

EN

Numéro 95
du 15 au 28 janvier 2020

Indian Renaissance



Numéro 95

La poétesse amérindienne Joy Harjo a depuis longtemps essayé de faire de la langue anglaise un territoire indien, où l'on entend une voix ancestrale et rompue, en quelque sorte intraduisible. Son livre de souvenirs, *Crazy Brave*, est traduit en français. Il est en prose mais c'est déjà une belle occasion de faire la connaissance de cette voix extraordinaire de l'Indian Renaissance.

Du côté précurseur du Harlem Renaissance, le dévoilement au public francophone de l'œuvre de W. E. B. Du Bois s'enrichit de la traduction d'un ouvrage relatif à l'exposition « Des Nègres d'Amérique » réalisée par l'auteur afro-américain en 1900 pour l'Exposition universelle de Paris.

Autres écrits résistants, ceux de l'anarchiste Camillo Berneri contre le fascisme qui permettent de revenir aux sources intellectuelles de la lutte contre Mussolini et tous les fascismes. Résister, c'est aussi parfois tout simplement changer de point de vue : ce que nous invite à faire Malcom Ferdinand dans son livre, *Une écologie décoloniale*, où il s'efforce d'articuler, autour de la figure de l'esclave marron, résistance écologique et résistance politique.

Georges-Arthur Goldschmidt rend hommage à Claude Régy en rappelant sa capacité à placer le langage hors de l'apparence des mots, hors de leur signification première. La connivence entre le metteur en scène et le traducteur doit alors être totale et montre la proximité entre ces deux arts.

La parution du cours de Jacques Derrida de 1998, *Le parjure et le pardon*, est l'occasion pour Richard

Figuier de se centrer sur un étrange suspens du séminaire à propos d'une phrase dérangement de Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*.

Proches de Claude Lefort, la politiste Justine Lacroix et le philosophe Jean-Yves Pranchère, interrogés par notre journal, s'inquiètent des attaques portées de toutes parts, à droite comme à gauche, contre les droits humains.

Deux articles sur l'actualité de Sade (autour de Gérard Macé et d'une exposition à la fondation Giacometti faisant un lien éclairant entre l'œuvre du sculpteur et sa lecture de Sade) ; la poursuite de l'œuvre-témoignage de Rithy Panh ; Rachel Rosenblum et son beau livre *Mourir d'écrire*, sur la psychanalyse des survivants ; et, parmi d'autres recensions, celle de la réédition du livre de Jean Meckert, *Nous avons les mains rouges*, sorti juste après 1945, et qui a pour personnages principaux des résistants français permet de revenir sur les liens toujours actuels entre résistance, police et justice : en Une du journal dans les jours qui viennent.

Une grande nouvelle ! *En attendant Nadeau* publie une application pour smartphone, que vous pouvez télécharger gratuitement sur [Apple Store](#) et [Google Play](#). Elle offre un meilleur confort, un mode de lecture hors-ligne et une navigation bien plus fluide à tous ceux qui nous lisent sur mobile, soit près de la moitié de nos lecteurs. Merci à tous ceux qui, par leurs dons, nous ont permis de développer cette application et de la mettre gratuitement à disposition de tous !

T. S., 15 janvier 2020

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

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

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE FRANÇAISE

p. 4 François Debluë

La seconde mort de Lazare
par *Stéphanie de Saint-Marc*

p. 6 Claire Fercak

Ce qui est nommé reste en vie
par *Cécile Dutheil*

p. 8 Gérard Macé

Je vous offre le néant
par *Andrew Hurley*

p. 10 Marcus Malte

Aires
par *Gabrielle Napoli*

p. 12 Jean Meckert

Nous avons les mains rouges
par *Sébastien Omont*

p. 14 Rithy Panh et Christophe Bataille

La paix avec les morts
par *Jean-Yves Potel*

p. 16 Jean-Pierre Plisson

Le fil rouge des enchantements
par *Alain Joubert*

p. 22 Raymond Roussel

Huit romans chez Bouquins
par *Maurice Mourier*

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

p. 24 Wolf Biermann

Ma vie de l'autre côté du Mur
par *Jean-Luc Tiesset*

p. 26 Ayhan Geçgin

La longue marche
par *Jean-Paul Champseix*

p. 28 Joy Harjo

Crazy Brave
par *Steven Sampson*

p. 30 Njabulo Ndebele

Le lamento de Winnie Mandela
par *Liliane Kerjan*

p. 33 Camillo Berneri

Contre le fascisme.
Textes choisis (1923-1937)
par *Pierre Tenne*

p. 35 Cristina Cattaneo

Naufragés sans visage.
Donner un nom aux victimes
de la Méditerranée
par *Caroline Douki*

p. 38 La ligne de couleur de W.E.B Du Bois.

Représenter l'Amérique noire
au tournant du XX^e siècle
par *Philippe Artières*

IDÉES

p. 40 Malcom Ferdinand

Une écologie décoloniale. Penser
l'écologie depuis le monde caribéen
par *Diane Turquet*

p. 43 Michael Heinrich

Karl Marx et la naissance
de la société moderne
par *Sonia Dayan-Herzbrun*

p. 46 Mathilde Larrère

Il était une fois les révolutions
par *Maité Bouyssy*

p. 47 Jean-François Bouthors et Jean-Luc Nancy

Démocratie ! Hic et nunc
par *Olivier Fressard*

p. 49 Jacques Derrida

Le parjure et le pardon
par *Richard Figuiet*

p. 52 Pierre Vespérini

La philosophie antique.
Essai d'histoire
par *Marc Lebiez*

p. 54 Justine Lacroix et Jean-Yves Pranchère

Les droits de l'homme
rendent-ils idiots ?
propos recueillis
par *Ulysse Baratin*
et *Bamdad Shaban*

p. 58 Rachel Rosenblum

Mourir d'écrire ?
Shoah, traumas extrêmes
et psychanalyse des survivants
par *Carine Trévisan*

p. 60 Ludger Schwarte

Philosophie de l'architecture
Collectif Rosa Bonheur
La ville vue d'en bas.
Travail et production
de l'espace populaire
par *Éric Loret*

ARTS PLASTIQUES

p. 63 Isabelle Alfonsi

Pour une esthétique
de l'émancipation. Construire
les lignées d'un art queer.
par *Paul Bernard-Nouraud*

p. 66 Giacometti/Sade

par *Catriona Seth*

THÉÂTRE

p. 68 Claude Régy et le fond du théâtre

par *Georges-Arthur Goldschmidt*

p. 70 Caryl Churchill

Du ciel tombaient des animaux
Viviane Théophilidès
Rosa Luxembourg Kabarett
par *Monique Le Roux*

CHRONIQUE

p. 72 Archives et manuscrits (5)

par *Micheline Hontebeyrie*

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](#).

La solitude de Lazare

Quand on interroge le poète et écrivain suisse François Debluë sur son intérêt pour Lazare, sur sa curiosité pour cet épisode biblique de la résurrection de l'ami de Jésus, il répond de manière désarmante : « j'étais au volant de ma voiture et je me suis dit : Lazare a dû mourir une deuxième fois ». La seconde mort de Lazare vient d'obtenir le Prix suisse de littérature.

par Stéphanie de Saint Marc

François Debluë

La seconde mort de Lazare

L'Âge d'Homme, 224 p., 20 €

À partir de cette pensée surgie inopinément, un vaste espace se déployait où l'écrivain pouvait en toute liberté créer son propre Lazare et imaginer une seconde vie et une seconde mort à celui que Jésus avait choisi de faire revivre parmi les siens. C'est ainsi qu'a vu le jour ce texte d'une tonalité singulière, aussi imprégné de vie quotidienne en Palestine à l'époque de Jésus qu'éloigné de toute lecture dogmatique ou de toute exégèse biblique. Il vient prendre sa place dans une importante littérature aimantée par la figure de Lazare, profondément marquée, en particulier, par les écrits lazaréens de Jean Cayrol, expression de l'expérience concentrationnaire vécue par leur auteur. Intitulé *rêverie*, *La seconde mort de Lazare* s'inscrit dans l'œuvre de François Debluë, en majeure partie poétique, mais aussi composée de récits et d'aphorismes – trois tempos pour une même voix.

Lazare est un homme riche et respecté du village de Béthanie, époux d'Abigail et père de trois enfants, frère de Marthe et de Marie ; il a pour habitude de se lever au petit jour pour aller pêcher dans le lac qui se trouve à une heure de marche de chez lui. C'est sur une scène de pêche que s'ouvre le récit, faisant naître d'emblée dans l'esprit du lecteur des images d'une remarquable paix – on discerne le lac, la barque amarrée sur le bord avec le consentement des hommes de la région, les filets utilisés par Lazare et les poissons pêchés par lui, le recueillement de ces expéditions rituelles. Or, un jour, Lazare ne rentre pas à l'heure habituelle à Béthanie, et voilà qu'on découvre son corps inerte, mystérieusement sans

vie à côté de sa barque. Malgré la stupéfaction et l'incrédulité générales, il faut bien l'accepter, il est mort. Alors que ses voisins et ses amis se pressent autour de sa dépouille maintenant déposée dans une salle de sa maison, on est parti jusqu'en Samarie prévenir son fidèle ami Joshua, qu'une confiance immuable et réciproque liait au défunt.

Qui est ce Joshua – celui que la Bible nomme Jésus –, lui dont Lazare appréciait tant l'intelligence du silence ? « *De Joshua*, écrit François Debluë, *on n'attendait rien que sa présence. À elle seule, on savait qu'elle serait d'un grand réconfort pour chacun.* » On n'attendait rien de Joshua, et pourtant c'est de lui que viendra le miracle du retour de Lazare à la vie. Un miracle sans doute, mais à bas bruit, presque inaperçu, sans signe spectaculaire ni outrance surnaturelle. Dans la lignée de la tradition rapportée par saint Jean – le seul des quatre évangélistes à avoir fait le récit de cet épisode –, le Joshua de François Debluë se contente devant le tombeau de crier ces paroles : « *Eh, Lazare, viens ici. Dehors !* » Après quoi Lazare, simplement, s'éveille : « *Quand Lazare avait ouvert les yeux, ce qu'il avait vu d'abord, c'étaient des visages penchés sur lui. [...] Des yeux le regardaient avec plus d'inquiétude que de compassion.* »

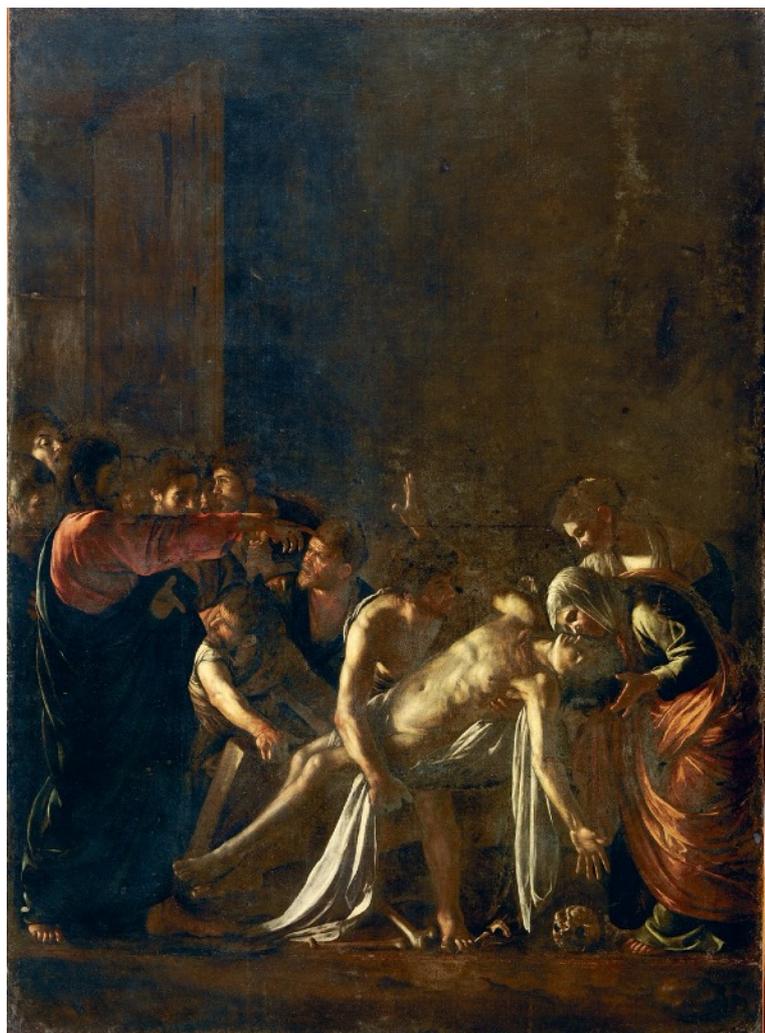
Contrairement à Jésus, qui « monta au ciel », Lazare poursuit son existence terrestre parmi les siens sans connaître la résurrection glorieuse du fils de Dieu. Mais qu'est-ce donc que cette renaissance de Lazare ? Pour François Debluë, elle est peut-être avant tout un passage, une rupture, l'avènement d'une seconde vie dans la vie même de Lazare. Une existence continuée, mais sur un mode nouveau, désormais entrelacée de la mort, cette existence des « survivants » auxquels l'auteur dédie le livre. On pense bien sûr à ces

LA SOLITUDE DE LAZARE

survivants suprêmes, dépossédés d'eux-mêmes, que sont les déportés de retour des camps nazis, à proprement parler revenus d'entre les morts, et qui désormais « *tentent de se frayer un chemin à travers cet Insaisissable Camp, qui, à nouveau, les entoure, les envoûte, les dérouté* » (Jean Cayrol).

Ici, c'est bien le même homme qu'on voit se rétablir et retrouver peu à peu sa femme, ses enfants, ses voisins, Zacharie l'intendant de son domaine. Et pourtant, c'est aussi un autre qui revient à lui, qu'Abigaïl ne reconnaît pas toujours. Le nouveau Lazare est amaigri et comme vieilli par l'expérience qu'il a traversée ; il ploie sous la culpabilité de la mort de son ami Joshua, crucifié – à cause de lui, pense-t-il – quelque temps après l'avoir ramené à la vie. Au cours de cette seconde existence, Lazare, qui se rend coupable d'adultère, rencontrera l'humiliation et l'opprobre ; il connaîtra l'amertume et l'éloignement des siens. « *En lui, un silencieux désespoir se frayait de sûrs chemins* », écrit François Debluë. Ce second Lazare est plus fragile que le premier, comme si était révélée la face d'ombre d'un homme naguère solaire.

Pour parvenir à l'évocation de ce destin, François Debluë a établi une conversation avec Lazare, laissant résonner en lui son histoire. Au moins métaphoriquement, la solitude de Lazare est aussi la sienne, de même que le silence et, à la fin du récit, le retrait du monde de l'ami de Jésus. L'auteur retrouve ici la singulière facilité à entrer en relation intime avec les hommes du passé dont témoignait déjà le dialogue familier entretenu tout au long de sa *Conversation avec Rembrandt*. Ici et là, une forme d'identification se produit, qui est le point de départ d'une rêverie féconde inspirant des portraits vivants de ces personnages du passé. Contrairement à certains de ses prédécesseurs, fascinés eux aussi par cette figure biblique – Dostoïevski dans *Crime et châtiment*, Andreïev dans une nouvelle éponyme, ou encore Jean Cayrol pour qui celle-ci constitue une référence destinée à définir un « *romanesque concentrationnaire* » –, François Debluë n'a pas transposé la vie de Lazare à l'époque contemporaine. « *Cela m'ennuyait* », dit-il. Nous entraînant avec lui, il a préféré inscrire son récit dans la période historique d'avant le christianisme, à une époque où Jésus porte encore le nom de Joshua et vit parmi les Juifs. Et c'est grâce à des éléments très simples mais aussi très précis et concrets que re-



« *La résurrection de Lazare* » par Le Caravage, musée régional de Messine (1609)

vit pour nous, sous sa plume, la Palestine au temps d'Hérode et de Ponce Pilate.

Pourtant, les années après la mort et la résurrection de Lazare sont des années de tourments et même de malédiction, les malheurs s'accumulant sans répit sur la route de cet homme autrefois si comblé. Mais l'écriture de François Debluë répond à ces souffrances par une douceur inattendue – une douceur qui est poétique. Comme si, par une mise à distance de la violence, l'auteur poursuivait une forme de conjuration et, peut-être, de prière païenne. C'est ainsi que la paix qui nimbe la scène inaugurale du livre ne s'absente jamais des pages suivantes, quelles que soient la fureur dont le récit est traversé et l'horreur des événements survenus. La mort de Jésus, les scènes d'incendie ou de lapidation, loin de toute emphase, sont décrites avec une retenue et un dépouillement saisissants. Tout le texte se trouve frappé d'une beauté profonde dont la source doit être cherchée dans l'inspiration même qui l'a fait naître.

L'imagination des malades

Ce qui est nommé reste en vie est une partition formée d'un thème et d'une suite de variations jouant sur le point de vue, le ton, le rythme et la mélodie. Le thème de Claire Fercak est funeste : il a pour nom « glioblastome », une maladie foudroyante qui provoque une profonde dégénérescence du cerveau. Les modulations, elles, sont d'une infinie souplesse et forment une longue élégie écrite pour conjurer le scandale de la perte, une plainte sourde, dense, émise d'une série de chambres intérieures et de chambres d'hôpital.

par Cécile Dutheil

Claire Fercak

Ce qui est nommé reste en vie

Verticales, 160 p., 16 €

Le livre de Claire Fercak est composé avec diligence. Il fait alterner des chapitres qui s'adressent à « vous » et des chapitres intitulés ou surmontés par un numéro de chambre. Les premiers sont les fragments d'un monologue intérieur insolite et noir comme la nuit. Ils décrivent et sondent la douleur de la disparition et l'intimité de la mort, du mort, mais à la deuxième personne du pluriel, d'où la naissance d'une voix inusitée, déplacée, une musique originale, faite de tons et de demi-tons. Puis, soudain, c'est « on », ou un passage qui semble extrait d'un manuel de médecine ou de psychologie : la voix se fait plus neutre, plus objective en apparence. Et que dire des refrains en italique qui ponctuent chacun de ces fragments de monologue : eux seuls sont écrits à la première personne et trouent la peau de ce « vous » faussement distant et faussement poli. La mort brise les codes et brutalise les apparences.

Ces jeux de pronoms et de voix créent une impression confuse, diffuse, souvent envoûtante. On ne sait jamais exactement qui parle. Est-ce l'auteure, elle qui dédie son livre « À Maman » ? Sans doute un peu : les séquences scientifiques et pratiques laissent penser que Claire Fercak a vécu ce qu'elle « chante ». Est-ce son double, une autre qu'elle-même, un témoin ? C'est indécidable, mystérieux, alors même que la précision des mots, qu'ils appartiennent à la médecine ou aux sentiments auscultés, est porteuse d'une grande vérité et d'une absolue sincérité.

La qualité principale de ces pages est leur extraordinaire capacité à écouter, analyser, rendre compte de la douleur, de ses retournements, de ses paradoxes, de ses sales tours, de sa force... Il est rare de pouvoir dire qu'un auteur « sur-écrit » sans que cela soit dépréciatif. C'est ce qu'ose Claire Fercak : elle sur-écrit, appuie, insiste, n'hésite pas à accumuler les adjectifs, les verbes, à user de grands mots, des « incommensurable », « insondable », « accablante sensation », à évoquer « cette nuit gorgée d'espérances déçues et de découragements refoulés ». Étonnamment, pourtant, jamais elle ne s'appesantit. Son lyrisme est contenu, maîtrisé. Il est brisé par le découpage des chapitres que nous avons souligné dès le début. Il est soutenu par la méditation métaphysique qui va avec l'accompagnement des défunts : méditation sur le temps, sur le deuil dont l'auteure récuse le travail et les « prétendues étapes », sur les souvenirs à venir, sur la fin qui n'est pas un marqueur mais « une durée, une longueur, c'est une douleur qui s'étend encore, qui prend possession des patients plus violemment ». Le livre est ponctué de pensées saisissantes, d'observations cruelles, révoltées, ou plus douces. Il recèle une réflexion d'autant plus pénétrante qu'elle conjugue l'analyse et l'émotion, la raison et la sensibilité.

La gravité de l'ensemble est également pondérée par les percées d'humour et les ruptures de style. Le texte reprend son souffle dans les chapitres intitulés « Chambre X » ou « Chambre Y » qui sont des collages de remarques et de micro-récits de patients délirants, métamorphosés par la dégénérescence de leur cerveau. Temps, espace et logique sont dégondés ; les verrous du sens ont sauté. Les propos les plus saugrenus jouxtent les questions les plus simples (« Tu peux m'habiller,



Claire Fercak © Francesca Mantovani/Gallimard

L'IMAGINATION DES MALADES

s'il te plaît ? ») et les traits les plus cocasses (« *J'ai passé une nouvelle IRM ce matin. Est-ce qu'on y voit mes idées noires ?* »). Ce sont des séquences brèves, folles, des assemblages de propos lancés par des êtres sans visage, anonymes, mourants. Elles couvrent deux ou trois pages, pas plus. L'auteure est pudique, elle ne fait preuve d'aucune complaisance et ne cherche pas à séduire le lecteur. Du cœur du cauchemar surgit l'inopiné. Du plus profond de l'agonie naissent des fusées agencées suivant une parfaite économie par Claire Fercak, qui révèle « *un sens de l'humour nouveau, sauvage et fin* », comme un des patients.

Plus inattendue encore, une dimension merveilleuse surgit. Des forêts et des voitures volantes naissent dans l'imagination des malades. Des « *voûtes verbales* » apparaissent sur le papier. Des ronces poussent en tous lieux, des roses sauvages, de l'aubépine, et dans le crâne des ma-

lades. La puissance du conte est convoquée parce que « *l'in vraisemblable [y] est vécu et accepté* ». Une patiente vous touche ? Elle devient « *la belle au bois dormant parce que vous vouliez que sa longévité avoisine celle de la pérennité du conte* ». En vain. La mort est en vie, elle rampe et se développe comme le végétal, comme le vivant. Un paradoxe stupéfiant que le livre magnifie et nomme « *genèse maléfique* ».

Ce qui est nommé reste en vie est un livre précieux mais plein, ouvragé, triste, un éventail qui réserve de la beauté et de vrais instants de poésie. Il émane d'une jeune écrivaine dont l'oreille et la plume aiguës se confirment à chaque page. Ce n'est pas un livre consolateur ni réparateur, c'est une tentative de remémoration, un essai visant à capter un fragment d'éternité. « *Comment pérenniser cet amour inaugural, fixer son miracle et le perpétuer, le déployer dans ce monde hasardeux de l'après-mort ?* », demande l'étrange narratrice-vous.

À chacun son Sade ?

La vie et les œuvres de Sade ont fait l'objet de mille appropriations, par des écrivains aussi divers que Georges Bataille, les surréalistes, Pierre Klossowski, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jean-Jacques Pauvert, Annie Le Brun ou Éric Marty. Dans le texte court de Gérard Macé, Je vous offre le néant, l'accent est mis sur Sade lui-même, l'homme et l'écrivain, et les différentes polémiques qui ont entouré son œuvre depuis plus de deux cents ans.

par Andrew Hurley

Gérard Macé

Je vous offre le néant

Gallimard, 144 p., 19 €

Dans ce qui se lit comme une série de notes de lecture, il est rafraîchissant de ne voir aucune tentation chez Gérard Macé d'utiliser Sade comme un véhicule pour transmettre ses propres idées. Au contraire, il se concentre sur la valeur littéraire de Sade, un aspect souvent négligé par ceux qui, depuis leur perchoir, se précipitent pour moraliser à son sujet.

Le bandeau du livre nous implore de « *Lire Sade* ». Mais qui est le Sade que Gérard Macé nous incite à lire ? Et pourquoi faut-il lire Sade aujourd'hui, à notre époque de plus en plus moralisatrice ? Gérard Macé nous propose une lecture de Sade qui se concentre sur les textes eux-mêmes, ne s'intéresse pas à la transgression chez Sade, et ne relève pas de l'idolâtrie. La tentative de Macé balaie les polémiques et nous parle de l'écrivain majeur qu'est Sade.

Avant d'aborder les textes eux-mêmes, Macé tient à séparer l'homme et l'œuvre. Il cite un article du New York Times où il est dit « *qu'on signale dans les musées, à l'aide d'un logo spécial, les toiles dont les auteurs auraient abusé des femmes, à commencer par Egon Schiele et Picasso* », pour nous mettre en garde contre la tendance actuelle qui ne sépare pas l'artiste de son œuvre. Cette tendance peut avoir des conséquences graves pour la littérature ainsi que pour tous les arts – récemment, l'attribution du prix Nobel à Peter Handke a suscité une vive polémique à cause de la décision du lauréat de témoigner, en tant qu'écrivain, sur ce qui s'est passé en

Serbie pendant la guerre de Yougoslavie (peu important que son éditeur allemand ait scrupuleusement réfuté chaque accusation en se concentrant, ce qui est rare aujourd'hui, uniquement sur les faits).

Pour Macé, on a bien le droit de juger, mais ce jugement doit être esthétique, et surtout pas moral. Un jugement moral enlève la liberté de la lecture, une liberté qui imprègne tout ce que Sade a écrit. Pourtant, pour arriver à un jugement esthétique, il faut, comme le bandeau de ce livre nous y encourage, *lire Sade* ; mais quel Sade ?

Deux manières de lire Sade sont proposées par Gérard Macé. On peut « *le lire comme un martyr de l'athéisme [...] qui a payé de longues années d'emprisonnement des actes délictueux, mais plus encore son amour de la liberté. Le lire en héritier des philosophes, ceux de l'Antiquité comme ceux des Lumières* ». Macé voit en Sade un enfant du siècle des Lumières – Sade qui possédait soixante-dix tomes des œuvres de Voltaire dans sa bibliothèque en prison, et à qui l'on a refusé *Les Confessions* de Rousseau (ce qui l'a rendu furieux) – et un écrivain ayant balayé la religion et la peur de Dieu au profit de la raison et surtout de la liberté.

Le titre du livre, *Je vous offre le néant*, est tiré de Français, encore un effort si vous voulez être républicains. Ce néant, présent partout dans l'œuvre de Sade et créé par l'absence de Dieu, est le moteur de toute son œuvre, ce qui à la fois autorise et oblige chaque personnage sadien à agir comme quelqu'un de libre, obligé d'exprimer justement cette liberté, souvent en transgressant les différentes morales de l'époque. Au sujet de l'absence de Dieu, les liens entre Sade et Nietzsche sont omniprésents dans le livre, que ce



À CHACUN SON SADE

soit l'absence de Dieu ou le refus de la moralité chrétienne, mais ils ne sont jamais explicitement mentionnés par Macé, à part le jeu de mots sur le titre d'un des livres les plus importants de Nietzsche : « *Le monde de Sade est humain, trop humain si l'on veut, mais quand bien même on réprouverait son imagination, on ne peut nier que son auteur, lucide entre tous, met en scène une humanité entièrement responsable.* »

Ce monde littéraire créé par Sade était effectivement une mise en scène de sa philosophie, que ce soit sa philosophie montrée *métaphoriquement* sur scène dans ses livres ou littéralement sur la scène pendant son emprisonnement à Charenton. Macé évoque bien l'importance de la scène, une manière de représenter justement ses idées philosophiques, un monde littéraire sans Dieu, où Sade pouvait pousser les limites de ce que veut dire être libre : « *Il continua jusqu'à la fin de ses jours, entres autres à Charenton, lieu de son dernier internement, comme si ce qui le séduisait avant tout était la représentation. Et s'il a bâti*

Le marquis de Sade, par Charles Amédée Philippe van Loo (1760)

des théâtres privés, partout où il vécut, c'est que la scène lui était nécessaire : scène proprement théâtrale, et mise en scène de l'acte sexuel. »

Il manque peut-être au livre de Gérard Macé, qui se lit comme une (brève) biographie de Sade ou plutôt comme un journal de lectures, un fil conducteur. La valeur *littéraire* de l'œuvre dans le contexte du monde littéraire d'aujourd'hui n'est pas assez soulignée. La littérature française produit aujourd'hui des « œuvres » qui, pour beaucoup d'entre elles, paraissent avoir oublié ce qui s'est passé dans le monde littéraire au cours du XX^e siècle (et même parfois avant). Certaines maisons d'édition, autrefois à la pointe de tout ce qui était *nouveau* et important dans la littérature, ne publient aujourd'hui que des textes caractérisés par l'autosatisfaction ou des romans qui auraient pu être écrits à l'époque de Balzac. C'est la raison pour laquelle Sade est aujourd'hui plus important que jamais. C'est un grand styliste, capable de nouveauté et d'audace, et qui place la littérature à la hauteur de cette exigence.

Mécanique de l'autodestruction

Il faudrait éviter de lire le nouveau roman de Marcus Malte pendant des vacances, lors d'un voyage en voiture. On s'épargnera ainsi quelques bouffées d'angoisse. Au moins dans un premier temps, car Marcus Malte explore dans Aires la manière dont une société, la nôtre, essentiellement construite sur des rapports d'argent, de possession et de domination, court inévitablement à sa perte, et nous avec.

par Gabrielle Napoli

Marcus Malte

Aires

Zulma, 496 p., 24 €

Quel drôle de monde que celui dans lequel on vit. Commencer l'année, et la décennie, par la lecture du roman de Marcus Malte est une manière astucieuse de s'en souvenir sans trop souffrir. Car l'auteur, s'il veut nous faire réagir, s'il nous alerte – mais nous sommes déjà sans cesse alertés – sur les défaillances et les perversions d'un système capitaliste à bout de souffle, le fait a priori par le détour de l'humour. Pourtant, on ne s'esclaffe pas à chaque page. Bien souvent, le rire est même un peu crispé, et il l'est de plus en plus au fil de la lecture parce que, n'en doutons pas, Marcus Malte, tel un moraliste, a l'art et la manière de mettre au jour les travers de nos congénères – et donc les nôtres – pris au piège d'une société insensée et d'une époque cynique.

Un préambule donne immédiatement le ton : on nous observe. En effet, un regard se pose sur notre humanité pathétique condamnée à la pauvreté de « *l'ère du bit – ô sacré bit – et sa profuse engeance* », pour offrir un « *état des lieux* », qui ne prétend pas à l'exhaustivité, mais est la « *frame principale comprise en une seule journée, un seul et unique jour du premier cent du troisième mil ante reset* ». C'est en effet « *ainsi* », apprend-on, que « *vivaient les êtres de notre espèce en ces temps reculés – mais pas si reculés lorsqu'on y songe* », à l'ère du « *début de la fin* ». Le récit, *Aires*, s'ouvre alors, dont le sous-titre (*Dies Irae*) ou *La vie des gens avant le Jour d'après* ne laisse planer aucun doute sur l'issue tragique de cette histoire. Ou plutôt de cet enchevêtrement d'histoires. Mais l'apocalypse

annoncée n'a rien de spectaculaire. On fonce dans le mur, sans le savoir, semble nous dire Marcus Malte. Et tout cela en bavardant plus ou moins gentiment.

L'humanité sur laquelle se pose ce regard omniscient est évidemment partielle tout en visant à la généralisation : une poignée de clampins sur des autoroutes françaises, comme un professeur de technologie dans un collège de ZEP qui rejoint son ex-femme sur le point de mourir, après des années de séparation, un père consommateur compulsif surendetté qui vient de kidnapper son fils pour l'emmener à Eurodisney, un vieux couple de gauchistes (surtout elle), un jeune couple sans grande conviction, un autostoppeur poète qui, après un licenciement, décide d'aller voir « ailleurs », destination inscrite sur un carton, une mère de famille au bout du rouleau qui décide enfin de quitter son époux, un vieil Anglais bizarre qui vit dans un camping-car, et l'on pourrait continuer d'énumérer ces nombreux personnages, dont il faut noter la variété des âges et des situations sociales. Ainsi, l'intention est réussie de créer une vision qui soit à la fois une vision d'ensemble et un kaléidoscope. Ces hommes et ces femmes, cueillis dans leur voiture ou dans les environs, sont tous un peu déglingués, chacun à sa façon, et ils sont surtout tous profondément marqués par la place qu'ils occupent dans la société, ce qui ne les arrange pas.

Les chapitres se succèdent, le lecteur entrera dans l'une ou l'autre des automobiles occupées par les personnages. Il pourra alors écouter les conversations, ou pénétrer dans la conscience de chacun, à la manière d'un passager clandestin, parfois légèrement somnolent sur la banquette arrière, mais toujours là. Car, dès le départ, la polyphonie fonctionne, et le lecteur se prend au jeu. Si les



© Jean-Luc Bertini

MÉCANIQUE DE L'AUTODESTRUCTION

modèles de voitures ont tous leur importance, c'est parce qu'ils signalent à eux seuls la situation sociale de leurs occupants : marque et modèle, année, kilométrage et cote à l'argus sont précisés pour chacun des véhicules. L'illusion de la liberté que peut procurer la voiture, l'ivresse de la route qui s'ouvre devant nous, c'est de l'histoire ancienne.

On voit dans *Aires* des personnages qui se débattent tant bien que mal dans un monde totalement parasité par la consommation, enfermés dans des univers qui peinent à se croiser. Le monde extérieur ne pénètre dans les habitacles que par le biais des bulletins d'information et des slogans publicitaires. Les pensées ou les dialogues des personnages sont eux-mêmes émaillés de ces publicités, en général pour des produits destinés à faciliter la consommation, crédits, etc. L'argent et la consommation rendent fou, l'injustice sociale est omniprésente, et c'est le cynisme d'un monde qui se fait jour dans *Aires*, le monde

de l'entreprise, la violence au travail et l'impuissance syndicale, le surendettement et la vieillesse dans la pauvreté, autant de signes d'une époque qui est en train de défaillir. Les modèles de révolte semblent désormais totalement désuets et inutiles, un peu comme les gadgets de *Pif* décrits avec nostalgie par l'un des personnages.

Marcus Malte s'amuse, et nous avec, de ces personnages qu'il semble observer avec ironie et parfois avec tendresse. On pensera à Mika Biermann dans *Mikki et le village miniature* (P.O.L), récit loufoque dans lequel Mikki, adulte aux airs d'adolescent un peu niais, se rend compte que des créatures minuscules vivent dans une maquette de village au fond de sa cave. Quel grand enfant ou quel démiurge s'amuse dans *Aires* à faire se croiser des personnages qui n'auraient sans doute jamais dû se rencontrer ? Si Marcus Malte joue aux petites voitures, c'est sans aucun doute pour dire quelque chose d'une société qui n'a plus d'autre choix que de se penser autrement, sauf à s'autodétruire. Et c'est glaçant.

Le roman tragique de la Résistance

Sombre, tendu, porté par des personnages mémorables, Nous avons les mains rouges est un roman de Jean Meckert (1910-1995) à redécouvrir. Au fil d'une intrigue qui se précipite, ses héros s'interrogent sur le sens de l'action tout en avançant vers leur fin. Écrit au sortir de la Seconde Guerre mondiale, prenant pour sujet la Résistance, à laquelle Jean Meckert a participé, ce livre pose de nombreuses questions redevenues d'actualité, en particulier celles de la justice et du recours à la violence.

par Sébastien Omont

Jean Meckert

Nous avons les mains rouges

Joëlle Losfeld, 320 p., 12,80 €

Laurent sort de prison. Il a tué, dans la confusion d'une bagarre alcoolisée, plus ou moins en état de légitime défense. Il a bénéficié de circonstances atténuantes quoi qu'il en soit. Il veut recommencer sa vie, sans trop savoir comment, il cherche un bordel – « *deux ans sans femme !* » – en attendant le train de 17 h 30. Mais, à Roche-guindeau, « *sous-préfecture de troisième classe* », on ne trouve que l'ennui. Alors le personnage de Jean Meckert se laisse prendre à la sympathie que lui témoigne l'étrange duo formé par M. d'Essartaut, qui s'exprime en maximes poétiques, et Armand, colosse aux airs d'étrangleur. Laurent les suit jusqu'à la scierie de d'Essartaut dans la montagne. Il y gagne un doux patron et un ami.

Comme le héros des *Coups*, Laurent est un prolétaire plutôt séduisant, qui suscite des affections, mais mal dans la société et ne sachant pas comment l'exprimer. Un être solitaire au milieu de gens mieux éduqués, ou qui possèdent au moins les codes que lui n'arrive pas à maîtriser. En dépit d'efforts des deux côtés, Laurent ne fait qu'effleurer la véritable empathie, la vraie chaleur humaine. Elle lui glisse entre les doigts.

Meckert explore subtilement cette thématique, par le point de vue de Laurent, qu'on suit dans sa découverte des anciens maquisards entourant d'Essartaut. Pasteur, garagiste, fils du château, ils ne se satisfont pas des compromis de la paix. Épris d'absolu, ils veulent prolonger leur lutte, punir les enrichis du marché noir, les retourneurs

de veste, les tortionnaires repeints en résistants de la onzième heure. Depuis les embuscades tendues aux soldats allemands, leurs mains sont « rouges ». Ces taches les marquent et les sacrent, leur donnent une mission : poursuivre « l'action directe », hors la médiation politique, en particulier celle du Parti communiste qu'ils rejettent.

À travers leurs discussions et les pensées de Laurent, Jean Meckert expose les problèmes que suscite cette continuation de la Résistance en temps de paix : la légitimité, l'opposition avec une société qui ne l'accepte plus, l'ambiguïté où mènent haine des médiocres et exaltation de la violence. Laurent relève que certains propos tenus par Hélène, la fille aînée de d'Essartaut, ne diffèrent guère du fascisme.

Cette jeune femme d'à peine vingt ans est l'envers de Laurent. C'est d'ailleurs le seul autre personnage dont on suivra le point de vue interne, dans la deuxième partie du livre. Le roman se joue entre eux. Héritière, cérébrale, intransigeante, si elle fait l'éloge du courage et du radicalisme des SS, c'est pour aussitôt constater que ces partis pris la coupent du bonheur. Consumée par ses idéaux, inspirée par Saint-Just, elle se blesse à ses propres angles, ne tient pas les positions médianes. Sa lucidité la tire de l'autre côté de l'échiquier politique, « *à l'extrême-gauche* », au-delà du PCF : « *Et si, dit Hélène, les partis qui se disent révolutionnaires [...] continuent à bloquer les salaires devant l'insuffisance manifeste du contrôle des prix ? S'ils nous envoient le couplet patriotique et refusent de prendre la tête d'un mouvement universel contre le principe des souverainetés nationales ?* »



Jean Meckert

LE ROMAN TRAGIQUE DE LA RÉSISTANCE

Dans ce roman, aucun personnage n'est manichéen, mais c'est en Hélène que s'incarnent le plus profondément les tensions et les contradictions de la soif de perfection toujours déçue par une réalité mitigée.

Jean Meckert ne met pas en scène ces soldats perdus de l'épuration pour – comme on le fait encore trop souvent – tenter de relativiser les crimes nazis et collaborationnistes par le biais des errements bien moindres de la Libération, ou pour tomber dans le simplisme des extrêmes qui se rejoignent. Au contraire, il envisage sérieusement la question de l'action directe, en l'incarnant dans des personnages déchirés par leur impuissance à influencer le monde. Jusqu'à en devenir tragiques : il y a de l'Électre ou de l'Hermione en Hélène d'Essartaut.

Meckert ne s'arrête pas là. Dans l'immédiat après-guerre, les résistants font partie des vainqueurs, et si les événements échappent au contrôle des justiciers ceux-ci peuvent encore faire un pas de côté. Au prix de la reconnaissance de leur échec. Repris de justice, Laurent, lui, n'a pas de rang où rentrer. Il n'a jamais vraiment été des leurs. La société le réclame.

Son tort a été de croire aux mots de ceux qui les détiennent : de croire aux formules mystérieuses de d'Essartaut, aux prêches enflammés du pasteur Bertod, à la rhétorique inspirée d'Hélène. Comme son instinct l'y poussait, il aurait dû rester aux côtés de Christine, la sœur d'Hélène,

muette et innocente. Elle lui offrait aussi des mots, écrits, mais dans la sensation et la simplicité.

Pour faire de Laurent un parfait bouc émissaire, ne manque plus que l'entre-soi des « ploucs » que Meckert, en bon citoyen, moque comme il le fera plus tard dans l'excellent roman noir *Jusqu'à plus soif* (signé Jean Amila).

Le tragique social de *Nous avons les mains rouges* résonne étrangement avec notre présent. Hélène juge la fonction de la police utile, mais l'usage qui en est fait « odieux ». Bertod déplore la soumission des juges au pouvoir, évoquant « ces gens de la magistrature, vingt fois renégats s'il y avait eu vingt maîtres ». Or, la question de l'action directe découle immédiatement de celle de la justice. Dans une société où l'on condamne un chômeur à un an de prison ferme pour avoir tapé sur une plaque de marbre (le monument du maréchal Juin, place d'Italie à Paris), alors qu'aucune enquête véritable n'est faite sur la mort d'une octogénaire – d'origine maghrébine – tuée chez elle par une grenade lancée par la police, la question de la justice se pose.

Dès la fin de la Seconde Guerre, Jean Meckert écrit un roman de la révolte, soulevant suivant différents axes les éternelles questions des idéaux bafoués et de la justice sociale. Il le fait à travers des personnages d'une intensité et d'une vie brûlantes. Dans leur nuit ardente, Hélène et les siens se débattent avec des dilemmes qui devraient être les nôtres.

À la rencontre des morts

Depuis une trentaine d'années, le cinéaste Rithy Panh construit une œuvre-témoignage, une « proposition artistique », aime-t-il à dire : une vingtaine de films, des dizaines de milliers de photos, des livres. Rescapé du génocide perpétré au Cambodge par les Khmers rouges (1975-1979), il publie aujourd'hui *La paix avec les morts*, son troisième texte cosigné avec le romancier Christophe Bataille.

par Jean-Yves Potel

Rithy Panh et Christophe Bataille

La paix avec les morts

Grasset, 178 p., 17,50 €

AC'est un court volume, à l'écriture dense, qui prend parfois l'allure d'un manifeste ou d'une prière, raconte des événements, revient à des personnes maintes fois croisées dans les films et les livres de Rithy Panh, mais toujours sous un nouvel angle. Il ne craint pas de se répéter. Il s'intéresse d'abord aux faits, à « la connaissance » de la terreur khmère rouge. Dans *Élimination* (2011), son précédent livre coécrit avec Christophe Bataille, Rithy Panh insistait : « *Qu'on ne me dise pas que je suis un voyeur. Je travaille sur les faits. [...] Je montre ce qui a été* ». Ce qui l'a conduit à une relation particulière avec les témoins, anciens bourreaux ou rescapés – à ce propos, on a comparé sa méthode à celle de Claude Lanzmann, par sa manière d'interroger les témoins sur les lieux des crimes, de leur demander de répéter des gestes familiers. En outre, il met en scène sa volonté de transmettre et son espérance de se délivrer des souffrances qui le hantent (il a vu, à quatorze ans, ses parents mourir de faim et d'épuisement, sans sépulture, jetés comme des ordures à la déchèterie).

Chaque livre fait écho à ses films. Ainsi, *La paix avec les morts* renvoie au très original et déroutant *Les tombeaux sans noms* (2018), qui cherchait à « *capter l'invisible présence des morts* ». Il nous dit le temps qu'il lui a fallu, une quarantaine d'années, pour retourner vers ses disparus. « *Nous étions onze en quittant Phnom Penh. Seuls deux d'entre nous ont survécu.* » Il est parti vers la maison de son enfance, détruite, « *un tombeau végétal* ». Il raconte son voyage, des bribes de souvenirs, des paysages, des odeurs de charbon, des lumières, des personnages, non à la

manière mélancolique des écrivains voyageurs occidentaux, mais en s'inscrivant dans une quête rituelle de tradition bouddhiste : pour « *combattre l'oubli qui empêche [les] âmes errantes de trouver du repos* ». Ce qui passe d'habitude pour une proposition poétique doit être pris à la lettre. Les premières phrases du livre sont claires : « *Il faut tendre la main vers l'autre monde. Les morts aussi nous cherchent.* » Il envisage vraiment un « *traité de paix* ».

Ici nous touchons une différence peu discutée entre la démarche de Lanzmann, témoin des témoins, et celle de Panh, rescapé. Le premier a bâti « *un monument de l'irréconciliable* » tandis que le second tente « *une entreprise de réconciliation* », disait Jacques Rancière, ce que Catherine Coquio définit plus précisément comme un « *essai de catharsis [1]* ». En effet, le lecteur suit Rithy Panh se filmant pour *Les tombeaux sans noms*, accomplissant jusqu'au bout et pour la première fois le rituel bouddhiste. Il « *prend le chemin des morts* », en l'occurrence la route de la déportation, en 1975, quand les Khmers rouges vident Phnom Penh de ses deux millions d'habitants en quelques heures. Ils marchent sans savoir où on les emmène, encadrés par des petits hommes noirs qui ne sourient pas, embarquent dans des wagons à bestiaux. Ils arrivent à Battambang. « *J'avais quatorze ans. Nous avons attendu des jours entiers le long des rails. Dans un tourment de solitude, affamés et assoiffés. Perdus.* »

Selon la tradition cambodgienne, lorsqu'une personne meurt d'une mort violente et sans sépulture, son âme erre, et sa famille a charge de la retrouver et de l'apaiser. Aussi tout le pays est-il devenu après le génocide *La terre des âmes errantes* (film de Rithy Panh, 1999). Souvent, comme l'explique un autre cinéaste rescapé, les habitants d'un village où ont été exécutés et

À LA RENCONTRE DES MORTS

abandonnés beaucoup de gens ont collecté les « crânes, les os, les restes qu'ils ont trouvés et les ont rassemblés en un seul endroit ». C'est là que les parents viennent « honorer leurs morts ». « Cette cérémonie avec les bonzes a lieu au moins une fois par an. » Les familles viennent de tout le pays, « pour apporter de la nourriture fraîche, des boissons, des nouilles lyophilisées, des choses qui sont emballées et qui seront transmises à mon père (des chaussures, une brosse à dents...). [...] Cette cérémonie je dois y aller. Nous devons faire quelque chose pour mon père. C'est l'équivalent des visites que je rends à ma mère qui, elle, est encore en vie [2] ». Ces rites de « l'ancien monde » avaient été détruits et interdits par les Khmers rouges, alors qu'ils concernent autant les victimes et les témoins que les bourreaux.

Les commentateurs du grand film de Rithy Panh, *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003), ont retenu l'extraordinaire rencontre entre le peintre Vanh Nath, un des dix rescapés de cette prison où furent éliminées 18 000 personnes, et Him Houy, un des tortionnaires, chef de la police politique de la prison, une rencontre et un dialogue inconcevables dans un film de Lanzmann. Or *S21* s'ouvre sur une conversation hallucinante entre ce même Houy et ses parents. Sa mère l'implore : « Fais une cérémonie pour ne plus voir ces hommes [ses victimes]. Il faut dire la vérité. » Son père insiste : « Dis la vérité, puis fais une cérémonie, transmets cela aux morts pour qu'ils retrouvent la paix, qu'il n'y ait plus de mauvais karma à l'avenir. [...] Demande aux morts d'effacer le mauvais karma ». Les bouddhistes croient à la réincarnation et l'esprit du mort reviendra en fonction de son karma, de ce qu'il a fait. Le dialogue avec les morts fait partie du processus de témoignage, au même titre que la recherche des faits ou la transmission. Rithy Panh écrit : « Les âmes errent et je cherche à les apaiser. » Ce n'est ni une fantaisie folklorique ni une forme de compassion. Le cinéaste filme « la recherche d'un savoir historique que nul ne peut contester ». Il se met lui-même en scène retrouvant les siens. « Ce n'est pas une thérapie mais un chemin historique, artistique et moral. » Le film le montre dans une pagode, déposant ses offrandes, participant à une cérémonie rituelle, il « change de peau » pour aborder les siens. Le bonze s'adresse aux esprits, leur demande « d'extraire le mal et d'accepter les offrandes », « d'éloigner ses souffrances » jusqu'à ce que « le mal de Rithy soit

cassé comme un fil de coton ». Plus tard, avec une femme-devin il retrouve son père lors d'une scène extraordinaire, vraiment cathartique, filmée et décrite dans le livre : « Elle allume trois bougies pour ma famille et commence à prier à voix basse. Je lui donne simplement le prénom et le nom de mes parents, en précisant que je cherche leurs âmes. Elle serre de petites baguettes d'ivoire entre ses mains, puis contre ses lèvres, parle une langue inconnue, souffle fort, très fort. Soudain une secousse violente la prend, elle se plie vers l'avant, comme blessée, elle pleure encore, tend la main vers notre droite, ils sont là, ils sont par là... »

On peut trouver ces cérémonies surnaturelles bien éloignées des doctes discussions sur témoignage/histoire/mémoire chères à nos universités. Pourtant, Rithy Panh transmet avec ces œuvres une sensation spéciale. En reconstituant cela, il nous place du côté des morts. On comprend mieux le sens de cette formule énigmatique à propos de ce voyage : « Une quête, une nécessité ? Une perte. » Il se demandait comment se comporter avec ces âmes errantes, comment leur faire un tombeau, une stèle. Il voit dans son travail « une manière d'être avec eux, de les respecter, de leur rendre leur histoire ». Il « faut que ces âmes reviennent dans la société ». Telle est la paix avec les morts.

La force du texte provient de ce programme. Le romancier Christophe Bataille y trouve sa place. Non pas en *ghost writer*, mais en coauteur. Dans un entretien sur le livre précédent, il comparait son rôle à celui d'un chef opérateur au cinéma, fournissant le cadre, les éclairages, la qualité des prises de vue, les tons, les couleurs, et même des émotions. Au réalisateur d'en disposer, de les modifier, de revenir dessus. Leur travail, racontent-ils, est un long processus d'échanges, paragraphe par paragraphe, des dizaines de fois. Nous avons bien un texte commun, le romancier fournit sans doute la distance que recherche le cinéaste. La « proposition artistique » de Rithy Panh est à la hauteur de son ambition. Il vit avec ses morts, les voit sans cesse, maintenant et malgré tout. « Je ne peux ni oublier ni me souvenir. »

1. Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Armand Colin, 2015, p. 250.
2. Mak Remissa, entretien in *Mémoires en jeu* n° 6, mars 2018, p. 91.

Le surréalisme est ce qui sera

Il me faut, d'emblée, prévenir le lecteur : cet article passera successivement, et sans transition, de l'éloge mesuré à la critique justifiée, ce qui devrait inciter davantage à la lecture du livre de Jean-Pierre Plisson qu'à son rejet, chacun pouvant ainsi construire ou relancer son opinion sur le surréalisme, et sur le rôle historique d'André Breton dans cette aventure qui n'a pas fini d'influer sur la pensée contemporaine.

par Alain Joubert

Jean-Pierre Plisson

André Breton. Le fil rouge des enchantements
Les éditions du Travail, 540 p., 31 €

Première objection : le sous-titre du livre de Jean-Pierre Plisson est très mauvais ; [le surréalisme](#) n'est pas constitué d'une série d'*enchantements* et, s'il a toujours privilégié le merveilleux face au sordide, c'est parce qu'il considère que la vie s'articule autour de trois mots clé : liberté, poésie, amour, non parce que ces mots auraient quelque chose de miraculeux ou d'enchanteur, mais en raison de la *lucidité révolutionnaire* qu'ils supposent.

De plus, il faut garder en tête que le fil qui relie entre eux les différents moments du surréalisme est en fait un fil *noir*, le noir de l'anarchie. Dans les *Entretiens* de 1952, Breton déclare : « *Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, bien avant de se définir à lui-même [...] c'est dans le miroir noir de l'anarchisme* ». Je crois comprendre que, si Plisson privilégie le rouge pour désigner le fil de l'histoire, c'est en raison d'un tropisme trotskiste (militant ?) omniprésent dans l'ouvrage, mais nous reviendrons là-dessus, les rapports du surréalisme avec la IV^e Internationale et le matérialisme dialectique ayant beaucoup varié au fil du temps. Par exemple, dès 1925, les surréalistes signent la déclaration « La Révolution d'abord et toujours » qui assène : « *Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie et de l'Échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du Travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire* ». On reconnaîtra volontiers que nous sommes alors très loin de la vulgate marxiste et

surtout de ses applications mécanistes, dont les différentes, et nombreuses, variétés de trotskistes resteront toujours dépendantes, hier comme aujourd'hui !

Si l'auteur a découvert le surréalisme en 1964, du haut de ses vingt ans, son désir sincère est de signifier l'importance de ce mouvement ayant pour ambition d'œuvrer à « *l'émancipation totale de l'homme* », en totale rupture avec « *l'ordre ancien qui prétendait renaître de ses cendres après quatre ans de feu et de sang* », et s'il s'appuie sur la citation du *Second Manifeste* que voici : « *C'est à l'innocence, à la colère de certains hommes à venir qu'il appartiendra de dégager du surréalisme ce qui ne peut manquer d'être encore vivant, de le restituer, au prix d'un assez beau saccage, à son but propre* », il commet cependant l'erreur fondamentale de faire commencer son ouvrage en affirmant que « *le mouvement surréaliste organisé a disparu* » ; on peut supposer qu'en l'occurrence il s'est laissé manipuler par certains « archivistes » ou pseudo historiens dont c'est le gagne-pain depuis longtemps, en « oubliant » volontairement un livre publié en 2001 par Maurice Nadeau, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire*, sous-titré *Mort d'un groupe, naissance d'un mythe*, livre qui détaillait les raisons pour lesquelles le « groupe surréaliste français » en était arrivé à décider de son auto-dissolution, j'ai dit *le groupe*, pas *le mouvement international*, comme en témoigne encore l'article intitulé « [Le surréalisme dans le monde](#) », dont nos lecteurs ont pu très récemment prendre connaissance.

Il se trouve que je suis l'auteur de ce livre et de cet article et que, si je mentionne la chose ici, ce n'est pas par un quelconque narcissisme d'auteur, mais parce que je soupçonne Jean-Pierre Plisson

LE SURREALISME EST CE QUI SERA

d'être la victime consentante d'une petite coterie faisant dépendre tout ce qui lui tient lieu d'analyse de la désolante attitude manifestée jadis par Jean Schuster qui, en dépit de ses efforts pour « diriger » le surréalisme après la mort de Breton, devint, par une triste fuite en avant dans l'égo-centrisme, le fossoyeur du « groupe » en question, en aucun cas le *décideur décisif*, ainsi qu'on le présente systématiquement ; à la tête de cette coterie, on trouve un individu ayant osé écrire un jour qu'il avait décidé une fois pour toutes d'appréhender « *tout ce qui touche le surréalisme à travers ce qu'en écrit Jean Schuster* », ce qui permet d'estimer à la baisse la fiabilité du personnage ! Je ne mentionnerai pas son nom, mais il circule en bonne place tout au long du livre, d'où mes doutes... Mais nous reviendrons sur ces épisodes un peu plus loin.

Si vos connaissances sur les origines et le développement de la révolution russe d'octobre 1917 (ou faut-il dire le « coup d'État » ?) sont insuffisantes, et si vous n'êtes pas au fait de ses répercussions en France, notamment dans le milieu où s'agitent ceux qui sont encore dadaïstes pour peu de temps, Plisson vous fournira tous les détails possibles avec une précision absolue. D'ailleurs, son livre résonne le plus souvent comme une démonstration du rôle de la politique dans l'évolution des surréalistes, au point de faire passer parfois les activités poétiques, plastiques ou subversives des membres du groupe comme relativement secondaires au regard de l'Histoire et de la tentation communiste.

Ainsi, les rapprochements avec le groupe « Clarté » – Jean Bernier, Victor Crastre, Marcel Fourrier... – et le projet d'une revue commune appelée *La Guerre civile* sont évoqués avec chaleur, même si cette revue ne verra jamais le jour ; de plus, Breton vient de lire le *Lénine* de Trotsky et son enthousiasme est d'autant plus vif que le portrait tracé dans ce livre s'arrête au 22 janvier 1924, soit à la mort du révolutionnaire. Un peu plus tard, le 4 octobre 1926, « *expression du hasard et de la nécessité* », écrit Plisson – les surréalistes parlent, eux, de « hasard objectif » –, alors que Breton se trouve devant la vitrine de la librairie de *L'Humanité*, en quête du dernier livre de Trotsky : « *Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle a la tête haute [...] Un sourire imperceptible erre*

peut-être sur son visage... » C'est Nadja. « *Les pas perdus, mais il n'y en a pas* », dira-t-elle ; du bon usage de Trotsky...

N'oublions pas qu'à cette date le créateur de l'Armée rouge n'est pas encore exclu du Parti communiste de l'Union soviétique ; la lecture du Lénine va inciter les surréalistes à prendre position en faveur de la III^e Internationale et à s'inscrire au Parti communiste français en 1927. Cette adhésion sera chaotique, la « politique culturelle » des communistes qui vise à subordonner la vie de l'esprit aux impératifs de la propagande étant inacceptable aux yeux des surréalistes. En novembre 1930, Aragon et Georges Sadoul se rendent au congrès de Kharkov, convoqués par « l'Association des Écrivains Proletariens de Russie » ; à l'issue de cette rencontre, ils sont amenés à signer une déclaration explicite par laquelle ils renient les positions surréalistes : « *Notre responsabilité est engagée. Notamment en ce qui concerne le Second Manifeste du Surréalisme par André Breton dans la mesure où il contrarie le matérialisme dialectique* ». La rupture sera bientôt consommée, Aragon ne tardant pas à devenir le stalinien pur porc que nous connaissons par la suite.

Le travail de Plisson est riche de détails sur toute cette période, ce qui lui fait écrire : « *À Moscou, le parti bolchevique a bel et bien changé depuis la mort de Lénine et l'expulsion de Trotsky. Il faut se rendre à l'évidence qu'une caste privilégiée, ayant confisqué tout pouvoir politique, gère les conquêtes sociales d'Octobre pour son propre compte au nom du prolétariat, et tourne le dos à la révolution* ».

Il est impossible de retracer ici tous les événements qui vont dès lors se succéder concernant les rapports des surréalistes avec le parti communiste, sachant que, là encore, l'auteur sait restituer sans défaillance tous les épisodes de l'histoire. En 1935, c'en est fini, et les procès de Moscou, véritable attentat contre le mouvement ouvrier, et manœuvre indirecte contre la révolution espagnole, dénoncés violemment par Breton, vont amener un rapprochement avec la personne de Trotsky qui trouvera son acmé, en 1938, lors d'un séjour à Mexico de l'inventeur du surréalisme – Mexico où se trouve l'exilé – dans la rédaction en commun du manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant », visant à créer une Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.), destinée à contrer l'A.E.A.R. (Association des Artistes et Écrivains



LE SURREALISME EST CE QUI SERA

Révolutionnaires), sous influence moscovite, mais qui connaîtra bien des avatars. Empêchée assez rapidement d'agir par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, ses objectifs se trouveront singulièrement modifiés par la victoire des Alliés, et son début d'activité cessera de fait. Mais, en 1965, un groupe de jeunes trotskistes se présentant sous le sigle RUPture tentera de ra-

André Breton au festival Dada festival à Paris, avec une pancarte de Francis Picabia (27 mars 1920)

nimer la F.I.A.R.I. en prenant contact avec les surréalistes, comme si l'on pouvait renouer le fil sans tenir compte de l'évolution du monde. Breton et le groupe mettront fin à la chose, le 19 avril 1966, par la déclaration « Ni aujourd'hui, ni de cette manière ».

LE SURREALISME EST CE QUI SERA

Rappelons ici que jamais les surréalistes n'adhéreront à tel ou tel groupe se réclamant explicitement du trotskisme ; seul Benjamin Péret tentera, au Mexique, dans les années 1940, l'expérience d'un groupe constitué de lui-même, de Manuel Grandizo Munis – son camarade de combat durant la guerre d'Espagne – et, notamment, de Natalia Sedova Trotsky, au sein de la IV^e Internationale. Mais leurs analyses qui dénonçaient le mythe de l'URSS comme « *État ouvrier dégénéré* » – mot d'ordre du *Programme de transition* rédigé, en 1938, par Léon Trotsky – et démontraient l'existence d'un « *capitalisme d'État contre-révolutionnaire* » en lieu et place provoquèrent de tels débats lors du congrès mondial de la IV^e Internationale à Mexico, en 1948, que cette organisation ne tarda pas à éclater en plusieurs groupes rivaux, ce qui est toujours le cas aujourd'hui. Fin du très relatif rapport surréalisme/trotskisme, que Plisson tente d'exalter par de multiples références à la IV^e Internationale, rapport ne relevant, quoi qu'il en pense, que d'une certaine empathie liée aux persécutions subies par ce mouvement au fil du temps, ce qui poussera Breton à déclarer qu'il accordait à ses militants « *jusqu'au droit de se tromper* » ; on voit qu'on est loin d'une adhésion pleine et entière à sa trajectoire politique.

Dès 1933, et par la déclaration collective « Du temps que les surréalistes avaient raison », Breton ne cessera de dénoncer le stalinisme et son train. Mais quand l'auteur s'interroge sur la perspective révolutionnaire où le surréalisme pourrait alors « trouver sa place », et qu'il déclare que cette interrogation « *trouvera sa réponse la plus aboutie [...] quand Breton rencontrera Trotsky à Mexico* », il ne tient pas compte de ce qui suivra quelques années plus tard, durant la période d'exil de Breton à New York, pendant l'Occupation. Nous verrons cela ultérieurement.

Si j'ai beaucoup insisté sur la coloration presque abusivement politique donnée par Plisson aux premiers temps du surréalisme, je dois cependant noter qu'il s'intéresse aux autres activités du mouvement grâce à un découpage en séquences ; voici un survol des titres de quelques-unes d'entre elles : « Le Surréalisme et la peinture », « L'Âge d'or », « Le Surréalisme au service de la révolution », « Minotaure », « Le cas Dalí », « Péret à Barcelone », « Assassinat de Trotsky », « Le Déshonneur des poètes », « Antonin Artaud », « Le Surréalisme en 1947 », « À la niche, les

glapisseurs de dieu ! », « Messali Hadj », « Éros », « Le Manifeste des 121 », « L'Art magique », « L'Écart absolu », « L'Archibras », « La Plateforme de Prague » ou, bien sûr, plusieurs séquences concernant les événements qui menèrent à l'auto-dissolution du groupe parisien, historiquement formé par André Breton, après le décès de celui-ci. Ceux de nos lecteurs qui n'ont pas lu les différentes histoires du surréalisme – Maurice Nadeau, Jean-Louis Bédouin, Gérard Durozoi – seront certainement happés par celle-ci.

Maintenant, je dois néanmoins formuler d'autres réserves que celles touchant à l'excès de trotskisme déjà signalé. Par exemple, si la remise en cause par le plasticien et théoricien Wolfgang Paalen, réfugié à Mexico, de certains principes portés par le surréalisme est bien évoquée par l'auteur, il n'en analyse pas les conséquences à longue portée. Voyons un peu ; dans une lettre à Breton du 25 novembre 1941, Paalen déclare : « *je ne peux m'empêcher de résumer que je suis en désaccord complet avec la pensée hégélienne, avec le Matérialisme Dialectique, et avec le Marxisme en tant qu'il prétend fournir une base objective scientifique au comportement révolutionnaire* ». Il reviendra sur le sujet dans le premier numéro de la revue *Dyn* (1942) qu'il anime, en ajoutant « *qu'après tous les échecs sanglants du Matérialisme Dialectique [...] s'impose la plus rigoureuse vérification de toute théorie qui prétend déterminer la place de l'homme dans notre monde, la place de l'artiste dans le monde* ». Dans un premier temps, Breton puis Péret sont ébranlés par la position de Paalen, mais l'idée fait son chemin, et Breton écrira à Péret, le 23 février 1945 : « *En dernière analyse, Paalen est le seul à avoir tenté quelque chose [...] et, sur le plan général, j'estime que dans les circonstances présentes, il est moins important de se maintenir en règle avec tels principes formulés que de demeurer en vie et d'en témoigner par des suggestions nouvelles* ».

Et puis les rencontres *objectives* se précipitent ; en 1945, Breton découvre les œuvres complètes de Charles Fourier, à New York, et c'est tout un pan de sa conception révolutionnaire du monde qui prend une nouvelle orientation du fait des théories de l'utopiste-poète, « *la plus grande œuvre constructive qui ait jamais été élaborée à partir du désir sans contrainte* », dira-t-il à Aimé Patri en 1948. Après avoir, dans une interview au journal *Jeunes Antilles*, en mars 1946, déclaré qu'il fallait concilier le mot d'ordre de Marx : « Transformer le monde » et celui de Rimbaud :

LE SURREALISME EST CE QUI SERA

« Changer la vie », Breton va faire un pas de plus, trois mois plus tard, à Paris, à la faveur d'un « Hommage à Antonin Artaud ». Au cours de son allocution, il renforce et « fixe », en quelque sorte, une formulation qui orientera pour toujours l'avenir révolutionnaire du surréalisme ; la voici : « *En fonction même des événements de ces dernières années [...] me paraît frappée de dérision toute forme d'engagement qui se tient en deçà de cet objectif triple et indivisible : transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain* ».

Si leurs mots d'ordre demeurent, Marx et Rimbaud ont disparu, et la refonte de l'entendement humain s'impose comme l'objectif déterminant du surréalisme. Il semble bien que, dans *Les paris sont ouverts* (1934), Claude Cahun avait déjà eu l'intuition de cette priorité, la preuve : « *C'est seulement quand le prolétariat aura pris conscience des mythes sur lesquels repose la culture capitaliste, quand il aura pris conscience de ce que ces mythes, cette culture, représentent pour lui, et qu'il les aura détruits, c'est seulement alors qu'il pourra passer aux développements qui lui sont propres. La leçon positive de cette expérience négatrice, c'est-à-dire sa transposition dans le prolétariat, constitue la seule propagande poétique révolutionnaire valable* ». De tout cela, Jean-Pierre Plisson ne fait pas état, la pensée trotskiste encombrant systématiquement son esprit, mais pas celui des surréalistes ! Qu'on se le dise, une révolution qui ne s'appuie que sur d'hypothétiques bouleversements économiques n'a aucune chance d'aboutir, il suffit, après Staline, d'aller voir se qui se passe du côté de Cuba ou de la Chine où les libertés n'ont qu'à bien se tenir ! Le théoricien révolutionnaire Gramsci n'a-t-il pas affirmé que c'est par les bouleversements culturels que l'on accède au pouvoir ? Et pourtant, il venait du marxisme !

Autre remarque : Plisson consacre une importante séquence à la XI^e Exposition Internationale du Surréalisme, baptisée *L'Écart absolu*, en référence à Charles Fourier. Elle s'ouvre, à la galerie de l'Œil, le 7 décembre 1965, soit un an avant la disparition de Breton, et se veut une exposition de combat dénonçant la société spectaculaire de consommation ; ce qui est bien. En revanche, ce que ne dit pas Plisson, c'est que ce thème donne deux ans d'avance aux surréalistes sur le livre de Guy Debord *La société du spectacle* (1967), et jusqu'à trois sur les événements de Mai-68, irri-

gués notamment par la même question, et surtout par l'esprit du surréalisme ; ce qui est dommage.

Là où ça ne va pas du tout, c'est quand Plisson reconnaît en Jean Schuster le « *successeur désigné par Breton comme son exécuteur testamentaire* », ce que l'intéressé s'efforcera toujours de faire admettre, mais qui est faux. Voici la seule phrase figurant dans le testament de Breton où apparaisse le nom de Schuster : « *En ce qui concerne la gestion des archives du surréalisme en ma possession, je demande à mes héritières de consulter avant toute décision M. Jean Schuster, et de se conformer à son avis* ». Pas de « successeur désigné », pas d'« exécuteur testamentaire », il s'agissait uniquement d'éviter que les archives personnelles de Breton quittent définitivement Paris, convoitées qu'elles étaient alors par plusieurs universités américaines. Je le sais, j'étais là !

Enfin, ce livre qui fourmille de détails sur la vie du groupe depuis ses origines se fait soudain d'une discrétion suspecte quand il s'agit de son auto-dissolution. Pourquoi ? Très simple : Plisson se refuse à citer mon travail concernant cette période (voir plus haut *Le Mouvement des surréalistes*), car il veut absolument conforter la légende véhiculée par de nombreux « archivistes » selon laquelle Schuster (encore lui !) aurait « décidé » tout seul de la fin du groupe, voire du Mouvement.

Chronologie des événements : 1. Schuster, vexé du rejet par le groupe d'une « décision » qu'il souhaitait prendre quant à la revue *L'Archibras*, déclare se retirer du Café le 8 février 1969. 2. Cinq jours plus tard, le 13 février, cinq membres de sa « garde rapprochée » décident de le suivre par le texte très crypté intitulé « *Aux grands oubliés, salut !* » 3. Les membres du groupe comprennent vite que Schuster et ses complices veulent s'emparer du surréalisme pour le mener à leur guise, comme certaines correspondances avec les amis de province l'indiquent clairement. 4. Il est alors décidé par l'ensemble du groupe, vingt-sept personnes rien qu'à Paris, de rédiger le 23 mars une déclaration titrée « SAS », déclarant que « *le groupe surréaliste organiquement constitué a cessé d'exister* », et que « *les manifestations publiques de tel ou tel ne sauraient être tenues pour représentatives de l'activité du Mouvement Surréaliste* ». 5. Pris la main dans le sac, Schuster adresse le 19 mai une longue lettre comminatoire à de nombreux membres du groupe – à l'exception de quelques-uns, irrécupérables à



André Breton (1923)

LE SURREALISME EST CE QUI SERA

ses yeux – exigeant une soumission absolue à ses futures décisions, et déclarant renoncer dorénavant à « *l'étiquette surréaliste* » ; nous dirons qu'il n'avait pas le choix ! 6. Contrairement à ce qu'écrit Plisson, dans son article publié par *Le Monde* le 4 octobre 1969, Schuster ne « proclame » pas la dissolution du mouvement surréaliste, il ne peut que constater son auto-dissolution, ce qui n'est pas du tout la même chose ! Mais, pour ne pas perdre totalement la face, il oppose un « surréalisme historique » à un « surréalisme éternel », double imbécilité philosophique dont j'ai montré ailleurs la stupidité.

Après avoir réglé leur compte aux ennemis traditionnels du surréalisme, des stalinien aux telquelistes, Jean-Pierre Plisson formule quelques espoirs dans son « Épilogue » : « *S'il est évident que le surréalisme n'a donné aucun "mode d'emploi" lui assurant une pérennité formelle qu'il a toujours rejetée violemment, nous lui sommes redevables de l'immense chantier qu'il a ouvert aux marches de nos interrogations les plus pressantes* ». Merci à lui.

Mon épilogue à moi, j'irai le chercher dans un livre de Joël Gayraud, *L'Homme sans horizon* [1], que l'on doit à l'un des membres actuels du groupe surréaliste parisien reconstitué. Voici : « *De cycle en cycle, l'univers qui tombe sous la loi du capital devient un peu plus fuligineux, un peu moins respirable, un peu plus minéral. La part laissée au vivant ne cesse de reculer au cours de ses métamorphoses, et il est grand temps, pour la survie même de l'humanité, que l'éclair de l'utopie déchire le voile noir qui s'est abattu sur l'horizon* ».

Encore une précision, cependant : le titre de cette chronique est une citation de la déclaration « Rupture inaugurale », adoptée, le 21 juin 1947 par le groupe surréaliste d'après guerre, qui affirmait : « *Rêver la Révolution, ce n'est pas y renoncer, mais la faire doublement et sans réserves mentales* ». Utopie vaincra !

1. Joël Gayraud, *L'Homme sans horizon. Matériaux sur l'utopie*, Libertalia.

L'imagination de Raymond Roussel

On se rappelle le fameux paragraphe sur les voyages dans Comment j'ai écrit certains de mes livres, monument testamentaire de 1932 où Raymond Roussel dévoile – ou prétend dévoiler – les secrets de fabrication de ses œuvres les plus énigmatiques. Après avoir noté qu'il a beaucoup voyagé (en fait, parcouru le monde entier, ce que lui permettait son immense fortune), il ajoute, comme étonné : « Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre que chez moi l'imagination est tout. »

par Maurice Mourier

Raymond Roussel

La doublure, La vue, Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'étoile au front,

La poussière de soleils,

Nouvelles impressions d'Afrique,

Comment j'ai écrit certains de mes livres

Édition établie et présentée

par Patrick Besnier et Jean-Paul Goujon

Préface de Yann Moix.

Robert Laffont

coll. « Bouquins », 1 344 p., 32 €

En effet, dans les textes qui relèvent du « procédé », notamment les deux récits princeps de Raymond Roussel que sont *Impressions d'Afrique* (1910) et *Locus Solus* (1913), les références géographiques et historiques foisonnent, mais presque jamais à des pays ou à des événements réels, repérables sur un atlas ou grâce à une chronologie et, dans le cas contraire, jamais en faisant appel à des « choses vues » en quasi-reportage, comme celles de Hugo, ou à des épisodes avérés par la tradition et la recherche.

Le ton remarquablement assertif de la narration roussellienne est toujours celui du début, sans réplique possible, du sixième et dernier des « Documents pour servir de canevas », ensemble de projets littéraires que l'auteur juge suffisamment important pour demander qu'on le substitue à sa confession destinée à être posthume. Sixième document qui commence ainsi : « *En 1877, la révolution éclata en Bélotine.* »

Terre d'imagination, la Bélotine (chez Littré, l'adjectif « bellot » signifie « qui a quelque beau-

té » ou « qui fait le beau », ce qui caractériserait assez bien et dans les deux acceptions Roussel le dandy, effectivement très beau garçon et maniaque de la toilette) n'attirerait pas autrement l'attention si la mention d'une date (1877) et celle d'un événement (la révolution) ne renvoyaient d'emblée à l'auteur lui-même (né cette année-là) et à la révolution esthétique que son génial procédé propose selon lui à l'avenir de la littérature.

Ne lit-on d'ailleurs pas, quelques lignes plus loin, qu'à l'occasion de ce mouvement qui met à bas la royauté « *on créa, dans un but d'émulation, L'Étoile du Civisme, que reçut, sous la forme d'une cicatrice faite sur la tempe droite au fer rouge, quiconque s'était signalé de la façon voulue* » ? « Quiconque », non pas, mais bien Roussel lui-même, créateur de *L'étoile au front* en 1925 et qui, lors de la crise d'extase de ses dix-neuf ans (coïncidant avec la découverte du procédé et soignée par le psychiatre Pierre Janet), vivait dans l'obscurité afin que les rayons échappés de son cerveau en ébullition ne vinsent pas embraser le monde.

L'affaire est donc entendue. Il n'y a rien à comprendre chez Roussel, rien qui corresponde à une quelconque prise de contact, encore moins de position, avec et sur la réalité extérieure au moi le plus claquemuré dans sa singularité. Aucun des rayons lumineux que produit sans trêve son imagination ne saurait éclairer quoi que ce soit du donné trivial : nature, société, psychologie, rien de ces banalités récurrentes qui constituent la vie de tout le monde et de chacun (sauf si ce chacun se nomme Raymond Roussel et fait non pas de son moi comme totalité mais de sa mécanique

L'IMAGINATION DE RAYMOND ROUSSEL

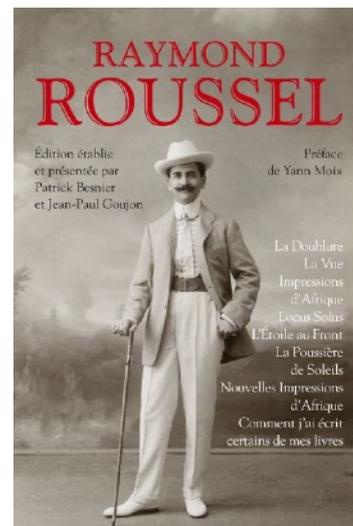
cérébrale la matière unique de ses livres) n'aura droit de cité dans l'œuvre la plus autarcique qui puisse être.

Bien loin d'envoyer partout ses lueurs, elle fonctionne en vase hermétiquement clos, puissante comme le cœur d'une centrale nucléaire ou, mieux, comme ce que l'on appelle « l'horizon » d'un trou noir, cette singularité où les ondes électromagnétiques, à force d'être courbées par l'énergie de leur énorme masse, rentrent en quelque sorte en elles-mêmes et n'émettent aucune lumière.

Belle métaphore de l'œuvre détachée du monde des phénomènes et rêvée par Flaubert, programmée sinon réalisée par les plus apparemment théoriciens des ouvriers du Nouveau Roman, Robbe-Grillet au premier chef qui, à sa manière provocatrice, affirme de Roussel qu'il n'a rien à dire et qu'il le dit mal. Ce qui caricature l'auteur malheureux d'une œuvre longtemps moquée, surtout au théâtre (ah ! ces « rails en mou de veau » qui firent se bidonner toute la presse culturelle en 1911 !), en représentant de la dinguerie d'un millionnaire puis, vers 1920, en cinglé dadaïste, enfin, en 1960, en parangon d'une écriture d'invention pure complètement « dématérialisée » et se refusant à toute représentation du réel, ce qui lui aurait sans doute un peu mieux convenu.

Lire aujourd'hui *Locus Solus*, le plus fascinant des livres de Roussel, c'est en effet laisser toute espérance de changer le monde ou de simplement le penser. Mais, en revanche, quelle volupté de contempler les évolutions à la lettre insensées d'un chat glabre à l'intérieur d'une gemme liquide d'*aqua micans*, ou celle du cerveau extrait du crâne de Danton s'essayant à éructer quelques fragments de ses célèbres discours ! L'imagination insolite carbure ici à plein.

Mais de quelle imagination s'agit-il ? Uniquement littéraire, c'est-à-dire fondée, sans aucun apport extérieur au jeu gratuit des circonvolutions neuronales, sur la combinatoire savante de phonèmes issus des « lettres » de l'alphabet ? S'il en était ainsi, ce système exclusivement technique serait bien sec et bien vide. On peut considérer qu'il suffit aux courts essais du début, qui utilisent le jeu sur les mots de façon élémentaire et mécanique. Mais le procédé évolué, fondé sur la dislocation de phrases entières puis sur leur ré-



ajustage hyper (ou pseudo) rationnel, met aussitôt en branle une expansion si dévastatrice de la précision documentaire qu'elle engage une tout autre lecture, bien plus dérangeante. On se souvient alors qu'un texte de jeunesse, *La vue* (1904), offre hors procédé une époustouflante démonstration en alexandrins prosaïques de la capacité de son auteur à pénétrer et à restituer précisément des éléments du monde – à condition toutefois qu'ils aient été fixés comme des papillons, par la photographie, sur le minuscule cliché inséré dans un porte-plume cadeau.

Ce texte fondamental et d'une grande beauté formelle doit susciter une lecture continue si l'on veut en apprécier la folie « concrète », au sens musical du terme. Il introduit parfaitement au paradoxe roussellien, celui d'une « imagination » autocentrée qui restitue par bouffées délirantes une sensibilité d'autant plus essentielle qu'elle s'efforce de demeurer invisible.

L'imagination des « scènes » que Mathias Canteirel, propriétaire excentrique du *Locus Solus* qu'il fait visiter « vue » après « vue » à ses admirateurs réduits à une foule muette, son caractère prodigieusement morbide (la résurrection factice de victimes de morts violentes dans une morgue de verre aux momies congelées semble, en 1913, prémonitoire des horreurs du Chemin des Dames), prouvent assez qu'une conscience malheureuse, qui désespère si résolument de la vie, rejoint, sans l'avoir voulu peut-être, ce qu'il y a d'émotionnel en chacun.

Roussel n'est pas seulement un grand malade obsédé d'« un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de [ses] livres ». Puisse cet ensemble bien fait et commode lui gagner enfin d'autres lecteurs que les compagnons du surréalisme.

Les mémoires de Wolf Biermann

Il est des vies qui épousent au plus près les péripéties parfois tragiques de l'Histoire : celle de Wolf Biermann en fait partie. Né dans l'Allemagne de Hitler, il fit après guerre le choix de la RDA, par idéal communiste, avant d'en être exclu en 1976 et contraint de se réinstaller en terre capitaliste, sans pour autant renier ses convictions. D'autres expériences, d'autres rencontres suivront, jusqu'à ce que la réunification du 3 octobre 1990 vienne, une nouvelle fois, changer la donne. Son autobiographie, aujourd'hui publiée en français, constitue donc un précieux témoignage.

par Jean-Luc Tiesset

Wolf Biermann

Ma vie de l'autre côté du Mur

Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni

Calmann-Lévy, 350 p., 21,50 €

Poète, chanteur, artiste engagé dans les luttes de son temps, adversaire résolu de l'appareil stalinien au nom du socialisme, les qualificatifs se bousculent pour définir celui qui, à plus de quatre-vingts ans, n'a rien perdu de sa verve, de son mordant ni de sa voix, et reste aujourd'hui encore ce *Liedermacher*, ce « faiseur de chansons » qui enflammait les foules dans les années 1970, et dont le rire dévastateur inquiétait les autorités de Berlin-Est. Les spectacles de Wolf Biermann, lointains échos du cabaret berlinois, n'ont guère d'équivalents en France. Dès que le chanteur moustachu empoigne sa guitare et entonne sa chanson, le public est sous le charme. La voix se fait douce, enjôleuse ou puissante ; et la mélodie épouse, souligne, rythme, des poèmes qui parlent avec humour de la vie et de l'amitié – et surtout se gaussent des puissants et de leurs affidés qui, par bêtise ou par veulerie, dévoient les idéaux les plus purs et font capoter les plus nobles projets.

Wolf Biermann écrit sa biographie d'une plume alerte et sûre, dans une langue dont la traduction d'Olivier Mannoni s'emploie à respecter la vivacité et la causticité. Quant à l'authenticité des faits relatés, Biermann en veut pour garants le regard attentif de son épouse et surtout – non sans malice – les milliers de pages d'archives

que la Stasi lui a consacrées ! Il s'appuie aussi sur des notes prises au jour le jour, et récupérées seulement après la chute du Mur dans des conditions rocambolesques.

Wolf Biermann est né à Hambourg en novembre 1936, dans une famille communiste. Son père, d'origine juive, fut arrêté et assassiné à Auschwitz, et c'est donc avec sa mère seule, une maîtresse femme qui n'eut jamais froid aux yeux, que l'enfant grandit en pleine guerre, échappa de justesse aux bombes incendiaires qui s'abatirent sur Hambourg lors de l'opération Gomorrhe de l'été 1943 : « Rien n'est gravé plus profondément en moi que le souvenir de cet enfer. » Après la guerre, l'enfant n'eut d'autre choix que de se montrer digne de son père et fidèle à l'engagement militant de sa famille. Ce qu'il fit en décidant à l'âge de quinze ans d'aller poursuivre sa scolarité dans ce qu'il considérait comme la meilleure partie de l'Allemagne, la toute jeune République démocratique allemande.

Un mouvement à contre-courant de celui du plus grand nombre, que Wolf Biermann ne regretta jamais, sûr que lui, le « vrai » communiste, allait avec d'autres construire le socialisme et obliger le pouvoir à corriger ses erreurs. Très vite (dès les premiers jours, en fait), le jeune homme se fit remarquer, distribuant les leçons, dénonçant les injustices : pouvait-il être taxé de mauvais esprit, lui dont toute l'histoire familiale attestait d'un engagement sans faille alors que sur tant de gens ralliés à la nouvelle cause pesait encore un passé douteux ? C'est pourtant ce qui arriva, et le trublion se

LES MÉMOIRES DE WOLF BIERMANN

métamorphosa progressivement en bête noire d'un régime qu'il poursuivait de ses sarcasmes.

Dans ses années de jeunesse marquées par les insurrections de Berlin et de Budapest (avant le « Printemps de Prague » de 1968), Biermann rencontra Stephan Hermlin et beaucoup d'autres écrivains de renom, tous placés un jour ou l'autre devant le choix d'avalier une couleuvre de plus ou de subir les conséquences de leurs prises de parole. Alors qu'il s'essayait déjà à l'écriture et à la chanson, le jeune homme découvrit début 1957 le Berliner Ensemble d'Helene Weigel et caressa un moment l'idée de devenir metteur en scène. Mais sa carrière artistique commença véritablement en 1961 (l'année même où fut édifié le mur de Berlin), encouragée par le célèbre Hanns Eisler, le collaborateur et ami de Bertolt Brecht devenu compositeur quasi officiel de la RDA.

Eisler se montra si fier de rencontrer un talent digne de rivaliser avec l'Ouest que le jeune homme se prit à croire en son futur destin, comme il l'exprime rétrospectivement avec humour : « *C'était chose faite : Wolf Biermann deviendrait le poète chantant de la République démocratique allemande* ». Un statut qui lui permettrait, détail non négligeable, de publier et de chanter aussi en République fédérale, pour peu que le régime, soucieux de signaler qu'il acceptait une certaine dose de critique, lui accordât un permis de sortir du territoire : une situation quasi schizophrénique qui fut alors le lot de bien des artistes et écrivains de la RDA !

Dès 1965, les choses se gâtèrent pour Biermann, considéré désormais dans son propre pays comme un élément dangereux. Surveillé en permanence par la Stasi et ses multiples indicateurs, empêché de se produire en public, c'est à l'Ouest seul qu'il pouvait effectuer ses tournées, voix discordante venue d'un pays où le socialisme « réellement existant » se transformait en caricature des idéaux de gauche. Des deux côtés, les intellectuels se mêlèrent activement aux débats autour de sa personne, jusqu'à ce jour de novembre 1976 où, alors qu'il se produisait à Cologne, Wolf Biermann apprit que la RDA venait de lui retirer sa nationalité et qu'il ne pourrait plus rentrer à Berlin-Est.

Les pétitions de soutien se multiplièrent, des deux côtés certes mais un peu plus mollement à

l'Est où beaucoup, par crainte ou par conviction, se rangèrent rapidement derrière les autorités. Ainsi Wolf Biermann, militant actif de la liberté de pensée, devint-il malgré lui le représentant des nombreux « dissidents » chassés des pays communistes dans ces sombres années d'avant la perestroïka.

Certaines rencontres changent le cours d'une vie : pour retenir deux d'entre elles, ce furent pour Wolf Biermann celles de Robert Havemann et de Manès Sperber. Le premier était un grand physicien mis sur la touche par les autorités de la RDA : ce communiste de la première heure avait déjà trompé la mort sous Hitler, et c'est cette survie quasi miraculeuse qui lui donnait le courage de tout dire sans craindre rien ni personne. Il fut pour Wolf Biermann un exemple, un ami qui le reconfortait et le confortait dans sa parole accusatrice et sa gouaille virulente – presque un second père. En mars 1982, Biermann obtint d'Erich Honecker l'autorisation exceptionnelle de lui rendre une ultime visite avant sa mort.

La seconde rencontre se fit à Paris en 1983 : Manès Sperber incita alors Wolf Biermann à écrire ses mémoires (alors qu'il n'avait pas encore atteint la cinquantaine) mais, surtout, il « *employa les grandes tenailles pour [lui] arracher de la mâchoire la pire de [ses] dents politiques* », c'est-à-dire sa foi dans le communisme. La violence de l'expression, même atténuée par sa drôlerie, montre assez le déchirement que fut pour Biermann la prise de conscience que toutes ses attaques et ses moqueries débouchaient nécessairement sur une rupture douloureuse, mais libératrice. Celle qui lui permet aujourd'hui de terminer son récit par cette ultime confession : « *Je n'ai aucune envie de somnoler en sécurité sous la garde de Dieu et de m'ennuyer à mourir. Je préfère la querelle du monde – et l'amour. Vivre vivant, avec un désespoir justifié et un espoir justifié.* »

La vie de Wolf Biermann se lit comme un roman où le destin personnel d'un homme rencontre celui d'un pays. On se prend à imaginer l'adaptation cinématographique qu'on pourrait en tirer, un projet qui est déjà presque réalité s'il faut en croire un article du Berliner Zeitung daté d'avril 2019. S'il aboutit, ce sera la consécration d'une autobiographie qui apporte une contribution majeure à la réflexion historique sur la vie au temps des deux Allemagnes.

Migrer hors de soi-même

Auteur turc né en 1970, Ayhan Geçgin a fait des études de philosophie et écrit quatre romans. Dans son dernier texte, paru en 2015 et traduit aujourd'hui en français, *La longue marche*, il nous invite à partager une errance des plus singulières. Il ne s'agit pas du tout de « faire la route » pour voir du pays ou faire des rencontres, pour tenter de se trouver. Tout au contraire, il s'agit de parcourir une route droite pour échapper à soi-même.

par Jean-Paul Champseix

Ayhan Geçgin

La longue marche

Trad. du turc par Sylvain Cavallès

Actes Sud, 213 p., 22 €

Le personnage, qui a vingt-neuf ans et dont on sait très peu de chose, décide, asphyxié par son existence, de quitter le domicile qu'il partage avec sa mère. Le peu qu'il emporte avec lui est vite volé dans un parc où il dormait. Il ne lui reste rien et pourtant il avance : « *Désormais, plus de regard en arrière* ». Il ajoute « *Mon Hégire commence maintenant* ». Cependant, il ignore où est sa Médine et il n'y a rien d'explicitement religieux dans sa marche qui n'est pas un pèlerinage.

Au tout début du roman, maman n'est pas morte, elle dort. Erkan se demande : « *Qui est cette femme, est-ce que je la connais vraiment ?* » Se sentant « *prisonnier* », il décide de partir sans prévenir personne : « *Désormais, j'irai tout droit* ». Le lecteur ne sait rien de son passé, sauf qu'il vient de se faire escroquer par le patron d'une grande surface qui ne lui a pas payé ses trois derniers salaires. Il exerçait dans le rayon poissonnerie et pensait que les yeux sans paupières des poissons le regardaient. Dans l'ouvrage, les pensées du personnage sont en italique et plutôt rares. En revanche, un narrateur pas tout à fait omniscient décrit précisément et avec distance ses actions et, non sans certaines hésitations, tente d'expliquer son comportement ou, au moins, d'y trouver une certaine logique.

En ville, à Istanbul, le marcheur devient vite un banal « SDF » qui se nourrit dans les poubelles et se retrouve vite volé et battu. Il mendie mais s'en veut : « *Quand pourrai-je me débarrasser de ces*

transactions ? » Il dort sur des cartons puis dans un entrepôt. Il subit pourtant une déréalisation complète en s'interrogeant sur la nature de la foule, de la ville, et souhaiterait arrêter le mouvement du monde dont il ignore la cause. Il devient, un temps, grâce à la solidarité d'hommes compatissants, ramasseur de déchets. Ce n'est toutefois pas la chaleur humaine qu'il recherche. Il se dit : « *Est-ce que je vis au hasard, désormais ?* » et ajoute : « *J'ai faibli, c'est pour cela que je suis ici* ».

Il croise des réfugiés syriens et s'interroge : « *Ils fuient la guerre, d'accord, mais alors, nos mendiants à nous, ils fuient quelle guerre ? Et moi, je fais aussi la guerre ?* » Plus exactement, il cherche à échapper à ses semblables car, pour lui, la voix humaine est une douleur qui, dit-il, « *m'empêche d'entendre ce que je dois écouter* ». Il repart. Cependant, alors qu'il a repris sa marche, il se retrouve, sans comprendre de quoi il retourne, dans une manifestation. Il est si durement tabassé par la police qu'il doit être hospitalisé. Des policiers en civil viennent l'intimider en lui apprenant qu'il fait désormais l'objet d'un dossier sur lequel ils peuvent inscrire ce qu'ils veulent, et qu'il a donc tout intérêt à ne pas se plaindre de son état physique. Une femme médecin le prend en charge et pourrait bien être amoureuse de lui mais il l'ignore, et veut obstinément reprendre la route... vers les montagnes, cette fois.

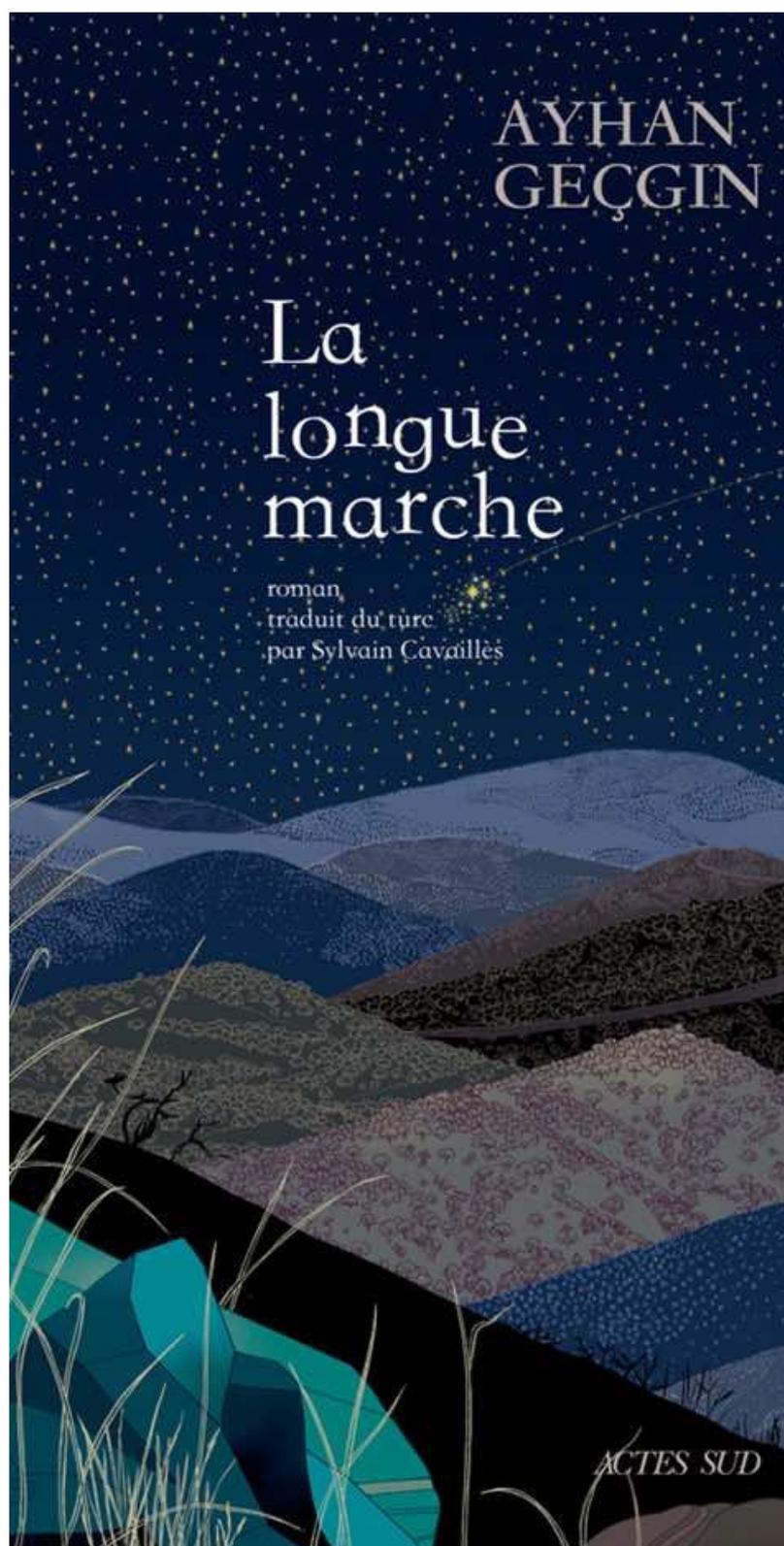
Bien qu'il affirme avoir « *depuis longtemps renoncé à vouloir* », il ne veut plus penser à demain mais « *remplir l'ici et le maintenant* ». Pour ce faire, il faut aussi arrêter de « *se distraire avec ses pensées* ». La marche est destinée ici à atteindre une nature vierge, vide d'hommes, afin de s'abstraire de soi-même et plus encore de la

MIGRER HORS DE SOI-MÊME

condition humaine. Il est une sorte de Henry David Thoreau devenu fou... Le lecteur ne peut manquer de se demander quelle sera l'issue de cette quête qui confine à l'aberrant, tant sont grands le désespoir et le dénuement.

En effet, s'il est encore possible, dans les vallées, de cueillir des fruits et d'apprécier la bonté d'un jardinier qui a inscrit sur un panneau « *Manger n'est pas pécher* », plus loin, sur les contreforts des montagnes, il ne reste que quelques baies, des lézards et des escargots. Avaler de la terre et boire de l'eau boueuse conduit vite à la désagrégation du corps. Il croit un moment pouvoir tenir cette résolution : « *Désormais je n'ouvrirai même plus la bouche pour manger* ». Mais, pauvre « *Noé sans arche* », il reconnaît que « *Résister au monde, ce n'est peut-être pas si facile que ça* ». Les résolutions du personnage et leur encadrement descriptif et partiellement explicatif par le narrateur empêchent de considérer Erkan comme un pur aliéné, ce qui retirerait tout intérêt au roman qui n'est en rien la description clinique d'un dément en fuite. Le personnage ressent d'une manière aiguë un malaise partagé que l'on pourrait qualifier de saturation – mélange d'épuisement, de perte de sens, d'agitation obligée dans des rapports toujours intéressés – et qui le mène à fuir le quotidien. En cela, la marche n'est pas une drogue qui ouvre à un autre monde mais un moyen, s'il est possible, d'ouvrir le monde en le débarrassant de ses multiples carcans humains. Les inégalités obscènes, les violences policières, les exactions immobilières, la guerre intérieure contre les Kurdes, jalonnent l'itinéraire d'Erkan.

Le but possible de cette redoutable errance affleure quelquefois mais dans une certaine contradiction que ni le personnage ni le narrateur ne peuvent dépasser. À cette intention : « *C'est ça, je vais peut-être finir par réussir, par disparaître également à moi-même* », répond cette objection : « *À moins que je n'aie fait qu'espérer qu'une voix en moi, une voix dont je pensais qu'elle s'était depuis longtemps éteinte, ne s'élèverait à nouveau ?* » Et que dire de l'énigmatique : « *La seule chose à laquelle je dois penser, aller de l'avant, arriver au bout de la ligne et, peut-être, une fois au bout de la ligne, si c'est possible, passer de l'autre côté* ». Cette volonté pathétique et suicidaire de sortir de sa condition d'homme peut-elle aboutir ? Une lecture chrétienne pourrait laisser entendre que cet étrange migrant



cherche à provoquer Dieu par ce refus radical d'accepter son être et qu'il attend un signe...

La montagne, cependant, n'est jamais tout à fait déserte, surtout dans ces temps troublés, et, même à l'état de quasi-cadavre, on peut y faire des rencontres qui obligent à sortir de qui était peut-être un vœu de mort lente.

Indian Renaissance

Crazy Brave, récit autobiographique de Joy Harjo, poète américaine couronnée, se lit comme un Bildungsroman. L'autrice y raconte son enfance difficile, la découverte de son penchant artistique dans une école indienne du Nouveau-Mexique, ses deux grossesses précoces associées à des hommes instables, et son épanouissement final en tant qu'écrivain, fidèle à l'esprit de ses ancêtres.

par Steven Sampson

Joy Harjo

Crazy Brave

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Nelcya Delanoë et Joëlle Rostkowski

Éditions du Globe, 176 p., 19 €

La prose devrait-elle tendre vers la poésie ? *Crazy Brave*, les mémoires de Joy Harjo, démontre que oui. La poétesse, née en 1951, fait bénéficier son récit de tout ce qu'elle a appris pendant sa longue carrière : concision, ellipse, répétition incantatoire et envolées lyriques. À une époque où prédomine la prose explicative et superficiellement psychologique, quel plaisir de lire une autrice douée d'un sens du tragique ! Harjo s'adresse à un lecteur intelligent, capable d'apprécier le paradoxe et l'ambivalence. La vie est-elle injuste ? Bien évidemment ! Surtout lorsqu'on naît Amérindienne, dans une famille dont le père abandonnera ses enfants pour être remplacé par un Blanc séducteur et sadique, capable d'épouser une Cherokee pour mieux la persécuter.

Mais Harjo n'entend pas refaire le monde, elle est dans une sorte d'acceptation mystique de la cruauté primordiale, qui anime son écriture laconique et apaisée. La première phrase de son récit constitue un hommage à son père tant aimé malgré son départ : « *Autrefois, j'étais si petite que je pouvais à peine voir au-dessus de la banquette arrière de la Cadillac noire que mon père avait achetée avec l'argent du pétrole extrait en terre indienne.* » (Dans le texte original, la syntaxe américaine rend l'effet de concision plus frappant : « *the black Cadillac my father bought with his Indian oil money* ».)

Toute la tragédie amérindienne s'y trouve résumée en quelques mots : père et fille assis sur les

banquettes en cuir de la Cadillac rappellent les ancêtres traversant le désert à cheval avant qu'ils ne soient privés de leurs terres et rémunérés par le don d'un domaine relativement petit – Indian Territory, devenu ensuite l'État de l'Oklahoma – et la possibilité d'y puiser du pétrole (voire de l'argent), piètre consolation pour un peuple dont les valeurs suprêmes étaient plutôt spirituelles.

Harjo a conservé la flamme de cette spiritualité ancestrale, enracinée dans son âme comme dans la géographie de son peuple, les deux étant indissociables. D'où la répartition de ce texte en quatre grandes sections portant les noms des points cardinaux, parce que la connaissance de la terre comprend celle de l'être humain : on se tourne vers l'est pour l'éclosion et l'épanouissement ; vers le nord pour « *des rudes leçons de vie* » ; vers l'ouest pour trouver les ancêtres et les épreuves ; et vers le sud pour la créativité et la transformation.

Pas étonnant alors que Harjo prenne la route du sud pour terminer son récit. C'est dans ce chapitre qu'elle raconte le début de ses études à l'université du Nouveau-Mexique ainsi que sa rencontre avec le futur père de sa fille, Rainy Dawn. Celui-ci, poète pueblo nettement plus âgé que la narratrice, lui montrera que la poésie ne doit pas forcément venir d'Angleterre ou d'une langue anglaise « *nostalgique d'une patrie européenne* ». Hélas, ce poète frappera Joy pour la première fois un samedi soir dans un bar où elle jouait au billard en écoutant en boucle sur le jukebox une chanson des Stones concernant des chevaux indomptés, « *Wild Horses* ».

Insoumis comme l'esprit de Joy Harjo. Vers la fin du livre, elle réfléchit à la notion de *guerrier*, en expliquant que dans l'imaginaire américain ce terme renvoie toujours aux hommes et aux militaires. Des épouses, des mères et des filles, en



Joy Harjo © Paul Abdo

INDIAN RENAISSANCE

faisant de petits sacrifices quotidiens, n'ont-elles pas contribué autant à la sécurité et au bien-être collectifs ? Une poétesse n'est-elle pas une guerrière ? Et ce livre un acte de bravoure ? La plume n'est-elle pas aussi forte que le tomahawk ?

En tout cas, si à l'époque des Anciens Joy Harjo n'aurait pas pu devenir un *brave* (guerrier indien), on voit dans ce texte qu'elle est follement *brave* (courageuse).

Les odyssées de Pénélope

Pour se libérer enfin des incertitudes de l'attente, de la séparation et de fidélités obsolètes, quatre Sud-Africaines inspirées par Winnie Mandela partent ensemble avec humour et gravité en quête de leur présence au monde. Le troisième livre traduit en français de Njabulo Ndebele salue la solidarité féminine en plein apartheid.

par Liliane Kerjan

Njabulo Ndebele

Le lamento de Winnie Mandela

Trad. de l'anglais (Afrique du Sud)

par Georges Lory

Actes Sud, 215 p., 22 €

Il s'agit d'une bande des quatre : inconnues, venues de régions différentes, de Soweto, de l'East Rand ou des hautes terres du Lesotho, elles représentent ces millions de femmes mises à l'épreuve pendant un siècle, qui ont vu partir leurs hommes travailler dans les mines, les usines et les grandes fermes, faire des études à l'étranger ou s'engager dans la lutte politique. Ces époux quittaient un monde féodal, bousculaient leurs perspectives, changeaient de vie, laissant leur foyer en jachère. Les quatre commères de Johannesburg ont vécu et vivent encore la violence de leur pays et l'isolement des femmes, mais elles décident de former une « *ibandla* », une intime congrégation réunie chaque semaine autour des mots et des tasses pour parler librement de leur vie ; c'est le thé à l'anglaise, premier rituel tout simple et chaleureux de construction de leur communauté. Séparation, zone d'attente sans limite, espoir et incertitude sans fin, tel est leur lot dans l'enjambement d'une expérience qui fait transition du passé au présent. Femmes en colère, femmes en voie d'autonomie et de reconquête d'une identité singulière, elles sont les Pénélopes des temps modernes.

Cette fable de Njabulo Ndebele, critique influent, romancier, chancelier de l'université de Johannesburg où il est né en 1948, et de surcroît président de la fondation Nelson Mandela, a initialement été écrite en 2003 puis augmentée d'une préface pour paraître en 2013. Il s'agit là de son huitième ouvrage – le troisième en français, après *Fools* (1991) et *Mon oncle* (1993). Dans une langue recherchée, Njabulo Ndebele évoque les

déclinaisons de la vulnérabilité et de l'attente des femmes, puis leur envie d'aller au-delà des confidences ordinaires et d'engager la conversation avec Winnie, incarnation de la lutte politique, de l'impatience et du désir.

Ainsi la figure charismatique et flamboyante de Winifred Nomzamo Zanyiwe Mandela, « La Mère de la Nation », « *The Lady* », *Leleidi*, va-t-elle s'imposer comme une présence bien vivante au sein du quatuor. Et ce en toute logique puisqu'elle est « *la plus célèbre des Sud-Africaines qui attendirent* ». Une nuance toutefois, et d'importance : Winnie a vécu son attente en public, très en vue, militante de l'ANC, députée, vice-ministre de la Culture et surtout épouse du leader Nelson Mandela, emprisonné pendant 27 ans à Robben Island avant d'être libéré en 1990. Au-delà de leur histoire sud-africaine, elles se placent aussi sous le regard en mouvement d'une autre femme admirable, venue de l'*Odyssée* d'Homère qui attendit le retour au foyer de son mari Ulysse pendant dix-neuf ans : Pénélope, figure toujours présente, toujours recommencée.

La traduction du titre opte pour la tonalité mélancolique en choisissant le « lamento » plutôt que le cri ou les pleurs, une sorte de sourdine à la révolte, à l'appel au secours et au bruit du chagrin, une musicalité de la lamentation. Une manière aussi d'installer l'après-crise et une introspection commune qui n'exonère de rien mais permet d'avancer dans l'air du temps. L'écriture joue élégamment sur plusieurs registres, manie la litote autant que la dimension épique, embrassant le récit du prosaïque courage quotidien face au vide comme l'ampleur d'une expérience d'émancipation et de basculement politique. Cette charnière de l'histoire lorsque se fissure et craque l'apartheid trouve ici une expression originale, épurée comme les contes des sages ethniques, méditative comme les analyses de société. Qui plus est, le roman veut encore élargir sa

LES ODYSSEES DE PÉNÉLOPE

perspective en convoquant une autre femme dans la dédicace : « *Pour Sarah Baartman, victime d'affreux regards européens, profanée après sa mort et reposant finalement dans son pays.* » Un fondu relie ainsi les histoires des régimes de l'oppression et des souffrances, rappelant le colonialisme, l'exploitation des gens simples et démunis luttant pour simplement survivre, et la domination des Blancs.

Certes, ces quatre épouses délaissées déplorent leur situation privée, et leur abandon de fait, leur désir qui s'épuise, la première solitude, mais, en dignes descendantes de Pénélope à Ithaque, chaque jour tissant le linceul de Laërte, son beau-père, éconduisant les prétendants, elles font face. Ici, point de guerre de Troie mais l'errance d'une navigation à vue, et toujours l'enchantement maudit des sirènes blanches et blondes qui égarent l'époux volage dans les sacrifices de l'autel multiracial.

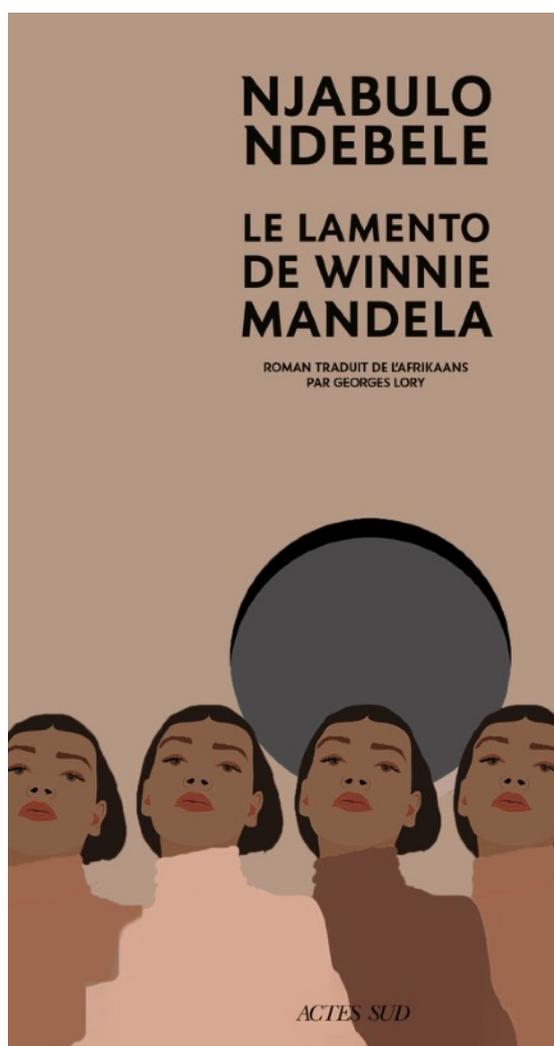
Chemin faisant, Mannette, qui va à la recherche du mari parti ailleurs ; Delisiwe, qui se voit infliger un divorce pour cause d'enfant adultérin semé par un voleur nocturne ; Mamello, dite Patience, séparée de son amour d'enfance, militant de l'ANC, exilé ; Marara, veuve d'une épave : méchamment épiées par leurs voisins en quête de preuve d'une infidélité, elles ont vu passer deux décennies et observent les transformations de leur pays. Leur parole se libère – « *une question posée c'est un cœur qui palpite, un esprit qui réfléchit* » –, devient prétexte à maints dialogues qui donnent vitalité, humour, effronterie au texte, tandis que leur conversation fictionnelle avec Winnie, l'instrument révolutionnaire de la nation, l'égérie de l'ANC, la familière de Toni Morrison, contribue à leur salut.

Ainsi s'élargit le cercle de la cérémonie du thé et s'engouffrent d'autres histoires, d'autres questions, d'autres témoignages de la lutte. C'est aussi pour Njabulo Ndebele l'occasion de revenir sur la fabrication de l'icône politique, créature des autres et au service d'une cause, d'aborder le périlleux partage entre la clameur publique et la sphère intime, ce non-dit des déchirements du lamento. Et, point sensible, de montrer les luttes où l'on se trouve, où l'on se perd. Il y a un plaisir dans l'usage conjoint du vrai et du faux, comme il y a de l'audace dans ce recoupement des civilisations, dans ce savant mélange de figures d'invention, de créatures de la mythologie classique et du journal

vivant en pleine action. Façon de plaider le rapprochement et une générosité universelle loin des classes et des races, de remettre en perspective les enjeux d'une révolution. Winnie Mandela, « *née dans la salle de torture, élevée à Brandfort, éclose à Soweto* », activiste et bien vivante, est devenue personnage de fiction qui, à la demande de ses quatre amies du roman, partage ses souvenirs de résistance au cœur du Black Township : « *Avant moi la vie quotidienne ronronnait depuis des lustres. Je suis arrivée, j'ai défié toutes les lois civiles et sociales pieusement conservées dans l'histoire de Brandfort. D'un air dégagé je suis entrée dans les magasins interdits aux Noirs, j'ai noté la consternation qui se lisait sur le visage des clients blancs. Dans certaines boutiques, dès que j'entrais, je les voyais détalier comme du bétail effrayé [...] une Noire en colère, sans gêne, ne suivant aucune de leurs lois, de leurs conventions, de leur code de conduite. J'ai réduit en miettes leur monde ségrégué. Bien avant la chute du mur de Berlin, j'ai démoli celui de Brandfort* ».

Et Njabulo Ndebele d'ajouter encore un lien avec l'universel : l'Angleterre, la Grèce, l'Allemagne s'invitent aux thés de Johannesburg. Pour l'écrivain, ces pionnières portent aussi et surtout la responsabilité d'engendrer une société nouvelle, apaisée, car il y va du choix de la maturité et de la liberté. L'audace de Winnie Mandela, qui ranime les émotions de ses « *chères sœurs* », fait école. Winnie est décrite ici dans sa complexité : excentrique, divorcée, arrêtée, jugée, elle est aux côtés de Nelson lorsqu'il s'éteint en 2013, va mourir cinq ans après lui et après la sortie de la seconde version du roman.

Le lamento de Winnie Mandela s'appuie sur une construction hybride, combinant une perception des soubresauts de la société et un sens aigu du contexte humain. D'aucuns ne manqueront pas de considérer le roman davantage comme un essai déguisé, un commentaire politique avec ses citations de la commission Vérité et Réconciliation, ou comme une mise en perspective nourrie de l'histoire qui se joue après les turbulentes années 1980. Hommage très fort à une solidarité féministe, à Winnie, « *la femme aux neuf vies* », aux génitrices du futur, il offre le condensé d'une société vue par les femmes, témoins des emprisonnements, des ambitions et des lâchetés des hommes, mais aussi vivant les prémices de l'affranchissement du patriarcat. Créativité ou destruction, tel est le dilemme de ces quatre héritières qui aspirent à émerger comme des êtres à part entière pour la première fois.



LES ODYSSEES DE PÉNÉLOPE

« Notre fable porte les histoires sud-africaines des descendantes de Pénélope. Suivons-les dans leur attente », note en ouverture Njabulo Ndebele qui rejoint ainsi la poignée d'écrivains, dont Jean Giono et [Margaret Atwood](#), qui ont repris la tradition classique et la relation du couple homérique. À l'évidence, en Afrique du Sud, l'apartheid est le temps de l'attente, thème majeur de ce roman salué par Nadine Gordimer comme un livre d'une originalité remarquable et d'une grande puissance d'imagination. Prenons-le essentiellement comme un exemple atypique de la littérature d'introspection, comme une ambition de porter l'expérience crue d'une époque au faite de la mythologie et de présenter cette tragédie humaine en symbiose avec l'immense défi de créer une société nouvelle. L'essentiel pour Njabulo Ndebele est de libérer l'imaginaire, de faire vivre la transition. Tout fait feu pour réveiller une société étouffée par l'apartheid, pour aérer le champ de bataille et pour passer des larmes au rire. Ainsi les cinq femmes vont-elles vivre le printemps suivant en voyage dans la savane, dans

leur minibus qui roule vers le soleil levant ; elles plaisaient, elles chantent lorsqu'elles sont arrêtées par une autostoppeuse, une étrangère blanche, Pénélope, qui les salue: « *Je suis venue vous rejoindre brièvement pendant vos vacances, vous femmes d'Afrique du Sud, pour souligner ce dont il s'agit : le signal de cinq femmes désormais en paix avec elles-mêmes et avec le monde. Je cherchais juste à vous rencontrer et à saluer votre démarche.* » Sur la route depuis deux mille ans, délurée, elle est à la recherche des moments clé dans l'élargissement de la conscience du monde.

Une Afrique du Sud désenclavée, une fable quasi cosmopolite mais avec la couleur locale de ses mots de zoulou, de sesotho, d'afrikaans, ou de setswana dans les dialogues affectueux, des femmes éprises de liberté, une nation qui s'éveille, telles sont les sources d'inspiration du roman sud-africain de Njabulo Ndebele qui ne gomme pas les faux-pas mais sait faire de l'attente un moteur de transition, un motif de fierté et un objet littéraire insolite.

La révolution sociale contre le fascisme

Cette sélection de textes antifascistes de l'anarchiste Camillo Berneri revient aux sources intellectuelles de la lutte contre Mussolini et contre tous les fascismes. Invitation à redécouvrir ces pensées et ces histoires, ces textes permettent d'illustrer la rigueur théorique et la vitalité des auteurs anarchistes de l'entre-deux-guerres, aujourd'hui largement occultées.

par Pierre Tenne

Camillo Berneri

Contre le fascisme. Textes choisis (1923-1937)

Édition établie par Miguel Chueca

Agone, coll. « Mémoires sociales », 384 p., 22 €

L'entre-deux-guerres fut pour le mouvement anarchiste un crépuscule incandescent. En première ligne face aux fascismes, encore sous le coup de la répression scélérate mise en place à la fin du fin XIX^e siècle par les sociétés dites démocratiques, les anarchistes ne sont plus le mouvement révolutionnaire de masse qu'ils étaient quelques décennies plus tôt – hormis en Espagne, en Catalogne. Pour autant, le mouvement connaît à travers le monde une période faste au point de vue théorique comme pratique, que la guerre d'Espagne synthétise et clôt tragiquement : temps où les révolutions et les écrits antérieurs continuent de faire sentir leurs secousses. De la révolution mexicaine à l'aura toujours brillante d'[Emma Goldman](#), de [Malatesta](#), de Fabbri, du plateformisme à l'anarcho-syndicalisme ou à la pédagogie libertaire de Francisco Ferrer, les anarchistes poursuivent avec vitalité leur œuvre révolutionnaire tout en ouvrant, souvent seuls, le chantier urgent de l'antifascisme.

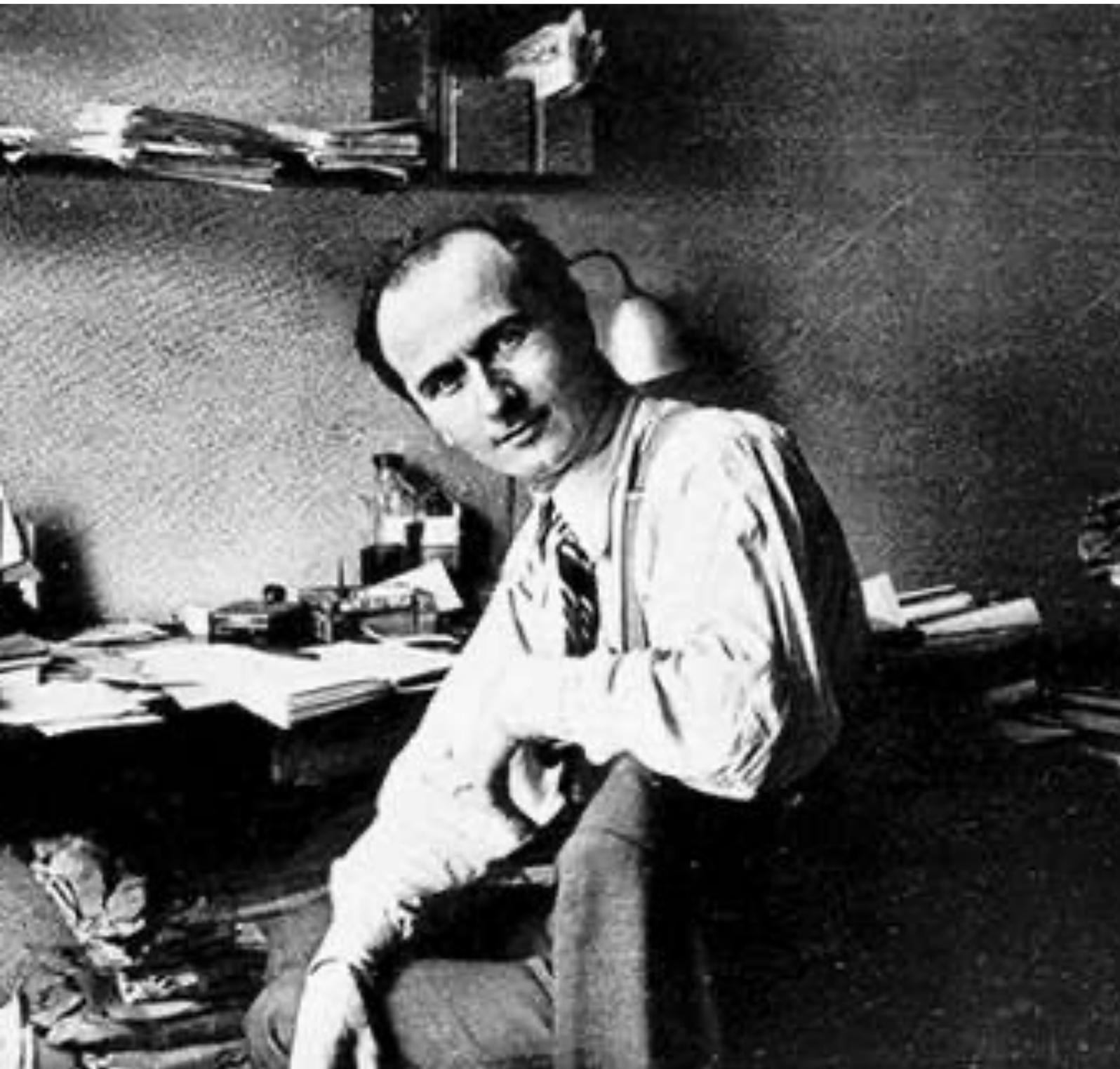
Camillo Berneri est alors l'un des fers de lance de ce mouvement protéiforme faisant face à l'une des périodes les plus sombres de son histoire. Théoricien reconnu et militant révolutionnaire, le militant italien est aussi l'un des plus prolifiques auteurs anarchistes. Il rédige les premiers textes antifascistes, alors que l'Italie qui l'a vu naître découvre peu à peu la réalité du régime mussolinien. Miguel Chueca réédite ici une sélection de ces textes de combat, rappelant en introduction le fait qu'ils ne constituent qu'un pan parmi d'autres dans l'œuvre de Berneri, bien que celui-ci adosse cet antifascisme naissant aux théories

révolutionnaires anarchistes : l'idéal libertaire et émancipateur revendiqué par ces dernières ne peut que mener à une lutte politique et sociale contre un fascisme qui n'est pas seulement le rejeton dégénéré du capitalisme, mais bien un ennemi singulier de la révolution sociale que les anarchistes appellent de leurs vœux.

Répartis en trois volets – la figure de Mussolini, le fascisme italien et le fascisme « hors les murs » –, ces textes donnent à voir une pensée politique précocement mûrie de l'antifascisme des anarchistes, dont Berneri se fait le porte-voix autant que le témoin. Ainsi ordonnée, cette compilation souffre de l'inégal intérêt des textes, certains ressuscitant avec force les idéaux de leur auteur dans une époque où ils étaient particulièrement éprouvés, d'autres accusant le poids des ans, notamment dans des portraits de Mussolini faisant la part belle à la psychologie et à l'actualité des années 1920 et 1930 et qui ont parfois quelque difficulté à résonner avec notre actualité.

Les textes plus analytiques que Berneri consacra dans l'exil au fascisme captivent davantage, montrant la fermeté idéologique qu'opposèrent nombre d'anarchistes à la montée des fascismes. Les écrits de Berneri – comme ceux de Gaston Leval ou certains textes tardifs de Malatesta – rappellent ainsi la fidélité de nombreux penseurs à l'objectif de révolution sociale, qui permit de penser des conflits politiques à la fois spécifiques et unifiés. La spécificité du fascisme n'empêche jamais Berneri de dénoncer aussi bien Staline que les capitalistes, qu'il recommande également de combattre – avec raison, puisqu'il est fort probable qu'il fut assassiné en Catalogne par des agents soviétiques, en 1937.

Cette rigueur idéologique et politique reste l'éclat aujourd'hui le plus frappant de ces textes de

*Camillo Berneri vers 1936*

**LA RÉVOLUTION SOCIALE
CONTRE LE FASCISME**

combat qui ne résumait pas, loin s'en faut, les pensées et histoires anarchistes de l'entre-deux-guerres, mais fournissent une matrice possible à une pensée antifasciste cohérente et intransigeante, moins visible aujourd'hui peut-être. Ces textes offrent également l'occasion de découvrir ou de redécouvrir un personnage majeur de l'histoire anarchiste, si souvent celée, d'avant le dé-

sastre de la guerre d'Espagne et de la Seconde Guerre mondiale qui, à défaut d'éteindre définitivement le mouvement au drapeau noir, parvinrent à le marginaliser et à en refouler la mémoire en le considérant comme une déviance criminelle. Lire Berneri fournit une aune efficace pour mesurer l'ampleur coupable d'un tel refoulement qui ne semble pas vouloir cesser.

Corps perdus

Saisissant témoignage sur l'action de terrain d'un groupe de médecins légistes italiens mobilisés depuis 2013 pour identifier les migrants noyés en Méditerranée, le livre de Cristina Cattaneo est aussi un plaidoyer. Naufragés sans visage démontre combien cette reconnaissance de la dignité des morts est indispensable pour prendre soin de ceux qui ont survécu, et en appelle à l'implication des institutions internationales.

par **Caroline Douki**

Cristina Cattaneo

Naufragés sans visage.

*Donner un nom aux victimes
de la Méditerranée*

Trad. de l'italien par **Pauline Colonna d'Istria
Albin Michel, 224 p., 19 €**

Face aux violations des droits de la personne, face à la mort de masse qui, sous l'effet de politiques migratoires drastiques, sont devenues réalités fréquentes aux frontières européennes et méditerranéennes, détourner le regard n'est plus de mise. En tout cas, dans certains secteurs de la société civile, de la recherche scientifique, de la création littéraire et artistique, parcourus par des voix singulières ou des mobilisations de groupes qui tentent des formes d'intervention et des tonalités d'écriture permettant de dire et d'agir. Ces prises de parole et d'écriture appartiennent aussi à une conjoncture plus large, où ne sont pas rares celles et ceux qui recherchent de nouvelles alliances entre l'ancrage dans l'action sociale de terrain et le renouvellement de la tradition du témoignage oculaire, comme genre narratif et comme engagement éthique devant l'histoire quand se profilent des tournants décisifs et délé-tères.

Aussi ne se retrouve-t-on pas en terrain découvert avec *Naufragés sans visage*, où Cristina Cattaneo relate le travail accompli depuis 2013 par son groupe de médecins légistes et d'experts en sciences forensiques pour identifier les cadavres des migrants noyés au large de l'Italie. C'est-à-dire pour tenter de rendre à chacun d'eux, morts dans l'anonymat, une individualité, un visage, une existence civile, une dignité. La traduction française du récit de cette mobilisation italienne

croise, en effet, plusieurs publications importantes restituant des initiatives comparables menées sur d'autres rivages méditerranéens [1].

D'où vient alors la portée singulière de ce témoignage ? Elle tient sans doute à ce que les terrains d'opération et les appuis spécifiques de ce combat apparaissent d'abord comme à front renversé. Voici, en effet, une intervention de type humanitaire qui se déploie à travers des milieux travaillant au carrefour de dispositifs médicaux, policiers, judiciaires et même militaires, que l'on aurait plutôt tendance à situer parmi les pierres angulaires du pouvoir contemporain : celui qui procède à l'identification continue des individus et des flux de personnes, qui scrute et administre les corps tout au long de l'existence, celui aussi qui utilise les ressources humaines et technologiques policières, ou militaires, pour transformer les frontières terrestres et maritimes en écran de surveillance et de verrouillage inégalitaire du droit de circulation.

Et pourtant, c'est précisément parce que ce groupe est situé là, aux lisières entre pouvoir et savoir, entre inspection et protection, entre énigmes de la vie et obscurités de la mort, qu'il a d'emblée pris conscience de l'importance de cette mission humanitaire, aux objectifs que beaucoup n'ont d'abord pas compris, ou en tout cas pas considérés comme prioritaires. Si ces professionnels sont très vite convaincus qu'il faut consacrer des moyens matériels, scientifiques, administratifs et judiciaires pour retrouver des restes humains, renflouer les épaves de rafiots chavirés, recouper inlassablement une multitude d'informations jusqu'à ce qu'en surgissent des patronymes et des pistes pour joindre leurs familles, c'est qu'ils savent d'expérience que

CORPS PERDUS

l'identification d'un mort a de multiples raisons et de cruciales implications.

Raisons symboliques, bien sûr : refuser aujourd'hui de laisser sans nom les cadavres des migrants engloutis dans les flots et dans les abysses de l'oubli, c'est continuer, pour les personnes venues de loin, à agir comme pour les disparus européens, en réaffirmant le sens universel de l'existence et des droits humains quelles que soient les distances, la diversité des nationalités et des cultures. Implications sociales et juridiques également. Car, comme l'exercice de leur métier dans le cadre d'affaires criminelles ou de catastrophes naturelles et aériennes l'a maintes fois démontré, l'identification des morts est indispensable pour prendre soin des vivants, afin qu'ils échappent à l'incertitude sur le sort de leurs proches, fassent leur deuil et puissent avancer sans entrave supplémentaire dans une vie sociale et économique où, sans même parler de franchissement des frontières, partout et sans cesse sont demandées les preuves administratives du décès de ceux qui manquent dans les familles : pour éventuellement adopter leurs enfants, se remarier, obtenir quelques aides ou indemnités, transmettre des biens même de valeur modique.

En outre, depuis de nombreuses années déjà, dans le cadre de leur laboratoire milanais, ces médecins légistes s'étaient souvent retrouvés au cœur des enjeux liés à la protection des migrants. Souvent sollicités par l'appareil judiciaire pour des expertises médicales sur la personne de demandeurs d'asile, ils avaient pu éprouver combien, dans le maquis souvent inextricable de l'application des droits théoriquement reconnus aux réfugiés, le sort d'un individu ou de sa famille pouvait tenir à un acte médico-légal venant objectiver certains signes corporels (indiquant notamment l'âge d'un mineur, l'existence de blessures ou de traumatismes subis avant l'exil) et certifier une identité sociale appelant protection.

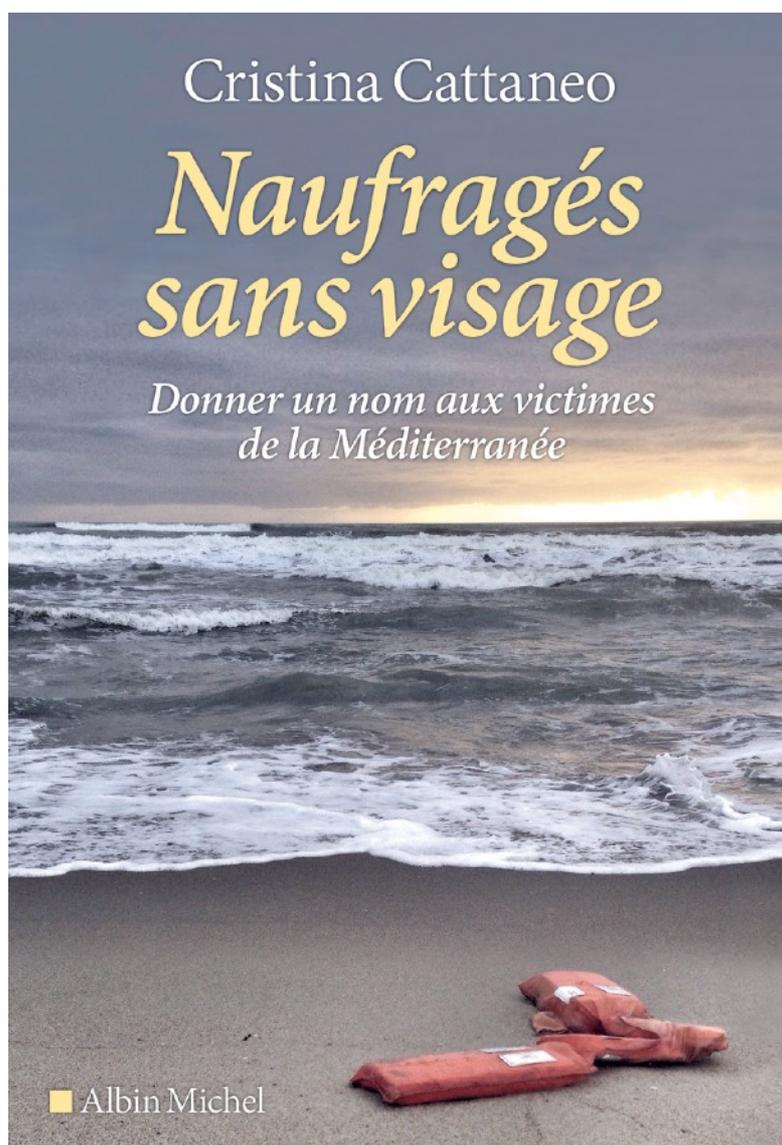
On sait depuis longtemps que le laboratoire du médecin légiste, carrefour de maintes failles de l'humanité, constitue un espace où peut se déployer une conscience aigüe de ce qui dysfonctionne dans la société et met en péril les valeurs qui la fondent. Cristina Cattaneo nous montre jusqu'où peut mener cette conscience à vif : à un engagement humanitaire en direction des migrants les plus vulnérables, sans hésitation et

contre tout attermoiement. Car les objectifs de cette équipe qui opère des mois durant sur deux naufrages, l'un près de Lampedusa, l'autre au large de la Sicile, dépassent le cadre local et consistent à mettre au point un protocole d'action reproductible et applicable partout où c'est nécessaire.

Tel a été le choix de cette équipe : agir tout de suite, sur le terrain, pour contrer les arguments ou arguties des réticents ou des indifférents et s'allier avec ceux qui, peu nombreux, ont l'opiniâtreté des convaincus. L'intérêt particulier de *Naufragés sans visage* tient donc aussi à ce que ce livre nous apprend sur les façons de se mobiliser dans une conjoncture politique et géopolitique très fluctuante et souvent contraignante. Il montre comment une poignée de scientifiques est parvenue à utiliser tous les espaces d'action disponibles dans son habituel cadre administratif et académique et, à force de ténacité et de rationalité minutieuse, a pu les élargir et forger de nouvelles chaînes d'action humanitaire. C'est ainsi qu'ils ont rapidement été rejoints par d'autres volontés venues de la société civile italienne et internationale ou, ce qui peut sembler plus inattendu, déjà présentes et mobilisables dans certaines institutions italiennes, qui ont fourni les appuis logistiques indispensables, notamment le Commissaire pour les personnes disparues nommé par les gouvernements italiens de ces années-là et la Marine militaire italienne qui, à cette époque aussi, avait déjà été mobilisée pour le sauvetage en mer des migrants, dans le cadre de la très officielle opération « Mare Nostrum ».

Actuellement, les changements politiques en Italie rendent peu probable la perpétuation d'appuis gouvernementaux pour de telles opérations. Ce témoignage résonne donc comme un plaidoyer, qui en appelle à l'engagement des institutions internationales dont le soutien est indispensable à l'ampliation du protocole d'identification des noyés et à la diffusion des informations en direction des familles.

Dans l'attente de ce qui n'est toujours pas d'actualité, *Naufragés sans visage* contribue, à sa façon, à la composition d'un mémorial pour les victimes d'une situation migratoire désastreuse. Précisément parce qu'il ne se limite pas à raconter les étapes d'un combat humanitaire fait d'élan, d'attentes, d'avancées et d'inévitables retours à l'incertitude, mais veille aussi à rendre à ces corps noyés, victimes de la géopolitique et de la politique bien autant que des flots, quelques



CORPS PERDUS

éclats de vie. Cristina Cattaneo y parvient, dans une démarche à mi-chemin entre l'anthropologie et le récit du quotidien des gens ordinaires, en décrivant, au plus près des formes et des textures, les vêtements et les objets trouvés dans les poches ou à même le corps des noyés. Patiemment rassemblés, minutieusement briqués et scrutés, systématiquement classés et photographiés, ces vêtements et objets ont d'abord servi d'indices pour les procédures d'identification et de reconstitution des réseaux géographiques ou familiaux.

Mais vestes et tee-shirts encore colorés, casquettes, téléphones, stylos, bijoux, objets de piété de toutes confessions, livres ou sacs à dos expriment aussi la remarquable proximité entre les migrants et les sociétés qu'ils tentent d'atteindre, contredisant tant de discours qui les renvoient à une altérité indépassable. Tandis qu'un sachet de

terre ramassée avant le départ, des papiers administratifs ou des certificats scolaires cachés et efficacement protégés dans la doublure des vêtements suggèrent les craintes, les espérances, les atouts aussi, qui accompagnaient la décision d'émigrer. Redonner vie à ces corps et à ces espoirs fracassés au milieu de la Méditerranée, redonner corps aux valeurs de l'accueil et au mot d'humanité, c'est toute la force de ce témoignage inoubliable.

1. Notamment le livre du Collectif Babels, publié par Carolina Kobelinsky et Stefan Le Courant, *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer, Le passager clandestin*, 2017. Voir aussi Françoise Lestage, « Comment les cadavres des migrants sont devenus des objets sociologiques. Notes sur quelques travaux en sciences humaines et sociales (2012-2018) », *Critique internationale*, 83, 2019/2, p. 193-203.

Un savoir de résistance

Après la publication à l'automne par les éditions de La Découverte d'une première traduction (enfin, serait-on tenté de dire) de sa célèbre enquête The Philadelphia Negro, parue en 1899, un nouveau pas dans le dévoilement au public francophone de l'incontournable œuvre de W.E.B. Du Bois (1868-1963) est franchi par les éditions B42, avec la traduction d'un ouvrage relatif à l'exposition « Des Nègres d'Amérique », réalisée par l'auteur africain-états-unien en 1900 pour l'Exposition universelle de Paris.

par Philippe Artières

*La ligne de couleur de W.E.B. Du Bois
Représenter l'Amérique noire au tournant
du XX^e siècle*

Sous la direction de Whitney Battle-Baptiste
et Britt Rusert

B42, coll. « Culture », 144 p., 29 €

On connaît mal en France le père des *Black Studies*, sans doute parce que jamais aucun éditeur n'a pris le risque de traduire sa biographie écrite par l'historien David Levering Lewis et publiée il y a dix ans aux États-Unis (*W.E.B. Du Bois: A Biography*, Henry Holt and Co., 2009). Aussi, le sociologue W.E.B. Du Bois est un quasi-inconnu des lecteurs de sciences sociales en France.

Publié pour la première fois en 1899, *The Philadelphia Negro : A Social Study* est le résultat d'une recherche lors des deux années précédentes commandée par l'université de Pennsylvanie au jeune Du Bois. Associé à la jeune chercheuse blanche Isabel Eaton, Du Bois livre une analyse « magistrale » de la question raciale en menant une recherche de sociologie urbaine de ce qui devient au XX^e siècle le célèbre ghetto noir de Philadelphie. Il utilise mais aussi invente des outils de description historique, économique, des outils spatiaux, pour peindre un tableau de ce quartier de la ville de Philadelphie. C'est dans cette étude qu'il introduit la notion controversée de « dixième submergé » (« *the submerged tenth* ») pour qualifier la classe la plus acculturée de la population noire issue de l'esclavage.

L'année de la publication de cette étude est aussi pour Du Bois celle de la confrontation à la violence dont les Africains-États-Uniens sont vic-

times avec la découverte en pleine ville d'Atlanta d'une partie du corps supplicié de Sam Hose, torturé, brûlé et pendu. Cet événement fut décisif dans le souci de Du Bois de ne pas produire un savoir pour les Blancs et les seuls chercheurs mais de produire un savoir de résistance en s'appropriant les lieux de savoir et leurs supports. Du Bois devient l'un des acteurs du Niagara Movement (1906) et cherche à promouvoir une presse noire pour les Noirs. C'est ainsi qu'il fonde, en 1907, le périodique *The Horizon: A Journal of the Color Line*.

Les auteurs du volume qui paraît chez B42 ont repris et détourné ainsi ce titre de *Ligne de couleur* pour publier les planches exposées à Paris puis dans plusieurs villes américaines. À les bien regarder, ces graphiques et autres diagrammes circulaires ou en bâtons ne sont pas exceptionnels : ils constituent les modes de représentation utilisés par la sociologie contemporaine de Du Bois pour rendre compte de données collectées. Si belles que soient les planches – et c'est à nos yeux la limite de l'ouvrage –, l'essentiel réside surtout dans ce qu'elles disent des Noirs aux États-Unis en ce début de siècle et de la terrible actualité de ces données, comme l'a montré encore très récemment Caroline Rolland-Diamond dans *Black America* (La Découverte, 2016), à savoir la misère de la condition sociale noire : le diagramme sur la situation de 300 fermiers noirs après une année d'activité est, de ce point de vue, sidérant, comme cet autre graphique montrant la proportion de « *propriétaires fonciers nègres dans plusieurs États* » ou encore le schéma sur « *le paupérisme parmi les noirs américains* ».

Les figures de Du Bois dessinent la réalité noire du début du XX^e siècle et expliquent en partie la



© B42

UN SAVOIR DE RÉSISTANCE

condition des descendants qu'un Loïc Wacquant notamment avait analysée, s'agissant de Chicago, dans son ouvrage *Parias urbains* (La Découverte, 2006). Cette ligne de couleur lumineuse que

purent voir les Parisiens en 1900 les laissa indifférents, au point que l'exposition tomba dans l'oubli. Ce livre retrace donc aussi l'histoire d'une cécité.

Pour une écologie-monde

Avec Une écologie décoloniale, Malcom Ferdinand propose un contre-récit à la pensée écologique dominante. Cette synthèse rend accessibles les apports de l'histoire environnementale, la pensée décoloniale et l'écoféminisme. À défaut de l'énoncer de façon suffisamment incisive et concrète, elle ouvre un chantier politique nécessaire et d'envergure.

par Diane Turquety

Malcom Ferdinand

Une écologie décoloniale

Penser l'écologie depuis le monde caribéen

Seuil, 464 p., 24,50 €

Le point de départ de Malcom Ferdinand est juste et sans appel : l'écologie généralement admise – dans ses discours, ses acteurs et actrices, et ses pratiques – souffre d'une « double fracture », celle qui sépare les enjeux environnementaux des enjeux décoloniaux. Cette incapacité à penser les choses comme un ensemble renforce des rapports de domination entre race, classe et genre. Il en résulte une invisibilisation des « histoires des non-Blancs » (Kathryn Yusoff) mais aussi une hiérarchisation qui, à l'intérieur même des mouvements écologiques, privilégie la défense de tel ou tel écosystème plutôt que de tel autre.

Le propos de l'essai est ambitieux. Il s'agit pour Malcom Ferdinand d'analyser ce qu'il appelle « l'écologie coloniale », d'exposer « l'écologie décoloniale » et enfin de proposer une écologie renouvelée, « l'écologie-du-monde ». Il adopte pour cadre de pensée la Caraïbe, là où se concentrent « les expériences du monde depuis les histoires coloniales et esclavagistes ». Sa connaissance concrète du terrain, pour des raisons biographique (il est né et a vécu à la Martinique) et professionnelle (il est ingénieur en environnement), est un atout indéniable dans sa démonstration.

Depuis qu'en 2000 le terme « Anthropocène » a été proposé par le chimiste Paul Crutzen et le biologiste Eugène Stoermer, son récit officiel, qui fait de l'humanité, à partir des années 1800, la responsable insouciante de la crise écologique, a été plus d'une fois objecté ; à juste titre. En lieu

et place du sujet indéterminé, *Anthropos*, ont depuis été visés des groupes ou des pratiques responsables (l'Occident colonial, le capitalisme, les développements techniques et industriels) et celles et ceux qui en subissent majoritairement les effets – des groupes subalternes ou dominés. Malcom Ferdinand à son tour s'attelle à la critique de l'Anthropocène dans toute la première moitié de son essai. Il lui oppose alors le néologisme « Négrocène ». Son ressort primordial : « l'habiter colonial », qui s'exerce sur les corps (humains et non humains) et sur les territoires, de façon différenciée, selon un partage du monde dont l'esclavage, la traite négrière et la plantation ont été les expressions les plus déterminantes. Sa matrice : la plantation, à la fois modalité d'exploitation occidentale, agraire ou industrielle (« plants » signifie « usines » en anglais), et organisation sociale, qui, répliquée à l'envi, transforme le monde en usine géante et reproduit les mêmes environnements dévastés. L'auteur reprend ici le concept de « Plantationocène », généré collectivement en 2014 par des anthropologues parmi lesquels [Anna Tsing](#). Sa conséquence : la destruction des conditions de reproduction sociales et écologiques des vies humaines et non humaines – ce qu'il nomme « les matricides du Plantationocène ». L'efficacité de la formule « l'habiter colonial », au-delà de la généalogie qu'elle implique (1492), tient au fait qu'elle relie intrinsèquement terre et corps. Un rapport à « la nature » ne peut donc se penser sans celles et ceux qui y vivent.

L'« habiter colonial » est non seulement une manière destructrice et discriminante d'habiter la terre, mais aussi de la préserver. L'originalité de la démonstration tient au recours à l'écocritique – Aimé Césaire et [Joseph Conrad](#) sont convoqués – , et à des études de cas dans la Caraïbe contemporaine. Politiques publiques de « préservation de la nature » et pratiques de monoculture

POUR UNE ÉCOLOGIE-MONDE

d'exportation permettent de comprendre concrètement à quel prix s'opère cet « *habiter colonial* » : la mise en réserve de populations, l'interdiction de leurs usages de la terre et l'empoisonnement des corps et des sols. Cette partie s'appuie notamment sur le retour critique opéré par l'histoire environnementale dans la définition de « la nature ». La *wilderness* (« nature sauvage »), l'un des concepts les plus déterminants dans la pensée écologique puisqu'il est à l'origine des « réserves naturelles », a ainsi été, à partir des années 1980, admirablement déconstruit dans ses dimensions idéologiques par Ramachandra Guha et William Cronon, pas ou peu cités ici.

« Négro-cène » supplante en définitive « Anthro-pocène » et « Plantationocène ». Le terme désigne pour l'auteur « l'ère où la production [matérielle, sociale et politique] du Nègre visant à étendre l'habiter colonial joua un rôle fondamental dans les changements écologiques et paysagers de la Terre ». Chaque entrée de chapitre est signalée par le récit du trajet et de la cargaison d'un navire négrier historique. On y lit à quel point l'Africain.e noir.e est assimilé.e à de la matière, à une ressource (naturelle) qui viendra alimenter en tant qu'esclave (bien aliénable) les exploitations coloniales. Mais ici, « Nègre » englobe les humains et les non-humains, qui ont été et sont encore aujourd'hui « réduits à une "valeur énergétique" ». Le Nègre est noir, blanc, femme, ouvrier, fossile, forêt. Dès lors, le « Négro-cène » de Malcom Ferdinand rejoint foncièrement le Capitalocène de l'historien Jason W. Moore, lequel a proposé en 2015 une histoire environnementale du capitalisme sur le temps long (à compter de la mise en place de l'économie-monde capitaliste au XV^e siècle). Pour mieux comprendre la dynamique d'accumulation à l'œuvre, Moore a ajouté à la catégorie d'exploitation du travail celle d'appropriation, par dévalorisation, des forces naturelles (travail reproductif des femmes, travail productif des esclaves, productivité naturelle).

Le terme « Négro-cène » vise en même temps à rendre compte des pratiques subalternes et des résistances au cœur de « l'habiter colonial ». La démarche semble s'inscrire dans une « histoire par le bas », une histoire des luttes environnementales, moins visible, plus collective et anonyme qu'héroïque. Elle s'oppose à l'académique, qui considère comme seuls pionniers de la pensée écologique de « grands hommes » blancs tels que

Henry David Thoreau ou John Muir. La suite de l'essai est ainsi consacrée à « l'écologie décoloniale » depuis la Caraïbe. Sa figure de proue : la ou le marron, esclave en fuite qui prend refuge dans « la nature ».

Indéniablement, il y a dans cette volonté d'articuler résistance politique et résistance écologique – en l'occurrence toutes deux dictées par la nécessité – des pistes intéressantes, mais qui auraient mérité d'être plus franchement développées. Trouver refuge dans des montagnes, des forêts ou des marais, invite par exemple à reconsidérer la notion toute relative d'habitabilité. Des espaces a priori inhospitaliers fournissent néanmoins leurs services à des stratégies agricoles qui informent des pratiques sociales, et réciproquement. Si aujourd'hui « *la figure du Nègre Marron pointe la pratique écologiste comme condition de l'émancipation* », de quelle émancipation parle-t-on ? Rendre compte de l'interprétation que fait l'anthropologue James C. Scott du recours à « *l'agriculture fugitive* » et à l'usage « *des communs de nature non domestiquée* », pour échapper à l'emprise de l'État, aurait sans doute apporté une perspective (historique et anarchiste) intéressante.

Malcom Ferdinand procède par ailleurs à une relecture attentive du naturalisme de Thoreau, également « père de la désobéissance civile », parti vivre dans les bois pour échapper au régime fiscal d'un État esclavagiste qu'il réprouve. Qualifié de « marron civil », l'auteur suggère ici que des alliances sont possibles. Pour autant, on peine à distinguer ce qui fait la spécificité de « l'écologie décoloniale » depuis la Caraïbe. La victoire juridique des Marron.nes Saramanka dans leur lutte pour la préservation des « *forêts comme partie intégrante de leur communauté contre l'État du Suriname* » souligne l'impératif de penser une protection de « la nature » par le bas, à partir de ses usages. Lutte pour la justice environnementale, elle nous rappelle que la défense d'un territoire, ici ou ailleurs, est inséparable d'un combat pour la dignité.

Malcom Ferdinand articule l'ensemble de sa réflexion à partir de la figure du navire négrier – on pense au formidable travail de l'historien Marcus Rediker qui en a fait le dispositif emblématique de l'essor du capitalisme. Dans *Une écologie décoloniale*, le navire négrier, au-delà de son ancrage historique, est déployé métaphoriquement : il est « *un concentré du monde* ». De la même façon, « *tempête moderne* », « *arche de Noé* »,



Malcolm Ferdinand © Bénédicte Roscot

POUR UNE ÉCOLOGIE-MONDE

« *cale de la modernité* », « *politique de l'embarquement* », sont autant de traductions de la « *double fracture* ». Le parti pris d'une « *sensibilité littéraire* » est précisément ce qui constitue la singularité mais aussi l'obstacle principal de l'essai. À filer la métaphore et à accumuler images et néologismes, on rend certes perceptible une situation mais, énoncée sur le ton de la fable, sa réalité s'en trouve atténuée.

Bien souvent, à la lecture d'*Une écologie décoloniale*, on perd de vue le système déterminant à l'œuvre dans la crise écologique : le capitalisme. Pas seulement en tant que mode de production économique mais dans ses dimensions structurellement occidentale, coloniale, patriarcale et d'aliénation des natures comme la critique décoloniale, écomarxiste, environnementale et écoféministe a admirablement contribué à le définir. Tout terme est imparfait, certes, et l'on comprend bien l'enjeu du recours à la catégorie de « *Nègre* » ; mais on gagne parfois plus à préciser la portée d'un terme en le subvertissant de l'intérieur qu'à en forger d'autres. Dans cet ordre d'idée, « *le cyclone colonial* » n'est autre qu'un « *capitalisme de la catastrophe* » (Mike Davis) et le « *Nérocène* » est du même registre que l'exploitation capitaliste. Maintenir « *Capitalocène* », par exemple, permettrait, comme le note d'ailleurs l'auteur, « *l'ouverture aux potentialités des critiques du capitalisme* ». Si « *Anthro-*

pocène » a sa page wikipédia, « *Capitalocène* » attend toujours la sienne.

Et nous touchons dès lors à la grande limite du livre : à ne pas suffisamment désigner systématiquement le moteur primordial de la catastrophe, on peine à formuler une alternative dotée d'une consistance politique à la hauteur de l'enjeu. Comment s'opère, en pratique, « *l'écologie-du-monde* », « *politique de la rencontre entre humains, non humains et Terre* » ? Cette « *cosmopolitique de la relation* » aurait gagné à être plus concrète : quels outils pour qu'elle adienne ? L'État-nation et le régime de propriété privée peuvent-ils en être le cadre ? Malcom Ferdinand propose des pistes pour penser le commun – « *alliances interespèces* », « *pont de la justice* » –, il en faudrait aussi pour faire le commun. Bien saisir que crise raciale et crise écologique sont une seule et même crise car elles relèvent l'une et l'autre d'un même mode dominant d'habitation du monde, bien saisir cela est une étape essentielle. Décoloniser l'écologie est nécessaire ; démystifier le capital dans ses rapports à la terre [1] l'est tout autant.

1. Je reprends ici l'intitulé de la thèse de philosophie soutenue par Paul Guillibert en octobre 2019 à l'université Paris Nanterre, *Terre et capital. Penser la destruction à l'âge des catastrophes globales*. Sa lecture a contribué, en bien des endroits, à préciser celle que j'ai eue d'*Une écologie décoloniale*.

Marx avant Marx

Les biographies de Marx sont si nombreuses qu'on croyait tout connaître de lui. Et d'abord qu'il s'était toujours refusé à parler de lui-même, répugnant, comme il l'écrivait, à tout culte de la personnalité. Aucune de ces biographies cependant ne s'était réellement penchée sur ses années d'apprentissage à Trèves, puis à Bonn et à Berlin, où le jeune Karl n'est pas encore Marx. Pour Karl Marx et la naissance de la société moderne, Michael Heinrich a travaillé à partir d'archives inédites.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Michael Heinrich

*Karl Marx et la naissance
de la société moderne*

Biographie intellectuelle, tome 1, 1818-1841

Traduction coordonnée par Jean Quétier

Texte traduit de l'allemand par Victor Béguin,

Alix Bouffard, Guillaume Fondu,

Clément Fradin et Jean Quétier

Éditions Sociales, 560 p., 25 €

L'ouverture des archives a permis, depuis 1975, d'accéder progressivement à tous les textes de Marx et d'Engels, y compris des lettres et des manuscrits inédits, et d'en envisager l'édition. Ce que l'on appelle maintenant la MEGA2 (Marx-Engels-Gesamtausgabe) pourrait comprendre finalement plus de cent vingt volumes. Michael Heinrich a su exploiter cette mine pour révéler aux lecteurs des aspects inconnus de Marx, comme sa fréquentation des tavernes ainsi que ses essais poétiques, et faire revivre le monde dans lequel il évoluait, avec ses contraintes, ses espoirs, ses débats d'idées.

Un débat a longtemps divisé le monde académique : existe-t-il ou non une coupure épistémologique entre le « jeune » Marx et le Marx de la maturité tel qu'il s'affirme dans *Le Capital* ? Sa connaissance des textes permet à Michael Heinrich de renvoyer dos à dos les deux thèses. Il n'y a ni coupure ni continuité parce qu'il n'y a pas chez Marx de système, mais une recherche permanente. « *L'œuvre de Marx n'est pas seulement restée à l'état d'ébauche, c'est une suite d'ébauches. Elle consiste en une série continue de tentatives, chaque fois interrompues, de re-*

commencements qui ne sont pas prolongés ou bien qui le sont d'une autre façon. » Marx n'a jamais cessé de poursuivre parallèlement plusieurs lignes thématiques, tout en réélaborant sa conceptualisation au fur et à mesure de ses expériences, comme intellectuel certes, mais aussi comme journaliste, comme acteur politique et tout simplement comme homme. Il faut donc prendre en compte sa vie, en la resituant aussi précisément que possible dans le contexte historique, si l'on veut se repérer dans une œuvre tellement touffue. Et, à cet égard, les premières années ne doivent pas être négligées car elles fournissent en partie les clés de ce qui suivra.

« *Fils d'un avocat libéral de Trèves, élevé dans une ambiance rationaliste et cultivée, Karl Marx se destinait aux études juridiques* », peut-on lire dans la longue introduction d'une édition de poche du *Manifeste du parti communiste*. Une fois achevée la lecture du livre de Michael Heinrich, on se dit qu'à peu près rien de cela n'est vrai. Certes, Heinrich (né Herschel) Marx était devenu après la naissance de Karl un avocat réputé dont les revenus permettaient à la famille de vivre dans une certaine aisance. Mais, pour cela, il avait d'abord dû se résoudre à se convertir au protestantisme. Michael Heinrich consacre de longues pages à rappeler la judéophobie qui régnait en Prusse au XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Judéophobie, mais non encore antisémitisme « racial ». Le baptême chrétien effaçait le stigmate.

Si les juifs étaient exclus de la vie associative naissante, des sociétés littéraires et des loges maçonniques, ils avaient cependant été autorisés au début du XIX^e siècle à suivre des formations



August Diehl dans « Le jeune Karl Marx » de Raoul Peck © Kris Dewitte

MARX AVANT MARX

universitaires. C'est ainsi que Heinrich Marx, fils de Mordechai, lui-même à la fois rabbin et commerçant pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille, eut, durant la période de l'occupation napoléonienne de la Prusse, la possibilité de faire des études de droit et de devenir avocat. Il n'en rencontra pas moins de sérieuses difficultés pour se faire employer du fait qu'il était juif. Parallèlement, il fut un temps secrétaire du consistoire de Trèves.

Après la restauration, les juifs de Prusse furent exclus de la fonction publique : interdiction leur fut faite de devenir enseignants, juges, officiers, avocats ou pharmaciens. Heinrich Marx devait donc soit abandonner sa profession soit se faire baptiser. Les enfants, de même que leur mère, elle-même issue, comme son mari, d'une lignée de rabbins et de talmudistes, seront baptisés un peu plus tard : le jeune Karl à l'âge de huit ans. Le baptême de Heinrich ne l'empêcha pas de conserver d'excellentes relations avec l'ensemble

de sa famille, en particulier avec son frère Samuel devenu rabbin de Trèves. Par ailleurs, il lui permit d'accéder à une véritable reconnaissance sociale, sans concéder grand-chose sur le fond, car il se disait déiste, ses convictions politiques le portant du côté de ceux qui se prononçaient en faveur d'une monarchie constitutionnelle. La conversion du père de Marx ne relève ni d'une adhésion au christianisme, ni même d'une position de marrane, mais on ne sait pas ce qui se passait ou se disait derrière les portes closes du foyer domestique. À l'extérieur, dans son cercle d'amis, parmi lesquels Ludwig von Westphalen, qui devait devenir le beau-père de Karl, il défendait les Lumières, ou plutôt l'*Aufklärung* à la Lessing ainsi que les positions dites libérales, au sens, bien sûr, du libéralisme politique.

La question de la religion a longtemps taraudé Marx. Entre 1840 et 1842, alors qu'étudiant à Berlin il s'était lié d'amitié avec Bruno Bauer et qu'il lisait Feuerbach, il avait formé le projet

MARX AVANT MARX

d'au moins cinq études de philosophie de la religion. Michael Heinrich émet l'hypothèse que les nombreuses allusions et citations bibliques ainsi que les métaphores théologiques que l'on trouve dans l'ensemble de son œuvre, notamment dans *Le Capital*, trouvent leur origine dans les travaux de philosophie de la religion de ces années d'apprentissage.

On pourrait plutôt se demander si on ne se trouve pas là en présence des traces laissées par le judaïsme dans la pensée et le rapport au monde qui furent ceux de Marx. En historien finalement assez positiviste, Michael Heinrich refuse de suivre cette piste. Il y aurait pourtant beaucoup à creuser, depuis le messianisme libertaire qui irrigue la critique radicale de l'État jusqu'à la référence au prophétisme à la fin de la *Critique du programme de Gotha*, avec la célèbre citation d'Ézéchiel : « *J'ai dit et j'ai sauvé mon âme* ». Il faudrait aussi parler de la métaphore du fétichisme, développée également par Benjamin et par Adorno, et qui renvoie très directement au thème du Veau d'or ; ou encore de l'apatridisme (le fameux « *les prolétaires n'ont pas de patrie* » du *Manifeste*), qui réactive, peut-être même à l'insu de Marx, la vision exilique du judaïsme traditionnel [1].

Le jeune homme de dix-sept ans qui, son baccalauréat en poche, part étudier le droit à Bonn aura eu une enfance et une adolescence heureuse, entouré de l'amour de tous les siens. Il aime la danse, l'escrime, et surtout la poésie. Avec ses condisciples, il fréquente les tavernes où il lui arrive de s'enivrer, au point d'être arrêté un soir et incarcéré « *pour tapage nocturne et ivresse sur la voie publique* ». Il boit, se bagarre, et réclame un peu trop d'argent à son père qui préfère le voir partir à Berlin. Avant de s'y rendre et alors qu'il n'a pas encore dix-huit ans, il se fiance à son amie d'enfance, de quatre ans plus âgée que lui, Jenny von Westphalen, la fille de son mentor. Ils se marieront sept ans plus tard. C'est à elle qu'il dédiera la plupart des poèmes qu'il écrira pendant ses années berlinoises, c'est à elle qu'il enverra de superbes lettres d'amour. Karl s'intéresse, en effet, bien plus à la poésie et plus généralement à la littérature qu'au droit. Il avait même entrepris la rédaction d'un drame ainsi que d'un roman humoristique dont on a conservé les manuscrits. Il projette même de fonder une revue de critique théâtrale : il n'a pas encore vingt ans !

Son père, toujours présent, attentif, et conscient des qualités exceptionnelles de son fils, lui avait écrit : « *Je serais dépité de te voir paraître dans le monde sous l'espèce d'un petit poète banal* ». Karl prend conscience de ses limites comme poète et renonce à une carrière littéraire, mais il gardera de ce goût pour la poésie une écriture flamboyante. Et puis il y a la rencontre avec la philosophie hégélienne, les liens d'amitié qu'il noue avec la jeune génération des disciples de Hegel, au premier rang desquels Bruno Bauer et Arnold Ruge, et surtout la mort du père, avec ses répercussions affectives et matérielles, les revenus de la famille Marx se trouvant de ce fait réduits à presque rien. Henriette, la mère de Karl, continue cependant, tant bien que mal, à envoyer un peu d'argent à son fils qui se débat avec ses créanciers, comme il le fera à peu près toute sa vie. Karl n'en continue pas moins à consigner soigneusement des notes sur ses très nombreuses lectures, et à fréquenter les cercles d'intellectuels sur lesquels Michael Heinrich nous renseigne abondamment.

C'est à Iéna, où les droits d'inscription étaient nettement moins élevés qu'à Berlin, que Marx déposera, en 1841, sa thèse de doctorat sur « *La différence entre la philosophie de la nature de Démocrite et d'Épicure* ». Il n'y aura ni soutenance, ni publication, et seule une partie du manuscrit de celui qui a cependant été déclaré docteur a été conservée. Un mois après avoir obtenu son diplôme, en mai 1841, il quitte Berlin pour se rendre à Trèves, et c'est à ce moment où la passion politique est sur le point de s'emparer de Marx que ce premier tome s'achève, peu de temps avant le moment où débute le film de Raoul Peck, *Le jeune Karl Marx*.

Contrairement au cinéaste, l'historien ne cède pas à la tentation du romanesque. Il procède de manière rigoureuse, en ne se hasardant jamais au-delà de ce à quoi l'autorise la masse de documents qu'il a exploitée. On le regrette parfois, déçu d'avoir si peu accès à quelque chose de l'intimité du très jeune Karl Marx, qui n'a laissé ni réelle confiance, ni journal intime. Cette biographie reste donc bien, dans toute son exhaustivité, une biographie intellectuelle à travers laquelle on voit naître et se développer une pensée aussi riche que complexe.

1. Voir Amnon Raz-Krakotzkin, *Exil et souveraineté. Judaïsme, sionisme et pensée binationale*, trad. de l'hébreu par Catherine Neuve-Église, La Fabrique, 2007.

La révolution en almanach

Si vous avez besoin de débriefer après tout ce que vous aurez entendu de haineux face aux grèves, de réveillons familiaux en médias divers, précipitez-vous sur ce livre joyeux et irrévérencieux de Mathilde Larrère qui aborde de façon aussi sûre que méditée ce qui se doit aux révolutions. Le bonheur d’Il était une fois les révolutions, qui devrait trôner au pied de tous les sapins où se trouvent rassemblés bien des âges, tient à son style d’almanach.

par Maité Bouissy

Mathilde Larrère

Il était une fois les révolutions

Éditions du Détour, 224 p., 18,90 €

On retrouve dans le livre de Mathilde Larrère grandes et petites révolutions, leurs écrasements aussi et mieux que l’almanach Vermot, l’astucieuse maquette ponctue le texte du jour de slogans contemporains très Gilets jaunes, je présume – ils sont datés et localisés, mais pas plus. Ainsi repasse-t-on allègrement « le siècle des révolutions », ses espoirs perdus et ses utopies en marche.

Il va sans dire que c’est en historienne du XIX^e siècle confirmée que Mathilde Larrère parle. On sait son ton par ses interventions sur des chaînes militantes et sur le site *Arrêt sur images*, mais le miracle est qu’elle maintient sous une forme académiquement recevable son style décalé. Oui, les choses sont simples et limpides quand on a son niveau de maîtrise mais, croyez-moi, vous ne savez jamais tout et n’imaginez rien d’aussi roboratif, car cette entreprise éditoriale redynamiserait la chaîne des forçats partant pour Toulon. Bravo, donc.

On ne sait quelle rubrique citer, car tout est bien triste (en vérité), mais ce réel est aussi facétieux, indemne de tout propos lénifiant, doloriste, ou éduqué, selon le style petit-bourgeois et parisien de la parole progressiste convenue. Et pourtant Mathilde Larrère aurait eu tout pour succomber au genre susdit, mais voilà, les héritages, les choix, la vie qui va, inventent la transgression des genres et permettent de succomber au bonheur du pied de nez.



« Trône à la broche » © Agatha Frydrych

À chaque jour ou presque son épisode, et ce déroulement chaotique, pensé sans révérence mais non sans référence, nous rend contemporains du 12 juillet 1789 comme de Haïti, Saint-Pétersbourg ou Zapata en passant par la Chine de la Longue Marche et Cuba si l’on remet de l’ordre chronologique. Point d’héroïsme ni de cris, mais ces petites et grandes choses et des rappels tels que le texte de l’hymne des femmes, la recette du communard (la boisson) et la description de la carmagnole, l’habit. D’ailleurs, il était bien deux fois la Révolution, dit une citation toulousaine de 2019, et on peut en faire la morale de l’histoire d’un *work in progress* infini.

Attention, démocratie

Il est bien difficile, aujourd'hui, de se retrouver dans le flot des publications sur la crise de nos démocraties. Un tri drastique s'impose, tant sont nombreux les essais de circonstance qui restent à la surface des choses. Démocratie ! Hic et nunc, issu d'un dialogue entre le philosophe Jean-Luc Nancy et le journaliste Jean-François Bouthors, se justifie par l'urgence, selon les auteurs, de « comprendre ce qui est nécessaire pour prévenir une sortie de la démocratie ». À la crise profonde qu'elle traverse de manière patente, ils pensent pouvoir répondre par une élucidation proprement philosophique de sa signification.

par Olivier Fressard

Jean-François Bouthors et Jean-Luc Nancy
Démocratie ! Hic et nunc
 François Bourin, 216 p., 19,90 €

Les auteurs s'essaient, pour commencer, à une synthèse historique très rapide, de la Grèce ancienne jusqu'à la régression démocratique des pays d'Europe de l'Est trente ans après l'effondrement du système soviétique. Elle rappelle, pour l'essentiel, des faits bien connus. Ils s'efforcent ensuite de cerner la nature de la démocratie, multipliant pour ce faire des références, pas toujours contextualisées et parfois approximatives, aux classiques de la philosophie politique. De ce fait, l'essai de Jean-François Bouthors et Jean-Luc Nancy intègre de nombreux emprunts, dont on ne perçoit pas toujours la cohérence, à des auteurs très différents.

Bouthors et Nancy présentent d'abord, de manière habituelle, la démocratie comme le régime de l'autonomie par opposition à l'hétéronomie. C'est là, en effet, la position des Modernes depuis Rousseau : la démocratie répond à l'exigence du peuple de se gouverner par lui-même. Il s'y donne ses propres lois au lieu de les attribuer à une source transcendante à partir de laquelle elles s'imposent à lui comme de l'extérieur. Les deux auteurs ne s'en tiennent toutefois pas à cette distinction classique. Ils éprouvent le besoin de la relativiser, car, affirment-ils, la démocratie a besoin elle aussi, de recourir à un principe par lequel « la communauté institue ou reconnaît ce qui en elle-même et d'elle-même la

dépasse ». Ainsi, ce serait en fait l'*auto-transcendance* qui caractériserait ce régime. Tout en notant au passage qu'il s'agit d'un oxymore, les auteurs tiennent à faire de ce néologisme une clef de leur compréhension de la démocratie. C'est la marque de toute pensée dialectique : forcer les contraires à la réconciliation. La démocratie est, insistent-ils, le régime d'une « *transcendance immanente* ». Pourtant, une telle expression ne résiste pas à l'analyse logique. Ou bien un peuple se donne à lui-même, en le sachant, les lois auxquelles il obéit, ou bien il les attribue à une source extérieure appartenant à un ordre supérieur à l'ordre humain. Il n'existe pas, à cet égard, de moyen terme ou de synthèse possible.

Bouthors et Nancy précisent ensuite leur idée en recourant à la notion d'*écart*. Ils sont, sur ce point, largement redevables à Claude Lefort, devenu une référence obligée dans la pensée politique française. La démocratie ne peut pas, selon eux, se maintenir dans les limites de l'autonomie, car elle existe, c'est là son principe fondamental, dans un écart essentiel avec elle-même. La communauté démocratique se nourrit de cette impossibilité de coïncider avec soi. Au plan diachronique en particulier, elle est différence, au sens de Derrida.

Cette thèse implique l'idée contraire d'une identité absolue, à laquelle aucune réalité sociale ou historique ne correspond. Il n'y a, en effet, de question de l'identité d'une entité que dans la mesure où celle-ci change avec le temps, comme le fait valoir Vincent Descombes dans *Les embarras de l'identité* (Gallimard, 2013). Toute société est nécessairement historique. Pour clarifier

ATTENTION, DÉMOCRATIE

cette idée d'une non-coïncidence de la société moderne avec elle-même, il faudrait en fait se tourner vers la philosophie des Lumières, celle qui institue et valorise la critique. C'est Kant, en particulier, qui légitime le libre usage public de la raison. Dans cette perspective, le rapport entre la société présente et l'avenir dans lequel elle se projette n'est pas celui d'un dépassement de soi au sens d'une improbable transcendance immanente. Il tient au fait que les idéaux abstraits ou les valeurs générales auxquels se réfère une société posent continûment des problèmes de concrétisation. La société des Modernes est une société engagée dans un travail permanent de détermination de ses idéaux, quitte à les réviser ou à les mettre radicalement en cause. Elle n'écarte donc pas a priori la possibilité que de nouveaux principes soient imaginés et adoptés.

D'une manière générale, Bouthors et Nancy proposent une conception singulièrement éthérée de la démocratie. Par exemple, écrivent-ils : « *"Démocratie" est d'abord le nom d'un régime de sens dont la vérité ne peut être subsumée sous aucune instance ordonnatrice ou gouvernante mais qui engage entièrement l'"homme" en tant que risque et chance de "lui-même". Ce premier sens n'emprunte un nom politique que de manière accidentelle et provisoire.* » Ainsi décrite, la démocratie devient une réalité et une question métaphysiques. Nancy avait déjà formulé cette idée dans son très bref essai *Vérité de la démocratie* (Galilée, 2008). On y lisait que la démocratie « *n'est pas une forme politique du tout, ou bien et à tout le moins n'est-elle pas d'abord une forme politique* ».

Dans une approche typiquement heideggérienne, les concepts politiques s'effacent et sont subordonnés à une quête essentielle de sens. La démocratie cesse alors d'être une question de philosophie politique, c'est-à-dire un problème régional aux implications pratiques. De là une curieuse grandiloquence face à ce qui est présenté comme une menace pesant sur l'existence même de la démocratie.

La conception des auteurs a aussi le défaut d'être non sociologique. La société démocratique est implicitement définie en termes de relations intersubjectives entre des singularités individuelles, non entre des individus sociaux, comme il conviendrait. Ainsi, le principe d'« *inéquivalence généralisée* », qui « *traduit simultanément que*

tous sont radicalement égaux et qu'ils le sont un par un, du seul et même fait qu'ils sont chacun, singuliers et incommensurables, autrement dit : inéquivalents ».

Dans cette formulation et d'autres semblables, la délibération entre les citoyens d'un régime démocratique semble pouvoir se dérouler sur la base de la rencontre entre de purs sujets définis par les deux principes formels de liberté et d'égalité. Cette définition de la démocratie est une abstraction qui ne correspond à aucune réalité historique. Les philosophes grecs le savaient bien qui ne séparaient jamais la question des institutions politiques du type d'homme qui leur convenait, la question de la politique de celle de l'éducation des citoyens – Bouthors et Nancy mentionnent une seule fois (p. 183) la question de la *paideia*, terme grec qui désigne grosso modo la socialisation et l'éducation explicite à la fois.

Les conflits n'ont lieu, en démocratie comme ailleurs, que sur fond de ce qui est partagé socialement et culturellement par les individus membres d'une communauté. À ne pas appréhender la question de la démocratie relativement à ses conditions sociales, Bouthors et Nancy sont conduits à des définitions anhistoriques comme celle-ci : « *La démocratie [...] est d'abord l'expression d'une poussée interne à l'humanité pour ne plus subir un destin et acquérir au contraire une forme de maîtrise de son existence* » ou encore, dans une étrange annexe, à détecter des sources de l'esprit démocratique dans les trois grandes religions monothéistes.

La réponse des auteurs à la crise actuelle des démocraties réside finalement, face au retour de l'esprit d'hétéronomie, dans « *l'auto-transcendance de la communauté démocratique* ». Elle laissera songeur plus d'un lecteur. C'est là une idée toute théorique ; non pas, comme on l'attendrait, des propositions pratiques. Lorsque, au demeurant, nos deux auteurs abordent la question au plan proprement politique, c'est pour rejeter « *l'utopie* » de la démocratie directe et affirmer, de manière traditionnelle, « *la nature représentative de la démocratie* » en raison de « *l'incapacité du peuple à être son propre souverain* ». On ne voit guère, d'une manière générale, comment ces considérations pourraient donner lieu à de quelconques propositions politiques. Au fond, la seule chose sensée qu'on peut y entendre est un appel à ne pas retomber dans l'état de minorité, au sens de Kant, de faire donc un usage critique de sa raison et d'agir en conséquence.

Le pardon mis à nu

Dans son cours du 4 février 1998 à l'EHESS, Jacques Derrida reprend une réflexion sur une mystérieuse phrase de Baudelaire qui a fait couler beaucoup d'encre. La transcription de ce séminaire sur le parjure et le pardon révèle un autre point étrange : non seulement le philosophe ne travaille pas directement sur la pensée de Baudelaire, mais laisse à son auditeur et à son lecteur faire son interprétation.

par Richard Figuiet

Jacques Derrida

Le parjure et le pardon, vol. 1.

Séminaire (1997-1998)

Édition établie par Ginette Michaud

et Nicholas Cotton

Seuil, coll. « Bibliothèque Derrida », 432 p., 26 €

Le dernier volume de la « Bibliothèque Derrida » au Seuil contient l'édition du séminaire sur *Le parjure et le pardon*, 1 (1997-1998), thème qui structure toute l'œuvre du philosophe, sur lequel il est cent fois revenu ; les séances du séminaire ont servi de matrice à des textes publiés ultérieurement. C'est le cas pour la quatrième séance parue dans *Donner la mort* (Galilée, 1999), de celles faisant désormais partie de *Papier machine* (Galilée, 2001) et d'autres reprises dans le Cahier de L'Herne publié après la mort de Derrida. À un moment « historico-mondial », cette dernière décennie du XX^e siècle, où les demandes de pardon tout à coup surgissaient de toutes parts, aussi bien des Églises que des États, sous toutes les formes : demandes de pardon en bonne et due forme, mais aussi réconciliations nationales, amnisties, etc., [Derrida](#), s'interrogeant sur ce phénomène, en dressant une sorte de géopolitique, liait ensemble le thème du pardon avec celui de la justice et de la souveraineté.

Apparente trace d'une civilisation marquée par le christianisme, le philosophe, comme à son habitude, traquait cette évidence dans toutes ses failles et, dans un travail de distinction entre excuse, pardon, oubli, filait sa toile déconstructive autour d'un chiasme : est-il vrai que le monde grec qui n'a pas de mot pour désigner le pardon, *suggnômê* signifiant compréhension, équité dans le jugement, n'en n'éprouve pas, par conséquent,

l'expérience et que, à l'opposé, le monde « bibli-co-coranique » et plus spécifiquement chrétien qui possède le mot en vit la réalité ? Et Derrida de déployer toute son analyse – à travers des lectures de saint Augustin, de [Shakespeare](#), de [Jan-kélévitch](#), de Platon, de Rousseau... – de l'impossibilité du pardon pur de toute reprise économique, de toute ruse parjure. Mais au défi de rendre justice à toute la subtilité des lectures derridiennes, on pardonnera, c'est le cas de l'écrire, de se focaliser sur un détail dans la grande fresque. Attention qu'un étonnement a rendue nécessaire.

Dans une séance de discussion datée du 4 février 1998, figurant dans l'ouvrage en annexe entre la cinquième et la sixième séance, Derrida reprend le commentaire, à l'occasion d'une réflexion sur l'idée que le Juif, pour le christianisme, ne sait pas pardonner, d'une citation de *Mon cœur mis à nu* qu'il avait publiée dans *Donner le temps 1. La fausse monnaie* (Galilée, 1991) : « Belle conspiration à organiser pour l'extermination de la race juive » (Pléiade Baudelaire, éd. Claude Pichois, p. 706).

Le Derrida de 1997-1998 écrit qu'il ne sait pas qui, en dehors du Derrida de 1991, s'est intéressé à cette phrase de Baudelaire, mis à part Walter Benjamin. Celui-ci avait évoqué les propos du poète dans ses *Passages* et dans les textes préparatoires au *Baudelaire* édités par Giorgio Agamben (Neri Pozza, 2012), dans lesquels il les rapproche du « culte de la blague » de Georges Sorel et de celui de la « provocation » (p. 636 et p. 729 de l'édition Agamben).

Or, reparait en 1994 le livre de Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, publié pour la première fois en 1947 aux éditions

LE PARDON MIS À NU

Seghers. Fondane insiste pour établir un lien entre cruauté et ennui (p. 374) comme « *phénomène religieux le plus profond du XIX^e siècle* » en citant précisément *Mon cœur mis à nu*. Ce thème de l'ennui occupera également Derrida dans la cinquième séance (p. 180-183) sans qu'il évoque Fondane.

Deux ans avant la disparition du philosophe, Jean Starobinski consacrait une note de lecture, dans *L'année Baudelaire 6* (reprise dans *La beauté du monde*, Gallimard, coll. « Quarto », 2016, p. 534-539), dans laquelle il s'interrogeait sur les sources de cette sentence baudelairienne. Le critique montrait que loin « *d'être un de ceux qui opérèrent la transition entre un antisémitisme théologique et un antisémitisme plus moderne, raciste et génocidaire* », Baudelaire dépendait de Pascal et, à partir de ce dernier, de saint Augustin, et que pour s'en rendre compte il suffisait d'associer à la phrase scandaleuse celle qui la suit immédiatement : « *Les juifs bibliothécaires et témoins de la Rédemption* ». Mais l'essentiel n'est pas là. Starobinski ne croit pas que Baudelaire « *déploie en son nom propre une volonté de meurtre contre une "race" entière* ». Ce seraient davantage les tenants du progrès qui, effaçant le péché originel, suppriment du même coup la Rédemption et peuvent envisager de faire également disparaître ses témoins. Baudelaire, selon Starobinski, « *s'en alarme* », mais, par une ironie révélée par son usage de l'adjectif « *belle* », réussit à tenir ce projet à distance. Par quoi le critique se rapprochait de l'auteur des *Passages*.

Revenant au séminaire de Derrida, on constate qu'il ne cite son livre de 1991 que presque par hasard, sur le mode du « *à ce propos, cela me fait penser à...* », mais que, étrangement, il ne met pas ses lecteurs sur la piste d'une lecture plus profonde que celle défendue par le critique genevois, en commentant non Baudelaire lui-même, mais un extrait du *Salut par les Juifs* de Léon Bloy. Ce passage, Derrida le cite déjà dans *Donner le temps* dans la note de la page 131. Aux pages 204 et 205 du séminaire sur le pardon, il en reprend la substance, à savoir : l'opposition entre la « *parole vivante* » et « *l'écriture* » : le pardon se situerait du côté de la parole, alors que l'écriture le rendrait impossible. L'étrange est ici que Derrida nous indique comment il faut lire la page de *Mon cœur mis à nu*, mais nous laisse faire le travail par transfert sur Baudelaire de sa lecture de Léon Bloy.

Faisons donc ce travail. « *Belle conspiration à organiser pour l'extermination de la race juive. Les juifs bibliothécaires et témoins de la Rédemption* » Ces deux membres de phrase appartiennent aux feuillets 82 du manuscrit, édité en fac-similé par Claude Pichois (Droz, 2001). Nous savons que Baudelaire rassemblait des matériaux en vue d'un livre dont le titre lui avait été inspiré par Edgar Poe et qui devait d'abord être « *un grand livre sur [lui-même, ses] confessions* », puis est devenu la « *grande passion de [son] cerveau* », « *un gros monstre, traitant de omni re* » (lettre à Julien Lemer du 23 février 1865 citée dans Pichois, 2001), que Béatrice Didier rapproche des formes brèves des moralistes du XVII^e siècle (*Littérature*, 10, 1973). Il faut donc postuler, sinon des liens systématiques entre les phrases, du moins, quelques séquences déployant une pensée.

Derrida nous invite à lancer l'hypothèse que c'est bien le cas ici et que nous pouvons faire commencer la séquence au feuillet 80 avec un risque minime de surinterprétation. Sans reproduire le texte intégralement, disons simplement que Baudelaire s'en prend à la presse en exprimant toute la répugnance qu'elle lui inspire. Face à la presse, la dynamique, la vertu, l'énergie (Béatrice Didier notait dans son article de 1973 la présence dans le texte baudelairien du langage de la physique) de la « *parole* » dans toutes ses modalités (feuillet 81) : « *amulette* », « *sacrement* », « *prière* ». Comme dans le texte de Léon Bloy, Baudelaire oppose la parole à l'écriture, le monde juif se situant du mauvais côté, le côté frappé d'« *infamie* » : « *De l'infamie de l'imprimerie, grand obstacle au développement du beau* ». Cette dernière phrase précède immédiatement, dans le feuillet 82, celle qui retient notre attention. Si une « *belle conspiration* » est à organiser, si elle vise « *l'extermination de la race juive* », c'est en réalité une conspiration contre tout ce qui fait « *obstacle au beau* », une conspiration de « *l'énergie* » contre la passivité, de la parole contre l'écriture. Il n'est donc pas assuré que l'adjectif « *belle* » soit le signe d'une prise de distance ironique de la part de Baudelaire, bien que certainement la « *race juive* » soit citée de manière métonymique pour stigmatiser tous les ennemis du « *beau* ». Et l'on sait que le « *démon* », connaissant « *le grand amour de l'Art* » du poète, « *jette* » dans ses yeux « *l'appareil sanglant de la destruction* » (« *La destruction* » dans *Les Fleurs du mal*, 1857). Benjamin commente souvent ce thème de la destruction, en le joignant à celui de l'allégorie : « *la pulsion destructive de Baudelaire n'est jamais intéressée à l'élimination de sa victime. [...]*



Baudelaire par Manet (1862)

LE PARDON MIS À NU

l'allégorie a cependant quelque relation, précisément dans sa fureur destructive, avec l'élimination de l'apparence illusoire qui émane de chaque "ordre donné", qu'il soit celui de l'art ou celui de la vie » (Baudelaire, éd. Agamben, p. 132).

Comme le souligne Starobinski, la juxtaposition du terme « bibliothécaire » avec celui de « témoin » laisse malgré tout planer le doute sur l'absolue validité de l'hypothèse : « bibliothé-

caire » appartient au registre de l'écriture et donc de l'infamie, mais « témoin », qui plus est « témoins de la Rédemption », dont on sait l'importance pour le poète, cadre mal avec ce registre.

Claude Pichois indiquait dans son volume de la Pléiade que cette phrase était « *difficile à interpréter* » (ce qui suscite, d'ailleurs, le rire des participants du séminaire quand Derrida s'en moque). Le reste-t-elle ? De quel côté pencher ? Faut-il, peut-on, pardonner à Baudelaire ?

Philosophie antique : l'épreuve des disciplines

Devant un ouvrage philosophique venu d'un lointain passé, doit-on insister sur sa distance par rapport à nous ou, au contraire, sur son actualité persistante ? Les deux démarches ont leur légitimité. Celle des historiens qui s'attachent à reconstituer ce que son auteur a pu avoir dans la tête ; celle des philosophes qui s'intéressent davantage à ce qui reste vivant de sa pensée. Le tout est de ne pas croire son approche la seule légitime, ce qui semble malheureusement être l'attitude de Pierre Vesperini dans La philosophie antique.

par Marc Lebiez

Pierre Vesperini
La philosophie antique.
Essai d'histoire
 Fayard, 496 p., 24 €

Il est aisé, quoique peu productif, de dénoncer ce que chacune des deux démarches peut avoir d'illusoire. Les philosophes peuvent être tentés de négliger les différences historiques et de mésinterpréter des propos en leur donnant une portée induue ou, au contraire, en atténuant ce qu'ils peuvent avoir eu de scandaleux lorsqu'ils furent tenus. Un exemple classique de cette difficulté est ce qu'écrit Aristote sur l'esclavage au début de sa *Politique*. Nous ne pouvons évidemment pas admettre ce qui en apparaît comme une légitimation, choquante de la part d'un philosophe de qui on attendrait au contraire un jugement fondé sur la notion d'humanité, ce que les Grecs pensaient sous le nom de *philanthropia*.

Plus gênant, quoique jamais évoqué parce qu'on ne lit pas *Les Lois*, est l'éloge que Platon fait dans cet ultime dialogue d'une institution qu'il prône et dans laquelle il nous est difficile de ne pas voir une préfiguration du Goulag. Il y a juste un siècle, avant même le stalinisme, Bertrand Russell dénonçait le « bolchevisme » de l'auteur de *La République*. De nos jours, cet argument n'est plus employé, mais comment acquiescer à l'apologie de la censure et du mensonge officiels qu'on peut effectivement lire dans le grand livre de Platon ?

Face à ce genre de critiques qu'il ne peut écarter aisément, le philosophe est tenté d'appeler l'historien au secours. De celui-ci, il peut attendre des considérations propres à le rassérer en faisant valoir, par exemple, que les esclaves des Athéniens n'étaient pas beaucoup plus mal traités que la plupart des domestiques parisiens au XIX^e siècle. S'il en va bien ainsi, les propos d'Aristote devraient moins scandaliser notre bonne conscience que nous inciter à nous interroger sur la manière dont nous traitons les immigrés dans nos pays si policés.

Mais l'historien lui-même n'est pas à l'abri d'illusions comme celles qui naissent de l'apparente persistance du sens des mots. Quand nous disons « esclavage », nous viennent à l'esprit le commerce triangulaire, les navires négriers, les morts durant l'atroce traversée, le stigmate perpétué de génération en génération dans l'Amérique ségrégationniste. Rien qui ressemble au statut des affranchis – dont certains s'enrichirent considérablement tandis que d'autres dirigeaient les administrations centrales de l'Empire romain – ni tout simplement au fait que, dans les dialogues platoniciens, les esclaves savent lire.

Et comment interpréter les références antiques à des pratiques que nous qualifions de religieuses ? Il est bien question de divinités, de prières, d'autels, de piété. Quand nous apprenons qu'Épicure était tenu pour un dieu parmi les hommes, qu'est-ce à dire ? Qu'il se comportait comme une sorte de gourou et que le Jardin était le siège d'une secte comparable à quelque Église de scientologie ou aux mormons, un Salt Lake City sous les oliviers de l'Attique ?

**PHILOSOPHIE ANTIQUE :
L'ÉPREUVE DES DISCIPLINES**

S'efforçant d'explicitier ce qu'il pouvait en être d'une école philosophique après la fondation de l'Académie, Vesperini part du fait que « *philosopher, pour Platon, c'est servir les Muses* » et il insiste sur la dimension à la fois religieuse et affective de ce groupe humain qui s'assemblait pour des réunions, des banquets, des fêtes, « *précédés d'un sacrifice aux Muses* ». Bien sûr, le disciple de Socrate ne s'est pas contenté d'officier ainsi, il a également pratiqué des « *coups de main* » pour prendre la réalité du pouvoir en Sicile. Quant à la « *connaissance suprême* » qui aurait été la sienne, elle était « *foudroyante et incommunicable* » comme « *l'illumination éleusinienne* ». S'il ne s'est pas pris pour un dieu comme ce pauvre Épicure, il n'allait tout de même pas révéler les mystères auxquels il avait accédé, c'est pourquoi ce qu'il a mis par écrit ne saurait être tenu pour la réalité de sa philosophie, laquelle aurait tout au plus fait l'objet d'une révélation sur un mode religieux.

De ce côté-là, donc, la philosophie antique n'est qu'une variante de l'éternelle religiosité, sous les diverses formes que celle-ci peut prendre. Il faut toutefois reconnaître que tel n'était pas l'usage courant du mot *philosophia*, qui s'appliquait plutôt à ce que, du fait de la critique platonicienne, nous n'osons plus appeler « sophistique ». Hormis des grands prêtres comme Platon ou Épicure, un philosophe était perçu par les Anciens comme un personnage qui mettait en scène d'éblouissantes conférences, des *performances* au sens anglais du mot. Ces beaux parleurs gagnaient beaucoup d'argent ou du moins l'hospitalité de mécènes heureux de réjouir les invités de leurs dîners en ville par ces paroles aussi charmeuses qu'un bon vin.

Vesperini semble penser que nous ne serions plus aussi sensibles aux belles paroles que ne le furent les Anciens. Les normes de l'éloquence ont changé, et encore très récemment avec l'intrusion de la télévision, mais il paraît difficile de juger que notre époque aurait perdu une telle sensibilité. En quoi les quelques « philosophes » de télévision diffèrent-ils tellement de ces brillants « philosophes » antiques ? Ils paradedent à l'écran à tout propos, leurs livres bénéficient de forts tirages et se vendent bien à défaut de se lire ; certains conseillent des présidents comme d'autres, jadis, des empereurs.

On pourrait objecter à Vesperini que, de ce point de vue, les choses ont moins changé qu'il ne le laisse entendre. S'il faisait cette comparaison, certes peu historienne, il se demanderait à quel genre de personnages penseront la plupart de nos contemporains s'ils ont à nommer un philosophe vivant. Il est probable que les noms qui leur viendront à la bouche ne seront pas ceux de professeurs au Collège de France mais plutôt ceux des beaux parleurs de la télévision. Autant dire que la conception ordinaire de la philosophie a sans doute beaucoup moins changé sur le fond que ce qui paraît à première vue.

Résolu à écrire en historien, Vesperini fait comme si l'accomplissement des rites dans la religion antique était en tout point comparable à l'attitude religieuse d'un chrétien d'aujourd'hui et, du même mouvement, il ne voit pas la similitude des comportements entre les « philosophes » beaux parleurs de l'Antiquité et ceux de l'ère télévisuelle. Cela ne tirerait gère à conséquence si ces partis pris ne l'amenaient à donner de la philosophie antique une image qu'un philosophe ne peut admettre. Sans doute y eut-il alors plus de beaux parleurs que de penseurs de la trempe de Platon. Sans doute la distinction claire que nous faisons (ou croyons faire) entre ce qui appartient à Dieu et ce qui appartient à la raison était-elle étrangère aux Anciens.

Mais toute l'entreprise de Vesperini revient à ruiner l'idée même qu'ait pu exister dans l'Antiquité quelque chose de comparable à ce que nous concevons sous le nom de philosophie. Platon était une espèce d'illuminé obsédé par la politique, Épicure se prenait pour un dieu. Quant à Aristote, les beaux dialogues qu'il a écrits sont tous perdus, et ne restent, outre les traités illisibles auxquels ne s'intéresse que « *l'histoire traditionnelle de la philosophie antique* », que la masse des *Problèmes* dans lesquels ce polygraphe écrit « *sur Homère, sur les constitutions, sur les proverbes, sur les vainqueurs aux Jeux olympiques, sur les animaux mythologiques, sur les crues du Nil, etc.* ».

Qu'a-t-on gagné à rappeler le sens que donnaient au mot *philosophia* des gens qui n'ont jamais lu une ligne de philosophie proprement dite ? L'idée même que Platon, Aristote ou Épicure puissent avoir encore quelque chose à nous dire est totalement évacuée dans ce grand nettoyage.

Entretien avec Justine Lacroix et Jean-Yves Pranchère

Censés dissoudre le lien social ou renforcer l'individualisme marchand, les droits de l'homme seraient la cause des maux actuels les plus variés. Éloignés de toute tentation polémique, la politiste Justine Lacroix et le philosophe Jean-Yves Pranchère ont entrepris une dissection méthodique de ces condamnations, anciennes ou contemporaines. Ramassé et incisif, leur ouvrage s'interroge sur les circulations surprenantes entre ces critiques émanant d'intellectuels aux positions parfois diamétralement opposées. En attendant Nadeau a rencontré les deux chercheurs et s'est demandé avec eux si les droits de l'homme rendaient idiot.

propos recueillis par Ulysse Baratin et Bamdad Shaban

Justine Lacroix et Jean-Yves Pranchère
Les droits de l'homme rendent-ils idiot ?
 Seuil, 112 p., 11,80 €

Alors que les libertés fondamentales paraissent enracinées dans les démocraties libérales, vous présentez votre livre comme une défense des droits de l'homme. Pourriez-vous évoquer les facteurs qui les mettraient en danger aujourd'hui ?

Justine Lacroix. Les facteurs ne se situent pas principalement dans le champ qui nous a occupés, à savoir le champ intellectuel ou celui de la philosophie politique. Ce qui met en danger aujourd'hui les droits de l'homme en Europe, c'est l'émergence, d'une part, de régimes autoritaires dans certains pays de l'Union européenne et, d'autre part, l'action conjuguée de deux phénomènes. D'abord la demande grandissante de sécurité, qu'on observe depuis une quinzaine d'années. Mais aussi le refus grandissant de l'immigration. Cela conduit, même dans nos démocraties dites occidentales, à une mise sous pression de certains des principes de l'État de droit.

Comment expliquez-vous ce basculement, à première vue inattendu, dans un pays comme la France ?

Jean-Yves Pranchère. Ce qui permet de parler d'une érosion des droits, c'est la cohabitation dans un même espace physique de gens qui en réalité n'appartiennent pas aux mêmes espaces de

droits. Par exemple, la cohabitation de la personne cinquantenaire de classe moyenne, qui a bénéficié toute sa vie des protections de l'État social, et du SDF dont on ne va tout de même pas dire qu'il jouit d'une prolifération de droits... Un diagnostic sur l'état des droits ne peut pas séparer la question des libertés publiques et celle des droits sociaux.

Quelle serait votre définition minimale des droits de l'homme ?

Jean-Yves Pranchère. Les droits de l'homme sont les droits fondateurs de ce que Claude Lefort appelle l'espace social démocratique. De ce point de vue, ils sont d'abord des droits civils et politiques qui définissent les conditions à partir desquelles est possible l'espace social auquel des individus peuvent participer librement et à égalité. Qu'on soit de droite ou de gauche, cette définition est la même. Mais l'exigence de l'égalité civile et politique fait immédiatement surgir la question des conditions sociales de sa réalisation. C'est ici que vont se départager des interprétations minimalistes des droits de l'homme, par exemple libertariennes – le droit de propriété est le seul droit absolu, on s'en tient là – et des interprétations qu'on qualifiera de démocratiques et de socialistes (au sens d'un socialisme démocratique) selon lesquelles, si les droits de l'homme ne se prolongent pas dans un droit social, ce défaut de réalisation va rétroagir négativement sur les libertés politiques et défaire la démocratie. Claude Lefort a pu ainsi montrer que, dès l'origine, les droits de l'homme appellent les droits sociaux comme leur condition même d'existence.



Justine Lacroix et Jean-Yves Pranchère © J. Panconi

**ENTRETIEN AVEC JUSTINE LACROIX
ET JEAN-YVES PRANCHÈRE**

Justine Lacroix. Les droits de l'homme sont les conditions de notre participation au débat sur l'organisation de nos sociétés. Conditions qui supposent la liberté d'association, la liberté d'expression, ainsi qu'une certaine forme de propriété de soi, qui ne se confondent pas forcément avec l'appropriation capitaliste. Habermas parlait d'une « co-originarité » des droits de l'homme et de la démocratie : ils ne sont pas dissociables.

Pouvez-vous nous dire quelles sont les principales critiques des droits de l'homme dans le champ intellectuel ?

Justine Lacroix. La première, c'est l'idée que les droits de l'homme sont indissociables de l'ordre marchand. Cette critique venait à l'origine plutôt de l'extrême gauche anticapitaliste, mais elle est aujourd'hui recyclée dans d'autres mouvances puisqu'on voit désormais de jeunes conservateurs marier anticapitalisme et conser-

vatisme dans une commune opposition aux droits de l'individu. La deuxième idée, qui est un grand classique de la pensée conservatrice, consiste à dire que les droits de l'homme sont facteurs de dissolution des communautés familiales et des réseaux d'entraide, de tout ce qui fait sens du point de vue social.

Jean-Yves Pranchère. Alors que, dans notre précédent livre (*Le procès des droits de l'homme. Généalogie du scepticisme démocratique*, Seuil, 2016), nous avons tenté de montrer dans l'histoire des critiques des droits de l'homme la présence de positions idéal-typiques correspondant à des dispositifs théoriques incompatibles, ce livre-ci part du constat de la répétition des mêmes arguments (et donc de la présence d'une même matrice théorique) au sein des critiques contemporaines, en dépit de la diversité des positions politiques. Régis Debray se veut de gauche, Pierre Manent assume une position conservatrice, Marcel Gauchet se définit comme un républicain soucieux

**ENTRETIEN AVEC JUSTINE LACROIX
ET JEAN-YVES PRANCHÈRE**

de la volonté générale. Ces prises de position se distribuent sur l'échiquier politique mais la masse argumentaire est à peu près identique et produit un étrange (et inquiétant) effet de consensus. On voit des partisans d'un capitalisme nationaliste reprendre la critique des droits de l'homme comme forme du néolibéralisme, tandis que des idéologues qui se prétendent anticapitalistes et libertaires, comme [Jean-Claude Michéa](#), répètent une critique des droits de l'homme platement communautarienne, pour ne pas dire autoritaire.

Historiquement, on a pu observer à partir des années 1980 une coïncidence entre la dégradation des droits sociaux et la valorisation des droits de l'homme dans le discours politique. Que pensez-vous de cet alignement ?

Jean-Yves Pranchère. Je pense que c'est un effet d'optique. Si on reprend les choses dans l'ordre, les premiers laboratoires du néolibéralisme n'ont rien à voir avec les droits de l'homme : ce sont le Chili de Pinochet, l'Amérique de Reagan, l'Angleterre de Thatcher. On est là face à des politiciens qui n'ont aucune affection pour les droits de l'homme ! Ils acceptent l'usage de la torture en Amérique latine et soutiennent l'apartheid en Afrique du Sud.

Justine Lacroix. Ni aucune sympathie pour les droits des femmes ou des homosexuels.

Jean-Yves Pranchère. Ce qui fait l'alignement, c'est la chute du mur de Berlin, qui impose le lexique des droits de l'homme comme langage commun du refus de l'oppression. Au même moment, l'amplification de la construction européenne produit toutes sortes de progrès tangibles, y compris sociaux. On n'est pas encore dans une phase univoque de délitement de l'État social. Mais, dans la seconde moitié des années 1990, quand les sociaux-démocrates sont au pouvoir partout en Europe et qu'ils ne retravaillent pas les traités, les tendances libérales et sociales entrent en divergence. Ce sont les années des succès électoraux du néolibéralisme de gauche, à la Blair ou à la Clinton. Les années 2000 seront le début de la montée en puissance, intensifiée dans la dernière décennie, d'un abandon progressif des droits de l'homme par les porteurs du projet néolibéral. George W. Bush parle encore le langage des droits de l'homme mais il mène déjà une po-

litique qui est contraire à ce langage : qu'on pense à Guantanamo et à Abu Ghraïb.

Justine Lacroix. On a longtemps pu penser que libéralisme politique et libéralisme économique étaient indissociables. Mais cette phase a été relativement courte et on voit un divorce s'opérer aujourd'hui entre ces deux concepts. Beaucoup de régimes autoritaires et conservateurs sur le plan des mœurs pratiquent une forme de libéralisme économique. Viktor Orbán par exemple, mis à part quelques mesures, respecte les règles économiques qui sont attendues par l'Union européenne.

Selon vous, l'une des faiblesses des critiques des droits de l'homme, c'est qu'on ne voit pas sur quelles politiques concrètes elles pourraient déboucher. Il n'y a aucune alternative politique aux droits de l'homme ?

Justine Lacroix. Là où les critiques ne sont pas cohérentes, c'est quand des arguments contre ce qui forme le cœur des droits de l'homme sont suivis, en dernière minute, de l'affirmation selon laquelle « nous sommes évidemment pour les droits de l'homme » ! D'où une plainte lancinante sur un individu qui serait soi-disant atomisé, couplée à un appel à renouer des liens sociaux dont les modalités ne sont guère précisées. Il existe une incantation à restaurer le sens du collectif tout en méprisant tout ce qui peut se dessiner comme nouvelles formes collectives aujourd'hui, qu'il s'agisse du foisonnement associatif ou des nouvelles formes d'engagement.

Vous parlez du foisonnement de la vie associative mais, sans non plus souscrire à l'idée d'une irrésistible montée de l'individualisme, on observe quand même ces vingt-cinq dernières années une érosion des formes d'engagement dans la vie collective. Comment faire pour défendre les droits de l'homme tout en s'attaquant à l'illimitation du projet d'autonomie individuelle ?

Jean-Yves Pranchère. Cette notion d'illimitation du projet d'autonomie individuelle n'est-elle pas un leurre qui masque une réalité tout autre, celle de l'adaptation des individus aux réquisits de leur concurrence sur le marché ? N'oublions pas que la visée néolibérale est de remplacer la démocratie politique, jugée dangereuse en raison de ses tendances socialistes, par la souveraineté du consommateur et par une société d'individus qui sont des entrepreneurs d'eux-mêmes. Or, des individus entrepreneurs d'eux-mêmes doivent obéir

**ENTRETIEN AVEC JUSTINE LACROIX
ET JEAN-YVES PRANCHÈRE**

aux ordres du marché sur lequel ils doivent investir intelligemment le capital qu'ils sont eux-mêmes. Il est étrange de voir là-dedans une autonomie individuelle illimitée, en oubliant d'ailleurs que toute autonomie est autolimitation.

Oui, mais c'est vendu comme tel...

Jean-Yves Pranchère. Mais c'est extrêmement problématique ! Il faut distinguer l'autonomie individuelle de la prise en charge par soi-même de sa propre exploitation, même si la frontière est difficile à tracer.

Justine Lacroix. Quand les critiques des droits de l'homme mettent en cause l'illimitation du sujet individuel, ils s'insurgent contre la propension à traduire toute forme de désir en un « droit à ». Ce n'est évidemment pas tout à fait faux. Il existe bien des « *pathologies de la liberté juridique* » pour parler comme Axel Honneth. Il existe une tendance dans nos sociétés à considérer que la résolution de tous les problèmes sociaux va passer par le droit. L'autre sens de l'illimitation renvoie à la critique conservatrice qui a été faite de l'extension des droits dans la période récente. Soyons clairs, on parle ici des droits des femmes et surtout de ceux des homosexuels. Pourtant, le choix de redéfinir l'institution du mariage n'est pas, au sens strict, une question qui relève d'un droit individuel qui serait devenu « illimité ». Il s'agit d'un choix politique qui considère que cette institution, définie par des devoirs et des responsabilités, établit un lien entre deux personnes qui peuvent être de sexe différent ou pas. C'est un choix collectif.

Jean-Yves Pranchère. L'expression « mariage pour tous » a pu brouiller ce point en suggérant qu'on ne discutait pas des conditions d'accès à l'institution familiale, mais de l'extension d'une liberté individuelle. L'institution matrimoniale a toujours été un damier à cases multiples. Nous y avons ajouté, à bon droit, une case « mariage homosexuel ».

Néanmoins, la grammaire mise en avant dans ces questions est toujours celle des droits de l'homme. C'est toujours la question des libertés fondamentales qui doivent être respectées.

Justine Lacroix. Il y a un accroissement de la logique contentieuse. Les juristes le montrent.

Mais cela répond beaucoup plus à la logique du client consommateur qu'à la logique de l'individu autonome protégé par les droits de l'homme.

Justement, vous écrivez que c'est l'approfondissement de la logique des droits de l'homme qui permet de lutter contre cette logique proliférante du consommateur juridique...

Justine Lacroix. Les droits de l'homme ne sont jamais uniquement les droits de l'individu. Ce sont les droits de l'homme en société. C'est le droit d'entrer en relation les uns avec les autres. Tous les droits qui sont énumérés dans la Déclaration ne visent que ça. La liberté d'expression, la liberté d'association, de libre communication, le droit de contracter mariage... Ce sont les droits de l'homme en société et c'est pourquoi ils peuvent être limités pour préserver la vie collective. Des libertés individuelles pourraient être par exemple limitées au nom de la protection de l'environnement. Il n'y a pas de contradiction avec la logique des droits de l'homme. Le but, c'est de faire vivre un monde commun. On a de plus en plus aujourd'hui une vision tronquée de l'individualisme qui est confondue avec la figure du consommateur égoïste ne se préoccupant que de son bien-être immédiat. L'individualisme est quand même une notion beaucoup plus riche. L'individu n'est souverain qu'en société et qu'avec d'autres.

À ce sujet, vous semblez opérer un retour à Castoriadis à la fin du livre. Le surgissement de cet auteur plutôt associé à des théories révolutionnaires peut surprendre.

Jean-Yves Pranchère. Nous sommes plus proches de Lefort que de Castoriadis. Mais Castoriadis avait le mérite de ne pas dissocier autonomie individuelle et autonomie collective. Les contemporains qui recyclent la critique des démocraties libérales faite par Castoriadis, mais en imputant aux droits de l'homme les maux que Castoriadis expliquait par la dynamique du Capital, falsifient le sens de cette critique (qui voulait radicaliser la démocratie et non la protéger contre elle-même). Cette conception repose sur une dissociation entre autonomie individuelle et autonomie collective que refusait Castoriadis. Si on veut que les droits de l'homme soient une dimension de la liberté collective (qui suppose l'intégration sociale) et ne soient pas un simple cadre de ce que Robert Castel appelait « *l'individualisme négatif* », il faut poser la question de savoir quel est le type d'autonomie collective qui permet l'autonomie individuelle.

Mourir de dire

Mourir d'écrire ? *Le titre donne d'emblée la perspective du livre de Rachel Rosenblum, allant à contre-courant de l'idée selon laquelle dire, écrire, l'épreuve de traumatismes extrêmes, voire les revivre « dans des conditions plus favorables » (Sándor Ferenczi), sous l'égide d'un psychanalyste, serait cathartique ou salvateur. Cette pratique peut être délétère.*

par Carine Trévisan

Rachel Rosenblum

Mourir d'écrire ?

Shoah, traumatismes extrêmes

et psychanalyse des survivants

PUF, coll. « Le fil rouge », 190 p., 23 €

Psychiatre, psychanalyste, membre de la Société psychanalytique de Paris, Rachel Rosenblum commence par examiner les cas de Primo Levi et de Sarah Kofman. Deux suicides. Ces deux auteurs sont passés, pour le premier, du registre du témoignage de son expérience des camps nazis, parlant en partie au nom de ceux qui n'ont pas survécu (les « naufragés »), à un registre plus personnel. Pour la seconde, d'écrits philosophiques et esthétiques à une autobiographie, *Rue Ordener, rue Labat*, où elle dit son reniement par sa mère biologique et son amour (coupable) pour sa mère adoptive, qui l'a sauvée de la déportation. Sarah Kofman se suicide peu de temps après la publication de ce livre. Passage fatal d'une « écriture-écran » à une écriture à visage découvert, une « écriture à risques » ? s'interroge audacieusement Rachel Rosenblum.

L'auteure reste prudente. Dire ou écrire une intimité dévastée n'entraîne pas nécessairement un suicide. Mais elle pose la question de l'attitude de l'analyste, lorsqu'il est confronté à des patients ayant fait l'expérience de violences extrêmes ou ayant « hérité » d'un legs mortifère. Ainsi ce qu'on nomme les « orphelins de la Shoah », tel [Georges Perec](#), dont le père, mobilisé, meurt dès le début de la Seconde Guerre mondiale (Perec a quatre ans) et dont la mère disparaît en 1943, assassinée à Auschwitz.

Rachel Rosenblum évoque Pontalis, l'un des analystes de Perec. Il aurait rendu à ce dernier le

manuscrit de son livre le plus saisissant, *W ou le souvenir d'enfance*, avec ces mots (selon une citation de Philippe Lejeune, extraite d'un carnet de Perec non destiné à la publication) : votre « tas de reliques ». Rachel Rosenblum, elle, se propose de relire *W* à la lumière d'une scène bouleversante. Sur son lit d'agonie, Perec, faisant un geste de la main, un double V, demande son livre. C'est par un détour extrême, inventif, qu'il a pu dire sa douleur d'enfant.

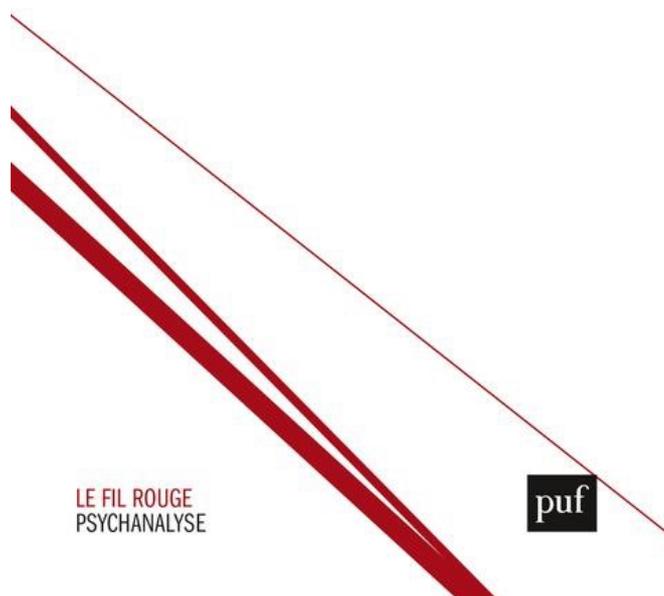
L'auteure étudie également d'autres cas d'évitement de confrontation frontale avec des traumatismes dévastateurs. Ainsi, Benjamin Wilkomirski, dont le livre *Fragments, une enfance, 1939-1948* (publié initialement en 1995) décrit le destin d'un enfant juif qui, après avoir vu son père être abattu sous ses yeux, est déporté à Maidanek. Le livre se présente sous la forme d'un conte noir. Des scènes à la limite du tolérable. Ainsi, le corps d'une femme morte qui accouche, non d'un enfant mais de rats. Rachel Rosenblum retrace le « vrai » parcours de Benjamin Wilkomirski. Ce livre est une « imposture ». L'auteur est en réalité un enfant abandonné, adopté par une famille suisse. Son vrai nom est Bruno Grosjean. Il a squatté l'univers de la Shoah pour dire sa souffrance. Pourquoi pas ? se demande Rachel Rosenblum. Acceptons les ruses (telles celles d'Ulysse, peut-être), les inventions des patients, le gel des affects, afin qu'ils ne s'effondrent pas. Mais l'analyste ne s'en laisse pas conter. Elle reste lucide. Ainsi, le cas d'une patiente, qui pense avoir été violée par son père, et « offre » à l'analyste des rêves effrayants, où elle se retrouve comme une poupée « morte vivante ».

Les patients peuvent être des « *kleptomanes de la mémoire* », pour reprendre une expression du neurologue Oliver Sacks, faute de pouvoir accéder à leurs propres souvenirs. Rachel Rosenblum

Rachel Rosenblum

Mourir d'écrire ?

Shoah, traumas extrêmes
et psychanalyse des survivants



MOURIR DE DIRE

utilise une expression plus poétique : « *le trou du souffleur* ». L'ouvrage se conclut sur un chapitre inattendu, intitulé « Voyages de mémoires », centré sur Romain Gary et Emmanuel Carrère.

Gary évoque un voyage dans le pays de son enfance (non la Lituanie, où il est né, mais la Pologne, où il a été élevé, à Varsovie). Voyage effectué en 1966, où rien ne reste des traces de la destruction de la ville. C'est en visitant la section d'un musée de Varsovie consacrée à la révolte du ghetto que Gary s'évanouit. Il ne se sentait pas juif mais il a ressenti subitement dans cette ville « *cette immense, cette massive absence, celle des juifs* ». Gary (qui n'était pas un imposteur mais qui s'est créé de multiples identités de substitution) se suicide en 1980.

Emmanuel Carrère, malgré les réticences de sa mère, qui ne veut pas qu'il écrive sur son grand-père (collaborateur), transgresse l'interdit : « *il*

faut que quelqu'un se charge des souffrances, que quelqu'un fasse retour sur ces souffrances ». Il tourne un film dans une ville russe, Kotelnitch, où a été détenu pendant plus de cinquante ans un prisonnier de guerre hongrois. Qui retrouve, hagar, son pays. Le grand-père de Carrère a disparu lui aussi, sans doute mort sans sépulture. Et sans doute pas à Kotelnitch. Carrère écrit cependant : « *Kotelnitch, pour moi, c'est là où on séjourne quand on a disparu* ». Un immense détour géographique et symbolique. Emmanuel Carrère ne s'est pas suicidé.

Citant le beau livre de Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, portant sur les cryptes où nous enfermons nos secrets, Rachel Rosenblum écrit : « *que la maladie soit liée à une ouverture de la crypte demeure une question* ». « *On peut mourir de ce que certaines choses n'aient pas été dites. Mais on peut aussi bien mourir de ce qu'elles aient été dites* ». Peut-on, ou non, mourir de dire ?

Morale de l'espace public

D'un côté, une histoire de la philosophie de l'architecture, proposant de penser celle-ci comme « anarchitecture » et possibilité d'un espace public. De l'autre, une série d'enquêtes sociologiques menées auprès des populations pauvres de Roubaix, où il s'agit de voir comment l'espace périphérique de la relégation est produit en « espace populaire » par ses habitants. Deux théories et pratiques très différentes face au « capitalisme comme logique spatiale ».

par **Éric Loret**

Ludger Schwarte
Philosophie de l'architecture
 Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni
 Zones, 528 p., 25 €

Collectif Rosa Bonheur
La ville vue d'en bas.
Travail et production de l'espace populaire
 Amsterdam, 240 p., 18 €

Le lien entre l'ouvrage de Ludger Schwarte, professeur de philosophie à la Kunstakademie de Düsseldorf (dont Olivier Mannoni a également traduit cette année les Notes pour un art futur aux Presses du Réel), et celui du [collectif Rosa Bonheur](#) (université de Lille, laboratoire Clersé) est certes ténu, mais il constitue une porte d'entrée à l'un et l'autre de ces essais. Disons que le second pourrait être l'illustration et le complément bien-venus d'une intuition développée par Schwarte au centre de sa somme, mais que ce dernier n'illustre guère, son texte étant tout théorique : « Les espaces publics ne sont pas seulement ceux où l'on trouve asile face à la force exécutive de l'État. Ils sont aussi, par contrecoup, des espaces de protection contre un climat étouffant, des espaces dans lesquels une autre morale s'applique, comme à la piscine dans laquelle on se dénude, aux thermes où l'on s'assoit ensemble pour suer, ou dans les banquets où l'on distribue et offre de la nourriture. »

Les sociologues du collectif Rosa Bonheur ont plongé dans ces espaces qu'ils nomment non pas publics mais « populaires » (on dira plus tard si l'on peut glisser de l'un à l'autre), en partant d'un questionnement simple et en allant contre les

idées reçues : « *que font les gens qui ne font rien ?* » Pas besoin d'être réellement « pauvre » pour connaître la réponse, il suffit par exemple d'être un intellectuel précaire de la classe moyenne : ceux « *qui ne font rien* » travaillent, souvent autant et parfois plus que des salariés. Sauf qu'ils ne gagnent pas leur vie avec ce travail, parce que la valeur n'en est pas – ou plus – reconnue et qu'ils en font donc cadeau.

L'enquête de terrain dans les quartiers défavorisés de [Roubaix](#) montre ainsi ce que l'on savait déjà : les chômeurs ne le sont pas par plaisir d'être assistés mais, puisque l'économie marchande et salariée ne veut pas de leur travail et qu'en outre la protection sociale est détricotée année après année, ils développent une autre forme d'économie, dite « de subsistance » : « *Précisément parce que les protections propres à la société salariale viennent à manquer, les classes populaires confinées aux marges du salariat se sont organisées, à des degrés divers, pour y produire des ressources de subsistance en lien avec ce qui reste des systèmes institutionnels de protection sociale. Ainsi, des formes de travail orientées par des rationalités plus sociales qu'économiques refont surface. Les liens de réciprocité et les ressources de l'ancrage acquièrent une nouvelle centralité dans la production des modes d'intégration et de sécurisation des parcours* ». Bien entendu, Roubaix est aussi un cas très particulier de désindustrialisation brutale ayant créé des masses de « *travailleurs "en trop"* ».

On va rencontrer au fil des enquêtes divers types de travail, qui créent de nouveaux espaces : au domicile (pour les femmes), à ciel ouvert pour les « *garagistes de rue* » et dans tous les « *espaces délaissés* » par la fermeture des anciens lieux de

MORALE DE L'ESPACE PUBLIC

production. Et aussi ce que les auteurs appellent une « centralité », contre l'idée de « ghetto » ou de « communautarisme », mais également contre celle d'« assignation à résidence par les pouvoirs publics » : à savoir que « la géographie résidentielle des familles populaires [...] est aussi caractérisée par une grande proximité résidentielle avec la parenté ». Ainsi, « Zoubida, dont la famille nombreuse est ancrée à Roubaix depuis trois générations, n'a jamais envisagé d'acheter dans une autre ville », et de même « Soraya [...] vit et travaille aujourd'hui dans le quartier de son enfance, où vivaient déjà ses grands-parents ». Une stratégie économique fondée sur la solidarité et la proximité dont on ne peut pas franchement dire qu'elles caractérisent un certain type de cultures ou de religions. Mais si cet espace populaire se perçoit comme « central » et comme « ancrage », il est aussi ouvert et « point de départ », puisque « ceux qui parviennent à conserver un emploi s'installent dans les villes environnantes ».

Au-delà de l'enquête de terrain et de ses mille anecdotes éclairantes, le collectif Rosa Bonheur élabore une théorie de la « morale » de l'espace populaire : en cela, il donne un contenu possible à la morale qu'évoque Schwarte pour définir certains espaces publics, mais sans tomber dans « une vision irénique des solidarités populaires ». La ville vue d'en bas cherche en effet aussi à expliquer l'échec de vingt-cinq ans de « politiques urbaines de métropolisation et de rénovation des quartiers populaires » avec leur « dogme de la mixité sociale ». C'est, arguent les auteurs, que ce type de politique bien intentionnée mine précisément la « centralité populaire » et détruit les structures d'ancrage, car « les dispositifs de responsabilisation sont en réalité souvent des dispositifs de culpabilisation ».

Ainsi le travail de subsistance sera-t-il par exemple jugé illégal ou encadré par des associations pour devenir travail gratuit. Or « le sentiment d'injustice attaché à la perception des discriminations provoque en retour un travail sur soi qui s'apparente à une forme de contre-investissement symbolique, via l'attachement à des valeurs et des principes à même de restaurer une honorabilité et un prestige : le travail, sa division genrée, l'identification au quartier et à sa communauté d'origine, le sentiment religieux sont les supports de production d'appartenances respectables et ont des effets sécurisants ». Cette mo-

rale suppose également un « contrat implicite avec les administrations, enjoignant à se comporter comme de "bonnes autorités" ». C'est précisément ce contrat que bafouent les politiques actuelles fondées (dans le meilleur des cas) sur un schéma progressiste : en réalité, comme l'écrivent les auteurs, l'articulation de cette économie morale populaire et d'une « visée émancipatrice demeure à l'état de potentialité ». S'il y a une politique, elle est plutôt de résistance à des gouvernances perçues comme ayant trahi le contrat moral.

Si l'essai des sociologues de Lille dit ce qui est, l'ouvrage du philosophe de Düsseldorf dit, quant à lui, ce qui pourrait être. Aussi bien, on pourra trouver sa perception de l'espace public assez idéaliste – il s'en est défendu dans plusieurs entretiens. L'espace public débordant de fait largement l'espace populaire. Il est un ouvroir plutôt qu'une réalité : « l'architecture de l'espace public [...] rend possibles les processus performatifs de toute nature, et pas seulement la manifestation de pouvoir ou la transgression de l'ordre. Dans les espaces publics, les situations expérimentales les plus différentes peuvent se produire. On peut y mettre en scène des parcours de la production d'expériences créatrices de collectifs. Il faut donc considérer comme un modèle d'espace public la place urbaine dont l'élément caractéristique n'est pas le construit, mais justement ce qui n'est pas construit, non pas les encadrements matériels, mais les possibilités de mouvement, d'influence et de privation dans lesquelles peuvent apparaître de nouvelles configurations de la perception ». C'est peu ou prou le noyau de la démonstration de Schwarte, dans laquelle on retrouve des accents ranciérisés, et qu'il énonce dès le début – dans une brillante analyse d'Anaximandre, proposant de penser l'arkhè comme ce qui « définit la frontière qui donne sur l'indéfini » : « l'architecture est aussi la négation collective des édifices ».

Philosophie de l'architecture s'ouvre sur une intuition forte : « Les principaux événements de la Révolution française se sont déroulés sur des emplacements et dans des lieux qui n'avaient pas encore cent ans d'âge : dans la cour intérieure du Palais-Royal, sur le Champ-de-Mars, sur les places urbaines, sur les boulevards et dans les parcs, dans les théâtres, les salles de variétés et les restaurants. Aucun de ces espaces physiques n'existait dans le Paris du milieu du XVII^e siècle. Dans quelle mesure l'espace public a-t-il influencé la Révolution de Paris ? » La réponse n'est

MORALE DE L'ESPACE PUBLIC

évidemment pas déterministe. Certes, il existe, comme l'a montré Foucault, des architectures de la discipline et du contrôle : ce que Schwarte, pour le dire très vite, propose d'appeler « l'architectonique ». Mais, avant cela, le philosophe a déplacé le concept d'architecture, qui pour un bâtiment n'est « *ni la structure interne, ni simplement la coque extérieure, mais au-delà ce en quoi un corps vient à apparaître et la manière dont il le fait* ». Dans un sens leibnizien, l'architecture « manifeste » s'expose toujours à « *des forces de perception* », elle est toujours un système dynamique comprenant « *une face matérielle extérieure et une face perceptive intérieure [...] pliées l'une dans l'autre* ».

Ces thèses ne s'énoncent cependant pas aussi simplement et directement qu'on peut ici en donner le sentiment. Elles aussi sont dans les plis : l'ouvrage compte 528 pages et constitue, par-delà la réflexion politique qu'il propose, une somme historique sur la philosophie de l'architecture. Schwarte dialogue avec presque tous les auteurs ayant évoqué de près ou de loin le sujet et analyse leurs thèses, de la philosophe Sylviane Agacinski à la sociologue Sharon Zukin en passant par Nelson Goodman ou Louis-Sébastien Mercier. Après avoir disséqué les formes de « *l'architectonique du pouvoir* », il en vient naturellement à son opposé, l'espace public comme « *anarchitecture* », avant de tenter une synthèse sous le titre « Les conditions architectoniques de la démocratie ».

C'est dans la section médiane, celle sur l'espace public, que se rêve le mieux la sortie d'un espace populaire vers un espace totalement démocratique. En examinant l'étymologie de « public », Schwarte remonte au grec « *theatron* », un lieu de rassemblement où se croisent ceux qui ne doivent pas se croiser selon l'architectonique de la relégation : femmes, esclaves, étrangers, enfants y trouvent une scène et la possibilité de l'expérimentation. Chez Platon, analyse Schwarte, c'est le lieu où « *le mélange des genres et l'expérimentation du possible [font] vaciller la hiérarchie* ». Ainsi de la place urbaine, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à Tahrir ou Nuit debout : « *les femmes et les hommes qui, jusqu'alors, n'avaient aucune signification politique, qui étaient anonymes et sans voix, ces gens que l'on discriminait en les présentant comme une plèbe faible d'esprit, prirent soudain conscience de leur puissance et définirent des formes de vie. Si elles le purent, c'est en raison d'ouvertures d'espace qui leur*



permirent de se manifester, de se rassembler librement, de se mêler, de se comparer, de se disputer et de raisonner publiquement ».

L'espace public de Schwarte est donc un espace potentiel, au même titre que les sociologues du collectif Rosa Bonheur parlaient d'une « potentialité » de la visée émancipatrice. Comment entendre cette potentialité ? Non pas comme le fruit d'une volonté (on sort du coup du concept d'émancipation) mais comme la rencontre fortuite d'atomes durant leur chute, sans parier sur une perfectibilité ou non de l'être humain : « *En tant qu'événements, dépendant de l'actualisation et de l'incarnation, les actes sont, pour l'essentiel, indéterminés. La capacité qu'a un homme à commencer signifie qu'il échappe à toute prévisibilité* », conclut Schwarte. « *Cette capacité de l'homme et la propension qu'ont les choses à s'engager dans ce commencement leur viennent par l'espace public. Cet espace les rassemble, ils forment en lui un collectif, sans être fabriqués et enchaînés conformément à une fin donnée.* »

L'art, c'est queer

Questionnant l'usage de ce mot désormais passe-partout et son antagonisme présupposé avec l'art conventionnel, la galeriste Isabelle Alfonsi propose de « construire les lignes d'un art queer » pour donner un autre avenir à l'art contemporain.

par Paul Bernard-Nouraud

Isabelle Alfonsi

Pour une esthétique de l'émancipation

Construire les lignées d'un art queer

B42, coll. « Culture », 160 p., 22 €

Sous ses dehors de manifeste, *Pour une esthétique de l'émancipation* offre cet immense avantage d'être parfaitement discutable dans ses propositions tout en étant difficilement contestable dans l'état des lieux que dresse son autrice. En préférant l'articulation théorique à la digression polémique, Isabelle Alfonsi donne à son essai un ton qui accorde au lecteur la possibilité de réfléchir et de discuter posément chacun des arguments qu'elle présente.

Dans le contexte actuel et sur de tels sujets, la pente était glissante, et la volonté de produire une littérature de combat eût été légitime. Mais c'est sur un autre plan qu'Alfonsi situe, dès son avant-propos, ses analyses, en se prévalant notamment de la pensée de sa préfacière, la philosophe Geneviève Fraisse, qui, écrit-elle, lui « a permis de comprendre comment transformer une réflexion sur la domination en réflexion sur l'émancipation ». Transformation que l'autrice situe sur le terrain de l'histoire de l'art contemporain sans quitter pour autant celui du féminisme, en ménageant un espace commun, celui de l'art queer dont elle se propose ici d'amorcer une histoire.

De manière réursive, l'art queer agit en effet aux yeux d'Alfonsi comme un révélateur de « ce sur quoi l'Histoire de l'art jette un voile pudique : les corps sexués et désirants, la création collective, les affects partagés à l'origine des œuvres, les effets d'exclusion ». Sur ce point, la pratique a précédé la théorie sans pour autant réorienter véritablement « le grand récit de l'Histoire blanche, hétéronormative, validiste et bourgeoise » qui informe l'essentiel de l'histoire de l'art, fascinée par les génies individuels et soudainement per-

plexe, pour ne pas dire indifférente, face aux collaborations artistiques.

C'est pourquoi, assure Isabelle Alfonsi, l'adoption d'« une pensée queer émancipatrice » permettrait de déjouer le mythe « de l'artiste isolé (au masculin puisque la figure du génie rejoue indéfiniment le système de la différence sexuelle), celui de la division de l'art en disciplines constituées en bloc solides, et celui d'une différence fondamentale entre l'activisme et l'art ». Toutes distinctions qu'abolit la vision queer en tant qu'elle désigne, selon les termes de son théoricien David Halperin, une « identité désessentialisée et purement positionnelle ».

Ce qui pourrait être un premier sujet de discussion. Comment la désignation d'une situation identitaire fluctuante (l'autrice déclarant elle-même : « j'aime être un flux », ce qui n'est peut-être pas la plus heureuse des formulations mais a au moins le mérite de la clarté), comment pareil rejet, donc, est-il ramené dans l'orbite de la nomination par un mot-étiquette qui pourrait aisément se convertir en mot-fétiche ? Mais là n'est sans doute pas l'essentiel, ne serait-ce que parce que la question de la résistance à la convention se fera plus cruciale dans les passages que l'autrice consacre aux œuvres.

Avant cela, Isabelle Alfonsi, elle-même galeriste, examine les conditions d'exposition desdites œuvres, et s'en prend avec Thomas McEvelley au modèle du *white cube* qui s'est imposé dans la plupart des galeries d'art contemporain du monde, où le visiteur se trouve conduit – plus que séduit – dans « une chambre esthétique », selon l'expression de McEvelley, dans la mesure où « le white cube soutient le mythe que nous nous y tenons essentiellement en tant qu'êtres spirituels ».

Certes, il n'est pas donné à tout le monde d'avoir le loisir de se comporter en pur esprit après une rude journée de travail ; et déconstruire le

L'ART, C'EST QUEER

caractère illusoire, voire factice, de la soi-disant neutralité spatiale d'une galerie a pour vertu de dévoiler les présupposés sociaux, pour ne pas dire les préjugés de classe, qui président à son aménagement. Toutefois, n'y a-t-il pas quelque danger à refuser en bloc les possibilités qu'autorise ce genre d'illusion qu'est l'espace d'une galerie, le temps d'une visite ?

Alfonsi s'intéresse davantage pour sa part, parmi les artistes et parmi ceux qui les étudient, à « *des personnes mettant en avant leur partialité au lieu de l'ignorer* », revenues de la croyance en la possibilité de parler « *depuis nulle part* », et s'adressant à un public considéré lui aussi comme une « *personne entière avec des affects, des humeurs et des engagements et non comme spectateur.rice de l'art désincarné.e* ». Encore une fois, le « nous » universitaire a si souvent masqué un « nous » communautaire que la revendication d'écrire une histoire de l'art depuis un « *"nous" – encore utopique peut-être – d'une communauté en formation* », comme le précise Isabelle Alfonsi dans son glossaire, a quelque chose de franc et de réjouissant.

Dans sa formulation pourtant se devine aussi l'autre versant d'une contradiction possible. D'un côté, il faudrait que chacun expose et définisse son identité avant que de parler ou de créer ; de l'autre, il faudrait que l'assignation identitaire ne détermine pas la parole ou la création de chacun, puisque celles-ci permettent précisément de redéfinir en permanence les identités. On comprend bien que dire d'où l'on parle n'est pas la même chose que de déclarer qui l'on est ; mais on comprendrait aussi que la demande de répondre à l'une comme à l'autre exigence puisse être pareillement ressentie comme une façon de river l'autre à ce qu'il est ou à ce que l'on voudrait qu'il soit. Or c'est justement dans cet écart, cette schize, ce jeu, que peut se loger une distance critique vis-à-vis des œuvres elles-mêmes, recul qui n'est évidemment pas absent de l'essai d'Alfonsi, mais qu'elle semble quelquefois suspendre.

Dans le cas de Michel Journiac, par exemple, qu'Isabelle Alfonsi relie dans le chapitre 3 au mouvement de libération homosexuelle français et au sida, elle rappelle que l'artiste fut « *élève du séminaire* » et que « *le vocabulaire religieux traverse tout son travail* », au moins depuis la performance intitulée *Messe pour un corps*, en 1969, où, selon elle, son auteur prend « *au pied de la lettre la conception du white cube comme*

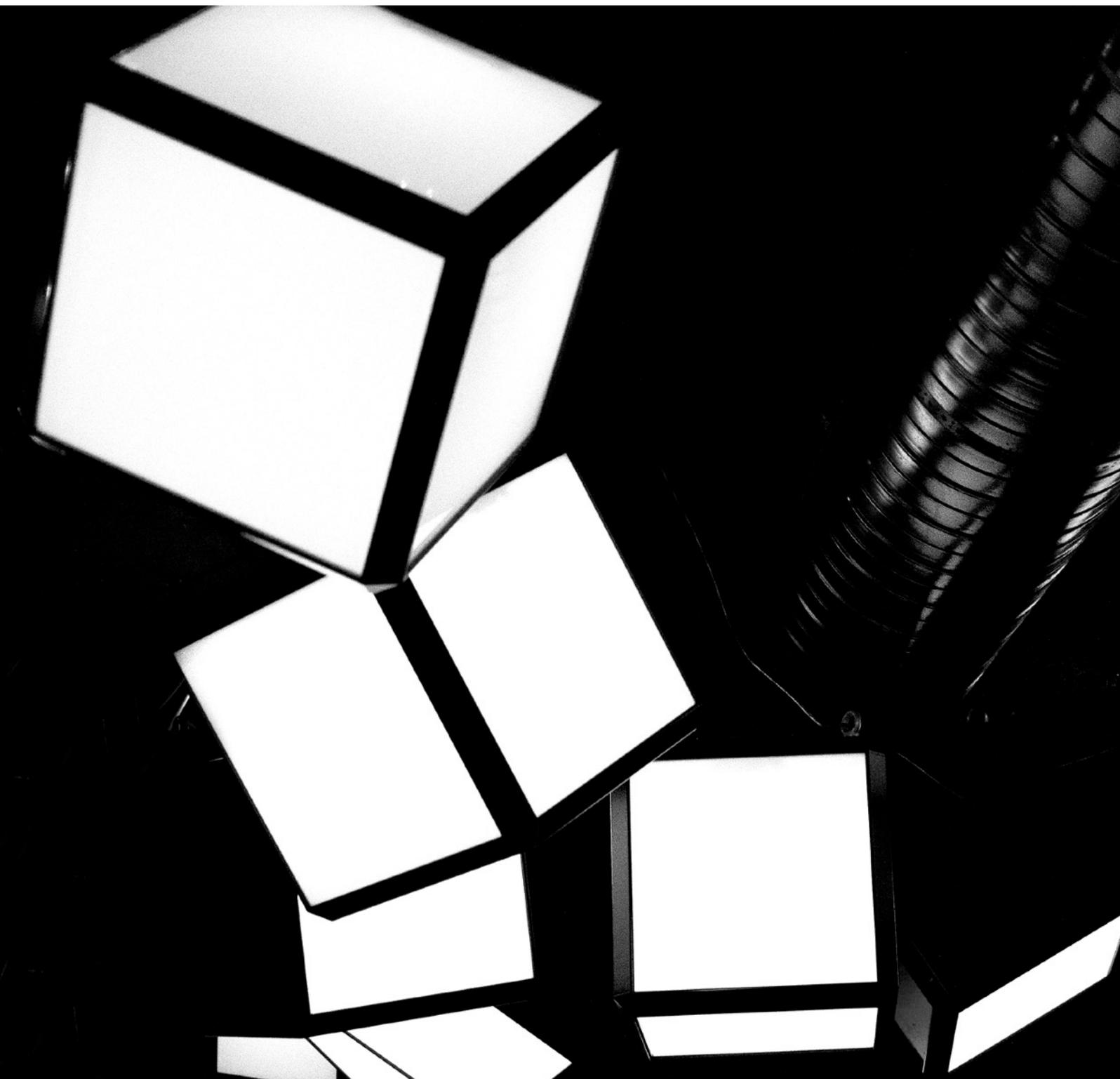
église ». Mais Alfonsi s'arrête là, sans examiner dans quelle mesure cette littéralité qui pousse Journiac à confectionner une hostie avec son propre sang relève potentiellement moins de la profanation que de l'exacerbation du rite de l'incarnation, et sans voir qu'elle serait par conséquent plus prompte à provoquer des schismes que des révolutions.

L'approche d'Isabelle Alfonsi a pour elle de ne pas réduire l'œuvre de Journiac à cette dimension, et d'en explorer la complexité en montrant aussi l'urgence dans le contexte postérieur de l'épidémie de sida à laquelle se greffe, aux États-Unis notamment, une politique réactionnaire visant à intimider toute forme d'expression queer consciente de la responsabilité qui incombe à un art activiste dans la lutte contre la maladie. En ce sens, Alfonsi réussit à écrire une histoire de l'art des singularités dans laquelle le singulier est la condition, et non l'adverse, du politique. Elle fait par là la preuve qu'un travail de recontextualisation et de remémoration est porteur d'une charge critique permettant de contrecarrer l'effacement sociographique dont sont l'objet les œuvres queer, en particulier celle de Felix González-Torres, et qui vise le plus souvent à en « *permettre une plus large commercialisation* ».

Un tel constat, sur lequel on peut bien tomber d'accord, élude cependant la question de la capacité des œuvres à résister, par elles-mêmes, à ces méthodes de neutralisation et de réappropriation. Il ne fait, par exemple, aucun doute, comme le suggère Isabelle Alfonsi, que l'esthétisation à laquelle recourt Robert Mapplethorpe dans ses photographies de pratiques sexuelles considérées comme déviantes soit une stratégie efficace pour les inscrire dans le domaine de l'art. Logiquement, son efficacité pour les prémunir contre l'esthétique dominante est beaucoup moins certaine.

Reconnaître avec l'autrice que le minimalisme, dont le *white cube* est issu, s'est lové avec d'autant plus d'aisance dans une vision chic et pure de l'art que ses objets étaient apparemment coupés de la subjectivité de leurs auteurs ne signifie pas que l'investissement de celle-ci dans la corporéité des artistes queer évite la fascination que suscite la monstration d'un corps sexué ou souffrant, d'autant moins qu'en Occident elle peut se prévaloir de toute une tradition iconographique, elle aussi d'extraction chrétienne.

Si d'éminentes critiques d'art, comme Catherine Millet, peuvent aujourd'hui croire défendre la



© Jean-Luc Bertini

L'ART, C'EST QUEER

liberté artistique aussi bien qu'un héritage culturel en revendiquant le « *droit à se faire importuner* », revendication symptomatique, comme le note Alfonso, d'« *une approche libertaire du sexe oubliouse des effets de domination [qui] conduit presque mécaniquement à la défense des dominants* », c'est précisément en s'appuyant sur cette parenté entre certaines des formes de l'art queer et

les formes d'art dominant qui les ont récupérées. L'enrayement des tactiques de subversion n'est pas seulement l'effet de la puissance du marché, il peut aussi résulter d'une impuissance de l'œuvre. Sur ces sujets, l'histoire de l'art comme l'esthétique se privent d'une partie de leur pouvoir critique si elles sous-estiment les capacités du formalisme à discerner les indices stylistiques de la domination qu'elles entendent contrer.

Regards suppliciés

Une exposition à la Fondation Giacometti met en scène les œuvres de jeunesse de l'artiste en traçant un rapport éclairant avec sa lecture de Sade.

par **Catriona Seth**

Giacometti/Sade – Cruels objets du désir
Fondation Giacometti, Paris
Jusqu'au 9 février 2020

Au numéro 5 de la rue Victor-Schœlcher, un immeuble de style Art Déco, inauguré en 1914, illustre de manière éblouissante l'inventivité et les talents multiples de son premier propriétaire, qui en fut également le concepteur : Paul Follot fit édifier sur cette parcelle du quartier Montparnasse un atelier et des appartements particuliers pour sa famille, en soignant les décors, dont des boiseries où se déclinent le chêne, l'érable ou encore l'ébène, des mosaïques, des ferronneries d'art admirables. Créée en 2003, la Fondation Giacometti s'y est installée. Détenant un fonds important, elle y a remonté l'atelier du sculpteur et y organise des manifestations culturelles. Dans ce bel endroit inattendu, une exposition provoque une rencontre que l'on pourrait – à tort – croire inattendue elle aussi, entre le marquis de Sade (1740-1814) et Alberto Giacometti (1901-1966). Si chacun peut se représenter sans problème ses statues, en particulier les figures émaciées de *L'homme qui marche* (1961), les réalisations de jeunesse de l'artiste suisse, très différentes, sont moins bien connues. La Fondation Giacometti, grâce au commissariat de Christian Alandete et Serena Bucalo-Mussely, propose de les découvrir.

Un premier rapprochement avec Sade se dessine dès le titre de cette exposition : « Cruels objets du désir ». Ce que donnent à voir les œuvres rassemblées, ce sont surtout les objets de cruels désirs ou la mise en scène de désirs cruels. Si la démarche du sculpteur helvétique s'inscrit au plus près de celle du divin marquis, ce n'est pas un hasard. Les documents présentés (lettres, journaux, livres ou revues annotés de la main de Giacometti, cahiers d'esquisses, etc.) apportent la preuve de l'importance de l'œuvre et de la biographie de Sade pour le jeune artiste. Installé à Paris depuis quelques années, Giacometti est

alors le proche de Georges Bataille ou d'André Masson ainsi que de Luis Buñuel et de Salvador Dalí. Il se penche, le crayon à la main, sur les articles de Maurice Heine mais aussi sur les textes mêmes de l'auteur de *Justine*. Une lettre à André Breton de 1933 affirme ainsi : « *Hier lu Sade qui me passionne beaucoup* ». Ce qui retient l'Helvétiste chez l'écrivain sulfureux semble être cette conjonction entre liberté, érotisme et violence, cet univers des possibles entrevu par l'imaginaire, cette mise à l'épreuve des limites.

Nombre des dessins n'avaient jamais été exhibés auparavant. Ils côtoient des objets, mais aussi des photographies d'œuvres disparues. Sculptures et croquis laissent entendre qu'il ne saurait y avoir d'harmonie entre les sexes et que toute pénétration est abus. Ils témoignent d'une attirance pour l'érotisme noir avec des femmes étranglées, égorgées ou mutilées, d'étranges créatures proches de mantes religieuses, des formes parfois angulaires, parfois massives, des membres disjoints, arcs bandés ou sagaies, de bizarres mécaniques.

L'inconfort provoqué est traduit dans une photographie de Man Ray datant de 1931, *Femme portant l'Objet désagréable d'Alberto Giacometti*. Nous y voyons une sorte de phallus démesuré hérissé de dents – écho inversé du fantasme de la *vagina dentata* ? –, manipulé par une brune aux seins blancs nus dont le geste paraît tendre mais le regard inquiet. Les « *objets mobiles et muets* » du début des années 1930 contiennent une charge de cruauté perceptible par tout spectateur, leur manque fréquent de lisibilité immédiate intensifie leur capacité à provoquer une sorte d'effroi fasciné. Nous sommes souvent proches d'un univers onirique dans lequel le supplice infligé aux êtres et aux objets est également infligé à chacun d'entre nous, voyeurs horrifiés et consentants, forcés de comprendre ou tout au moins d'interpréter ce que suggèrent les contraintes subies par les formes et les êtres – l'œil est d'ailleurs à plusieurs reprises montré ou suggéré au sein de l'œuvre, nous regardant regarder, suscitant un



REGARDS SUPPLIÉS

vertige proche de celui provoqué par des expériences littéraires de Bataille ou cinématographiques de Buñuel à la même époque.

Si l'exposition ne peut manquer d'intéresser les admirateurs de Giacometti, avec cette révélation d'un créateur qui se cherche encore mais utilise déjà des formes simples et très puissantes, elle fascinera également tous ceux qui s'interrogent sur la fortune posthume du « divin marquis »,

*Alberto Giacometti, « Homme et femme » (1928-29)
Centre Pompidou © Succession Alberto Giacometti
Fondation Giacometti Paris/Adagp Paris 2019*

alors même qu'il était encore difficile d'avoir accès à ses écrits. Elle complète notre vision de cette espèce de « moment Sade » autour de 1930 lors duquel une génération a vu dans l'auteur de *La philosophie dans le boudoir* une sorte de frère ou d'éternel prochain, révélateur de la part d'ombre de chacun d'entre nous, médiateur littéraire de nos pires pulsions et d'une esthétique du cruel dont le surréalisme a su faire son fonds.

Claude Régy et le fond du théâtre

En 1978, Claude Régy monte une pièce de Peter Handke, Les gens déraisonnables sont en voie de disparition, suivie de Par les villages en 1983. Leur traducteur en français, Georges-Arthur Goldschmidt, se souvient du travail avec le metteur en scène décédé le 26 décembre 2019.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Claude Régy avait, sans égale, cette intuition du verbe, comme soudaine, pourtant longuement vécue et mise en pratique. Elle faisait voir ce que le texte recelait. Les foudroiements ralentis du texte, dans *La chevauchée sur le lac de Constance* comme dans *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke, donnent lieu à des genèses de niveaux de sensibilité, à la fois inattendues et évidentes. Le travail du verbe, c'est-à-dire l'acte de traduire, mis au service de la mise en corps au théâtre, prend dans le travail avec Claude Régy une puissance qui surgit comme à l'insu de l'un et de l'autre.

Tout à coup, le « sens » s'établit, sans discussion possible ; lui, le metteur en scène, se fait découvreur de textes qu'il ne restitue pas seulement, mais qu'il prend par en dessous, dévoilant leur pas-encore, leur proximité à eux-mêmes, les faisant apparaître tels quels. « *J'entends alors Grégor, l'écrivain de Par les villages – Peter Handke –, dire cette phrase à la vieille femme slovène : "repasse le linceul de nos spectateurs ironiques et, à leur dernière heure, fais leur entendre leur rire d'aujourd'hui"* », écrit Régy dans son livre *Espaces perdus* (Plon, 1991).

Les spectateurs étaient parfois désemparés de se reconnaître grâce à lui tels qu'ils ne se connaissaient pas, surpris par eux-mêmes. Les mises en scène de Claude Régy se mettent en place là où la signification assignée se défait.

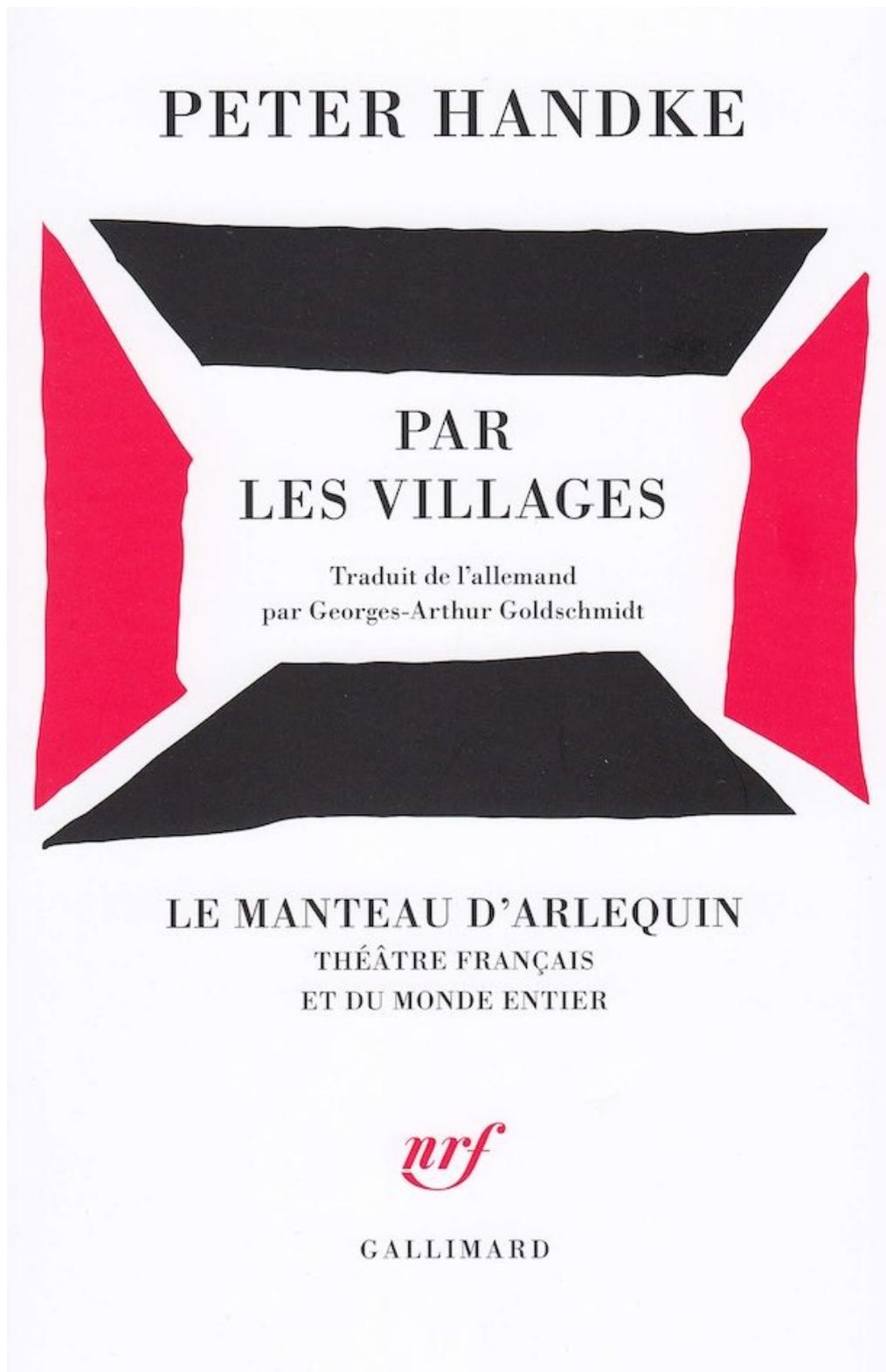
Le travail de mise en scène des *Gens déraisonnables sont en voie de disparition*, en 1977-1978, ne pouvait se faire qu'à partir de la traduction et celle-ci devint d'emblée orale. Ce fut pour l'une et l'autre pièce de Handke un long travail de plusieurs mois consécutifs ; cela se passait dans le quartier des Halles, au bout d'un escalier souvent emprunté par Jean-Jacques Rousseau et était interrompu par un excellent déjeuner dans un petit restaurant de la rue du Jour, une condition de base.

La traduction se faisait au magnétophone avec de fréquentes interruptions pour parvenir, dans la rigoureuse fidélité au texte, à sa sonorité théâtrale ; cela n'allait pas sans contestations réciproques, sans petites disputes, au bout desquelles la raison théâtrale et la traduction parlaient d'une même voix. Un tel accord supposait, à tout le moins, une évidente complicité érotique fondée sur des récits d'adolescence de l'un et de l'autre. Sans une sensibilité commune, sans une manière semblable de se situer dans l'imaginaire du monde réel, la correspondance entre le texte écrit et sa mise en voix aurait peut-être été condamnée à l'échec. Elle fut, de plus, aidée par les maintes copies dactylographiées, sans cesse reprises par l'assistant de Claude Régy, Armando Llamas, auteur doué d'un théâtre fécond et prolix.

Le travail à haute voix – il y en eut une lecture préalable en présence de Gérard Depardieu, à l'atelier de Claude Régy – n'avait pas pour rôle de mettre les acteurs en valeur, comme il l'écrit dans le même livre : « *Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène, mais dans la tête des spectateurs* ».

Ce que visait Claude Régy, c'était d'aller par-delà, si ce n'est en deçà de l'apparence des mots, comme s'il s'agissait de saisir l'entre-langues, ce qui échappe dans la traduction. Comment la langue se déborde elle-même, comment elle ne contient pas ce qu'elle dit, mais l'indique, comment le sens n'en est que la surface. C'est là-dessus que porte, peut-être, tout l'effort de Régy, faire apparaître cet avant de parler dont la parole est issue.

En 1983 commença la mise en place du grand poème dramatique de Peter Handke *Par les villages* et l'attention de Régy s'attachait particulièrement au grand monologue final dont la mise en langue se fit dans la passion de le dire tel quel. Il



CLAUDE RÉGY ET LE FOND DU THÉÂTRE

fallait *faire entendre*, le rythme du texte reposant sur un temps plus long, autrement situé dans le corps, sur une respiration plus accentuée en allemand.

Mais, dans l'œuvre théâtrale de Claude Régy, Peter Handke n'occupe que quelques années.

Tous les textes que Régy a mis en scène, dès 1952, près d'une cinquantaine, touchent tous une frontière très précise, mais d'autant plus difficile à fixer où le langage s'inverse dans le moment qui l'a fait naître. Ce que tel drame ou tel personnage voulait dire ne disparaît pas pour autant, mais reste en suspens, inentamé. C'est cet imprononcé qui est peut-être au fond du travail de Claude Régy.

Quatre femmes en scène

Du ciel tombaient des animaux de Caryl Churchill par Marc Paquien au Théâtre du Rond-Point ; Rosa Luxemburg Kabarett, écrit et mis en scène par Viviane Théophilidès au Théâtre des Déchargeurs : ces spectacles, fort dissemblables, offrent tous deux le plaisir de voir quatre femmes réunies sur un plateau.

par Monique Le Roux

Caryl Churchill

Du ciel tombaient des animaux

Mise en scène de Marc Paquien

Théâtre du Rond-Point

Jusqu'au 2 février 2020

Viviane Théophilidès

Rosa Luxemburg Kabarett

Théâtre des Déchargeurs

Jusqu'au 1^{er} février 2020

Dans les écoles de théâtre, les filles sont plus nombreuses que les garçons, mais dans le répertoire il y a plus de rôles d'hommes. Surtout, les femmes cessent plus tôt d'être distribuées que leurs collègues masculins. Un spectacle tel que *Du ciel tombaient des animaux* constitue une belle exception. Sur le plateau de la petite salle Jean Tardieu sont présentes quatre grandes actrices. Elles n'appartiennent pas vraiment à la même génération, mais leur apparence doit en donner l'impression : « *elles ont toutes au moins soixante-dix ans* », selon les didascalies du texte. Caryl Churchill avait elle-même soixante-dix-huit ans quand elle a écrit et créé au Royal Court de Londres la pièce *Escaped Alone*, titre original d'après la citation du livre de Job : « *Moi, le seul rescapé, je me suis sauvé pour te l'annoncer. Le feu de Dieu est tombé du ciel, il a brûlé les brebis et les pâtres jusqu'à les consumer.* »

Depuis ses débuts, Caryl Churchill associe des thématiques politiques et féministes à une grande invention formelle. En 1974, elle a été la première femme auteure résidente au Royal Court de Londres. En 1984, elle a obtenu une reconnaissance internationale grâce à *Top Girls*, avec des rôles exclusivement féminins, pendant de *Soft Cops*, aux rôles exclusivement masculins. La traductrice de *Escaped Alone* (L'Arche, 2020), Élisabeth Angel-Perez, évoque une prédilection, à ce

sujet, pour la littérature à contrainte. En 2002, Peter Brook créait *Far Away* aux Bouffes du Nord et écrivait : « *Avec une finesse de style et un humour quasi surréaliste, Caryl Churchill pénètre dans les zones les plus obscures de la réalité quotidienne, là où la vie intime se lie au chaos universel.* » Marc Paquien est un des rares metteurs en scène français à s'être intéressé de longue date à cette œuvre. Il avait déjà adapté, avec Nathalie Richard, plusieurs pièces pour les dramatiques de France Culture. Dans le programme, il parle d' « *une écriture puissante et singulière dans le paysage théâtral* ».

Quatre femmes prennent le thé ; trois d'entre elles sont voisines. Elles dialoguent en des répliques très brèves, souvent interrompues, parfois allusives. Elles semblent parler du quotidien, de leurs familles, de leurs souvenirs d'avant la retraite, des changements dans le quartier. Mais parfois elle amorcent un long soliloque qui trahit, pour Sally la phobie des chats, pour Vi le meurtre de son mari, pour Lena les symptômes de la dépression, puis elles reprennent leurs échanges. L'inverse se produit pour Mrs. Jarett : c'est une femme de passage que les trois autres ont accueillie dans leur cercle. Elle participe parfois à leur conversation mais, à la fin de chacune des huit séquences, passe à un registre très différent. Elle entre dans un monologue d'avant ou d'après la catastrophe, en résonance avec la citation de Job en exergue de la pièce. La traduction française du titre, *Du ciel tombaient des animaux*, correspond, elle, aux visions les plus inattendues, cocasses ou effrayantes, jusqu'à ce qu'elles rejoignent la réalité contemporaine, celle des incendies en Australie. Rien d'étonnant que la dernière prise de parole, pour Mrs. Jarett, soit la répétition (plus d'une vingtaine de fois) de : « *j'ai une de ces rages mais une de ces rages* ».

Conformément aux didascalies, les trois femmes se tiennent dans « *le jardin de Sally* » par « *un*

QUATRE FEMMES EN SCÈNE

après-midi d'été » sur « *plusieurs chaises dépareillées* », alignées. La quatrième (Dominique Valadié) entre en scène et va les rejoindre : « *je marche dans la rue et il y a une porte entr'ouverte dans la palissade et derrière, trois femmes que j'ai déjà vues* ». Mais, à chaque fin de séquence, elle se lève, s'approche de la salle, dans un halo de lumière blafarde (Alain Paradis), pour une adresse comme prophétique. Son apparence de rescapée tranche avec celle des autres, dans leurs vêtements pittoresques, hauts en couleur (costumes de Claire Risterucci), qui se détachent sur le mur du fond monochrome, esquisse de jardin par Emmanuel Clolus. Lena (Charlotte Clamens), Sally (Danièle Lebrun), Vi (Geneviève Mnich) restent assises pendant toute l'heure de représentation. C'est une performance de compenser cette position statique par l'expressivité du jeu, la vivacité de la gestuelle, les variations de tons, sans aucune surenchère de virtuosité. Se manifeste, dans cette interprétation, tout l'art et la rigueur de Marc Paquien, familier du travail avec de grandes actrices, d'Anouk Grinberg à Dominique Blanc.

Ce n'est pas minimiser le rôle de Bernard Vergne, animateur du *Rosa Luxemburg Kabarett*, que de privilégier, dans ce très beau spectacle, les quatre femmes en scène. Viviane Théophilidès a écrit, selon ses termes, « *une partition* », qu'elle dirige ; mais elle est aussi présente sur le plateau, dans « *la splendeur de l'âge* », comme le disait Marguerite Duras de Madeleine Renaud. Sophie de La Rochefoucauld, son ancienne élève au Conservatoire supérieur d'art dramatique de Paris, redonne vie à Rosa Luxemburg. Anne Kupfer, elle aussi son ancienne élève, chante, d'une voix superbe, à six reprises, aussi bien une mélodie de Hugo Wolf qu'une complainte yiddish ; elle fait entendre les mots de Jacques Prévert, de Viviane Théophilidès, de Louise Michel, les seuls qu'elle ait elle-même mis en musique. Géraldine Agostini est au piano et interprète aussi sa propre chanson, « *La Lune* », sur des paroles toujours de Viviane Théophilidès. Mais toutes deux participent aussi au jeu.



Rosa Luxemburg Kabarett de Viviane Théophilidès, Théâtre des Déchargeurs © Pascal Gély

Ils sont cinq dans un petit espace pour composer le portrait de la révolutionnaire, incarcérée à plusieurs reprises – assassinée en janvier 1919 avec Karl Liebknecht –, la théoricienne marxiste, la grandeoureuse de la vie. Ils sont quatre à poser des questions à Rosa/Sophie, qui n'efface pas sa propre personne, qui évoque par exemple sa mère, elle aussi juive polonaise, qui les interpelle sur la situation actuelle : « *Et où en est l'opacité du monde ? – Elle est à son comble* ». Cette dramaturgie brechtienne n'empêche en rien une pleine incarnation. En très grande actrice, Sophie de La Rochefoucauld donne une force impressionnante à son personnage. Toute la joie de vivre irradie en elle, exprimée encore par la prisonnière, dans sa magnifique correspondance, manifestée par exemple dans l'émerveillement devant les mésanges charbonnières. Elle fait entendre, avec une conviction animée par son propre engagement, les discours, les prises de position contre les réformistes, jusqu'aux dernières paroles, non pas proférées, mais écrites dans le journal *Die Rote Fahne*, à la veille de la mort : « *L'ordre règne à Berlin. Sbières stupides ! Dès demain la révolution se dressera de nouveau avec fracas, proclamant à son de trompe pour votre plus grand effroi : "J'étais, je suis, je serai"* ». »

Le spectacle a été créé pendant le Festival d'Avignon 2018, au Théâtre des Carmes, fondé par André Benedetto, comme un hommage aussi à celui qui y avait présenté en 1970 son long poème *Rosa Lux* ; mais il n'a rien perdu de sa nécessité.

Archives et manuscrits (5)

Aperçus d'un cahier inédit de Paul Valéry

Pour cette nouvelle livraison d'« Archives et manuscrits », chronique tenue collectivement par les chercheurs de l'ITEM [1], Micheline Hontebeyrie présente le Cahier « Août 1933 » de Paul Valéry, récemment édité. Une parution qui constitue en soi un événement.

par Micheline Hontebeyrie

Un cas d'espèce

Resurgi d'un parcours obscur, le Cahier « [Août 1933](#) », acquis par la Bibliothèque nationale de France aux enchères du 26 septembre 2003 à l'hôtel Drouot, est forcément revêtu d'une aura singulière. Inédit authentique, son absence de l'imposante édition en fac-similé [2], ainsi que de toute reproduction, intrigue. Traces vives d'une réflexion exercée chaque matin par Paul Valéry de 1894 à 1945, les quelque 260 cahiers connus ne gageaient-ils pas, depuis un demi-siècle, l'infrangibilité du monument ?

L'édition typographique, qui reproduit l'aspect du cahier original, donne à vérifier pour la première fois les caractéristiques dont nos travaux depuis plusieurs décennies soulignent la pratique et l'intérêt. La disposition des fragments sur la page, les espaces laissés vierges, les hésitations, les suspens, les biffures, reports et ajouts, rendent évidente la non-linéarité d'une écriture qui obéit aux fulgurances de la pensée.

Un autre regard

D'emblée, bien avant l'accord éditorial, un cahier d'écolier d'un format identique à celui de l'auteur recueille ma transcription, qui calque de façon stricte la graphie du texte. La saisie sur fichier Word libère pour l'équipe Valéry de l'ITEM la connaissance des fragments ; et leur étude critique peut se mettre en place, sous la conduite de Nicole Celeyrette-Pietri, tandis qu'elle mène en parallèle l'achèvement du tome XIII des *Cahiers 1894-1914*.

Cette mise en regard imprévue d'un cahier des années 1930 et des cahiers de 1914 se révèle à tous égards féconde. En 1933, le statut public de Paul Valéry a évolué de façon spectaculaire, jalonnant sa vie d'instant et de rencontres mémo-

rables. Et à la recherche abstraite, jadis presque exclusive, se mêlent désormais des notes que teinte un substrat intime ou dans lesquelles se répercutent, elliptiques, les échos du *monde actuel*.

Alors que les événements de 1914 ne se profilaient qu'à peine dans l'écriture, le Cahier « Août 1933 » laisse percer des bribes d'une actualité anxieuse. La paix en Europe, pour Valéry, doit reposer sur un rapprochement franco-allemand ; or, par les plus célèbres de ceux qui ont dû fuir l'Allemagne nazie (Albert Einstein, Thomas Mann), il sait que se prépare un nouveau cataclysme. La personnalité de Hitler, au pouvoir depuis janvier 1933, et l'instauration d'un régime brutal le révulsent, leur emprise sur les individus offusque sa raison [3].

Un creuset génétique

L'écriture des Cahiers fait partie intégrante des « aventures » d'un Moi manœuvrier dont la quête inlassable est « *comparable à une navigation* [4] ». Ses essais, ses tâtonnements, sont autant d'exercices permettant d'orienter la voile.

Le temps de réflexion protéiforme se dote d'un rôle profondément germinatif. Dialogue certes avec soi-même, mais qui se nourrit aussi, en filigrane, de la communication avec autrui. Certains de ces germes concourent à l'infinie recherche tendant à définir un « temps vrai » ou s'efforçant d'atteindre au « Secret de la prose [5] ».

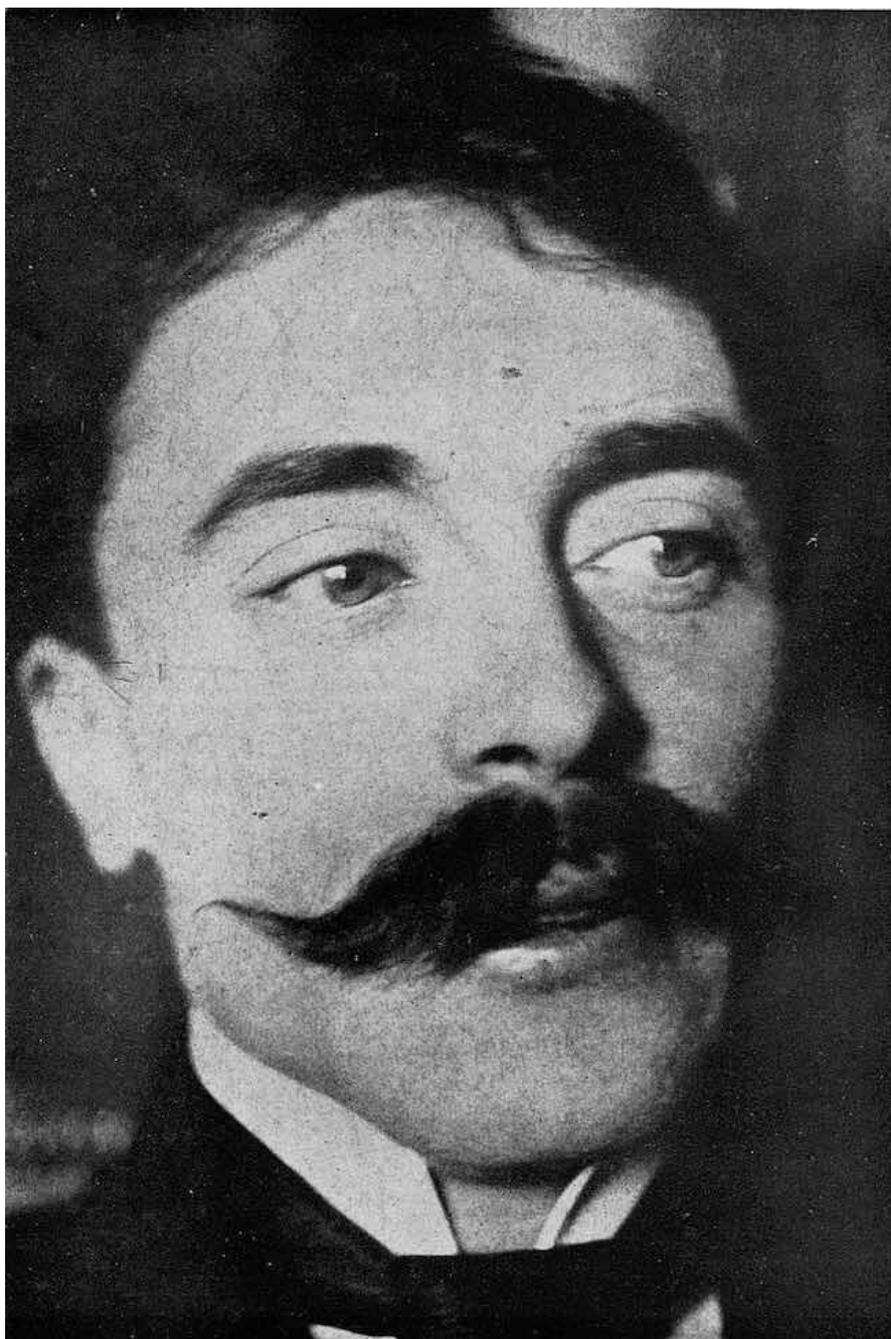
D'autres sont ferments d'incidence immédiate. Tel l'appel au modèle wagnérien pour traduire « *la douleur* » liée à l'« *intense sensation d'intimité* » que génère la relation d'amour innervant les proses poétiques d'*Alphabet*. Ou encore, infusant le *Degas Danse Dessin* en cours d'écriture, les notes télégraphiques sur le langage (« Vénérie »,

**ARCHIVES
ET MANUSCRITS (5)**

« Cunas ») ou « la volonté » et « l'intelligence » dans l'art.

**Flagrance
de « L'Artiste-poète »**

Que l'on se figure Paul Valéry, à l'aube, devant son cahier avec tasse de café et cigarette allumée – dont la cendre parfois troue le papier. À « La Polynésie », propriété amie où il séjourne alors, sa fenêtre s'ouvre sur le paysage méditerranéen qui lui est cher. Ses impressions de poète affleurent, infiltrant la réflexion : « *la plaine de la mer se fait plus visible – prend couleur à partir de la nuit* » ; ou mieux, s'annoncent : « *Je fais quelques vers au réveil* », stimulés par l'« *aurora [...] vraiment vermeille* » et « *le vert aigre des pins* ». Observés à la lunette, deux petits voiliers viennent colorer les pages. La tentation diariste, ne se redoutant plus, fertilise le terreau scriptural : « *Décrire ce qu'on a vu, éprouvé* », c'est « *fabriquer au moyen d'éléments discrets qui peuvent entrer dans ∞ autres combinaisons* » la représentation de « *propriétés du moment original* ».



Paul Valéry (1893) © Gallica/BnF

Réinséré à sa juste place, le Cahier singulier « Août 1933 » invite à apprécier d'un regard neuf la densité fondatrice de ces « contre-œuvres » matutinales [6]. Reflet d'un mois de pensée et de vie, il témoigne de la richesse inchoative de l'écriture valéryenne.

1. **Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS-ENS).**
2. Les 29 volumes (plus de 27 000 pages) des *Cahiers* en fac-similé furent édités par le CNRS entre 1957 et 1961.
3. Jugement catégorique : « *fascisme, bolchevisme et nazisme sont des idolâtries primitives à ingrédients mystiques* » (*Ca-*

hiers, vol. 16, p. 814 : déc. 1933). Cf. cette note abrupte de 1935 : « *Vois-tu : tous les hommes qui ont exercé une puissance affective sur les masses sont des tarés.* » (BnF ms, NAF 19034, f. 342).

4. Ces citations et celles qui suivent sont extraites du Cahier « Août 1933 ».
5. Voir aussi Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, « Incidences génétiques des *Cahiers* de Paul Valéry », *Genesis* 32/11, p. 75-83.
6. « *Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-fini* » (*Cahiers*, vol. 20, p. 678).