan. Ce moment, il importe par-dessus tout que les spectateurs l'éprouvent ensemble.

En évoquant le talent, la sensibilité, la modestie de John Gielgud dans le rôle de Prospero, la noble rudesse de Paul Scofield qui fut son inoubliable roi Lear, le déchirant « *Never, never, never, never, never* » devant le cadavre de Cordelia, la voix de Peter Brook se noue. Mais bientôt, le

Peter Brook

PLAYING BY EAR

Reflections on Sound
and Music



LE RETOUR DU FILS PRODIGE

sanglot refoulé, il cite un vers grivois, « *The bawdy hand of the dial is now on the prick of noon* » (« *la main lubrique du cadran est maintenant sur le braquemart de midi* »), puis raconte que Scofield avait écrit des mots obscènes sur ses paupières pour déstabiliser sa partenaire en fermant les yeux aux moments les plus poignants. Changement de pied à l'image de son théâtre qui refuse de s'enfermer dans un style, une culture, un savoir-faire, une vérité uniques. Ce Lear va

bouleverser aussi l'interprétation du personnage, loin du vieillard pathétique, un homme brutal qui exaspère ses filles en saccageant leur maison bien tenue avec son escouade de chevaliers. Les paysages anglais, trop jolis, trop polis, ne pouvaient donner l'impression de cet univers antique : pour le recréer dans la version filmée, Brook a trouvé un coin austère du Danemark et enrôlé comme figurants les quelques paysans du lieu.

À la question de Trevor Nunn, Brook s'est-il senti libéré en quittant l'anglais, la réponse est non,

LE RETOUR DU FILS PRODIGE

car le passage dans une autre langue l'a chargé d'une terrible responsabilité. De grands auteurs se sont risqués à traduire Shakespeare en français, mais ils ont fait preuve d'une grave incompréhension en lui écrivant de belles phrases, au détriment du flot vivant dynamique de sa langue. Par parenthèse, on comprend pourquoi il est revenu à l'anglais pour son *Hamlet*, car, expliquait-il à l'époque aux journalistes, « *la vie de la pièce est contenue dans les mots de Shakespeare. Leur sonorité est essentielle à la structure de la pièce [1]* », alors qu'il s'était peu soucié des sonorités du français. Peter Stein, parmi d'autres, se plaignait de n'avoir pas compris la moitié du texte de *La Tempête*, mais, bien avant que la distribution pluriethnique ne s'érige en principe, Brook en faisait le reflet naturel de la société contemporaine, car selon lui tout acteur peut jouer tous les rôles s'il en a le talent. Jean-Claude Carrière était chargé de rendre chaque vers intelligible, pur, et simple à dire : pour que le spectacle s'écoule de façon fluide, il faut que le groupe d'interprètes ait bien conscience qu'il ne se passera rien sans sa relation avec le public, ils ne seront que des acteurs qui se masturbent devant un miroir. L'expérience de cette relation doit être toujours dans le « *now* », maintenant. *Timon d'Athènes*, pièce alors quasiment inconnue en France, parlait d'aujourd'hui, du pouvoir délétère de l'argent. Parce que le public n'est jamais deux fois le même, parce que la vie bouge incessamment, tandis que la mort est immobile, chaque fois ce lien vivant doit être recréé. La tâche, constamment à renouveler, est de vivre ici ensemble une expérience agréable. Trevor Nunn conclut leur conversation en jurant solennellement de ne plus jamais prendre Brook au sérieux. Pendant la pause qui suit, la projection de son entretien avec Richard Marienstras avant l'ouverture des Bouffes permet de l'entendre donner en français sa vision du théâtre shakespearien et faire répéter en bilingue au milieu des décombres des scènes de *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Coriolan* et *La Tempête* [2].

Et le nouveau livre de ce frêle jeune homme de 94 ans ? Il enchaîne avec le précédent, *Tip of the Tongue : Reflections on Language and Meaning*, qui insistait sur l'énergie vibrante que peut générer un petit groupe dans un petit espace, affirmant sa foi dans l'aptitude du théâtre à changer le monde autour de soi. Dans *Playing by Ear*, jouer à l'oreille ne traduit pas une façon de faire recommandée aux acteurs mais une réflexion sur les bruits du plateau, qu'il soit de film, d'opéra

ou de théâtre, leurs sources musicales. Priorité est donnée à l'écoute attentive, féline, où on croit le reconnaître, et à la voix du silence. Aux espaces entre les bruits, dans un chapitre cruellement intitulé « *Fat Paunches* », il oppose les somnolences du public trop bien nourri du Staatsoper ou du Met aux bruyantes orchestrations hollywoodiennes, la révolution créée par le petit air de cithare du *Troisième Homme*, la mélodie de *Jeux interdits*. Pratiquant lui-même l'*understatement* sans jamais employer le mot, il a donné deux opéras aux Bouffes, une *Carmen* allégée par Marius Constant, et *Une flûte enchantée* qui affichait modestement sa volonté de n'être qu'une parmi les interprétations possibles de l'œuvre.

Mais les souvenirs évoqués dans son livre sont bien plus éclectiques, *Irma la Douce*, qu'il veut à tout prix monter après l'avoir vu jouée par Colette Renard, son enthousiasme pour les grandes comédies musicales de Broadway, *Guys and Dolls*, *Oklahoma*, et bien sûr *West Side Story*, le *Romeo and Juliet* new-yorkais. Les deux versants du rêve américain se confondent pour lui en un mot, « *cash* », dans un monde dominé par un autre mot « *baigné de sang* », « *capitalisme* », contre lequel Marx et Brecht ont voulu nous mettre en garde. L'univers sonore de Brook s'est construit au fil de rencontres, son premier professeur de piano, Pierre Henry et la musique concrète, un maître de Noh, la grande interprète de flamenco Pastora Imperio et bien d'autres noms célèbres ou inconnus. Encore et toujours reviennent comme une obsession la recherche de l'épure, la volonté d'insuffler, redonner vie aux formes, le refus de la répétition, ou pire, son équivalent anglais, *rehearsal*, qui se drape autour d'un corbillard, *hearse*. Les acteurs réunis à Londres ont partagé leur enthousiasme et leurs souvenirs sans pouvoir dire ce qui rendait si belles les créations de Brook. *Playing by Ear* vous entraînera dans les confidences de l'artiste sans vous livrer non plus la clef du mystère.

1. Interview par Marion Thébaud, *Le Figaro*, 29 sept. 2000.
2. Entretien filmé par Isidro Romero, diffusé le 6 juin 1974, avec Helen Mirren, Maurice Bénichou, François Marthouret, Bruce Myers, Jean-Pierre Vincent, et Richard Marienstras dans le rôle du spectre de *Hamlet*.

17 octobre 1961

Au Théâtre national de la Colline, Alexandra Badea met en scène le deuxième volet, Quais de Seine, de son triptyque, Points de non-retour, consacré à la répression sanglante d'une manifestation d'Algériens à Paris le 17 octobre 1961. Mais avoir suivi, étape par étape, l'itinéraire de l'artiste suscite une attente qui peut exposer à de la déception.

par Monique Le Roux

Alexandra Badea

Points de non-retour, 2 : Quais de Seine

Théâtre national de la Colline

Jusqu'au 1^{er} décembre 2019

Tournée jusqu'en juin 2020

« À partir de ce moment vous devez assumer l'histoire de ce pays avec ses moments de grandeur et ses zones d'ombre. » Cette phrase entendue par une jeune Roumaine, lors d'une cérémonie de naturalisation en 2013, dix ans après son arrivée en France, semble déterminante dans l'élaboration de la trilogie *Points de non-retour*. Alexandra Badea avait alors souhaité accorder sa nationalité et la langue dans laquelle elle avait trouvé sa liberté et écrit ses premières pièces. Elle revient régulièrement sur cette responsabilité ainsi prescrite, comme pour légitimer son choix des « récits manquants » dans l'histoire de la France : l'exécution des tirailleurs sénégalais dans la banlieue de Dakar en 1944 dans *Thiaroye* (L'Arche, 2018), le transfert des enfants réunionnais dans la Creuse dans un troisième volet à venir.

Dans le spectacle créé au Festival d'Avignon 2019, *Quais de Seine*, Alexandra Badea revient sur un événement maintenant mieux connu mais longtemps occulté par une version officielle. Le 17 octobre 1961, à l'appel du FLN, les Algériens de Paris et d'Île-de-France tentèrent de manifester pacifiquement contre le couvre-feu décrété à leur encontre par le préfet de police Maurice Papon. Ils furent l'objet d'une très violente répression, qui fit de nombreuses victimes. Le chiffre en est resté approximatif, de nombreux corps ayant été jetés dans la Seine. Dans le programme du spectacle est cité un extrait de *La Bataille de Paris : 17 octobre 1961* (Seuil, 1991 ; 2001). L'auteur, Jean-Luc Einaudi, rappelle les débuts de sa très longue enquête, à partir d'archives in-

ternes à la Fédération de France du FLN, de récits de rescapés et de témoins, des photographies d'Élie Kagan. Il témoigna, en 1997, au procès de Maurice Papon, qui essaya vainement de le faire condamner en 1999.

Le texte de *Quais de Seine* (L'Arche, 2019) était disponible lors de la création à Avignon ; il s'ouvre sur la liste de quatre personnages, accompagnée d'une précision temporelle : « *Années 60 : Irène Younes, Aujourd'hui Nora thérapeute* ». Le programme de la Colline précise la relation familiale entre Irène, Younes et Nora, dont le dévoilement progressif structure la pièce. Mais le public est censé, au début de la représentation, ne rien savoir des deux espaces qu'il découvre successivement : au premier plan, un lit d'hôpital sur lequel est étendue une jeune femme et un fauteuil d'où se lève un homme, probablement un médecin ; en surplomb, séparée par une sorte de tulle, une pièce presque vide, où un homme et une femme « *s'arrachent les vêtements* » et laissent deviner une relation sexuelle (scénographie de Velica Panduru). Les lumières (de Sébastien Lemarchand) éclairent l'un ou l'autre lieu, faisant alterner des dialogues d'abord très brefs, puis de plus en plus nourris. La jeune femme refuse d'abord de répondre au thérapeute, manifestement elle se réveille après une tentative de suicide. Le couple semble obligé de quitter un pays en guerre pour Paris.

La protagoniste, Nora, s'avère être celle qui a fait une émission sur « *un massacre colonial* », a aimé un homme disparu de son propre choix, a mené « *une guerre contre l'oubli* », dans le premier volet de la trilogie, *Thiaroye*. Elle est incarnée par la même actrice, Sophie Verbeeck, le reste de la distribution se retrouvant aussi d'un spectacle à l'autre : Amine Adjina (Younes), Madalina Constantin (Irène), Kader Lassina Touré (le thérapeute), tous binationaux comme Alexandra Badea. Elle-même est à chaque fois présente



© Christophe Raynaud de Lage

17 OCTOBRE 1961

sur le plateau : assise, elle écrit sur un ordinateur des phrases à la première personne qui s'affichent sur un écran, qui sont absentes du texte publié, sujettes à de légères variations d'une représentation à l'autre, à des fautes vite corrigées. Elle affirme le lien d'une pièce à l'autre.

Depuis *Pulvérisés* jusque *À la trace*, Alexandra Badea situe, avec une grande maîtrise, ses personnages dans divers lieux, parfois étrangers les uns aux autres, diverses temporalités. Cette fois, elle semble de prime abord ne pas faciliter l'entrée dans la représentation par la seule alternance de deux espaces, par le simple parallélisme de deux histoires, les costumes n'indiquant en rien l'écart de trois générations. À l'inverse, quand le discours de psychogénéalogie, tenu par le thérapeute, se fait plus prégnant dans le dialogue, accepté par la patiente, les échos deviennent quelque peu systématiques entre le vécu contemporain et celui de 1961. Ainsi, au départ du jeune Algérien pour la manifestation, répond, dans un rêve de Nora, une vision très nette de la répression, semble-t-il, dans la cour de la préfecture de police. La jeune femme a été victime d'un malaise justement sur le pont Saint-Michel, des mois avant de passer une nuit à lire *La Bataille*

de Paris, de découvrir la plaque : « À la mémoire des nombreux Algériens tués lors de la sanglante répression de la manifestation pacifique du 17 octobre 1961. »

Enfin, elle raconte au thérapeute la traversée libératrice de ce même pont. Ce dénouement conforte l'impression d'un passage de l'implicite du début à un trop grand explicite, parfois présent aussi dans la visualisation : deux animaux de boucherie suspendus au plafond ou des coulées de sang le long des murs, dans l'espace d'Irène et de Younes.

Le 25 novembre, dans le cadre de « Focus », la dernière manifestation à Théâtre ouvert avant le départ du Jardin d'hiver, Alexandra Badea propose une performance, *Mondes*, comme elle l'avait déjà fait [début 2017](#). Dans un dialogue entre les mots projetés sur un écran et les sons du guitariste Benjamin Collier, elle va réagir à l'actualité immédiate. Mais elle cherche aussi à intervenir au présent, quand elle écrit dans *Quais de Seine* : « D'une génération à une autre la dette ne cesse de s'agrandir », quand elle prend le beau risque de se confronter à un événement occulté, progressivement révélé, parfois de nouveau oublié.

Archives et manuscrits (4)

Derrida et l'ordinateur : une archive malgré soi

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 quatrième numéro de cette chronique tenue collectivement par les chercheurs de l'ITEM [1], Aurèle Crasson présente le travail mené sur les archives numériques de Jacques Derrida.

par Aurèle Crasson

En 2004, [Derrida](#) fut invité par l'ITEM à parler de sa bibliothèque, des livres qu'il lisait dans la perspective d'écrire ou de préparer ses cours et conférences. Il évoqua alors incidemment son usage de l'ordinateur. Il y voyait un grand avantage par rapport à la machine à écrire : la possibilité (grâce au copier-coller) de modifier ses textes jusqu'au dernier moment et, en les enregistrant sur une mince disquette, de les garder sur soi. Ce faisant, le porte-documents du philosophe, où se croisaient épreuves imprimées et disquettes de sauvegarde, se muait par là même en lieu portatif de conservation d'archive pour le moins hétéroclite.

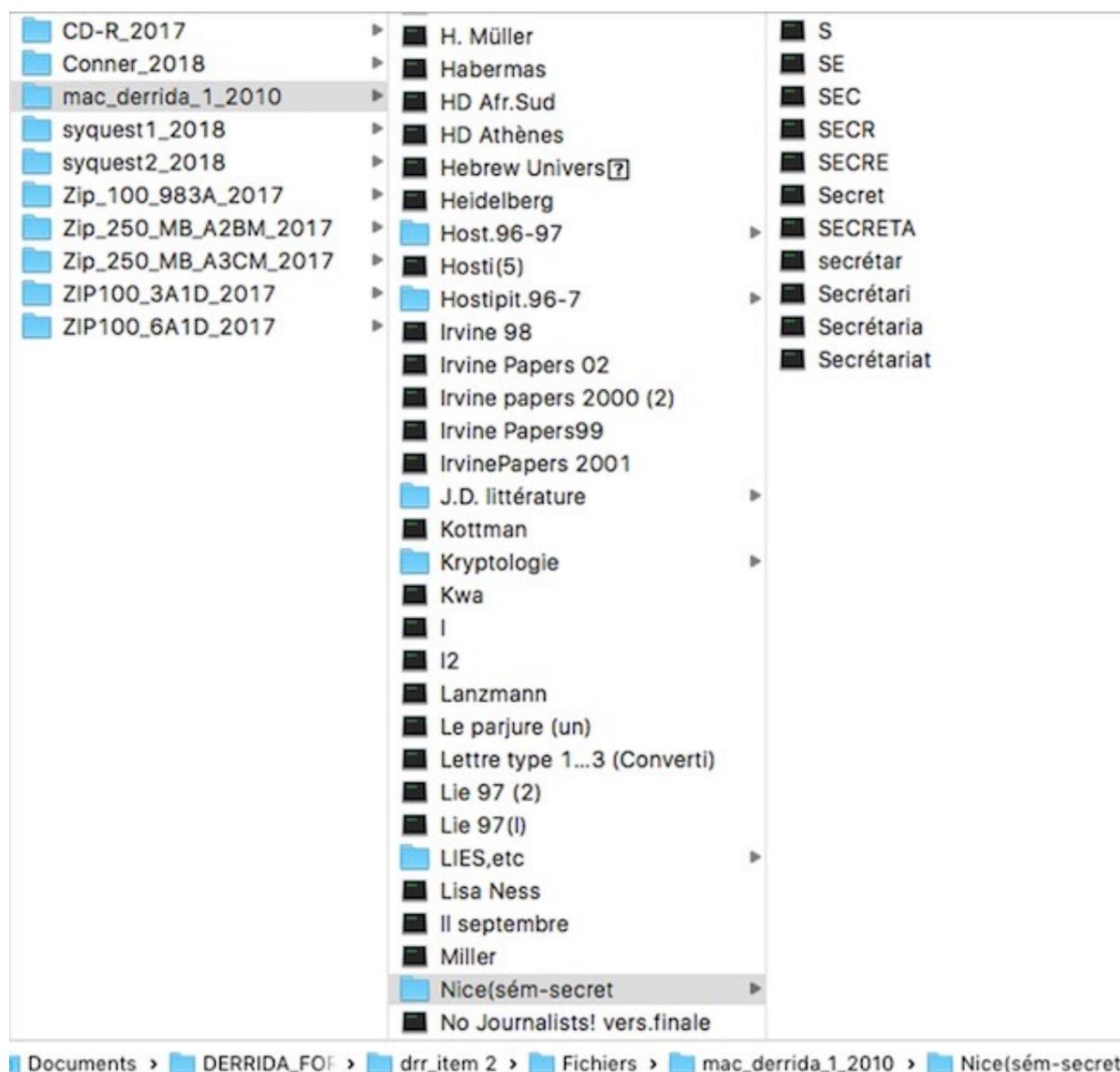
L'archive

Derrida s'est toujours intéressé à la question de l'*arkhè* : les deux principes qu'en sont l'origine et le commandement ont nourri toute une réflexion sur la loi, l'interprétation et plus spécifiquement sur l'« Archive » érigée en système. C'est en changeant d'instrument d'écriture, passant de la machine à écrire à l'ordinateur – médium d'abord vu comme la figure d'un monstre puis utilisé avec le plus grand des bonheurs comme une « machine à traiter le texte » (*sic*) – que Derrida posa l'archive en objet philosophique. Et pour cause, rien n'était plus comme « avant » ; avec cette machine à écrire « augmentée », il disposait d'un *scriptorium* intelligent capable de corriger ses fautes d'orthographe [2] et d'un *archeion*, édifice d'autorité autrefois affecté au dépôt d'archives officielles.

Dans *Mal d'Archive* [3], ouvrage paru en 1995 et fruit d'une conférence prononcée à Londres en 1994 qui portait le titre « Le concept d'archive. Une impression freudienne », Derrida réinterroge en effet l'archive en cherchant à la conceptualiser. Partant de l'analyse par Freud de la « Gradiva » de W. Jensen, il introduit dans son questionnement l'idée de Freud selon laquelle l'archive, système vivant de la pensée en acte, contient en elle son mouvement de dislocation, ce que le psychanalyste repère comme une pulsion d'agression ou de destruction.

Bien que « *gage d'avenir* », comme le souligne Derrida, l'archive est paradoxalement menacée dans sa destinée. Si Derrida examine le geste qui, avec l'ordinateur, fait de la trace une archive, il se demande : « *quel était le moment propre de l'archive, [...] N'était-ce pas cet instant où [...] j'appuyais sur une certaine touche pour enregistrer, pour "sauver" (save) un texte indemne, de façon dure et durable, pour mettre des marques à l'abri de l'effacement, afin d'assurer ainsi salut et indemnité, de stocker, d'accumuler et, ce qui est à la fois la même chose et autre chose, de rendre ainsi la phrase disponible à l'impression et à la réimpression, à la reproduction ?* »

Il revient sur la notion même de traces allant jusqu'à rapprocher la circoncision – consignation d'une inscription à même le corps – d'une trace archivante, comme en témoignent ses confessions dans *Circonfession* [4]. Ainsi, le lieu où les choses commencent se constitue en ensemble organique, en pensée de la trace.



ARCHIVES ET MANUSCRITS (4)

De l'archive au processus d'archivation

« *Le grand fantasme (appelons-le fantasme, sous réserve d'une meilleure élaboration) qui m'est présent, de façon active, actuelle, thématique, à chaque instant, c'est que tous ces papiers, livres ou textes, ou disquettes, me survivent déjà. Ce sont déjà des témoins. Je pense tout le temps à ça [...]. Je suis obsédé par la structure survivante de chacun de ces bouts de papier, de ces traces.* » [5] Le passage à l'écriture sur l'ordinateur semble marquer pour Derrida une rupture plus franche dans le processus d'archivation que dans son écriture. S'il pensait que l'ordinateur ne changeait rien à sa phrase, en revanche il lui permettait de créer et de modifier son texte jusqu'au moment ultime de l'impression dont il allait se servir pour le cours à venir. L'ordinateur avait cet avantage de rassembler et de domicilier

les documents créés avec le traitement de texte MacWrite [6], charge à l'utilisateur de donner une visibilité aux archives qui s'y agencent.

Derrida prend ainsi très vite l'habitude d'enregistrer ses fichiers dans le disque dur [7], lieu encore pour lui inédit d'extériorisation de la mémoire, et s'en remet à cet *archonte* électronique qui, en « actant » la sauvegarde, fait de l'archive et du lieu un ensemble indissociable.

Le lemme, le mot, comment le jeu linguistique construit le processus scriptural

Si les archives papier portent d'une certaine manière leur contenu comme repère d'identification immédiate, l'ordinateur oblige à une méthodologie particulière d'archivage. Pour retrouver le contenu des fichiers et y accéder, chacun invente son système de « *boîtes imaginaires* » et leur

ARCHIVES ET MANUSCRITS (4)

attribue autant que faire se peut les sésames les plus éloquents.

Derrida, pour qui rien ne pouvait être laissé au hasard, enregistrait ses productions selon une logique idiosyncrasique. Comme chacun sait, il vouait une relation très particulière aux lettres de l'alphabet, à commencer par la lettre « a » qu'il avait fait entrer dans le mot « différance ». Ainsi, afin de retrouver ses cours enregistrés sur des disquettes – dont il multiplie jusqu'à dix les copies –, il utilise les lettres formant le nom de son cours pour en distinguer les séances.

Ainsi, le fichier de la première séance sur l'animal se retrouvera sous l'intitulé « A », et « ANIMAL » correspondra au fichier de la sixième séance. Notons en passant l'usage particulier du langage dont témoignent les noms des fichiers relevés sur son disque dur : « A AA », « A peine de mort », « A S93_9 4 », « A venir », « AA B now », « AAA cette fois », « Ajanuary », etc., pour ne citer que les productions enregistrées sous la lettre A. Énigmes comme celles dans lesquelles l'ouvrage *La carte postale* entraîne son lecteur.

Mais passons à la lettre S, dont l'indexation des fichiers censée répertorier les séances d'un cours sur le secret constitue une jolie fable : comme pour le cours « Animal », Derrida enregistre pour le « SECRET » le fichier de la première séance sous la lettre « S », puis « SE », pour la seconde, « SEC » pour la troisième, etc. et ce, jusqu'à ce qu'il épuise les lettres de SECRET correspondant à la sixième séance et qu'il soit obligé d'enregistrer les quatre restantes sur les dix prévues en élargissant le mot « secret ». Ainsi, la septième séance se nommera « secreta », « secretar », « secrétari », pour aboutir au mot « secrétariat » correspondant à la dixième séance du cours. Ainsi, en tapant son séminaire, le « secrétaire » Derrida rangea dans la foulée ses « secrets » dans le meuble du même nom. Mais que sont les secrets pour un ordinateur ? Sait-il les garder ? Rien n'est moins sûr. Dans cet espace impénétrable pour le non-informaticien – qui pense qu'en vidant une corbeille on efface à jamais ses repentirs et ses mystères –, on apprend qu'il constitue une zone de révélations probables pour les investigateurs de criminalistique. Si Derrida avait élaboré jusqu'à la structure même de l'archive qui lui survivrait, il lui était sans doute encore trop difficile d'imaginer que sa machine à traitement de

texte ferait remonter à la surface de l'écran les traces d'une « Gradiva » ensevelie.

« *Qu'est-ce qui relève du système ? De la biographie ou de l'autobiographie ? De l'anamnèse personnelle ou intellectuelle ? Dans les œuvres dites théoriques, qu'est-ce qui est digne de ce nom et qu'est-ce qui ne l'est pas ?* » [8] Faut-il y voir une contradiction entre l'idée d'une archive en tant que construction intellectuelle de référence et la confirmation que les traces (re)surgissantes sont susceptibles d'introduire, à l'insu de leur auteur, des points vulnérables déstabilisant une archive trop bien édifiée ?

1. **Plus d'informations [en suivant ce lien](#).**
2. **Héritage de la machine à écrire, Derrida a toujours tapé très rapidement sur un clavier.**
3. **Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Galilée, p. 46.**
4. ***Circonfession* lu par l'auteur. éditions des femmes, 1993 (réédition, 2004). 5 CD Texte intégral (confessions de l'auteur sur sa circoncision et l'agonie de sa mère).**
5. **Jacques Derrida, Daniel Ferrer, « Entre le corps écrivant et l'écriture... », entretien avec Daniel Ferrer. In: *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 17, 2001. p. 59-72**
6. **Logiciel auquel Derrida est resté fidèle quasiment jusqu'à la fin des années 1990.**
7. **Les archives nativement numériques du philosophe Jacques Derrida font actuellement l'objet d'un projet nommé « Derrida Hexadecimal », développé par des chercheurs de l'ITEM (Aurèle Crasson, Jean-Louis Lebrave et Jeremy Pedrazzi) en partenariat avec l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) – où sont notamment conservées les archives numériques de Derrida – et financé par l'EUR ENS-PSL *Translitterae*. Il porte sur l'exploration des disques durs de Jacques Derrida afin de mettre en évidence les stratégies d'écriture qui furent les siennes. Il s'intéresse notamment aux traces de réécritures présentes sur les disques même après effacement. La mise en œuvre de cette exploration fait appel à un ensemble de technologies similaires à celles de l'investigation légale encore appelée criminalistique.**
8. ***Op. cit.*, note 2, p. 16.**