

ÉON

Numéro 98
du 26 février au 10 mars 2020

La mémoire post-exotique



Le *Journal* de Sándor Márai

Numéro 98**Transmission**

C'est autour de la transmission du passé que semble s'organiser la Une de ce nouveau numéro d'*En attendant Nadeau*.

Un article de Pierre Benetti initie à l'univers « *post-exotique* » et apocalyptique que l'on doit à l'imagination puissante d'Antoine Volodine, alias Manuela Draeger, l'auteur de l'opus 44 d'un ouvrage qui devrait en compter 49. « *Un monde sans filiation* » ni transmission, où le passé n'est qu'un « *autrefois sans repère* ».

Transmission fragile : c'est son fils Iegor Gran qui, dans l'ironique roman *Les services compétents*, retrace la vie de l'écrivain et dissident Andreï Siniavski. David Novarina rappelle que ce dernier avait publié en 1959 dans la revue *Esprit*, un pamphlet sur le réalisme socialiste. Son arrestation a provoqué une vague de protestations. Il fut condamné à sept ans de détention dans un camp de travail.

Autre attitude face l'oppression totalitaire avec Sándor Márai dont on commence à publier le journal, « *une partie absolument majeure de l'œuvre* » selon Gabrielle Napoli. Le premier volume (l'édition hongroise en comporte dix-huit) couvre les années 1943 à 1948, de la guerre à l'exil. C'est la décision de l'exil qui l'emportera pour Márai, contrairement à Kertész : « *Plutôt s'étioler quelque part, sourd et muet, que rester ici et discuter avec ce peuple immoral, voleur, lâche, rapace et cruel.* » L'attachement à la langue,

le désir de la transmettre l'emportent sur toute autre considération pour l'écrivain, au demeurant grand connaisseur de toute la tradition littéraire française.

Sur un autre plan de la transmission, la philosophie se confond-elle avec son histoire, avec le passé de la pensée, ou bien offre-t-elle des problématiques et des concepts toujours actuels ? Selon Pascal Engel, Claude Panaccio présente la meilleure défense d'un style d'histoire de la philosophie qui soit à la fois récit historique et reconstruction rationnelle.

La question de la transmission et de la langue est capitale dans la condition juive. Ce numéro apporte quelques éléments de compréhension, et d'abord avec Jean-Yves Potel qui ouvre le dossier délicat du rôle de la Pologne dans la Shoah.

Dans des articles qui seront publiés par la suite « en différé » (outre la curieuse histoire par Dominique Goy-Blanquet d'un pseudo-traité de Galilée), Elsa Grugeon consacrera un article à *31° Nord 35° Est*, de Khalil Tafakji, cartographie minutieuse de la colonisation israélienne. Claire Paulian s'interrogera sur la persistance de l'antisémitisme en France à propos du livre de Cloé Korman, *Tu ressembles à une juive*.

Une exposition consacrée à l'Arte Povera au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, le MAMC, est pour Ulysse Baratin l'occasion de saluer l'action de Maurice Allemand qui en fut le directeur de 1947 à 1966 : comment transmettre la nouveauté ?

J. L., 26 février 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, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric 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 : © Jean-Luc Bertini / Statue de Sándor Márai à Košice (aujourd'hui en Slovaquie), sa ville de naissance

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE

p. 4 Constance Debré

Love Me Tender
par Marie Étienne

p. 6 Manuela Draeger

Kree
par Pierre Benetti

p. 8 Colette Fellous

Kyoto Song
par Norbert Czarny

p. 10 Trois correspondances d'André Gide

par Jean-Pierre Salgas

p. 12 Iegor Gran

Les services compétents
par David Novarina

p. 13 Cloé Korman

Tu ressembles à une juive
par Claire Paulian

p. 15 Linda Lê

Je ne répondrai
plus jamais de rien
par Hugo Pradelle

p. 17 Bertrand Leclair

Aux confins du soleil
par Cécile Dutheil

p. 19 Guy Régis Jr

Les cinq fois où j'ai vu mon père
par Sébastien Omont

p. 21 Charles Dickens

Les papiers posthumes
du Pickwick Club
par Marc Porée

p. 23 Torgny Lindgren

Klingsor
par Maurice Mourier

p. 25 Sándor Márai

Journal.
Les années hongroises.
1943-1948
par Gabrielle Napoli

p. 27 C. E. Morgan

Tous les vivants
par Liliane Kerjan

p. 30 Les Macariennes

par Maité Bouyssy

p. 32 Claudia Rankine

Citizen.
Ballade américaine
par Claude Grimal

IDÉES

p. 34 Mark Antliff

Le fascisme d'avant-garde
La mobilisation du mythe,
de l'art et de la culture
en France (1909-1939)
par Paul Bernard-Nouraud

p. 37 Samuel Challéat

Sauver la nuit
par Maurice Mourier

p. 38 Charles Enderlin

Les Juifs de France
entre République et sionisme
par Jean Goldzink

p. 40 Stéphane François

L'occultisme nazi
par Marc Lebiez

p. 42 Audrey Kichelewski,

Judith Lyon-Caen,
Jean-Charles Szurek,
Annette Wieviorka (dir.)
Les Polonais et la Shoah.
Une nouvelle école historique
par Jean-Yves Potel

p. 45 Daniele Vegro

Moi, Galilée, qui ne suis
qu'un homme
SNML : Anatomie
d'une contrefaçon
par Dominique Goy-Blanquet

p. 47 Friedrich Nietzsche

Lettres d'Italie
Marc de Launay
Nietzsche et la race
par Jean Lacoste

p. 50 Claude Panaccio

Récits et reconstruction.
Les fondements de la méthode
en histoire de la philosophie
par Pascal Engel

p. 53 Khalil Tafakji

Chroniques géographiques
de la colonisation israélienne
par Elsa Grugeon

ARTS PLASTIQUES

p. 56 Saint-Étienne,

chaudron de l'art moderne
par Ulysse Baratin

THÉÂTRE

p. 58 Lluisa Cunillé

Massacre
par Monique Le Roux

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](#).

Être mère et rien d'autre ?

Love Me Tender. Le titre du livre de Constance Debré, avec ses majuscules à tous les mots, à l'américaine, est une demande d'amour mais il claque comme un coup. « Tender », en anglais, signifie tendre. En français, on entendrait plutôt tendu, tendeur (ce qui tend quelque chose), ou tenderie (chasse pratiquée avec des pièges...) à cause du r après le e : c'est la finale en e qui pour nous, en français, adoucit. À remarquer que, même dans son sens habituel d'affection, « tendre » est ambivalent puisqu'il s'applique aussi à ce qui peut aisément être divisé, découpé et mâché. Ce que n'est pas la narratrice !

par Marie Étienne

Constance Debré
Love Me Tender
 Flammarion, 190 p., 18 €

Constance Debré l'a-t-elle voulu ainsi ? Ou bien a-t-elle cédé au goût immodéré de l'américanisation ? Toujours est-il que ce « *tender* », à la fois tendre et dur, correspond à merveille au récit qu'il chapeaute. J'écris « récit » bien que l'auteur (ou l'éditeur ?) ait préféré le sous-titrer son livre « roman ».

L'exergue tirée de l'*Orestie* d'Eschyle, « *On peut être père sans mère* », rappelle, s'il en était besoin, combien les écrits grecs donnent à lire, à voir, des situations, des personnages qui ne cessent pas de nous interroger et de nous renvoyer à nos propres démons. L'assertion se renverse, elle se malaxe dans ce livre où la mère est hors norme : on peut être mère sans père, ou mère sans fils, ou fils sans mère (l'enfant, ici, est un petit garçon).

Dès les premières lignes, qui sonnent comme une déclaration de guerre, tant elles vont à l'encontre de ce qui est communément admis, tant elles claquent, interpellent : « *Je ne vois pas pourquoi l'amour entre une mère et un fils ne serait pas exactement comme les autres amours. Pourquoi on ne pourrait pas cesser de s'aimer. Pourquoi on ne pourrait pas rompre* », on comprend qu'on n'est pas en présence de l'image traditionnelle de la mère, à laquelle toute femme est tenue de coller.

Comme Constance Debré, petite-fille de Michel Debré, la narratrice est d'un milieu très bourgeois, elle est mariée, elle a un fils et exerce le métier d'avocat. Mais elle quitte son mari et son métier pour mener une vie autonome, dans un studio qu'elle occupe seule. L'enfant est partagé, pendant un temps, entre ses deux parents, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre. Et brusquement tout change, la narratrice veut divorcer : elle est « *passée aux filles* ». Le mari cherche à la reprendre, mais elle refuse. Ce qu'il ne pardonne pas, en « *mec qui fait le mec devant sa meuf* ».

La narratrice s'interroge sur l'amour. Qu'est-ce que ce sentiment qui régit tout, qu'on nous inflige ? À qui profite-t-il ? « *Je regarde les autres et je ne vois que des mensonges, et je ne vois que des fous.* » Elle n'aime plus son mari. L'a-t-elle jamais aimé ? Quant à lui, il refuse le divorce. Par amour, par dépit, par orgueil ? L'enfant, avec qui, jusque-là, les rapports de la mère étaient bons, confirme les propos de son père (qui le manipule ?) : il n'aime plus sa mère, il ne veut plus la voir, même il la hait.

Le père demande la garde exclusive du garçon qui a alors huit ans, la déchéance de l'autorité parentale de la mère, qu'il accuse d'inceste, de pédophilie, de lectures pornographiques (Bataille, Duvert, Guibert). Le fils écrit une lettre au tribunal, affirmant que sa mère est démente. La juge, lors de l'audience qui ne dure qu'un quart d'heure, est manifestement impressionnée par ces accusations. Elle désigne un psychiatre pour l'expertise des trois. Et signe une ordonnance qui conclut notamment à l'inceste. La narratrice s'exclame : « *l'interdit magnifique [...] Un vrai crime de mec. Presque une reconnaissance pour*

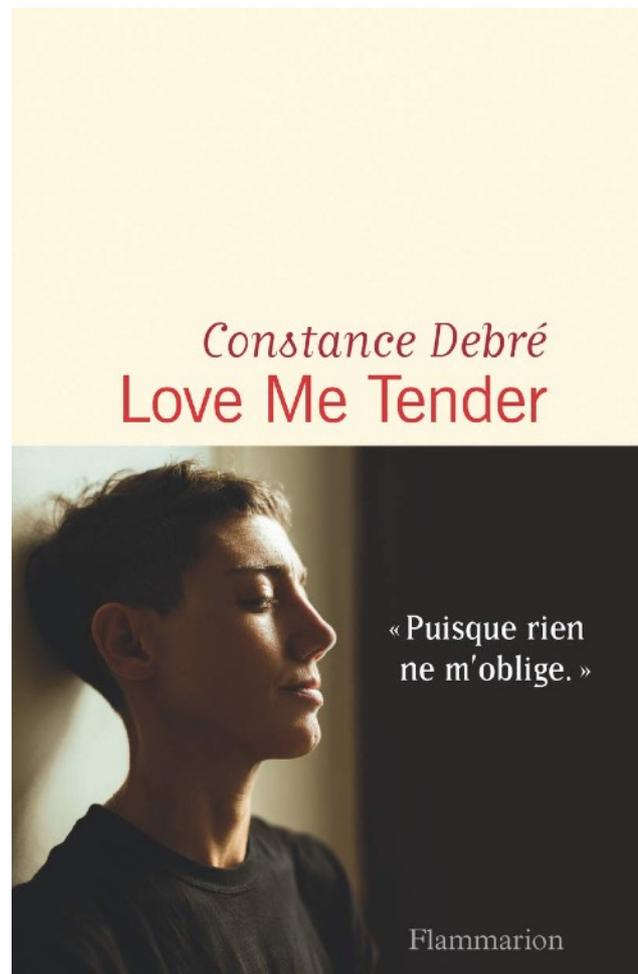
ÊTRE MÈRE ET RIEN D'AUTRE ?

une meuf. C'est vrai que je chasse sur leurs terres. Ça doit les gêner que je bande ».

À compter de ce jour, c'est le délitement pour la mère accusée. Elle quitte tout, ce qui ne la sert pas auprès des tribunaux : son nouveau domicile, son métier, ses amis qui étaient ceux du couple. Se débarrasse de ses objets et de ses livres. « *Qu'est-ce que je peux faire d'autre [...] que de continuer à vivre comme un cow-boy solitaire ?* » Ce qu'elle maintient encore : l'écriture de son livre, la natation (« *C'est ma méthode, ma folie pour échapper à la folie* », « *Chaque jour je me sauve. Bien sûr il faut recommencer le lendemain* ») ; les entrevues avec son fils, limitées dans le temps, sous surveillance, dans le local d'une association.

Comment l'histoire finira-t-elle ? Elle ne finira pas, elle n'en finira pas. Après des mois, puis des années de lenteurs juridiques ou administratives et de tracasseries du père qui rendent impossibles les relations entre la mère et son garçon, la narratrice parvient à s'extirper de sa douleur, à se stabiliser en s'attachant à une seule femme, et à recommencer à travailler. Entre-temps le garçon a grandi, son enfance, dont la mère n'a pas pu profiter, se réjouir, est derrière, au passé.

L'intérêt du récit est multiple. D'abord à cause de l'inversion des rôles. Il est rare qu'une mère soit accusée d'inceste et perde la garde de son enfant. Ensuite parce que, au lieu de rendre coup pour coup à son ex-mari, la narratrice sème le doute sur le rôle dévolu à la mère et ce faisant le mine, en sape les fondements ; elle introduit l'incertitude sur l'amour obligé : « *Tu as le droit de me haïr, souhaite-t-elle dire à son fils [...] Il n'y a pas d'amour sans haine [...] L'amour est une sauvagerie* ». Au lieu de s'excuser, de faire le dos rond, elle va plus loin, aggrave son cas : « *Je ne suis pas une mère. Bien sûr que non. Qui voudrait l'être ? À part celles qui ont tout raté [...] Mère c'est quelque chose de pire que femme. C'est un peu comme domestique ou chien. Mais en moins bien. En plus méchant* ». Elle va même jusqu'à exprimer son soulagement de ne pas voir son fils, d'être loin de lui : « *Trop près, j'y laisserai ma peau* » ; jusqu'à affirmer qu'elle a « *autre chose à faire qu'à s'occuper de lui, autre chose à vivre que la maternité. Et qu'avoir des enfants, c'est s'infliger des blessures qui ne guériront jamais* ».



J'avais besoin, pour parler du style de *Love Me Tender*, de retrouver la trace d'un autre livre de Constance Debré, *Un peu là, beaucoup ailleurs* (Éditions du Rocher, 2004). Il ne figure pas dans sa récente bibliographie et c'est très dommage. L'a-t-elle jeté avec le reste ? Son écriture était belle, elle m'évoquait par moment celle de Catherine Pozzi, et le propos, grave et prenant, annonçait les livres à venir : « *Démêtrer le monde, ne plus y être pour personne, vivre enfin dans le dégagement, le défaut, le devers, [...] rompre enfin avec le mensonge des faits, [...] creuser au plus profond de soi, jusqu'à se trouver, ou se perdre* ».

Constance Debré sait indéniablement écrire. Si elle a choisi pour *Love Me Tender* un autre mode d'expression, phrases minimales et précipitées, c'est pour coller à l'urgence de la situation et répondre à la muflerie, à la violence, par une autre forme de sauvagerie. On est loin des discours lénifiants sur le bonheur d'être mère. En redonnant à la mère sa pleine humanité, Constance Debré lui confère une liberté nouvelle, la déculpabilise. Pour qui le lit bien, ce livre est un brûlot.

La mémoire post-exotique

Faut-il croire Antoine Volodine quand il annonce que l'édifice romanesque de la communauté post-exotique, dont il est le porte-plume ou « l'écrivain de paille », s'arrêtera définitivement au volume 49, qu'il s'intitulera Retour au goudron et achèvera par ces mots : « Je me tais » ? Nous sommes en tout cas prévenus. Après Frères sorcières, voici l'opus 44, Kree, signé Manuela Draeger. Comme à l'accoutumée, cette œuvre de reprise demande de repérer la singularité de chaque auteur et de chaque épisode. Dans celui-ci, Manuela Draeger invente des transmissions du passé dans un monde que la violence politique prive d'une culture de la mémoire.

par Pierre Benetti

Manuela Draeger

Kree

L'Olivier, 320 p., 19 €

Parmi les hétéronymes de l'archipel post-exotique, à l'instar de Lutz Bassmann et d'Elli Kronauer (mais pas d'Antoine Volodine...), Manuela Draeger figure dans « *l'inventaire fragmentaire des dissidents décédés* » publié à la fin du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Gallimard, 1998). Ce manifeste historique donnait aussi la date de son incarcération dans le « *bâtiment de haute-sécurité* », à la fois matrice de l'œuvre et foyer originel des récits chuchotés par les militants détenus dont nous pouvons lire, avec l'émotion propre au puissant imaginaire historique développé par leur narration collective, les aventures et les rêves.

L'emprisonnement de Manuela Draeger, personnage et auteur, a eu lieu en 2001, c'est-à-dire un an avant la parution de son premier livre. Comme Elli Kronauer, elle a d'abord publié dans une collection « jeunesse » – onze titres parus à L'École des Loisirs. Ce n'est pas anodin à la lecture de *Kree*, roman d'un monde sans liens de filiation. Après plusieurs guerres civiles et une « *guerre noire* » finale, le monde est parcouru de déplacés, d'errants, parmi lesquels il n'y a ni enfants, ni parents ; ni ascendance ni descendance ; pas d'adoptions non plus ; et pas de différences d'âges, car plus d'expériences différenciées du temps. Tout se passe de nuit, tout en rêve. Et ce, depuis que le pouvoir est tenu par les « Men-

dants terribles », sortes de Khmers rouges associés à des moines en plein film de Tarantino. Ils organisent des séances publiques d'autocritique et leur appellation de « Frères » met à mal toute pensée de la communauté.

L'évitement de la procréation est un trait des deux femmes qui sont les personnages principaux – occasion de voir combien cet univers littéraire, au sein duquel on peut signaler les *Slogans* de Marina Soudaïeva (L'Olivier, 2004), est l'un des rares, dans le contemporain, à placer hommes et femmes dans une égalité réelle, une dimension révolutionnaire revendiquée par les auteurs post-exotiques. Kree Toronto, astigmatisme formée à l'art de combattre, accompagnée de sa chienne Loka, refuse tout rapport sexuel avec les hommes, qu'elle décapite à tour de bras ; son amie, la chamane Myriam Agazaki, s'en protège quant à elle à l'aide d'un tournevis. Il existe un autre type de lien que génital, plus proche de l'association des peines, de la communauté de combat : « *Ensemble on est la même famille de cauchemar et de malheur. On est tous ensemble des frères et des sœurs de désastre* ».

Tueuse hors pair, Kree ne se distingue pas par son héroïsme ; son absence d'états d'âme fait d'elle le produit neuf d'un système où les cultures humanistes d'aïeux qu'elle ne connaît pas ont été remplacées par le culte de la force physique et la volonté de destruction, y compris chez ceux, comme elle, qui les subissent et en ont réchappé : « *Tant pis si on doit tuer des espèces d'humains ou des oiseaux ou même des chiens. C'est pour pouvoir continuer.* »

LA MÉMOIRE POST-EXOTIQUE

Car Kree Toronto (mais que faut-il entendre dans ce nom ? la Ville globale, n'importe où ? un peuple extraterrestre croisé chez Marvel ? le simple cri de sa douleur ?) et Myriam Agazaki (un nom croisé dans un volume précédent : Nagasaki ?) sont des survivantes des nombreux peuples éliminés – « Somaris, Oundouks, Ishnees, Chicagos Americans, Ybürs, Peuhls, Tibétains et quelques centaines d'autres ». Leur fuite s'est brièvement interrompue dans un monde où « selon des bruits invérifiables, il n'y a plus de havre ». Le déplacement permanent mène à des déplacements plus vastes, radicaux, notamment en ce qui concerne la mémoire. Comme les cabines téléphoniques, les modes de communication et de transmission anciens, liés aux lieux et aux générations, n'existent plus. Le passé est un « autrefois » sans repères, sans dates, voire sans importance ; le présent en est un reste ténu, susceptible de privation lui aussi (« ben au moins on m'a pas retiré le présent », pense Kree), une simple répétition (« en résumé, on ne faisait que répéter infiniment l'horreur de ses existences précédentes »).

Les deux femmes ont aussi l'amnésie en commun. Mais Manuela Draeger fait plus que constater les effets de l'histoire politique sur les mémoires individuelles, elle déplace l'histoire vers les possibilités de la fiction. Kree, luttant pour sa survie psychique, renoue avec d'anciens arts de mémoire, trouvant auprès de Myriam des moyens de communiquer avec son passé, de le communiquer. Les populations éradiquées sont réincarnées en oiseaux géants, dont les œufs, déposés au bord des fosses communes, offrent une possible renaissance aux cadavres ; des « tentes tremblantes » permettent de revivre le passé, ainsi que les herbes magiques (dont Manuela Draeger a fait l'inventaire dans un livre précédent, *Herbes et golems*) ; tandis que les expériences traumatiques laissent des épingles dans le crâne... Cette dense imagination, démesurée mais accueillante, cohérente et précise dans son déploiement, est porteuse d'une puissante capacité d'émerveillement ; et cet émerveillement est d'autant plus fort que Manuela Draeger partage avec ses personnages un destin d'éliminée, et la nécessité absolue d'inventer. Dans une cinquième partie, la narration, passée par de nombreuses variations, change cette fois de pronom : « Nous racontons par allusions ou en détail une autre vie que la nôtre. Nous inventons un autre enfer que celui d'où nous nous sommes miraculeusement extirpés. »



Comme ses camarades de détention et d'écriture, Manuela Draeger porte la mémoire des désespoirs politiques nés du retournement de l'idéal égalitariste au XX^e siècle. Son roman y apporte cependant un nouvel élément de compréhension, en insistant sur les déplacements de la mémoire par les forces de l'imaginaire. *Kree* tient aussi sa force de ses dialogues entre menacés, des visions oniriques et historiques qu'ils se transmettent, luttant contre l'injonction au récit faite par la dictature des moines-soldats. Ils ne préservent pas leur passé comme une relique, mais au contraire comme une matière d'avenir. « Même dans l'intimité nos aveux ne sont qu'affabulation et fiction », dit la voix collective. Ainsi, le roman, fait d'un passé subjectif inerte, informe une expérience collective transmissible, sans pour autant séparer l'Histoire du rêve, le témoignage de l'affabulation. Manuela Draeger ne met pas toute distinction de côté ; les soldats et les moines sont d'un côté de la ligne, les peuples et les oiseaux de l'autre : la mémoire des chants contre l'oubli des morts.

Renâître à Kyoto

Parmi les mots que Roland Barthes aimait, il y avait « délicatesse » et « nuance ». Ces termes s'appliquent à l'œuvre de Colette Fellous. Dans La préparation de la vie comme dans Pièces détachées, elle évoquait celui qui l'avait engagée à écrire « je ». Dans Kyoto song, il est présent, avec Ozu, Soseki, Nabokov et d'autres, parmi les passagers qu'elle « rencontre ». L'auteure s'est éloignée de sa Tunisie natale et se construit « un nouveau monde ». Kyoto song est « un voyage qui prendrait le vrac des choses, des temps, des sensations et des êtres, leur forme, leur respiration ». Mais ce voyage, elle ne l'accomplit pas seule.

par Norbert Czarny

Colette Fellous
Kyoto song
Gallimard, 192 p., 20 €

Lisa, dix ans, l'accompagne. Lisa, Elyssa : l'enfant porte le nom d'une princesse phénicienne. Toutes deux jouent ensemble au jeu des mots (et des noms propres). Elles en prennent un, Bashō par exemple : « *On entre dans un mot et on attend, on écoute, on prend patience, on ne se hâte pas.* » Leur séjour est à cette image. Chaque chapitre du récit tourne autour d'un mot, le jardin, ou la danse, le silence ou le cinéma, et Colette Fellous le décline, attend qu'il révèle ou réveille ce qu'il appelle ou porte. Ainsi se bâtit l'ensemble. Une construction que l'enfant nomme dans l'avant-dernier chapitre, dont nous tairons le titre. Quant au dernier chapitre, « En un pays lointain », il rappelle ce qui fait la matière de bien des œuvres, films, romans, recueils de poèmes. Tout ce que Lisa lira ou verra plus tard.

« *Je veux être encore une enfant pour voir le Japon* », dit-elle à Colette Fellous. Ce souhait de Lisa sera donc exaucé. Lisant la phrase et me figurant l'enfant et l'adulte, je songe à *Alice dans les villes*, le film de Wim Wenders dans lequel une petite fille et un homme traversaient l'Allemagne sur une musique de Can, dans une lumière en noir et blanc dont le cinéaste avait le secret. Ce même noir et blanc qui met en relief les films de Ozu vus et revus par l'auteure, avec le générique sur toile de chanvre qui les caractérisait : « *Toile, tissu, texte, drap. C'est que tous les films n'en forment qu'un, ils sont le grand roman qu'il*

n'a pas écrit mais filmé. » Elle le compare au Barthes de *La préparation du roman* : il a sans doute bâti le roman dans ce fameux dernier cours au Collège de France. Elle évoque la façon dont Ozu et son scénariste travaillaient, buvant de nombreux sakés, menant une vie des plus austères, banales, telle que la décrivent les notes du réalisateur, une vie troublée hélas par la mort de son contemporain Mizoguchi, par celle d'un neveu très cher, et par des incendies qui, de façon presque régulière, détruisent ses biens. Troublée aussi par un amour, celui qu'il éprouve pour Setsuko Hara. C'était réciproque ; elle arrêta toute carrière à la mort d'Ozu, en 1963.

Kyoto song est un livre qui éloigne de l'Europe, de ce « *quelque chose qui s'était assombri* », mais qui ne prétend pas présenter une utopie. « [Au Japon] *La délicatesse et la violence, encore une fois inséparables. Un tremblement imperceptible des choses qui alerte. Une catastrophe à tout moment peut advenir, ne pas avoir peur.* » Colette Fellous ne fuit pas la France, pas plus qu'elle n'a fui la Tunisie, comme elle le racontait dans *Pièces détachées*, son précédent récit. Non, il s'agit plutôt de redevenir enfant pour accueillir le nouveau, l'inconnu, l'inédit. Et les secousses qui peuvent se produire alors. Elle parle de ces mois de mars marqués par des secousses universelles ou personnelles, Fukushima, la mort de sa mère, la naissance de sa fille, mère de Lisa-Elyssa : « *C'est précisément cette fragilité des choses et ce vertige du temps qui m'aiment toujours et me font aimer rester là avec Lisa, à Kyoto, si loin de chez moi, dans ce point vacillant du monde, posé sur trois plaques tectoniques qui peuvent à tout moment glisser l'une sur l'autre et l'effacer de la Terre.* » La secousse est aussi ce

RENAÎTRE À KYOTO

qui la touche dans le haïku, quand le dernier vers, par un point d'exclamation, ou une surprise, un détail, désoriente et ravit, ouvre à l'inconnu.

Elle parle d'une estampe, offerte par des amis à la naissance de sa fille, qui peut incarner sa vision de l'existence : « *Les choses sont inconstantes, il y a toujours un flux et c'est ce qui fait la beauté du monde, ce qui la renforce.* » Rien n'existe sans ce mouvement qu'elle rend dans ses descriptions de paysages, de jardins, d'une ville, « *gigantesque livre de visages et de signes* ». Et bien sûr, ai-je envie d'ajouter, d'échos, de réminiscences, de souvenirs. Kyoto appartient à un « pays réel » et à un « pays mental ». Marcher dans ses rues, arpenter ses jardins, contempler ses temples, c'est vivre à la fois dans ces deux dimensions qui parfois n'en font qu'une.

Lisa, comme souvent dans le récit, pose la bonne question : « *Comment expliquer [...] que tant de moments disparaissent de nos vies, même s'ils ont été très importants, et que d'autres, avec des détails de rien du tout, par exemple ce sera pour moi peut-être les chaussures de cette femme sous le cerisier, resteront en nous et nous reviendront peut-être toute la vie ?* ». C'est une question parmi d'autres, qui rappelle les larmes du deuil, lorsque l'auteure a perdu son frère : ce jour-là, elle portait un chemisier aux manches bouffantes dans lequel elle essuyait son visage, et ce sont d'autres images de ce frère qui ressurgissent, d'autres instants, la colère contre lui aussi.

Kyoto song est fait de ces couleurs d'un printemps au Japon, des saveurs singulières, des instants qui rendent ce pays si étrange et si humain. Mais j'aime aussi les parallèles que l'auteure établit avec la Tunisie, comme si un lien se tissait au-delà des pures apparences entre ces deux espaces, ainsi des « *fleurs éclatées des cerisiers* » et des « *fleurs de pierre* » voulues par un grand-père bâtisseur, sur la façade d'un immeuble de Tunis. Ces symétries, car tel est le mot exact de Colette Fellous, sont ce qui fonde l'écriture du roman : « *Ce que je n'ai pas dit à Lisa, c'est que moi aussi j'avais envie de cacher dans un roman tout ce que j'aimais, même les scènes les plus fugitives, même celles qui n'avaient aucun lien entre elles, je me disais que si elles m'étaient apparues c'est qu'elles devaient avoir leur vérité, leur logique et leur géométrie secrète, il devait d'ailleurs y avoir partout des symétries cachées, elles n'étaient pas venues vers moi par hasard, je devais les écouter*



comme je devais écouter les plus menus détails que nous découvriions dans ce voyage, Lisa et moi. »

Kyoto song peut donc se lire aussi comme la préparation d'un roman. Un texte qui se tisse au fil du temps, du regard et des autres sensations : « *Ce livre dont je ne connaîtrai jusqu'au bout que le frémissement car je le voudrais inachevé, irrégulier, poreux, grand ouvert sur le large, le voici qui court entre mes mains, je l'attrape, il se perd, revient, me fait signe, se cache, me tend les bras puis disparaît. Il ressemble à cette brise du matin sur les feuilles d'érable.* » Lisa, qui parle peu, qui préfère « *écouter et jouer avec ses doigts* », entre autres activités, serait un peu comme la jeune Colette Fellous qui écoutait Roland Barthes l'initier à l'écriture, comme ça, en passant. Je retiens l'un des conseils de l'écrivaine ; il vaut pour quiconque veut écrire : « *Attraper le monde qui est devant soi et le multiplier, le déplacer, lui donner sans cesse du relief, faire que tout devienne plus énigmatique, plus dense, plus musical, plus complexe. Alors la joie d'inventer arrive et ne vous quitte plus.* »

André Gide, homme de lettres

Trois correspondances d'André Gide paraissent à l'occasion d'un anniversaire inattendu, les 150 ans de sa naissance : une correspondance générale de ses 19 ans à sa mort, ses échanges avec son beau-frère Marcel Drouin, et des lettres inédites sur son rapport à la peinture.

par Jean-Pierre Salgas

André Gide

Correspondance 1888-1951

Gallimard, coll. « Folio », 650 p., 9,70 €

André Gide et Marcel Drouin

Correspondance 1890-1943

Gallimard, 984 p., 42 €

André Gide et les peintres.

Lettres inédites

Gallimard, 202 p., 18,50 €

« 150 ans de la naissance d'André Gide », nous dit le bandeau qui entoure le volume de sa correspondance qui paraît en poche. Si l'on compare avec l'interminable soixantième anniversaire de la mort d'Albert Camus ou le quarantième annoncé de la mort de Sartre, l'hommage des éditions Gallimard à celui qui, via la NRF, est l'un des six fondateurs de la maison (auxquels on doit ajouter Jacques Rivière), Prix Nobel de littérature en 1947, mort en 1951, cofondateur de la Pléiade et lui-même « pléiadé vif » (la première édition des *Romans* fut préfacée par Maurice Nadeau, qui fera aussi l'album Gide en 1985), est dramatiquement modeste, s'agissant de l'archétype du « grantécrivain » (Dominique Noguez), de l'« écrivain de toujours » (un volume de Claude Martin dans la collection du même nom, aux éditions du Seuil).

Cette anthologie est composée par Pierre Masson, auteur des *Sept vies d'André Gide* aux éditions Garnier et responsable de quatre des six volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade » dans leur plus récente édition. Elle compte peu de lettres, quand on sait que Gide eut environ 2 000 correspondants (28 000 lettres nous sont connues) et qu'une centaine de correspondances ont déjà été publiées. Il y manque le cœur : en

1918, découvrant son homosexualité, Madeleine détruisit toutes les lettres de son mari.

La couverture du livre reproduit un tableau de Théo Van Rysselberghe, *La lecture* (1903), qu'on a pu voir dans la récente exposition Fenéon à l'Orangerie. Le peintre était l'époux de la future « Petite Dame », membre de la véritable famille recomposée de l'auteur de *Corydon*. « *André Gide a vécu pour la littérature, il a vécu par la musique, il a vécu avec la peinture* », dit Pierre Masson. On connaît surtout son étude de Poussin (*Feuillets d'automne*, 1949). Le volume des Cahiers de la NRF reproduit des échanges, à vrai dire très mineurs, avec Odilon Redon, Jacques-Émile Blanche, Paul Signac et ses illustrateurs et portraitistes.

Au même moment, Gallimard publie sa correspondance complète avec Marcel Drouin, son beau-frère, normalien, dreyfusard, professeur de philosophie et homme de revues (nommé en littérature Michel Arnauld, auteur d'une *Sagesse de Goethe*). La correspondance couvre toute sa vie, six cents lettres comme un double sage et heureux – souvent italien – du *Journal* de Gide. « *Plus intelligent que Marcel Drouin, je ne connais que Valéry... et encore* » (1924).

André Gide, rappelle Pierre Masson, avait assisté à l'enterrement de Victor Hugo et fréquenté les mardis de Mallarmé rue de Rome ; après la Grande Guerre, il est présent à la conférence du Vieux-Colombier d'Antonin Artaud. Il passe de l'art pour l'art, avec Pierre Louÿs et Paul Valéry, à l'engagement à l'heure de Camus et de Sartre. André Malraux, rencontré en 1922, le consacre « *contemporain capital* » et, dès 1931, met en chantier les quinze tomes des *Œuvres complètes*. Avec ses onze chapitres, Pierre Masson signe là plutôt une biographie par lettres, loin des massifs de Jean Delay, Auguste Angles, Claude Martin ou Frank Lestringant.

André Gide

Correspondance

1888 - 1951



ANDRÉ GIDE, HOMME DE LETTRES

Alors que domine le credo du *Contre Sainte-Beuve* qui paraîtra en 1954, trois ans après la mort de Gide, ces lettres incitent à se demander comment s'articulent l'homme et l'œuvre. On sait qu'il gardait souvent des doubles ; la correspondance contient le journal qui contient les livres, et le moi circule de l'un à l'autre. Gide est l'anti-Proust : il n'est pas l'auteur d'une œuvre mais d'une série de livres majeurs : *Paludes*, *Les nourritures terrestres*, *Les caves du Vatican*, *Corydon*, *Les faux-monnayeurs*, *Si le grain ne meurt*, *Voyage au Congo*, *Retour du Tchad*, *La séquestrée de Poitiers*, *Retour de l'URSS*, etc. Il saute de genre en genre et d'objet en objet : de Barrès à Blum, et du mariage à l'homosexualité. « *Les extrêmes me touchent* », dit-il. L'unité est dans une sorte d'écriture blanche, classique-moderne. Tout cela fut bien analysé par Maurice Blanchot dans *La part du feu* en 1949. Paradoxe : la réflexivité est permanente, l'objectivation nulle.

« Gide vivant », écrit Sartre à sa mort, dans *Situations X*. À l'inverse, Bataille ne sauve que le *Journal*. Quel type de « grantécrivain » fut-il ? Sûrement pas « le plus grand du siècle », façon Proust ou Céline, ni sa colonne vertébrale, manière Valéry, encore moins président de la répu-

blique mondiale des lettres à la Sartre... C'est sûrement André Breton, en 1952, qui voit juste : « *il est un brillant spécimen d'une espèce révolue, celle du littérateur professionnel [...] sa disparition laisse un vide dans la conscience de ce temps* ». Et de Roland Barthes il est l'*Ursuppe*, la langue originelle.

Là est le bonheur de ce choix de lettres. De tout et de tous, il fut contemporain, le champ littéraire à lui tout seul, un homme-époque. Il faut lire les récits d'aventures masculines au Maghreb faits à Henri Ghéon et les déclarations d'amour à Marc Allégret, les lettres à Claudel sur le christianisme, surtout les missives de conseils et de commentaires aux autres écrivains. Gide fut capable d'aimer à la fois Marcel Proust (la lettre d'excuse de 1914, d'autres sur Charlus) et Jules Romains (en 1932), Cendrars et Montherlant, de reconnaître tout de suite Charles-Louis Philippe comme Breton et Aragon, Jean Giono pour *Un de Baumugnes* et Colette pour *Chéri*, Marcel Jouhandeau en 1930 et Simenon en 1939 et 1948, Camus qu'il estime malgré son « horreur » de *L'étranger*. André Gide, homme de lettres absolu, hélas ? Oui, mais plus qu'un « Folio » d'échantillons, un menu sans les plats, c'est une Pléiade (complément du *Journal* et des *Essais critiques*) qu'aurait méritée ce lecteur hors pair. Hélas pour André Gide !

Le roman de l'affaire Siniavski

Il aura fallu six ans d'enquête au KGB pour parvenir à mettre la main sur Andreï Siniavski, auteur de textes jugés « antisoviétiques » publiés à l'étranger. De cette affaire, Iegor Gran, son fils, tire Les services compétents, qui allie humour et interrogation sur l'histoire de l'URSS.

par David Novarina

Iegor Gran

Les services compétents

P.O.L, 304 p., 19 €

La date du procès de Siniavski et de son confrère Daniel en 1965 est dans tous les livres d'histoire, mais l'œuvre littéraire de Siniavski est en revanche souvent mal connue. Universitaire et écrivain, il a d'abord fait publier en 1959, de manière anonyme dans la revue *Esprit*, [un article pamphlétaire](#) sur le réalisme socialiste, qui faisait voler en éclats la doctrine esthétique officielle et appelait de ses vœux un nouvel art « fantasmagorique ». Dans les années qui suivent, il publie des nouvelles fantastiques en Pologne, sous le pseudonyme d'Abram Tertz (qui mènera le KGB sur la fausse piste d'une identité juive). L'arrestation de Siniavski et de Daniel crée une vague de protestations en Occident et en URSS, où elle contribue à la formation de la dissidence. À l'issue du procès, Siniavski est condamné à sept ans de détention dans un camp de travail.

Ce que le roman de Iegor Gran a de plus frappant, c'est la capacité du fils de l'écrivain russe à adopter une écriture aussi distanciée pour évoquer une histoire affectivement aussi proche de lui. Le texte suit majoritairement le point de vue du KGB, plus particulièrement du lieutenant Ivanov, figure de l'*homo sovieticus* étroit d'esprit. Le titre du livre avertit d'emblée le lecteur de son parti pris ironique. Tout commence par un premier chapitre cocasse, une scène de perquisition dans un appartement comme on en a lu souvent dans les écrits sur la répression en URSS, mais qui s'avère étonnante, car l'épouse Siniavski cherche à décontenancer le lieutenant Ivanov par ses questions hors de propos. Elle parviendra à préserver la cachette des livres les plus compromettants, après avoir fourgué dans les bras du lieutenant un bébé qui n'est autre que l'auteur du livre que nous lisons.

Constamment humoristique et écrit dans un style oral qui cherche à éviter les pesanteurs, *Les services compétents* ménage quelques grands moments drolatiques, tel le récit de l'accouchement de l'épouse Siniavski perçu par les espions qui l'ont mise sur écoute, ou la chronique d'événements tombés dans l'oubli comme la mort de Maurice Thorez. Iegor Gran donne aussi à lire quelques morceaux de critique littéraire inattendus, qui montrent les réticences esthétiques des espions du KGB à la lecture de la « prose antisoviétique » de Siniavski. Le point de vue de Siniavski lui-même n'est présent que de manière sporadique – l'écrivain a déjà fait le récit de son arrestation en 1984 dans son roman *Bonne nuit* !

Sous son apparence facétieuse, le livre de Iegor Gran a l'ambition de dépasser la trajectoire individuelle de Siniavski pour l'inscrire dans une période de l'histoire collective intéressante par ses contradictions. Le livre fait la chronique de la transition entre la fin du « dégel » (terme que le personnage de Siniavski conteste dans un chapitre) et une période de brutal durcissement du pouvoir. Le procès public de deux écrivains accusés de calomnier le régime soviétique rappelle à tous l'époque stalinienne, et l'écrivain officiel Mikhaïl Choukhov, comme le rappelle Iegor Gran, regrettera même que la condamnation n'ait pas été aussi sévère qu'en d'autres temps.

L'affaire Siniavski est située par le livre dans la trame des événements qui scandent cette évolution : le grand moment populaire du « dégel » qu'est l'exposition américaine à Moscou, les funérailles de Pasternak, la répression sanglante des grèves de Novotcherkassk, et la chute de Khrouchtchev. Iegor Gran invente au passage son propre sabir pour désigner toponymes et *realia* de la vie quotidienne soviétique. Avec discrétion, certaines pages rendent hommage à ceux qui, en France, par leur intelligence aiguë, auront su, comme Jean-Marie Domenach et Hélène Peltier, éviter à Andreï Siniavski d'être arrêté plus rapidement.

Racisme, antisémitisme : cesser d'opposer

Avec Tu ressembles à une juive, Cloé Korman, [romancière affirmée](#), enseignante dans un collège de Seine-Saint-Denis, nous emmène dans une riche réflexion personnelle et militante antiraciste où questionnements politiques, autobiographiques et pédagogiques se font écho.

par Claire Paulian

Cloé Korman

Tu ressembles à une juive

Seuil, 108 p., 12 €

Il y a, au départ de ce court essai, une situation concrète. Issue d'une famille intellectuelle, juive et athée, fortement amputée et marquée par les déportations de la Seconde Guerre mondiale, puis par l'engagement antiraciste d'un père avocat de la LICRA des années 1980 et 1990, issue également d'un parcours scolaire prestigieux, Cloé Korman enseigne la littérature française dans un établissement de banlieue difficile, à des élèves issus pour leur très grande majorité des minorités dites « visibles ».

L'importance de la relation pédagogique dans son travail est indéniable – en témoigne le magnifique *Dans la peau d'une poupée noire*, recueil de biographies imaginaires écrites par ses élèves de quatrième à l'occasion de l'exposition *Black Dolls* à La Maison Rouge, en 2018. Et, pourtant, il lui reste, écrit-elle ici, « un reliquat de honte et de méfiance » dans sa relation avec ses élèves. Après avoir rappelé la recrudescence des meurtres antisémites en France ces dernières années, meurtres commis pour la plupart à la faveur d'une idéologie islamiste délétère, et celle de la vulgate antisémite, qui, à la triste lueur de la colonisation israélienne, mais sans doute pas seulement, soupçonne volontiers les juifs en général d'être exceptés des malheurs communs, et en particulier des discriminations vécues par des minorités plus visibles, elle écrit à propos de ses élèves : « je constate chaque année que je ne leur dis pas que je suis juive [...] Je fais le dialogue sur ce sujet tout en sachant combien ce non-dit est massif, et odieux ».

Ce malaise dans la transmission, cette crainte d'avoir à éprouver peut-être une réaction antisémite d'élèves qu'elle estime manifestement et

qui, manifestement l'estiment en retour, ouvre une réflexion, aussi sincère que belle et courageuse. Cloé Korman y narre en quelques touches l'histoire intellectuelle et politique de sa famille – et sans doute le fait-elle, précisément, avec l'idée que ses élèves la liront peut-être. Sans bien sûr superposer les violences, elle relève des échos, ou des répétitions : ainsi l'injonction à l'invisibilisation dont témoigne le titre, la persistance de Drancy comme lieu où l'histoire semble patiner, la conscience de ne pas appartenir à la culture dominante.

La violence de cette histoire, elle l'impute à une « *vieille tradition raciste française* », ce qui lui permet deux choses : d'abord, de mettre sur un pied d'égalité, face à un même ennemi, les Noirs visés par le Code de l'esclavage, les Juifs raflés au Vél d'Hiv, les discriminations racistes d'aujourd'hui ; ensuite, de condamner fermement les manœuvres de la droite contemporaine, qui, oublieuse de son passé, récupère l'accusation d'antisémitisme pour entretenir et accroître un rejet anti-musulman, s'occupant ainsi à diviser des minorités qu'elle méprise pareillement. À rebours, Cloé Korman milite clairement pour mener ensemble lutte contre le racisme et lutte contre l'antisémitisme.

On peut, bien sûr, ne pas être toujours absolument d'accord avec Cloé Korman. Remarquer, par exemple, que la conscience de ne pas appartenir tout à fait à la « culture dominante » constitue aussi une bonne définition de la santé intellectuelle. Mais « ne pas se sentir appartenir » et « être exclu » sont deux choses différentes – et notre remarque en appelle surtout une seconde. Si Cloé Korman inscrit le racisme et l'antisémitisme en France dans une relation binaire « dominants / dominés » qu'elle rapporte ici à une tradition droitrière française versus (si nous comprenons bien) Juifs, Noirs, Musulmans, elle s'intéresse peu aux modalités concrètes de cette domination.



Cloé Korman © Astrid di Crollanza

***RACISME, ANTISÉMITISME :
CESSER D'OPPOSER***

Or, il nous semble que relever l'importance des modes de domination et d'exploitation économiques permettrait de nuancer ce modèle binaire. Cela permettrait de mieux appréhender – sans la faire passer au second plan – non seulement la dimension verticale du racisme (dominants/dominés) mais aussi sa dimension tragiquement horizontale (dominés/dominés), qui fait que, dans des contextes de forte paupérisation, le racisme et l'antisémitisme constituent une bonne façon de se trouver des ennemis à portée de main et de regard et de s'offrir, à peu de frais, un fantasme, précisément, de dominance binaire.

Une attention plus soutenue aux contextes économiques éviterait, par ailleurs, de se focaliser, comme sur un ennemi commun, sur la seule extrême droite dite française – ou européenne si on agrandit l'échelle – dont la sociologie électorale n'est guère interrogée, comme si ce mouvement de pensée n'existait, quant à lui, que sur le plan idéologique et moral. Elle inviterait à dé-moraliser et

par conséquent ici à dé-communautariser – fût-ce un temps – l'analyse de la genèse du racisme et de l'antisémitisme, en interrogeant aussi la responsabilité des décideurs économiques dans la création d'un climat social violent en mal de solidarités concrètes, quelle que soit, par ailleurs, la teneur convenue de leur discours moral sur les méfaits du racisme et de l'antisémitisme (peut-être même, suggérerons-nous encore, aurait-elle conduit à considérer avec moins de méfiance le mouvement des Gilets jaunes, et à le voir comme une révolte de pauvres, potentiellement émancipatrice pour tous).

Mais ces remarques n'ôtent rien au respect et à la sincère admiration que suscite l'ouvrage de Cloé Korman. Parce que, dans le déroulé de phrases qui tombent et touchent juste, dans l'attention et la générosité, tout en finesse, avec laquelle elle déplie la folie de son histoire familiale et avec laquelle elle relaie, ici ou là, la parole de ses élèves, on entend la nécessité d'une affirmation. C'est le courage ténu et tenace de l'écoute et de l'appel au dialogue.

Une vie et ses vides

Dans Je ne répondrai plus jamais de rien, sous les dehors d'un récit qui frôle l'autobiographie, Linda Lê dépasse les enjeux d'une mémoire singulière, d'une histoire d'amour impossible, de la filiation, pour en faire les instruments d'une réflexion sur la fiction elle-même et la liberté qu'elle apporte.

par Hugo Pradelle

Linda Lê

Je ne répondrai plus jamais de rien

Stock, 144 p., 17 €

Une femme voyage avec son compagnon et sa mère au Danemark. Visitant Elseneur, suite à une remarque sur un asile d'aliénés tout proche, la femme âgée se prostre, paniquée. Elle s'absente, entraînée vers un ailleurs silencieux et inaccessible. C'est à partir de cette scène inaugurale banale et violente que l'ensemble du récit de Linda Lê se déploie pour élaborer, sous l'apparence fluide de la simplicité, une réflexion sur la filiation, le manque, le vide de l'existence et la littérature, les fictions qui nous font être autrement que nous sommes, enfin libres. Comme souvent, au-delà de la clarté d'une situation – sociale, psychologique, esthétique... –, Linda Lê invente un dispositif qui opacifie le récit, provoque un malaise, affranchit de l'univocité.

Ses livres provoquent toujours une forme d'inquiétude chez le lecteur qui doit se débrouiller d'une narration particulière, limpide en même temps qu'inextricable. Là où l'on attendrait une linéarité, une évidence, la romancière imagine des dispositifs narratifs qui obstruent la lecture, font revenir en arrière, comme si elle empilait des linges lourds les uns par-dessus les autres, et comme si ses récits se faisaient en apnée, qu'une singulière arhythmie s'y logeait sans qu'on s'en rende bien compte. Ses récits sont d'évidence ceux d'un détraquement. De la mémoire, du temps, du réel, de la langue... On s'y situe toujours à une lisière, au bord de quelque chose de très doux et de menaçant.

Faisons comme elle, revenons en arrière. Que raconte ce récit qui semble devoir se lire d'un trait, sans prendre de répit ? Obéissant au procédé

ancien de l'adresse, il consiste en un discours fictif entre une fille et sa mère, l'une reprenant les épars de la vie de la seconde, tentant d'y trouver un lien, de comprendre ce qui lui manque dans l'existence de sa mère. Car l'absence d'Elseneur redouble la disparition de la mère, avant sa naissance, pendant huit mois dont on ne sait rien. La fille, après la disparition de sa mère qu'elle découvre un matin paisible, entreprend une enquête pour découvrir ce que cette absence signifie, ce que l'absence recouvre. À partir de cette situation, elle revient sur l'arrivée de sa mère en France, réfugiée d'un pays asiatique en guerre, la rencontre avec le père dans le centre d'accueil, leur fascination réciproque, l'idéalisation de l'homme par la femme, la relégation de cette dernière par un homme qui mène une double vie... On entend dans *Je ne répondrai plus jamais de rien* un récit de filiation, qui en exprime l'impossibilité, qui raconte les origines, l'illégitimité, les troubles identitaires, les haines inexpugnables. Mais plus encore, qui raconte l'altérité radicale des émotions, l'impossibilité qu'il y a à les comprendre, à les saisir, à les accepter. Le livre fouille sans relâche le gouffre qui sépare la narratrice de sa mère, le mystère d'un destin secondaire, discret, comme empêché.

C'est que le livre ne parle pas de ce qui semblerait son sujet. Comme toujours chez Linda Lê, le récit s'apparente à un miroir, à un masque qu'il faut arracher. On lit ses récits dans une forme de profondeur qui contraste avec une écriture qui s'emploie à la limpidité. C'est qu'on se trompe en lisant Lê, qu'il faut toujours poser des questions au récit, à ses formes, se défaire de ses apparences. On pourrait lire *Je ne répondrai plus jamais de rien* comme un récit quasi autobiographique, y entrevoir des indices de l'existence de l'écrivain, les y chercher même. On pourrait adopter une lecture centrée sur la filiation strictement, sur la figure de la mère, sur son opacité,



Linda Lê © Beowulf Sheehan

UNE VIE ET SES VIDES

sur les troubles qui naissent des relations parentales, sur l'aliénation du couple amoureux. Ce ne serait pas inadéquat, car toutes ces questions s'entremêlent au gré du soliloque de la narratrice qui interpelle la figure maternelle désormais absente. Loin de la confession, d'une lecture psychologique, d'un épanchement de soi, le livre de Linda Lê touche à des enjeux beaucoup plus vastes et inquiétants. Car dans cette longue adresse, la narratrice ne compile pas les éléments de la vie de sa mère, mais les interroge, les réinvente, se les approprie. Elle nous fait sentir que toute écriture tournée vers l'autre ne peut qu'être seconde, spectrale, reprise.

Ainsi, l'ensemble du récit s'élabore à partir de retours en arrière, de reprises des mêmes éléments, comme si tout discours achoppait aux mêmes écueils qu'il fallait ne jamais cesser d'affronter. Le sujet central du livre réside, comme dans *Une femme* d'Annie Ernaux, mais par des moyens bien différents, dans la manière dont la mère s'incorpore à la fille, la manière dont elle devient une part de sa fille en disparaissant. Le discours de la narratrice représente cette appropriation délicate, par la conjugaison de leurs voix. *Je ne répondrai plus jamais de rien* met en scène une enquête qui ne porte pas sur la vie d'une mère, mais sur des vides

dans cette vie. Dans le mystère de sa disparition se loge une expérience de la littérature, des voix, des dialogues, qu'elle rend possible. Ainsi, une relation mystérieuse existe entre la mère de la narratrice et Unica Zürn, qui se découvre à travers un texte étrange, dont on ne sait s'il relève de l'expérience ou du fantasme.

C'est dans ce récit dans le récit, éternellement absent, impossible à définir, qu'on découvre la signification du livre de Linda Lê, dans ce qu'il exprime du rapport impérieux à la fiction, au langage de la fiction, à ce qu'il déluge en nous. Cet épisode défait les lectures évidentes, retourne le texte comme un gant. On comprend alors qu'au-delà des évidences, de la confession mise en scène, du discours sur soi, se loge une réflexion sur la place de la fiction dans l'existence, sur ce qu'elle sauve ou peut sauver, chez la mère comme chez la fille. La relation filiale ne passe plus uniquement par une mémoire propre mais par la littérature, l'imaginaire, la langue qui nous habite véritablement et nous fait changer, nous rend plus libres. Lire le récit de Linda Lê dans une forme d'inévidence, en accepter le malaise, c'est s'enfoncer avec elle dans l'ombre du texte, là où se découvrent probablement les vérités existentielles, les secrets de ceux que l'on aime, là où naissent les voix des véritables écrivains.

Sur les traces d'un orfèvre

Bertrand Leclair n'est pas un débutant. C'est même un écrivain exercé, mais un écrivain qui a gardé intacts le goût de la littérature et celui des commencements, de ces premiers mots qui vous enlèvent. Son dernier roman permet d'en faire l'expérience : il emporte l'adhésion dès les premières lignes, au fil d'une méditation inaccoutumée sur les fantômes, ces êtres qui tremblent, mi-vivants mi-morts, peuplant nos vies et nos livres. Aux confins du soleil est pourtant loin d'évoluer parmi les spectres.

par Cécile Dutheil

Bertrand Leclair

Aux confins du soleil

Mercure de France, 194 p., 18,50 €

Le livre débute *hic et nunc*, à l'heure de l'Internet, le jour où le narrateur reçoit un appel de son ami Édouard, un bibliophile averti qui a découvert un trésor. Il s'agit d'un cahier d'apprentissage qui aurait été tenu par Melchior Soubeyran, un jeune joaillier formé par Jean-Baptiste Tavernier, baron d'Aubonne. Tavernier était un orfèvre célébré dans le monde entier, fournisseur en diamants de Mazarin et de Louis XIV, explorateur et auteur de *Six Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*. Il a été jusqu'à Ispahan et connu le Shah ; il a vu la cour du Grand Moghol et la naissance du Taj Mahal ; ses récits de voyage ont servi de documentation à Montesquieu pour ses *Lettres persanes*.

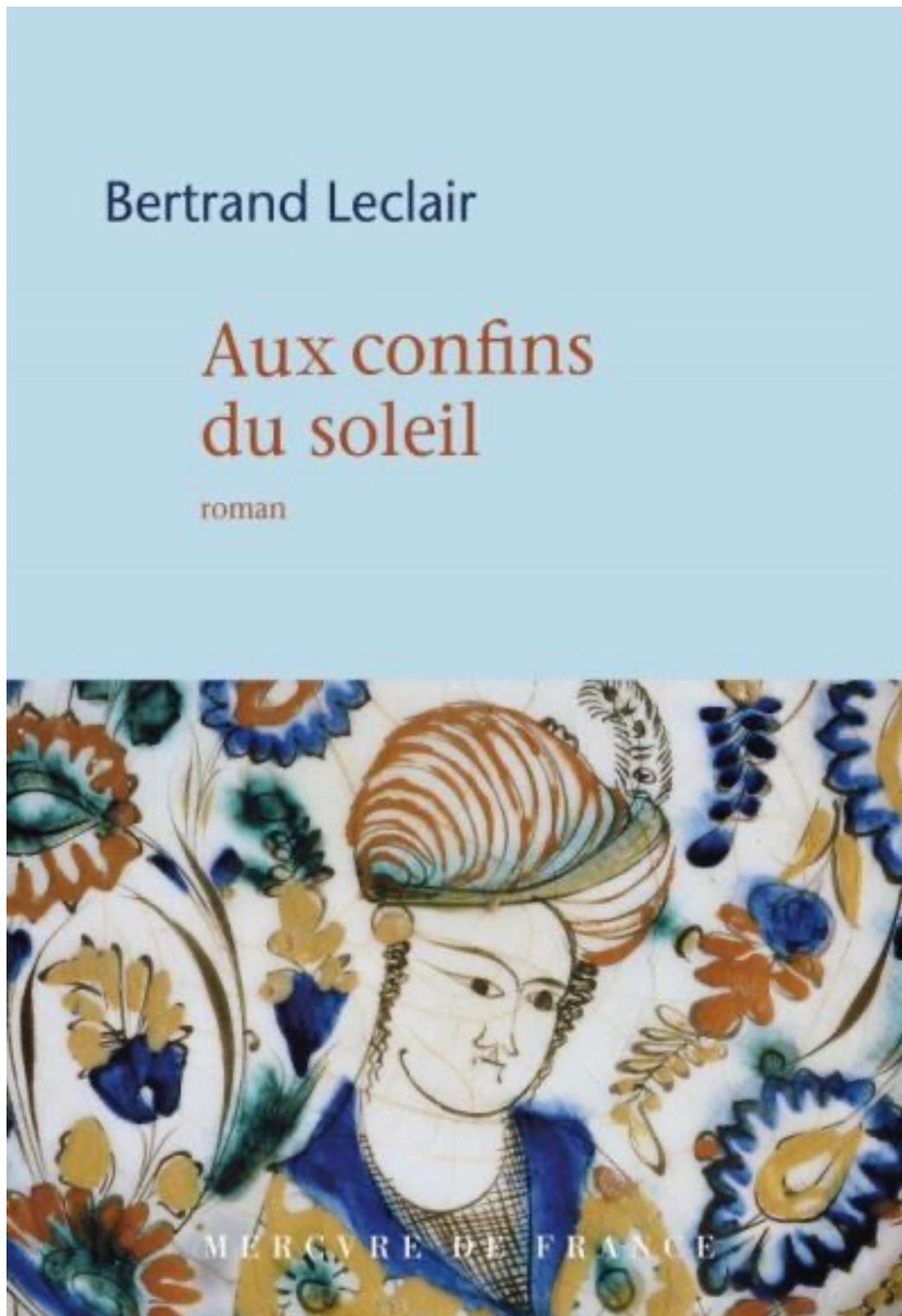
Un sujet en or, écrit le narrateur, légèrement narquois, « *l'aube de la mondialisation servie sur un plateau oriental* ». Il est vrai que tous les éléments étaient réunis pour offrir un roman historique irréprochable, rectiligne et chronologique. C'eût été oublier [la main de Bertrand Leclair](#), ses errances, ses doutes, sa distanciation sourde, permanente, ses longs phrasés où s'entrechoquent le XVII^e et le XXI^e siècle. Sous sa plume, les différentes époques s'enchaînent suivant une série de volutes et de tourbillons parfaitement maîtrisés. Il s'ensuit une confusion délicieuse qui n'est pas sans rappeler la prose enchanteresse de [W. G. Sebald](#). Soudain le lecteur s'arrête, s'interroge, relit le début de la phrase pour le plaisir et pour

s'assurer de la stabilité du sol. Il est troublé. Où bute le réel ? Où commence la fiction ?

L'écrivain Leclair en joue, rappelant plus d'une fois que son esprit raisonne et imagine suivant cet « *escalier à double vis qui me tient lieu d'espace mental* ». Plus il avance, plus il est fasciné par le cahier du jeune Melchior Soubeyran, un amas de notes raturées et biffées qu'il déchiffre « *la loupe à la main* », comblant les trous par l'imagination et le savoir, l'invention et l'histoire.

Car le roman n'est pas seulement un savant Mecano qui ravit l'attention. Il est soutenu par une passionnante réflexion sur ce XVII^e siècle classique et catholique. Tavernier et Melchior sont tous deux protestants. Le premier a fui une dernière fois pour échapper aux dragonnades visant à faire abjurer leur foi aux huguenots. Il a quatre-vingts ans et a été anobli par le roi. Rien n'y fait. La France centralisée est en train de naître. Louis XIV a révoqué l'édit de Nantes en signant l'édit de Fontainebleau ; il resserre les rangs de ce qu'on n'appelle pas encore une nation.

Aux confins du soleil met en scène cet ordre-là, ancien, précolonial et conquérant. Nuancé, le romancier rappelle la fascination pour l'étranger et la terreur de l'étrangeté, « *la confiance indispensable à l'établissement de relations commerciales durables et donc profitables* ». Il souligne la « curiosité » plus forte que tout et dévoile le sens originel de ce mot, lié au terme *cure*, « *dont garde trace notre expression soin curieux* ». Il s'amuse de l'attrait pour la différence culturelle qu'il compare à la différence sexuelle, de la « *tension pétillante* » qui en résulte, sève de la vie avec l'autre.



SUR LES TRACES D'UN ORFÈVRE

Plus précisément encore, il distille une méditation sur la place de la religion dans ce qui compose un homme et un pays. Bertrand Leclair avoue sa perplexité face à la foi, à l'idée de croire – « *c'est l'élément qui nous manque* », écrit-il. Il s'étonne, convoque Roger Caillois et son essai *L'homme et le sacré* pour tâcher de comprendre. Il souligne la distance entre nous, êtres post-voltairiens, et eux, êtres qui s'en remettent à Dieu. Il

déstabilise les certitudes, les nôtres et les leurs, rappelant que Tavernier le protestant meurt alors que les libertins « *entament à peine l'incendie d'un ordre ancestral qui va éclairer de mille feux le XVIII^e* ».

L'écrivain juge-t-il ? Rien n'est moins sûr. Il offre un roman comme on lance une perche. Aux lecteurs de la saisir et de prolonger le plaisir et la pensée.

Avec le père absent

Dans *Les cinq fois où j'ai vu mon père*, Guy Régis fait à hauteur d'enfant le récit paradoxal du creux, du vide, de l'absence. Pour cela, il invente une langue à la fois simple, transparente et poétique. Mais, derrière la narration pudique, il relie le manque de l'enfant au manque caractérisant la relation du pouvoir à la jeunesse d'Haïti sous la dictature des Duvalier.

par Sébastien Omont

Guy Régis Jr

Les cinq fois où j'ai vu mon père

Gallimard, coll. « Haute enfance », 208 p., 19 €

Dans le prologue, Guy Régis explique ses raisons : il n'a pas fait ce livre pour se plaindre, mais pour rassembler les « fragments » d'une enfance qui ne peut se dire sans faire appel au père qui, par sa fuite, l'a indélébilement marquée. Chacune des cinq parties du roman correspond aux très brèves apparitions du père rapportées du point de vue de l'enfant, entre trois et douze ans. Dès la deuxième, le garçon prend conscience que sa douleur est d'autant plus grande que son père ne s'est pas complètement évanoui, que, jamais là, il est toujours susceptible de surgir. Parce qu'il ne vit pas si loin, qu'aucune circonstance au fond ne les éloigne, qu'il pourrait voir son fils tous les jours, son absence définit le rapport au monde de l'enfant : « *Aujourd'hui encore, je déteste la fugacité des choses. Tout ce qui apparaît pour disparaître* ».

L'enfant évolue dans un brouillard, dans le non-dit de la vie secrète de ses parents, qui n'émerge que peu à peu, avec chaque rencontre. L'écriture dévoile progressivement le monde par la reprise et la variation, par la répétition qui se déploie en spirale. Chaque retour devient plus problématique que le précédent, car il en révèle davantage sur le village, le couple parental, la ville d'à côté, sur le pays. L'enfant élargit son horizon par les trous que le père a percés dans sa vie. Paradoxalement, il se construit en remplissant ces vides. À mesure qu'il devient plus lucide, il gagne l'ironie. L'humour et la tendresse aussi, quand sa voix se mêle à celle de l'adulte qu'il est devenu.

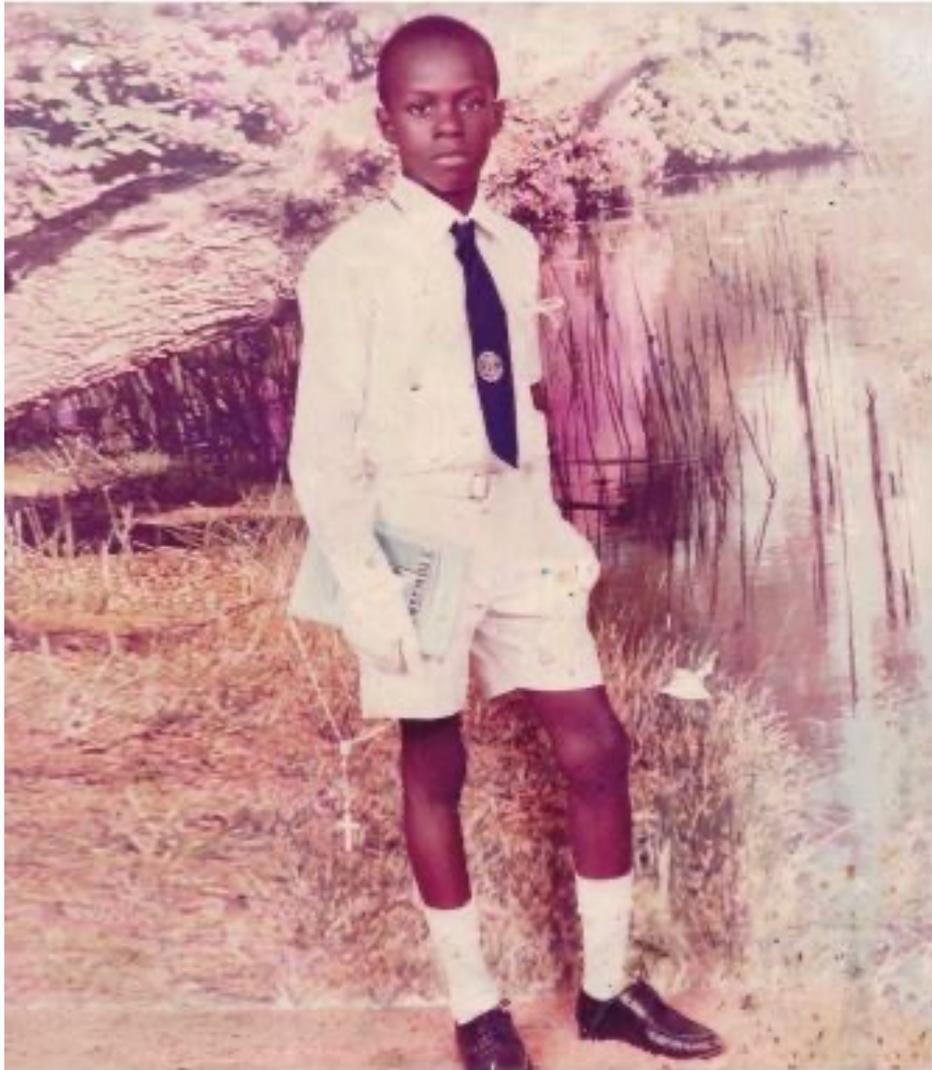
Rien de tragique donc, mais une impossibilité – « *on ne peut pas se battre contre l'absence* » –

ouvrant une béance : « *Je ne suis qu'une moitié d'homme [...] Je te pardonne à moitié* » ; une faille que le garçon doit trouver le moyen de combler. Il fait du soleil son « *plus sûr compagnon* » : sur lui au moins on peut compter, puisqu'il revient tous les jours. Les mots aussi dressent un pont sur le vide : par des dialogues à une seule voix, où l'interlocuteur reste muet, mais qui permettent au narrateur de s'adresser à son père. Le rythme s'accélère, les phrases raccourcissent quand l'enfant souffre, ou quand c'est son père, quand il faut quitter le pays, « *oser jamber la mer* ». Les phrases s'étranglent comme un chant : « *S'en aller, s'éloigner, se noyer. Ils s'en allaient tous. Vaguant, ils s'en allaient, laissant l'île. Et la lune, gagnant le large. La lune régnant, jurant de régner. Et la lune, muette, dupe, funambule* ». Face à ce qui s'esquive, le texte redit, transforme, comme s'il fallait creuser la langue au plus précis pour trouver la justesse qui, malgré la dérobaude, restera.

La mère, infiniment plus présente que le père, deuxième personnage du livre après l'enfant, a ses propres moyens pour lutter contre le vide. Presque aphasique, elle chante. Selon l'enfant, « *par peur d'être muette* ». Contrairement aux autres villageois, elle aime la nuit et la pluie. Elle est aussi « *une femme de feu* », possédée, qu'Ogou, l'esprit du fer, « *monte* » quelquefois. Elle échappe ainsi aux plus grandes tensions. Entre autres aux hommes en bleu surveillant les carrefours avec leurs bâtons, aux « *chefs* » dans lesquels on reconnaît les tontons macoutes.

Si le père ne l'a jamais été, s'il est resté un éternel étudiant sans emploi, un fils cloîtré dans la maison de ses parents, c'est qu'en Haïti le nom même de « Papa » a été confisqué par un faux père : Papa Doc, François Duvalier, déjà mort quand le garçon naît, mais dont l'ombre couvre encore le pays. Quand l'enfant verra pour la

Guy Régis Jr Les cinq fois où j'ai vu mon père



Gallimard

haute enfance


AVEC LE PÈRE ABSENT

première fois son père à lui, ce sera sous la forme d'« *un grand oiseau noir* » lui cachant le soleil. Au moment où le pays se révolte, où la colère gronde dans la fumée des pneus, le père sans horizon finit par partir, et l'enfant peut, doit, grandir.

Sans pathos, en travaillant avec acuité la langue, Guy Régis, par ailleurs surtout auteur de théâtre, a su écrire ce qui ne se laisse pas formuler. Il a réussi à dire une enfance se construisant en dépit du manque et avec lui. Et à en faire un livre d'une beauté mémorable.

L'enfance de l'art dickensien

On connaît la théorie de Karl Marx expliquant l'attrait continu exercé par l'art grec sur des générations qui connaissent de tout autres conditions de production matérielle. Une nostalgie pour l'adolescence de l'humanité – « l'enfance de l'art » – serait la cause de cette fascination qui ne se dément pas. On pense à Marx en relisant Dickens dans l'édition récente des Pickwick Papers. S'y déploie tout le charme d'une Angleterre pré-industrielle, quasiment pré-lapsaire, celle de la Merry Old England, qui n'aura jamais existé ailleurs que dans l'imagination des hommes et des lecteurs/lectrices.

par Marc Porée

Charles Dickens

Les papiers posthumes du Pickwick Club

Trad. de l'anglais par Sylvère Monod

Édition de Céline Prest. Gallimard,

coll. « Quarto », 1 024 p., 25 €

Coup d'essai et coup de maître que ces *Papiers* (1837), dont le succès phénoménal à l'époque arracha Dickens à l'anonymat pour en faire un futur géant des lettres victoriennes. D'emblée, ils consacrent, de la part du romancier à l'instinct infaillible, le culte de la nostalgie pour l'irréversible. Les diligences, alors que les trains éventrent la campagne anglaise. La convivialité, la sociabilité des Pickwickiens, en des temps (déjà) d'individualisme forcené. La verve comique, rappelant Henry Fielding et sa bienveillance plutôt que Thomas Hobbes pour qui rire, c'est mépriser et se croire supérieur. Pickwick et les siens sont de grands enfants, au masculin plus qu'au féminin, il est vrai, et nous redevons enfants avec eux...

Deux ombres au tableau, comme il se doit. La justice, d'abord. Ombre épaisse, car la procédure et le contentieux, les violations de propriété et les poursuites judiciaires, sont légion dans ce livre. En son cœur, l'affaire « Bardell contre Pickwick », qui annonce le procès Jarndyce vs Jarndyce, dans *Bleak House* (*La Maison d'Âpre-Vent*), véritable réquisitoire contre la lenteur et l'iniquité de la *Chancery*. Le caractère burlesque de la plainte déposée par Mrs Bardell qui s'est figurée que Pickwick, honorable homme d'affaires à la retraite, l'avait demandée en mariage, et qu'il ne tient pas

ses promesses, ne masque en rien la réalité du péril que constitue l'arbitraire judiciaire. Pickwick perd son procès et, parce qu'il refuse de s'acquitter des frais de justice, par refus d'engraisser les avocats de la partie adverse, seuls véritables « méchants » du roman, il est jeté en prison. La dent de Dickens se fait alors particulièrement dure, en souvenir du temps où son père, condamné pour dettes, croupissait derrière les barreaux de la tristement célèbre Marshalsea Prison. Ponctuée de « scènes de justice », la fiction dickensienne remâche sans discontinuer le ressentiment du fils, et sa volonté de prendre sa revanche sur le sort.

L'autre ombre, c'est celle de la mort, et des victimes qu'elle laisse derrière elle sur le carreau. Premier cadavre dans le placard, celui de Robert Seymour, l'un des plus grands caricaturistes de la Régence. Il a l'idée du livre, que l'éditeur lui confie, il en dessine les premières planches... avant de se donner la mort, au lendemain d'une entrevue sans doute orageuse avec Dickens, qui a l'outrecuidance de ne pas trouver à son goût l'une des illustrations. Encore inconnu la veille, l'ancien journaliste parlementaire renégocie à son avantage les termes du contrat, et les livraisons suivantes se vendent comme des petits pains. Un écrivain est né mais sur fond de rumeurs et de soupçons sensationnels, voire criminels. Dickens a-t-il contribué, peu ou prou, à pousser le très dépressif artiste dans la tombe ? La veuve de Seymour le poursuivra de sa vindicte, tant et si bien que Dickens doit dégainer l'arme de réfutation massive : dans sa préface à l'édition définitive de 1867, il assène « *que M. Seymour n'a jamais inventé ni proposé un seul des incidents, une seule des phrases, un seul des mots qu'on trouve dans ce livre* ». Un tel déni est trop

L'ENFANCE DE L'ART DICKENSIEN

violent pour être tout à fait honnête, ne peut-on s'empêcher de penser... De fait, dès le titre, avec ses « Papiers posthumes », la mort s'invite au festin. Preuve que le combat de l'écrivain est avec la loi, loi naturelle comme législation humaine, organisation sociale comme ordre naturel, la camarade se démasque, et avec elle l'ironie de Dickens : « *Le corps ! Tel est le terme dont se servent les gens de loi pour désigner l'inquiet tourbillon de soucis, d'inquiétudes, d'affections, d'espérances et de chagrins qui font un être vivant. Ce corps, la loi l'avait pris ; et il reposait là, dans ses vêtements funèbres, imposant témoin de sa tendre miséricorde.* »

La mort, encore, mais exorcisée cette fois par le rire, et les secousses, syncopes et autres absences momentanées par lesquelles ce dernier se manifeste. Ainsi le bedonnant Pickwick disparaissant dans les profondeurs de l'étang sur lequel il patinait... avant de refaire surface, Dieu merci, pour être transporté à toute vitesse (six bons milles anglais à l'heure !) à l'auberge où l'attend un grog bien chaud. Comme l'écrit Alain Vaillant, dans *La civilisation du rire*, le « *rire fait corps avec l'homme* ». Contre la menace qui guette et les périls qui prolifèrent, l'homme du rire décide qu'ils ne sont redoutables qu'en apparence. Le comique dickensien, porté d'emblée à son comble avec les *Pickwick Papers*, manifeste avec toute l'explosivité qui le caractérise la valeur d'exorcisme et d'antidote politiques qu'il confère au rire. Contre la stigmatisation et l'hostilité qui pèsent sur le divertissement populaire de l'époque, contre le puritanisme des ligues de tempérance, et autres mouvements évangélistes, Dickens cogne et frappe comme un sourd : « *quelques misérables comités et autres organismes – de moins de poids que les gouttes d'eau du grand océan de l'humanité qui gronde autour d'eux – n'ont pas le droit de déclencher Fièvres et Consommations contre les créatures de Dieu, ni de jouer sans cesse sur leurs petits violons mercenaires, une perpétuelle Danse de mort !* ».

C'est l'un des grands mérites de l'édition soigneusement procurée par Céline Prest que de rappeler quelques fortes évidences. Premièrement, Dickens n'est pas l'écrivain misérabiliste que la France voit trop souvent en lui. Même s'il est vrai qu'*Oliver Twist*, son second roman, aura tôt fait de voir les ténèbres prendre la suite du soleil de Pickwick (ramasser la chandelle, littéralement). Deuxièmement, il fut un adversaire dé-

claré, quasi militant, de ce qu'on n'appelait pas encore la bien-pensance, en imposant le retour en force, au sein de la culture, de ce qu'elle s'évertue à expulser au dehors d'elle-même – à savoir le corps, ses humeurs et ses contorsions, entre coups donnés et taloches reçues, sa fougue, autant régressive qu'expressive, se donnant libre cours au rythme d'une « matelote » endiablée. À savoir, encore, la « dive bouteille, comme le proclamait Rabelais, autre adversaire déclaré des sinistres agélastes. Punch, eau de vie, vin, madère, porto, bière, etc. : l'imagination alcoolisée de Dickens déborde, et rares sont les personnages qui ne roulent pas sous la table, véritable pied de nez aux empêcheurs de boire en rond.

Mais la libation suprême est verbale, langagière. À commencer par les wellerismes de Sam Weller, le valet au gilet rayé, Sancho du naïvement quichottesque Pickwick, son maître. Par wellerisme, on entendra un tic de langage – « Divinités du tic », titrait Isabelle Jan, en 2003 –, consistant à parodier, involontairement, un énoncé célèbre en le travestissant dans un style, sinon vulgaire, du moins non élevé : « *c'est vraiment la belle saison pour les gens qui sont bien couverts, comme il se disait, l'ours blanc, en s'exerçant au patinage* » ; « *c'est ce que j'appelle ajouter les outrages aux insultes, comme disait le perroquet quand on s'était pas contenté de l'arracher à sa terre natale et qu'on l'avait fait parler anglais après* ». Maître des idiolectes, qui sont aussi des sociolectes, Dickens installe au cœur de la Cité le parler cockney, l'incorrection, l'approximation, l'anglais non standard. En toute circonstance, ou presque, triomphe le burlesque verbal, tramé d'impureté et d'absurdité. Et c'est ainsi qu'il faut lire l'histoire racontée par Sam Weller, au sujet d'un charcutier expert dans l'art de transformer un pâté de chat... en pâté de veau, puis ce dernier en bifteck, ou un bifteck en pâté de rognon, ou n'importe lequel en mouton, dans le délai d'une minute, « *pour suivre les fluctuations du marché et les variations des appétits* ».

Finalement, c'est un Dickens bon enfant qui triomphe ici. Les escrocs plus ou moins magnifiques, tel l'acteur Alfred Jingle, se voient pardonner leurs (menus) forfaits. L'heure est à la gaieté contagieuse et générale. Mais que « *les conditions atmosphériques qui ont dominé ces derniers temps en viennent à se faire lourdes et étouffantes* », alors qui peut dire si « *la croissance des mauvaises herbes* » ne sera pas du « *genre inquiétant et sanguinaire* » ? Le rire des romanciers n'est jamais innocent...

Un artiste sans œuvre

On ne sait pas assez que les Suédois sont des rigolos. Ou plutôt on ne s'en souvient plus. Et pourtant Hellzapoppin, un film burlesque d'une parfaite loufoquerie, tourné en 1941 par le tâcheron américain H. C. Potter et qui fit une belle carrière en France quand Hollywood put à nouveau ouvrir son sac à malices après 1945, est l'adaptation d'une pièce conçue, écrite et jouée à Broadway par le magistral pitre suédois Ole Olsen et sa fine équipe. De cette veine typiquement nonsensique, qui pousse au maximum l'absurdité des situations dans lesquelles s'enlisent des personnages d'une grotesque solennité, Klingsor, dernier roman de Torgny Lindgren (1938-2017), offre un exemple d'une rare qualité.

par Maurice Mourier

Torgny Lindgren

Klingsor

Trad. du suédois par Esther Sermage

Actes Sud, 208 p., 21 €

Il suffit à l'histoire de partir le plus innocemment du monde d'une aberration scientifique (un verre ordinaire posé sur un plan incliné parvient, au bout de décennies d'abandon dans cette position inconfortable, à tordre suffisamment sa structure pour retrouver la verticale du fil à plomb, prouvant ainsi qu'il est vivant autant qu'un arbre). Alors, à partir de cette prémisse et à condition de ne jamais lâcher une lecture logique de l'univers et des êtres qui le peuplent, l'écriture de Torgny Lindgren accouche du personnage d'un peintre très dignement – mais complètement – givré dont la trajectoire se confond avec le récit.

Ce personnage nommé Klingsor (comme le critique d'art français ami de Vuillard et de Ravel, ce qui constitue un clin d'œil du francophile Lindgren à notre culture) est un paysan autodidacte à la vocation artistique inébranlable. Bouleversé par l'ampleur conceptuelle de sa découverte (les objets, qu'ils soient naturels ou manufacturés à partir d'éléments empruntés à la nature, ne sont pas plus inertes qu'un chien ou un homme), il entreprend une œuvre unique, répétitive, fantastiquement obsessionnelle : peindre le verre qui a fait naître en lui l'illumination.

Se nourrissant exclusivement d'un ragoût infâme dont il tient la recette de ses parents, Klingsor traverse l'Europe en vue de s'y pénétrer des secrets de l'art pictural. Mais il ne franchit la porte d'aucune école. Puis cet homme peu imaginaire épouse sa professeure de dessin, dont la mort, enceinte, à côté de lui, dans un horrible accident de la circulation, ne l'amènera pas à changer d'un iota le calendrier de son dur labeur. Une seule fois a lieu une exposition de son œuvre, dans sa cambrousse natale, sans autre écho que celui de feuilles de chou locales mais cela suffit néanmoins à l'admiration d'apprentis critiques (dont nous ne saurons rien) à qui l'on doit les bribes d'une biographie, c'est-à-dire précisément le volume contenant les pitoyables aventures de Klingsor, volume que nous tenons en main.

Est-il utile d'ajouter que la formidable drôlerie pince-sans-rire de ce livre ne génère chez le lecteur aucune explosion de joie ? Car, bien évidemment, il s'agit ici d'un comique d'autant plus jubilatoire qu'il est d'une tristesse sans rémission – nous sommes en Suède tout de même ; si le Bergman des *Fraises sauvages* et autres chefs-d'œuvre se laisse aller plus souvent qu'on ne croit à la gaîté, c'est pour retomber plus bas dans les ornières de cette vallée de larmes.

Qui peut assurer, en effet, qu'il n'y a pas un peu de Van Gogh, voire de Rousseau, dit le Douanier, en tout cas du pathétique et génial facteur Cheval chez ce pauvre Klingsor, dont aucun geste pictural ne subsiste, et dont le subtil et cruel Lindgren



UN ARTISTE SANS ŒUVRE

se garde bien d'évoquer de façon précise le moindre tableau ? De l'artiste de génie, entièrement consumé par sa dévorante passion de créer, Klingsor a tous les traits. Sauf le génie. Et encore, rien n'est moins sûr puisque nous n'avons aucun moyen d'en juger, ce qui frustré notre goût de savoir à quoi nous en tenir du confort d'aucune certitude.

Rigoler avec un Suédois, il vaut sans doute mieux l'éviter, c'est plutôt dérangeant. Mais ne craignez rien, ce texte n'est pas un roman policier dont il faille connaître le dénouement à tout prix : le plaisir qu'apporte une excellente prose littéraire vaut bien le sentiment final de s'être fait piéger par un portrait fictif à double ou triple fond.

Le Journal de Sándor Márai

Le Journal de Sándor Márai représente une partie absolument majeure de l'œuvre de l'écrivain. Il n'avait encore jamais été traduit en France, contrairement à l'œuvre romanesque. Bien connue des lecteurs français, celle-ci frappe par la finesse de l'analyse psychologique. Márai est aussi apprécié pour ses remarquables analyses de la société hongroise et plus largement de la société européenne tout au long du XX^e siècle (Les confessions d'un bourgeois, Mémoires de Hongrie). Son Journal couvre presque cinquante ans (de 1943 à sa disparition, à San Diego, en 1989) et contient des milliers de pages : dix-huit volumes ont été publiés aux éditions Hélikon à Budapest. Ce premier volume, dirigé et traduit par Catherine Fay, est composé d'extraits choisis parmi les cinq premiers tomes de cette somme, qui couvrent les années 1943 à 1948, de la guerre à l'exil.

par Gabrielle Napoli

Sándor Márai

Journal. Les années hongroises, 1943-1948

Trad. du hongrois par Catherine Fay

Postface d'András Kányádi

Albin Michel, 523 p., 25 €

La lecture de ce *Journal* fascine littéralement et confirme la réputation de l'écrivain. Parmi les auteurs les plus brillants du siècle passé, Márai éblouit par la vivacité de sa pensée, le refus radical de toute complaisance (radicalité par laquelle il évoque bien souvent un autre grand écrivain hongrois, Imre Kertész), et par l'attention aux détails infimes qui rappellent que le romancier et journaliste est aussi poète. Il faut lire ces pages qui gomment toute date précise mais qui retracent pourtant avec précision la chronologie des événements historiques d'un bout à l'autre, les méditer pour en saisir toute la profondeur, mais aussi se promener au gré du plaisir et de la curiosité parmi ces réflexions d'un homme, d'un intellectuel et d'un esthète.

Ces pages sont d'une richesse étonnante à plusieurs égards. Elles livrent des analyses politiques et sociologiques capitales sur la Hongrie et ses habitants et constituent un témoignage incontournable d'années désastreuses pour la civilisation européenne. En outre, elles traduisent les pensées d'un moraliste, et en cela se révèlent in-

dispensables à la réflexion sur la condition humaine et sur la responsabilité des hommes dans l'histoire du XX^e siècle. Enfin, elles rendent compte de l'érudition de l'écrivain, lettré exceptionnel.

En plus d'être un extraordinaire écrivain, dont on suit la genèse de certaines des œuvres, Márai est un lecteur hors pair. On passe de Proust à Joyce, Larbaud, ou encore Anatole France, auteur injustement mésestimé. Mais ce sont aussi des pages sur Krúdy, Thomas Hardy, Freud, Nietzsche, Sénèque, Lucrèce, Stendhal, Marlowe... Il serait fastidieux et inutile de citer tous les auteurs auxquels Márai fait référence. András Kányádi, dans une postface éclairante, mentionne l'influence que trois diaristes ont exercée sur l'écrivain hongrois : André Gide, Julien Green et Jules Renard, et rappelle l'amour infini de Márai pour la littérature, son appétit et sa curiosité insatiables, sa capacité à lier l'actualité à ses lectures, à faire ainsi résonner le monde et la littérature. S'interrogeant sur ce que ferait Krúdy s'il devait vivre cette période si trouble, Márai est persuadé qu'il n'écrirait pas : « *Un écrivain ne peut exprimer son mystère le plus personnel, l'essence de son être que si l'époque et le monde qui l'entourent accueillent ce mystère, cette essence. On ne peut pas parler dans le noir et dans un air raréfié.* »

Pourtant, sans relâche, l'écrivain poursuit son travail de romancier et de diariste. Il décrit son

LE JOURNAL DE SÁNDOR MÁRAI

quotidien, Budapest pendant la guerre, cette « ville blessée et en guenilles », la « silhouette déchiquetée du pont Marguerite qui fait penser au cadavre d'un effrayant animal préhistorique blessé, écroulé à genoux ». L'écriture se fait parfois fulgurance dans des images qui, en quelques mots, suffisent à décrire l'intensité de l'horreur de 1944 : « Nous sommes tombés tellement bas que nous ne distinguons plus les contours de la fosse. La seule lueur qui clignote encore au ciel de notre vie est celle, rougeâtre, que la guerre allume autour des terres. » Les trajets entre Leányfalu, où l'auteur se réfugie, et Budapest permettent aussi des descriptions qui émeuvent par leur mélange de réalisme et de poésie, par l'attention portée à la nature et à sa cruelle indifférence : « L'automne, cette merveille. Comme si Dieu ne prêtait aucune attention à ce que l'homme, ce parasite, fabrique sur la scène magnifique du monde. » L'auteur décrit les hommes et les femmes qu'il rencontre, emballe de la farine et des oignons, achète un cochon, vit la peur et l'horreur au jour le jour, et médite.

Son quotidien est aussi celui d'un homme qui se souvient de son automobile, avant la guerre, qui va aux bains, qui rêve de tenir de nouveau une raquette de tennis, qui retourne au cinéma pour la première fois depuis deux ans, en 1946, pour voir un film français, fasciné par Louis Jouvet. Márai évoque aussi les douleurs les plus vives et les plus intimes, celles de la perte d'un petit enfant qui se rappelle cruellement à lui lorsque, fouillant les décombres de leur appartement saccagé, il retrouve une valise dans laquelle son épouse et lui avaient enfermé le trousseau de l'enfant, valise dans laquelle une pointe de baïonnette est plantée, celle des gendarmes hongrois pillards au moment de l'arrivée des Soviétiques dans la ville. La présence de cet enfant disparu se manifeste de manière à la fois discrète et tenace dans les pages du *Journal*, se mêle à des considérations plus générales mais ne quitte jamais l'auteur : « Ma plus grande douleur, la mort du petit enfant. Pas dans l'immédiat ; plus tard, des années après. »

L'angoisse de l'exil est là, lancinante, pour Márai qui s'interroge sur les conséquences de ce qu'il décrit comme un arrachement « au corps de la mère ». L'exil pour un écrivain est un déchirement plus grand encore, car il doit quitter une langue qui est pour lui une « patrie plus signifiante et plus fatale que tout ». On se souvient des dernières pages du *Refus* de Kertész (Actes Sud, 2001), et de ce personnage d'écrivain qui, à l'instar de son au-



Sándor Márai

teur, décide de rester coûte que coûte (on est alors en 1956) parce qu'il doit écrire un roman, et qu'il n'y a qu'une langue dans laquelle il peut l'écrire. C'est la décision de l'exil qui l'emportera pour Márai, contrairement à Kertész : « Plutôt s'étioler quelque part, sourd et muet, que rester ici et discuter avec ce peuple immoral, voleur, lâche, rapace et cruel. » La disparition des plus grands auteurs hongrois, engloutis par le « Moloch rouge », cette « broyeuse intellectuelle », fait de l'écrivain un frère en quête de sens, préoccupé par la possibilité d'écrire en hongrois pour des lecteurs hongrois, objectif qu'il poursuivra, en exil, qu'il anticipe déjà en 1948 en écrivant qu'il « n'est plus possible de sauver la littérature hongroise autrement que de l'extérieur ». Et lorsqu'il écrit en 1944 : « J'ai quarante-quatre ans, j'aimerais vivre encore, j'aimerais écrire la vérité, mais autrement, dans sa totalité ; comme si le souffle du monde devait donner une fois encore des ailes à mon âme », on se réjouit du caractère visionnaire de ses propos.

Son refus de tout « compromis idéologique » fait de lui un « écrivain bourgeois », autrement dit un homme « qui n'a pas prêté allégeance à un parti et une idéologie » mais qui s'est « mis au service de la qualité et de la culture ». Il ne peut donc être considéré que comme un « ennemi », et sa seule défense est « son travail, qu'il mène jusqu'à l'extrême, sans compromis ». En cela, Márai fait partie des grands intellectuels européens qu'on ne doit pas oublier aujourd'hui. On peut saluer l'impressionnant travail de Catherine Fay, le choix des extraits, qui met particulièrement en valeur la pensée de l'auteur, et la richesse et la qualité des notes qui apportent au lecteur français toutes les précisions nécessaires à la parfaite compréhension du texte et du contexte. Il faut absolument lire ce premier volume du *Journal* de Márai.

De la terre au ciel

Dans ce premier roman, Tous les vivants, C. E. Morgan reprend le message d'espérance de l'Ecclésiaste, porté par deux jeunes gens solitaires et entiers, isolés dans une ferme d'un Kentucky craquelé de sécheresse : au fil d'un été d'apprentissage et de tension se jouent le deuil et la survie. Une très belle écriture fait vibrer bêtes et champs sous le regard fiévreux des novices esseulés, dans une parabole de l'engagement et de la liberté.

par Liliane Kerjan

C. E. Morgan

Tous les vivants

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Michèle Bach

Gallimard, 240 p., 19 €

On serait tenté par galéjade de dire que Catherine Elaine Morgan est entrée en France au galop de ses chevaux de course forcés à la victoire, grâce au large succès de son second roman, *Le sport des rois*. Ici point de chevaux, mais des vaches et des poules qui deviennent la matière vivante et brute d'instant de révélation, de scènes fortes où se croisent vie et mort, promesse et asservissement. Déroulé d'une seule traite, sans parties ni chapitres, le récit s'inscrit quasiment dans un lieu unique, la plantation des parents d'Orren, et sur un temps court, celui de l'avènement d'une récolte de tabac : ainsi se dessinent ensemble la dimension métaphorique, la lutte avec les éléments, l'angoisse d'une maturation fertile équivalant à une résurrection.

Tous les vivants s'ouvre et se clôt par l'approche d'une vieille maison de cinquième génération, usée, abandonnée, mais revisitée suite au décès brutal des fermiers. Aloma, vingt ans, venue rejoindre son amoureux, entre et la découvre seule : « *Face à elle se dressait un mur de visages, des photos encadrées disposées autour d'un manteau de cheminée noirci, une armée d'yeux du sol au plafond. Elle les étudia sans s'approcher. Pendant qu'ils l'examinaient en retour.* » Interdite, l'orpheline, sans référence familiale ni regrets d'un passé, élève puis professeur de piano dans une mission, devient d'emblée l'étrangère d'un univers qui l'enferme et l'étouffe, la prisonnière de cette demeure délabrée, véritable tombeau de ses aspira-

tions. En suspens, ni dans son monde, ni dans celui des autres, Aloma contemple un champ de bataille inédit. C. E. Morgan livre là un très beau portrait de jeune femme écartelée, à la fois piégée par sa sensualité et son envie du corps d'Orren, tendue par son désir pour lui et sa détestation de tout ce qui accapare la tendresse de son regard, et toujours prête à assouvir ailleurs sa passion pour le piano et la musique classique, toujours hantée par le vide de sa vie, en attente d'un rêve d'accomplissement et d'une existence épanouie et enfin libérée.

C. E. Morgan a écrit ce premier texte à trente-quatre ans, alors qu'elle était étudiante à la Harvard Divinity School, si bien que la dimension religieuse charpente l'intrigue, avec les allers et retours d'Aloma à l'église pour jouer les hymnes de la congrégation des fermiers désolés, le feu roulant du prêche du dimanche dans le petit sanctuaire et surtout le personnage du troublant pasteur Bell, invité discret et permanent de son esprit. Se nouent alors une situation triangulaire classique, le conflit des attirances, le duel de la sexualité et de la spiritualité. « *Ainsi le cœur des fils de l'homme est-il plein de méchanceté et la folie est dans leur cœur pendant leur vie* », dit l'Ecclésiaste en ouverture.

Tous les vivants se déroule sur fond de deuil – morts toutes récentes de sa mère et de son frère pour Orren, abandon de ses ambitions d'interprète pour Aloma – et charrie des tensions extrêmes, l'affrontement des solitudes et des dépités, la rage des taciturnes et la détresse des orphelins. « *Elle vivait dans un endroit où rien ne lui évoquait le moindre souvenir et dont le passé lui était totalement inconnu.* » L'orage couve indéfiniment dans le ciel immense des montagnes du Kentucky dévasté par la sécheresse d'une chaleur

DE LA TERRE AU CIEL

de fournaise, comme il couve dans le quotidien écrasé de silences. Ennui oppressant pour elle, épuisement jusqu'à la corde et l'os pour lui qui s'acharne sans répit à sauver la vieille ferme : il sue et trime, elle remâche son amertume oisive, il est ancré à ces contreforts, elle flotte dans l'espace vide, l'idylle est mise à rude épreuve même si les corps avides se joignent dans une frénésie érotique.

En abordant la question de l'héritage des terres et des origines avec Orren « *le dernier, le précipité de ce qui avait autrefois été le sang vital, complexe et dilué d'une famille* », C. E. Morgan fait passer toutes les nuances de la dette affective et matérielle, de la fierté et de la rancœur, de l'asservissement à des racines. Sans compter l'expérience et l'incompétence dans cette phase d'apprentissage sans maître qui donnent des épisodes d'échec. S'y ajoutent le défi à soi-même, la dureté, la référence aux morts, ceux de la ferme comme ceux du cimetière depuis les vaillants Confédérés, gisant dans leurs tombes en rangs serrés, les semelles face aux montagnes lointaines. Qui plus est, Orren Fenton, avec ses yeux couleur de ciel, a pour véritable prénom Orpheus, comme s'il charriait secrètement en lui-même cette intimation du regard en arrière, des terres souterraines des enfers et des morts. Situé au milieu des années 1980, le récit paraît presque sans période, dans le climat incantatoire d'une prière et l'apparente simplicité d'une eau-forte ou d'un poème.

Sous le soleil brulant, il y a de la fureur cachée dans l'affrontement méditatif de ces trois missionnaires qui entendent se sacrifier, qui pour l'église, qui pour la ferme ou encore la musique. Le cadre de la campagne rude, l'étendue jaunâtre et fauve des plants de tabac en souffrance, donnent une échelle quasi biblique au tableau de ces humains ardents plantés dans les paysages du Kentucky où vit la romancière, là où, selon Aloma, « *le ciel planait au-dessus de sa tête comme la paume d'une main immense et vide, qui ne se rapprocherait jamais, ne toucherait jamais la terre* ». À titre anecdotique, les couvertures des ouvrages, travaillées à dix ans d'intervalle, donnent leurs éclairages. La première édition américaine, chez Farrar Straus Giroux, prend le parti du noir et blanc, d'un ciel ravageur et sombre roulant en volutes tourmentées les ombres sombres et la clarté étrange isolant la maison, alors que la couverture de Gallimard se

vêt d'une jaquette où, dans les bruns et gris du bois d'un plancher usé et d'un lambris à peine interrompu par l'échappée de la fenêtre et son paysage jaune soufré, se fond et se détache un vieux piano droit abandonné. Les deux grands éditeurs ont fait un choix, Orren ou Aloma, le grandiose théâtre du lieu ou la nudité de l'intime.

Ces deux lectures s'avèrent complémentaires et même indissociables pour rendre compte de la force de *Tous les vivants*, où s'entrechoquent deux trajectoires antagonistes posées dès les premières confidences de la rencontre des deux jeunes gens : pour elle jouer du piano ailleurs et pour lui posséder la ferme un jour. Un phénomène d'écho donne tout son sens à la dynamique alternative qui met en place le ciel et la terre, la dureté de l'invitée et l'endurance du fermier, les réverbérations sans fin des notes de musique dans l'esprit du pasteur, chacun pris dans une pulsion fondatrice, une ardeur légitime. L'intransigeance est là, valence de la passion, avec son cortège d'excès. Pas de biais dans les querelles mais des attaques frontales, tant et si bien que cette logique binaire accentue le relief du style qui, avec sa précision, son plaisir des mots – parfois rares et précieux –, forge la signature de ce roman. De même, les scènes se répondent, arrivée et retour vers la maison, embauche et renvoi au presbytère, mort au poulailler et naissance dans la grange, pauvreté du foyer et richesse intérieure et, dans un autre registre, silence oppressant de la solitude sur la terre et musique céleste. C. E. Morgan semble aussi à l'aise dans les deux royaumes.

Un périmètre au creux des montagnes sous un soleil de plomb ou, le soir, l'obscurité sans frontières, une petite poignée de personnages induisent nécessairement une minutie de l'observation et du détail, une recherche de l'effet, telles les guirlandes de notes sur le clavier. Matières, lumières, bourrasques brulantes, couleurs subtiles des herbes et des arbres, fleurs blanches du tabac aux feuilles velues, caroncules rouges et perles noires des yeux du coq, peinture rouge écaillée de la grange, bibles noires, mousse blanche du ruisseau rugissant et noir, odeurs de foin, d'huile de lin, d'ammoniaque et de vinaigre, tout concourt à l'ambiance sensorielle, à la matérialité de la terre et à la présence de la maison. Mais une saison en enfer s'est abattue sur la cohorte des humains qui observent leur monde.

La démesure de la nature et l'isolement des frêles silhouettes, Dieu et le sexe, une maison avare qui



C.E. Morgan © Guy Mendes/Gallimard

DE LA TERRE AU CIEL

distille de pauvres joies, autant d'éléments pour faire flamber et crépiter un roman. À quoi s'ajoute la beauté sensible des deux sermons du dimanche qui résonnent de tous les thèmes du roman, où Bell, tel un oiseau chagrin, avec sa voix noire et sa voix de miel, avec son éloquence chaude et pensive, aborde la solitude et la soumission, secoue le désespoir lorsqu'il prêche pour la pluie. Ainsi se combinent étrangement, au cœur de la petite église blanche, le dénuement des paysans et la magie du verbe, dans des séquences qui semblent hors du temps comme hors du siècle. La richesse poétique et la rigueur morale annoncent déjà *Le sport des rois*, avec la passion obsessive et les chevauchées épiques de Forge, le riche propriétaire du Kentucky. À pro-

pos de C. E. Morgan sont très naturellement évoqués les noms de Marilynne Robinson, la presbytérienne devenue congrégationaliste, ou de Flannery O'Connor, la catholique, la Géorgienne qui parcourt les thèmes du mal et de l'innocence, ainsi que les cadences du Sud. S'il fallait y ajouter la rigueur d'un village et la figure d'un pasteur, l'héritage de Hawthorne et de sa *Lettre écarlate* font revenir en filigrane le séduisant révérend Arthur Dimmesdale, secret et solitaire. C. E. Morgan revient aux mystères, s'inscrivant sans peine dans la lignée des écrivains qui donnent vie à une foi et à une transcendance. Grâce notamment à ses incessantes variations sur la lumière, le roman se déploie, s'enracine et s'envole si bien que *Tous les vivants* dessine le passage d'une malédiction céleste à une bénédiction ultime.

Relire l'occitan, traduire le gascon

Les curiosa du XVIII^e siècle étaient libertines, de polémiques politiques en traités jansénistes qui ne le cédaient en rien aux écrits des pornographes. Produit juste après l'expulsion des jésuites, Les Macariennes, texte en occitan gascon, envoie ses messages dans un genre plus carnavalesque que poissard. La scène appartient aux « gens de peu », aurait dit Pierre Sansot : les femmes « de la Halle », qui depuis Saint-Macaire vont en bateau vendre à Bordeaux leur marchandise, avant que leurs maris, les matelots, ne répondent. Cette infra littérature révèle la vivacité des pochades savantes dont on n'a pas fini de considérer la valeur linguistique et pamphlétaire quand la langue se dévoile en se cachant.

par Maïté Bouysson

Les Macariennes.

Poème en vers gascons

Trad. de l'occitan gascon

par Bernard Manciet

Texte établi et présenté par Guy Latry

Éditions de l'Entre-deux-Mers, 72 p., 15 €

Les Macariennes, le texte gascon ici présenté pour la première fois avec une traduction se situe en un moment qui va vers la contestation de toute autorité. La petite édition de valorisation du patrimoine de la Réole et du Réolais implique Saint-Macaire, la bourgade suivante, en aval sur la Garonne, le pays de ces *recardeyres* qui vont vendre ce qu'elles peuvent à Bordeaux. On les fait avocates de leur petit collègue qui faisait vivre les jésuites autant que la bourgade. Cette apologie en forme de bon persiflage par les femmes qui s'entichent de leurs belles cérémonies et du molinisme en 850 vers entraîne la réponse des hommes, plus brève, en 618 vers nécessairement plus rustres. Ils plaident l'ordre, car le charbonnier veut être maître chez lui. Il n'en fallut pas plus en 1980 à Emmanuel Le Roy Ladurie pour tirer de l'abbé Fabre et de son *Joan-l'an-pres* parfaitement contemporain (1756, revu en 1765) un livre d'historien, *L'argent, l'amour et la mort en pays d'oc*.

Ces *Macariennes* ne sont pas moins alertes, malgré le fourbi de thèmes connus et d'allusions diverses à l'actualité politique, en tête de quoi reviennent les divers scandales liés aux jésuites. On

est bien en présence d'un texte annoncé comme macaronique « à Nankin, chez Macarony, à l'enseigne de la Vérité ». Il reste que cette versification alerte en bon gascon girondin recourt au français et à de multiples gallicismes (linguistiques en sus d'un certain gallicanisme politique non moins évident) quand le gascon ne convient plus. Or, cet obscur abbé Girardeau, donné pour auteur seulement dans l'édition de Reinhold Dezeimeris sous le Second Empire, reste un inconnu dans son parcours comme dans les secrets de son talent littéraire, pourtant réel. On douterait même de son existence s'il n'avait sollicité l'évêque de Bordeaux pour une cure qu'il convoitait. La tradition baroque bouffonne, l'esprit de la pointe et l'esprit de dérision rehaussé par la verdeur d'un laconisme travaillé, en font un vrai texte de tradition gasconne et de charme.

Quant à la polémique, elle se situe dans un moment précis où l'obédience au roi passe par le gallicanisme de l'Église de France et où le désir de paix sociale dans un pays secoué par la guerre de Sept Ans renvoie à un respect très relatif des parlements ; repenser les élites et le peuple passe par la paix des ménages au village, marginalement on épingle la charge fiscale que représentent les ordres religieux. Notre auteur est peut-être plus gagné par le richérisme – qui veut défendre l'autonomie des communautés politiques et religieuses – que par le gallicanisme, tant sa déférence à l'égard des autorités est relativisable.

Le parti pris de l'édition a été de donner la traduction jusque-là inédite du vrai poète gascon

LES MACARIENNES

POÈME EN VERS GASCONS



LES
MACARIENNES.

REQUÊTE de les Recardeyres
de Semmacari à Meffius doit Par-
lemen, en fabou dous Juïstes.

Traduction française de Bernard Manciet

Texte établi et présenté par Guy Letry

LES ÉDITIONS DE L'ENTRE-DEUX-MERS / CLEM

RELIRE L'OCCITAN, TRADUIRE LE GASCON

contemporain Bernard Manciet (1923-2005). L'affaire a ses avantages, l'ambition du traducteur de donner, en vers français, des décasyllabes à partir d'un texte d'oc en octosyllabes, car l'occitan est plus ramassé, mais cette plume française s'est endimanchée et la logique pamphlétaire des *Macariennes* s'en perd un peu. Outre de vraies ellipses sur ce qui fait le charme primesautier de ces propos, la part du diable s'est nichée dans le traducteur, lui-même proche des jésuites. On y perd la formule gasconne des *Juïstes* qui oscille ouvertement entre le juste et le juriste, un élément du sous-texte non négligeable, et ces femmes partent « *en chœur* », et non plus en bateau comme des gourgandines : la saveur du peuple de la Garonne s'en trouve estompée.

On a donc envie de relire l'occitan – même si ce n'est pas sa langue vernaculaire – car, même en francisant l'accent, de superbes petits distiques émaillent la litanie des mérites et rappels à

l'ordre dans ce qui reste très choralement la pensée du commun chez les femmes entichées d'apparences autant que de facilités humaines, sociales et mondaines le temps de la fête religieuse. Face à elles, en écho, le chœur des hommes, lesquels sont anthropologiquement réfractaires aux prétendues nouveautés et politiquement résilients, ne laisse la parole à nos revendeuses que le temps du spectacle verbal. Or ce dernier se déduit de sa limite, à voir les mots du français qui le traversent, à l'inverse de ce que préconisait Montaigne, qui engageait le gascon quand le français « n'y allait pas » selon les considérations de l'occitaniste Robert Lafont, en 1968. Ici, les clés du discours restent hors du champ des *recardeyres*.

Il reste que le texte, dans sa double configuration, est un témoignage propre à faire penser le socle d'où partent les Lumières ; et il ne gratifiera pas seulement les spécialistes de la période tant est vif ce qui s'y dit dans le goût de la langue (diraient les lacaniens).

Le racisme en noir et blanc

Citizen. An American Lyric (2014) de Claudia Rankine, traduit en français par Citizen. Ballade américaine, a été le seul ouvrage de poésie à jamais entrer dans la liste des bestsellers du New York Times. Son auteure, poétesse américaine d'origine jamaïcaine, avait déjà publié quatre recueils avant celui-ci. Elle y aborde les différentes nuances de la discrimination, du préjugé, et les réactions de qui les subit.

par Claude Grimal

Claudia Rankine

Citizen. Ballade américaine

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Maitreyi et Nicolas Pesquès

L'Olivier, 182 p., 21 €

Non, les lecteurs américains ne s'étaient pas soudain transformés en amateurs de poésie, si tant est que *Citizen* soit de la poésie, mais ils se montrèrent sensibles à l'expression furieuse et fatiguée de Rankine devant la série d'assassinats racistes que connaissait le pays et qui avait déjà provoqué la création du mouvement « Black Lives Matter ». Ils ressentirent, en pleine présidence d'Obama, le besoin qu'on leur présentât la violence exercée contre les Noirs dans ses manifestations les plus monstrueuses, certes, mais, aussi et avant tout, les plus banales ou les plus ténues, c'est-à-dire telles que généralement leur existence personnelle pouvait la leur faire vivre. Avec *Citizen*, Rankine apportait la réponse littéraire qu'ils attendaient : moderne dans son aspect *punchy* et son caractère hybride, dérangement quelquefois par la perspicacité de son observation.

Citizen mêle écrits et images. Il consiste en poèmes en prose, portant sur des situations de la vie quotidienne, ou en réflexions plus longues, qui sont aussi des élégies à des Africains-Américains assassinés ou tragiquement abandonnés par les pouvoirs publics (comme les habitants pauvres de La Nouvelle-Orléans après l'ouragan Katrina). Les illustrations, elles, offrent des reproductions de documents ou d'œuvres variés : la photographie d'une plaque de rue en Géorgie portant le nom de Jim Crow, une sculpture « taxidermique » contemporaine de Kate Clark, ou encore le tableau de Turner *Le bateau négrier*.

Le début de *Citizen*, frappant pour le lecteur car il est peu énigmatique et très virulent, met en scène un Je/tu confronté à ce qu'on appelle aujourd'hui des « micro-agressions » : une femme qui reste debout dans le métro plutôt que de s'asseoir à côté d'un Noir, une amie qui par plaisanterie utilise une insulte raciste... Ces épisodes de la vie quotidienne où le Je/tu se sent invisible ou hyper-visible, ignoré ou attaqué, sont suivis par une réflexion portant sur Serena Williams et plus loin Zinédine Zidane, victimes eux aussi, dans leur activité sportive, des mêmes types de préjugés. Le ton, le niveau de langue, hélas assez piteusement rendus en traduction française, sont ceux de la pugnacité ou du désarroi. Parfois cependant, les situations évoquées, frappantes pour Rankine, laissent le lecteur perplexe.

Ainsi, lorsqu'un homme passe devant « Je » dans une file d'attente au supermarché, puis, confus, s'excuse en lui disant : « Ah, je ne vous avais pas vu ! », faut-il en conclure, comme le fait implicitement la poétesse, qu'il s'agit là d'un moment de racisme ordinaire ? Et lorsqu'elle décrit les célèbres et grossières colères de Serena Williams sur le court, insultant, par exemple, en 2009 l'arbitre qui a vu une faute là où elle (Williams) n'en voit aucune, faut-il lire un refus par les Blancs de la présence des corps noirs dans un sport qu'ils pensent leur être réservé ? Rankine oublie d'ailleurs pour l'occasion que les injures proférées par Williams s'adressaient à une arbitre d'origine asiatique, ce qui donne une bien large extension à sa notion de « Blancs ». Quant à Zidane donnant un « coup de boule » à Materazzi, il aurait réagi contre les propos de son adversaire qui le traitait de « nègre », ce qui n'est absolument pas le cas, mais semble avoir échappé à Rankine.

Ces manquements à la vérité pourraient n'avoir aucune importance ; le texte, après tout, n'a pas à reposer sur l'exactitude, sur le fait avéré, puis



Claudia Rankine © John Lucas

LE RACISME EN NOIR ET BLANC

qu'il cherche à évoquer l'expression de différentes nuances de discrimination ou de préjugé et à suggérer les réactions de ceux qui les subissent. Mais la pente de *Citizen*, comme de certains ouvrages d'auteurs américains ou européens aujourd'hui, est d'envisager le racisme fondamentalement comme une donnée anthropologique, ou mieux encore comme une torsion de l'âme. Manière de penser qui a donné lieu aux États-Unis à une fructueuse exploitation, puisque quelques préposées à l'éveil des consciences (Sina Rao et Regina Jackson) organisent des « Race Dinners » où elles débusquent pour 2 500 dollars chez les demanderesses blanches et fortunées de l'expérience les signes les mieux cachés de leur racisme.

Rankine, tout en n'ayant rien à voir avec cette escroquerie tant financière que psychologique, n'a aucune réticence à penser un monde divisé en deux catégories, les Noirs et les Blancs, un monde où l'Histoire et les luttes qui ont dessiné cette histoire sont effacées. Dans un petit tercet, elle affirme l'origine uniquement mentale du racisme et nous dit : « *parce que les blancs/ne peuvent pas contrôler leur imagination/les noirs*

meurent ». Cette vision paraît assez répandue aujourd'hui, et assez proche, par exemple, de celle de [Ta-Nehisi Coates](#) chez qui le « suprématisme blanc » a un côté tout-puissant, immuable, quasi magique. Cette approche de Rankine est cependant singulièrement rabougrie. Elle fait regretter les [Claude McKay](#), les [Langston Hughes](#), les [James Baldwin](#).

Certes, Rankine livre un texte « littéraire », pas une analyse ni un manifeste politique, mais même dans leur expression la moins politique McKay, Hughes, Baldwin montraient un esprit revendicatif plus informé, plus vaste, toujours soucieux d'éviter le bornage Blancs/Noirs. Car, pour eux, aucune présentation « littéraire » des « problèmes raciaux » ne pouvait se passer d'une préoccupation sur la classe, la sexualité, le capitalisme et l'impérialisme. À condition que ces notions soient mises au goût du jour et complétées de quelques autres, les leçons de ces « anciens » auraient pu servir et prévenir *Citizen* contre les séductions du repli intellectuel et de l'ulcération psychique qui le guettent dans certaines de ses pages.

Fascisme et art moderne

L'essai de Mark Antliff, Le fascisme d'avant-garde, a bénéficié d'un certain traitement de faveur depuis sa parution en anglais en 2007 – quand Le modernisme réactionnaire de Jeffrey Herf a attendu trente-cinq ans pour être traduit et que The Nature of Fascism (1991) de Roger Griffin attend encore, pour citer deux des principales références sur lesquelles reposent les analyses développées ici. Il faut dire que le champ d'étude du présent livre porte sur le cas français, et que sa démonstration s'inscrit dans la perspective ouverte par l'historien israélien Zeev Sternhell à la fin des années 1970 sur les origines françaises du fascisme.

par Paul Bernard-Nouraud

Mark Antliff

Le fascisme d'avant-garde.

La mobilisation du mythe, de l'art et de la culture en France (1909-1939)

Trad. de l'anglais par Françoise Jaouën

Les presses du réel

coll. « Œuvres en société », 344 p., 32 €

Antliff ne se mêle pas directement du débat qu'a provoqué *Naissance de l'idéologie fasciste* chez les historiens, mais il y introduit un élément qu'ils avaient jusque-là quelque peu négligé, et [Sternhell](#) avec eux lorsqu'il s'intéressa aux écrits fondateurs de Georges Sorel : le rôle qu'a pu jouer dans l'élaboration de l'idéologie fasciste française entre 1909 et 1939, soit au temps des avant-gardes, la pensée sur l'art. Antliff procède, afin d'en exposer l'importance, à un rappel et à quelques exhumations, dont les relations avec l'art pourraient paraître ténues à première vue.

Les exhumés sont au nombre de trois. Il s'agit du fondateur, en 1925, du *Faisceau* et du journal y afférent, *Le Nouveau Siècle*, Georges Valois, alors ouvertement fasciste (mais qui mourut dans les camps nazis pour faits de résistance), de l'avocat Philippe Lamour, membre du Parti fasciste révolutionnaire et animateur de la revue *Plans*, et enfin de Thierry Maulnier, propagandiste de la « violence classique » dans les colonnes de *Combat* et d'*Insurgé* au cours de la seconde moitié des années 1930. Antliff consacre à chacun d'entre eux un chapitre et montre leur proximité, voire leur compagnonnage avec des

acteurs plus connus du monde de l'art français, parmi lesquels les sculpteurs Aristide Maillol et Charles Despiau, les architectes Le Corbusier et Auguste Perret ou encore les peintres Maurice Denis et Maurice de Vlaminck, sans parler du monde des lettres ou de celui de la musique.

Leur activisme au sein du milieu artistique de l'entre-deux-guerres, fût-il, pour l'essentiel, du côté des partisans du retour à l'ordre, éclaire cette période d'un jour nouveau, et explique au moins en partie les inclinations futures pour la collaboration d'un certain nombre des artistes cités. Affinités dont les motivations profondes demeurent assez obscures faute de cet éclairage, précisément. Ce qui conduit par exemple Béatrice Joyeux-Prunel, dans sa vaste histoire des avant-gardes parue en deux volumes en 2015 et 2017, à n'y voir que l'effet de dispositions psychologiques individuelles et circonstancielles, au lieu d'y reconnaître la conséquence logique de leur compagnonnage antérieur avec les trois figures qu'étudie Antliff, et plus encore l'influence exercée sur eux par Sorel.

Le rappel qu'effectue Antliff à propos de Sorel porte sur le nœud de son système idéologique, à savoir sur sa vision esthétisée de la violence, vision dont on a paradoxalement sous-estimé selon lui la portée dans les discours sur l'art pendant et surtout après sa mort (en 1922). Au centre de ses *Réflexions sur la violence* parues en 1908, Sorel a en effet placé le « mythe », une image idéologiquement orientée à même de mobiliser les masses en vue de déclencher une violence populaire et révolutionnaire, qu'il distingue de la

FASCISME ET ART MODERNE

violence étatique. « *Au cœur de la théorie sorélienne du mythe*, écrit en ce sens Antliff, se trouve la notion de violence esthétisée, qui permet de distinguer l'insurrection prolétarienne de l'emploi barbare de la "force" par l'État ».

Sur un plan politique, cette distinction avait tout pour séduire des acteurs de gauche comme de droite, et même de les conforter dans leur volonté de dépasser ce clivage. À un niveau esthétique, celui-là même qui autorisait ce dépassement, la promotion du mythe pouvait être aussitôt comprise comme un appel à ceux qui, presque naturellement, seraient amenés à lui donner forme : les artistes – ce qui justifierait en retour leur engagement politique. Rien d'étonnant, dans ces conditions, que les fascistes italiens comme français aient répondu aux sollicitations de Sorel au point de se sentir investis de la mission d'en réaliser le mythe. En tant que « "mécanisme de liaison" dans la conciliation des polarités, à la fois politiques et esthétiques », affirme Antliff, « loin d'avoir une fonction marginale, l'art joue un rôle essentiel dans l'idéologie fasciste ».

Il lui permet en effet d'alimenter ce qu'à la suite de Griffin l'auteur du *Fascisme d'avant-garde* tient pour son ressort principal : le mythe palin-génésique, soit l'idée selon laquelle la destruction génère un renouveau. Idée qui acquiert d'abord une valeur mythique dès lors qu'elle est conçue comme seule capable d'enrayer la décadence culturelle et politique d'une nation, et qui prend ensuite un tour idéologique lorsqu'elle cherche à incarner son processus en un type et un contre-type. En identifiant dès avant 1914 « le juif anti-artiste » comme l'agent du déclin que la palingénésie est amenée à transformer en renaissance, Sorel désigne l'artiste comme son redresseur et confirme l'antisémitisme comme ciment de l'alliance entre la politique et l'art destinée à accomplir cette transformation.

La mise en évidence de cette structure mythique et des mystifications racistes qui la soutiennent permet à Antliff d'élucider en quoi la notion de « modernisme réactionnaire » forgée par Herf demeure opératoire une fois transposée sur le terrain artistique, et comment elle y prend même tout son sens à un moment où les réactionnaires, en se prévalant d'une modernité plus authentique, commencent à retourner l'accusation d'académisme ou de pompiérisme contre les modernistes.

Ce retournement n'apparaîtrait qu'anecdotique s'il n'accordait du même coup au fascisme la possibilité de surmonter sa contradiction interne qui le pousse « à la fois vers un passé mythique et un futur technologique », de sorte que, « grâce au mythe, l'idéologie fasciste peut ainsi s'adresser à la fois au passé et au présent ». Prolongeant l'examen critique mené sur ces questions en histoire de l'art par Éric Michaud, qu'il cite à plusieurs reprises, Antliff peut alors remettre en cause l'antinomie entre « fascisme » et « art moderne » qui a façonné les représentations communes. Pour autant, ses analyses sont suffisamment subtiles pour qu'elles n'alimentent pas les confusions qu'un certain anti-avant-gardisme – qui tend à définir sur ce sujet une nouvelle doxa conservatrice – continue d'entretenir.

Reste un point que le livre d'Antliff ne permet pas tout à fait de trancher. À le lire, il ne fait aucun doute que l'art, comme pratique aussi bien qu'en tant que discours, a constitué le lieu de rencontre des fascistes français et un espace de spéculation partagé par des acteurs venant d'horizons très divers, vers lesquels d'ailleurs ils retournèrent quelquefois. Il n'est pas douteux non plus que la France puisse prétendre en ce sens au titre d'incubateur de l'esthétisation de la violence qu'examine l'auteur et qui définit le cadre commun aux différents mouvements fascistes, notamment étrangers, qui vinrent y puiser. Il est ainsi difficile de n'apercevoir qu'une coïncidence entre la publication des *Réflexions sur la violence* de Sorel en 1908 et celle du *Manifeste du futurisme* de Marinetti en janvier de l'année suivante, compte tenu de l'évolution de ce dernier vers le fascisme mussolinien.

Pourtant, le creuset français semble avoir échoué à mobiliser largement au-delà des cercles d'esthètes, précisément, ou au moins de personnalités qui se considéraient comme telles. Aucune de celles dont Antliff a rappelé le parcours et les tergiversations n'a su imposer un plan d'ensemble suffisamment puissant et unifié pour qu'il suscite une adhésion en masse à la mise en cohérence du réel que son mythe véhiculait alors. De ce point de vue, Valois, Lamour, Maulnier, et Sorel avant eux, ont littéralement préparé le terrain aux idéologies qui, historiquement, accomplirent le principe mythique qu'ils avaient si ardemment désiré, mais qu'eux-mêmes ne parvinrent à satisfaire qu'une fois le fascisme sorti du lit idéologique qu'ils avaient dressé pour lui.



FASCISME ET ART MODERNE

Pour quelques-uns d'entre eux, ce relatif échec historique présenta tout de même l'heureux avantage de leur offrir tout le loisir d'exercer leur influence politique jusque longtemps après la guerre. L'élection de Maulnier à l'Académie française en 1964 n'en est, en ce sens, qu'un indice officiel. La « violence classique » qu'il avait théorisée devait à ses yeux éviter à la société française, note Antliff, « *de se laisser piéger par les mythes racistes du nazisme, ou par l'exaltation soviétique du prolétariat* », comme du reste

par le « *culte populiste et démocratique de la "volonté générale"* ». Cette conception culturelle du fascisme, qui « *permet d'esthétiser la politique et de politiser l'esthétique au profit de la nation tout entière* », n'a certes pas eu l'effet d'entraînement qu'en attendait son auteur à l'époque, mais sa capacité à leur survivre interroge. Et l'on peut effectivement se demander jusqu'à quand ce genre d'idées a continué d'informer les représentations que certains milieux du monde des arts et des lettres se sont faites de leur rôle politique.

Cours d'écologie pratique

Livre d'un géographe écologiste, plaidoyer pour la sauvegarde d'une obscurité de toutes parts grignotée par l'éclairage artificiel, exposé très complet des actions engagées un peu partout dans le monde afin de rétablir le ciel nocturne, sinon dans son intégrité, ce qui est impossible, du moins dans une relative sérénité lumineuse, Sauver la nuit de Samuel Challéat, vivement mené, est sans aucun doute d'une utilité immédiate.

par Maurice Mourier

Samuel Challéat

Sauver la nuit

Premier Parallèle, 299 p., 21 €

Il l'est surtout par son caractère descriptif et programmatique concret. Les premiers chapitres de Samuel Challéat, coordinateur du [collectif Renoir](#) (Ressources environnementales nocturnes et territoires), établissent d'abord un constat : celui de la rapide disparition de la nuit qu'on pourrait appeler absolue, telle qu'elle régnait encore tout près de Paris avant l'avènement, à la fin du XIX^e siècle, de la Fée Électricité, mais aussi, bien plus tard, au cours des deux guerres mondiales, à Paris même (on se souvient des poèmes de [Cendrars](#) sur les nuits « sidérales » de la capitale en 1916, des chroniques de Colette ou de Léon-Paul Fargue à propos de la même ville sous l'Occupation). Ce rappel permet d'ailleurs de juger sans manichéisme la réaction de la plupart des gens au problème de la « pollution lumineuse ».

Cette pollution, dans un premier temps, n'est-elle pas synonyme de progrès technologique et social ? L'arrivée, souvent fort récente, notamment dans les pays pauvres, de la lumière électrique, n'est-elle pas l'unique moyen de repousser enfin les peurs ancestrales que la nuit véhicule depuis le Paléolithique, et de réduire, à l'époque moderne, l'angoisse légitime des passants attardés dans les recoins mal éclairés des villes, tentaculaires ou non ?

Certes, on pouvait naguère – et c'est encore vrai aujourd'hui – traîner fort tard dans les rues de Tôkyô désertes sans la moindre appréhension, mais il n'en allait ou il n'en va pas de même aux États-Unis, où l'on se fait arrêter par le shérif à Columbus, Ohio, s'il vous prend l'idée exorbitante de vous rendre à pied depuis votre motel lugubre jus-

qu'à un restau chinois dont le lumignon rouge brille à moins de cent mètres : « *You can't go there by walking, folks, too dangerous !* »

Bref, on comprend que les premières tentatives pour réinstaller un peu de vraie nuit dans des existences cernées par le monde dit moderne et l'infantilisant « tout électrique » aient eu lieu, en 1958, à Flagstaff, Arizona (par ailleurs lieu de rassemblement annuel de ce qui reste des nations indiennes exterminées par les Blancs), à propos de l'observatoire Lowell, fondé en 1915. Les astronomes de cet établissement prestigieux ont réussi à obtenir du conseil municipal de la ville des périodes d'extinction des feux leur permettant de photographier à nouveau les étoiles qui avaient disparu. De là date l'essor du [Dark Sky Movement](#), qui allait peu à peu remporter de nombreux succès sur le continent nord-américain et susciter ailleurs des initiatives et des succès analogues.

En France, notamment, l'Association nationale pour la protection du ciel nocturne, créée en 1998, œuvre patiemment à réhabiliter la nuit. Elle le fait par la persuasion et obtient d'autant plus de résultats qu'elle met en lumière les avantages de l'obscurité revenue sur le tourisme éducatif et ludique dans notre pays riche en villages et en espaces encore à demi préservés de l'urbanisation. Car on peut tirer profit d'une réduction de la pollution lumineuse, et pas seulement dans le but de restaurer nos petites santés agressées par le manque de sommeil.

Ce n'est pas le moindre mérite de ce livre honnête et raisonnablement sérieux que de ne pas dissocier la cause vénérable de la nuit, au départ à visée esthétique et pratique limitée, d'une réflexion sur ses retombées sociales et économiques. Ou plus simplement : là où il y a des sous à prendre, il y a aussi de l'espoir, ce qui ne vous étonnera pas, lecteurs pleins de sagesse.

Entre la France et Israël

Imaginons qu'un jeune Français juif, né à Metz, émigre en Israël ; qu'il devienne le correspondant réputé d'une chaîne télévisée publique de France ; qu'il publie une dizaine de livres historico-politiques jamais traduits en hébreu ; qu'il subisse pendant vingt ans des procès, tous gagnés, pour falsification de la mort d'un enfant palestinien dans les bras de son père. C'est l'histoire du journaliste Charles Enderlin, qui publie une enquête historique avec Les Juifs de France entre République et sionisme.

par Jean Goldzink

Charles Enderlin
Les Juifs de France
entre République et sionisme
 Seuil, 448 p., 22,50 €

Imaginons aussi qu'à l'occasion de son dernier ouvrage, en janvier 2020, aucune radio juive francophone n'invite Charles Enderlin ; qu'on jette des boules pointues dans une salle parisienne pour illustrer la « Résistance » juive ; qu'une partie des Juifs hexagonaux le haisse avec ferveur comme ennemi du pays où il vit depuis cinquante ans, comme sioniste de gauche mué en pur antisémite.

Que faudrait-il en conclure ? Sans doute qu'il s'est passé quelque chose chez les Juifs de France, qui mérite une enquête historique. Pendant quatre années, Enderlin travaille donc sur cette hypothèse : lesdits Juifs ne seraient-ils pas passés d'une idéologie républicaine à une idéologie sioniste ? Reste à déterminer quand, comment, pourquoi. Et à comprendre ce qui distingue le franco-judaïsme d'après 1789 du nouveau fidéisme pro-Israélien. Cela demande 410 pages sans aucun pathos (à la Zemmour ou Finckelkraut), plus la bibliographie et la chronologie.

En douze chapitres clairs, nourris de citations et de références, d'anecdotes parlantes, d'incarnations biographiques, l'enquête suit un ordre chronologique, en commençant après 1870 (décret Crémieux sur les Israélites algériens), au fil des immigrations successives, des vagues antisémites, des conjonctures sociopolitiques (en 1872, un recensement dénombre à peine 50 000 Juifs en métropole, dont la moitié à Paris).

« Le mouvement sioniste fondé par Herzl n'était pas populaire parmi les Juifs de France. » Le 26 juin 1923, après des heurts sanglants en Palestine, l'Association des rabbins français rappelle, à l'unanimité moins une voix, « les droits du judaïsme dans le pays qui fut et qui reste sa Terre Promise », tout en ajoutant que « les doctrines morales et politiques du sionisme [...] ne peuvent s'accorder avec les principes du judaïsme français ».

En 1928, cependant, Léon Blum fonde le Comité socialiste pour la Palestine. Reste que, entre 1923 et 1932, 79 Français juifs auront émigré en Terre promise. En revanche, un accord entre le pouvoir hitlérien et l'Agence juive permettra à près de 60 000 Juifs allemands de fuir vers la Palestine entre 1933 et 1939. On rappellera que plusieurs personnalités franco-juives, « et non des moindres », sont encartées chez les Croix-de-Feu, dans l'espoir sans doute de contrer l'antisémitisme croissant par le patriotisme le plus farouche. En 1936, le grand rabbin de Paris aurait proposé à Léon Blum de refuser la présidence du Conseil contre une pension à vie équivalente, pour ne pas alimenter la haine antijuive !

On passera sur Vichy, qui a trouvé sans peine le responsable de la défaite, la juiverie internationale, sans éteindre l'espoir d'un compromis avec Pétain : sauver les Juifs français contre les Juifs étrangers. C'est en 1944 qu'est créé le CRIF (Conseil représentatif des institutions juives de France), premier regroupement des Juifs de France qui ne repose plus sur le seul fondement religieux.

ENTRE LA FRANCE ET ISRAËL

À la Libération, les mouvements de résistance juive réclament le procès des dirigeants de l'UGIF (Union générale des israélites de France), accusés de coupable passivité sous Vichy. La protestation contre une restitution des biens juifs s'organise, non sans efficacité, en Association nationale intercorporative du commerce, de l'industrie et de l'artisanat. Le combat sioniste a désormais, entre 1944 et 1948, de forts soutiens dans la classe politique, sinon au Quai d'Orsay. Jean-Paul Sartre publie en 1946 ses fameuses *Réflexions sur la question juive* : le Juif, c'est les autres...

Mais, au moment de la création de l'État d'Israël (1948), la majorité des Juifs de France n'est pas sioniste, tel Raymond Aron. « *L'assimilation dans la République est toujours le dogme du franco-judaïsme.* » À preuve : 640 émigrés en 1948, 1 965 en 1949, quelques centaines par an jusqu'en 1968. Cependant, la nomination de Pierre Mendès France à la présidence du Conseil (1954) suscite de forts échos antisémites (« *Le Juif Mendès a gagné son pari contre la France* », Pierre Boutang). Sans compromettre l'opération franco-anglo-israélienne de Suez (1956).

D'où vient alors le tournant sioniste ? De l'arrivée massive des Juifs d'Algérie : 100 000 s'installent en France, 20 000 partent en Israël (qui ne les considère pas comme des réfugiés occidentaux, plus avantagés !). « *La judaïcité française, alors composée de 250 000 Juifs majoritairement ashkénazes* », s'en trouve bouleversée. Car ces Juifs sont, comme la quasi-totalité des pieds-noirs, hostiles à l'Algérie algérienne, à De Gaulle, plus indifférents au séculaire franco-judaïsme d'intégration républicaine et patriotique.

C'est la guerre de 1967, annoncée comme génocidaire, qui va faire défiler des dizaines de milliers de Juifs au cri de « Israël vaincra », drapeau israélien déployé pour la première fois. Comme l'écrit alors Claude Lanzmann : « *Sans Israël, je me sens nu et vulnérable* » ; « *Certes, je suis assimilé, mais je n'ai pas confiance* » (*Le Monde*, 2 juin 1967). Raymond Aron sent monter en lui « *une bouffée de judaïté dans [sa] conscience de Français* » (*Mémoires*). Mais, après la victoire d'Israël, il se demande si un succès militaire assure le gain de la guerre, et si la sympathie de l'opinion française ne doit rien au sentiment anti-

arabe lié à la guerre d'Algérie. (Les Israéliens, eux aussi, qualifient de « terroristes » leurs adversaires, note Enderlin.) En revanche, la célèbre formule gaullienne révulse Aron ; car on n'y parle pas d'une nation, d'un État, mais d'« *un peuple sûr de lui et dominateur* ». Dans une lettre privée à Aron, Claude Lévi-Strauss dénonce les « *contre-vérités* » de la presse française et sa manipulation de l'opinion : « *Comme Juif j'en ai eu honte et aussi, par la suite, de cette impudence étalée au grand jour par des notables juifs osant prétendre parler au nom de tous.* » (Raymond Aron, *Mémoires*)

Je l'avoue, cette impudence persistante me révolte aussi, en tant que Français, juif, athée, et anti-annexionniste. Une oppression, fût-elle israélienne, reste une oppression. Terre promise voici 3 000 ans ne signifie pas terre permise. La résistance à la tyrannie est aussi un droit, Locke l'a dit, les constitutions américaine et jacobine l'ont ratifié. Tout peuple mérite son droit d'exister dans les formes qui lui conviennent. Le judaïsme (?) n'excuse rien. Il faut choisir sa patrie. Un Français juif n'est pas en dette envers Israël, pas plus qu'il n'est un Juif incomplet, un patriote transitoire ou le membre d'une « communauté » aux coudes serrés par la peur. L'amalgame entre critique politique du gouvernement d'Israël et antisémitisme (moderne !) est une plaisanterie sémantique d'assez mauvais goût, n'en déplaise à certains grands esprits.

La guerre éclair de 1967 a impulsé l'émigration : 5 292 en 1969, dont 80 à 90 % de Juifs maghrébins. Elle retombe vite : 1 345 en 1974, 1 382 en 1975. En 1977, cependant, le CRIF révisé la charte de 1944. On y apprend que « *la communauté juive de France [reconnaît] en Israël l'expression privilégiée de l'Être juif* », qu'elle exige le rejet de toute politique étrangère favorable aux ennemis d'Israël. Pour Enderlin, cela signe la mort du franco-judaïsme, dont le concept fondateur « *définissait l'Israélite français comme un citoyen patriote dont la religion et les pratiques culturelles relevaient strictement de la sphère privée* ». De fait, avec l'élection en 2001 de Roger Cukierman à la tête du CRIF, l'engagement en faveur d'Israël devient total. L'idée d'une insécurité croissante des Juifs en France se fait obsédante. « *Plus de 30 % des jeunes Juifs* » sont désormais scolarisés dans des écoles juives, soit 30 000 élèves. Voilà, on l'avouera, de quoi méditer.

La planète des signes

Il paraît rassurant de se dire qu'ésotérisme et occultisme relèvent simplement de l'innocente bêtise. Quel mal y aurait-il à croire que Hitler était manipulé par la « société Thulé » ou de se représenter la SS comme un ordre chevaleresque initiatique au logo inspiré des runes ? Cela relèverait d'une sous-littérature indigne de toute étude noble. En s'y intéressant quand même, Stéphane François met au jour les enjeux politiques de cette mythologie.

par Marc Lebiez

Stéphane François

L'occultisme nazi

Préface de Johann Chapoutot

CNRS Éditions, 232 p., 24 €

Commençons par un regret : le titre accrocheur apposé sur la couverture n'est pas conforme à ce que l'on découvre dès l'ouverture du livre. Si le nom de Johann Chapoutot ne figurait pas aussi sur la couverture, comme préfacier, on n'irait pas voir un tel ouvrage dont l'éditeur suggère qu'il va infuser une nouvelle fois le breuvage déjà tant de fois servi en vertu duquel l'occultisme aurait eu une importance décisive dans la conception du monde nazie. On connaît déjà la ritournelle sur Himmler et l'*Ahnenerbe*, ou celle sur le pouvoir occulte de la « société Thulé ». Or, contrairement à ce qui est claironné, Stéphane François ne prétend pas « dévoiler l'occultisme nazi » ni même broder sur ce thème.

Ce n'est qu'une affaire de guillemets – qui changent tout. Spécialiste de l'extrême droite radicale en tant que professeur de science politique, Stéphane François s'attache à prouver que « *les rapports de l'occultisme et du nazisme relèvent du mythe* », en ce sens que « *l'occulte n'a joué aucun rôle dans la structure du III^e Reich ni dans son idéologie* ». Il lui faut pour cela montrer d'où vient ce mythe. En l'occurrence, d'une thèse formulée et développée en 1960 par Louis Pauwels et Jacques Bergier dans *Le matin des magiciens*. Le fabuleux succès de ce livre et de ses produits dérivés vendus sous la marque Planète est en lui-même un phénomène intellectuel et politique, qui mérite d'autant plus l'attention qu'il aura été au cœur de la propagande développée par une ultra droite explicitement raciste.

Non seulement certains thèmes ésotéristes vont clairement dans le sens de cette propagande, mais le simple fait de croire qu'une société secrète aurait été le centre caché du pouvoir nazi renforce le prestige de celui-ci. Une chose est de tenir des discours irrationnels, une autre de faire confiance a priori à ce que l'on sait être irrationnel.

Plus que le nazisme historique et sa chute lamentable, l'enjeu est l'idéologie propagée dans les années 1960 et 1970 par des survivants du régime et leurs sympathisants. Ce fut l'objet des livres des collections « L'aventure mystérieuse » des éditions J'ai lu et « Les énigmes de l'univers » de Robert Laffont. Mais cela retentit sur des films comme *Les aventuriers de l'arche perdue*, des bandes dessinées comme *La malédiction des trente deniers*, une aventure de Blake et Mortimer, ou *Mû*, aventure de Corto Maltese. On peut aussi citer des scénarios de jeux vidéo ou la musique « européenne » de quelques groupes de rock métal.

Stéphane François fait mieux que nier l'existence de sociétés ésotéristes dans la mouvance nazie. Il montre ce qu'elles furent en réalité, par qui elles furent animées et qui elles inspirèrent – en pratique, du côté nazi, uniquement Hess et Himmler. Oui, la « société Thulé » a bien existé, comme plusieurs autres de cette mouvance *völkisch*, nées de la défaite de 1918 ; mais elles n'avaient rien de secret, et de la biographie de leurs animateurs on peut conclure que leur influence réelle aura été minime et nullement assimilable à quelque gouvernement caché. Après cette minutieuse enquête, la seconde moitié du livre est consacrée au portrait d'une demi-douzaine de personnages actifs dans ces milieux – le seul un peu connu étant Julius Evola – et à la manière dont ils ont diffusé

LA PLANÈTE DES SIGNES

leurs thèses raciales sous couvert de cette sous-littérature qui a rencontré un large public.

Il semble de nos jours aller de soi que le complotisme présente quelques affinités avec des obsessions de l'extrême droite traditionnelles depuis le *Protocole des sages de Sion*. Or l'ésotérisme non plus n'est pas politiquement inoffensif, à la fois du fait des thèmes auxquels il se complaît et à cause de sa fascination pour des « vérités » qui ne vaudraient que par leur inaccessibilité au commun des mortels. Dans *Le pendule de Foucault*, [Umberto Eco](#) s'en était amusé : il avait construit son roman comme une mise en abyme de ces thématiques. Ces histoires d'armes secrètes, d'Antarctide creuse, d'Hyperboréens-Atlantes, de néo-paganisme nordiciste, paraissaient ridicules. Grâce à Stéphane François, on voit en outre ce qu'elles ont de nocif – pas seulement pour l'intelligence. On ne va pas tenter de prouver que Hitler ne s'est pas enfui en soucoupe volante vers un royaume caché dans les entrailles de la terre ; l'intéressant est de découvrir qui raconte ce genre de choses, et dans quelle intention.

On ne peut pas grand-chose contre l'irrationalisme ; il ne sert donc à rien d'argumenter contre la bêtise d'une sous-littérature dont l'énorme succès populaire relève d'une époque passée. Mais l'ésotérisme subsiste et occupe beaucoup de place dans les rayons des supermarchés de la culture. Certains, qui ne sont pas incultes, persistent à préférer Jung à Freud, ou peuvent être séduits par un radicalisme écologiste susceptible d'opposer l'humanité à une Terre-Gaïa assimilée à une divinité fondamentale. Il n'est pas malsain de rappeler l'importance du végétarisme et des médecines alternatives pour des personnages comme Himmler, l'organisateur de la Shoah. Inquiétante aussi, toute une part de l'idéologie New Age, et troublante, l'attitude de ceux qui se veulent des « initiés » à la mode guénonienne ; la plupart sont loin

de percevoir le lien entre les grands thèmes de l'ésotérisme et l'idéologie propagée par des nostalgiques du nazisme, les brumes nordiques d'un néo-paganisme aryaniste. C'est aussi que cette idéologie est souvent mal connue et confondue avec les autres populismes et racismes, ou avec le suprémacisme des Blancs américains, dont les mythologies sont autres. Avec l'accumulation de faits et de portraits qu'il présente, Stéphane François a construit une œuvre de salubrité intellectuelle qu'il faut saluer.



STÉPHANE
FRANÇOIS

L'OCCULTISME

NAZI

Préface de
JOHANN CHAPOUTOT

CNRS EDITIONS

Bourreaux, victimes, badauds

Il y a un an, lors d'un colloque international sur l'histoire de la Shoah à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), à Paris, des militants nationalistes polonais ont apostrophé des intervenants, parfois avec des propos antisémites. Invités à quitter la salle ou à se taire, ils sont revenus à plusieurs reprises. Les communications d'une trentaine de chercheurs ont quand même pu être entendues et discutées, et le colloque a été suivi d'une protestation officielle de la ministre française chargée de la Recherche auprès de son homologue polonais. Cet incident illustre l'atmosphère dans laquelle travaillent depuis trois ou quatre ans les historiens polonais de la Shoah. Les actes de ce colloque, qui paraissent sous le titre Les Polonais et la Shoah. Une nouvelle école historique, soulignent l'absurdité de ces vaines obstructions. Il comprend une vingtaine de contributions, qui témoignent de l'importance du travail que veulent museler les nationaux-conservateurs au pouvoir à Varsovie.

par Jean-Yves Potel

Audrey Kichelewski, Judith Lyon-Caen,
Jean-Charles Szurek, Annette Wiewiorka (dir.),
Les Polonais et la Shoah.
Une nouvelle école historique
CNRS Éditions, 320 p., 25 €

Ce travail est l'aboutissement d'un long mûrissement de cette historiographie, dans le monde et en Pologne. Événement majeur du XX^e siècle, la Shoah est un fait social total qui a concerné l'ensemble de la société et qui informe sur le comportement de ses membres. Son étude historique a souvent été mêlée à des conflits de mémoire. Dans un premier temps, les historiens se sont concentrés sur les faits, il fallait établir la nature du crime contre toutes les formes de négation ou de relativisation. Puis les méthodologies et le champ étudié se sont élargis, on a écouté les survivants, les témoins, l'historiographie s'est considérablement renouvelée et diversifiée depuis l'œuvre pionnière de Raul Hilberg parue dans les années 1960. On s'est davantage intéressé aux conséquences de ces crimes de masse sur les sociétés où ils avaient eu lieu. Ce qui bousculait régulièrement les mémoires établies.

Déjà, Raul Hilberg avait entrepris une réflexion sur les comportements de ceux qui ont vu ou

seulement connu les massacres ; dans un de ses derniers livres, il distinguait trois types de comportements : les bourreaux, les victimes et les *bystanders*. Son éditeur français a traduit ce dernier terme par « témoins » ; « spectateurs » aurait été plus judicieux. En fait, la nuance interrogeait les attitudes effectives. Que faisaient-ils face au crime ? La neutralité n'existe pas en de telles circonstances. De qui étaient-ils solidaires ? Certains préféreraient traduire par « badauds ».

La découverte de nouvelles sources avec l'ouverture des archives dans l'ancien bloc soviétique et l'ampleur des campagnes de témoignages ont permis une approche à la fois plus globale et plus intime de l'événement. La grande synthèse de l'historien israélien [Saul Friedländer](#), parue en 1997 et 2008, *L'Allemagne nazie et les Juifs* (2 vol., Seuil), en fut l'aboutissement le plus important. En convoquant de très nombreux témoins, Friedländer élargissait le propos. Il étudiait les réactions de la société où le crime était perpétré et il donnait la parole aux victimes (beaucoup ont laissé des écrits avant d'être tués). Ce sont, dit-il en substance, des conditions indispensables pour construire une histoire de l'extermination au plus près des victimes. Les documents administratifs allemands ne peuvent suffire.

Or, en plus de ces évolutions de méthode, l'ouverture démocratique de 1989 a placé les

BOURREAUX, VICTIMES, BADAUDS

historiens de la Shoah des pays sortant du bloc soviétique devant une autre question. Ce sont leurs sociétés qui avaient assisté à l'extermination des Juifs. Les parents ou les grands-parents de ces historiens pouvaient avoir été parmi ces fameux *bystanders*. Comment s'étaient-ils comportés ? Ici l'histoire ébranlait au plus près la mémoire collective, voire l'histoire familiale. Quiconque s'intéressait honnêtement à la destruction des Juifs ne pouvait pas ne pas se poser la question ; d'autant que, dans les années 1990, les rescapés ou leurs enfants ont pu revenir sur place et participer à des débats, raconter ce qu'ils avaient vécu à des générations qui n'en savaient rien. Dès lors, plus que jamais, la Shoah s'est invitée dans tous les débats mémoriels qui agitaient des populations qui se croyaient libérées de leur passé avec la chute du mur de Berlin. Dans la plupart des pays (Russie, Ukraine, Lituanie, Hongrie ou Roumanie), les nouvelles autorités ont réussi à réduire ces interrogations, à en faire taire certaines, à les limiter à des déclarations formelles. En Pologne, vaste territoire sur lequel les Allemands établirent leurs centres de mise à mort et assassinèrent la majorité des six millions de Juifs transportés de toute l'Europe, il en fut autrement.

Le débat couvait depuis les années 1980, comme l'analyse avec précision Jean-Charles Szurek (chapitre 2) ; il éclata au grand jour en 2000-2001 lorsque l'historien Jan T. Gross révéla la responsabilité des Polonais dans l'assassinat de plusieurs centaines de Juifs, à Jedwabne, en juillet 1941. « *La moitié d'un village avait brûlé, dans une grange, l'autre moitié du village* » résumait-il dans un essai incisif, *Les voisins* (Fayard, 2002). Ce fut un choc.

Gross évoque ce moment dans la leçon qu'il a donnée au Collège de France, à l'invitation de Patrick Boucheron, en guise de conférence inaugurale au colloque de l'an dernier. Elle est reproduite en ouverture du livre. Il raconte « *l'itinéraire d'un historien de la Shoah en Pologne* », qui devient celui de la génération de chercheurs à l'origine de la nouvelle école historique polonaise. L'auteur se retrouva pendant des mois à défendre sa recherche devant des milliers de personnes en assemblées, à répondre à des polémiques incessantes sur tous les grands médias et devant un milieu d'historiens dubitatifs. Pourtant une prise de conscience a eu lieu. Outre des positions officielles courageuses – le président de la République a reconnu en juillet 2001 la respon-

sabilité de Polonais dans le crime –, on a assisté à des initiatives locales et nationales multiples (éducation, commémorations, nouveaux musées, festivals, actions artistiques, etc.) en faveur de la mémoire juive et de celle de la Shoah, avec au centre une réflexion sur ce qu'on appelle les relations judéo-polonaises. Ce qui fit de la Pologne des années 2000-2015 un des centres du renouveau de la mémoire de la Shoah en Europe.

Et de l'historiographie. Dès la fin des années 1990, une nouvelle génération, des Polonais pour la plupart non juifs, s'est attelée à des recherches d'ampleur, le nombre de thèses ou de masters à thématique juive a explosé dans les universités (rien qu'en 2005, on en comptait plus d'une centaine !), des séminaires et des groupes de travail sont apparus dans diverses disciplines (histoire, sociologie, littérature, philosophie) à Varsovie, Cracovie, Lublin, Lodz ou Bydgoszcz. Le groupe de travail le plus important, fondé en 2003 au sein de l'Institut de philosophie et de sociologie de l'Académie des sciences (IFiS-PAN) à Varsovie, est le Centre de recherche sur l'extermination des Juifs, dirigé par la professeure Barbara Engelking. Il tient un séminaire et réunit sur des programmes de recherche pluriannuels des équipes pluridisciplinaires. Il publie depuis 2005 une revue annuelle, *L'extermination des Juifs. Études et documents*, que dirige le professeur Dariusz Libionka. Une ressource exceptionnelle (15 numéros parus pour environ 10 000 pages, trois volumes sont disponibles en anglais) qui, de fait, polarise la plupart des recherches de la nouvelle école historique en Pologne.

Pour Jacek Leociak, professeur de littérature et membre fondateur de ce centre, cette école, qui mobilise une grande variété de méthodes de travail, est unie par « *le refus de subordonner la recherche sur l'extermination des Juifs à un objectif politique et idéologique* ». Ses « *canons méthodologiques* », précise-t-il, sont ceux de l'interdisciplinarité (chapitre 3). Il y ajoute une dimension existentielle et éthique : « *Je définirais cette attitude comme l'attribution, dans un but éthique, d'une place privilégiée à la victime, ce qu'on peut également comprendre comme le fait de "parler à sa place"*. » Il part du constat que « *le véritable témoin est muet, le rescapé ne peut parler qu'en tant que remplaçant et de l'extérieur. L'historien de la Shoah est donc en un sens un témoin qui parle en remplacement et de l'extérieur* ». Ce qui ouvre une multiplicité de champs d'investigation, plutôt dans la micro histoire que dans les tentatives d'explication globale.

BOURREAUX, VICTIMES, BADAUDS

Les Polonais et la Shoah révèle, en une vingtaine de chapitres, l'extrême richesse de cette perspective. Chaque auteur a rédigé un exposé clair, à l'écriture fluide, d'une recherche originale, certaines de ces recherches ayant donné lieu à de grands livres parus en Pologne (trop peu, malheureusement, traduits en français). La première partie, intitulée « Au cœur de la Shoah. Les Juifs de la Pologne occupée », met l'accent sur ce qu'on appelle dorénavant « la troisième phase de la Shoah », c'est-à-dire la période qui suit les grandes déportations vers les centres de mise à mort, quand environ trois cent mille Juifs tentaient de survivre, cachés dans différentes régions de la Pologne occupée. C'est la phase de la « chasse aux Juifs » selon l'expression nazie, analysée par le professeur d'Ottawa Jan Grabowski, membre du Centre, dans un premier livre (*Judenjagd*, 2017), et qui a fait l'objet d'une enquête systématique dans neuf régions, dont plusieurs auteurs ont présenté les résultats lors du colloque. Ce travail de plusieurs années conduit à une réflexion nouvelle sur le *bystander* évoqué plus haut. Elżbieta Janicka, chercheuse en slavistique, construit un chapitre audacieux (le chapitre 9) sur le concept « *d'observateur participant* » qui devrait, selon elle, « *remplacer la catégorie de témoin polonais de la Shoah* ». Elle fait des codes culturels partagés par la plupart des Polonais non juifs – le Juif étranger voire ennemi – un mur non franchi : « *Tout le monde regardait. Néanmoins ce n'est pas le fait de regarder mais la manière de le faire qui était d'une importance capitale pour le devenir des victimes. C'est cette manière de regarder qui constituait "le mur autour du mur" et a fait, comme l'a dit Jan Karski, que "toute la Pologne était un ghetto"*. »

La seconde partie de l'ouvrage s'intéresse à « l'après », à la mémoire, à l'histoire et à la contre-mémoire de la Shoah. Plusieurs contributions utilisent le témoignage de manière originale, comme source insuffisamment exploitée. Ainsi, Anna Bikont déconstruit le mythe d'Irena Sendler, une résistante polonaise qui aurait sauvé 2 500 enfants juifs du ghetto de Varsovie, sans nier son héroïsme. Elle rétablit le courage et l'honneur de cette femme à la tête d'un réseau de sauvetage, et dément la légende de la propagande officielle. Elle raconte combien il était périlleux de sauver des enfants quand on était dénoncé par ses voisins, « *dans un océan d'indifférence et de haine antisémite* ». La professeure Joanna Tokarska-Bakir mobilise les témoignages en anthropologue, dans le



Sous la direction de
AUDREY KICHELEWSKI, JUDITH LYON-CAEN
JEAN-CHARLES SZUREK, ANNETTE WIEWIORKA

LES POLONAIS ET LA SHOAH

UNE NOUVELLE ÉCOLE HISTORIQUE

CNRS EDITIONS

cadre d'une extraordinaire enquête sur le pogrom de Kielce (1946, 42 Juifs assassinés par une foule en furie). Elle reconsidère « *l'antisémitisme après Auschwitz* » que Jan Gross avait étudié au sujet du même pogrom (*La peur*, Calmann-Lévy, 2010), elle fouille les cursus de tous les acteurs du drame, leurs biographies et leurs réseaux sociaux, et en tire « *un portrait social* » impressionnant. Cette « *reconstruction d'une ville pogromiste par en bas* » éclaire les mécanismes de l'antisémitisme populaire, ses racines culturelles, mais aussi sa contribution à la stabilisation du pouvoir communiste après la guerre.

Au-delà de l'importance de ces recherches, *Les Polonais et la Shoah* traite aussi des conséquences de l'expérience de l'extermination des Juifs sur l'ensemble de la société polonaise, ses imaginaires et ses valeurs, ce que le philosophe et psychanalyste Andrzej Leder, également membre de ce Centre, appelle « *le conscient (et l'inconscient) social polonais* ». Selon lui, le fait de se trouver « *dans la zone d'expérience de la Shoah* » entraîne de « *lourdes conséquences, transmises et portées de génération en génération* ». Mobilisant des concepts psychanalytiques comme le refoulement, le désaveu, la banalisation ou la formation réactionnelle, il montre comment s'est installée la peur de la vérité qui nous regarde. « *C'est ce regard que craint le récit polonais hégémonique, récit de ses propres vertus et de ses propres malheurs. Car il pourrait ne pas supporter l'image que lui renverrait le regard posé sur lui. C'est pourquoi il a également peur de la liberté de pensée. Là réside peut-être l'aspect le plus destructeur de l'héritage de la Shoah dans la société polonaise contemporaine. Pas seulement polonaise, d'ailleurs.* »

Les voies parallèles de la science

Dans les salles de théâtre et dans les rayons des librairies, Galilée est partout ces temps-ci. Outre ses écrits et ses démêlés avec la censure religieuse, 4 200 lettres conservées dans les archives ont de quoi nourrir les intérêts les plus divers. À lire ces deux récents ouvrages à lui consacrés, Moi, Galilée, qui ne suis qu'un homme de Daniele Vegro et SNML : Anatomie d'une contrefaçon, il semble inspirer une catégorie de chercheurs assez insolites, qui ont dû passer une grande partie de leur propre vie à étudier ses œuvres.

par Dominique Goy-Blanquet

Daniele Vegro

Moi, Galilée, qui ne suis qu'un homme

Belin, 381 p., 23 €

SNML : Anatomie d'une contrefaçon

Sous la direction de Horst Bredekamp,

Irene Brückle et Paul Needham

Trad. de l'anglais par Christophe Lucchese
et Arnaud Baignot

Auteurs : Horst Bredekamp, Irene Brückle,
Oliver Hahn, Manfred Mayer, Paul Needham,
Nicholas Pickwoad, Theresa Smith

Préface et postface d'Alexandre Laumonier

Zones sensibles, 144 p., 23 €

Ces deux livres relatent les faits majeurs d'un parcours soumis à la bienveillance de princes mécènes plus ou moins éclairés. Les vicissitudes de cette vie se déroulent entre Florence, Venise, Padoue, Rome, narrées à la première personne dans *Moi, Galilée*, résumées dans *l'Anatomie* en guise d'introduction à l'objet central du volume, un traité du maître, singulier à tous égards.

Daniele Vegro ne se limite pas aux faits, il recrée les étapes d'un voyage dans l'esprit et les travaux de Galilée, et les complète par un ample appareil de « Notes bibliographiques » érudites, quarante-dix pages serrées qui composent presque un second livre. Ce faisant, il dresse un état des lieux impressionnant de la pensée scientifique de l'époque. On ne peut que saluer l'envergure de la tâche, la connaissance approfondie d'une œuvre gigantesque, la reconstitution vivante des paysages, monuments, conflits politiques, mœurs et médecine de l'époque, la verve de l'écrivain,

même si on peine souvent à suivre ce double récit tant il est touffu. L'« autobiographie » est d'abord une autodéfense, une reconstitution minutieuse par le pseudo-Galilée de sa démarche intellectuelle, sa santé fragile, sa marmaille illégitime, ses échanges avec Copernic, Tycho Brahé, Kepler ou Bellarmino, son combat inlassable pour tenter de convaincre ses confrères, sa crainte de finir sur le bûcher comme Giordano Bruno, les trahisons dont il a été victime. Ses découvertes ont soulevé l'admiration, l'affolement et les critiques acerbes dans toute l'Europe, et lui ont aliéné nombre d'amis illustres.

Pourtant les preuves étaient là, accessibles à tous les esprits ouverts et curieux, confirmées par son fameux télescope, mais allant à l'encontre du géocentrisme soutenu par les Saintes Écritures. Le récit commence le 25 janvier 1633, quand l'astronome, convoqué à Rome par le Saint-Office, est arrêté aux frontières de l'État par une épidémie de peste, et utilise cette période de quarantaine pour composer sa plaidoirie. Le onzième jour, un carrosse l'attend pour le conduire à Rome où va se tenir son procès. Comme s'il s'agissait d'un brouillon préparatoire à son testament officiel, l'ouvrage est ponctué de jurons, d'exclamations violentes, grossières, exprimant sa rage : « *Aux ordures, Aristote* », « *Aux corbeaux, Ptolémée* », parfois barrés par précaution, « ~~*crénom d'un pape, que le chancre t'emporte*~~ ». Il se rétractera, nous le savons, lui aussi sans doute, mais il compte sur ce manuscrit dissimulé dans une cachette inaccessible pour le justifier devant la postérité. Ses adieux s'achèvent sur l'image, tirée du *Roland furieux*, d'un « *capitaine triste* » affronté « *aux vagues et à la mer cruelle* ».

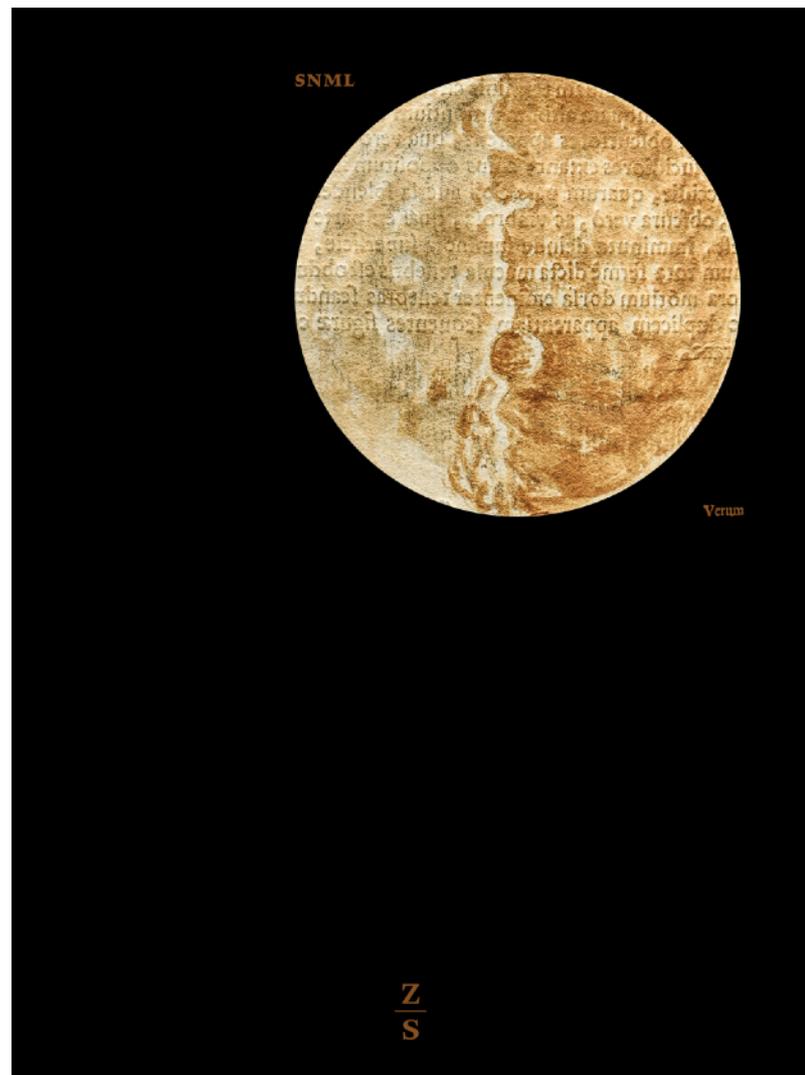
LES VOIES PARALLÈLES DE LA SCIENCE

Un collectif d'experts internationaux, créé en 2005 à l'initiative de l'historien de l'art Horst Bredekam, a examiné littéralement sous toutes les coutures un exemplaire de l'ouvrage intitulé *Sidereus nuncius*, rédigé en 1610, lorsque Galilée découvre quatre corps célestes près de la planète Jupiter, qu'il appellera des lunes. Ce court traité d'astronomie rédigé en latin, plus connu en français sous le titre *Le messenger des étoiles*, est dédié à Cosme de Médicis, le grand-duc de Toscane, dont Galilée souhaite obtenir le patronage. L'exemplaire en question est cousu dans un recueil composite d'essais sous une reliure dorée du XVII^e siècle et porte le sceau du prince Federico Cesi, fondateur de la plus ancienne académie scientifique d'Europe, que Galilée a rencontré lors d'un séjour à Rome l'année suivant la parution de son traité.

L'un des experts, Paul Needham, de l'université de Princeton, l'a comparé avec les quatre-vingt-deux exemplaires subsistants de l'édition princeps, et a conclu qu'il s'agissait d'un volume d'épreuves, ce qui expliquait les différences avec les tirages suivants. Effet anniversaire oblige, à l'occasion des quatre cents ans de la première édition du *Sidereus nuncius*, des parutions en coffret, un symposium, ont célébré en 2011 les résultats de leurs recherches. Jamais, affirme leur éditeur, un livre n'avait été analysé d'aussi près, à part peut-être la Bible à quarante-deux lignes de Gutenberg. Mais voilà qu'un autre expert, Nick Wilding, de la Georgia State University, attire leur attention sur des anomalies qui vont à l'encontre de cette thèse, et rejoint l'équipe de chercheurs.

Après six ans d'enquête, à l'aide des méthodes et des équipements les plus sophistiqués, force est d'admettre que le volume est un faux, lui aussi très sophistiqué. *SNML : Anatomie d'une contrefaçon* rend compte de la dernière étape de l'enquête. L'ouvrage est aussi un aveu : les chercheurs auraient dû deviner plus tôt une supercherie, car tous les détails du travail de l'artiste signalaient la contrefaçon, comme s'il avait voulu défier leur compétences dans un duel à la plume et au microscope. L'encre, le chant du papier, les épaulements des caractères, la morsure de frisquette, les marques de vieillissement, les dessins originaux des lunes de Galilée, l'emplacement des nerfs, la dorure sur tranche, le filigrane, tout aurait dû les alerter.

Rassurez-vous, tous ces termes techniques sont expliqués, et ces éléments longuement examinés,



photos en gros plan à l'appui. Si vous n'êtes pas apprenti faussaire, si ces rapports d'analyses vous font bâiller d'ennui, tenez bon, ou allez directement à la postface, où l'identité du contrefacteur est dévoilée. Elle a de quoi charmer les amateurs de polars. Son faux avait été vendu 500 000 dollars, mais n'avait sans doute pas pour but principal l'enrichissement, car l'individu avait bien d'autres exploits à son actif, dont des vols nombreux de livres anciens dans plusieurs bibliothèques italiennes, des pièces uniques d'une valeur commerciale allant pour chacune de 50 000 à 800 000 euros. Personnage hors normes, amateur aussi bien informé des techniques de contrefaçon que des travaux de Galilée, il aurait semé son parcours de petits cailloux comme autant d'indices visant à tester la perspicacité des galiléistes patentés ; et personnage apparemment aussi obsessionnel qu'eux, ou que le Galilée ressuscité par Daniele Vegro. On reste sidéré par la somme de temps, de savoir, d'énergie, de ressources, consacrée à la confection comme à la dissection de ce *Sidereus* apocryphe, ou à l'autobiographie rêvée du savant maudit.

Nietzsche le « bon Européen »

Pour nombre d'écrivains du Nord – anglais, allemands, français aussi –, l'Italie se teinte paradoxalement de couleurs funèbres, qu'il s'agisse de la Venise en proie au choléra chez Thomas Mann, des tombes étrusques que visite D. H. Lawrence ou de la Naples de Nerval dans Les filles du feu [1]. Ce n'est pas le cas de Nietzsche, à en juger par les vibrantes « lettres d'Italie » rassemblées par Florence Albrecht et Pierre Parlant, à qui l'on doit déjà un essai élégant sur les séjours de Nietzsche à Nice (Les courtes habitudes, Nous, 2014). Marc de Launay, dans Nietzsche et la race, affronte quant à lui la question de la réception de l'œuvre elle-même [2].

par Jean Lacoste

Friedrich Nietzsche

Lettres d'Italie. Nous, 238 p., 20 €

Marc de Launay

Nietzsche et la race

Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »,
200 p., 20 €

À vrai dire, le lecteur de cet échantillon de lettres extraites de l'ensemble bien plus vaste de la correspondance générale ne peut manquer d'être surpris par un trait : Nietzsche, qui a enseigné les humanités grecques et latines à Bâle pendant dix ans, qui avait de la vénération pour Jacob Burckhardt, auteur d'un guide célèbre (*Le Cicéron*), qui a fait de la lutte contre la religion le combat de sa vie, manifeste une étonnante indifférence dans ces lettres envers les vestiges de l'Antiquité qu'il peut rencontrer en Italie, comme d'ailleurs envers les monuments de la foi chrétienne. Pour lui, pas de « Grand Tour » qui ouvrirait la voie à un humanisme de bon ton, pas d'émotion en découvrant dans la pierre les traces de la culture dont il est familier depuis l'enfance. Nietzsche ne nous dit rien ou presque des monuments qu'il peut apercevoir, reste silencieux devant les ruines, ne médite pas sur le Janicule comme tant de voyageurs, ne pleure pas à Pompéi.

Il découvre vraiment l'Italie en 1876 lorsqu'il passe plusieurs mois à la villa Rubinacci à Sorrento, à l'invitation de la chère Malwida von Meysenbug, sa maternelle amie, « l'idéaliste »

wagnérienne. Là – les lettres charmantes qu'il envoie à sa famille en témoignent –, jamais Nietzsche n'a été aussi proche de son idéal de vie, une existence dans une sorte de couvent voltairien, où les invités partagent leur temps entre la lecture, les excursions, l'écriture, les petites fêtes. C'est là que Nietzsche commence à se détacher vraiment de Wagner et qu'il entreprend sa critique de la culture occidentale dans *Humain, trop humain* (1878). À peine est-il sensible au souvenir de Tibère à Capri.

Gênes : autre ville nietzschéenne, « *dure et sombre* », où il arrive en « *homme brisé* », et où il est fasciné par la figure de Christophe Colomb et ces grandes personnalités de la Renaissance qui sont pour lui l'expression exemplaire de la volonté de puissance, comme le condottiere Andrea Doria. « *Ici, écrit-il en novembre 1880, mon cœur s'emballa trois fois par jour, avec toute cette étendue ouverte sur le lointain et cette atmosphère de puissance entreprenante. Ici j'ai la cohue et le calme, de hauts sentiers montagneux et, plus beau que le rêve que j'en faisais, le Campo Santo.* » Le cimetière...

Mais, à Gênes comme à Rome, ou à Venise, où séjourne son fidèle ami, le musicien raté Heinrich Köselitz, Nietzsche ne paraît pas sensible à la présence des vestiges de l'Antiquité et de la culture classique et encore moins aux sites privilégiés du catholicisme. Il faut attendre *Ecce homo* (1888) pour trouver une évocation un peu développée de la piazza Barberini à Rome. Il est vrai que, souffrant sans cesse des yeux, incapable parfois d'écrire, Nietzsche doit souvent se contenter

NIETZSCHE LE « BON EUROPÉEN »

d'une carte postale. Ce qui rend son propos plus incisif, il doit dire l'essentiel en quelques mots, mais cet essentiel nous paraît fréquemment d'une insigne banalité.

Ses « lettres d'Italie », de quoi parlent-elles ? D'abord du temps : du temps qu'il fait, pluvieux ou éclatant, de l'air, pur ou orageux, léger ou oppressant, du vent et de l'ombre. Et aussi du régime alimentaire et des tarifs des *trattorie*, car le problème de l'alimentation est central dans cette philosophie du corps vivant. Il est question d'osso bucco, de brocolis et de macaronis... Mais on perçoit aussi des échos de la vie citadine dans les cafés élégants où l'on déguste une *gelato* et où le philosophe peut lire le *Journal des débats* et consulter le programme du casino, où l'on joue *Carmen*... Autant de détails qui sont décisifs dans la recherche inlassable du bon endroit, du « lieu » (*Ort*, en allemand), qui convient à sa nature ultrasensible et à la saison en cours. Un lieu où il peut marcher sans crainte (des piétons, des véhicules, des chevaux...), composer ses aphorismes et « trouver une vie qui soit en harmonie avec moi-même », écrit-il à sa famille.

Or, ces « lettres d'Italie » n'offrent qu'une image incomplète, déséquilibrée, trompeuse, de l'existence de Nietzsche, parce que les séjours en Italie (comme ceux à Nice) s'intègrent à une quête physiologique, à un cycle vital qui doit aussi prendre en compte les mois d'été dans l'Engadine, à Sils-Maria. Si l'Italie – et peut-être faut-il dire le Sud en général, ne serait-ce que pour y associer la Corse et la Riviera – constitue un pôle, on ne saurait surestimer l'autre pôle, avec son air pur et glacé, sa neige en été, son dénuement, propre au séjour à Sils-Maria, si productif, si nécessaire, si sobre. Il s'agit de physiologie et non de culture, Nietzsche n'est pas un touriste comme les autres, c'est un patient.

Vient un moment, au printemps 1888, où il pense avoir trouvé le bon endroit, Turin, cette « ville magnifique » où il se trouve immédiatement bien. « La ville m'est infiniment sympathique, écrit-il à son ami le plus proche, Franz Overbeck, en avril 1888 ; Turin est l'unique grande ville que j'apprécie. Quelque chose de calme et de retenu y flatte mon instinct. J'arpente ces rues dignes avec ravissement. Et où trouve-t-on un pareil pavement ! » Tout lui plaît dans cette ville : les arcades et les cafés, les places et les rues pavées comme celle où il loge, via Carlo Alberto, et la

couleur ocre des palais, et surtout la perspective en pleine ville des Alpes enneigées. Il connaît, lors de ces séjours dans la capitale piémontaise, une période d'intense création avec *Ecce homo* et les pamphlets antiwagnériens. Nietzsche sent en lui une force nouvelle qui lui permet de s'attaquer sans trembler aux « idoles » contemporaines.

Le tragique est que, dans les lettres du printemps et de l'automne 1888 où il confie son sentiment exaltant de renaissance physique et mentale, dans ces fragments qui témoignent de sa productivité intellectuelle retrouvée, de sa « bonne santé », le lecteur perçoit, ne peut s'empêcher de percevoir assez vite les craquements de la folie à venir ; c'est du moins ainsi qu'il peut lire comme des avertissements certaines formules, comme celle dans laquelle Nietzsche dit « tenir dans sa main le sort de l'humanité » ou l'affirmation selon laquelle *Ecce homo* introduit une « rupture dans l'histoire de l'humanité ». Lucidité ou folie ? Noël 1888 : « Ce qui est curieux ici à Turin, c'est la fascination complète que j'exerce. »

Mais la doctrine ? dira-t-on. Que valent ces anecdotes sur la vie d'un professeur en retraite par rapport à la radicalité de sa critique de la métaphysique et des « coups de marteau » qu'il inflige aux valeurs, à la tradition, à la morale ? Par rapport également au sulfureux de certaines notions, de certains propos (la brutalité nécessaire, la barbarie, le « surhomme », la « bête blonde », le refus de la pitié) ? Le « vrai » Nietzsche, où le trouver ? Dans les ouvrages publiés de son vivant, qui n'ont peut-être offert au (rare) public contemporain qu'une doctrine « exotérique », atténuée, tiédie ? Ou dans la masse des fragments « ésotériques », censés révéler l'authentique pensée secrète de Nietzsche sur le surhomme, l'éternel retour, la volonté de puissance, etc. Un corpus disparate, en tout cas, organisé, mais riche en métamorphoses et en contradictions (à propos de Wagner, par exemple), et qui, par conséquent, a suscité et toléré les lectures les plus manipulatoires.

« Nietzsche nazi » ? Est-ce que l'accusation peut encore prospérer ? Tout le monde n'a pas eu la lucidité de Georges Bataille, en 1937, dans *L'Acéphale*, qui a bien perçu que Nietzsche était incompatible avec le fascisme. Aujourd'hui, c'est la validité même de la pensée de Heidegger qui est remise en question en raison de ses positions politiques. Nietzsche va-t-il être frappé du même ostracisme ? Peut-on, doit-on s'y résoudre ? Marc



Vue de la mer à Sorrento par Henri Joseph Harpignies (XIX^e siècle) © Petit Palais

NIETZSCHE LE « BON EUROPÉEN »

de Launay, qui a la responsabilité de la publication des œuvres de Nietzsche dans la Pléiade (deux volumes parus sur les trois prévus), procède à une rectification particulièrement salutaire et bienvenue, et dissipe bien des erreurs. Il replace dans leur vrai contexte philosophique des notions cardinales mais bien obscures comme la volonté de puissance et l'éternel retour, redéfinit ce que Nietzsche entend par « race ». Surtout il rappelle les agissements de la sœur, Elisabeth, qui, revenue du Paraguay, après l'échec de la colonie « sans juifs » rêvée par son mari, l'antisémite de profession Bernhard Förster, prend en 1894 la direction des archives de son frère et compromet sa mémoire par des relations soutenues avec les nazis dans les années 1930. Si Nietzsche disparaît dès 1900, après onze ans d'apathie, elle ne meurt qu'en 1935. Hitler lui rend visite en 1933 et en 1938, Mussolini finance l'édition des œuvres complètes. Elle publie comme s'il s'agissait d'un livre de Nietzsche voulu et conçu par lui *La volonté de puissance*, un patchwork malhonnête de fragments dans le désordre, présenté comme le dernier mot du système supposé raciste de Nietzsche.

Marc de Launay rappelle opportunément les textes de Nietzsche sur le judaïsme, comme l'aphorisme n° 475 d'*Humain, trop humain* qui montre à quel point leur auteur s'était délivré de l'antisémitisme culturel d'un Wagner, d'un Schopenhauer, et de tant d'Allemands de l'époque, loin de ces « *braillards antisémites* ». En même temps, il ne faut pas oublier l'avertissement que

Nietzsche oppose à ceux qui penseraient avoir le dernier mot de sa pensée : « *Quand on écrit on ne tient pas seulement à être compris, mais tout aussi certainement à ne pas l'être* » (*Le gai savoir*, § 381). Dans une lettre célèbre de 1887 au philosophe danois Georg Brandes, qui avait parlé à son sujet de « *radicalisme aristocratique* », Nietzsche se réfère à la devise de Descartes : « *bene vixit qui bene latuit* » (« *il a bien vécu celui qui a vécu caché* »).

Terminons sur ce paradoxe. C'est peut-être finalement la correspondance, plus clairement encore que les œuvres ou les fragments, qui, sur ce point et bien d'autres, révèle les positions les plus spontanées de Nietzsche. Les lettres à sa sœur au sujet de l'antisémitisme et des entreprises délirantes de son beau-frère sont particulièrement éclairantes et définitives. Ce qui n'empêche pas Nietzsche de critiquer rudement le judaïsme vu comme la religion de « *l'antinature* », comme « *le grand style de la morale* ». Le plaidoyer de Marc de Launay ne prétend pas dissiper toutes les ambiguïtés de cette pensée d'autant plus séduisante qu'elle se dérobe sans cesse à nos grossières lectures. Une pensée « *dédale* », comme disait Georges Bataille.

1. Je ne peux que renvoyer à l'exceptionnelle richesse des études d'Anne Mounic dans *Italie du récit. Terre des métamorphoses* (Classiques Garnier, 2019).
2. Le livre de Guillaume Tonnin, *Nietzsche* (Cerf, coll. « Qui es-tu ? », 2020), offre une utile synthèse de l'œuvre et de la vie.

Sortir de l'histoire de la philosophie

Personne ne demande si l'histoire de la littérature est de la littérature. L'histoire de la philosophie est le seul genre dont on puisse se demander : est-ce de l'histoire ou de la philosophie ? Et comment peut-elle être les deux ? Comment éviter les écueils de la philosophia perennis et ceux de l'historicisme ? Claude Panaccio reprend ces sempiternelles questions dans ce grand livre qu'est Récit et reconstruction. Il en donne un traitement original, appuyé sur son propre travail d'historien de la philosophie médiévale et de philosophe.

par Pascal Engel

Claude Panaccio

Récit et reconstruction.

Les fondements de la méthode en histoire de la philosophie

Vrin, 230 p., 24 €

Depuis Aristote, les philosophes ont pris l'habitude de faire la liste des *endoxa*, des opinions de leur prédécesseurs sur tel ou tel sujet, et celle de se référer, au moins implicitement, aux problèmes posés par la tradition à laquelle ils appartiennent. Mais chaque fois qu'ils le font, c'est pour avancer leurs propres thèses et formuler leurs propres questions sur la base d'une critique de celles des autres. C'est ce qui donne à la philosophie son caractère spécial : elle n'est pas simplement, comme chez Diogène Laërce, une doxographie, et quand Thomas d'Aquin se réfère à Aristote, ou lorsque Leibniz prend la défense des scolastiques, ce n'est pas pour les contempler comme les monuments d'un passé lointain, mais pour se réapproprier leurs thèses.

Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e et surtout au XIX^e siècle qu'est apparue l'histoire de la philosophie comme discipline autonome, qui a, selon l'expression de Catherine König-Pralong, « colonisé » la pensée philosophique (*La colonie philosophique*, EHESS, 2019). C'est à partir de là qu'on en est venu à se demander si l'on pouvait être à la fois historien de la philosophie et philosophe, et qu'on a rencontré un dilemme bien connu : ou bien lire les philosophes du passé en fonction des discussions d'aujourd'hui et risquer l'anachronisme, ou bien en préserver le détail au risque d'en faire des pièces de musée.

Ce dilemme n'a cessé de se poser : en France, quand on a opposé la « philosophie chrétienne » à l'histoire universitaire de la philosophie ; en Allemagne, quand bien des commentateurs reconstruisaient le kantisme en s'opposant à ceux qui voulaient s'en tenir à la lettre de la doctrine ; ou encore dans la tradition anglophone, quand les lecteurs « analytiques » des philosophes du passé entendaient converser avec Aristote comme s'il était leur collègue, face à ceux qui voulaient patiemment reconstituer les pièces d'un puzzle dispersé au fil des âges.

Dans le même esprit, Richard Rorty a opposé la reconstruction rationnelle à la reconstruction historique des œuvres du passé [1]. La première vise avant tout à reconstituer de manière fidèle ces œuvres, dans le langage qui est celui de l'historien, mais en respectant leur langage propre et en se soumettant à la maxime de l'historien britannique Quentin Skinner : « *Ne pas attribuer à un auteur d'avoir voulu dire ou faire quelque chose qu'il ne pourrait pas être amené à reconnaître comme une description correcte de ce qu'il a voulu dire ou de ce qu'il a fait* ». La seconde présente les œuvres du passé de la manière la plus rationnelle possible pour pouvoir en évaluer les thèses et les arguments, ce qui implique le plus souvent de reformuler les doctrines pour les faire apparaître comme encore dignes d'intérêt. L'opposition entre les deux formes de reconstruction a été au centre de bien des discussions entre une histoire « historienne » et une histoire, pour user du vocabulaire allemand, de style « systématique ».

Mais quand on y regarde de près, l'opposition de Rorty ne tient pas : bien des « historiens » sont en fait animés du désir de lire les philosophes du

SORTIR DE L'HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE

passé selon leur propre grille interprétative, même quand ils adoptent les canons de la *scholarship* la plus rigoureuse. Ainsi, en France, Martial Guéroult, qui passa longtemps pour l'historien le plus rigoureux de l'œuvre de Descartes, la lisait à la lumière de son grand projet de « dianoématique » (*Philosophie de l'histoire de la philosophie*, Aubier, 1979). Et bien des historiens, comme Pierre Aubenque ou Jean-Luc Marion, ne font pas mystère de l'influence que Heidegger a exercée sur leurs interprétations. Inversement, bien des auteurs réputés « analytiques », comme Jonathan Barnes, sont aussi d'excellents historiens. Et même si Jules Vuillemin s'est souvent vu reprocher de vouloir reconstruire les doctrines du passé à la lumière de la logique, et donc de leur faire violence, qui prétendrait qu'il n'était pas aussi un grand historien de la philosophie ?

Rorty distinguait aussi un autre type d'histoire de la philosophie : la *Geistesgeschichte*. De Hegel à Blumenberg, en passant par Dilthey, Arendt et Foucault, ce type d'histoire intellectuelle à spectre large, qui replace la philosophie au sein de la culture en vue d'évaluer notre « modernité », est familier : ni proprement historique au sens où il analyserait des doctrines, ni proprement philosophique au sens où il discuterait des thèses et des arguments, il entend voir dans tel courant l'incarnation d'une Idée, d'un paradigme ou d'une « épistémè », et en montrer le développement dans des cas typiques, sans trop s'attarder au détail.

Claude Panaccio reprend tous ces problèmes à leur racine : quelle voie suivre parmi tous ces types d'écriture de l'histoire de la philosophie ? Y a-t-il une bonne manière de procéder qui trouve un équilibre entre les formes de reconstruction ? Il commence par s'interroger sur les unités de discours : pensées, croyances, thèses, systèmes, arguments, courants, écoles, doctrines, ou traditions ? Il refuse l'idée qu'il y aurait des thèses et des pensées éternelles de type platonicien en lesquelles s'incarnerait la philosophie indépendamment des individus qui les ont produites en des temps et des lieux spécifiques. Il se veut nominaliste : il n'y a que des événements discursifs singuliers, publiquement observables, qui s'accumulent en livres et en textes, quelquefois se morcellent en plusieurs auteurs, et qui n'ont d'autre existence que des actes d'écrire sur des supports matériels ou des événements oraux, au sein d'institutions transitoires. Panaccio trouve à juste titre contradictoire la manière dont, dans

L'archéologie du savoir, Foucault parle de la « matérialité répétable » de l'énoncé. Il préfère reprendre la distinction de C. S. Peirce entre les tokens linguistiques d'un type qui tombe sous la classification philosophique.

Mais on aura beau être nominaliste, il faudra bien placer ces événements discursifs au sein d'entités générales, qui seront des textes, transmis au sein d'institutions, qui auront diverses versions, seront lus de diverses manières et auront une histoire et une réception, ainsi que des traductions. Même s'il ne croit pas que les problèmes et les thèses philosophiques soient inscrits dans un ciel platonicien, le nominaliste devra regrouper les énonciations sous des classes d'équivalence. Il faudra désigner des opérations récurrentes et les ordonner. Panaccio les appelle des « récits historiques », qui enchaînent les événements selon une causalité et qui en donnent des explications. Il faudra aussi des reconstructions rationnelles. Mais Panaccio n'entend pas les considérer comme indépendantes de tout contexte : au contraire, elles dépendront de la perspective des interprètes, qui tiendront certaines séquences comme signifiantes.

Cette relativité au contexte, dont les historiens de la philosophie font si grand cas quand ils reprochent à leurs collègues « analytiques » de faire comme si elle n'existait pas, peut conduire à un relativisme et à un historicisme complets : chaque auteur, chaque doctrine, chaque thème doit être replacé au sein de son milieu interne et ne peut en être isolé. C'est un holisme, qui tient tous les concepts et les thèses pour intrinsèquement liés, soit à l'intérieur d'un système particulier, soit dans des ensembles plus vastes. Une de ses conséquences les plus hardies, qui a pris souvent une forme de dogme, est qu'il n'est littéralement pas possible de simplement traduire des auteurs du passé dans notre langage d'aujourd'hui, ou même d'une époque à l'autre [2].

Claude Panaccio s'oppose à cette perspective, et rétablit les droits de la continuité entre le monde qu'habitaient les philosophes du passé et le nôtre, aussi bien du point de vue sémantique (ils faisaient référence, globalement, aux mêmes choses que nous, et leurs problèmes n'étaient pas si éloignés des nôtres). Ici il a une discussion éclairante avec des discontinuistes holistes comme R. G. Collingwood et un historien de la philosophie médiévale comme Alain de Libera. Ce dernier soutient dans ses travaux sur l'histoire de la question des universaux qu'on n'a pas affaire à « un »

SORTIR DE L'HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE

problème distribué entre différents auteurs (« les universaux chez X »), mais à « des complexes de questions-réponses » différents dans chaque contexte. Il s'ensuit que l'on ne peut pas réellement discuter les positions d'Abélard, de Thomas d'Aquin ou d'Ockham sur un problème qui pourrait encore se poser aujourd'hui dans des termes voisins.

C'est à cette idée que Panaccio s'oppose, en distinguant les *questions*, qui sont historiquement situées, et les *problèmes*, qui supposent une difficulté à résoudre, laquelle se pose en termes objectifs et transtemporels. Il défend l'idée que l'on peut dégager la pertinence de certaines questions pour analyser des problèmes et isoler des arguments. Cela suppose qu'on puisse évaluer ces arguments, du point de vue d'une rationalité qui nous est commune avec les auteurs du passé, et qu'on puisse traduire, par exemple, des notions comme celle d'« espèce intelligible » des médiévaux dans les termes de celle de « représentation mentale » des contemporains. Il conjure les mythologies de l'intraduisible et de l'incommensurabilité [3].

Claude Panaccio offre ici, avec une clarté et une honnêteté exemplaires, la meilleure défense à ce jour d'un style d'histoire de la philosophie qui soit à la fois récit historique et reconstruction rationnelle. C'est celle qu'il pratique lui-même dans ses grands livres sur Ockham (*Les mots, les concepts et les choses*, Vrin, 1991) et sur *Le discours intérieur* (Seuil, 1999). Il nous donne un traité de sa méthode qui est aussi un traité de la méthode. La leçon du livre est directement opposée à une large part de notre culture philosophique contemporaine, selon laquelle l'histoire de la philosophie est le tout de la philosophie. On ne peut s'en passer, et s'il y a des philosophes analytiques qui veulent le faire, ils ont grand tort. Si nous ne lisons pas les auteurs du passé avec l'idée qu'ils peuvent alimenter notre propre pensée, toutes ces bibliothèques et aujourd'hui toutes ces bases de données seraient comme des masses de vieux outils rouillés accumulés dans un hangar. Mais les outils peuvent resservir.



Boèce et Philosophie (1300-1349) © Gallica/BnF

1. « Quatre manières d'écrire l'histoire de la philosophie », in Gianni Vattimo (dir.), *Que peut la philosophie et son histoire ?*, Seuil, 1989.
2. C'est le *Leitfaden* d'ouvrages comme celui dirigé par Barbara Cassin, [Vocabulaire des philosophies européennes. Dictionnaire des intraduisibles](#).
3. Cette incommensurabilité est poussée jusqu'à ses limites extrêmes chez un historien comme Pierre Vesperini dont Marc Lebiez a rendu compte ici du [dernier livre](#). Selon lui, la notion de *philosophia* désigne des activités si éloignées de ce que nous appelons « philosophie » aujourd'hui qu'on ne peut voir aucune continuité entre Platon, Aristote et nous. Cet hypercontextualisme conduit au paradoxe d'un chapitre sur Aristote dans lequel il n'est même pas question de ses *Ethiques* et de sa *Métaphysique*, et où le Stagirite est présenté comme un homme religieux, polymathe et amateur d'histoires. Faut pas pousser pèpère dans les agaves.

Les cartes de la colonisation israélienne

Description minutieuse du processus de colonisation israélienne à travers ses enjeux territoriaux mais également politiques, démographiques, économiques, 31° Nord 35° Est de Khalil Tafakji marque d'abord le lecteur par sa dimension autobiographique. Ces Chroniques géographiques de la colonisation israélienne livrent le témoignage d'un « technicien », dont l'objectif tout au long de sa carrière professionnelle fut de « faire parler les cartes ». Fin février, le journal palestinien al-Ayyam rapportait, sans qu'on en sache la raison, que le géographe avait été arrêté chez lui à Jérusalem et interrogé plusieurs heures par la police israélienne.

par Elsa Grugeon

Khalil Tafakji avec Stéphanie Maupas
31° Nord 35° Est.

*Chroniques géographiques
de la colonisation israélienne*

La Découverte, 256 p., 19 €

Ce récit géographique vient à la suite d'une série de travaux sur l'histoire et les mécanismes de la colonisation. Eyal Weisman, architecte israélien, a décrit en détail les stratégies qui président à l'installation de chaque colonie (*Hollow Land*, 2007). L'ouvrage de Khalil Tafakji n'est pas sans évoquer également certains films comme *Route 181* d'Eyal Sivan et Michel Khleifi (2003), qui questionnait les frontières politiques à travers un voyage le long de la « Ligne verte ». Plus récemment, Stéphanie Latte Abdallah et Emad Ahmad ont soumis un GPS à l'épreuve du territoire morcelé de la Cisjordanie dans *Inner Mapping* (2017).

Il ne s'agit pas ici d'un *road trip* en tant que tel à travers la Cisjordanie, coupée du nord au sud par d'imposants blocs de colonies, mais du témoignage d'un géographe qui a lui aussi, tout au long de sa carrière, foulé sans relâche le territoire, « *de long en large* », « *comme un artisan* », afin d'enquêter pour découvrir comment les guerres et l'occupation avaient redessiné la Palestine historique. Si le récit peut parfois avoir les allures d'un exposé froid et distancié, l'auteur ne se prive pas d'exprimer des prises de position bien tranchées. Il se montre très critique à l'égard des stratégies d'expansion territoriale israéliennes, tout en portant un regard sévère sur le leadership

politique palestinien. Il est particulièrement indigné lorsqu'il évoque ces « *arpents de territoire dont s'emparaient de force les colons les plus extrémistes et qui, par la magie d'une série de lois historiques ou votées sur mesure, étaient finalement légalisées par Israël* » ou quand il écrit encore : « *Mais on ne peut pas transformer chaque lieu en un site religieux au motif qu'un rabbin, X ou Y, a prié ici !* »

Bien plus que de chroniques géographiques, il s'agit des chroniques d'un géographe témoin des accomplissements de sa génération, selon lui « *la dernière génération qui pourra dialoguer avec vous [les négociateurs Israéliens]. Les nouvelles générations se dirigent plus vers la rigidité* ». Khalil Tafakji décrit son métier de géographe-cartographe, ses études dans une université syrienne puis son poste d'enseignant en Libye, jusqu'à ses débuts en 1983 à la tête du « *département de cartographie et d'enquête* » dans la Société d'études arabes, aux côtés de Faysal al-Huseyni (1940-2001), directeur de la Maison de l'Orient, sorte de municipalité informelle, à Jérusalem.

Madrid, Oslo, Washington, Camp David, Taba... son récit de carrière entre en résonance avec les différentes phases des négociations de paix et de l'avancée de la colonisation. Il se déroule au rythme des résolutions de l'ONU depuis 1947. Les négociations diplomatiques avec Israël constituent la toile de fond du livre, et son point de départ : le géographe participe à des réunions dans le cadre de pourparlers, et travaille à créer le plus de données possible sur la fabrique des colonies et l'agenda de la colonisation. Convié à

LES CARTES DE LA COLONISATION ISRAËLIENNE

ces rencontres en tant qu'expert, il donne à la géographie et aux cartes un rôle majeur dans la définition des équilibres politiques : « *Arafat n'avait pas de cartes* » quand « *les Israéliens ont toutes les cartes possibles* ». Lors des pourparlers de 1995, pour conclure le statut d'Hébron notamment, il se souvient de la carte présentant la partition de la ville en deux zones : Yasser Arafat « *aurait dû rejeter cette carte d'emblée, refuser de la regarder* ». Sous la plume de Khalil Tafakji, « *la géographie est une arme* ». Le géographe évolue dans les cercles du pouvoir, mais rappelle sa position de technicien, éloigné de l'engagement partisan.

D'un côté, l'auteur s'accroche au droit international, à cette « Ligne verte » qui ne cesse d'être bafouée, il tient à Jérusalem-Est comme capitale ; de l'autre, il dénonce la façon dont la colonisation avance à marche forcée et les conditions de vie des Palestiniens qui ne cessent de se dégrader à Jérusalem et en Cisjordanie, de leur statut à leurs déplacements et jusqu'aux arrestations. L'ouvrage montre clairement le processus par lequel le territoire palestinien a été morcelé. Il est désormais réduit à quelques cantons, coupés les uns des autres par les blocs de colonies, les routes réservées aux colons et le Mur, matérialisation irréversible de la discontinuité territoriale : « *immense toile* », « *petits cantons* », « *peau de léopard* », « *enclaves* », « *champ de confettis* », « *un archipel de 169 îlots* », « *gruyère* », « *labyrinthe* », « *petits bantoustans* »... les métaphores ne suffisent pas pour décrire une situation qui dépasse l'entendement.

31° Nord 35° Est révèle les mécanismes de la colonisation, sa « *chorégraphie* » comme politique d'État depuis sa création, à travers l'exposition des plans d'urbanisme, des politiques de zones, de l'organisation du foncier : « *Le théâtre des plus grandes violences à Jérusalem est celui du cadastre !* » Le livre détaille le développement de chaque colonie, de l'avant-poste qui deviendra ensuite une véritable ville bénéficiant de tous les services municipaux israéliens : Ofra, Kiryat Arba, Kiryat Shmona, Efrat, Kfar Etzion, Ma'ale Adumim, Ariel, Pisgat Zev, Har Homa, Gilo, Beit El, Psagot. À Modiin Ilit, la plus peuplée, résident désormais 70 000 personnes.

Le discours est incarné, certes, mais il reste, étayé sur des données chiffrées et des études de

cas systématiques, celui d'un scientifique. Khalil Tafakji introduit des nuances dans l'idéologie qui sous-tend l'installation de chaque nouvelle colonie, comme dans les motivations (économiques, politico-nationalistes, religieuses) de leurs résidents israéliens. Les allers-retours dans le temps constituent sans doute l'apport le plus intéressant de l'ouvrage, qui prend l'allure d'un retour nostalgique sur le passé, d'un constat amer de la situation présente et d'un questionnement inquiet sur l'avenir.

À travers ses cartes, Khalil Tafakji propose en effet un regard sur la Palestine historique d'avant 1948, et sur la mémoire de la « Nakba ». En Israël, les parcs naturels et les complexes touristiques recouvrent désormais les ruines des vieux villages palestiniens. La profondeur historique convoquée permet de prendre la mesure des couches du palimpseste de frontières et de statuts que représente le territoire israélo-palestinien. L'autoroute numéro 5, destinée à relier la colonie d'Ariel au territoire israélien, « *écrase de fait la Ligne verte* ». « *Aucun signe n'identifie le passage d'une frontière, comme si ces implantations se trouvaient sur le territoire d'Israël.* »

En creux, ce récit constitue aussi un hommage aux accomplissements de la Maison de l'Orient et au courage politique de celui que l'auteur appelle « *mon ami, mon chef et mon guide* », Faysal al-Huseyni, sans qui il n'y aurait « *plus de leadership à Jérusalem* ». Les coordonnées géographiques du titre consistent elles-mêmes en une métaphore de Jérusalem. Une partie importante de l'ouvrage est en effet consacrée au cas particulier de ce qui devait être la capitale d'un futur État palestinien. Peut-être Khalil Tafakji lui accorde-t-il une place tellement importante parce qu'il en est lui-même originaire. Son attachement à sa ville natale est d'autant plus fort qu'il y est considéré comme un « étranger » depuis 1967 et la loi de 1980 déclarant la ville « capitale une et indivisible » d'Israël. Un pas de plus a récemment été franchi par l'administration américaine lors du [transfert de son ambassade de Tel Aviv à Jérusalem](#).

Tel un lanceur d'alerte, Khalil Tafakji précisait déjà à Yasser Arafat en pléines négociations d'Oslo : « *Si l'on regarde les cartes, il n'y a pas d'État palestinien... Vous n'avez rien* ». Pour le géographe, l'annexion est en quelque sorte déjà certaine, selon lui c'est la seule « *ligne d'horizon* » de l'État israélien. Les cartes invitent à évaluer la distance entre ce qui est *de jure* et ce qui est *de facto*, expressions répétées à plusieurs



Colonie israélienne près de Jérusalem (2005) © CC/Xavier Malafosse

LES CARTES DE LA COLONISATION ISRAËLIENNE

reprises. L'entreprise ici est de démonstration : le nombre et l'enchaînement des résolutions de l'ONU témoignent de l'échec de l'application de ce droit dans les faits et de l'imposition d'un État de fait sur le terrain par Israël. Seule la réponse apportée par le droit international, à travers la Cour pénale internationale, peut éventuellement contrebalancer l'amertume de Khalil Tafakji, qui lit dans les cartes comme dans des boules de cristal. La collaboration de Stéphanie Maupas, journaliste spécialiste de la CPI, n'est pas un hasard.

Khalil Tafakji conserve aujourd'hui les données qu'il a recueillies alors comme autant de preuves des crimes causés par la colonisation. Il semble par ce récit tirer sa révérence après une longue carrière dans les différentes phases de la négocia-

tion avec les Israéliens et rappelle ceci : « *Ils ne pourront pas dire qu'ils ne savaient pas* ». « *Nous avons tous les documents pour chaque colonie [...] Si l'Autorité palestinienne veut se rendre à La Haye [sous-entendu à la Cour pénale internationale], nous possédons tous les dossiers* » : la phrase finale sonne comme une prise à partie de l'Autorité palestinienne.

À l'heure où l'administration américaine tente d'imposer les vues israéliennes sur le territoire palestinien par l'intermédiaire du mal nommé « deal du siècle », il semble plus que jamais nécessaire d'ancrer la réflexion dans l'histoire, celle qui a vu les premières tentatives d'accords, ainsi que dans les cartes, qui disent l'absence d'État et, bien au-delà, la vie invivable de plus de quatre millions de Palestiniens.

Saint-Étienne, chaudron de l'art moderne

Les derniers accrochages du MAMC (musée d'Art moderne et contemporain) de Saint-Étienne manifestent un beau mouvement dialectique. Une exposition sur la fondation des collections modernes sous l'égide de Maurice Allemand répond à une autre retraçant un aspect de l'Arte Povera. Ce contrepoint permet la découverte de deux jeunes plasticiens, Firenze Lai et Alexandre Léger. Soit une institution qui mène à bien ses missions traditionnelles tout en faisant preuve d'ouverture au contemporain.

par Ulysse Baratin

Maurice Allemand

Ou comment l'art moderne vint à Saint-Étienne (1947-1966). Une histoire des collections Jusqu'en janvier 2021

Entrare nell'opera, Entrer dans l'œuvre : actions et processus dans l'Arte Povera.

Firenze Lai, *L'équilibre des blancs*

Alexandre Léger, *Hélas, rien ne dure jamais* Jusqu'en mai 2020

Voilà un musée qui explicite ses raisons d'être, comme le prouve l'exposition consacrée à Maurice Allemand (1906-1979), premier directeur « moderne » du MAMC. Assistant de l'historien de l'art Henri Focillon, spécialiste d'art roman, il a dirigé le musée de 1947 à 1966. Excellent connaisseur du modernisme, il se retrouve en 1947 à la tête de collections « d'art et d'industrie » où animaux empaillés et métiers à tisser côtoient divers artefacts rococos. Dépourvu d'un budget substantiel, isolé, Maurice Allemand avoue « *diriger un musée bizarre* ». Il entreprend d'y faire pénétrer la peinture moderne et l'art africain. À Saint-Étienne, et non à Paris.

Les premiers Calder et Jean Arp des collections françaises ? À Saint-Étienne, en 1955 et 1957. La première exposition de collages en Europe ? À Saint-Étienne aussi. Si les tutelles locales sont longues à convaincre, l'État soutient la démarche. Quant aux artistes, qu'on aurait pu croire plus rétifs à l'institution, ils aident. À défaut d'avoir mis le feu au musée, les avant-gardes l'investissent. Et même s'impliquent, à l'image de Michel Seuphor et de [Tristan Tzara](#). Dans ce beau

parcours, on retrouve Chaissac, Brauner, Goetz. Maurice Allemand avait le goût sûr, de l'entregent et les idées larges. Il consacre une partie des collections aux artistes femmes telles que Marcelle Cahn, Aurélie Nemours et Sophie Taeuber-Arp.

Cet esprit d'une évidente liberté identifie le contemporain sans a priori ou esprit de chapelle. L'exposition en offre la preuve et beaucoup à penser sur les missions d'un musée public. Au détour d'une lettre à Picasso en 1949, Maurice Allemand a cette phrase étonnante sur « *les éléments les moins "cultivés" du public, qui regardent avec des yeux neufs et non déformés par l'enseignement des vieilles esthétiques, et sont les plus aptes à goûter les formes nouvelles de l'art* ». Il y aurait beaucoup à dire sur cet optimisme peut-être idéaliste. N'empêche, une programmation se construit avec des convictions esthétiques mais aussi sur une attention sans surplomb.

À cet égard, la ligne actuelle du MAMC témoigne de sa filiation à Maurice Allemand. Ainsi de l'exposition dédiée à l'Arte Povera et à ses liens avec les arts vivants. Envisageant ce courant surtout sous l'angle des actions, des performances et de son rapport à la théâtralité, l'ensemble se distingue de certaines approches plus centrées sur les matériaux. D'une grande richesse, cette centaine d'œuvres émerveille tout en laissant parfois froid. Tout repose sur des gestes, une socialité et une énergie qui, par construction, ne peuvent se laisser muséfier. Traces, images, vidéos ou installations évoquent des ruines romaines désertées. L'effort d'imagination doit se faire puissant pour reconstituer mentalement les actions de Mario Merz dans l'un

**SAINT-ÉTIENNE,
CHAUDRON DE L'ART MODERNE**

de ses igloos de 1978. Avec le temps et sans les gens qui occupaient cet objet, sa fragilité l'a emporté sur la vitalité protectrice revendiquée alors.

Même sensation face aux cubes blancs de Fabro (*In cubo*, 1966), que l'on pouvait soulever pour s'y enfermer. Pour ces œuvres comme pour *Essere* d'Elisio Mattiacci (1968), on ne fait guère que rejouer des scènes primitives. Fondatrices à l'époque, et nécessaires pour explorer un rapport moins sacré à l'art, elles paraissent maintenant figées. Classique, le paradoxe n'en est pas moins troublant. Quelle distance entre le temps héroïque de leur création et l'aujourd'hui muséal, soigné, impeccable, forcément lointain. Toute la sève de ce mouvement se résume dans la fantaisie *arty* de cette nuit de 1969 au Piper Pluriclub de Turin. Des jeunes femmes se promenaient dans des robes en plastique remplies d'eau... et de poissons vivants tandis qu'on portait des masques à l'effigie de l'artiste Michelangelo Pistoletto. L'ensemble passionnera les amateurs d'arts vivants.

En ces temps (bénis ?), le théâtre pouvait encore avoir quelque influence sur l'art contemporain, comme le montre l'aura de Jerzy Grotowski (à qui fut empruntée l'expression d'« art pauvre ») sur ces Italiens qui fréquentaient aussi le Living Theatre. Mais, dans cette course pour réduire l'écart entre l'art et la vie, c'est toujours l'art qui gagne à la fin. Alors, « Entrer dans l'œuvre » ? Oui, à la manière de Giovanni Anselmo pris en photographie au moment où il pénétrait dans un espace par lui circonscrit. L'artiste pensait peut-être faire pénétrer la vie. C'est lui qui devint à son tour image et signe, absorbé par l'objet. Décidément excellent dans le registre publicitaire, Pistoletto paraissait dans Turin en 1967 avec une énorme boule de papier journal. Le terme « procession » surgit incidemment et trahit dans ce mouvement à la radicalité revendiquée l'héritage du spectaculaire catholique. En parcourant les salles, on pense irrésistiblement à Pasolini et à son texte sur le théâtre publié en français il y a peu : « *Le théâtre du Cri est un rituel où la bourgeoisie d'une part se reconnaît en tant que productrice de celui-ci, et d'autre part éprouve le plaisir de la provocation, de la condamnation et du scandale (à travers lesquels elle n'obtient, au final, qu'une confirmation de ses propres convictions).* »

Après une telle exubérance, les deux expositions consacrées à des artistes encore peu connus du



František Kupka, « Ruban bleu » (détail), 1910.
Musée national d'art moderne / Centre de création
industrielle, collection MAMC.
Photo : Yves Bresson/MAMC, © Adagp, Paris 2019

grand public paraissent bien sobres. Alexandre Léger et ses méticuleuses représentations de boîtes d'antalgique laissera rêveurs les migraineux dans son genre. Dépourvu de cet aspect art brut à la gravité enfantine, la peintre Firenze Lai vient de Hong Kong. Lustre patiné et goût pour le décoratif laissent deviner une gaieté très rentrée. Des personnages figés dans des arrière-plans planes et noirs, une difformité des corps renforcée par la récurrence des bras et des jambes pliées. Les têtes alourdies et les poses pensives nimbées d'une froidure chromatique peu tropicale disent un ennui inquiet. Tout converge vers une intériorité indistincte et opaque, les visages étant réduits à leur plus simple expression. Ce défaut d'individualité diffuse un malaise vague où l'on distingue des références à Munch, et à Bacon, filiations revendiquées. Dans l'atelier de Lai se trouve, paraît-il, la reproduction d'une icône byzantine. Le hiératisme n'est en effet pas absent de ses toiles. Manque pourtant l'au-delà. Les humains ont des contours, pas de présence.

Selon Firenze Lai, ses œuvres « *ne sont pas des portraits, mais des personnages* », ne participant alors à aucune intrigue. *The Darkest Black* (2016) figure une silhouette de dos semblant quitter une pièce trop étroite pour entrer dans un autre espace, rectangulaire et d'une trop parfaite obscurité. On cherchera en vain un sous-texte politique à ces œuvres où la catastrophe a déjà eu lieu. Déjà présente à New York et à la biennale de Venise, Firenze Lai est exposée pour la première fois dans un musée français. L'esprit de Maurice Allemant demeure intact.

Découverte de Lluïsa Cunillé

Au Studio de la Comédie-Française, une première pièce de l'auteure internationalement reconnue Lluïsa Cunillé, Massacre, traduite du catalan par Laurent Gallardo, est mise en scène par Tommy Milliot.

par Monique Le Roux

Lluïsa Cunillé

Massacre

Mise en scène de Tommy Milliot

Studio de la Comédie-Française

Jusqu'au 8 mars

Lluïsa Cunillé a écrit, depuis ses débuts en 1992, quarante-cinq pièces, en catalan et en castillan, jouées dans de nombreux pays, récompensées de divers prix. *Occisio* date de 2001 et a été créée en 2005 à Barcelone. La Maison Antoine-Vitez, Centre international de la traduction de théâtre, a contribué à la découverte de cette œuvre. Fondée en 1990 par Jacques Nichet et Jean-Michel Desprats, actuellement présidée par Michel Bataillon, cette institution vient de faire l'objet d'un numéro spécial de la revue *Théâtre/Public* : *Traduire. Carte blanche à la Maison Antoine-Vitez* (n° 235). Laurent Gallardo, universitaire spécialiste de la scène ibérique, fait partie du comité espagnol et catalan de la Maison. Il a traduit dans ce cadre cinq pièces de Lluïsa Cunillé. Il consacre à l'auteure un livre à paraître en 2020. Il avait fait sa thèse sur le grand José Sanchis Sinisterra, auprès de qui Cunillé s'est formée au début des années 1990. Il publie en ce début d'année la traduction de deux pièces : *Massacre* et *Islande* (*Les Solitaires intempestifs*, 2020), inscrite au programme de l'agrégation d'espagnol.

La traduction française du titre, *Massacre*, est censée jouer sur le double sens du mot, l'acception usuelle et celle, peu connue, de trophée de chasse. Pour la plupart des spectateurs, elle suscite un horizon d'attente qui ne laisse pas prévoir, à tort, l'apparition dans le dialogue d'un cerf. Elle fait juste peser une menace sur l'hôtel de montagne, isolé, cadre de la pièce, d'un lundi à un samedi soir. Le texte indique en ouverture : « *Le vent souffle chaque nuit de manière différente.* » Cette précision peut changer l'ambiance des soirées qui se déroulent selon le même rituel, entre la propriétaire (D) de l'établissement et son unique cliente (H). Elles se re-

trouvent au salon, avec une tasse de café, éventuellement une cigarette. L'une souhaite fermer l'hôtel définitivement, l'autre rester la durée prévue de son séjour. Elles semblent d'abord n'échanger que des informations concernant des détails matériels de la journée passée et de celle du lendemain. Mais progressivement elles en disent plus long sur la période cruciale que chacune traverse.

La semaine et la pièce pourraient se terminer ainsi, mais un homme (A) entre, qui, victime d'un accident de la route, vient demander de l'aide. Cette irruption et cette perturbation du tête-à-tête pourraient constituer le catalyseur qui mènerait vers un dénouement. Un événement d'un tout autre registre que les scènes précédentes est bien survenu. Mais il maintient cette incertitude d'interprétation déjà caractéristique, en mineur, des échanges entre les deux femmes, le plus souvent brefs, scandés de pauses propices au prolongement des non-dits. L'absence de résolution, aussi bien des quelques énigmes disséminées que du mystère principal, fait l'originalité de cette dramaturgie, la frustration stimulante du déroulement. La lecture d'*Islande* (2013), pièce très différente, politique, qui permet la rencontre de dix personnages de Reykjavik à Harlem, du Bronx à Wall Street, confirme, chez Lluïsa Cunillé, ce maintien très élaboré de l'indécidable.

Le metteur en scène, Tommy Milliot, adepte du théâtre de texte, de son interprétation littérale, signe aussi la scénographie. Dans le programme du spectacle, il s'explique sur son rapport à l'espace : « *La pièce se déroule dans un salon d'hôtel ; petit à petit, j'essaye d'en faire "la possibilité d'un hôtel", une surface de projection qui laisse au spectateur le loisir de l'imaginer comme il l'entend.* » Le petit plateau du Studio est enclos entre trois murs ; celui du fond est percé d'une grande fenêtre rectangulaire, qui n'est pas une échappée vers l'extérieur, mais le support de projections abstraites à chaque changement de scène ; les deux autres sont dotés d'une ouverture, vers l'intérieur ou l'entrée de l'hôtel,



© Vincent Pontet, coll. Comédie-Française

DÉCOUVERTE DE LLUÏSA CUNILLÉ

encadrés d'appiques lumineuses ; trois bancs identiques sont placés le long des trois murs.

Une même couleur chaude varie du sol au plafond, change selon les éclairages (lumières de Sarah Marcotte). Les costumes, dans différentes nuances de beige, du presque blanc au presque brun, s'harmonisent avec ce cadre, L'ensemble produit une impression d'élégant enfermement. Une seule fausse note, manifestement délibérée : le son d'Adrien Kanter détonne dans la subtilité de la mise en scène par sa manière, quasi cinématographique, de créer des effets de suspense, de souligner le climat énigmatique. Mais il sait bien faire entendre les rafales autour de l'hôtel isolé.

Les deux sociétaires, Sylvia Bergé (D) et Clotilde de Bayser (H), servent magnifiquement le minimalisme du texte et le projet de mise en scène. Elles

suggèrent, sous la banalité quotidienne des propos, une tension sourde. Longtemps Sylvia Bergé conserve, toute en nuances, l'apparence de l'amabilité à laquelle Clotilde de Bayser répond par une froideur déterminée. Elles parviennent à charger les longs silences, les « pauses » toujours respectées du texte, d'une menace grandissante, encore augmentée par l'irruption de l'homme. Nâzim Boudjenah (remplacé à deux dates par Miglen Mirtchev) tient un rôle d'un registre plus prévisible. Mais il incarne le personnage sur lequel pèse la plus grande incertitude, il parvient à la maintenir par la tenue de son jeu. Par exemple, les variations dans sa manière, plus ou moins ambiguë, de s'approcher du cendrier posé à côté de Clotilde de Bayser, chaque fois qu'il doit jeter la cendre de sa cigarette, témoignent d'une maîtrise partagée avec ses deux partenaires. La découverte de Lluïsa Cunillé est tardive, mais pleinement réussie.