EdN

Numéro 103
du 22 avril au 5 mai 2020

Promesses du dehors

Numéro 103

Promesses du dehors

Dans les villes, les librairies commencent doucement à rouvrir. L'idée que des livres en sortent de nouveau, accompagnant l'épanouissement des arbres et des fleurs, est réjouissante. Promesse de lectures allongées sur l'herbe d'un parc… Qui sait ?

Nous trouvons mille et une manière de « sortir » sans sortir, par l'imagination, le rêve, les récits, l'entraide, la « prière laïque » de 20 heures dont parlait Marc Giannesini ici même dans son article sur Kafka… Nous sommes dans le même temps submergés par les discours, le besoin de chacun de s'exprimer, d'analyser, de comprendre, engloutis même parfois. Avec la lecture, nous retrouvons la respiration. Les bons livres partagent avec nous leur souffle, mais nous pouvons trouver avec eux notre rythme.

À toutes nos lectrices et à tous nos lecteurs, chaque jour plus nombreux dans ce temps compliqué, nous disons : courage, patience et solidarité. Que notre journal, en petit territoire délocalisé, vous donne ponctuellement le rythme du recueillement et de la veille.

T. S., 22 avril 2020

EaN *est devenu un journal quotidien dès le 19 mars 2020, et le restera tant que durera la crise. Tous les jours, un nouvel article en ligne à la Une et un épisode de* Décamérez !*, « traduction » poétique du* Decameron *de Boccace par Nathalie Koble. Et chaque mercredi, retrouvez une sélection un peu plus étoffée de « livres arrivés » et d'articles consacrés à « ce qui nous arrive ».*

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale
Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général
Santiago Artozqui

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

Secrétaire de rédaction
Pierre Benetti

Correction
Thierry Laisney

Édition
Raphaël Czarny

Contact
info@en-attendant-nadeau.fr

JOUR APRÈS JOUR

p. 4 Antonio Manzini
L'amore ai tempi del Covid-19
par Claude Grimal

p. 6 Didier Blonde
Carnet d'adresses de quelques personnages fictifs de la littérature
par Pierre Senges

p. 9 Jean-François Billeter
Pourquoi l'Europe.
Réflexions d'un sinologue
par Maurice Mourier

p. 11 Shubhangi Swarup
Dérive des âmes
et des continents
par Élisabeth Chamblain

p. 13 Annie Le Brun
Un espace inobjectif
Donatien Grau Titres
par Alain Joubert

p. 18 Disques (19)
par Adrien Cauchie

p. 20 Bernard E. Harcourt
La société d'exposition
par Philippe Artières

p. 22 Poésie et féminisme aux États-Unis
par Jeanne Bacharach

p. 26 Georges Didi-Huberman
Pour commencer encore *et* Éparses
par Pierre-Antoine Fabre

p. 29 Jean-Marc Lévy-Leblond
Le tube à essais. Effervesciences
par Maurice Mourier

p. 31 Yishaï Sarid
Le monstre de la mémoire
propos recueillis
par Natalie Levisalles

p. 36 Christine M. Boeckl
Images of Plague and Pestilence
par Paul Bernard-Nouraud

p. 39 Ian Kershaw
L'âge global. Europe,
de 1950 à nos jours.
Anton Brender
Capitalisme et progrès social
par Jean-Yves Potel

p. 42 Lucie Rico
Le chant du poulet sous vide
par Jean-Acier Danès

p. 44 Jean-Paul Champseix
Ismaïl Kadaré.
Une dissidence littéraire
par Ulysse Baratin

p. 46 Alain Blottière
Azur noir
par Norbert Czarny

p. 48 Esquif Poésie (4)
par Marie Étienne

p. 51 Roger Pouivet
L'éthique intellectuelle
par Pascal Engel

p. 54 De la réception et détection du baratin pseudo-profond
par Santiago Artozqui

p. 56 Sholem Aleykhem
Étoiles vagabondes
par Carole Ksiazenicer-Matheron

p. 59 J. M. G. Le Clézio
Chanson bretonne
suivi de L'enfant et la guerre
Deux contes
par Cécile Dutheil

p. 61 Emmanuelle Retaillaud
La Parisienne.
Histoire d'un mythe
par Claude Grimal

p. 63 Sylwia Chrostowska
Feux croisés.
Propos sur l'histoire de la survie
par Vincent Pauval

p. 65 Kongo, Kolonie, Kafka
par Pierre Benetti

p. 69 L'hécatombe du typhus soviétique
par Jean-Jacques Marie

p. 72 Nathalie Piégay
La petite ceinture
par Daniel de Roulet

p. 74 Alexandre Gefen et Sandra Laugier (dir.)
Le pouvoir des liens faibles
par Tiphaine Samoyault

Pourquoi soutenir EaN

Dans un monde où tout s'accélère, il faut savoir prendre le temps de lire et de réfléchir. Fort de ce constat, le collectif d'*En attendant Nadeau* a souhaité créer un journal critique, indépendant et gratuit, afin que tous puissent bénéficier de la libre circulation des savoirs.

Nos lecteurs sont les seuls garants de l'existence de notre journal. Par leurs dons, ils contribuent à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels. Rejoignez-les, rejoignez-nous !

EaN et Mediapart

En attendant Nadeau est partenaire de *Mediapart*, qui publie en « avant-première » un article de son choix (figurant au sommaire de son numéro à venir) dans l'édition abonnés de *Mediapart*. Nous y disposons également d'un blog.

Le premier polar de la quarantaine

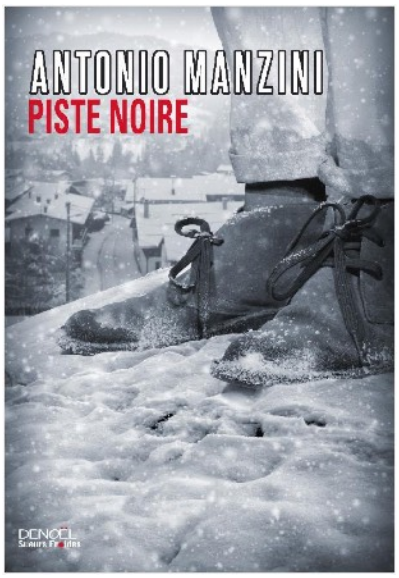
Antonio Manzini, auteur de polars italien, connu pour sa série mettant en scène le « vice-questore » Rocco Schiavone, vient de publier en ligne ce qui est sans doute la première enquête policière se déroulant dans des circonstances de quarantaine. Elle est brève, une trentaine de pages, et souhaite avant tout, suivant les mots de l'auteur, « faire sourire ». Mission accomplie. Merci à lui ainsi qu'à sa célèbre maison d'édition, Sellerio, pour leur amusant cadeau.

par Claude Grimal

Antonio Manzini
***L'amore ai tempi del Covid-19*.**
Sellerio (en italien), 31 p.
gratuit sur le site de l'éditeur.

L'amour au temps du Covid-19 a deux ambitions : raconter de manière comique les effets du coronavirus sur la société italienne et mettre en scène un de ces fameux « meurtres en lieu clos », parfaitement démodé, mais parfaitement adapté, ô ironie, à des temps de confinement.

Le début de l'histoire, impeccablement réussi, fait se succéder en quelques pages les réactions à l'épidémie : d'abord le déni (« *un rhume venu de l'autre bout du monde* »), puis les théories paranoïaques sur son origine, ensuite les moqueries des pays étrangers (« *Les Italiens en profitent pour faire la sieste* »), enfin, catastrophe avérée oblige, la mise en place d'un état d'urgence. À côté des hôpitaux débordés, « *les bars étaient fermés, comme les librairies ce qui laissait indifférent 90 % des gens. Les parfumeries, elles, étaient ouvertes et le seul courrier autorisé à circuler en long en large et en travers apportait dans les foyers le bric-à-brac divers vendu par les multinationales de l'e-commerce* ».



Piste Noire, *roman d'Antonio Manzini publié en 2013 en Italie, et traduit en 2015*

Puis s'ouvre une comédie noire à l'italienne. Dans un appartement de la ville d'Aoste habité par sept personnes de trois générations différentes, le père de famille est trouvé mort dans la baignoire. Qui l'a tué ? ses enfants ? sa femme ? son beau-frère ? ses beaux-parents ? Schiavone les interroge avec délectation et détestation : ils sont tous bêtes et méchants, mais lequel est l'assassin ? Il trouvera bien sûr la solution.

Le livre se termine sur une pirouette utopiste post-épidémique. Après cette période terrible de Covid-19, dit Manzini, ses compatriotes se mirent à adopter quelques comportements nouveaux (plus de grandes embrassades, une distance respectueuse dans les queues, etc.) et à devenir justes et sages. Au point que « *plus jamais on n'entendit ou ne vit se déchaîner sur les ondes, les écrans et "on line" les pleins d'eux-mêmes, les imbéciles, les menteurs, et qu'on se mit à écouter les opinions des gens sérieux, instruits et surtout désintéressés* ».

À lire donc (avec ou sans dictionnaire italien à portée de main). Et pour ceux qui voudraient rencontrer plus longuement Rocco Schiavone, mais en français, voir *Un homme seul* (2018) publié chez Denoël. Les amateurs auront, eux, déjà lu les trois dernières aventures (non traduites) de Schiavone qui se déroulent à Rome ou au Val d'Aoste, *Pulvis et umbra* (2017), *Fate il vostro gioco* (2018), *Rien ne va plus* (2019).

© Jean-Luc Bertini

Le bottin-feuilleton

On lit le mot* repères *page 14, puis le mot* repaire *page 38 ; les repères sont ceux d'un lecteur d'Arsène Lupin,* « bousculés d'un coup » *par un nom de rue* « écrit en toute lettre, sans erreur possible », *une rue étrangement réelle au beau milieu d'une fiction ; le repaire est celui de Jap, alias Fantômas, le Maître de l'Effroi, dans les carrières de Montmartre – à l'heure où vous lisez ces lignes, Didier Blonde est sans doute en train de fouiller une cave de la rue Girardon pour en retrouver les traces. Déambuler de ces repères à ces repaires et vice versa, voilà ce à quoi nous invite son* Carnet d'adresses de quelques personnages fictifs de la littérature, *édition revue et augmentée du* Carnet d'adresses *paru en 2010 dans la collection « L'un et l'autre » de Gallimard et du* Répertoire des domiciles parisiens de quelques personnages fictifs de la littérature *publié par les éditions La Pionnière en 2010 puis 2012.

par Pierre Senges

Didier Blonde
Carnet d'adresses de quelques personnages fictifs de la littérature
Gallimard, coll. « L'Arbalète », 256 p., 19 €

Au cours des années 1930, Ramón Bonavena consacre six volumes de 900 pages à la description de l'angle nord nord-ouest de sa table de travail en pitchpin ; son plus grand exploit est de parvenir à les faire paraître. Plusieurs décennies plus tard, Thomas Clerc consacre les 400 pages d'*Intérieur* aux 50 m² de son appartement. Ces derniers jours, le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre est redevenu un livre de référence, en concurrence avec un autre, plus célèbre, plus récent, dans lequel il est question de bubons. C'est dire si la littérature gagne parfois, pour des raisons d'hygiène mais peut-être aussi par économie et pur plaisir esthétique, à renoncer au grand large pour s'en tenir à des surfaces plus domestiques ; il est d'ailleurs temps de rappeler que *confins* ne désigne pas les antipodes mais une limite dans le proche voisinage – combien de temps avons-nous ainsi vécu dans l'erreur, en toute innocence ?

Le moment est venu de se concentrer sur un monde fascinant : l'intérieur d'un chez-soi ou de quelques chez-soi plus ou moins contigus ; mondes labyrinthiques, complexes, étonnamment panoramiques ou faits de multiples replis qu'il s'agira d'explorer (ou dans lesquels il faudra passer l'aspirateur). Si ces confins durent, il y a des chances pour qu'on se passe de la littérature de voyage, c'est bien triste, et que la famille des écrivains voyageurs disparaisse peu à peu, c'est vraiment dommage. Rappelons tout de même, pour se consoler, le conseil de Flaubert à Feydeau, alors en vadrouille en Égypte : « *Je repousse absolument l'idée que tu as d'écrire ton voyage : 1° parce que c'est facile ; 2° parce qu'un roman vaut mieux*. » On se contentera alors de faire comme Jean B., du *Voyage de noces* de Patrick Modiano, cité à la lettre B de ce *Carnet d'adresses* : prévoir un voyage à Rio, renoncer à prendre l'avion, passer le reste de ses jours dans divers hôtels, à Paris. En juin prochain, si tout se passe comme prévu, la ville de Saint-Malo accueillera le festival des Étonnants Sédentaires.

Didier Blonde est à coup sûr l'un de ces étonnants sédentaires, attentifs et amoureux de tous les étonnants sédentaires trouvés dans sa bibliothèque, auteurs et personnages confondus. À l'origine de sa passion singulière pour les adresses, les vraies, les fausses et les fictives, on trouve Arsène Lupin, « *qui a autant d'adresses (provisoires) que d'identités (empruntées) – sans parler des femmes (pleines de charme)* ». Ces

LE BOTTIN-FEUILLETON

adresses de Lupin, le *Carnet* prend plaisir à les déployer sur deux pages ; seul Fantômas (écrit ici « *Fantômas !* ») fait mieux, page 111.

En plus de Fantômas avec son point d'exclamation et d'Arsène Lupin, on trouve Fandor, Dantès, François Bouvard, Juste Pécuchet, Nana, Maigret, Bartlebooth et beaucoup d'autres, rangés selon l'ordre le plus arbitraire et fantaisiste qui soit, l'ordre alphabétique (jusqu'à Zazie, mais, à ce nom, Mister Blonde triche). Un carnet d'adresses ne suffisant pas, l'auteur ajoute un index par arrondissement, un index par rue, des remerciements, une table des matières, une page « du même auteur » et un colophon plutôt sobre. Dans un prélude d'une cinquantaine de pages, il explique comment il est devenu peu à peu le psychopompe des intérieurs parisiens, l'intercesseur entre un monde de fiction et les cadastres officiels ; comment il en est venu à traquer l'adresse réelle dans les romans et les feuilletons, à vérifier sur place l'exactitude d'un numéro, à attendre comme un transi (un amoureux) sous les fenêtres de la rue de Choiseul l'apparition de Marie Arnoux, celle de *L'éducation sentimentale*.

Bien sûr, « *l'adresse a valeur de preuve* », elle prend en charge le fameux effet de réel, mais l'auteur ne fait pas dépendre son plaisir ni sa curiosité d'un simple supplément de réel : il le sait pertinemment, « *il y a quelqu'un derrière* » ces jeux d'adresses : un auteur conscient de ses effets, de ses mensonges, des allusions et des trompe-l'œil, conscient de s'adresser à un lecteur (mettons Didier Blonde) prêt à jouer à son tour avec le vrai et le fictif. Le tout donne lieu parfois à de délicieux jeux de miroirs, comme quand Maurice Leblanc attribue à Lupin son adresse et son propre numéro de téléphone (648 73), ou quand un certain Georges Sim héberge Maigret pour quelques jours. (Notons au passage que Leblanc attribue à Lupin son propre numéro de téléphone dans un livre intitulé *La Dame blonde* que Blonde surnomme alors son Bottin personnel.)

« *Caves, cryptes, catacombes, couloirs, passages secrets, fonds de Seine parcourus d'étranges lueurs* » : c'est bien cette fascination pour les dessous et les interstices qui motive Didier Blonde, lecteur et auteur, mais cette curiosité reste intacte à l'air libre – et la surface, celle du Paris d'aujourd'hui ou celle des cartes officielles, n'est jamais pour lui un désenchantement. S'il descend régulièrement au rez-de-jardin de la Bibliothèque nationale de France, dans la salle X (elle existe), pour y consulter « *la collection complète des Didot-Bottin* » sur microfilms, c'est pour faire renaître toujours cette excitation particulière à l'endroit où le vrai et le fictif sont sur le point de se toucher.

Aurélien, Bardamu, Charlus (rue de Varenne), Dupin, Esther la courtisane, Ferragus (il commence rue des Grands-Augustins et finit « *on ne sait où* »), Gervaise, etc. : le livre rassemble les « *héros familiers* » de l'auteur, ceux de Leroux, Leblanc, Balzac, Flaubert, Modiano en abondance, Perec, Cortázar et quelques autres. (On y trouve au moins un personnage à moitié réel, d'Artagnan, logé rue des Fossoyeurs ; mais la fiction l'a dévoré depuis longtemps.) Didier Blonde, magnanime comme saint Pierre et comme un concierge d'Eugène Sue, accueille dans son *Carnet* les grands auteurs, les petits maîtres et les pas maîtres du tout – la même hospitalité pour tout le monde. Chaque entrée est copieuse, le *Carnet* ne se contente pas de donner ses adresses à la pointe sèche mais profite de la forme du dictionnaire pour raconter des histoires, par épisodes, en diagonale, élevant le Bottin (Didier Blonde ranime ce nom sur plusieurs pages) au rang de roman-feuilleton (l'entrée Théophraste Longuet, alias Cartouche, rue Gérando, est par exemple l'occasion de rappeler que sa *Double vie* publiée en feuilleton « *est qualifiée par Gaston Leroux de roman à vivre par le lecteur qui doit, grâce à des indices donnés au cours du récit, trouver dans Paris l'emplacement des sept trésors laissés par Cartouche* »).

Pour le plus grand plaisir de l'honnête homme, passant désormais son temps dans les confins de sa chambre à coucher, Didier Blonde publiera un de ces jours un essai sur les immeubles à double entrée (cauchemar des chauffeurs de taxi, paradis des amants). En attendant, la lecture de son *Carnet* nous apprend où habite pour toujours *Un homme qui dort*.

Post-Scriptum : Dans le chapitre « Le flâneur » de son *Paris, capitale du XIXe siècle*, Walter Benjamin, perplexe, commente le livre d'un certain Louis Lurine, *Le treizième arrondissement de Paris*, publié en 1850 : « *un des plus curieux témoignages sur la physionomie propre du quartier* ». Une note précise qu'en 1850 Paris ne comportait que 12 arrondissements, le 13e désignant les amours illégitimes.

Didier Blonde © Jean-Luc Bertini

Contre l'autorité

L'étonnant petit livre du grand sinologue suisse Jean-François Billeter,* Pourquoi l'Europe*, est divisé en deux parties égales. Dans la première se trouve résumée, avec une clarté exemplaire, l'histoire de la Chine depuis 1050 avant Jésus-Christ, date de la fondation de la dynastie des Zhou, qui succédait à celle des Shang après une victoire militaire et inaugurait en Chine du Nord la monarchie, jusqu'à la république aujourd'hui dirigée par Xi Jinping. La seconde, beaucoup plus spéculative, propose d'abord une analyse du modèle de société qui s'est imposé en Europe et dont l'origine remonte à la fois à l'invention de la démocratie par les Grecs et à l'enseignement du Christ.

par Maurice Mourier

Jean-François Billeter
Pourquoi l'Europe.
Réflexions d'un sinologue
Allia, 138 p., 8,50 €

Jean-François Billeter confronte ensuite ce modèle à celui qu'offre la Chine actuelle. De cette confrontation ressort l'évidence d'une incompatibilité totale entre Chine et Europe du point de vue de l'organisation et du maintien d'une société viable, les deux systèmes, inconciliables, s'affrontant déjà en un conflit larvé que le plus faible des adversaires (l'Europe) court le plus grand risque de perdre.

En tentant de résumer ainsi un texte en forme de libelle philosophique, qui lui-même condense des décennies d'étude et de réflexion (je pense au *Dictionnaire philosophique portatif* de Voltaire mettant au net les engagements militants de toute une vie), j'ai bien conscience de renforcer les angles vifs d'une démonstration nuancée et subtile. Mais je ne pense pas brutaliser la pensée de l'auteur. Un libelle a par définition une dimension pamphlétaire, et celle-ci n'est pas absente d'un ouvrage qui livre de la Chine une image d'autant plus violente, voire négative, pour un esprit occidental, qu'elle laisse subsister, dans ses marges, le fantôme d'une autre Chine, celle qui aurait pu émerger en différentes occasions historiques. Hélas ! la pesanteur de la tradition l'a étouffée. Une Chine qui aurait peut-être vu naître la notion de sujet, au sens d'une conscience humaine autonome et libre, et non à l'autre sens du mot, celui de soumission à une autorité dite intrinsèquement supérieure.

Car, bien entendu, il a de tout temps existé des individus qui en Chine aspiraient à la liberté et même essayaient de la vivre, à leurs risques (terribles) et périls (nombreux). Ou bien ils se révoltaient contre l'Empire et ses soutiens du côté de la réalité politique ou de l'endoctrinement moral (mandarinat, confucianisme, taoïsme, même combat obscurantiste : tous soucieux seulement de l'État, tous cramponnés au manche). Ou bien ils se retiraient, ou tentaient de le faire, aussi loin que possible du pouvoir et de sa police secrète.

Bien plus, cette dissidence a failli réussir au XIXe siècle quand les Taiping (1850-1864) auraient peut-être pu ouvrir la Chine au reste du monde, ce que les Japonais ont réussi magistralement avec leur révolution de Meiji. Et cette même Chine anti-impérialiste a resurgi bien plus forte au XXe siècle, portée par la jeunesse du « Mouvement du 4 mai 1919 », « *le camp progressiste* », comme dit Jean-François Billeter, dont le slogan était « Science et démocratie ».

Mais enfin, dans un pays dont la langue ne contient aucun mot pour la notion de liberté, ces velléités d'installer en Chine quelque chose qui ressemblerait à l'Europe ont échoué, sauf partiellement à Hong Kong, et plus solidement à Taïwan après que l'île se fut débarrassée de la dictature de Tchang Kaï-chek.

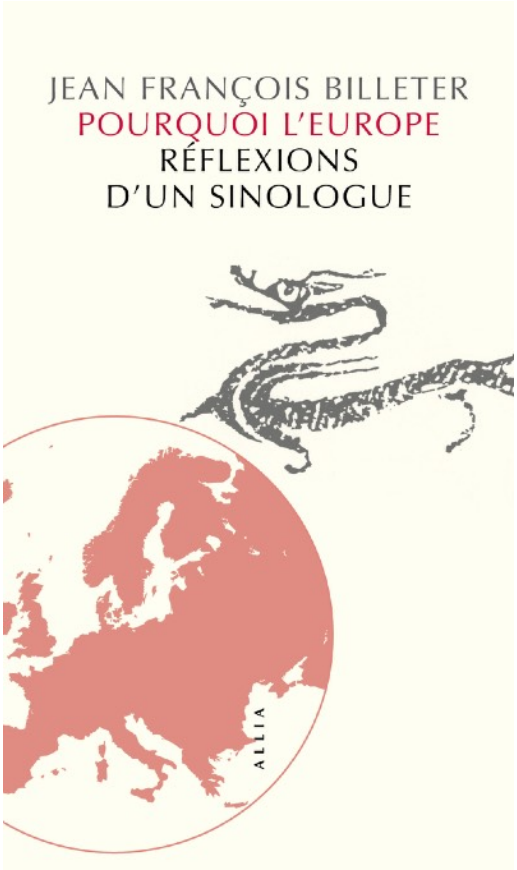
CONTRE L'AUTORITÉ

Pourquoi ce destin tragique ? Le livre en fournit l'explication d'une manière précise et que, pour ma part, je considère comme absolument convaincante. Il s'agit en bref d'une malchance historique, revers des atouts de la Chine ancienne : une unité territoriale (conquise à coups de conflits armés), ethnique et linguistique (les peuples des confins ont été traités en subalternes, jamais vraiment intégrés à l'Empire, sauf à en adopter complètement les coutumes autocratiques, comme la dynastie mongole aux XIIIe-XIVe siècles, et surtout la durable dynastie mandchoue (1644-1911), remarquable par son conformisme et son immobilisme). Toutes les dynasties successives ont pris le pouvoir à la suite d'une guerre impitoyable intérieure à la Chine, les vaincus ayant été écrasés, à la suite de quoi les nouveaux empereurs n'ont rien créé de neuf, endossant sans rien y changer le totalitarisme de leurs prédécesseurs.

Car il s'agit bien d'un totalitarisme, d'un empire totalitaire né et réinauguré chaque fois à partir du résultat de boucheries intestines, et fondé dès le début sur la séparation de la société en deux blocs, les puissants inconditionnels et les soumis conditionnés, selon l'effrayant schéma familial de l'obéissance du fils au père, de la femme au mari, de la génération d'après à celle qui la précède. Dans *Un barbare en Asie*, Henri Michaux cite la formule lapidaire de Lao-Tseu, adressée au Fils du Ciel : « *Gouverne l'Empire comme on fait cuire un petit poisson*. »

Tudieu ! Tout est dit : le petit poisson, c'est le peuple, maintenu en enfance. En le passant délicatement (avec bienveillance) à la poêle comme le carpillon de La Fontaine, il deviendra comestible. La recette est gardée secrète (tout est espionnage, renseignement, délation dans l'empire du Milieu, pour le bien de tous naturellement, pour assurer la paix). Et comme le souverain est plein de mansuétude, le petit poisson ne sera pas bouffé tout cru.

Tel était l'empire du premier empereur, excellent homme qui fit enterrer vivants quelques milliers de ses sujets pour leur apprendre à vivre en conformité avec l'organisation que les « légalistes » chinois auraient à charge plus tard de codifier. Tel il est resté sous Xi Jinping, c'est du moins ce qu'affirme Jean-François Billeter, qui fait ensuite, en s'appuyant, entre autres textes, sur ceux de son compatriote le musicien Ernest Ansermet (chapitre surprenant au premier abord, mais bien vite passionnant) et sur la philosophie de Spinoza (ce qui corrige l'impression hâtive que j'avais eue de la dilection de l'auteur pour les racines chrétiennes de l'Europe), un éloge global du modèle européen auquel j'avoue sans ambages souscrire d'enthousiasme.



Comment en effet céder au relativisme, dont Jean-François Billeter souligne les insidieux méfaits intellectuels, en comparant la réussite économique chinoise à nos misérables circonlocutions d'après Brexit ? L'homme est le même en tout lieu, il va de soi, mais non pas la société façonnée ici par l'impérialisme, là par les droits de l'homme, quelque maltraités qu'ils puissent être en Europe. Et certaines sociétés sont préférables à d'autres, il faut oser le dire.

Quant à savoir si les « réflexions d'un sinologue » que présente cet opuscule fondamentalement précieux en ces temps déboussolés ouvrent – comme semble le penser l'auteur, qui est optimiste – des perspectives sinon radieuses du moins acceptables en ce qui concerne notre chère singularité européenne qui prend l'eau de toutes parts, c'est une question qui paraît aujourd'hui aussi justement préoccupante (la seule question politique intéressante, à vrai dire) que difficile à distinguer d'une purée de pois.

Le vide est tout ce qui existe

Le roman de Shubhangi Swarup,* Latitudes of Longing *en anglais,* Dérive des âmes et des continents *en français, a connu un immense succès en Inde. Cela est susceptible de nous donner quelque espoir malgré les violences qui se produisent en ce moment dans ce pays, car le point de vue est tolérant sur le plan religieux, et même parfois irrévérencieux. Cependant, on pourrait considérer que ce premier roman est composite tant il aborde de lieux et d'époques. En réalité, le lecteur n'est-il pas tout simplement invité à se confronter à la condition des êtres humains et à regarder enfin le monde ? Alors, laissons-nous guider par l'auteure, par son grand pouvoir de narration et d'évocation.

par Élisabeth Chamblain

Shubhangi Swarup
Dérive des âmes et des continents
Trad. de l'anglais (Inde) par Céline Schwaller
Métailié, 362 p., 22 €

Le roman de Shubhangi Swarup commence par le récit de la vie d'un couple indien récemment marié par leurs familles. Girija Prasad s'est occidentalisé lors de ses études en Grande-Bretagne. Botaniste, il est dit qu'il a créé le Service national des eaux et forêts en 1948. Sa femme a reçu une éducation traditionnelle hindouiste. Il s'agit de découvrir l'autre, de s'adapter et parfois de se transformer à ce contact. Et pourtant, ce n'est pas la première fois qu'une réincarnation les amène à partager leur vie. La femme, Chanda Devi, est énergie, comme l'indique son nom. Elle vit dans un univers onirique et voit les fantômes qui hantent, tranquillement, leur maison dans les îles Andaman, un archipel tropical au nord-est de l'océan Indien. Elle parle aux plantes et aux arbres. Les villageois lui reconnaissent un don de double vue et se reposent sur sa sagesse. Son mari, un scientifique devenu athée, est tout d'abord dérouté, puis reconnait la force de cette femme étrangère à son propre monde. Ainsi devient-il végétarien. Le lendemain, il observe sa femme lui servir le petit déjeuner : « *Il y a une vie nouvelle dans ses gestes et un sourire tapi dans son silence* ».

Par petites touches, cette rencontre de deux êtres est rendue avec une grande sensibilité. Lui, devra dépasser les stéréotypes de genre sur les femmes et elle, accepter d'écouter le désir qui monte dans son corps, bien que son éducation traditionnelle n'ait pas répondu à la question qu'elle posait enfant sur la façon dont on fait les bébés. Pour nous, lecteurs occidentaux, le récit s'ancre dans une culture indienne, ne serait-ce que par les termes non traduits, dont l'exotisme est un facteur de séduction. Néanmoins, l'humour n'est jamais loin, et à plusieurs reprises ce sont les « babas », religieux qui dispensent leurs conseils aux pauvres humains égarés, qui en font les frais. Ce tableau n'est pas idyllique pour autant et le récit se termine dans une douce mélancolie, ce qui est l'un des sens de « *longing* ».

Le titre français du livre de Shubhangi Swarup fait, lui, allusion au lien qui unit le sort des êtres humains à la tectonique des plaques : « *La géologie des îles est une histoire de conflit. Les îles Andaman font partie d'une zone de subduction, comme l'Indonésie au sud-est et la Birmanie, le Népal, l'Himalaya et le Karakorum au nord. C'est là que la plaque indienne plonge sous la plaque asiatique* ». L'ouvrage va nous emmener successivement dans tous ces lieux reculés, à la rencontre de personnages ordinaires que le récit rend exceptionnels. Mais, tout d'abord, il change complètement de ton pour dénoncer la violence policière en Birmanie.

Mary, un personnage de servante appartenant à la communauté des Karens, des chrétiens venus de Birmanie, fait le lien entre ce récit et le suivant, intitulé « Ligne de faille ». S'étant enfuie avec un

LE VIDE EST TOUT CE QUI EXISTE

bouddhiste, elle est rejetée par sa communauté. Après la mort de son compagnon, elle doit abandonner son enfant. Elle ne retrouvera sa trace qu'au moment où, devenu jeune étudiant et activiste politique, il sera emprisonné. Le texte se fait plus réaliste pour dénoncer les tortures qu'il subit. Mary peut transmettre des messages à son fils grâce à Thapa, un ami de celui-ci, sorte de brigand au grand cœur.

C'est lui que nous suivons dans Thamel, le quartier des sorties nocturnes à Katmandou, avant de l'écouter inventer des histoires pour consoler une jeune prostituée. Il en arrive à lui expliquer la nature de leur pays dont les habitants n'ont pas « *gravi ses plus hautes montagnes, préférant leur vouer un culte* ».

Thapa lui-même tente sa chance de contrebandier en passant la frontière. Il se retrouve en pays drokpa coincé « *entre les murs abrupts du Tibet au nord et le précipice vertigineux de l'Indus au sud* ». Une nouvelle histoire d'amour entre le chef du village et une cachemiri nous est racontée à demi-mot, comme si l'écrivaine était aussi étonnée que ses personnages par ce qui leur arrive : ils éprouvent un sentiment que leur âge fort avancé n'émousse pas. Quelle délicatesse dans l'évocation des difficultés qu'endurent des corps usés par la vie !

Cette constellation d'histoires montre les êtres humains comme des fourmis qui s'agitent sur une planète où les éléments – humidité tropicale, séisme, tsunami, glacier – sont toujours prêts à les engloutir. La conception hindouiste de la triade associant Brahma, le créateur des mondes successifs, Vishnu, le préservateur, et Shiva, le destructeur, s'entend derrière le texte de la romancière : « *Et dans ce monde nouveau, il n'y a pas d'étoiles, pas de satellites, pas de planètes, pas de constellations ni de poussière céleste pour encombrer l'espace. Dépourvu de mouvements tectoniques, d'évolutions et de toutes les autres transitions inexorables, le vide est la seule chose qui existe. Un vide hors de portée de cet univers en expansion et de l'emprise perpétuelle du temps* ».

Le secret des images

« Espace ni subjectif, espace ni objectif, espace inobjectif *[…]* Il s'agit de l'extraordinaire révolution sensible qui a précédé, accompagné et suivi la révolution de 1789. Rien n'est comparable à cette immense vague de fond qui a bouleversé la sensibilité occidentale, pour ouvrir dans la profondeur du temps l'espace critique de la nuit *», annonce Annie Le Brun dans son introduction à ce recueil de préfaces et de conférences des vingt-cinq dernières années. On peut le lire avec le livre de Donatien Grau, qui relit l'histoire de l'art et de la littérature modernes à l'aune des titres des œuvres.*

par Alain Joubert

Annie Le Brun
Un espace inobjectif.
Entre les mots et les images
Gallimard, coll. « Art et artistes »
320 p., 22 ill., 28 €

Donatien Grau
Titres.
Une histoire de l'art
et de la littérature modernes
Préface de Jean-Luc Moulène
Klincksieck, 256 p., 26 ill., 29 €

Au centre des dix-huit textes d'Annie Le Brun ici réunis, on pourra lire celui qui accompagnait, en 2001, l'exposition *Surrealism : Desire Unbound* organisée à Londres par la Tate Gallery ; son titre : « Le désir, une "invention" surréaliste ». Véritable phare de tout le livre, surgissant dans l'espace critique de la nuit, ce texte justifie et explicite le rôle décisif du désir dans l'activité de chacun des créateurs approchés par l'auteur, cette « approche » allant jusqu'au cœur même des œuvres écrites ou peintes dont il sera question.

« *Le désir a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste, pourrait-on dire pareillement à ce qu'André Breton affirmait, non sans provocation, à propos du langage, il y a maintenant plus de trois quarts de siècle. Telle me paraît en tout cas la meilleure façon d'évoquer ce que la modernité doit au surréalisme.* » Annie Le Brun annonce la couleur : le lecteur doit s'attendre à être confronté aux forces du désir, jusqu'à ce qu'il y débusque le sien, en écho à celui des autres.

Qu'il s'agisse de la délicatesse déchaînée de Jean Benoît, de la matière enchantée de Slavko Kopač, de la familière étrangeté des images anatomiques, de l'érotisme de Picasso, de la « vitesse » chez Picabia, de l'insurrection lyrique de Toyen ou de l'évidence poétique de Mimi Parent, de la distraction supérieure de Leonora Carrington ou des variations du « message automatique », qu'il s'agisse des stupéfiantes cibles croates, des forces de la nuit, des dessins de Romaine Brooks, de la présence constante de la forêt dans l'œuvre théâtrale et poétique de Radovan Ivšić, ou encore du rêve architectural de Jean-Jacques Lequeu, c'est bel et bien du surgissement du désir sous toutes ses formes qu'Annie Le Brun souligne le rôle décisif pour chacun de ces sujets inobjectifs. Avant de revenir sur certains de ces surgissements, il me faut insister sur l'extrême densité du propos de l'auteur, bel exemple d'intelligence critique portée au rouge par le jeu avec le feu central de la poésie. C'est rare !

Comme il n'est évidemment pas question de remonter ici à la source du désir en chacune des figures tracées par l'auteur, très arbitrairement je vais m'attacher à certaines d'entre elles ; Jean Benoît, pour commencer. Et comme j'imagine que quelques lecteurs ne savent pas vraiment qui fut cet homme, voici un bref rappel de sa trajectoire. Alors qu'André Breton et le groupe surréaliste préparaient une grande exposition internationale consacrée à Éros – en 1959, cela n'avait rien d'anodin, croyez-moi ! –, Jean Benoît fit son apparition en proposant ce que Breton appela le « Grand Cérémonial », c'est-à-dire l'*Exécution du testament du Marquis de Sade* par ses soins, en prélude à l'exposition, un soir en la demeure de Joyce Mansour, et en présence d'une centaine

LE SECRET DES IMAGES

de personnes spécialement invitées. Tous ceux qui assistèrent au lent dépouillement des éléments du costume conçu par Benoît, qui se terminait par la marque au fer rouge du nom de Sade sur sa poitrine aussi dénudée que le reste de son corps, gardent pour toujours en mémoire ce moment de haute intensité. Ce moment où coexistèrent le « *principe de délicatesse* » évoqué par Sade dans une lettre à sa femme et la phrase de Novalis qui affirme : « *Dans toute œuvre d'art finie, il y a une part d'infini* » – phrase relevée par Benoît pour clore ses notes préparatoires au costume du cérémonial –, ce moment donc, où selon Annie Le Brun, il devenait ainsi possible de faire « *scandaleusement coïncider la dimension sensible de Novalis avec la dimension physique de Sade* », ce moment définitif modifia en profondeur la sensibilité des présents. Sans cette rage inhérente au désir, « *celui-ci s'effondre en approximations répétitives qui commandent justement l'art et l'érotique de notre temps* », insiste encore Annie Le Brun, soulignant : « *Jean Benoît avance en "écart absolu" de notre époque*. »

Sachez aussi que l'on doit à Benoît le stupéfiant costume de nécrophile, en *Hommage au Sergent Bertrand*, qui fascina l'assistance lors du vernissage de l'exposition surréaliste consacrée, justement, à l'Écart Absolu fouriériste, en 1965, ou encore *Le Bouledogue de Maldoror*, sculpture réalisée à partir de gants de cuir de petites filles et de tessons de bouteille, toujours à l'occasion de cette exposition. Autre remarque d'Annie Le Brun, concernant la personne de Benoît : « *C'est un exhibitionniste* […] *pour faire scandaleusement voir, à l'instar de Cravan, qu'il est plus méritoire de découvrir le mystère dans la lumière que dans l'obscurité* ».

Dans son texte destiné à introduire l'exposition *Picasso érotique* en 2001, Annie Le Brun écrit qu'avec *Les Demoiselles d'Avignon* Picasso avait mis la « *peinture dans le boudoir* », et rappelle que le premier titre de ce tableau, donné probablement par Apollinaire, était *Bordel philosophique*. Son étude relève que Picasso aura été hanté par la chose érotique « *au point de sembler la faire coïncider, de ses débuts à ses derniers jours, avec l'énigme de la représentation. Comme si, chez lui* […] *l'invention de la forme avait essentiellement à voir avec le surgissement du désir* ». De manière presque tragique, Picasso consacra en effet les dix dernières années de sa vie à l'érotisme, ce qui obligea « *les uns et les autres à reconsidérer son œuvre et sa vie à cette lumière* », mais trop souvent « *au gré de considérations psychologiques, psychanalytiques ou esthétiques à éclairage faible* » ; la peur d'affronter la brutalité du désir ? Certainement ! Pour Annie Le Brun, en effet, l'affirmation du désir « *comme conscience physique de l'infini* » est indissociable de la révolution surréaliste.

Pour Picabia, c'est le combat perpétuel qui se joue en lui entre l'action de peindre et celle d'écrire qui va nourrir une des œuvres les plus chahutées-chahutantes de la modernité ; Apollinaire pourra ainsi évoquer « *les poèmes peints* » par le génial amateur de grande vitesse et d'automobiles, qui finira par inscrire à même le tableau « *non seulement le titre, mais une multitude d'inscriptions* » devenant partie intégrante de l'œuvre « *jusqu'à prendre complètement possession de la représentation* ». Et puis voici le désir du désir : « *Notre phallus devrait avoir des yeux, grâce à eux nous pourrions croire un instant que nous avons vu l'amour de près* », déclare-t-il dans son livre *Jésus-Christ rastaquouère*, lui qui savait traiter de l'athéisme avec l'humour utile !

Comme je l'ai suggéré au début, je ne vais plus m'attarder que sur deux des personnalités choisies par Annie Le Brun, sachant que les affinités électives jouaient à plein entre elles ; il s'agit de Toyen et de Radovan Ivšić. Somptueusement méconnue jusqu'à ce jour – mais une grande exposition internationale est en préparation, me dit-on –, Toyen, cette créatrice venue de Tchécoslovaquie rejoindre les surréalistes en 1947, après « le coup de Prague », avait abandonné son nom d'origine pour ce pseudonyme en hommage à la Révolution française et à l'appellation de « citoyen » qu'elle avait faite sienne en en enlevant la première syllabe. Quand on tentait de la ramener à son activité picturale, Toyen s'insurgeait vivement en affirmant : « *Je ne suis pas peintre* » ; affirmation à laquelle elle ajoutait volontiers : « *Je suis poète* ». Car elle affichait le plus grand mépris « *pour la peinture comme affaire esthétique et pour les peintres producteurs de peinture, ceux qu'elle appelait "les fabricants"* », rappelle Annie Le Brun.

Dans sa jeunesse, durant les années 1920, par d'innombrables dessins et croquis érotiques, « *elle réalise, comme en se jouant, un extraordinaire panorama des pratiques sexuelles* », ce qui « *laisse à penser l'importance qu'elle accorde à cette part de l'activité humaine* », écrit Annie Le Brun, qui ajoute : « *C'est en ce sens que j'ai déjà*

Détail de « La rencontre » de Leonora Carrington et Max Ernst (vers 1939) © CC/Gautier Poupeau

LE SECRET DES IMAGES

été amenée à voir en Toyen l'inventeur d'une catégorie inconnue jusqu'à elle, l'humour érotique, misant sur le vertige du nombre et de la variété pour atteindre un seuil de turbulence érotique, au-delà duquel toute emprise idéologique devient impossible ».

Au fil des années 1930, à Prague, Toyen ressent l'horreur de ce qui se prépare ; et, de 1939 à 1944, elle abandonne pratiquement la peinture pour entreprendre plusieurs cycles de dessins dans lesquels son « *insurrection lyrique* » va se manifester violemment ; ce sera d'abord *Les Spectres du désert* (1939), puis, la même année, *Seules les crécerelles pissent tranquillement sur les 10 commandements*, ensuite *Tir* (1940), et enfin *Cache-toi, guerre* – titre emprunté à Lautréamont –, le cycle le plus accompli peut-être, avant *Ni ailes, ni pierres : ailes et pierres*, celui qu'elle réalise en France, après avoir renoncé à la nationalité tchèque ; je l'entends encore répliquer avec véhémence, et son savoureux accent : « *Tu sais, moi je suis apatride !* », quand quelqu'un tentait de lui rappeler ses origines. De ce dernier cycle, Annie Le Brun peut, à juste titre, affirmer que sa « *valeur fondatrice* […] *ne fait aucun doute, au point de déterminer toute la suite de l'œuvre de Toyen* », œuvre qui voit se multiplier les éblouissants tableaux des années 1950 à 1970, où le merveilleux est à demeure, comme ces collages d'une extrême liberté qui lui feront noter, en 1976, cette rare confidence : « *Dans la salle obscure de la vie, je regarde l'écran de mon cerveau* ».

Si je me suis, jusqu'ici, surtout attaché aux créateurs d'images *visuelles* – peintre, dessinateurs – dont Annie Le Brun avait accompagné la trajectoire par ses textes, c'est avec un poète, créateur d'images *en mots*, que je vais conclure ; il s'agit de Radovan Ivšić, sachant que le secret des images tient tout entier dans la poésie.

Venu de Zagreb en 1956, afin de mettre de la distance entre le titisme et lui, Ivšić rejoint aussitôt André Breton, Benjamin Péret et le surréalisme, son *habitat naturel*. À moins que celui-ci ne soit *la forêt insoumise*, ce qui, d'ailleurs, ne serait pas sans analogie, le jeu de « l'un dans l'autre » pouvant ici démontrer sa capacité à faire surgir la vérité du langage. Rappel : ce jeu, « découvert » en 1953 par Breton et Péret, s'appuie sur l'idée que n'importe quel objet est contenu dans n'importe quel autre, comme la crinière du lion est au bout de l'allumette que l'on vient de craquer, l'analogie imposant alors sa réalité poétique. Revenons à Radovan Ivšić qui n'a cependant pas quitté la scène, le théâtre étant l'un de ses domaines créatifs favoris, comme on va le voir.

Dès l'adolescence, fasciné « *par le vertige végétal du tableau d'Altdorfer* Coin de forêt avec saint Georges combattant le dragon […] *Radovan Ivšić reconnaît son monde comme on choisit son camp* », écrit Annie Le Brun qui, de longues années compagne du poète, sait de quoi elle parle. Et si Ivšić n'a cessé, dans ses écrits, d'évoquer les splendeurs contradictoires de la forêt, c'est aussi « *pour y discerner de quoi combattre l'univers unidimensionnel censé être le nôtre depuis que technique et idéologie conjuguent leur puissance de domestication* », analyse encore l'auteur. Ainsi, en 1943, dans sa pièce *Le Roi Gordogane*, évoquant la folie meurtrière du pouvoir, Ivšić imagine que son personnage, « *après avoir tué tout le monde, va dans la forêt pour anéantir, arbre après arbre, ce qui vit encore* ». À noter que cette pièce, l'une des huit écrites par Ivšić, fut créée sur les ondes de la RTF, en 1956, avec une distribution de rêve (Michel Bouquet, Alain Cuny, Jean Parédès, Daniel Sorano…), et que l'on pourrait en situer l'importance en évoquant Alfred Jarry et Witold Gombrowicz, si sa singularité ne l'autorisait à créer elle-même son propre espace.

La forêt, donc, omniprésente dans l'œuvre poétique d'Ivšić, que ce soit par l'image de la forêt dévastée qui menace l'imaginaire, comme dans ce long poème, « Narcisse », écrit en 1942 – saisi à l'imprimerie par la police de l'État fasciste croate, parce qu'accusé de symboliser *l'art dégénéré*, et interdit pour cela par un acte officiel ; que ce soit la forêt du commencement infini – « *commencement du monde, commencement de l'aventure, commencement de l'amour* » – comme dans la pièce *Airia*, cette « *tragédie d'où toute culpabilité est absente* » ; qu'elle soit le paysage du dépaysement comme dans le poème « Mavena », où l'on trouve cette injonction : « *Ne regarde pas avant de voir* » ; ou encore que ce soit la forêt des éclairs, comme dans le poème « Autour ou dedans », où il rejoint sa grande amie Toyen « *dans ce que j'ai appelé ailleurs une érotique de l'analogie* […] *à mesure que l'amour prend son sens à devenir incarnation du sens* », écrit Annie Le Brun, la forêt du désir opère aujourd'hui un retour en force dans l'imaginaire collectif, car « *s'opposant au paradigme du rhizome et de ses modes de nivellement par le bas,*

LE SECRET DES IMAGES

se trouve affirmée là, telle une réponse de la vie à ce qui cherche à l'anéantir, l'idée d'un autre devenir par arborescence », dit-elle encore, avant de conclure : « *Il sera toujours une fois dans la forêt, disent les contes. Radovan Ivšić savait le secret pour que ce ne soit pas seulement dans les contes : Prenez-moi tout, mais les rêves je ne vous les donne pas* ». Tout le livre d'Annie Le Brun brûle littéralement de passion. Puisse cet éclairage très partiel inciter le lecteur à aller y voir de plus près : c'est le seul but de cette chronique !

Pas tout à fait, puisque je dois maintenant aborder la question et le rôle du titre dans l'art et la littérature modernes, selon Donatien Grau. Son étude analyse comment, des années 1890 aux années 1920, la relation du mot à l'image se trouve portée au devant de celle qui rapproche Paul Gauguin et Alfred Jarry, Paul Cézanne et Émile Zola, André Gide et Henri Matisse, Guillaume Apollinaire et Pablo Picasso, Francis Picabia et Tristan Tzara, ou André Breton et Max Ernst. Louable entreprise qui semble toutefois menée sur la base d'une typologie aride, un brin sémiotique, quoi qu'en dise l'auteur ; à savoir les trois catégories suivantes : « *Le titre énonciatif* […], *ce qui apparaît dans le tableau est en évidence annoncé par le titre ;* […] *le titre métaphorique, qui procède par abstraction ou par image ;* […] *le titre disjonctif, qui opère par effet de surprise ou d'antagonisme* ». Le but de l'opération est de démontrer que ces trois catégories ne constituent pas « *des blocs hermétiquement séparés les uns des autres, mais au contraire d'examiner leur porosité* », notamment entre les écrivains et les plasticiens. Bon.

Il me semble, à moi, que la dimension poétique du rôle du titre, à peine effleurée ici, joue pourtant une partition capitale, ce qui n'avait pas échappé à Marcel Duchamp puisqu'il considérait le titre comme *une couleur en plus*, ou encore comme *une couleur invisible* ; on n'image pas, en effet, *Le Grand Verre* sans son titre *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, car où serait alors l'énigme en pleine lumière ?

Supposition : vous êtes peintre ; vous mettez trois pommes dans un compotier, et vous en faites un tableau. Nous supposerons aussi que vous avez du « talent ». L'œuvre achevée, vous l'intitulez *Compotier aux trois pommes*. Dans le monde de la tautologie, il ne se passe jamais rien. C'est le cas. On taira votre nom. À présent, vous êtes un autre peintre, vous peignez une seule pomme qui envahit l'espace de toute une pièce. Vous titrez *La chambre d'écoute* ; et c'est une avalanche d'associations, d'interrogations, d'hypothèses, de mystère et d'humour qui, aussitôt, déferle sur le regardeur. Le passage de la quantité misérable à la qualité supérieure se matérialise (le marxisme est donc concerné !), et la pensée poétique prend le pouvoir – ou le grand large, si vous préférez : vous êtes René Magritte.

On vient de voir que le rôle du titre pouvait être fondamental dans l'approche d'une œuvre. Alors, qu'en est-il de ceux qui prétendent s'en passer ? Ne serait-ce pas opérer un désolant retour vers l'art pour l'art ? Car c'est prétendre que la seule manipulation des couleurs et des formes peut constituer un « événement », c'est isoler la peinture au cœur d'un monde vide de sens où virtuosité, savoir-faire et satisfaction rétinienne tiendraient lieu de contenu, c'est négliger l'importance de l'être qui peint et récuser ce que la force et le désir de son inconscient le poussent à mettre au jour.

Car le « titre » ne formule pas une interprétation, il agit comme « un mot de passe » en ouvrant librement un univers à l'imaginaire. Il suggère au regardeur qu'il y a quelque chose de plus que le résultat d'habiles coups de pinceaux, et qu'il convient d'abord de trouver ce quelque chose *pour soi*, quitte à en faire part à tous par la suite. Le titre provoque une rêverie active, conquérante, dynamique, allant bien au-delà de la porte qui vient de s'ouvrir grâce à lui, en plein territoire poétique. L'énigme que renferme le tableau n'est pas nommée par le titre, son existence est simplement signalée, et son dévoilement est implicitement sollicité par le peintre ; « *Quand on intitule un fer à repasser* Le Sourire de la mariée, *TOUT se met à bouger ; pas seulement le fer à repasser* », déclare Georges Raillard dans ses entretiens avec Miró, en évoquant Picabia.

Cette longue digression éloigne et rapproche dans un même mouvement du livre de Donatien Grau. Elle en éloigne parce que cette dimension poétique du titre est précisément ce qui manque à ses analyses ; elle en rapproche, parce que c'est quand même du titre qu'il est question, finalement ! Pourtant, nous divergeons grandement sur son véritable rôle.

Disques (19)

Un voyage musical en Europe

De l'Écosse aux portes de l'Orient, c'est un petit voyage musical qu'on peut faire en compagnie de Joseph Haydn, Béla Bartók et Heinrich Biber, grâce aux programmes de deux disques récents, l'un élaboré par la harpiste Masako Art, l'autre par le chef Giovanni Antonini.

par Adrien Cauchie

Tullochgorum – Haydn – Scottish Songs
The Poker Club Band
Masako Art, harpe et direction
BIS, 15 €

La Roxalana – Haydn 2032, volume 8
Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini, direction
Alpha, 19 €

« *On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion*. […] *Pour qui saurait exprimer puissamment et naïvement la musique des peuples divers, et pour qui saurait l'écouter comme il convient, il ne serait pas nécessaire de faire le tour du monde, de voir les différentes nations, d'entrer dans leurs monuments, de lire leurs livres, et de parcourir leurs steppes, leurs montagnes, leurs jardins, ou leurs déserts*. *Un chant juif bien rendu nous fait pénétrer dans la synagogue ; toute l'Écosse est dans un véritable air écossais, comme toute l'Espagne est dans un véritable air espagnol*. *J'ai été souvent ainsi en Pologne, en Allemagne, à Naples, en Irlande, dans l'Inde, et je connais mieux ces hommes et ces contrées que si je les avais examinés durant des années*. » Ainsi s'exprime George Sand dans *Consuelo*. Permettons à la musique de lui donner raison et, sous le coup de l'émotion peut-être, de nous faire voyager ! Et, ainsi que l'auteure l'autorise à son héroïne, faisons un bout de chemin avec Joseph Haydn à travers l'Europe.

Première étape, l'Écosse, contrée dans laquelle Haydn n'a jamais mis les pieds mais dont il s'est visiblement plu à arranger plus de 400 airs populaires dont une dizaine sont rassemblés dans le disque de la harpiste Masako Art et du Poker Club Band. Souvent, à partir d'une simple mélodie, Haydn écrit un accompagnement pour clavier, violon et violoncelle. Le résultat est étonnant : la plupart des airs débutent comme un trio classique, « à la Haydn », et il faut attendre l'entrée de la mélodie pour découvrir l'origine écossaise de la pièce. Il y a quelque chose de naïf, dirait peut-être Sand, dans le fait d'accompagner savamment une mélodie populaire. Mais on peut aussi faire confiance à Haydn pour y glisser une bonne dose d'humour.

C'est particulièrement flagrant dans *Tullochgorum* : à la deuxième écoute, on ne se laisse déjà plus surprendre et on admire avec quelle simplicité le compositeur écrit un accompagnement qui épouse les moindres changements de caractère de la mélodie ; la conclusion instrumentale semble même directement venue d'Écosse. Et, idée géniale de cet enregistrement, Masako Art a remplacé le piano de Haydn par une harpe qui aurait été utilisée à Édimbourg peu après la publication en Écosse de l'accompagnement de ces airs.

Le programme du disque est complété par des arrangements inverses : un quatuor à cordes de Haydn est transcrit pour deux guitares et deux mouvements symphoniques le sont pour la harpe. *Roxolane d'Haydn*, par exemple, est le second mouvement de la *Symphonie n° 63*. L'arrangeur, John Elouis, se déclarait peu convaincu par les accompagnements d'airs écossais que Haydn a écrits. Permettons-nous alors de faire la fine oreille et de dire que sa *Roxolane d'Haydn*, avec sa simplicité de timbre, manque de relief et qu'elle laisse l'auditeur sur sa faim.

Il se trouve que la version orchestrale de cette symphonie de Haydn a été enregistrée dans un autre disque récent : *La Roxalana* donne son titre au huitième volume du projet « Haydn 2032 » de Giovanni Antonini. Ce projet est un train à prendre en marche et qui aboutira à l'intégralité

DISQUES (19)

des symphonies du compositeur pour le tricentenaire de sa naissance en 2032 (il faut s'y prendre à l'avance pour enregistrer 107 symphonies !). Chaque volume propose une sélection de symphonies et les met en regard avec des œuvres d'autres auteurs. Ce disque dernièrement paru met l'accent sur les allusions à la musique populaire dans l'œuvre de Haydn. Giovanni Antonini rappelle que les menuets et trios des symphonies de Haydn font entendre des thèmes folkloriques et il va jusqu'à qualifier d'orientalisant le trio (à 1 minute environ du troisième mouvement) de la *Symphonie n° 28*. Le contraste est en effet saisissant avec le menuet qui précède et, pourquoi pas, on se sent volontiers transporter dans les salles du palais d'un sultan.

Mais il faut bien l'avouer : c'est par la confrontation avec les pièces des autres compositeurs que l'invitation au voyage prend son sens. On ne s'attend pas à entendre les *Danses populaires roumaines* de Béla Bartók sur des instruments des XVIe et XVIIe siècles : c'est un choix audacieux qui les rend presque méconnaissables et leur donne, par là même, une dimension illustrative exceptionnelle, comparable à l'expérience que constitue une visite au Musée du village roumain de Bucarest. *Pê-loc*, avec sa mélodie jouée sur une flûte Renaissance par Antonini (également flûtiste, rappelons-le), est particulièrement envoûtante et mystérieuse. Comme l'errance est permise à celui qui voyage, Antonini propose, à la suite des danses de Bartók, la très étonnante *Sonata Jucunda*, anonyme selon le livret, mais parfois attribuée à Heinrich Biber, un compositeur contemporain de Dietrich Buxtehude. Quoi qu'il en soit, cette sonate, datant des années 1670, constitue un éminent exemple de l'utilisation du *stylus phantasticus* : les brusques changements de tempo sont l'occasion de faire entendre des mélodies moraves aux sonorités parfois étonnamment orientales.

Laissons le mot de la fin à George Sand puisqu'elle conclut, à propos des contrées visitées : « *il ne fallait qu'un instant pour m'y transporter et m'y faire vivre toute la vie qui les anime. C'était l'essence de cette vie que je m'assimilais sous le prestige de la musique* ».

Les nouvelles surveillances

À la suite de Michel Foucault, le politiste et juriste américain Bernard E. Harcourt propose de penser « la société d'exposition » à laquelle conduisent la vie numérique et son contrôle politique.

par Philippe Artières

Bernard E. Harcourt
La société d'exposition.
Désir et désobéissance à l'ère numérique
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Sophie Renaut
Seuil, coll. « La couleur des idées », 336 p., 23 €

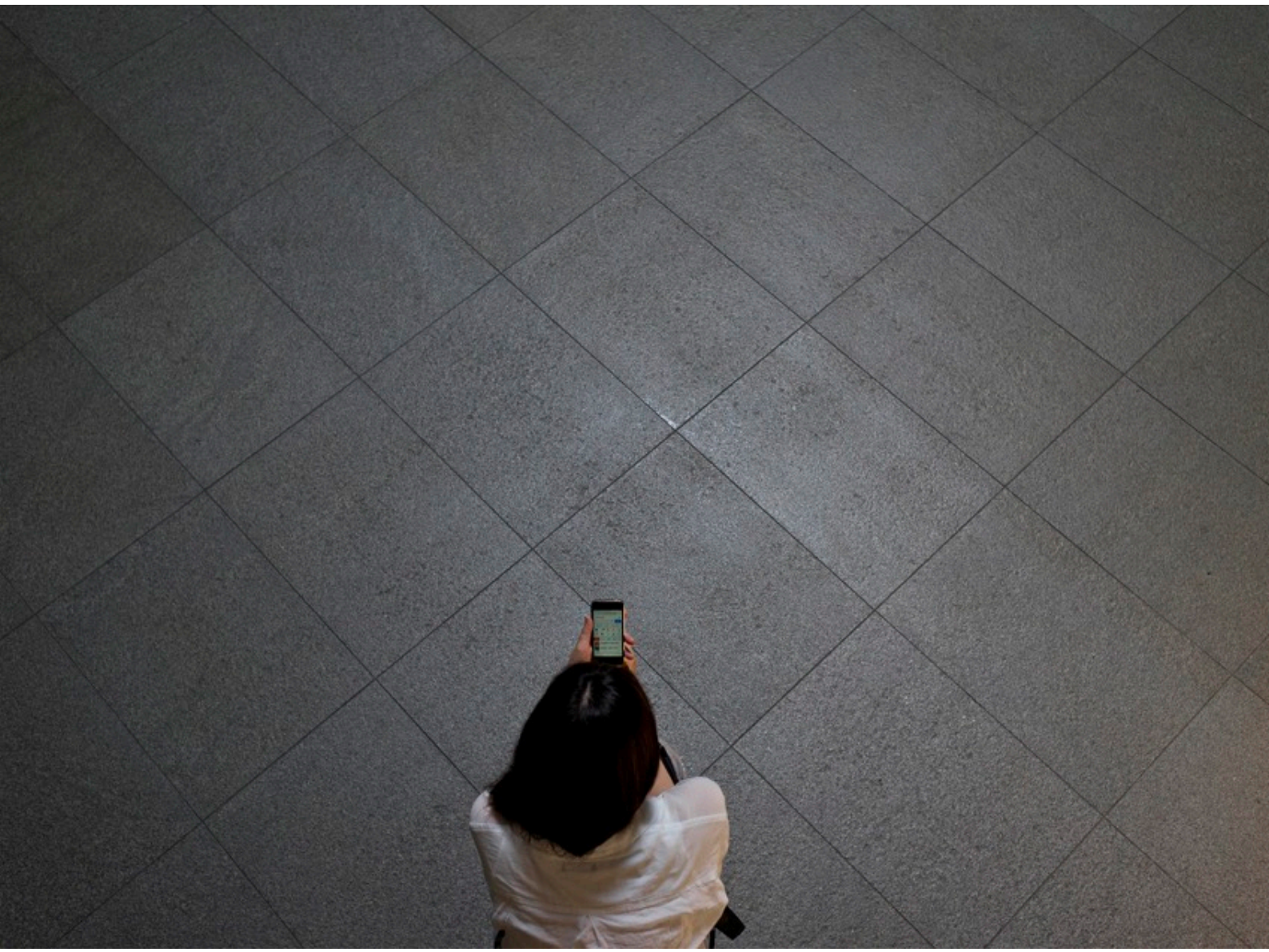
Foucault, dont Harcourt est un des disciples outre-Atlantique, aimait à produire une histoire du présent ; *Surveiller et punir* et le moment disciplinaire en sont la manifestation la plus brillante, mais le philosophe le fit aussi de manière plus ponctuelle, à l'occasion d'un article, comme lors de l'affaire Klaus Croissant, avocat allemand réfugié en France dans les années 1970. Lorsque ce défenseur de la Fraction armée rouge (RAF), une organisation d'extrême gauche, fut extradé en 1977 par le gouvernement français vers la République fédérale d'Allemagne, Foucault se livra à la généalogie de la pratique de l'asile et de l'extradition depuis le XIXe siècle et qualifia nos sociétés européennes de « sociétés de sécurité ».

Professeur à l'université de Columbia, Bernard Harcourt s'est essayé à un travail du même type en ce qui concerne le développement depuis trente ans du numérique. C'est cet essai (Harvard University Press, 2015) que les éditions du Seuil traduisent aujourd'hui. Pour caractériser les flux de données de notre époque, l'auteur propose, après les sociétés de contrôle et le serpent deleuzien, de penser ce qu'il nomme la « société d'exposition ».

Ce livre est d'autant plus précieux que les travaux sur le numérique sont rares. Il existe en France quelques exceptions remarquables, comme les recherches du sociologue Dominique Cardon et son récent *Culture numérique* (Presses de Sciences Po, 2019). Ces travaux ont le grand mérite de ne pas tenir un discours général sur l'usage du web, des réseaux sociaux ou encore de la vidéosurveillance, mais de s'appuyer sur des données, des ethnographies outillées d'un ensemble de dispositifs singuliers. Vu la rapidité de l'évolution de ce monde du numérique et la diversité des usages suivant les cultures et les situations politiques nationales, il est nécessaire d'inscrire les analyses dans un moment et des lieux déterminés

Bernard H. Harcourt évite en partie l'écueil que nous venons de suggérer en adoptant une perspective généalogique foucaldienne. Comme il le précise dans la postface de l'édition française : « *à l'époque où j'écrivais ce livre, en 2013, nous étions à la naissance d'une nouvelle ère* […] *sept ans d'avance rapide plus tard, nous y sommes tellement empêtrés qu'il nous est difficile de voir au-delà* ». Il commence donc par balayer les principales idées reçues qui ont la vie dure dans le discours critique. Il faut ainsi, selon lui, se détourner de la figure orwellienne du *Big Brother* comme de celle, benthamo-foucaldienne, du *panopticon*, et chercher ailleurs une illustration qui représenterait ce que nous vivons.

C'est dans l'art que Harcourt trouve cette illustration, avec l'installation de l'artiste Dan Graham *Hedge Two-Way Mirror Walkabout*. Cette commande faite à l'artiste pour le toit du Metropolitan Museum de New York en 2014 est un « *espace de vision, de miroir, de transparence et d'opacité* » qui représente « *la transparence et l'exposition de notre vie numérique* ». À partir de cette œuvre, Harcourt déplie un ensemble de lectures qui font se croiser le personnage médiéval de Martin Guerre, la notion de doppelgänger, ou encore la pensée humaniste américaine des années 1950 (Paul Tillich). Par des allers-retours permanents avec la période actuelle, celle de la NSA, de Google, du Cloud, Harcourt montre comment un nouveau régime de subjectivation s'est progressivement imposé qui « nous » aliène. Et comment « *le sujet numérique, le second corps du citoyen démocratique libéral d'aujourd'hui est en train de devancer son existence physique et analogique, et devient plus*



Naoshima, Japon (2015) © Jean-Luc Bertini

LES NOUVELLES SURVEILLANCES

permanent, durable, tangible, et vérifiable ». D'où une longue description de ce que le juriste nomme la « grille d'acier », formée de la convergence de la vie numérique ordinaire et des nouvelles formes de surveillance correctionnelle. Si l'analyse est convaincante, elle est aujourd'hui largement partagée.

Il y a donc danger, et Harcourt de citer le lanceur d'alerte Edward Snowden. Il suit ainsi Foucault : le travail de diagnostic se mue en un appel à la résistance. Il considère que les nouvelles technologies produisent de l'intolérable et qu'il faut le dénoncer « *avant qu'il ne soit trop tard* ». Dommage qu'il ne documente pas plus les formes de résistance, pourtant nombreuses, qui existent aujourd'hui contre cette « société d'exposition ». Nous savons qu'il existe une piraterie sur le web et des pratiques de « devenir anonyme » dans nos sociétés contemporaines. Le réseau Tor (appelé aussi le Deep Web) en est un des lieux, comme l'indique l'auteur. Dans un ouvrage précédent, *Occupy: Three Inquiries in Disobedience*, avec W. J. T. Mitchell et Michael Taussig (University of Chicago Press, 2013), Harcourt avait analysé de nouvelles formes de désobéissance telles que Occupy Wall Street. Le lecteur regrettera que ne soit pas plus développée cette approche très précise. Harcourt évoque aussi le collectif Institut for Applied Autonomy, qui a créé une application, iSee, localisant toutes les caméras de vidéosurveillance ; il signale encore le travail du géographe et artiste Trevor Paglen, qui explore « les points noirs » de la surveillance d'État. Ces « contre-conduites » sont par nature peu visibles, difficiles à explorer, temporaires, mais elles sont indéniablement des zones à documenter, des ZAD pour chercheurs.

Poétesses guerrières

Fin 2019, les éditions Cambourakis ont publié dans leur collection « Sorcières » une anthologie bilingue dont le titre, emprunté à un poème de la poétesse américaine d'origine syrienne Mohja Kahf, témoigne de la force d'engagement :* Je transporte des explosifs on les appelle des mots. *Rassemblant des textes de vingt-quatre poétesses féministes activistes américaines écrits entre 1969 et aujourd'hui, ce volume sort de l'ombre un travail poétique et politique particulièrement méconnu en France et brise avec fracas le silence dans lequel il était jusqu'alors plongé. Parmi ces femmes : Adrienne Rich (1929-2012), grande poétesse américaine, féministe engagée, dont une petite partie de l'œuvre poétique est aujourd'hui traduite pour la première fois en français par Chantal Bizzini, aux éditions La rumeur libre.

par Jeanne Bacharach

Je transporte des explosifs
on les appelle des mots.
Poésie et féminisme aux États-Unis
Essai de Jan Clausen et anthologie de poèmes
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Oliv Zuretti, Meghan McNealy, Charlotte Blanchard, Gerty Dambury et le Collectif Cases Rebelles
Cambourakis, 208 p., 22 €

Adrienne Rich
Paroles d'un monde difficile.
Poèmes 1988-2004
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Chantal Bizzini
La rumeur libre, 112 p., 17 €

« *Là où la parole n'émerge pas encore, c'est notre poésie qui nous aide à la façonner.* » Cette déclaration de la poétesse afro-américaine Audre Lorde (1934-1992) éclaire d'une lumière crue le préambule de cette anthologie. Pour elle comme pour d'autres poétesses américaines, la poésie libère et se fait laboratoire de création de la parole politique d'un « nous » féminin jusqu'alors empêché de s'exprimer. Autrice d'un ensemble de discours, d'essais féministes **[1]** et de poèmes, Audre Lorde est l'une des figures majeures parmi les écrivaines américaines engagées pour les droits des femmes mais aussi des Noir·e·s et des différentes minorités pour qui l'écriture poétique a joué un rôle central dans la lutte politique et l'élaboration d'une parole libre, émancipée de la peur et des interdits. Cette anthologie permet de mesurer la force des liens entre poésie et engagement pour les vingt-quatre poétesses américaines ici réunies et ainsi libérées du silence subi, de l'isolement dans lequel elles ont pu et peuvent encore être maintenues.

La poétesse Jan Clausen, dans un essai de 1982 qui ouvre l'ouvrage, « Un mouvement de poétesses : pensées sur la poésie et le féminisme », en retrace l'histoire, ou plutôt « *l'hystoire* », selon le néologisme de la poétesse Susan Saxe, militante féministe qui fut l'une des femmes les plus recherchées par le FBI dans les années 1970, et qui appelle dans son poème « Hystery » à défaire la chaîne de mensonges pesant sur l'histoire des femmes, à recréer un récit au féminin, au plus près de la parole des femmes elles-mêmes : « *Toute une hystoire à recréer, depuis l'empreinte négative des mensonges, / depuis les os de dinosaures de la vérité*. » Jan Clausen s'y attelle avec précision, insistant sur le rôle politique des poétesses féministes dans la lutte des Noir·es ou dans les autres mouvements sociaux et culturels états-uniens, depuis la Harlem Renaissance des années 1920 jusqu'aux luttes des années 1970 et au-delà.

Afin de redonner aux femmes leur place dans l'Histoire, pour qu'elles puissent (re)créer, notamment à travers la poésie, leur propre histoire et « récit de soi » (Judith Butler), Susan Saxe invente un mot où l'on entend aussi bien « histoire »

POÉTESSES GUERRIÈRES

et « hystérie » qu'« utérus » : le corps féminin, le plus intime, dans son assignation sexuelle et maternelle, s'émancipe, prend place dans un autre langage, hybride, et se fait, grâce à lui, avant tout corps politique. Le néologisme de Susan Saxe souligne combien la poésie et son invention langagière s'impose comme un outil matériel et concret de libération des femmes et des minorités. L'écriture poétique libère le corps et apparaît comme un instrument d'émancipation puissant et immédiat : « *La différence entre la poésie et la rhétorique / c'est d'être / prête à / se tuer, soi / à la place de ses enfants* », affirme encore Audre Lorde dans la première strophe de son poème « Power », traduit par Gerty Dambury. Au-delà du sacrifice du moi, Audre Lorde, poétesse guerrière, conçoit elle aussi la poésie comme le lieu de l'écriture du corps, de sa matière sensible et de son pouvoir d'opposition et d'engagement physique.

Sans jamais uniformiser le travail toujours singulier de ces vingt-quatre autrices, leur regroupement dans *Je transporte des explosifs on les appelle des mots* renvoie plus généralement l'écriture poétique à l'expression et à l'incarnation du pouvoir d'action du corps féminin contre la soumission. Écrire en tant que femme son propre corps, c'est se le réapproprier, le reconquérir pour pouvoir en jouir soi-même, le revendiquer en liberté, indépendamment du regard masculin. Jan Clausen insiste sur l'importance de l'homosexualité pour ces poétesses comme moyen d'une libération pleine et entière. Dans l'un de ses plus beaux poèmes, « The Floating Poem », traduit par Charlotte Blanchard, Adrienne Rich célèbre le corps amoureux d'une autre femme et lui renvoie le miroir de sa « *façon de faire l'amour, comme la fronde à demi enroulée / des crosses de fougères dans les forêts* […] *la danse vivante et insatiable de tes mamelons dans ma bouche — / ton toucher sur moi, ferme, protecteur, qui / m'explore, ta langue puissante et tes doigts fins / atteignant l'endroit où pendant des années je t'avais attendue / dans ma caverne rose-mouillée — quoi qu'il arrive, il y a ça* ». Le sexe féminin s'impose dans sa force, persistant par-delà les incertitudes.

Au-delà de la beauté de cette expérience sensible, de cet érotisme sonore, on comprend l'enjeu, en 1976, date de parution du recueil *Twenty-One Love Poems*, de l'écriture de ce corps-à-corps lesbien et de la révélation finale d'un *je* féminin affranchi, au creux même du sexe d'une autre femme. On songe à l'influence aux États-Unis de l'essai de Monique Wittig *Le corps lesbien*, paru en 1973, et de la pensée d'un lesbianisme politique. « *"Je suis une femme" était le cœur de la révélation recherchée ou exprimée* », affirme Jan Clausen au sujet des poèmes féministes américains des années 1970. L'écriture poétique du corps érotique n'est donc pas un signe de soumission ou d'assignation de l'écriture des femmes à l'intime et au monde des sentiments. Elle est au contraire un instrument transgressif de libération et de récupération de son propre espace et de son expérience propre.

Le corps féminin qui se dégage de l'anthologie, véritable boule de feu, s'impose ainsi dans une dimension politique, trans-personnelle et intersectionnelle. Si, comme l'affirme Jan Clausen, les poétesses féministes américaines s'emparent avec colère de la poésie pour revendiquer un « moi » au féminin, Clausen souligne aussi combien ce « moi » est dépendant d'un « nous » omniprésent dans les poèmes de l'anthologie : « *ce n'est pas seulement en tant qu'individue mais beaucoup en tant que membre d'une communauté littéraire et politique que je vis mon moi de poétesse* ». Cette communauté n'est pas, contrairement à certaines idées reçues, fermée sur elle-même. Il s'agit en réalité pour ces femmes de se rassembler pour mieux s'ouvrir à l'autre, l'accueillir dans sa différence. Le corps célébré par les poétesses féministes américaines entre 1969 et aujourd'hui est un corps pluriel, tissé d'histoires, de luttes et de langues multiples. L'anthologie met ainsi à l'honneur la poétesse et féministe lesbienne juive-américaine Irena Klepfisz, née dans le ghetto de Varsovie, fille d'un ancien militant du Bund, tué durant l'insurrection du ghetto en 1943. Elle intègre du yiddish dans ses écrits et joue avec brio sur ses proximités et écarts sonores avec l'anglais, à l'image du magnifique poème « Zi shemt zikh / She is ashamed » :

« Zi shemt zikh

She has forgotten

Alts fargesn

Forgotten it all. »

Le corps poétique qui s'invente entre les lignes de cette anthologie est un corps de langues parfois oubliées, qui elles aussi se meurent en silence. Irena Klepfisz ravive une langue qui se perd, langue de l'enfance et du passé, et donne

POÉTESSES GUERRIÈRES

corps, par la poésie, aux écarts et aux liens ambivalents des cultures et des temps. On pense aussi à la poétesse Gloria Anzaldúa (1942-2004), autrice et activiste *queer* et *chicana*, née au Texas près de la frontière mexicaine, considérée comme la première à avoir théorisé le terme *queer* et dont les poèmes, hybrides, oscillent entre l'anglais et l'espagnol.

L'anthologie, qui comporte bien sûr certaines limites inhérentes à l'entreprise – risque de réduire la lecture de ces poèmes au seul prisme de la poésie et de l'engagement, absence intrigante de certaines poétesses parmi lesquelles, notamment, Maya Angelou –, réalise cependant plusieurs tours de force indéniables : donner à lire, dans des traductions de qualité et dans le respect des singularités, des poétesses encore peu lues et étudiées en France ; faire entendre leur puissance sonore et politique ; affronter, sans en fuir les raisons politiques et matérielles, l'origine de la force du lien entre féminisme et écriture poétique. À cet égard, la réflexion de Jan Clausen sur la dévalorisation de la poésie aux États-Unis et sur la possibilité – plus grande que dans le cas de la fiction – pour les femmes d'y avoir accès est particulièrement convaincante.

Ce qui était plus délicat encore, cette anthologie parvient à se libérer de toute forme de binarité et à transmettre la pensée du « trouble dans le genre » et, au-delà, de l'incertitude des limites et des catégories. Si ce livre permet d'insister sur le pouvoir insurrectionnel des mots et de célébrer des poétesses engagées dans des luttes politiques jusqu'à la clandestinité ou la prison (Assata Shakur, Susan Saxe) et concevant la poésie comme un acte révolutionnaire y compris dans la langue la plus simple et la plus quotidienne, il révèle aussi la complexité et la douleur de cette radicalité. De nombreux poèmes témoignent ainsi d'un véritable travail à travers l'écriture poétique, d'une forme de fragilité, à l'image du poème d'Audre Lorde « A Litany for Survival » qui est saisissant : « *Pour celles d'entre nous qui vivent sur la frontière / qui se tiennent constamment au bord des décisions / cruciales et solitaires / pour celles d'entre nous qui ne peuvent succomber / aux rêves fugitifs du choix / qui aiment dans les couloirs vont et viennent / entre deux aubes / regardant dedans dehors* ». Audre Lorde souligne ainsi le pouvoir ambigu de l'entre-deux, du « bord », de l'« en-dehors-en-dedans ». Un autre poème d'Adrienne Rich sur Marie Curie montre l'ambivalence de ce pouvoir :

« *Elle est morte femme célèbre qui niait*
ses blessures
niait
que ses blessures venaient de la même source
que son pouvoir »

(traduit par Charlotte Blanchard)

Ce sont peut-être ces flottements et cette incertitude que l'on peine à percevoir dans la traduction d'Adrienne Rich par Chantal Bizzini. L'absence du texte anglais est regrettable de ce point de vue, même si l'on se réjouit de lire pour la première fois en français une anthologie entièrement dédiée à la poétesse, livrant un aperçu plutôt riche de son œuvre, de son *Atlas du monde difficile*, déployant une somptueuse « *fresque* » des paysages états-uniens, à son long poème tissé de voix entre-collées, « Une longue conversation ». Dans sa thèse **[2]** consacrée à la réception et aux traductions françaises d'Adrienne Rich, Charlotte Blanchard souligne le rôle de « *passeuse* » de Chantal Bizzini ainsi que son souci de « *précision sémantique* ». On regrette pourtant de ne pas ressentir en français la vivacité du travail rythmique et syntaxique d'Adrienne Rich et son attachement à l'ambiguïté de l'expression du genre ou d'amphibologies desservies en français par l'adoption d'une syntaxe française classique.

Dans « Victory », l'un de ses plus beaux poèmes, dédié à la poétesse et critique d'art Tory Dent engagée notamment dans la lutte contre le SIDA dont elle était atteinte, Adrienne Rich, elle-même morte d'une arthrite rhumatoïde en 2012, exprime sa conscience aiguë de la maladie ainsi qu'une empathie empreinte de sororité pour celle qu'elle compare à la Victoire de Samothrace. Sans virgule mais avec des tirets, des blancs typographiques ou des deux-points redoublés, Adrienne Rich déploie, dans une syntaxe brisée, atténuée dans la traduction française, une parole sonore de « *connivence intime* », par-delà la poésie, « *terrible pont s'élevant au-dessus de l'air nu* » qui les réunit :

« *La victoire de Samothrace*

sur un escalier ses ailes, en arrière,

flamboyantes me dit

:: à chaque personne rencontrée

Déplacée, amputée ne me compte jamais pour rien

POÉTESSES GUERRIÈRES

Victoire

découpée dans le désastre qui s'avance

en haut des escaliers »

Les « paroles du monde difficile » d'Adrienne Rich, d'Audre Lorde, de bell hooks et des poétesses moins connues de cette anthologie se découpent ainsi peu à peu du seul espace américain, s'avancent, se déplacent. Grâce à ces traductions, elles se libèrent et nous saisissent. Ce monde difficile est actuel. Il est le nôtre.

1. **Parmi lesquels *Sister outsider*, traduit en français en 2003 aux éditions Mamamélis, tout comme son autobiographie, *Zami. Une nouvelle façon d'écrire mon nom* (2001), et son *Journal du cancer* suivi de *Un souffle de lumière* (1998).**

2. **Charlotte Blanchard, *Réception et traduction de la poésie d'Adrienne Rich en France*, université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2019. Consultable en ligne.**

Une vie extime

Publiés à quelques mois d'intervalle, les deux derniers livres de Georges Didi-Huberman sont l'un par rapport à l'autre dans une sorte d'anamorphose, que j'ai découverte en me rendant à l'évidence en même temps que ces deux livres pouvaient, devaient peut-être, faire l'objet d'un même compte rendu de lecture – alors que l'objet de* Pour commencer encore *et celui d'*Éparses *pouvaient sembler les séparer et que leur réunion pouvait apparaître comme le risque d'une réduction de l'un à l'autre. Mais non.

par Pierre-Antoine Fabre

Georges Didi-Huberman
Pour commencer encore
Dialogue avec Philippe Roux
Argol, 254 p., 29 €

Georges Didi-Huberman
Éparses.
Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie
Minuit, 165 p., 16,50 €

Car *Pour commencer encore* est un portrait de ville (le plus beau qu'il m'ait été donné de lire depuis le *Nantes* de Paul Louis Rossi), Saint-Étienne dans les années 1950-1960, qui, parce que c'est une ville d'émigration, une ville d'exil, ouvre sur un autre lieu, Auschwitz-Birkenau, d'où une partie de la famille de Georges Didi-Huberman n'est jamais revenue. C'est, dans cette ville, le portrait d'un enfant pour qui cette ville fut toujours déjà un ailleurs, toujours la ville de ceux qui avaient dû y venir, ou qui n'avaient pas pu y revenir.

Éparses (directement évoqué par le premier ouvrage : « *le mois dernier, j'ai fait un voyage – bouleversant – à Varsovie* ») est une déambulation dans la collection des papiers sauvés du ghetto de Varsovie par Emanuel Ringenblum et ses camarades du groupe clandestin Oyneg Shabes, qui s'ouvre cependant, à la jointure des deux livres, par une liasse de « *papiers jaunis* » retrouvés par l'auteur dans les archives de ses parents, à Saint-Étienne, dont une lettre reçue de la Croix-Rouge par Jonas Huberman en février 1943, peu avant sa déportation, concernant un secours qui n'avait pu être apporté à une parente de la famille, à Varsovie. C'est à partir de cette lettre surgie de l'oubli que Didi-Huberman, comme « *depuis l'enfance, tourne et retourne psychiquement autour* […] *du ghetto de Varsovie* ».

On pourrait dire que, par la manière dont ils sont ainsi altérés l'un par l'autre, et l'un et l'autre par l'immense détresse du siècle, ces deux ouvrages sont des livres *extimes*, pour reprendre une formulation lacanienne dont le très regretté Jacques Le Brun, disparu le 6 avril dernier, a montré la portée dans plusieurs de ses travaux : l'« extime », défini par Lacan (dans le séminaire du 26 mars 1969) comme « *conjoignant l'intime à la radicale extériorité* » – une extériorité qui est peut-être aussi celle de la mort.

Ces deux livres ne sont donc ni l'un ni l'autre des écrits autobiographiques, il est essentiel de le comprendre pour en mesurer la force. *Pour commencer encore*, du reste, prend la forme d'une conversation écrite qui inscrit dans sa facture l'« hétérographie » qui caractérise les deux textes. On insistera ici sur deux effets de cette position d'écriture.

Le premier, c'est le temps de ces deux livres : un temps du maintenant qui est aussi ce temps « psychique » par lequel l'auteur « *tourne et retourne autour du ghetto* » ; un temps qui *s'expose* dans une sorte de précipité (photographique, j'y reviendrai pour finir). Prenons-en pour manifestation, dans *Éparses*, un paragraphe que son étrangeté m'a conduit à devoir plusieurs fois relire : « *Le général SS Jürgen Stroop ne s'est pas contenté en mai 1943, de réduire à néant* […] *le soulèvement* […] *du ghetto de Varsovie* […] *Sa colère se répandit alors sur l'espace tout entier. Il avait incendié immeuble après immeuble* […]

© Éditions Argol

UNE VIE EXTIME

Il aura fini par réduire tout l'espace du ghetto […] *Sur les photos de cette époque, seul émerge d'un paysage de rocaille le clocher de l'église la plus proche* ».

Mais *Pour commencer encore* est, lui aussi, tout entier travaillé par cette insistance du passé dans le présent : « *je voudrais mener grâce à toi une sorte d'anamnèse* […] *qui servirait moins à identifier une* cause passée *de mon statut présent qu'à faire lever une* chose présente *de mon désir, c'est-à-dire la* cause future *d'un travail* » ; « *faire lever une ressouvenance* […] *Je ne me souviens pas* […] *Je me souviens* ».

Or tout cela, ce passé impossible, c'est parce que, en exil de lui-même, comme sa ville natale était un lieu hanté par ses ailleurs – l'Algérie de son père, la Pologne de sa famille maternelle –, Didi-Huberman n'a cessé de devoir exhaustivement conquérir des territoires qui n'étaient par définition pas les siens, puisqu'il n'en a pas. Et c'est sans doute ce qu'il y a de plus « bouleversant » – pour reprendre ce mot, qui est celui d'une conversion sans terme – dans l'hétérographie de *Pour commencer encore* ; car surgissent dans ces pages tant de milliers d'autres qui, depuis quarante ans, ont construit l'habitat d'une intelligence acharnée – comme en témoignent d'ailleurs, dans *Éparses*, de nombreuses références à des livres antérieurs qui ne sont pas des rappels à l'œuvre mais les stations presque sacrificielles d'une migration permanente, dans laquelle il a pu inquiéter autant de lecteurs qu'il en a séduit.

Le second effet de l'écriture de ces deux livres, au-delà du maintenant, c'est – et je viens déjà d'en dire quelque chose car on ne peut les distinguer que pour l'analyse – le « hors-je » par lequel s'amorce *Pour commencer encore* : « *Il faudra accepter*, écrit Didi-Huberman à Philippe Roux, *que je te réponde souvent avec des* hors-je*, des choses, des images ou des pensées qui viennent d'ailleurs que de moi* […] *sujet* […] *mis en pièces,* épars*, ouvert par tous ses hors-je* » (p. 13, je souligne) ; ou encore : « *le "hors-je" : quand le travail lui-même prend la parole* ».

On peut lire dans le même sens de ce « hors-je » tout ce qui relève, dans *Éparses*, de la citation, de la transcription, de la réécriture : toutes ces bribes échappées à la destruction et pour lesquelles Didi-Huberman fabrique un autre tabernacle, par lequel elles voyagent au-delà du bidon de lait rouillé où elles ont été retrouvées. Lettres échangées entre les ghettos de Pologne, lettres jetées depuis les trains, fragments de journaux, tout ce qui, dès le départ de l'entreprise d'Emanuel Ringenblum, que Didi-Huberman ne fait que « *commencer encore* », a voulu être un « *testament* », c'est-à-dire aussi une nouvelle arche, ou *arca*, caisse, tombeau ouvert un jour mais dont rien n'est ressuscité : seules ces lettres mortes et qu'il faut déchiffrer ; seules ces « archives », sédimentation d'une tradition et invention d'une origine ; seules ces photographies qu'il faut interroger, comme des cartes déposées, mais pour quelle divination ?

Récrire, et rephotographier : au plus intense peut-être de l'intimité ou, mieux là encore, de l'*extimité* qui est la leur par le reflet de chacun d'eux dans l'autre, il y a les photographies, dans les marges de *Pour commencer encore*, ou en forme de frontispice de chacune des entrées d'*Éparses*. De ces images, à l'expérience desquelles on peut renvoyer le « lecteur », deux choses seulement. D'une part, ce sont, pour *Éparses*, des « *photographies de photographies* », comme le souligne l'auteur, et c'est une autre manière de « *commencer encore* » ; et ceci d'autant plus que le document original devient souvent presque invisible et que nous sommes donc face à face avec le maintenant de cette re-production, la fenêtre s'étant comme brouillée, opacifiée, et ce qu'il y a à voir étant lui-même peut-être « *déjà flou* ». D'autre part, ce travail, cette peine du regard à tenter le déchiffrement de ces clichés furtifs ou alors des très petits formats des marges de *Pour commencer encore*, ou au contraire des plans trop rapprochés du cahier de photographies qui fait la fin de cet autre livre, ce travail force à un ajustement constant de la distance – cet ajustement à la « distance » auquel Didi-Huberman consacre par ailleurs plusieurs pages d'*Éparses* (p. 108-109 et 115, au sujet de la « prise de vue », contact et recul, et dans l'autre livre, p. 115 aussi, dans l'atelier du peintre Marcel Didi).

Pour qui se rappelle la somptuosité visuelle de très nombreux livres du même auteur – comme la trilogie des *Ninfa*, pour ne citer que certains des plus récents –, ces pauvres images, ces images presque sans figures comme il y a une « *histoire des sans noms* », sont à elles seules une école de pensée, mais une école qui laisse « *les brisures visibles* […] *en laissant du jeu dans le montage, dans la bordure des textes et des images, de façon à laisser chaque fragment dans sa singularité* ».

Plaisirs de la vulgarisation scientifique en confinement (2)

Tous ceux qui ont l'habitude, en matière de gastronomie livresque, de se régaler de millefeuilles, c'est-à-dire de pratiquer une lecture faisant alterner, au gré de la fourchette, des ouvrages très divers, doivent être particulièrement friands de livres qui, sous une couverture unique, offrent un pot-pourri de genres habituellement distincts. Ceux-là – et beaucoup d'autres – seront comblés par* Le tube à essais *de Jean-Marc Lévy-Leblond.

par Maurice Mourier

Jean-Marc Lévy-Leblond
Le tube à essais.
Effervesciences
Seuil, coll. « Science ouverte », 304 p., 23 €

Ils y trouveront une vulgarisation scientifique – centrée sur la physique mais avançant avec une extrême liberté, « *à sauts et à gambades* » comme la prose de Montaigne – de problèmes difficiles, devenus accessibles sous la plume du directeur de la collection « Science ouverte » aux éditions du Seuil. Ils pourront lire des sortes de contes pour adultes sages, voire des récits d'anticipation où Jean-Marc Lévy-Leblond nous amuse en s'amusant et aborde néanmoins des questions cruciales.

Tout est sérieux en effet dans cette suite effervescente de textes qui regroupent des tentatives réussies d'éclaircissement de points restés obscurs dans l'histoire récente de la physique (par exemple, la disparition d'Ettore Majorana, éminent spécialiste italien du nucléaire, en mars 1938) et des essais portant sur certaines notions un peu trop vite considérées comme comprises (celle de vitesse notamment).

Jean-Marc Lévy-Leblond n'est pas un physicien comme les autres. Sa culture littéraire et surtout philosophique lui permet de s'évader heureusement hors de toute démarche académique et de reprendre, de plus loin et de plus haut, souvent sur un mode ludique, l'exposé de ce qui, pour le profane, demeure fondamentalement opaque dans les acquis toujours provisoires de la physique contemporaine, qu'il s'agisse des paradoxes apparents de la relativité einsteinienne (cas de la vitesse) ou, plus malaisées à éclairer encore, des interprétations quantiques de la fameuse expérience mentale du chat de Schrödinger (passage entre tous jubilatoire, pages 79 à 103).

L'art de rendre, sinon limpide, du moins aussi clair qu'il se peut pour la raison commune, des affaires aussi embrouillées que les rapports entre Einstein et Bergson, ou que la lecture, dans l'ensemble erronée, de la mécanique quantique par Simone Weil, assurément c'est du grand art. Mais allez-y voir vous-mêmes, c'est un délicieux exercice de gymnastique intellectuelle et je vous garantis qu'en cette pénible période d'enfermement vous ne vous ennuierez pas une seconde.

D'autres morceaux sont délectables, dont, pour les amateurs de poésie classique et de latinité, le remarquable article « Les atomes de Lucrèce, vingt siècles après », et justement parce que, portant non sur le lyrisme du poète mais sur les raisonnements scientifiques du vulgarisateur d'Épicure et de Démocrite, il revisite magistralement la validité actuelle de l'atomisme lucrétien, c'est-à-dire permet enfin d'expliciter des vers auxquels nos professeurs se gardaient bien de toucher et qui, lorsque s'y risquait notre curiosité potachique, nous paraissaient, au pire abscons, au mieux d'une beauté plus impénétrable que le plus outrenoir des Soulages.

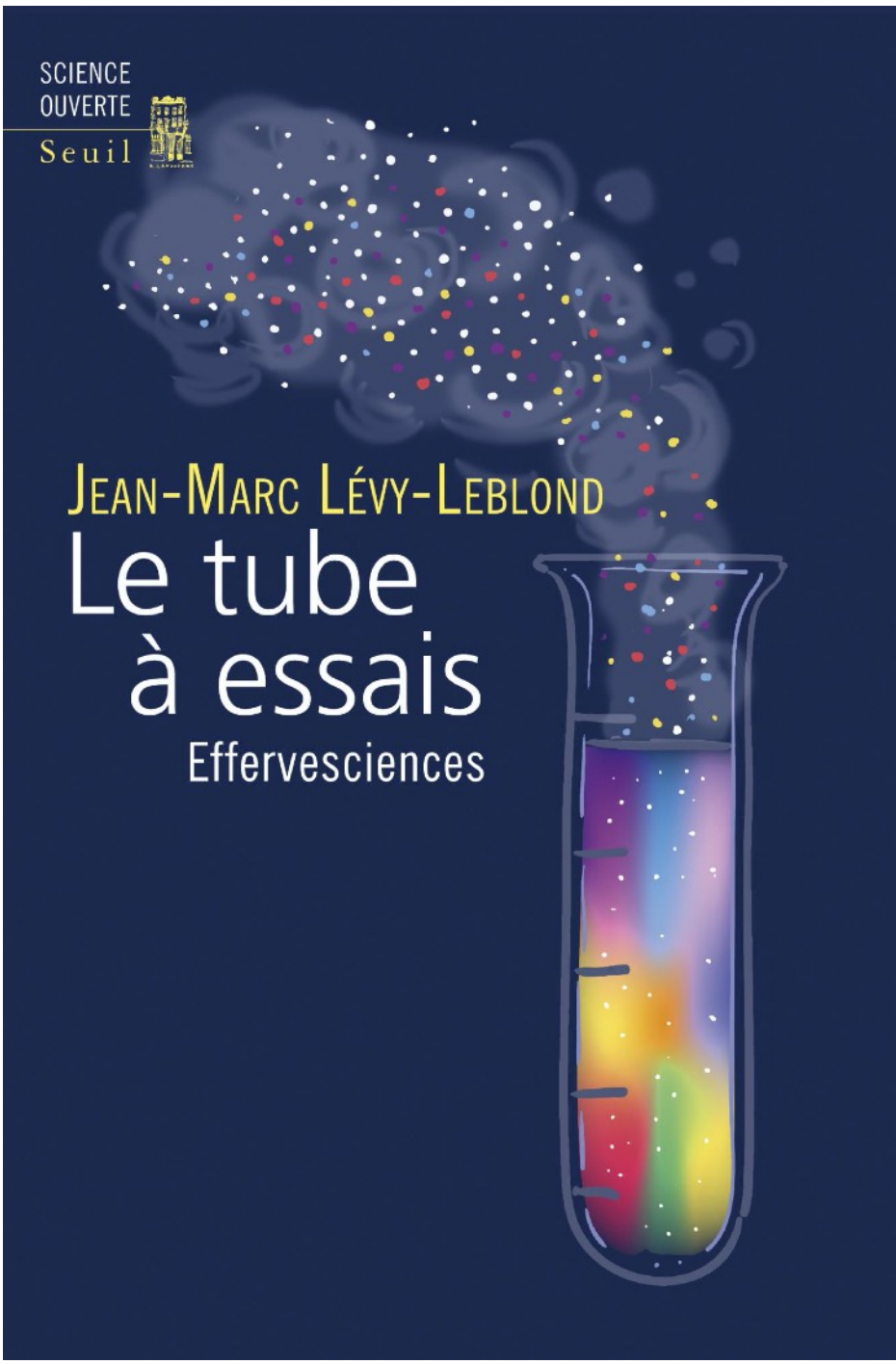
Or c'est précisément sur un exemple comme celui de la critique de Lucrèce qu'on mesure ce qui est le véritable enjeu des fantaisies de Jean-Marc Lévy-Leblond dans son livre. Loin de se contenter de ce qui est normalement la tâche des vulgarisateurs les plus brillants (rendre visibles les parties mal comprises de la discipline scientifique qui est la leur – tâche qui est déjà délicate et méritoire), il entend nous faire réfléchir à la situation précise de la « culture scientifique » aujourd'hui en France.

PLAISIRS DE LA VULGARISATION SCIENTIFIQUE EN CONFINEMENT (2)

Le résultat de sa propre réflexion sur ce thème est, comme on dit avec pudeur, « préoccupant ». L'essentiel repose sur le fait que le syntagme même de « culture scientifique » trahit un état d'inculture proportionnel à l'enflure verbale autour de la chose. Car il ne devrait rien exister, dans nos nations prétendument développées, en fait de culture, que la culture qu'on appelait autrefois « générale », et elle implique forcément une connaissance, au moins approchée, de tout ce qu'il est indispensable de connaître, dont naturellement la science, sous ses avatars divers, qui sont nombreux.

Cela veut dire, pour les littéraires, de posséder sur l'histoire des sciences et les sciences elles-mêmes des lumières non pas certes approfondies – c'est impossible – mais suffisamment solides pour que la moitié (au moins) de la pensée moderne, qui est philosophique et scientifique, ne leur demeure pas étrangère comme à la poule le couteau.

Cela veut dire surtout – et là Jean-Marc Lévy-Leblond est spécialement incisif parce qu'il parle de ce qu'il maîtrise le mieux – que l'enseignement contemporain des sciences, particulièrement des sciences « dures », est catastrophique, car il habitue les étudiants à utiliser avec brio les résultats les plus *up to date* sans leur donner les soubassements historiques, sociologiques, littéraires qui leur permettraient de chercher et de découvrir (peut-être) du nouveau.



Remarquons, note l'auteur, que toutes les applications techniques de la science, aujourd'hui, reposent sur des avancées conceptuelles remontant à la première moitié du XXe siècle, soit à presque un siècle. Constat cruel. Pour découvrir, il faut penser. Pour penser, il vaut mieux éviter d'être inculte.

Or nous le sommes et le serons de plus en plus si la mondialisation des savoirs privilégie absolument – comme elle le fait présentement – l'exploitable, le marchandisable sur le spéculatif, le gratuit. Dans une comparaison frappante, Jean-Marc Lévy-Leblond se demande si, abandonnant le modèle grec des savants d'Athènes et de Milet, nous ne sommes pas entrés dans une période s'apparentant à celle (qui a duré des siècles) d'habiles praticiens romains (architectes, urbanistes, mécaniciens) qui se sont contentés de mettre en pratique les fabuleuses trouvailles théoriques de leurs prédécesseurs et n'ont plus rien inventé parce qu'ils croyaient ne pas en avoir besoin.

Lisez ce beau livre entre vos quatre murs. Vous ferez un agréable voyage en intelligence. C'est recommandé pour garder le souffle.

Entretien avec Yishaï Sarid

***Le dernier roman de Yishaï Sarid est dérangeant, radical. On a le sentiment que, depuis qu'il a commencé à publier en 2009, l'écrivain israélien a été comme aspiré par des sujets de plus en plus difficiles, qu'il traite de manière à la fois sobre et frontale, parfois ironique. Dans* Le poète de Gaza*, un agent des services secrets se demandait jusqu'où on peut se salir les mains pour une cause juste. Dans* Le troisième temple*, l'auteur se mettait dans la tête des illuminés qui veulent reconstruire le temple de Jérusalem et établir une théocratie en Israël. Dans* Le monstre de la mémoire*, il questionne de manière très rude la relation des Israéliens à la mémoire de la Shoah. De passage à Paris en février, Yishaï Sarid s'est entretenu avec* EaN.

propos recueillis par Natalie Levisalles

Yishaï Sarid
Le monstre de la mémoire
Trad. de l'hébreu par Laurence Sendrowicz
Actes Sud, coll. « Lettres hébraïques »
160 p., 18,50 €

Le narrateur, historien de formation et guide de métier, fait visiter en Pologne les camps de concentration à des lycéens israéliens. Mois après mois, il se retrouve dans une situation de plus en plus éprouvante où se mêlent l'horreur toujours présente des camps, des profs politiquement corrects et des ados… qui sont des ados. « *Avez-vous essayé de pénétrer dans leurs pensées happées par le clignotement des téléphones portables… Les avez-vous vus allumer des bougies en souvenir des enfants jetés dans les fosses, exécuter toutes sortes de rituels de leur cru et, bien sûr, s'efforcer de verser quelques larmes ?* » Pendant ce temps, à Tel Aviv, son fils se fait harceler à l'école.

Le roman détaille les obsessions du narrateur en ce qui concerne les techniques de mise à mort ou les musiques jouées par les orchestres (des airs folkloriques juifs comme *Yossi au violon* à Treblinka, un répertoire 100 % allemand fixé par les SS à Auschwitz). Il nous décrit les groupes de jeunes Israéliens à l'hôtel. Avec les petits caïds dont le haut-parleur hurle toute la nuit et « *diffuse une musique orientale, revanche trépidante à la fois sur les goys et sur les Ashkénazes* ». Des petits caïds qui ne supportent pas l'autorité « *mais peut-être aussi, le jour venu, ne dénonceraient-ils pas leur voisin, même si on leur en donnait l'ordre, à la différence des enfants de bonne famille, qui, au contraire, s'y soumettraient sans broncher parce que, chez eux,* la loi est la loi ». Ou encore la Pologne, hostile et déplaisante, « *ni les Noirs ni les Arabes ne sont autorisés à entrer… les frontières leur sont fermées, ce à quoi nous contribuons en fournissant aux autorités de ce pays toutes sortes d'équipements électroniques* ». La réalité décrite par le narrateur n'est jamais univoque.

Notre guide-historien est très apprécié, on lui propose de conseiller une startup de Tel Aviv pour un projet qui s'avèrera n'être ni plus ni moins qu'un jeu vidéo sur Auschwitz. Des jeunes garçons sympathiques (ils mangent des bananes dans une atmosphère créative) y travaillent en même temps qu'à un autre projet sur les jeux du cirque à Rome. Il est également chargé d'accompagner des officiers israéliens virils, efficaces, presque sympathiques, qui souhaitent organiser une « *démonstration de force* » avec un commando héliporté qui libérera le camp de Majdanek. « *Qu'ont-ils l'intention de conquérir ?* », se renseigne-t-il. La préférence de l'officier va aux fours crématoires, « *à la fois pour la symbolique et pour leur position en hauteur* ». La responsable de la communication a elle aussi des idées : elle ajouterait bien quelques baraquements, un mirador, des barbelés. « *Tel quel, c'est trop vide, qu'en pensez-vous ?* » Yishaï Sarid explique que ce n'est pas

© *Jean-Luc Bertini*

ENTRETIEN AVEC YISHAÏ SARID

une idée sortie de nulle part. En 2003, l'armée israélienne a organisé le survol d'Auschwitz par trois avions F15. « *Une volonté de reconstruire l'histoire, une manière de donner un happy end à la Shoah*. »

Ce n'est pas pourtant ce kitsch pseudo-historique que le guide a le plus de mal à supporter, mais ce qu'il découvre petit à petit. Quand les adolescents ne sont pas collés à leurs écrans ou en train de mettre le bazar dans leurs chambres, quand ils finissent par écouter ce qu'on leur dit, ils en tirent une leçon que le guide les entend chuchoter : « *C'est ce qu'on devrait leur faire, aux Arabes* ». Pire encore, il y a les mots terribles qu'ils ont pour les juifs assassinés. On ne racontera pas la dernière partie du roman. Disons simplement que le narrateur se retrouve à Belzec, en compagnie d'un Allemand. Et que toutes les violences passées et présentes auxquelles il est confronté aboutiront à une inévitable conflagration lorsqu'il devra répéter les paroles criées par un enfant dans une chambre à gaz.

ENTRETIEN AVEC YISHAÏ SARID

Pourquoi écrire maintenant sur ce sujet ?

Pendant de longues années, j'ai tout lu sur la Shoah : le travail des historiens, les témoignages, tout, de manière obsessionnelle. Ça m'a fait peur, j'ai arrêté pendant un moment, mais ça continuait à faire partie de ma vie, psychologiquement, mentalement, alors j'ai décidé d'écrire. Je ne voulais pas inventer, je n'aime ni les films ni les livres de fiction sur le sujet. Je voulais aussi poser une question pertinente aujourd'hui : comment se mesurer à la question de la mémoire ? Je voyais à peu près ce que je voulais écrire, mais je n'y étais pas tout à fait. Je suis alors allé deux semaines en Pologne voir les camps d'extermination. Quand je suis rentré, je savais exactement ce que je voulais faire et j'ai écrit assez rapidement.

Vous avez croisé des groupes comme ceux de votre roman ?

Oui, j'ai vu ces adolescents avec le drapeau israélien sur les épaules. C'est embarrassant… je ne sais pas si c'est le bon terme, mais disons embarrassant. En même temps, on les emmène à l'endroit où ont été commis des meurtres de masse, on les leur décrit, c'est terrible. S'envelopper dans un drapeau pour se protéger est une réaction compréhensible. C'est dur d'amener des lycéens juste pour pleurer les morts et réfléchir à la tragédie, alors les éducateurs pensent qu'ils doivent finir sur une note positive… Il y a aussi ces écoles religieuses dont les élèves chantent et dansent, ils célèbrent une sorte de victoire. Sauf qu'il n'y a pas de victoire dans l'Holocauste. On peut dire qu'on est heureux d'être vivants et d'avoir un État à nous. Mais dire qu'il y avait de la lumière dans l'Holocauste ? Non.

En fait, la nature de ces visites me pose un problème. On rencontre nos ancêtres par l'intermédiaire de ces énormes tas de cheveux et toutes ces choses qu'on voit à Auschwitz. C'est un manque de respect pour les morts, c'est un affront à la mémoire de nos grands-parents de ne les présenter qu'à la dernière étape de leur vie. On ne parle pas de leur humanité mais du moment où tout a été anéanti. Ils n'auraient pas aimé qu'on les voie comme du matériau brut issu de la destruction.

Un des aspects les plus dérangeants du roman, c'est la manière dont ces lycéens haïssent les Polonais mais pas les Allemands. Ils ont même une sorte d'admiration pour ces derniers.

Il y a un certain nombre de raisons à cela. D'abord, les Allemands ont fait un bon travail de dénazification, ils ont reconnu leur responsabilité. Alors que les Polonais se considèrent comme des victimes, ce qui est partiellement vrai, mais ils n'ont jamais reconnu leur responsabilité dans les pogroms, ni la collaboration, ni l'antisémitisme. Ensuite, l'Allemagne est un symbole de succès économique et culturel. Cela dit, je ne pense pas exactement que les lycéens admirent les nazis. Quand l'un d'entre eux dit : « *Nous devons nous conduire un peu comme des nazis pour survivre dans ce monde* », cela laisse entendre que l'usage sans limite de la force est une option, que ce que les nazis ont fait aux juifs, il faut le faire aux Arabes. C'est difficile à lire et à écrire, mais ce sont des mots qu'on entend.

Très dérangeant aussi : ces lycéens affichent une sorte de distance vis-à-vis des Ashkénazes tués à Auschwitz.

Il se passe en ce moment en Israël une chose étrange, notamment sur les réseaux sociaux. Il y a un conflit entre les Juifs venant d'Europe et ceux qui viennent du Moyen-Orient ou du Maghreb, ce n'est pas nouveau. En Israël, les Ashkénazes sont généralement considérés comme étant plus à gauche que les Sépharades. Ce qui se dit aujourd'hui sur les réseaux sociaux c'est : « Vu la manière dont vous vous comportez, on comprend pourquoi vous avez été assassinés en Europe. Vous, les Ashkénazes, vous avez été incapables de protéger vos femmes et vos enfants. Alors ne venez pas nous dire qu'il faut être gentils avec les Arabes ».

À la naissance du pays, nous avons voulu nous débarrasser de la faiblesse de la diaspora. Nous voulions être capables de nous défendre nous-mêmes, ce qui est une bonne chose. Maintenant, nous sommes forts, nous ne sommes plus les Juifs des shtetls d'Europe de l'Est ou des petits villages du Maroc. Mais l'idée qu'on puisse à la fois être fort et se défendre si nécessaire, tout en étant juste et moral, s'efface progressivement. Ce qui compte, c'est de se défendre par tous les moyens. Et si on n'est pas moral, eh bien on n'est pas moral.

Mais pour moi, la Shoah reste une blessure ouverte et c'est de là que vient ce livre. Comment me comporterais-je dans certaines situations ? Que ferais-je pour aider autrui ? C'est très facile de faire la morale aux autres, mais il faut se regarder soi-même. Ce n'est pas un problème de se

voir comme un vainqueur. Mais être le vainqueur donne des responsabilités. Tu n'es plus sans défense, tu as ton pays. Est-ce que le seul objectif c'est de survivre et basta ? Peut-être… je ne sais pas. Nous sommes à un carrefour de l'histoire juive, où allons nous maintenant ?

Vous dites que beaucoup d'Israéliens n'ont pas de colère envers les Allemands. Mais qu'une colère est toujours là, tournée contre les Palestiniens.

Bien sûr qu'on a un problème avec les Palestiniens. Ils nous rappellent jour après jour ce qui nous arriverait si… disons-le plutôt comme ça : ils représentent notre pire cauchemar, être à nouveau sans défense. Voilà pourquoi on les traite de telle manière que ça ne puisse plus arriver. Abba Eban, ministre des Affaires étrangères de Golda Meir, disait que les frontières de 1967 étaient les frontières d'Auschwitz. Ce que ça veut dire, c'est : si on revient aux frontières de 1967, notre destin sera un autre Auschwitz. Ce n'est pas seulement une guerre entre deux peuples qui se battent pour la même terre, c'est un conflit qui porte tout le poids du passé. Mais, en se considérant comme d'éternelles victimes, les Israéliens se facilitent les choses. Nous avons été les victimes du pire crime de l'histoire, c'est vrai. Mais maintenant, c'est différent, nous avons des responsabilités. Je ne veux pas être considéré comme une victime, je suis une personne libre.

Revenons aux Allemands…

J'ai des amis qui passent leurs vacances en famille dans la Forêt-Noire. Sans même parler de Berlin qui est une des destinations préférées pour aller en boîte ou faire du shopping. Il y a aussi l'Oktoberfest : juste après Yom Kippour, à Tel Aviv, on célèbre depuis quelques années l'Oktoberfest avec de la bière et des jeunes serveuses en costumes bavarois. L'Oktoberfest à Tel Aviv… Mais on ne peut pas se mettre en colère contre ça, c'est tellement naïf, ils n'ont aucune idée. Ils ne voient pas où est le problème, et peut-être n'y a-t-il d'ailleurs aucun problème, je ne sais pas. Il y a aussi, à l'aéroport de Tel Aviv, un stand de *street food* bavaroise… Ok. On pourrait dire : regarde, on a élevé une génération saine et normale, qui n'est pas bloquée dans le passé. Sauf que ce n'est pas vrai, on l'a vu. Nous sommes très enracinés dans les traumatismes du passé, mais ce n'est pas tourné contre les Allemands.

Il y a donc vraiment une fascination ?

Oui. Nous pensons que nous sommes reliés à l'Allemagne, cet endroit de tous les succès, je l'ai dit. Mais, de manière plus large, nous avons une nostalgie de l'Europe, nous voulons y être associés. Les Israéliens vont en Europe pour les vacances, pour faire du business. Ils veulent tellement faire partie de l'Europe et en être aimés. La plupart ne se mettront pas du côté des migrants mais du côté des partis les plus conservateurs, les plus anti-migrants du continent. Comme s'il y avait notre Europe blanche et que ces migrants la détruisaient. Quand nous allons en Europe, nous voulons voir l'authentique Europe chrétienne… Mais vous vivez où les gars ? Vous ne voyez pas qu'il y a un lien entre l'antisémitisme et le sentiment anti-musulman ?

Dans le roman, ce que les lycéens comprennent d'Auschwitz, c'est qu'il faut être fort « comme les nazis ». Vous, vous demandez : « Est-ce la seule leçon qu'on transmet aux nouvelles générations ? »

Il y a en ce moment des gens qui fuient le désespoir, la pauvreté ou la dictature et qui viennent en Israël. Comment les traite-t-on ? Ce n'est jamais facile, des gens qui viennent d'un autre pays, qui sont pauvres, qui parfois amènent de la délinquance parce qu'ils sont pauvres. Est-ce qu'on les chasse ou est-ce qu'on les accueille ? Pouvons-nous être comme les pays qui ne nous ont pas acceptés quand nous avions des ennuis ou devons-nous être meilleurs qu'eux ? Notre gouvernement répond que ce n'est pas notre responsabilité et que nous devons nous occuper de nous. Je ne peux pas l'accepter. Si vous êtes juif et que vous avez un État juif, vous devez vous demander si vous ne pouvez pas vous montrer plus généreux.

Comment votre roman a-t-il été reçu en Israël ?

Très bien. Il est sur une liste de livres recommandés par le ministère de l'Éducation nationale pour les lycées. Les guides aussi l'ont lu, la plupart d'entre eux, même si Yad Vashem n'a pas apprécié. Ils m'ont demandé si j'étais moi-même guide, parce qu'ils ont trouvé mes descriptions très réalistes. Et puis un jeune metteur en scène vient de monter une pièce basée sur le livre au théâtre Habima, le théâtre national. En Israël, les gens n'ont pas été choqués parce nous savons tous ce qui se passe. Les choses choquantes dont je parle ne sont pas choquantes en Israël parce

© *Jean-Luc Bertini*

ENTRETIEN AVEC YISHAÏ SARID

qu'elles sont bien connues, nous savons où nous vivons. Nous savons qu'il y a du racisme et nous savons que nous sommes fascinés par la force.

À Treblinka, vous avez eu une conversation avec une jeune Sépharade israélienne qui vous a dit qu'elle avait grandi « dans l'ombre de la Shoah ».

Cette jeune fille avait une solidarité sans réserve envers la tragédie juive, mais elle m'a raconté comment, chaque année à l'école, le jour de la mémoire de l'Holocauste, le professeur demandait qui avait eu de la famille victime de la Shoah. Ceux qui levaient la main étaient majoritairement ashkénazes, ils représentaient une sorte d'élite. Elle, elle ne pouvait que rester silencieuse, personne ne parlait de son histoire, elle n'existait pas. Comment pouvez-vous comparer l'histoire de gens venant du Maroc par exemple avec la tragédie qui a eu lieu en Europe ? Ils étaient dans l'ombre de la Shoah et cela les blessait. C'est comme dans une famille où, lorsqu'un des enfants est malade, toute l'attention se porte sur lui et pas sur les autres. C'est un sujet dont on parle maintenant ouvertement en Israël. Une série racontant l'histoire d'une famille d'origine marocaine et diffusée récemment a fait beaucoup de bruit. Une scène en particulier : le jour de la mémoire de l'Holocauste, quand les sirènes retentissent, le père de famille ne se lève pas. Quand les enfants lui demandent pourquoi il ne respecte pas la mémoire, il répond : « *Ce n'est pas la nôtre, ce n'est pas le jour de notre mémoire* ». Cela dit quelque chose de ce qui se passe dans le pays. La « mémoire » change tout le temps, c'est pour cela que c'est un monstre. On aimerait voir l'Holocauste comme une chose sacrée, intangible, mais c'est un phénomène humain qui continue à être humain, y compris avec des côtés déplaisants. On ne peut le conserver derrière une vitre, comme dans un musée. Et si on essaie de le faire, alors il devient figé, inerte, et on n'en tire aucune leçon.

Six feet under

« Non è la peste ! », s'écriait il y a peu une habitante de Venise. La peste a sévi dans la ville dès 1348, à nouveau en 1510 et en 1575-1576, emportant au passage coup sur coup Giorgione et son ancien élève Titien ; en 1630-1631 encore. « Ce n'est pas la peste » : Christine Boeckl analyse ce processus d'antonomase verbale et graphique au début de son ouvrage de 2000,* Images of Plague and Pestilence, *« le seul livre écrit d'abord dans une perspective d'histoire de l'art » sur ce sujet qui n'a guère inspiré les historiens de l'art depuis. Mais elle passe dès son premier chapitre aux « aspects médicaux de la peste bubonique et des infections de Yersinia pestis ». En temps normal, pareil détour ne serait mentionné qu'à titre de curiosité ; par les temps qui courent, satisfaire cette curiosité s'apparente à une impérieuse nécessité.

par Paul Bernard-Nouraud

Christine M. Boeckl
Images of Plague and Pestilence. Iconography and Iconology
Truman State University Press,
coll. « Sixteenth Century Essays & Studies »,
224 p.
(ouvrage publié en 2000)

« Ce n'est pas la peste », donc : ce n'est pas cette maladie du passé dont la simple évocation suffit à faire remonter une mémoire latente de la terreur, même s'il devient chaque jour un peu plus clair que ce n'est pas non plus une mauvaise grippe – et même si l'on s'effraie chaque jour un peu plus à imaginer les conséquences qu'une peste aurait aujourd'hui en comparaison de celle-ci, qui pourrait bien devenir une nouvelle *pestis*, pour reprendre le nom générique attribué indifféremment jusqu'au XVIIe siècle à toutes les épidémies qui frappèrent l'Europe après 1348.

Le bacille de la peste ne fut identifié que tardivement, en 1894, trois ans avant la mise au point de son vaccin, quatre ans avant l'identification de son agent transmetteur : la puce. Éliminer les rats qui les véhiculaient n'était donc pas une mauvaise méthode, pas plus que les longs becs des masques de médecins de peste au XVIIe siècle, qui présentaient cet avantage de les placer à un saut de puce de leurs patients, comme une distance sociale obligée et empiriquement découverte.

De même, note Christine Boeckl, suite à l'épidémie de Londres en 1665, un édit commanda d'enterrer désormais les cadavres « six pieds sous terre » (*six feet under*) afin de circonscrire leur contagiosité, laquelle peut effectivement survivre aux victimes. En tout cas, on ignorait encore que la peste noire pouvait prendre simultanément trois formes – septicémique, bubonique et pneumonique – et que, si la deuxième était visiblement la plus impressionnante et d'une virulence atteignant jusqu'à 65 % de mortalité, la troisième était la plus dangereuse, tuant 65 à 100 % des personnes infectées.

Aucune des épidémies postérieures à la Grande Peste de 1347-1348 ne fit cependant autant de victimes, la plupart des Européens ayant été partiellement immunisés par cet épisode qui décima au moins un tiers de la population. Le traumatisme fut tel, et ses répliques si nombreuses, que la peste s'inscrivit à la fois brutalement et durablement dans la mémoire des hommes, qu'elle entra dans la culture européenne, s'insinua jusque dans ses institutions, et que, sans cesser d'être le mal total qu'elle est en effet, elle put aussi être évoquée de manière figurée chaque fois qu'un péril nouveau pointait, fût-il de nature différente, l'antonomase évoluant en métaphore.

SIX FEET UNDER

Après la Réforme, par exemple, la littérature catholique commença à qualifier l'hérésie protestante de « peste », soutenue en cela par l'iconographie nouvellement promue par le concile de Trente. « *Les interprétations iconologiques des images tridentines de la peste confirment qu'au XVIIe siècle le thème de la peste devient une métaphore pour les questions sociales, politiques et religieuses* », écrit Christine Boeckl. Intégrée dans un cadre discursif et visuel, la peste devient à son tour un cadre explicatif, dont la puissance métaphorique tire sa légitimité de son pouvoir d'incarnation : chaque nouvel épisode de peste venant confirmer la réalité du mal, et, par rebond, par retour à l'autre terme de la métaphore, rappeler l'actualité de l'hérésie.

On peut, suggère Christine Boeckl, interpréter la célèbre *Peste d'Asdod* de Nicolas Poussin dans ce contexte, et il est possible que le tableau s'inscrive plus ou moins intentionnellement dans le sillage du programme tridentin. Au plan formel cependant, on sait qu'afin d'illustrer cet épisode de l'Ancien Testament Poussin prit modèle sur une gravure exécutée un peu plus d'un siècle plus tôt par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, *Il Morbetto ou la peste en Phrygie*, élaborée elle aussi à partir d'une source textuelle antique, en l'occurrence l'*Énéide* de Virgile, dont un vers est cité sur le piédestal de la statue représentée au centre de la composition : « *Ils abandonnaient la douceur de leurs souffles, ou traînaient des corps malades*. » Pour tout historien de l'art, cette remontée (depuis un texte antique vers une gravure renaissante, jusqu'à un tableau classique) constitue en quelque sorte la trajectoire interprétative idéale de l'œuvre en question, si parfaite qu'elle paraît exclure d'elle-même n'importe quel autre indice qui ne ferait qu'en brouiller la ligne claire.

Sans doute assez peu avertie de ces usages, l'historienne de la peste Jacqueline Brossollet se risqua à interroger l'éminent poussinien Anthony Blunt sur la connaissance que son peintre pouvait avoir de la peste qui ravageait Venise et Naples en 1630, soit à la date où Poussin entreprenait à Rome la réalisation de *La Peste d'Asdod*. « *Il me répondit courtoisement que ces détails ne l'intéressaient pas* », rapporte Brossollet dans sa préface au livre de Christine Boeckl. Réponse fort logique pour qui postule que l'art ne se mêle pas de réel.

Il ne s'agissait pourtant pas de rechercher vainement si le peintre avait eu ou non un contact avec la réalité de la peste, ni d'introduire dans l'analyse une hypothétique tradition orale dont il aurait pu se prévaloir, Boeckl avançant par ailleurs qu'elle « *aida à former l'imagerie* » de la peste. Il s'agissait simplement de réfléchir à la possibilité que Poussin ait pu chercher, par la rigueur de son classicisme même, en convoquant les textes, Raphaël, et à travers lui Virgile, à contenir la peur qui se répandait alors parmi ses contemporains, et peut-être en lui-même, en en livrant une vision qui fût à la fois authentique et claire, c'est-à-dire maîtrisée.

On a vu, à propos du livre de Patrick Boucheron, quelles fonctions peuvent occuper les images dans l'ordre classique afin de prévenir ou de résorber le désordre anomique lorsque celui-ci menace, et quel éclairage cet aperçu jette sur l'histoire de la notion moderne de peur, puisqu'il s'agit bien d'historiciser cet instinct : ce qui est devenu avec la peste une peur-terreur introduisit parmi les hommes, à grande échelle, pour la première fois depuis la chute de l'Empire romain, l'idée que le monde puisse n'être pas ordonnancé selon un grand dessein. Idée si terrifiante qu'elle a mis des siècles à faire son chemin, mais idée dont, à intervalles plus ou moins réguliers, des œuvres d'art permettent de soupçonner qu'elle a surgi et qu'on s'est efforcé de la conjurer, par le dessin notamment.

Malgré cela, la peste demeure « *un sujet abondant et cependant négligé* » par l'histoire de l'art, comme l'écrit encore Jacqueline Brossollet, négligence qu'a cherché à pallier Christine Boeckl dans son étude, poursuivant le travail amorcé en 1965 par sa mentor avec Henri-Hubert Mollaret dans leur ouvrage pionnier, intitulé précisément *La peste, source méconnue d'inspiration artistique* (1965). Brossollet et Mollaret ne faisaient certes qu'y poser quelques jalons, mais leur connaissance de l'histoire de la maladie les autorisait à avancer que « *nul autre cataclysme, ni les guerres, ni les famines ne constituèrent jamais une menace aussi effrayante que celle de la Mort Noire parce qu'elle était sans cesse en marche* ». Or, si l'insaisissabilité de la peste s'est résorbée dans sa maîtrise médicale et épidémiologique, celle-ci « *ne suffit pas à effacer le résidu archaïque de terreur légué à l'humanité par des siècles d'épidémie* ».

Dans l'histoire des hommes, et en particulier des Européens, la peste constitue bel et bien ce que les deux auteurs nomment une « cryptomnésie », une mémoire moins refoulée que cachée, toujours

« La Peste d'Asdod », de Nicolas Poussin (vers 1630-1631, musée du Louvre)

SIX FEET UNDER

à même d'être convoquée à nouveau, métaphoriquement ou par proxémie. L'épidémie de sida, à partir des années 1980, a en quelque sorte réveillé cette mémoire. « *Bien que d'innombrables maladies menacent la société moderne, seul le sida ajuste à lui la rhétorique visuelle de l'imagerie de la peste* », écrit Boeckl en 2000.

L'épidémie actuelle n'est pas le sida ; elle n'est pas non plus la peste ; et elle est encore trop proche, dans le temps aussi bien que dans l'espace, pour que l'on puisse déterminer avec quelque degré de certitude comment elle va s'insérer dans les représentations collectives, ni même si elle le fera par réajustement d'une iconographie préexistante, ou bien en en créant une nouvelle. Elle partage cependant avec la peste et avec le sida aux débuts de l'épidémie la caractéristique de se tenir à distance, de ne donner à voir les corps des malades que de loin, et de produire en conséquence une forme de sous-visibilité du mal, que ce soit du fait de la mise à l'écart des malades réels ou du confinement des malades potentiels. Même les effets psychologiques, politiques ou socio-économiques de l'épidémie, si on les imagine, paraissent d'une magnitude telle qu'elle reste hors de portée de notre compréhension.

Cette mise à distance pourrait alors avoir des effets déréalisants, reportant l'image des corps intubés et des cercueils scellés dans une zone où la conscience ne peut que difficilement faire la part de la mémoire et du cauchemar, sinon en en faisant une zone hantée, d'autant plus trouble que les corps commencent à s'habituer à ne plus se toucher les uns les autres, à ne plus éprouver l'autre de manière tangible, mais seulement comme une image lointaine – *intacte*. Dans cet éloignement pointe peut-être déjà un imaginaire d'êtres séparés, divisés par la peur et rejoints seulement, de loin en loin, par des paroles, des cris et des chants, proférés chaque soir dans la rue pour les gens d'à côté.

Le passé peut-il nous aider ?

En ces temps de catastrophe sanitaire, s'annonce une sévère crise économique aux mille conséquences. Ce sera un tournant dans l'histoire. La plupart des observateurs citent le siècle passé pour sensibiliser l'opinion, avec l'idée que l'histoire peut aider à comprendre l'ampleur de l'événement et à trouver une bonne voie de sortie : on se réfère, qui à la crise de 2008, qui à celle de 1929 ou à la fin de la Première Guerre mondiale ; on s'intéresse moins à la crise de 1973. Deux livres parus peu avant l'arrivée du virus fournissent opportunément de quoi réfléchir. Conçus pour des collections dites de vulgarisation –, celle d'Allen Lane chez Penguin Books, la collection « Repères » aux éditions de La Découverte –, ils présentent des synthèses des connaissances sur l'histoire du XXe siècle, et des points de vue étayés qui valent d'être examinés.

par Jean-Yves Potel

Ian Kershaw
L'âge global. Europe, de 1950 à nos jours
Trad. de l'anglais par Aude de Saint-Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat
Seuil, 744 p., 26 €

Anton Brender
Capitalisme et progrès social
La Découverte, coll. « Repères », 124 p., 10 €

L'ouvrage de l'historien britannique Ian Kershaw poursuit, en un second volume, son récit des principaux événements politiques et économiques jusqu'au milieu des années 2010. Le premier volume, intitulé *L'Europe en enfer*, couvrait la période 1914-1949 (Seuil, coll. « Points Histoire »). Kershaw s'intéresse aux grandes évolutions en se concentrant sur « *la complexité des changements aux multiples facettes survenus en Europe* ». Il ne donne pas un sens particulier à ces enchaînements qu'il qualifie de « *tours et détours* », de « *hauts et de bas, conduisant d'une période d'insécurité à une autre* » ; il préfère comprendre la mécanique des crises.

L'essai de l'économiste Anton Brender, lui, s'attache à une question qui a été l'emblème du siècle, qui a incarné ses espoirs de mieux vivre, la question du progrès social. Comme Kershaw, Brender constate les énormes avancées depuis la Première Guerre mondiale ; en économiste se faisant historien, il constate lui aussi « *des hauts et des bas* », et se demande quelles sont les forces qui les ont entraînés ou freinés. Brender met l'accent sur un facteur peu étudié par l'historien britannique : la pression, les contraintes imposées au capitalisme par les mobilisations sociales. Malgré des sensibilités idéologiques différentes, ces deux « livres d'avant » peuvent alimenter une discussion, déjà au cœur des préoccupations actuelles sur l'après-pandémie. Comment sortir de cette crise, en progressant ou en régressant ?

La fresque de Kershaw, brillante synthèse clairement exposée, peut en effet être approchée sous au moins deux angles. Le premier, celui du grand récit, met en ordre les soixante-dix dernières années sans tomber dans la démonstration téléologique à la gloire d'une nation ou de l'Europe. La périodisation retenue par l'auteur est conforme à celle de la plupart de ses prédécesseurs **[1]**, avec quatre « tournants » : 1948-1950 (reconstruction à l'Ouest et à l'Est, États-providence, guerre froide et menaces nucléaires des deux blocs) ; autour de 1973-1979 (chocs pétroliers, fin des trente glorieuses, néolibéralisme à l'Ouest, endettement et récession à l'Est) ; 1989-1991 (effondrement du bloc soviétique, fin de la guerre froide et réunification de l'Europe) ; 2008 (crise de la mondialisation financière). À cette échelle, 2020 sera certainement un cinquième tournant majeur.

LE PASSÉ PEUT-IL NOUS AIDER ?

Kershaw décrit ces changements sans perdre de vue les deux faces de l'Europe qui se structurent et se rattachent à des « blocs » opposés, à l'Ouest et à l'Est, les uns perdant leurs empires, les autres leur souveraineté qui est limitée par Moscou. Ses tableaux du tournant des années 1970 et de « *l'exposition internationale* » des années 2000 (la mondialisation libérale) montrent l'importance de ces moments. L'auteur signale notamment comment, à deux reprises, les orientations économiques et sociales choisies par la plupart des États – politiques néolibérales et/ou sociales-libérales – ont eu des conséquences ambigües sur le long terme. Les révolutions technologiques et la souplesse (depuis, on dit « flexibilité ») des organisations économiques et financières se sont souvent développées aux dépens du bien-être social des populations les plus démunies, en creusant les inégalités. Moins de progrès que prévu !

En se concentrant sur les enchaînements, Kershaw dégage des facteurs explicatifs. Il détecte ce qu'il appelle une « matrice ». Ainsi, dans son premier volume, il isolait quatre éléments (nationalisme, revendications territoriales, conflits de classe et crise du capitalisme) pour définir une « *matrice de l'autodestruction* » qui les combine, avec l'Allemagne nazie en tête. Après la guerre, l'histoire change les moteurs. Se succèdent une « *matrice de la renaissance* » (fin des ambitions allemandes, réorganisation de l'Europe en deux blocs subordonnés à deux superpuissances, essor économique et menace nucléaire) et une « *matrice de nouvelle insécurité* » (ralentissement de la croissance, révolution technologique, émergence d'un monde multipolaire). Ainsi, Kershaw fait de la crise du milieu des années 1970 le grand tournant de la seconde partie du siècle (titre d'un chapitre central), lequel se termine, selon lui, le 11 septembre 2001 à New York (il se départit du « *court XXe siècle* », 1914-1989, cher à Eric Hobsbawm).

Au-delà de ces querelles de césures (que nous laisserons aux historiens), s'impose une seconde approche de ce livre à bien des égards passionnant et… contestable. Il faut entrer dans les détails. Les présentations ou caractérisations de certains événements peuvent être discutées. On peut apprécier les analyses fines de la décolonisation du Commonwealth ou de la crise irlandaise, et ne pas suivre l'auteur quand il réduit l'intervention américaine au Vietnam à une volonté de « *contenir la propagation du communisme* » , ou bien quand il résume « 1968 » en Italie, en RFA et en France à une « *flambée d'étudiants mécontents* » manipulés par des « *experts* » en manifestations et des « *gourous intellectuels marxistes* ». Plus généralement, on trouvera trop faible son intérêt pour les idées et imaginaires politiques, les mécanismes de légitimation des régimes politiques, et l'histoire des États dans leurs relations avec leurs sociétés (ce qui est décevant de la part d'un historien qui a si brillamment analysé les mécanismes d'adhésion au régime nazi et à la personne de Hitler). Les pages consacrées à l'influence du communisme en France et en Italie, et à sa crise à l'Est, paraissent un peu courtes, même si l'auteur s'est appliqué, à juste titre, à comprendre comment les évolutions des deux côtés du « rideau de fer » pouvaient s'influencer mutuellement. Autre exemple, son étude des années 1960, disons entre 1962 (crise des fusées à Cuba, fin de la guerre d'Algérie) et 1975 (chocs pétroliers, écrasement du Front populaire au Chili, victoire de la révolution portugaise, accords d'Helsinki), si elle expose une époque, passe à côté de ce qui la définit. Elle délaisse, tout en les mentionnant, les profonds bouleversements culturels et sociétaux (qui ne se limitent pas aux Beatles, etc.), politiques et idéologiques, portés par les générations nées après la Seconde Guerre mondiale, phénomène radical magnifiquement analysé, pour l'Ouest comme pour l'Est, par Tony Judt dans son maître ouvrage, *Après-guerre*. Ce qui affaiblit la présentation des tensions politiques citées, leur sens fondamental, et en retour la violence du triomphe du néolibéralisme – de l'écrasement de la grève des mineurs britanniques (1984-1985) à la mise au pas de l'économie grecque dans les années 2010.

Idem pour les années 1990. Après l'effondrement du bloc soviétique (« *qui ne pouvait venir que d'en haut* » ?!), et avant le 11 septembre 2001, s'installe une période apparemment confuse dont l'historien ne semble pas trop savoir que faire (d'où ses hésitations à placer la césure historique en 2001 ou 2008) ; il sous-estime à l'évidence la signification et les conséquence à long terme d'expériences comme les guerres yougoslaves ou en Irak, le génocide des Tutsi, l'unification-annexion de l'Allemagne, la radicalité de la transition en Europe centrale, les choix du traité de Maastricht et les votes bafoués du référendum sur la constitution européenne.

En fait, et c'est sur ce point que la lecture du petit livre d'Anton Brender peut être éclairante, Kershaw semble négliger les logiques du

capitalisme. Brender montre au contraire comment celui-ci joue un rôle spécifique tout au long du XXe siècle, avant et après les trente glorieuses. En citant abondamment les travaux socio-économiques, notamment ceux de Thomas Piketty, il fait le constat suivant : le capitalisme n'est pas par lui-même un facteur de progrès social, tout dépend des pressions qu'il subit de la société. Sans se lancer dans une histoire des luttes sociales, Brender décrit « *à grands traits, les mécanismes de l'interaction entre le capitalisme et les sociétés dans lesquelles il a connu son essor,* […] *pourquoi les mécanismes, hier à l'origine d'avancées sociales, sont aujourd'hui enrayés* ». Sa description détaillée des « *quarante ans de dérive* » depuis le triomphe de l'idéologie libérale dans les années 1980 éclaire à bien des moments, comme un sous-texte, le récit de Kershaw.

L'historien britannique insiste sur le « *double visage de la mondialisation* » à l'origine d'une « *nouvelle dynamique économique* », laquelle améliore le confort matériel, change les modes de vie (« *une véritable aubaine* »), tout en accroissant les disparités et en excluant une partie de la population. L'exposition de l'Europe au terrorisme lui semble en être une conséquence. Après avoir longtemps exporté la violence vers ses colonies, elle la voit revenir chez elle. Anton Brender, qui constate la même évolution, voit d'abord dans la mondialisation libérale une remise en cause de l'équilibre – certes fragile – entre les pressions sociales, les politiques publiques et l'organisation du capitalisme qui s'était installé après la Seconde Guerre. Avec la libéralisation financière mondiale, « *le capitalisme s'est globalisé et a mis les territoires en concurrence* », une concurrence qui s'intensifie et devient vite « *une force de régression sociale* ». Ça se joue sur le terrain de l'emploi (« *déclassements individuels* »), puis des territoires : certains, jadis marginaux, vont attirer les investissements et produire des matières premières. Le phénomène prend une dimension géopolitique majeure lorsque, au milieu des années 1980, la Chine entre en jeu. Son « *insertion dynamique* » dans l'économie mondiale et le pragmatisme du Parti communiste chinois « *mettent en échec* » les pays dits avancés : captation de filières industrielles (notamment l'habillement, les médicaments ou les équipements sanitaires), pression sur la masse salariale des secteurs industriels des pays développés et montée de l'épargne chinoise. La Chine devient l'usine du monde.

Crise de 1973 © The U.S. National Archives/David Falconer

Le contexte de la révolution technologique qui s'accélère dans les années 1990 (généralisation de l'internet) introduit d'autres changements dans la composition des emplois, accélère l'interdépendance des économies et accuse les inégalités sociales. Pour Brender, « *face à ces tendances, beaucoup de sociétés occidentales se sont révélées étonnamment myopes* », les gouvernements se sont limités à des politiques à courte vue qui, malgré quelques pansements conjoncturels, n'ont fait qu'entretenir les tendances de long terme, au lieu d'assumer leur « *responsabilité sociale* ».

Ian Kershaw se défend de prédire quoi que ce soit, « *la boule de cristal reste embuée* », insiste-t-il. Anton Brender annonce combien il sera difficile, pour « *les pays avancés* », de « *retrouver le chemin du progrès social* » ; « *le risque de régression est réel* ». Pour les deux auteurs, il n'y a pas de doute : les leçons du passé doivent aider à comprendre le présent.

1. **Kershaw cite particulièrement : Eric Hobsbawm, *L'âge des extrêmes*, Complexe, 1994 ; Tony Judt, *Après-guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945*, Armand Colin, 2007 ; Mark Mazower, *Le continent des ténèbres. Une histoire de l'Europe au XXe siècle*, IHTP-CNRS-Complexe, 2005.**

Chicken song

Le chant du poulet sous vide, *de Lucie Rico, est un récit inhabituel qui donne la chair de poule. Dans ce premier roman aux phrases incisives comme des coups de serpette, le lecteur suit Paule, héritière d'une exploitation de poulets* « élevés à l'eau de source »*, qui accomplit les dernières volontés de celle qu'elle nomme* « la mère ». *La jeune femme écrit en guise de réparation les biographies des poulets qu'elle doit exécuter et vendre sur le marché.*

par Jean-Acier Danès

Lucie Rico
Le chant du poulet sous vide
P.O.L, 272 p., 18,90 €
(13,99 € en format numérique)

Tout en caressant l'urne funéraire de sa maman, Paule devient l'observatrice intranquille d'une vie campagnarde qu'elle ne parvient à rejeter, mais dans laquelle elle ne s'intègre pas. Par ces récits de vies de poulets, elle apporte un témoignage que le roman de Lucie Rico absorbe, tel quel. Ces témoignages le structurent, l'incarnent, et lui donnent un timbre.

Car, de la basse-cour au deuil, mais aussi de l'héritage à l'hommage, Paule Rojas est une narratrice orphique pour qui la poésie n'est que l'harmonie du cri. En écoutant ses oiseaux caqueter, elle s'en occupe en mère gâteuse et endiablée, pour qui la littérature est un billot de boucher. Incarnation de l'abandon, celui de ses propres parents comme de son sol, « *des lopins de garrigue* […] *que l'on nomme rarement sur les cartes de France* », Paule traduit l'échec d'une vie en communauté.

Mais elle ne reste pas inactive : elle essaie coûte que coûte de repeupler son quotidien et de faire son deuil. En dépressive consommée, elle alterne entre une lucidité extrême vis-à-vis de ses congénères (poulets, mais également humains) et une démesure hilarante. Comme le lecteur, les poulets de Paule ne connaîtront pas de vie morne : elle s'en charge à coup de whisky dans l'abreuvoir et n'hésite pas à faire du poulailler un *dance-floor* nocturne au public perplexe.

Voilà qu'Orphée est en route pour une descente aux enfers qui paraît inconsciente, mais qui n'en est pas moins âpre. Alors qu'elle renouvelle sa volaille par des Crèvecœur, à la place des Faverolles de sa maman, les poulets sont doublement menacés : leur vente se fait de plus en plus rude sur la place du village, et des mystérieuses attaques les déciment. Cela va à l'encontre de ses projets : Paule, la mère poule contrariée, aimerait créer un lien, fédérer, être aimée. Or, même les habitués du marché sont perplexes et la rejettent avec véhémence.

Vainement légataire de la famille Rojas, elle cherche un soutien. Elle ne le trouve pas auprès de Louis, son mari, architecte de grands ensembles, mais auprès de Fernand, « *à la veste d'explorateur* », à la poignée de main facile, à la finance habile. Sous son influence, Paule Rojas quitte la garrigue maternelle pour un immeuble impersonnel afin de suivre les plans de Fernand dans un projet qui, elle l'espère, unira tous ceux qu'elle aime : Louis et les poulets. Ou peut-être est-ce la même chose : « *Il n'avait que quatre doigts. La majeur manquait. Elle avait pensé : il a des pattes de poulet.* »

Si la marque de fabrique de cette entreprise juteuse, qui s'inscrit désormais sur la cellophane sous le nom des *Poulets de Paule*, ne semble pas avoir changé, en réalité c'est toute la logique de l'hommage avant l'assiette qui semble contrariée. Les poèmes, qui étaient comme des hagiographies sensibles de poulets, deviennent des condamnations acides des caractères humains. Voilà que la biographie n'est plus ce petit hommage orphique qui rêvait de compenser la mort de ces animaux tant aimés et de leur donner une ultime sépulture, c'est d'avantage un placement

© *Jean-Luc Bertini*

CHICKEN SONG

commercial, un amusement pour les clients citadins, un travail pour Fernand.

La forme de sensualité que Paule inscrivait dans ces dernières lignes s'étouffe au milieu de l'élevage en batterie. Éloigné de son milieu d'origine, le poulet Aval, celui que Paule et Louis voulaient domestiquer, leur fils adoptif, meurt comme un vulgaire pigeon. « *Il serait tout à fait insignifiant de réaliser un livre sur les vies de poulets. Leur rendre hommage, c'est autre chose, raconter leur vie pour accompagner leur mort, leur dresser des monuments posthumes* ».

Dystopie du poulet fermier, le premier roman de Lucie Rico est d'abord charmant, puis obsédant, et menaçant. Il vole de ses propres ailes grâce à une écriture qui contrebalance le loufoque et le savoureux avec le cru et le sanguinolent, dans un effet toujours renouvelé de surprise. Ce qui l'emporte jusqu'à la fin, plus que le dégoût végétarien, c'est un rire jaune, une forme de rocambolesque narquois au scénario bien fourni, sans doute très propice au passage à l'écran. Il faut passer outre les premières descriptions volontairement *gore* et acrimonieuses de ce récit pour comprendre sa sensibilité maîtrisée, suivre ses jeux d'onomastique ou de symbolique. Certes, nous pourrions regretter la mise en œuvre d'un scénario « à plusieurs », mais le lecteur appréciera alors le fait qu'il ne tombe pas dans la facilité.

On ne saurait dire, enfin, si ce récit s'adresse aux citadins ou aux villageois, tant la frontière entre les deux semble plus que jamais n'être qu'un mirage. On ne saurait dire non plus s'il s'agit d'un blâme comique de tous ces grands supermarchés inanimés, qui font passer l'image de marque avant les qualités du vivant, ou si Paule hausse la voix dans un thriller anti-cannibaliste qui efface le sang par le sang. Quoi qu'il en soit, Lucie Rico fait avancer son héroïne sur la voie qui la conduira des châtiments au crime. Dans un hommage réussi aux gentils poulets, elle semble nous demander derrière la caméra : après tout, les Français ne sont-ils pas des coqs ?

L'écrivain face au monstre

Ismaïl Kadaré a pu paraître ces derniers temps un peu oublié, mais son œuvre n'en demeure pas moins un jalon de la littérature européenne du XXe siècle. Jean-Paul Champseix, spécialiste de littérature comparée et fin connaisseur de l'Albanie, nous invite à (re)lire ses denses romans en lutte avec l'État paranoïaque d'Enver Hoxha.

par Ulysse Baratin

Jean-Paul Champseix
Ismaïl Kadaré.
Une dissidence littéraire
Honoré Champion, 484 p., 55 €

Peut-on écrire pendant quarante ans une œuvre subversive sous le totalitarisme, en réchapper et laisser à la postérité des romans lisibles malgré l'effondrement du régime ? Ismaïl Kadaré, né dans la ville de Gjirokastër en 1936, apporte la preuve qu'une telle dissidence peut survivre, dans tous les sens du terme, à la dictature et à son empreinte. Il y a là des paradoxes immenses, éclairés par Jean-Paul Champseix. On peut n'avoir jamais craint les monstres d'un parti-État et rester pétrifié d'angoisse à la lecture du *Palais des rêves* (1981). Maintenant que le Coca-Cola coule à flot dans n'importe quelle auberge des Balkans, on se rend d'autant mieux compte de la grandeur d'un propos qui excède de très loin le folklore ou le moment antitotalitaire. Enver Hoxha est mort il y a trente-cinq ans, à Tirana des adolescents escaladent sa pyramide funéraire profanée depuis longtemps et l'Albanie espère entrer dans l'Union européenne. Pourtant, même retenus à l'épave immergée du stalinisme, les romans de Kadaré conservent leur puissance d'effroi.

Mais, à trop les décontextualiser, on risque de ne pas saisir la singularité de ces textes. Toute l'utilité du travail de Jean-Paul Champseix réside dans une lecture méthodique, texte après texte, restituant des dizaines d'années de stratagèmes esthétiques et politiques face à l'État. « *Écrivain national mais non officiel* », Kadaré échappa à la répression : « *Les tyrans se donnent le beau rôle de protéger le grand écrivain et manifestent aux yeux de tous que l'arbitraire est consubstantiel au despotisme*. » Sans doute connut-il la censure pure et simple comme la relégation, mais la précocité de sa célébrité devait le mettre à l'abri de la terrifiante brutalité du régime : *Le Général de l'armée morte* paraît en 1962, l'auteur a vingt-cinq ans.

Loin de l'hagiographie, l'ouvrage de Champseix, à juste distance, déplie les louvoiements et les tactiques d'un homme qui cherche à survivre comme écrivain libre. Ces enchevêtrements s'avèrent parfois ambigus, comme l'atteste le désir de Kadaré, qui se savait lu par le dictateur (premier et unique lecteur ?), de modifier la ligne d'Enver Hoxha par son roman *L'hiver de la grande solitude* (1972). Au moyen d'une enquête méticuleuse, Jean-Paul Champseix restitue ce jeu du chat et de la souris. Revenant des années plus tard sur ses naïvetés politiques de jeunesse (il avait alors trente-six ans), Kadaré se dépeint comme « *faisant ce qu'avait fait plus ou moins un Molière. Le tribut, je ne le paierais pas au régime mais directement au dictateur* ».

Y avait-il double jeu ? Certains l'affirment, et Champseix n'omet pas ces critiques, rappelant qu'« *à mesure que l'auteur gagnait en notoriété, sa réputation d'opposant "toléré" se dessinait* ». Soit une place complexe dans le champ du pouvoir albanais, à la fois consacré et en dehors, intouchable en raison de son succès international sans jamais cesser d'être menacé. Cette position ambivalente se retrouve dans l'esthétique de Kadaré elle-même. Tout en se réclamant d'une filiation littéraire classique, l'écrivain a souvent interrogé le modernisme. Comme si, face à l'histoire, Kadaré avait croisé Homère, Shakespeare et un avant-gardisme littéraire en partie muselé par l'État.

Tout le propos se lit avec d'autant plus d'intérêt que Champseix insère dans ses analyses littéraires serrées des informations de première main, archivistiques (émanant notamment des dossiers de la Sigurimi, la police secrète albanaise) ou issues d'échanges directs avec l'écrivain. Cela rompt non sans bonheur le format universitaire

Ismaïl Kadaré (premier à gauche) avec les écrivains Dritëro Agolli, Lazër Stani et Aziz Nesin © CC/Kosta Korçari

de ce riche ouvrage. À travers l'examen des romans se dessine un combat de longue haleine, parfois à feu doux, parfois bien plus brutal, qui ne s'arrêta qu'avec l'exil en France en 1990. Kadaré ayant continué à écrire jusqu'aujourd'hui, on rappellera que cette somme clarifie les enjeux d'une certaine période de sa carrière. Pour ressaisir une telle œuvre, il fallait un comparatiste et un spécialiste de l'histoire politique albanaise. Jean-Paul Champseix est l'un et l'autre.

De manière plus inattendue, son ouvrage dessine insensiblement une vie de Kadaré et finit par ressembler un peu… à un roman de Kadaré. Quelque chose d'indécis se déroule, un combat dont on ne maîtrise pas tous les tenants et aboutissants, des machinations lointaines ourdies contre un personnage muet. Un homme en long manteau sombre passe au croisement du boulevard Saint-Michel et de la rue Soufflot. Il pleut.

Avec Rimbaud à Paris

C'est un été caniculaire, « le énième ». L'un des pires qui puisse s'imaginer et surtout se sentir. Léo a choisi de rester reclus dans l'appartement qu'il partage d'ordinaire avec sa mère. Ce sera une saison singulière, celle des révélations pour l'adolescent que met en scène, dans* Azur noir*, Alain Blottière. Un roman entre ciel et nuit, un roman en couleurs. On pourrait parler de saison en enfer, à condition aussi de penser à son bel avers, celui du désir et de la beauté.

par Norbert Czarny

Alain Blottière
Azur noir
Gallimard, 160 p., 16 €

Au cœur de bien des romans écrits par Alain Blottière, un adolescent. On retiendra Simon, sorte d'alter ego de Thomas Elek dans *Le tombeau de Tommy*, roman autour du groupe FTP-MOI de l'Affiche rouge, mais aussi Baptiste devenu Yumaï dans *Comment Baptiste est mort*. Le romancier voit dans ces jeunes figures des moments, des éclats d'existence. Un point commun entre les trois romans que je cite : l'exclusion ou la réclusion. Elek est devenu un combattant parce que les nazis lui avaient interdit de vivre comme à tous les Juifs, et qu'ils le pourchassaient ; Baptiste est enfermé dans une caverne au sud de l'Égypte, après avoir été enlevé par un groupe terroriste, et il connaît une lente métamorphose. Enfin, la canicule qui écrase Paris, et qui menace la terre entière car son vent de sable et de poussière vient de loin et remonte, cette canicule contraint Léo à rester chez lui, à ne sortir que de façon occasionnelle.

Un autre mal atteint Léo : il devient aveugle. On verra que c'est un peu plus compliqué (et plus simple) que cela, mais le fait est là : des « *bouffées d'ombre* » l'assaillent : « *Les raisons d'assombrir ou de ne rien voir ne manquaient pas, dont la principale : l'éblouissante certitude que tous les malheurs du monde ne pouvaient désormais qu'empirer* ». Le roman est traversé par ce vent chaud, donne à vivre cette sensation d'étouffement que nous avons connue, et les effets que cela produit sur toutes les perceptions tactiles, olfactives ou visuelles, rendues plus aiguës, violentes.

Léo, dont la mère est partie faire un trekking en Finlande, choisit de se couper des réseaux, d'empêcher le flot d'informations de l'atteindre. Il s'écarte de ses proches, d'Iris qui l'aime, de ses copains de lycée, et, pour le dire plus globalement, il quitte son temps. Il s'est en effet aperçu que Verlaine, hébergé par ses beaux-parents, les Mauté, a vécu dans l'appartement qu'il occupe, 14 rue Nicolet ; il y a accueilli Rimbaud à son arrivée de Charleville. Le jeune homme perçoit l'odeur nauséeuse d'encaustique et de ragoût froid que le poète a dû d'emblée détester, presque autant que le conformisme de ses hôtes.

Pour Léo, Rimbaud est ce poète que, lycéen, il a étudié avec Benatti, son professeur de lettres. Mais étudier n'est pas lire et encore moins découvrir. L'écoute de « Roman » dit par un vieux comédien réputé le met en rage, presque autant qu'entendre Charles Cros dire des poèmes aurait mis en rage le jeune Rimbaud. Il commence à s'identifier au poète. Il lit *Œuvre-vie*, la somme entreprise par Alain Borer, apprend tout ce qu'il faut savoir, et s'immerge en un autre siècle : « *Rimbaud serait son chien d'aveugle dans des paysages de rêve, des mondes illuminés qu'ils soient perdus ou imaginés* ». La ville de Paris que Léo se représente est celle que les deux poètes et amants ont arpentée, pendant le séjour d'Arthur rue Nicolet, et après, quand, expulsé de l'appartement, il a vécu à l'hôtel des Étrangers, ou vers le boulevard Raspail. Léo suit le jeune génie dans un bouge de la rue Galande, se le représente errant dans la ville, faisant ici ou là ce que Verlaine appelle ses excentricités, provoquant les bourgeois, les rassis, ou les poètes de son temps qu'il méprise et défie, sans crainte de prendre des coups (il n'hésite pas à en donner).

Léo « voit » Rimbaud et Verlaine, comme il voit les couleurs puisque pour lui « voyelle » contient

ce verbe. Dans un passage consacré à ce sonnet, l'adolescent démonte les interprétations des universitaires, les gloses qui étouffent le poème. Ce n'est pas un long et lent démontage, mais cela sonne juste. De voir à s'identifier, il n'y a parfois qu'un pas et Léo le franchit. Est-ce affaire de couleur d'yeux ? Ernest Delahaye, meilleur ami du temps de Charleville, évoquait ceux d'Arthur : « *Sa seule beauté était dans ses yeux d'un bleu pâle irradié de bleu foncé, les plus beaux yeux que j'ai vus* ».

Les yeux de Léo fascinent Julie, sa voisine, une trentenaire avec qui il fait l'amour. Elle l'attire bien plus qu'Iris ne l'a jamais fait : la jeune fille est belle, sans doute attirante, mais il lui manque la fêlure et, quand elle l'appelle pour le voir et lui parler, il ne sent pas ce qui peut le surprendre. Julie, au contraire l'attire ; il la pense folle, elle peut écrire ou dire une phrase d'un jet, sans s'arrêter, elle voit en lui « *un ange* » et aime ses yeux « *comme une glace bleue d'iceberg* ». Des yeux qui le font souffrir et qu'il met en danger avec un tatouage portant ces quelques lettres : RIMB. Un docteur Lalumière, ophtalmologue, saura l'aider à vaincre ce trouble, cette peur de la cécité, mais on sent bien que voir est autre chose. À l'exemple de son poète de chevet, il veut « *devenir non voyant au réel et voir comme jamais les autres ne voient* ». Il voit aussi Rimbaud écrivant cette fameuse *Chasse spirituelle* jamais retrouvée, dans la chambre partagée avec Forain rue Campagne-Première : « *Une émotion mystérieuse le saisissait à des moments imprévus, déferlait dans son corps en une vague d'images qu'il fallait alors absolument écrire et il devait tout abandonner, se saisir de son porte-plume, le tremper dans l'encrier puis jongler avec elles, avec des souvenirs aussi, des sensations anciennes, des rêves d'amour, des visions furieuses, des mots nouveaux, des formules magiques qui tombaient du ciel.* »

Léo lui-même écrit deux poèmes, deux sonnets qu'il envoie à Benatti et à Alain Borer. Il renouvelle ainsi le geste du jeune provincial, avec ses correspondants parisiens, Banville et Verlaine. Le premier lui répond en professeur qu'il est, avec inquiétude et maladresse, craignant de mal dire, le second avec la verve et l'érudition qui le caractérisent. On verra, mais je n'en dirai rien, que ces lectures seront importantes puisqu'il retrouvera son professeur en ce milieu d'été si singulier.

Autoportrait d'Arthur Rimbaud à Harar (1883)

Singulier parce que, outre Julie et Benatti, Léo découvre monsieur Printz, son voisin très âgé qui a traversé le siècle, et connu l'épreuve de l'Occupation. Le vieil homme qui attend la mort a perdu Simon, son meilleur ami, fusillé comme résistant. Simon (c'était aussi le prénom du héros dans *Le tombeau de Tommy*), Léo le voit en photo, sur un mur chez monsieur Printz. Les présences demeurent, les souvenirs, et surtout la musique, celle de Fauré chantée par Gérard Souzay, sur des poèmes de Verlaine. Léo n'est plus de ce temps, n'est plus d'aucun temps : « *Le temps chez Rimbaud n'avait pas d'importance, on pouvait jouer avec lui comme un enfant joue, imaginer qu'on serait à la même seconde il y a très longtemps ou dans les siècles à venir, alors que cent cinquante ans après le poète, dans la même chambre, les flammes d'un monde bientôt en cendres léchaient les volets clos.* »

La canicule prend des allures de catastrophe ; les connexions internet ralentissent car les serveurs sont obstrués par le sable ou la poussière, Léo sent qu'il faut partir, se mettre en route. Il traverse une ville déserte, qu'abandonnent touristes et habitants. C'est une vision qui nous serait presque familière, (paradoxalement) glaçante donc et, en même temps, on sent que Léo a franchi des étapes, qu'il peut aller plus loin, ailleurs, comme son modèle, l'éternel fugueur, en chemin vers cet azur noir, une couleur de plus dans le nuancier que déploie ce roman à la fois bref et intense.

Esquif Poésie (4)

Poésie pour un printemps confisqué

Quatre recueils d'Ariel Spiegler, Cécile Coulon, Sophie Martin et Alexandre Bonnet-Terrile, ainsi qu'un essai autour du courage des poètes par Sophie Nauleau.

par Marie Étienne

Sophie Nauleau
Espère en ton courage
Actes Sud, 80 p., 13 €

Dans son livre sorti en février dernier pour un Printemps des poètes vite muselé par le virus, Sophie Nauleau, qui dirige la manifestation (créée et animée par André Velter, à qui a succédé Jean-Pierre Siméon), a eu la belle intuition de célébrer le courage en rassemblant des poètes qui en ont fait preuve.

Certains d'entre eux connurent l'enfermement. Emily Dickinson, depuis la maison familiale qu'elle ne quitta guère, adresse au lecteur, en le tutoyant, une exhortation dans laquelle on entend l'expérience de la souffrance et l'élévation spirituelle : « *Si ton Courage te fait défaut / Va au-delà de ton Courage* ».

Théophile de Viau écrivit sa longue *Plainte de Théophile à son ami Tircis* durant les vingt-trois mois de son incarcération dans le cachot de la Conciergerie où séjourna Ravaillac avant d'être écartelé en place de Grève. Après avoir été libéré mais banni, il mourut d'épuisement et probablement aussi d'une poudre blanche qui lui fut administrée pour un sommeil dont il ne se réveilla pas. Il faudrait, écrit Sophie Nauleau, « *honorer le brillant poète de cour adulé autant que le prétendu libertin condamné au bûcher* ». Lequel prédisait : « Toute cette infamie accroîtra mon honneur. »

On trouve aussi dans cet essai le Syrien Adonis, le Franco-Chinois François Cheng, le Palestinien Mahmoud Darwich, l'Argentin Juan Gelman, le Tourangeau Yves Bonnefoy, le Parisien Gérard de Nerval ; quelques femmes, parmi lesquelles Catherine Pozzi et Alicia Gallienne, qui estimait, dans son livre *L'autre moitié du songe m'appartient* (récemment paru chez Gallimard dans l'édition de Sophie Nauleau, avec une préface de Guillaume Gallienne), que « *le courage, c'est aussi renouveler le doute* » ; une tortue qui prend son temps pour voyager sans se faire écraser (elle figure sur la couverture) ; un peintre qui célèbre le noir, Pierre Soulages ; une cathédrale récemment sinistrée…

J'en viens à présent aux trois poétesses et un poète que j'avais retenus pour fêter un printemps qui nous est interdit sinon depuis nos fenêtres, parce que leurs livres sortent du rang. Il se trouve en outre que tous quatre sont jeunes, ce qui n'est pas forcément une tare. La plus âgée a 34 ans, le plus vert en a 21.

Ariel Spiegler
Jardinier
Gallimard, 104 p., 11,50 €

Cécile Coulon
Noir volcan
Préface d'Alexandre Bord
Le Castor Astral, 150 p., 15 €

Sophie Martin
Classés sans suite
Flammarion, coll. « Poésie », 96 p., 17 €

Alexandre Bonnet-Terrile
Via Boston
Préface d'Olivier Barbarant
Le Castor Astral, 160 p., 14 €

Commençons par l'aînée, Ariel Spiegler, née à São Paulo, agrégée de philosophie, dont le savoir acquis ne nuit pas au talent poétique, au contraire, son talent surprend, enchante, par son irrévérence formelle, ses trouvailles, sa fraîcheur. Une autorité tranquille, sans pose aucune, une grâce, une grandeur, dont un seul poème ne pourra donner qu'une idée très partielle.

ESQUIF POÉSIE (4)

« Reviens petite musique de décembre.

Reviens berger

qui marches sur les plages

appeler deux frères en plein soleil,

reviens demander de l'eau, renverser les tables,

reviens sur un petit âne. »

Jardinier est son deuxième ouvrage.

Cécile Coulon a 31 ans, elle vit en Auvergne et a déjà publié sept romans qui lui ont apporté la notoriété. *Noir volcan* est son deuxième ouvrage de poésie. Elle écrit une poésie autobiographique proche de la narration, à la fois simple, directe (avec elle, « les poètes sont descendus de l'Olympe ») et rythmée par des refrains. Elle séduit par une indéniable sincérité et par une détermination qui est, davantage que de la hardiesse, l'expression d'une force intérieure.

« Elle m'a appelée tout à l'heure pour me dire

qu'on t'avait trouvé sur le canapé chez toi.

Un samedi matin. On t'a trouvé.

Elle m'a appelée pour me dire,

avec des épines dans la gorge,

je les sentais même si elle est sur une île et moi

dans un appartement de la rue Ballainvilliers,

elle m'a appelée pour me dire

que tu n'as ni l'âge, ni le corps,

pour mourir de ces choses-là. »

Extrait du poème « Rodolphe »

Sophie Martin a 33 ans, elle est bibliothécaire à Paris. Après deux brefs récits publiés sous un pseudonyme, elle fait son entrée dans le monde de la poésie avec *Classés sans suite*, une série de récits-poèmes, sur le thème de l'amour disparu, de l'attirance non réciproque, restitué avec humour, une apparente désinvolture et un vrai désarroi. C'est drôle et c'est poignant. Sophie Martin sait tenir en haleine les lecteurs, à défaut de garder ses amoureux.

« Je ne vais plus le voir

Je vais me refaire un peu de négligence moi aussi

Et j'irai à nouveau le chercher

Nous nous entendrons bien à nouveau

Comme avant

Ça ne nous mènera nulle part

Comme avant

Je vais me refaire un peu de courage

Il en faut pour aller nulle part

Pour rire sans solide raison

En attendant

Je suis très bien toute seule

À peine s'il me manque parfois quelqu'un à qui dire que je suis bien toute seule »

Extrait de « Quelques histoires avec Pierre Tisserant »

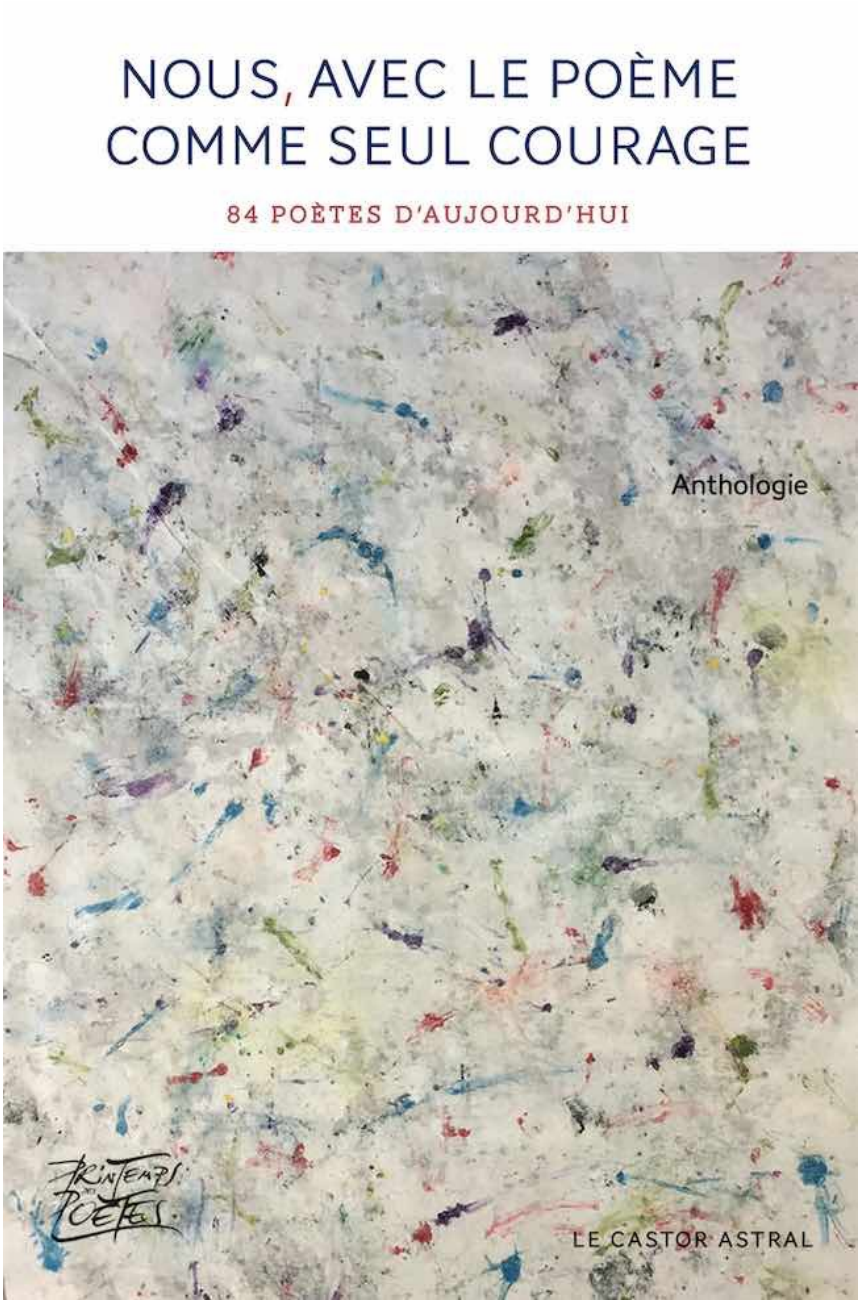
Alexandre Bonnet-Terrile a 21 ans. *Via Boston* (nom d'une rue de Rome) est son deuxième livre de poésie. De lui, Olivier Barbarant écrit dans sa préface : « *Pas un mot qui déborde, qui bave, qui s'avachisse : cela tient.* » Il y a dans ses poèmes une maturité, une netteté, une scansion moderne qui l'apparenteraient à Michel Deguy ou à Jacques Roubaud, dont il se réclame ; et qui tirent certains d'entre eux vers la maxime : « *Quelqu'un devant le monde ; c'est temps de fin ; c'est moi.* »

« Le tout et le n'importe quoi : qui sont la même chose et rassise et dangereuse ; ce dont il faut s'éloigner. Nous savons bien que la poésie est capable de tout : nul besoin d'accumuler les preuves. Réduisons notre terrain de jeu, ou ne le réduisons pas, mais donnons-nous des règles pour le parcourir ; cessons de nous complaire dans l'errance puisque cette errance perd chaque jour un peu plus de son charme et de son énigme.

Et redressons-nous ! Nous sommes tous bossus ! Et ces pieds qui traînent ! Allons ! Qu'ils trouvent la cadence et qu'ils la gardent ! Et ces nombrils, ces fesses, ces sexes aux quatre vents, couvrons-les avant que ça ne prenne froid ! »

Extrait de « Préface aux poèmes à venir »

Clôturons cette traversée express de quelques livres à ne pas oublier par une anthologie qui parcourt elle aussi à grands pas le paysage contemporain du poétique, sans tout citer, bien entendu. Avec quelques trouvailles réconfortantes.



ESQUIF POÉSIE (4)

Nous, avec le poème pour seul courage.
84 poètes d'aujourd'hui
Anthologie réunie et présentée
par Jean-Yves Reuzeau
Le Castor Astral, 400 p., 15 €

Voici un poète, choisi parmi bien d'autres, pour quelques vers prémonitoires, bien que produits en d'autres temps, pour d'autres circonstances.

François Heusbourg, né à Paris en 1981, est poète, éditeur, traducteur, notamment d'Emily Dickinson.

News

Qui êtes-vous ?

Je ne reconnais pas

vos voix – est-ce

la distance ?

The Voice Of Energy

On a perdu le code

on a perdu la clef

les voix indéchiffrables

accouplées au métal

ich bin… enfermé, enfermé.

Vertu Dieu !

L'éthique intellectuelle est un sujet à la fois classique et encore peu étudié. Dans cette synthèse alerte et claire, Roger Pouivet en trouve les fondements dans la théorie thomiste des vertus : Dieu nous a faits tels que nous sommes voués à réaliser notre rationalité. Un athée ne peut pas être géomètre, et il ne peut pas être vertueux intellectuellement non plus.

par Pascal Engel

Roger Pouivet
L'éthique intellectuelle.
Une épistémologie des vertus
Vrin, 322 p., 13 €

Nous vivons dans une époque très morale : on consomme « éthique » et l'on dénonce, blâme et censure à tout-va, en particulier des artistes, des écrivains, des intellectuels. Mais les fustige-t-on pour avoir fait des livres nuls ou pour avoir présenté des œuvres hideuses au public ? Pas du tout. On leur reproche leurs positions politiques et sociales, ou leur passé sexuel. On n'invoque plus, comme à la Libération pour les écrivains collaborateurs, le « droit à l'erreur ». Cela ne laisse pas de surprendre : un écrivain ou un penseur ne devrait-il pas avoir à rendre compte d'abord de ses travaux dans le domaine de l'esprit ?

Mais quel serait le domaine propre à l'éthique intellectuelle ? Il y a au moins trois positions possibles. Selon la première, celle-ci n'est pas autre chose que l'éthique tout court : si un intellectuel est honnête et humble, ou à l'inverse malhonnête et arrogant, il ne l'est pas en un sens différent d'un individu ordinaire. Selon la seconde, l'éthique intellectuelle est seulement le fait de respecter des normes propres au travail intellectuel, qui sont des « règles de bonne pratique ». Selon la troisième, il y a des analogies, mais pas de lien systématique entre les évaluations intellectuelles et les évaluations éthiques.

Pour examiner ces questions, il faut dévider toute une bobine de questions emmêlées : qu'est-ce qu'une évaluation morale ? Une évaluation épistémique ? Comment circonscrire le domaine de l'intellect ? Comment distinguer les évaluations théoriques des évaluations pratiques ? Quels sont les concepts normatifs appropriés : la norme, la règle, le devoir, le bien ou le mal, la vertu ou le vice ? Les normes et valeurs sont-elles individuelles ou sociales ? Selon les réponses qu'on donnera à ces questions, il y aura différents styles d'éthique intellectuelle, y compris des réponses sceptiques ou nihilistes, qui nous disent que, quand il s'agit de création artistique ou même scientifique, tout est permis.

Roger Pouivet répond en défendant résolument une éthique intellectuelle d'inspiration thomiste : le vrai est le bien de l'intellect, qui se réalise dans l'exercice de certaines vertus, celles sur lesquelles la tradition chrétienne s'est construite : l'humilité, la persévérance, la sobriété, la studiosité et la sagesse, opposées à des vices comme l'arrogance, la paresse intellectuelle, l'étroitesse d'esprit, et chapeautées par les vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité. Selon cette position, les vertus et les vices intellectuels sont intrinsèquement associés, et l'éthique intellectuelle est une sous-partie de l'éthique, qui est affaire de sensibilité aux valeurs cognitives et non pas d'observance d'obligations et de règles. La fin de la vie intellectuelle comme de la vie morale est la réalisation de la rationalité naturelle humaine. Si l'on doit pouvoir louer les vertus et blâmer les vices, il faut que l'exercice de nos pouvoirs intellectuels soit le produit d'une motivation qui rende les agents responsables et leur fasse désirer le bien et le vrai. Selon Pouivet, il n'est pas nécessaire pour cela que les agents obéissent à des normes.

Roger Pouivet articule ces positions avec verve et clarté. Mais souvent ses affirmations laissent perplexe. Tout d'abord, une épistémologie des vertus est-elle réellement une épistémologie ? Traditionnellement, la théorie de la connaissance porte

VERTU DIEU !

sur la légitimité, les sources et les limites de la connaissance. Selon Pouivet, cette enquête se réduit à une technologie de la connaissance, à des casuistiques dont les philosophes analytiques sont friands, ou à des conseils rigoristes de puritains épistémiques incapables de comprendre ce qui fait l'unité de la vie intellectuelle. Mais l'épistémologie porte sur toutes sortes de questions philosophiques où la vertu et la motivation des agents semblent avoir peu de place. Percevoir, inférer ou même comprendre reposent-ils sur des motivations? Une notion de vertu intervient ici, celle des dispositions cognitives nécessaires pour que ces capacités soit fiables. Mais on ne voit pas en quoi le sujet percevant devrait être vertueux au sens où il aurait une motivation à chercher la vérité. Les animaux aussi ont des perceptions et des croyances, et ils ont comme nous reçu en partage le don divin d'avoir des connaissances mais nous ne les considérons pas comme capables de vertu ou de vice. La vertu n'est pas nécessaire à la connaissance.

Elle n'est pas suffisante non plus. Non sans provocation, Pouivet soutient que Jeanne d'Arc, quand elle entendait des voix et croyait qu'un archange lui avait demandé de bouter les Anglais hors de France, ne commettait de faute ni épistémique ni morale : elle avait parfaitement le droit de croire ce qu'elle croyait, car elle était intellectuellement humble et vertueuse. Il s'oppose directement à la maxime de William Clifford : « *On a tort, partout et toujours, de croire quoi que ce soit sans raison suffisante* » (*The Ethics of Belief*, 1877, traduit dans *L'immoralité de la croyance religieuse*, Agone, 2017). Mais si Pouivet a raison, il vaut mieux lire la *Légende dorée* ou l'*Imitation de Jésus-Christ* que *Les fondements logiques de la probabilité* de Carnap. On a soutenu que la norme fondamentale de la croyance était de croire une proposition si et seulement si elle est vraie. Pouivet considère que c'est une erreur de voir dans ce principe une norme épistémique. Il faut y voir selon lui l'expression d'un amour de la vérité, qui seul peut réellement guider nos jugements. Mais si je juge que $2+2 = 5$ est faux, et que de ce fait je ne donne pas mon assentiment à cette proposition, où intervient l'amour de la vérité ? Certainement bien plus en amont de la formation de ce jugement, dans un caractère vertueux et ouvert au vrai. Mais je pourrais être, comme Bécassine, une personne très disposée à accueillir le vrai et à éviter l'erreur, et néanmoins ne pas avoir inventé l'eau tiède et me tromper souvent.

Pouivet distingue pourtant, et à juste titre, la question de l'évaluation épistémique de celle de la valeur de la connaissance. Mais quand il nous dit que son éthique intellectuelle est une épistémologie, il tend à confondre systématiquement le vrai et le bon. Certes, Thomas d'Aquin soutenait que le vrai et le bien se convertissent : le vrai est bien, le bien est vrai. Mais cela ne veut pas dire que le bien soit le critère, et encore moins la définition du vrai. Pouivet n'a que mépris pour la tâche d'une définition de la connaissance à laquelle se livre une partie de l'épistémologie contemporaine. Il adopte la réponse de la philosophie du sens commun au défi sceptique : ce défi est simplement ridicule, et nous n'avons pas à nous y attarder. Mais on ne voit pas en quoi l'exposé des fins de la connaissance peut se substituer à l'analyse de cette notion. Cette assimilation devient claire dans les derniers chapitres de son livre, quand il soutient, à la suite d'Alvin Plantinga, que la seule justification possible de nos croyances réside dans la reconnaissance de l'action d'un agent divin, ce qu'il appelle une « *épistémologie surnaturalisée* » (Alvin Plantinga, *Warranted Christian Belief*, Oxford University Press, 2000).

Il y a beaucoup à apprendre quand on lit le livre de Pouivet comme un agenda pour une éthique intellectuelle, et ceux qui se désolent de ce qu'est devenue la vie de l'esprit aujourd'hui ne peuvent qu'applaudir. Mais ils n'auront pas nécessairement le même diagnostic sur ce en quoi consiste la trahison des clercs. Ils se risqueront à un conseil : ne serait-il pas utile d'appliquer l'éthique intellectuelle, y compris sous la forme théiste adoptée ici, aux productions de la religion ? Les croyants sont-ils immunisés contre l'erreur, la débauche et l'arrogance intellectuelle quand ils adoptent la voie de la foi plutôt que celle de la sèche raison ? Si préparés qu'ils soient par cette voie, ne risquent-ils pas de tomber dans le péché épistémique ? L'abbé Lantaigne d'Anatole France craignait « *chez les sujets d'élite la curiosité, l'orgueil, l'audace mauvaise de l'esprit et jusqu'aux vertus qui ont perdu les anges* ». Il tenait, « *sur l'exemple de saint Thomas d'Aquin et de tous les grands docteurs, que la science et la philosophie doivent être tenues en estime dans les écoles. On ne méprise pas la science sans mépriser la raison; on ne méprise pas la raison sans mépriser l'homme; on ne méprise pas l'homme sans offenser Dieu* » (Anatole France, *L'orme du mail*, in *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 763). Monsieur Bergeret aurait pu répondre : qu'est-ce que le fait

« Jeanne d'Arc rencontre le Dauphin de France », par Louis-Maurice Boutet de Monvel (1896)

VERTU DIEU !

de fonder l'éthique, qu'elle porte sur la vie pratique ou sur l'intellect, dans un ordre divin ajoute au contenu de l'éthique elle-même ? la peur d'une sanction divine, de rouler dans les Enfers ? la contemplation de ce que serait la vie bonne et la pensée vraie quand elle se réalise dans l'Agent divin ? la recherche d'un fondement ultime des valeurs ? Un athée est-il voué à être intellectuellement vicieux ou indifférent aux distinctions morales ? Le vrai problème est de savoir, pour parler comme Hume, si celles-ci sont fondées dans la raison ou dans le sentiment. Les sentimentalistes nous disent qu'elles ne peuvent se fonder dans la première parce qu'ils soupçonnent que derrière la réponse rationaliste se tient l'allégeance à un ordre divin immuable. Ils ont tort. On peut être tout aussi moral sans Dieu qu'avec Dieu, et tout aussi respectueux du vrai. Et les saints seraient tout aussi vertueux dans un monde sans Dieu qu'ils sont supposés l'être dans un monde avec Lui.

Les mots creux

Dans l'urgence de l'épidémie et dans la situation d'une coupure des liens sociaux ordinaires, la profusion des informations et des discours incite à les filtrer et à les analyser avec encore plus d'attention que d'habitude. Dans un livre de 2016, Pennycook* et al *nous alertent sur la question et se penchent sur les raisons pour lesquelles certains d'entre nous sont plus réceptifs que d'autres au baratin.

par Santiago Artozqui

Pennycook, Cheyne, Barr, Koelher, Fugelsang, avec Craig Dalton
De la réception et détection du baratin pseudo-profond
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Christophe Lucchese
Zones sensibles, 80 p., 12 €, disponible gratuitement en téléchargement
(publié en 2015 ; traduit en 2016)

Comme beaucoup d'autres éditeurs, en cette période propice à la lecture, Zones sensibles met gratuitement à la disposition du public un certain nombre de livres de son catalogue. Louable initiative, qui permet de découvrir un opuscule au titre évocateur : *De la réception et détection du baratin pseudo-profond* (*On the Reception and Detection of Pseudo-Profound Bullshit*), pour lequel les auteurs se sont vu décerner l'Ig Prix Nobel de la paix 2016. Pour mémoire, il s'agit d'un prix parodique (« Ig Nobel Prize » pour « Prix Ignoble »), décerné tous les ans à des travaux de chercheurs qui « *font rire les gens avant de les faire réfléchir* ».

Ce petit livre présente les résultats de quatre études menées par les auteurs sur les raisons qui font de notre époque l'âge d'or du baratin pseudo-profond, se définissant comme « *les déclarations a priori imposantes, qui, données pour vraies et présumées sensées, sont en fait dénuées de sens* », suivies d'une réfutation et d'une réponse à celle-ci.

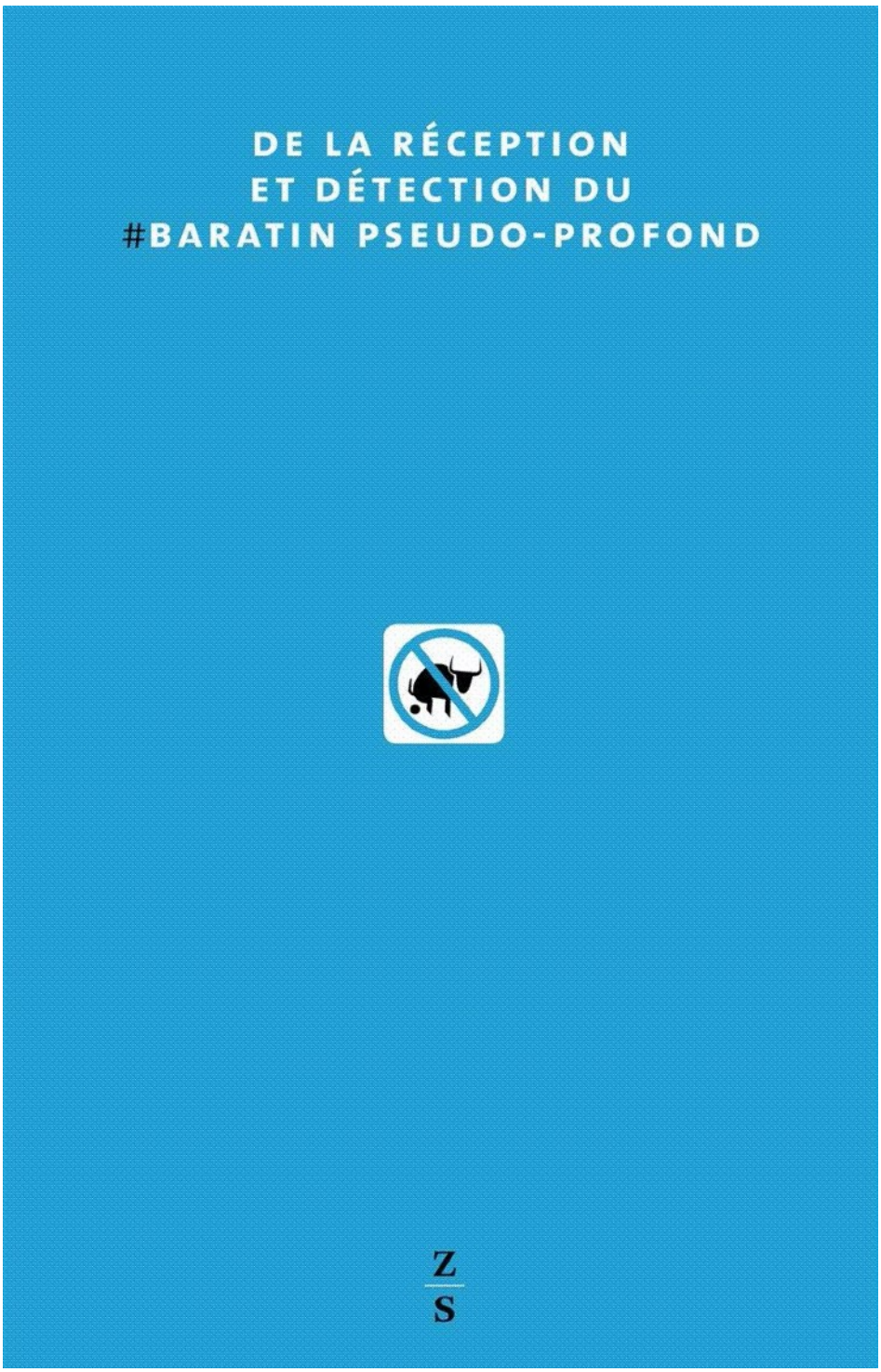
Pour ce faire, les chercheurs ont présenté à un panel d'étudiants des phrases générées par ordinateur, sans que ces derniers en connaissent la source – par exemple : « *La réalité perceptuelle transcende la subtile vérité* » ou : « *Aujourd'hui, la science nous dit que l'essence de la nature est la joie* » – et leur ont demandé de noter sur une échelle de 1 à 5 si, selon eux, l'énoncé avait un sens. Les auteurs ont ainsi pu classer quel baratin passait le mieux au sein de leur panel – en l'occurrence, la phrase « *Le sens caché transfigure une beauté abstraite à nulle autre pareille* » est arrivée en tête. Ensuite, ils ont établi une corrélation entre les réponses à ces questions et le profil du répondant tel que déterminé par un autre questionnaire, afin d'établir qui était le plus susceptible de croire ou de valider ce baratin. La lecture de cet ouvrage est drôle, même s'il faut avoir un penchant prononcé pour les statistiques pour s'en amuser, et elle donne à réfléchir. Le contrat est donc rempli.

Quoique. En effet, le quatrième chapitre présente une réponse de Craig Dalton à ces quatre études, intitulée « Baratin pour vous, transcendance pour moi ». Dalton avance qu'un énoncé peut fort bien être absurde tout en suscitant une réflexion profonde, et argue que « *le caractère paradoxal d'un énoncé apparemment absurde peut faire l'effet d'un "choc cognitif"* […] *et peut ainsi faire "sens" à partir du "non-sens"* ». Il cite en exemple le paradoxe de Zénon, ou encore les philosophies orientales qui, selon lui, « *accèdent plus facilement à la sagesse et aux intuitions grâce à leur aptitude à supporter l'inconfort cognitif d'un apparent paradoxe* ».

Pennycook *et al* donnent alors une réponse à cette réfutation, le cinquième et dernier chapitre du livre, qui s'intitule « Ça reste du baratin », et qu'on peut résumer ainsi :

1. Le baratin, contrairement au mensonge, ne se préoccupe pas de la vérité.

2. Les énoncés fumeux peuvent donc être vrais, faux ou absurdes.



LES MOTS CREUX

3. Mais le baratin est généralement faux et, partant, souvent problématique.

En gros, ce n'est pas parce que quelqu'un trouve un sens à un énoncé que ledit énoncé n'est pas fumeux, « *puisque du baratin qui ne serait pas jugé signifiant à un quelconque niveau ne produirait aucun effet* ». Le corollaire étant que les personnes qui profèrent ces âneries le font souvent avec des intentions qui ne relèvent pas d'un désir de transcendance.

Il se trouve que certains de nos contemporains, parvenus empiriquement aux résultats présentés dans cette étude, les mettent quotidiennement en pratique – et comment terminer cet article sans penser à leur figure iconique, celui qui les transcende tous en s'exonérant de produire des énoncés ayant un sens quelconque, le Léonard de la fumisterie, le Paganini du *bullshit*, l'ineffable Donald Trump.

Lire Sholem Aleykhem en temps de confinement

En cette triste période de confinement où le printemps se contemple derrière des vitres et où la mobilité est réduite à la portion congrue, lire le roman de plus de 600 pages de Sholem Aleykhem, traduit par Jean Spector,* Étoiles vagabondes*, apparaît comme une entreprise de salubrité publique.

par Carole Ksiazenicer-Matheron

Sholem Aleykhem
Étoiles vagabondes
Préface de Yitskhok Niborski
Trad. du yiddish par Jean Spector
Le Tripode, 640 p., 25 €

Le renouveau de la traduction de Sholem Aleykhem, le « classique » par excellence de la littérature yiddish, a commencé en France au début des années 1990, un peu moins d'un siècle après le début de sa carrière littéraire (1883) — Sholem Rabinovitch, né en Ukraine en 1859, est mort à New York en 1916. Jacques Mandelbaum, Nadia Déhan-Rotschild et quelques autres traduisent alors les cycles de nouvelles des *Contes ferroviaires* et des *Gens de Kasrilevke*, ou les lettres de Menahem-Mendl et de sa femme Sheine-Sheindl, retissant le fil de la transmission d'une œuvre qui a trop souvent souffert d'une vision folkloriste et passéiste, illustrée par exemple par la mise en scène hollywoodienne d'*Un violon sur le toit*.

Depuis les années 2000, ce sont de véritables bijoux de la forme brève, chefs-d'œuvre de cocasserie et de virtuosité langagière, qui nous parviennent régulièrement en français sous la plume alerte de Nadia Déhan-Rotschild et d'Evelyne Grumberg. *Un conseil avisé*, *Guitel Pourishkevitsh et autres héros dépités*, *Les mille et une nuits de Krushnik*, *Des volailles et des hommes* : purs régals de lecture et éblouissantes réussites de traduction. Le pseudonyme adopté par cet auteur trilingue, fin connaisseur des textes sacrés et de la littérature hébraïque mais qui utilise couramment le russe dans la vie quotidienne, avant de promouvoir le « jargon » (le yiddish) à la suite de Mendele Moykher Sforim (Abramovitch, autre « classique » usant du pseudonyme) et d'en faire une langue éminemment littéraire, est à l'image de la construction délibérée de son statut d'écrivain : « la paix soit avec vous », la formule traditionnelle équivaut en fait à une salutation coutumière de la vie du shtetl (en gros : « comment ça va ? »).

À l'image de Charlot chez Chaplin ou de Mendele Moykher Sforim « le vendeur de livres pieux » chez Abramovitch, Sholem Aleykhem devient lui-même personnage littéraire, mythe consacré du vivant de son auteur, narrateur ou interlocuteur d'un grand nombre de récits comiques, de dialogues carnavalesques, de cycles narratifs poursuivis et enrichis tout au long des années, comme *Tèvié le laitier* ou *Menahem-Mendl*, le « fabulateur » (certainement un des sens dérivés du mot *Luftmentsch* !). Ce dernier, comme son créateur, est victime d'opérations boursières désastreuses (Sholem Aleykhem a, quant à lui, perdu intégralement l'énorme fortune de son beau-père) et fait contre mauvaise fortune bon cœur, grâce aux compensations du verbe et de l'imagination fictionnelle.

Le roman *Étoiles vagabondes*, dans la belle traduction de Jean Spector, qui use sans doute d'un registre plus populaire, parfois même argotique, que les traductions citées précédemment, s'inscrit à l'évidence dans un projet différent de celui des nouvelles, monologues ou « comédies » qui, par l'usage généralisé du *skaz*, renvoient à la création contemporaine en russe, chez un Gogol par exemple. Paru en feuilleton entre 1909 et 1911 dans un journal varsovien, lorsque Rabinovitch, déjà gravement atteint par la tuberculose, parcourt l'Europe de l'Est pour d'épuisantes tournées de conférences ou va se soigner en Italie, en Suisse, en Allemagne en compagnie de sa nombreuse famille, ce roman parachève le projet littéraire des débuts de sa carrière, lorsqu'il avait mis en scène la vie d'artistes juifs aux marges de la collectivité, dans *Stempenyu* et *Yossele Soloveï*, deux romans qui décrivaient les milieux des musiciens juifs et des chantres ambulants, avec leur argot spécifique et leurs errances picaresques.

LIRE SHOLEM ALEYKHEM
EN TEMPS DE CONFINEMENT

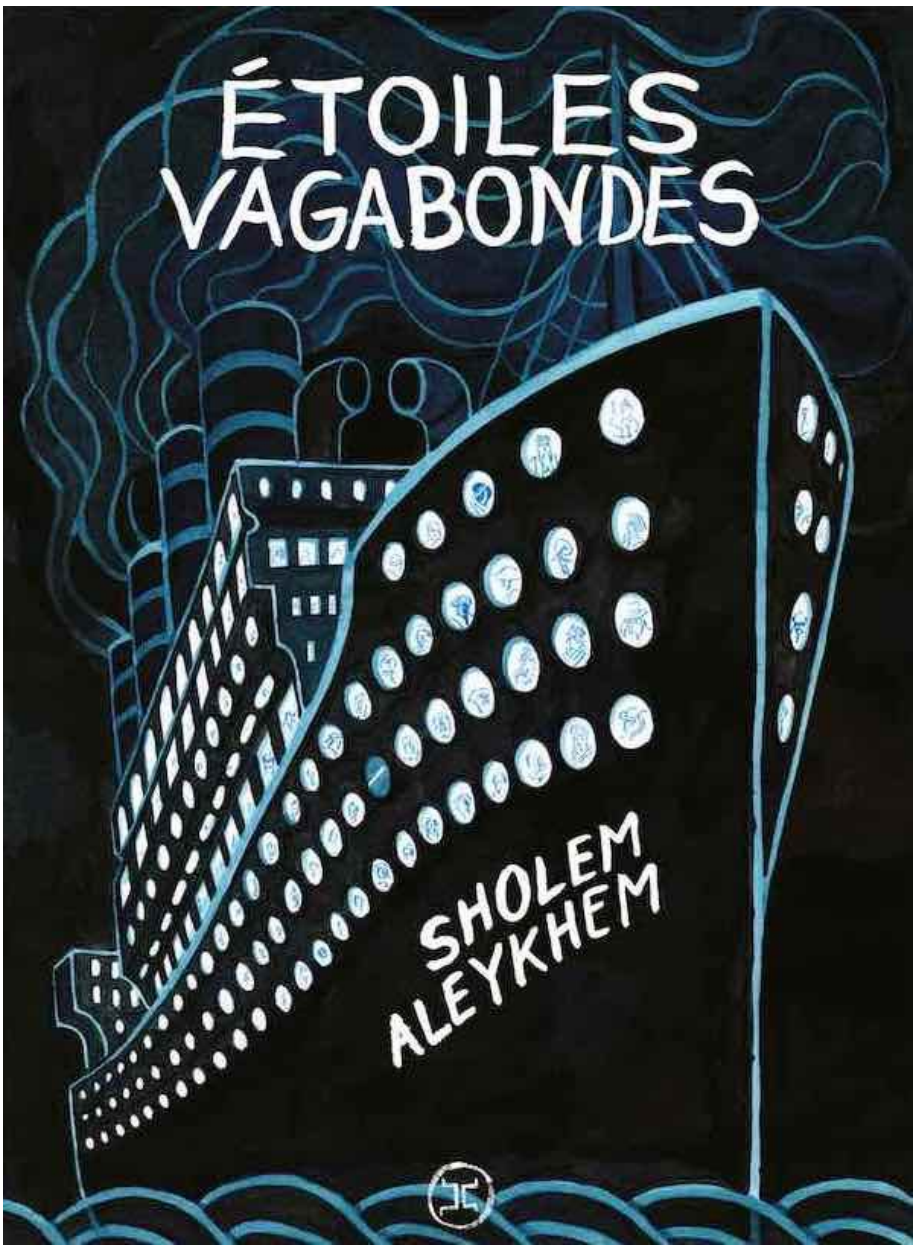
Même allure narrative « vagabonde » ici, mais l'arrière-plan évoqué, bien qu'encore lié au monde musical par la trajectoire du personnage féminin, Reyzl, devenue la cantatrice Rosa Spivak, est centré plus largement sur les développements du théâtre yiddish, à travers le roman d'apprentissage de Leybl, alias Léo Rafalesco, « l'étoile » montante de la scène yiddish, et probablement aussi ultérieurement américaine (le roman s'arrête avant de décrire l'étape suivante qui a, de fait, contribué à fonder Hollywood). Entre-temps, Sholem Rabinovitch a fui les pogroms russes et séjourné à Londres et en Amérique, deux centres importants de la constitution du théâtre yiddish, après sa naissance moderne en Bessarabie, sous l'égide d'Abraham Goldfaden : ce dernier a installé les premières troupes itinérantes en Roumanie, également évoquée par le roman, dont le shtetl, lieu de naissance des deux jeunes héros, se situe près de la frontière roumaine ; c'est aussi ce qu'indique clairement le nom de scène du jeune Leybl (Rafalesco), sur le modèle du nom du célèbre acteur Zygmunt Mogulesco, grande star de la comédie yiddish à l'égal de Jacob Adler, de Boris Tomashefsky ou de David Kessler, tous adulés par le public immigrant du Lower East Side à New York.

L'enracinement réaliste de l'écriture romanesque, revendiqué par l'écrivain Sholem Aleykhem, à qui son mentor, Mendele Moykher Sforim, avait déconseillé l'exercice du roman comme contraire à son talent naturel, se mesure d'abord à cette évocation très fouillée des années d'apprentissage du théâtre juif, à travers l'itinéraire d'un Wilhelm Meister des bourgades. L'*estrangement* géographique, qui dépeint un shtetl légèrement décalé par rapport aux énoncés typiques de la zone de résidence dans laquelle se situent généralement les récits héroïco-comiques (*Kasrilevke*, la bourgade archétypale, haut lieu de la création mythographique de son auteur), va de pair avec la notion d'éclatement du shtetl, de dispersion moderne et de bouleversement picaresque des modes de vie traditionnels.

L'évocation du milieu interlope du théâtre juif à ses débuts passe par l'accumulation de péripéties plus ou moins vraisemblables, qui tout en maintenant un substrat réaliste rappellent constamment le roman populaire ou le roman-feuilleton, avec ses scènes mouvementées et ses aventures en cascade : arrivée du théâtre ambulant dans la bourgade juive, qui vient enchanter la vie quotidienne et provoque la fuite ou l'enlèvement rocambolesques des deux jeunes héros, ces « étoiles vagabondes » qui, comme dans la légende, s'attirent invinciblement sans jamais se rejoindre ; voyages initiatiques qui éprouvent la vocation artistique à l'aune du desserrement des restrictions de la vie traditionnelle ; accomplissement de l'art, payé au prix fort de la solitude, des trahisons amoureuses et de la culpabilité induite par le processus de rupture. Condensé par la fantaisie carnavalesque et le foisonnement du « roman comique », c'est tout le douloureux apprentissage de la modernité et de l'acquisition de l'individualité émancipée au crible de l'expérience personnelle qui est symbolisé de façon transposée à travers la verve romanesque. À la suite du processus d'émigration outre-Atlantique, la description se fait de plus en plus satirique, à mesure que la perte de l'innocence accompagne le dévoiement de l'idéalisme initial, traduisant la dégradation des valeurs par les compromissions de l'art naïf de l'origine, au profit de la marchandisation des talents, annonçant déjà le futur *star-system* hollywoodien et dénonçant la médiocrité du répertoire et des performances artistiques. Sholem Aleykhem, lui-même peu satisfait de ses deux séjours américains (la Première Guerre mondiale le contraint à revenir y passer les dernières années de sa vie), n'a de cesse de montrer l'envers du rêve émigrant et pastiche avec ironie le *melting pot* linguistique et l'abâtardissement de la langue et des coutumes du Vieux Monde.

L'errance stellaire des destins des personnages réfracte les grands mouvements qui désamarrent la vie traditionnelle et rompent les attaches avec l'origine. Car les étoiles que les jeunes amoureux du shtetl invoquent comme puissances tutélaires sont aussi les âmes, qui vont perdre leur pureté enfantine au contact du succès et de la vie sans règles des artistes. Certes le message est ambigu, à travers la formule initiatique au cœur du récit : « *les étoiles ne tombent pas, elles vagabondent* ». L'exil intérieur semble être nécessaire au mûrissement de l'individualité de l'artiste, et la fin du roman, ouverte, et comprenant en filigrane d'autres alternatives, rejoue le mélancolique message goethéen d'une initiation au renoncement, ou la nécessaire désillusion des « grandes espérances » à la Dickens, l'un des modèles littéraires avérés de Sholem Aleykhem dans sa délicate peinture de l'enfance, et dont le nom d'Estella dans *Great Expectations* pourrait être le point de passage.

LIRE SHOLEM ALEYKHEM EN TEMPS DE CONFINEMENT



Toujours est-il que, dans le contexte stratifié de la société du shtetl, jamais le fils du riche propriétaire n'aurait pu épouser la pauvre fille du chantre ! Bien plus encore, jamais le talent de chanteuse de celle-ci n'aurait pu se développer dans le cadre des interdits traditionnels. De même, le discrédit jeté par le monde religieux sur le théâtre (hormis les réjouissances autorisées lors de la fête de Purim, qui ont donné naissance au prototype du théâtre juif), dont nous avons un aperçu à travers le *Journal* de Kafka lors de sa rencontre avec la troupe de Löwy, condamne obligatoirement l'apprenti comédien à la marginalité et au déclassement. La troupe évoquée dans le roman, avec le personnage d'Hotsmakh (sorte de Figaro juif), dont le nom est directement emprunté à *La sorcière* de Goldfaden, rappelle par bien des traits celle qui a fasciné Kafka exactement à la même époque, en 1911. La chronologie interne du roman, par certains indices, comme les noms de souverains ou une référence à *Elektra* de Strauss (1909), vont dans le sens de cette coïncidence temporelle. Jusqu'au personnage de Mme Tcherniak, dite Brayndele la Cosaque, ou celui de la prima donna Henrietta (autrefois Yentl Schwartz) qui pourraient nous faire penser à ces actrices de seconde zone dont Kafka semble s'éprendre à chaque fois qu'il les voit sur scène. Le théâtre est ainsi un microcosme de fascination et de libération, un miroir du destin de l'artiste yiddish, contraint de trouver sa voix, sa langue, son inspiration au milieu des conventions d'une tradition ampoulée et sans assise réaliste. Leybl devient un grand acteur précisément parce que son jeu est naturel, dicté par la mesure et l'équilibre individuel. Cependant, l'outrance et la parodie, l'exagération et la truculence verbale associées au corps collectif, en restent le terreau, de même que le passé mythologique de l'enfance, et la complexité des affects modernes que le jeu permet de sublimer.

L'unique rencontre des deux « étoiles vagabondes » lors de leurs trajectoires fuyantes se déroule au zoo, « *parmi les bêtes fauves* », à un moment où l'enchevêtrement des intrigues, des pulsions, des destins, tend à devenir inextricable et nécessite la coupure, le suspens poétique, le choix éthique et artistique. Entre-temps, plus de 600 pages sont passées comme un rêve, un bain de pur langage, une épopée tragicomique entrecoupée de délires verbaux, de portraits excessifs, de procédés d'interruption narrative ou de connivence avec le lecteur, où se devine en transparence la jouissance du conteur, jetant un regard éloigné sur la longue durée des formes et leur devenir imprévisible, avec la nostalgie savante de celui qui se sait presque arrivé au terme de son errance.

« *Les étoiles vagabondes se sont rencontrées, mais bien tard, trop tard… il semble que le bonheur ne soit pas de ce monde. Seul existe l'attrait du bonheur. Mais le bonheur lui-même n'est qu'un rêve, une chimère. L'amour non plus n'existe pas, seule sa représentation existe, un idéal que nous construisons nous-mêmes avec notre imagination.* »

Une enfance aux terres mêlées

Cinq jours avant le début du confinement, le 12 mars 2020, Le Clézio nous a offert un petit diamant autobiographique. Un diamant poli ? Non, un diamant rugueux et chargé d'impuretés : deux récits d'enfance qu'il appelle des contes, justement, parce que la destruction y domine. Le premier,* Chanson bretonne, *chante la Bretagne des années 1950, quand l'écrivain était un* « gosse ». *Le second,* L'enfant et la guerre, *remonte à sa prime enfance, avant le langage, quand il était à Nice et que c'était la guerre.

par Cécile Dutheil

J. M. G. Le Clézio
Chanson bretonne
suivi de *L'enfant et la guerre*.
Deux contes
Gallimard, 154 p., 16,50 €

Commençons par le deuxième conte puisque, suivant la chronologie, il précède l'autre. Le Clézio est né le 13 avril 1940 à Nice. Son père, médecin, est parti exercer au Nigeria. Il pensait rejoindre sa femme, leur bébé et leur aîné, mais il en fut empêché par un officier français à Tamanrasset parce qu'il était mauricien, donc anglais, or les Anglais avaient coulé la flotte française à Mers el-Kébir.

Pour la famille, ce fut le prélude à cinq années de séparation, cinq années sans père ni époux, cinq années derrière les persiennes et les fenêtres opacifiées, cinq années de faim et de débrouille à Nice, puis dans l'arrière-pays, à Roquebillière, quand les occupants italiens et allemands menaçaient.

Le récit tel que le raconte Le Clézio n'est pas linéaire ni clair comme de l'eau de roche, encore moins joli. Il va, il vient dans le temps court et si long de ces cinq années. Il mêle tous les temps du présent et du passé. Il trébuche, il répète, corrige, hésite. Plus que des souvenirs assurés, il évoque des impressions, des sensations, dont la première n'est pas un bruit mais une onde, l'explosion d'une bombe et un cri, qui « *ne sort pas de ma gorge* » mais « *du monde entier* ».

L'enfant et la guerre est un conte autobiographique dépourvu d'égotisme. L'écrivain dit « je » mais démultiplie ce « je » : « je » à quelques mois ; « je » à trois ou à quatre ans ; « je » adulte ; « je » qui écrit ; « je » serré contre la poitrine d'une mère et d'une grand-mère – le récit est un magnifique hommage aux femmes, soumises à l'autorité des hommes, mais si courageuses, si tenaces, si douces. Enfin, « je » marqué à jamais et empreint d'une compassion vraie, absolue, pour tous les enfants du monde.

S'il y a une chose sur laquelle l'écrivain n'hésite pas, en effet, c'est bien sur la dimension politique et morale de son expérience. Il jette un regard sans appel sur la débâcle et l'incapacité des Français à comprendre où est le véritable ennemi. « *Dans un pays défait comme la France en 40, il n'y a plus de solidarités, plus de lois, plus de dignité. C'est le règne des vengeances, des compromis. Les anciennes rancœurs troublent les yeux, ceux qui pourraient encore faire quelque chose, s'insurger, prendre les armes, se trompent d'ennemi. Plutôt que d'aider un Anglais, ils se rangent derrière le vainqueur.* »

Le passage fait suite à l'épisode où son père se voit refuser le droit de rejoindre sa famille, mais il vaut pour quelque chose de plus large et de plus profond, le versant lâche et minable des Français. Il s'étend aussi à l'héroïsme trop ostensible et à la bravoure mise en scène, aux « *grandes gueules* », dont « *cet* » Hemingway. On laisse au lecteur le loisir d'éprouver la désapprobation contenue dans ce démonstratif, « *cet* ». Le Clézio est à cette hauteur-là de rage.

UNE ENFANCE AUX TERRES MÊLÉES

Il pré-achève ainsi son récit sur un court instant d'autoanalyse. Cette enfance ne l'a pas endurci, dit-il, elle « *m'a rendu violent* […] *Cette violence, je la ressens encore, une rancœur, le sentiment d'avoir été trompé, d'avoir vécu dans un mensonge général* ». Le conte ne s'en tient pas à ce constat honnête et sombre. Il finit et rebondit sur l'éclat de l'Afrique, sa lumière, le grand air, la joie retrouvée, le renversement du monde : « *C'est l'Afrique qui va nous civiliser* », écrit celui qui vécut la suite de son enfance à Ogoja, au Nigeria. Ce fut un enchantement pour le petit garçon. C'est un enchantement pour qui lit ces lignes et a vu, foulé et mordu la terre africaine, couleur de latérite, rouge cuivré.

Relié à Nice et à Ogoja, le triangle de la géographie leclézienne a un troisième sommet : la Bretagne. L'écrivain a vécu tous les étés entre 1948 et 1954 à Sainte-Marine, un village isolé, à l'embouchure de l'Odet, aujourd'hui déformé et emporté par la marée du progrès. Il était sur la terre de ses ancêtres, d'antiques paysans dont le nom, Le Clézio, vient du breton *ar kleuziou*, les hauts talus – bonheur de l'étymologie et éternité de la langue.

Chanson bretonne est un conte à peine moins violent que *L'enfant et la guerre*, peut-être plus triste, légèrement plus résigné, mais arc-bouté sur le refus de céder à la nostalgie. Il pourrait figurer en épilogue au chant de Jean-Christophe Bailly, *Le dépaysement*. Il saisit avec la même acuité l'addition d'infimes changements et de puissants courants qui ont provoqué la bascule dans la modernité. Le Clézio ne parle jamais de mondialisation, il parle de ça, la « modernité », qui a commencé tard, bien après la guerre, alors que la Bretagne sortait à peine du XIXe siècle.

Il ranime une terre qui n'est pas toujours « charmante », un pays pauvre et rude, un mode de vie rudimentaire qui lui est familier et proche parce qu'il vit au Nigeria, saisissant là quelque chose de notre commune humanité. Aucun angélisme, au contraire, c'est une universalité qui se loge dans la pauvreté et la proximité des éléments, la part in-humée de chacun de nous.

Les jouets sont absents de cette enfance. Ils sont remplacés par les insectes, les doryphores qui déciment les feuilles des pommes de terre, les fourmis « *qui ne dorment jamais* », les « *animalcules inconnus* » et leurs sphincters, leurs muscles, toutes les bestioles que la marée basse découvre, notamment un poulpe dont le petit Jean-Marie Gustave regarde les tentacules s'enrouler autour de ses chevilles : « *la rencontre est possible* », écrit-il sobrement – un instant de suspens et de grâce dans ce conte.

D'autres créatures peuplent cette chanson bretonne : non pas les enfants, mais les « *gosses* ». L'écrivain rend ses lettres de noblesse à ce mot et tout ce qu'il charrie de simplicité, de liberté, d'ignorance des règles et des hiérarchies sociales, de cruelle insouciance. Ils sont la vie, ces gosses. Les miches de pain qu'ils rapportent de Quimper sont si dures et rassies qu'ils s'en servent de tabourets pour se reposer. Les mistons, les pêcheurs, les cultivateurs, les petites copines, les femmes en tablier… ce sont les cousins des idiots de Guyotat, né en 1940 lui aussi.

Si l'on filait la métaphore au risque de la faire craquer, on dirait que les noms bretons qui parsèment le récit en sont les gosses langagiers. Ils sont aussi drôles, bizarres et biscornus à l'oreille étrangère qu'ils sont chers à celle de l'écrivain, mais ils n'ont pas complètement disparu. Ce qui s'est effacé, écrit Le Clézio, c'est leur musique, leur caractère originel, né au cœur des familles, pas dans les écoles ni sur les radios. Le discours politique sous-tendu est extrêmement nuancé : il naît dans le goût du territoire et s'arrête au pied du front-nationalisme. De ce point de vue-là, la fierté de l'écrivain rappelant que la Bretagne est une des rares régions de France à soutenir la cause palestinienne est touchante.

« *Quelque chose* […] *est resté vivant malgré la modernité,* écrit-il, *cela passe par certains hommes, certaines femmes, héritiers de traditions ancestrales*. » En Bretagne, il y a Hervé, l'homme de la terre, Raymond Javry, pêcheur et capitaine, ou la marquise de Mortemart qui préféra quitter son château plutôt que d'y loger avec la Kommandantur. À Roquebillière, il y a Mario, le petit partisan italien mort en transportant une bombe. « *On n'a retrouvé de lui qu'une mèche de cheveux roux* » : ce pourrait être l'épitaphe d'un autre dormeur.

P.-S. – En coréen, glisse Le Clézio, « *hyangsu* » désigne à la fois l'odeur de l'eau et la nostalgie. Pour aider les lecteurs et les lectrices à supporter le confinement, nous finirons donc sur ce détail que nous leur soumettrons comme un rébus, un exercice de méditation et d'évasion.

La Parisienne et sa légende

***Peut-on traiter un objet aussi difficilement saisissable que « la Parisienne » d'un point de vue d'historien ? Sans doute. Emmanuelle Retaillaud en fait la démonstration dans son dernier ouvrage en analysant cette* « figure essentielle » *de l'identité nationale,* « subtile alchimie de chic, d'esprit, de "chien" et de… "je-ne-sais-quoi" ».**

par Claude Grimal

Emmanuelle Retaillaud
La Parisienne. Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours
Seuil, coll. « L'univers historique »
432 p., 23 €

Pour cerner ce qu'est le « mythe » de la Parisienne, l'auteure a eu recours à la littérature, aux arts, à la musique, tout en soulignant que les variations qu'il subit dépendent de la grande Histoire et du rapport que la capitale française, son milieu « d'origine », a entretenu avec la province et l'étranger. L'étude convainc lorsqu'elle présente le « mythe » au XVIIIe et au XIXe siècle, mais faiblit avec le XXe où sa spécificité se dissout dans une histoire générale des femmes, et plus encore à partir de la seconde moitié du XXe siècle, lorsque la Parisienne n'est plus qu'un « filon marketing », juteux certes mais inane, comme la plus légère familiarité avec le bavardage commercialo-idolâtre et médiatico-modeux sur le sujet permet de le constater.

Mais revenons à l'histoire de la Parisienne. Sa « naissance » date du siècle des Lumières, bien qu'elle ait eu une existence avant le XVIIIe siècle, car elle n'a vraiment pu s'épanouir qu'une fois solidement installée la réputation de Paris comme capitale de la mode. En littérature, les versions de la figure que donnent Rousseau, Restif de la Bretonne et Mercier indiquent des fascinations et des préoccupations relativement semblables du point de vue moral (sa galanterie supposée émoustille et incommode), et plus profondément laissent percevoir qu'elle incarne un conflit entre monde ancien et monde en train de se faire, entre classe sociale dominante et petite bourgeoisie naissante. Assurément, elle est le fruit de la modernité en ayant pour marqueur la mode et une apparente liberté de conduite. Elle apparaît de fait au XVIIIe siècle dans la position qui va rester la sienne ; porte-étendard du capitalisme (ici naissant), elle représente une émancipation en trompe-l'œil.

La Révolution, cependant, avec l'irruption de la femme du peuple dans la réalité et dans la fantasmagorie culturelle, va bouleverser les représentations mentales érotisées, quoique parfois agacées, de la Parisienne. En effet, les poissardes, les tricoteuses, les pétroleuses plus tard (en 1871), viennent un temps perturber l'imaginaire mental machiste. Avec le XIXe siècle s'effectue un retour à de confortables visions, qu'elles concernent les jeunes femmes issues des couches pauvres de la société (lorettes, midinettes, danseuses) ou les femmes comme il faut. La libido masculine du XIXe siècle ne s'embarrassant pas de préjugés de classe, les « vraies » Parisiennes, pourvu qu'elles soient jeunes, aient de la séduction et adhèrent au modèle préétabli, peuvent se trouver dans toutes les strates et tous les quartiers de la capitale. Sont donc également admissibles au statut de Parisiennes comtesses comme cousettes.

Le XIXe siècle va alors déployer des figures de ce type, et les artistes, grands et petits, les porter aux nues, humoristiquement ou non. La Parisienne est donc celle que Musset admire et moque dans son poème « À une Parisienne » : capricieuse, élégante, frivole, imperméable à la passion. C'est également la jeune ouvrière douce et sentimentale qui vit « *sous les toits… et coud avec ses petits doigts* », celle des mauvais vers des *Poèmes de Paris* d'Albert Mérat. Bref, l'époque est enamourée de cette figure, comme le prouvent les exemples choisis par le livre qui, tirés de maints domaines culturels – du roman (Balzac) à l'opéra-comique (Offenbach) –, construisent son aimable déclinaison. Les conditions ayant présidé à son développement ne sont bien sûr pas ignorées. Il avait fallu que Paris réunisse les atouts sociaux, artistiques, urbanistiques, économiques,

symboliques, etc. permettant à cette figure transclassique de séduction de s'épanouir. La « capitale du XIXe siècle », elle-même, allait d'ailleurs commencer à s'incarner en cette femme pétillante et délurée que chantera encore Mistinguett en 1926 : « *Paris, c'est une blonde/Qui plaît à tout le monde* ».

Pourtant, quoi qu'en dise le livre, ces Parisiennes sont moins parisiennes qu'il n'y paraît, c'est-à-dire, pendant une partie du XIXe siècle, moins repérées de cette manière qu'en fonction des rôles différents qu'elles jouent dans l'éducation sentimentale et l'avenir financier des hommes qui les approchent. Derrière les Parisiennes, comtesses ou cousettes, il y a les femmes qu'on va épouser ou qu'on rêverait épouser, et les autres. Et pour ces dernières, un familier de la littérature française de ce siècle le sait, existe tout un nuancier, de la « bourgeoise » à la « rouleuse » en passant par la « bonne fille », qui éclipse la notion même de « Parisienne ». La « Parisienne » a donc déjà fortement commencé à sentir le cliché touristico-commercial, le n'importe quoi aguicheur – un aspect que le texte de Retaillaud minore dans son désir de périodicité (il faut créer un contraste entre XIXe et XXe siècles).

Pour autant, il est sûr que le XXe siècle, avec sa culture de masse (cartes, chansons, dessins, films) a su diffuser abondamment l'image de la Parisienne. Il l'a beaucoup fait sous forme de poncifs sentimentaux ou grivois de caractère conservateur. Ainsi la Parisienne a-t-elle continué bon an mal an à incarner le piquant, le primesautier et le sensuel. Pourtant, le jeu de rôle que l'image présuppose commençait à se gripper sous les poussées de l'émancipation féminine, et ce même lorsque les vieilles rengaines tentaient de calmer les esprits : la Parisienne n'aurait jamais été aussi libérée, forte et séduisante qu'en exerçant son pouvoir dans les sphères qui étaient les siennes ; boudoir, cuisine, nursery, dressing… c'était selon. Malgré ce conventionnel bourrage de mou, une certaine liberté de comportement se développait chez elle, mais là cette histoire se confond avec celle des femmes en général et la notion de « Parisienne » semble inopérante. Les exemples donnés par Emmanuelle Retaillaud de femmes ayant su ou pu se choisir des vies non conventionnelles s'inscrivent, somme toute, en dehors de son sujet.

L'érosion de l'image de la Parisienne est venue de l'affaiblissement de la puissance française au

cours du XXe siècle. L'exclusivité que la capitale croyait posséder sur le style et l'allure a en effet été battue en brèche ; d'autres métropoles riches et puissantes ont pu revendiquer des habitantes aussi gentiment éduquées, bien habillées et séduisantes. Pourtant, au moment même où la primauté de la Parisienne vacillait, les fondamentaux du type continuaient à être déclinés à tout-va dans les arts populaires et la publicité. Des débuts du siècle à sa fin, la chansonnette, le cinéma, les vignettes dessinées, en faisaient leurs délices : *La Parisienne y' a qu'ça !* (1905), *Midinette de Paris* (1947, chantée par Tino Rossi), *Mademoiselle de Paris* (1948), *Ah ! les p'tites femmes de Paris* (1965)… Et pendant vingt-huit ans, jusqu'en 1987, Kiraz rabâchera le thème dans ses dessins (« Les Parisiennes ») pour *Jours de France* (propriété de Marcel Dassault) et aura même droit à une exposition au musée Carnavalet en 2008.

Pauvre Parisienne. C'est surtout le commerce qui s'est emparé d'elle. Ainsi, Perrier, Canderel, Loto, Renault, Monoprix, Nivea et compagnie ont utilisé les petites bonnes femmes de Kiraz comme supports publicitaires de leurs campagnes. Et lorsqu'en 2010 Inès de la Fressange a vendu la première édition de *La Parisienne*, ce n'était pas uniquement pour répéter combien cette dernière, « au chic inimitable », représentait « l'esprit de Paris », mais pour donner aux lectrices les adresses (secrètes) qui leur permettraient d'acquérir le même chic et le même esprit qu'elle.

« *La Parisienne, aura-t-on jamais fini de parler d'elle ?* », se demande en conclusion Emmanuelle Retaillaud. Espérons que oui, étant donné le degré de dégradation auquel son image est parvenue. Seul, semble-t-il, le vaste empire de l'aliénation consumériste où le soleil ne se couche jamais continue des palinodies hébétées à son propos. Encore pour longtemps ? Certains événements récents risquent de jeter leurs ombres virales sur les rayonnements mercantiles qui éclairaient encore la pimpante Parisienne.

Les mots sont des allumettes

Que le catastrophisme panique (au sens premier) du moment nous serve de prétexte pour recommander la lecture de* Feux croisés. *Les* Propos sur l'histoire de la survie *de l'essayiste et romancière Sylwia Chrostowska forment un ouvrage magistral dont la traduction française récente, fort satisfaisante, nous facilite désormais l'accès. Quel est ce livre insolent d'érudition, étincelant d'esprit ? De l'intelligence philosophique contre toutes les idées reçues.

par Vincent Pauval

Sylwia Chrostowska
Feux croisés. Propos sur l'histoire de la survie
Préface d'Alexander Kluge
Trad. de l'anglais par Joël Gayraud
Klincksieck, coll. « Critique de la politique »
492 p., 19 € (publié en 2015 ; traduit en 2019)

Si les circonstances actuelles nous imposent de relire *La peste* de Camus ou le *Décaméron* de Boccace, nous tenons cependant à emporter un troisième ouvrage sur notre île déserte, afin d'éclairer plus utilement nos journées de confinement à la lueur éclatante de centaines d'éclairs de pensée. Nous voulons parler de *Feux croisés* de Sylwia Chrostowska, dont c'est le premier livre disponible en français. Adoubée ici d'une substantielle préface de l'écrivain et artiste Alexander Kluge, auteur d'une monumentale *Chronique des sentiments*, grand penseur et conteur de l'« *inquiétance du temps* », cette jeune auteure d'origine polonaise, canadienne d'adoption, réinvente pour ce début de XXIe siècle une écriture moraliste dans la lignée assumée d'une tradition qui relie les *Essais* de Montaigne aux *Minima moralia* d'Adorno.

Plongés dans la quiétude trompeuse de notre angoisse printanière, étrange et irréelle, nous voilà conduits, dans notre vie d'enfermement provisoire, à éprouver un peu ce que ces deux grands maîtres à penser modernes, en humanistes revenus de l'humanisme, ont connu lorsqu'ils rédigeaient leurs ouvrages. Maire de Bordeaux quand la peste envahit la ville, Montaigne refuse de s'exposer et se réfugie dans son château familial à la campagne, l'endroit même où, dans sa fameuse tour, il a coutume de dicter ses *Essais*. En exil aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est presque réduit à une situation de simple « contemplation » qu'Adorno écrit son célèbre recueil d'aphorismes. Le livre de Sylwia Chrostowska, dont l'avant-propos, nous dit-elle, aurait vu le jour « *sur les hauteurs de São Pedro da Serra* », au Brésil, nous contraint à un recul similaire vis-à-vis des vicissitudes de notre univers mondialisé, recul nécessaire à tout processus critique.

Ce n'est pas à dire, loin s'en faut, que *Feux croisés* nous livre clés en main de bonnes solutions toutes faites, argumentées, prêtes à l'emploi pour ainsi dire, aux problèmes et conflits de notre temps. Comme la petite marchande d'allumettes du conte d'Andersen, l'auteure de cette somme extraordinaire prétend seulement offrir des notions pour éclairer certaines questions, leçons que quiconque achète un livre est libre d'accepter et de recevoir – ou non, tant il est évident que le diagnostic ne saurait être ni plaisant, ni complaisant. Ainsi la première entrée, qui s'intitule « Éthique de la lecture », nous prévient-elle de l'inconfort d'une telle lecture, affirmant qu'« *un livre sans danger n'est qu'une source de distraction qui, tout en ne cessant de vous accompagner, est désespérément inefficace comme moyen de défense contre le mal* ». Si le principe d'un tel ouvrage semble bien consister à soulever les questions brûlantes en les dégageant de tout artifice jargonneux, sinon d'un bavardage superficiel, son exigence serait en tout cas d'y parvenir sans jamais risquer de perdre en netteté intellectuelle au prix d'un consensus quelconque, d'une once de popularité.

Filant la métaphore médicale, Sylwia Chrostowska ne manque pas de revendiquer d'entrée de jeu l'indépendance d'esprit nécessaire d'un écrivain qui, en tant que « patient » supposé, ne doit pas suivre les prescriptions de ses « médecins », c'est-à-dire les critiques. Et de la même façon qu'elle n'attend

LES MOTS SONT DES ALLUMETTES

aucun remède, elle n'entend pas non plus en fournir : « *Eh bien, voilà : c'est un livre mineur, maladif, qui ne propose ni sanatorium ni cure thermale pour traiter votre asthme, vos migraines ou votre confusion mentale. Vous ne trouverez ici ni panacée existentielle ni ordonnance pour savoir comment penser. Le mieux que je puisse offrir est un bal masqué de signes et de symptômes. J'ai travesti des nausées, des toux persistantes, une faiblesse congénitale et des infections sous forme de pensées et les ai exposées toutes ensemble dans le contexte social, et dirais-je même douillet, d'un livre. La parade de notre santé précaire. Il y en a pour tout le monde… faites votre choix… C'est à vous d'en faire un remède.* »

Plutôt qu'à un traité de philosophie, nous avons affaire à une machine à déciller, qui sollicite à la fois notre curiosité et « *le courage de nous servir de notre propre entendement* », selon la formule consacrée de Kant. La fonction d'un tel ouvrage est donc toute pragmatique, pour peu que nous nous prêtions au jeu : celui d'aiguiser notre discernement, d'exercer notre sens critique, notre aptitude à déchiffrer les signes qui racontent l'histoire de l'humanité comme autant de présages. Et d'expliquer : « *L'histoire humaine est fondamentalement l'histoire de la survie. Sa fonction est de nous raconter non ce que nous vivons ou pouvons espérer de vivre, mais ce que nous pourrions et ne devrions pas vouloir vivre, parce que nous y avons survécu. Le passé est ce qui devait être surmonté pour assurer la survie. Tout le reste, c'est le présent.* »

De quoi nous rendre optimistes, sans doute, puisque nous voilà rescapés de l'histoire, soit une perspective qui ne peut qu'inspirer confiance, voire nous rasséréner face aux menaces de la crise. Ce n'est d'ailleurs nullement le ton du livre que de se payer le luxe d'un pessimisme de convention, d'une lamentation impuissante et pitoyable. Dans le même temps, n'y aurait-il pas quelque hypocrisie à se féliciter d'une continuité pareille sans noter que la survie de l'espèce paraît incompatible, à bien des égards, avec celle de la planète, tant que règnera l'idéologie du progrès ? La grande promesse du recueil réside précisément dans sa forte capacité à dialectiser les questions culturelles d'échelle globale qu'il pose ou suscite dans une optique de résistance radicale à « l'esprit de système », sans jamais les réduire à une vérité trop simple, faisant jouer à plein le paradoxe et l'ironie. Démarche à la fois synthétique, variable et corrosive, non dénuée d'humour et même d'humour noir, que le préfacier résume en revenant justement sur l'héritage adornien : « *C'est cette conception adornienne de l'image dialectique qui se fait jour à travers* Feux croisés. *Le titre anglais,* Matches, *évoque aussi bien des allumettes que la rencontre sportive ou amoureuse, c'est-à-dire la lutte des idées et l'intensité de leur confrontation. Mais un tel livre n'est pas pour autant un champ de bataille livré au chaos ; les troupes restent en formation à leur poste : aphorismes, pensées, épigrammes, dialogues fictifs, apologues, courts essais, ordonnés en six parties : esthétique et littérature ; philosophie, science et technologie ; politique ; société ; histoire, éthique et religion ; culture littéraire, vocation de l'écrivain et méthode. Une ambition encyclopédique sous-tend ce projet – encyclopédie subjective, certes, et ne visant bien entendu nullement à l'exhaustivité. Il s'agit de mettre en lumière des éléments essentiels à la compréhension de notre temps, saisis dans leurs rapports à la fois contradictoires, différentiels et complémentaires. Un ensemble d'une érudition sûre, mais sans lourdeur.* »

Dans le langage d'Adorno – et, partant, d'Alexander Kluge aussi –, il s'agirait enfin d'une « *constellation du réel* », marqué par son « *infernale unité* ». Pour approfondir l'aspect formel essentiel d'une entreprise aussi ambitieuse et son rapport avec la négation, contentons-nous de renvoyer au magnifique entretien que Sylwia Chrostowska et Alexander Kluge ont mené sur leur maître à penser commun dans le numéro 871 de la revue *Critique* qui lui était consacré, au mois de décembre dernier, pour célébrer le cinquantième anniversaire de sa mort.

Mais Adorno est-il vraiment mort ? Son œuvre ne continue-t-elle pas à semer le doute parmi nos belles certitudes ? C'est qu'il est manifestement des ouvrages phares, tels ceux d'Adorno, de Benjamin ou de Kluge, qui, pour parler comme ce dernier, savent se faire « *l'avocat de la treizième fée* », celle qui se voit exclue par un système limité à seulement douze couverts, histoire de prévenir à temps, avant que le royaume de la Belle au bois dormant ne se retrouve figé dans un long sommeil – autrement dit : dont la valeur est de nous aider à questionner librement notre décadence occidentale avant que notre cher quotidien soit (irrémé)diablement remis en question par des calamités meurtrières et dévastatrices. En vertu de quoi l'auteure de *Feux croisés* est au moins une digne héritière, tout comme la lecture de ce livre est vitale. Qu'on se le dise.

Kongo, Kolonie, Kafka

Longtemps cernée entre Maurice Blanchot et Deleuze-Guattari, la critique française de Kafka a été renouvelée par un effort d'historicisation et une volonté de re-politisation de son écriture. C'était le chemin pris par Pascale Casanova dans son grand* Kafka en colère *(Seuil, 2011). Aujourd'hui, Marie-José Mondzain, dans un essai au titre magnifiquement évocateur,* K comme Kolonie*, propose une lecture décoloniale de* Dans la colonie pénitentiaire. *Au même moment, est réédité un livre de Seloua Luste Boulbina,* Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, en référence au personnage de* Rapport pour une académie. *Ces deux livres auraient eu tout à gagner à explorer un fragment qui montre, si besoin était, l'acuité de Kafka devant la violence européenne, et questionne le rôle d'un membre de sa famille dans le système colonial. Ces quelques lignes abandonnées éclairent avec une force lumineuse la politique de son écriture.

par Pierre Benetti

Marie-José Mondzain
K comme Kolonie.
Kafka et la décolonisation de l'imaginaire
La Fabrique, 247 p., 14 €

Seloua Luste Boulbina
Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie
Les Presses du réel, 224 p., 15 €
(publié en 2008, réédition augmentée en 2020)

Dans la colonie pénitentiaire, nouvelle rédigée en octobre 1914, met en scène un voyageur qui observe la machine devant mettre à mort un condamné, sur une île dirigée par une administration militaire ; dans *Rapport pour une académie*, écrit en 1917, un singe d'Afrique raconte à un auditoire de scientifiques sa transformation forcée en homme. Ces deux textes de Kafka, bien qu'ils ne s'y résument pas, renvoient explicitement à la situation coloniale. On peut y ajouter « Chacals et arabes », lui aussi de 1917 et paru avec le deuxième texte dans la revue d'émancipation juive *Der Jude*.

Toujours en 1917, Kafka semble avoir commencé une histoire encore plus explicitement « coloniale ». Ce fragment est issu d'un des cahiers laissés après sa mort, le « Cahier in octavo B », dont la traduction en français figure dans l'édition des textes de Kafka par Claude David :

« *Ce n'était pas une vie joyeuse que je menais au Moyen Congo, à l'époque de la construction de la voie ferrée. J'étais assis dans ma cabane, sur la véranda couverte. À la place du mur longitudinal, j'avais tendu une moustiquaire à mailles extraordinairement fines que m'avait procurée l'un de nos contremaîtres, le chef d'une tribu dont notre voie devait traverser le territoire. Un filet de chanvre à la fois si fin et si solide qu'on ne pourrait pas en fabriquer de tel en Europe. C'était ma fierté et on m'enviait beaucoup à cause de cela. Sans cette moustiquaire, il m'aurait été absolument impossible de rester paisiblement assis sur la véranda, d'allumer la lumière comme je le faisais en ce moment et de me plonger dans l'étude d'un vieux journal européen tout en tirant de puissantes bouffées de ma pipe* **[1].** »

Dans son édition de 2018, Jean-Pierre Lefebvre rapporte que la première phrase a été biffée sur le manuscrit, et explique avoir choisi de ne pas l'intégrer au texte **[2]**.

En quelques lignes, extrêmement condensées, Kafka expose une situation coloniale en miniature, et de façon presque outrancière : pendant que se prépare un chemin de fer qui va traverser le pays – autrement dit, pendant que des ouvriers noirs meurent sur un chantier détruisant leur terre –, un homme blanc, à l'abri, attend que le temps passe en se reposant. Bien plus tard, l'ancien

KONGO, KOLONIE, KAFKA

colon évoque sa moustiquaire – la plus belle du quartier –, son journal – nostalgie du pays natal –, sa pipe – petit plaisir quotidien. En ce personnage jouissant de la domination sans même s'en rendre compte, y compris après le passage du temps et la distance qu'il peut procurer, et qui en tire des avantages matériels non négligeables (être servi, se protéger de la chaleur et des moustiques, avoir des loisirs, s'informer…), il serait bien difficile d'entendre Kafka lui-même – à qui la critique a parfois attribué les représentations colonialistes de ses personnages.

La puissance suggestive de ce fragment incite en effet à voir que le personnage est piégé. Comme l'a montré Pascale Casanova, le travail de composition de Kafka consiste en effet à « *miner de l'intérieur des évidences sociales, une* doxa*, une croyance collective* », celles-ci reprenant ou constituant en elles-mêmes les formes de la domination symbolique. Kafka n'attaque pas de front le discours colonial ; il fait d'abord exploser la première des évidences littéraires, la principale *doxa* critique – le principe réaliste d'identification. Son attaque des convenances et des représentations traditionnelles passe d'abord par un travail narratif : par le style indirect libre, en particulier dans les romans ; et le style direct, en utilisant des « narrateurs-menteurs » sur un principe de « double entente ». C'est le cas ici. Le narrateur place immédiatement le lecteur devant un choix : son « je » est-il digne de confiance ?

Pas tout à fait. Pour le voir, il faut d'abord prendre la mesure de la charge satirique de ce fragment, qu'on aurait tort de considérer comme un texte anodin parce qu'inachevé, ou plutôt non continué. Plus qu'il ne produit un « effet de réel », il déstabilise la représentation par un étrange effet de déjà-vu. C'est qu'il a tout du pastiche d'un récit colonial. En vogue chez de nombreux explorateurs, hommes d'affaires et ethnologues, l'exposition des conditions rudes de la vie « au loin » est un lieu commun de la littérature coloniale. Le pastiche est aussi visible dans l'énumération des objets, multipliés jusqu'à saturer l'espace, détaillés avec le plus grand soin : la véranda, la moustiquaire, le journal, la pipe, autant d'attributs du parfait colon – son attirail stéréotypé, les insignes de son rang, sceptre, couronne et trône à la fois. La description engendre dès lors un effet drolatique de carte postale, et rappelle la liste d'idées reçues de Flaubert, dont Kafka était un fervent admirateur. Les récits de la lointaine Afrique, chaude, rouge, humide, inquiétante ou ténébreuse, sont remplis des idées reçues de son époque, à une échelle mondialisée. L'écrivain pragois s'intéressait particulièrement à l'ethnologie de son temps – il a par exemple lu Leo Frobenius, dont le travail a commencé au Congo, dans la région du Kasaï **[3]**.

Mais certains indices nous révèlent que, là aussi, le texte est piégé. Par ce long développement inattendu sur une moustiquaire, Kafka joue avec notre attention. Autre chose a lieu, ou plutôt a eu lieu. Il faut regarder en dehors du cadre, du côté de la relation du narrateur avec les colonisés. Elle n'est pas absente, simplement laissée en suspens, ou plutôt à la libre estimation du lecteur, appelé à penser la situation dans son ensemble, c'est-à-dire dans ses détails. Le détail des matières de la véranda (en bois) et de la moustiquaire (en chanvre) suggère non seulement une culture matérialiste, mais surtout l'exploitation des ressources naturelles locales à des fins privées. On devine les jours de tissage nécessités par le bon plaisir colonial, et le rôle du contremaître, passé du pouvoir (c'est un ancien chef) à la soumission ou à la négociation (le narrateur peut lui avoir acheté le tissu), entre contrainte et collaboration – il est semblable, en cela, au soldat de *Dans la colonie pénitentiaire* surveillant le condamné à mort.

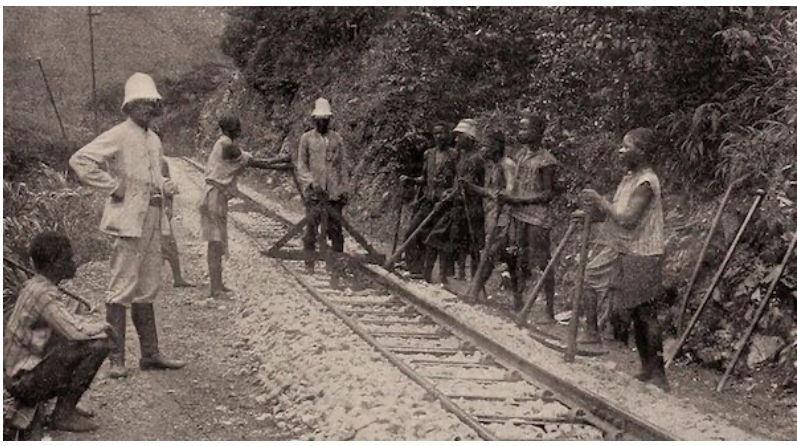
Le pouvoir d'évocation de ces quelques lignes ne va donc pas uniquement dans le sens de la satire des discours coloniaux, il appelle aussi notre regard vers les colonisés. En dépit du surplomb du narrateur, les dominés ne sont pas invisibles ; mais son surplomb les invisibilise – et l'on dirait que Kafka réfléchit ce processus. C'est la grande force de ce fragment que d'exposer l'effacement des colonisés en même temps que la dénégation concernant l'appropriation de leur monde, la captation de leurs ressources, la réduction à l'esclavage de leurs populations. Ni le contremaître ni son territoire n'ont de nom, contrairement à l'Europe, citée deux fois ; le discret usage du possessif fait des personnes et des terres des possessions privées. Un autre procédé aide à le voir : la mention au sein d'une proposition relative d'actes de violence – la violation du territoire. Cette mention faite « en passant » déchire le calme de la véranda. Calfeutré derrière une accumulation de parois (véranda, murs, moustiquaire), le narrateur fait comme si rien n'existait.

En donnant la parole à un narrateur auquel il est impossible de s'identifier, sauf en reprenant à son compte une position dominante, Kafka sape

l'évidence du discours colonial. Il fait parler celui dont il remet en cause le point de vue en le moquant, et ceci d'une manière bien plus acerbe que le laisse croire ce texte dont la simplicité apparente est éloquente. Et son audace va plus loin encore : en présentant par un faux geste naturaliste une situation dont la violence historique est dite sur un ton badin et dans un cadre ordinaire, Kafka met à nu la bêtise de la domination coloniale, le dérisoire appât du gain qui en est la source, avec une acuité, et peut-être avec une colère, un sentiment de scandale présent chez peu d'écrivains de son temps – il fut le premier à établir aussi clairement une analogie entre l'oppression des Juifs d'Europe et les peuples colonisés. Mais Kafka demande au lecteur un effort : celui de se défaire de son identification au point de vue occidental, et de cesser de croire que cette identification est naturelle. Et rien n'est plus difficile, avec un narrateur qui impose, par deux fois, un « nous » dont nous ne voulons pas faire partie.

Pourtant, nous aurions pu nous identifier à ce narrateur, comme au « visiteur » de *Dans la colonie pénitentiaire*, s'ils s'étaient comportés en témoins d'une réalité à transmettre ou à dénoncer. Mais l'un et l'autre refusent leur rôle de témoin. Ils ne parleront pas des violences qu'ils ont vues, ils ne feront pas de déposition sur leur propre rôle. Témoins qui manquent, ces personnages sont complices par omission, voire par assistance : le « visiteur » refuse d'emmener avec lui le soldat et le condamné qui l'appellent à l'aide ; l'homme de la véranda participe à un chantier extrêmement destructeur. Et ce n'est pas un anachronisme que de voir dans le narrateur du fragment un acteur de la violence : au moment où Kafka l'écrit, les exactions commises pendant la construction du chemin de fer sont documentées et publiques depuis longtemps – par exemple à travers le « Rapport Casement », paru en 1904 dans le cadre d'un scandale diplomatique et médiatique.

Dans le chapitre qu'elle consacre à Kafka, reprenant un article de 2007 **[4]**, Seloua Luste Boulbina observe que la question du témoignage est au cœur de *Dans la colonie pénitentiaire*, et que le visiteur reste « *impartial* ». Marie-José Mondzain remarque, quant à elle, que ce témoin « *ne sort pas indemne malgré tous les efforts qu'il a pu déployer pour exprimer son désaccord de principe* ». Or, ces voyageurs ne sont pas seulement des témoins hésitants, encore moins impartiaux. Ils sont des acteurs impliqués dans la violence ; à notre présent



Chemin de fer Matadi-Stanley Pool (1907)

ils posent la question de la responsabilité éthique et politique, dans de multiples situations d'extra-territorialité souvent avantageuses pour ceux qui sont du bon côté de la véranda.

Il se trouve que la question du témoignage a pu se poser directement à un proche de Kafka, et que le nom « Congo » ne renvoyait pas forcément l'écrivain à une abstraction lointaine, mais qu'il s'est inscrit dans l'histoire de l'émigration au sein de sa famille. Un de ses oncles maternels, Joseph Loewy, après avoir participé à la construction du canal de Panama et avant de rejoindre celle de chemins de fer en Chine, a en effet travaillé, sur place et pendant douze ans, pour le compte de l'État indépendant du Congo, colonie privée du roi belge Léopold II suite à la partition de l'Afrique par la conférence de Berlin, en 1885. C'est un autre « oncle parti », comme celui de Karl dans *Der Verschollene* (*Le disparu*, autrefois titré *L'Amérique*). Si l'on souhaite historiciser un peu plus les liens entre Kafka et l'espace colonial, l'itinéraire de Joseph Loewy vaut qu'on s'y arrête. Il a été retracé par Anthony Northey, dans un livre qui analyse peu les textes de Kafka mais apporte des détails importants sur son univers familial **[5]**.

En 1891, Kafka n'a que huit ans lorsque son oncle, parti d'Ostende, devient comptable dans la Société anonyme belge pour le commerce du Haut-Congo, qui appuie la Compagnie du chemin de fer du Congo dans la ville portuaire de Matadi. Grâce à ces sociétés privées, le système colonial exploite les ressources et avance à l'intérieur des terres africaines en utilisant la violence extrême et le travail forcé des populations. Joseph Loewy gravit rapidement les échelons au sein de la compagnie, jusqu'à devenir chef des services commerciaux – une promotion qu'Anthony Northey explique par ses relations avec le directeur,

KONGO, KOLONIE, KAFKA

Philippe Bunau-Varilla, l'ingénieur français du canal de Panama. Après l'inauguration du chemin de fer, en 1898, il est décoré par le promoteur Albert Thys. Il quitte le Congo en 1902 pour l'Europe, la Chine et le Canada, avant de s'installer en France puis en Suisse, où il meurt en 1932. Une digression de W. G. Sebald dans *Les anneaux de Saturne* – qui paraphrase, au détail près, le livre de Northey – laisse imaginer la rencontre des deux Joseph, Loewy et Conrad (Loewy part d'Ostende au moment où Conrad fait le trajet inverse) **[6]**.

Ni dans son *Journal*, ni dans sa correspondance, Kafka ne mentionne l'expérience coloniale de celui qu'il appelle quelquefois son « *oncle de France* » (Joseph Loewy s'y marie et s'y installe en 1906). On ne peut qu'imaginer – et non tenir pour une évidence, comme le fait Northey – que Joseph Loewy a visité sa famille à Prague lors des nombreuses interruptions de son séjour ; que Kafka a vu son oncle lors de ses voyages à Paris, en 1910 et 1911 ; et que, s'il ne lui a pas été directement raconté, ce passé n'était pas si lointain ou si secret pour ne pas venir à ses oreilles ou revenir à sa mémoire.

Joseph Loewy serait-il donc l'homme de la véranda ? La connaissance de cette histoire et la première phrase du fragment ont suffi à de nombreux critiques pour faire le lien. Northey voit en Joseph Loewy un simple aventurier à la vie dure, c'est-à-dire confond l'oncle et le narrateur. Après lui, Saül Friedlander rattache directement le fragment, mais aussi la nouvelle « Souvenirs du chemin de fer de Kalda » (1914), à Joseph Loewy **[7]**. De même, Jean-Pierre Lefebvre considère que le Moyen-Congo est « *la région où un oncle de Kafka avait séjourné et travaillé* ».

Rien n'est moins évident, car le jeu ouvert par l'écriture de Kafka avec la référence, ainsi que les successives dénominations coloniales des régions, ne nous aident pas à y voir clair. En 1917, le signifiant « Congo » peut renvoyer tout autant à la vaste région du bassin du fleuve de manière générique qu'aux différentes unités administratives coloniales, belges comme françaises – le « Moyen-Congo » n'étant pas, comme l'écrit Northey, un « *terme rarement employé* », mais une colonie française, où Joseph Loewy n'a pas mis les pieds…

Quoi qu'il en soit, l'espace géographique du fragment pourrait bien être celui de *Dans la colonie pénitentiaire*, dont les personnages sont explicitement décrits comme francophones. Si les fictions de Kafka se nourrissent de la situation coloniale tout en la décrivant, elles ne se limitent pas à une référence historique, ni à d'éventuelles sources, qu'elles soient documentaires, familiales, ou oniriques. Elles fonctionnent par homologies, rapprochements, confusions, dans un comparatisme nourri de connaissances et de sensibilité. Kafka s'intéressait à l'Afrique, à travers l'ethnologie et les coupures de presse ; mais son attention se dirigeait vers les lieux de la domination, c'est-à-dire partout. Plus que des aventures exotiques, Kafka a vu dans la colonisation une situation d'oppression universalisable, dont la description analytique devait être prise en charge par la littérature.

« *Être une puissance coloniale, c'est se trouver partout chez soi* », écrit Marie-José Mondzain dans *K comme Kolonie*. Il n'y avait peut-être pas mieux placé pour décrire ce phénomène qu'un homme nulle part à sa place et qui, pour cette raison même, a été – à distance, mais de près – aux côtés de ceux qui n'en ont pas.

1. ***Œuvres complètes*, tome II. Trad. de l'allemand (Autriche) par Jean-Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition de Claude David. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 471-472.**

2. **Franz Kafka, *Nouvelles et récits. Œuvres complètes* I. Trad. de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Jean-Pierre Lefebvre, Bernard Lortholary et Stéphane Pesnel. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 640 pour le texte et p. 1 186 pour la note.**

3. **Kafka possédait de nombreux livres d'ethnologie, selon la liste de ses livres étudiée par son biographe Klaus Wagenbach, puis par Jürgen Born dans *Kafkas Bibliothek*, Onomato, 2011.**

4. **http://sens-public.org/articles/396/**

5. **Anthony Northey, *Kafka's Relatives. Their Lives and His Writing*, Yale University Press, 1991, p. 15-30.**

6. **W.G. Sebald, *Les anneaux de Saturne*, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, coll. « Babel », p. 145-146.**

7. **Saül Friedlander, *Kafka, poète de la honte*, trad. de l'anglais par Nicolas Weill, Seuil, 2014.**

L'hécatombe du typhus soviétique

Il y a cent ans, la jeune Russie bolchevique, en pleine guerre, connaît une grave épidémie de typhus. Les conditions sanitaires sont aggravées par un blocus des Alliés. Les immenses souffrances de l'épidémie ont laissé des traces dans de nombreux témoignages sur la période précédant la victoire bolchevique sur les armées « blanches ».

par Jean-Jacques Marie

Général Wrangel
Mémoires 1917-1920.
La révolution et la guerre civile en Russie
Energeia, 434 p., 32 € (publié en 2019)

Victor Serge
Mémoires d'un révolutionnaire
et autres écrits politiques, 1908-1947
Choix des textes et annotations
par Jean Rière et Jil Silberstein
Robert Laffont, coll. « Bouquins »
1 048 p., 30,75 € (publié en 2001)

Ekaterina Lvovna Olitskaia
Le sablier. Mémoires
Trad. du russe par Francine Andreieff
et Hélène Châtelain
Deuxtemps tierce, 474 p. (publié en 1991)

Edwin Dwinger
Entre les rouges et les blancs, 1919-1920
Trad. de l'allemand par René Lobstein
Payot, 328 p. (publié en 1931)

Dès le début de 1919, une épidémie de typhus dévale sur la Russie soviétique affamée et envahie par les poux. Pour faire face à l'afflux des malades, les autorités décrètent « la semaine du front ». Les komsomols (membres des Jeunesses communistes) sont alors mobilisés pour aller aider les très rares personnels soignants dans les hôpitaux. Dans ceux où s'entassent les malades du typhus, ne sont envoyés que les volontaires. Nadejda Ioffé, âgée de quinze ans, se porte candidate, comme des milliers de jeunes communistes, avec la conviction de participer ainsi à la défense de la révolution. On l'accueille dans un hôpital. Le choc est rude : « *Les gens gisaient dans les couloirs, à deux par lit, parfois allongés sur le plancher. Même un œil inexpérimenté repérait aisément les poux. Je fus bientôt atteinte par une forme très lourde de typhus exanthématique. Pendant deux jours, je restai sans conscience. Les médecins me dirent après que seul mon jeune âge m'avait sauvée. Pendant mes deux semaines presque ininterrompues de délire, il me semblait que les Blancs avaient pris Moscou, l'avaient recouverte d'une sorte de grand bonnet, et avaient tué Lénine* **(1)** ».

Un peu plus tard, l'épidémie de typhus frappe l'étudiante Ekaterina Olitskaia, militante du Parti socialiste révolutionnaire, opposé aux bolcheviks. La propriétaire de l'appartement où ses camarades et elle ont trouvé à se loger la met à la porte. Ses camarades la jettent dans un fiacre mais l'hôpital, surchargé, refuse d'abord de l'accepter en arguant du manque de place. Un autre établissement lui ouvre finalement ses portes. On la conduit dans la salle d'accueil, on la rase, on la déshabille, on l'emmène sur une civière dans un long couloir où on la dépose par terre au milieu de malades allongés sur des matelas, puis un ou deux jours plus tard on l'emporte et on la dépose elle et sa jeune voisine sur des lits, dans une salle réservée aux malades gravement atteints. « *Les gens mouraient sans arrêt* […] *Je ne sais plus si on nous soignait, si on nous faisait ou non avaler des médicaments* […] *Autour de nous allaient et venaient des infirmières, des aides-soignantes, des médecins. Ils apparaissaient puis disparaissaient pour de longues périodes. On n'en finissait pas d'apporter encore et encore de nouveaux malades. Le personnel médical lui-même était touché. On apporta dans notre salle trois aides-soignantes et deux médecins* ». Au bout de plusieurs semaines, la mère d'Ekaterina Olitskaia vient la chercher à l'hôpital, réussit à l'en faire sortir et à lui trouver un petit logement où elle guérit. L'entassement, la faim, la saleté, le manque de savon, les déplacements dans des gares et des trains surpeuplés et crasseux, tout cela concourait à l'extension de l'épidémie.

Les hôpitaux comme les baraquements sanitaires manquent de place et beaucoup de typhiques

restent chez eux. Le personnel médical manque de tout, même de bandages et de pansements, que l'industrie locale ne fabriquait qu'en quantités dérisoires. La Russie tsariste n'avait quasiment pas d'industrie pharmaceutique, elle achetait ses médicaments essentiellement en Allemagne, marché évidemment fermé depuis l'entrée en guerre d'août 1914. Or, dès que la Russie bolchevique est soumise à un confinement sévère, les Alliés réunis à Paris début janvier 1919 décident, à l'initiative de Georges Clemenceau, de la soumettre à un blocus sévère : il est interdit de commercer avec le pays de la révolution.

Ce blocus, décidé au nom de la défense de la civilisation gravement menacée, interdit à la Russie bolchevique tout achat de médicaments et même de savon, aggrave encore la pénurie, et contribue à transformer en mouroirs les hôpitaux où les malades sont entassés dans les chambres et les couloirs, deux par lit, voire sur le plancher envahi par des colonnes de poux qui répandent le typhus. Les épidémies font beaucoup plus de victimes que les armées « blanches » anti-bolcheviques, dont la dernière, celle du baron et général Wrangel, est défaite en novembre 1920. Les officiers blancs y ont largement contribué. La plupart d'entre eux ont en effet préféré se terrer dans les innombrables refuges que les états-majors ont, tout au long de l'histoire, toujours su réserver à eux-mêmes et à leurs proches, plutôt que de risquer leur précieuse existence au combat. Ainsi, l'armée blanche du général Denikine, dans le sud de la Russie, soumet la demi-douzaine de navires dont elle dispose à l'autorité d'un vaste état-major royalement installé à Constantinople.

Dans ses *Mémoires*, Wrangel décrit minutieusement l'épidémie de typhus qui anéantit plusieurs divisions de l'Armée rouge, dès l'hiver 1918-1919, dans le sud de la Russie : « *Les hôpitaux débordant de malades, ces derniers s'entassaient dans les maisons, dans les gares, dans les wagons immobilisés sur les voies de garage* ». Les morts restent longtemps mêlés aux malades privés de soins, abandonnés à eux-mêmes. Les typhiques en quête de nourriture errent jusqu'à l'ultime limite de leurs forces dans les rues de la ville, perdent conscience, s'effondrent sur les trottoirs. Les convois aux locomotives éteintes, aux wagons encombrés de malades mélangés aux cadavres, y compris, dans un wagon, ceux de médecins et d'infirmières, stationnent, immobiles, dans les gares et aux embranchements. Le général Wrangel aperçoit un train sanitaire dont tous les wagons ne sont qu'un amas de morts et, dans une gare, « *des wagonnets où s'entassaient, comme des bûches, des cadavres pétrifiés dans des poses diverses* », destinés à finir dans une fosse commune creusée derrière la gare.

Faute de moyens et de médicaments, en janvier 1919 le comité central du parti bolchevik proclame pour combattre le typhus une « semaine de la propreté », sans moyens et peu efficace. En février 1920, les autorités lancent un nouvel appel « *à tous les ouvriers, tous les travailleurs et tous les citoyens honnêtes* » à combattre les épidémies en nettoyant les villes. L'appel, en revanche, ne dit mot des centres d'infection que sont les gares où s'entassent des centaines de voyageurs dans l'attente angoissée d'un train aussi crasseux qu'improbable. Les rédacteurs du texte ne savent manifestement pas comment combattre ce fléau.

Les hôpitaux ne savent que faire des morts du typhus. Le pays manque cruellement de cercueils et de fossoyeurs. Les cadavres, une fois l'hiver fini, se décomposent. À Tcheliabinsk, selon un habitant, « *chaque jour, des milliers de gens meurent ; on entasse les cadavres, dans des hangars comme des bûches* ». Pour s'en débarrasser, on les envoie chaque jour par échelons entiers dans les deux grandes villes voisines où ils s'entassent aussi. Malgré cela, les infirmiers n'ont pas le temps de dégager tous les cadavres de la gare et notre habitant conclut : « *il m'arrive de marcher sur des morts et des malades* ».

Ailleurs, la faute incombe au manque de fossoyeurs… ou de chevaux pour traîner les charrettes. La femme du dirigeant bolchevik de Petrograd, Lilina Zinoviev, déclare un jour d'hiver : « *Le typhus fait tant de morts qu'on ne réussit pas à les enterrer. Heureusement ils sont gelés*. » Le révolutionnaire Victor Serge, à la recherche d'un ami malade, pousse un matin la porte d'un lazaret de typhiques dans le quartier de Vassili-Ostrov. « *L'intérieur*, écrit-il, *était étrangement obscur et glacé. Je finis par y discerner des formes humaines allongées comme des bûches sur le plancher. Le lazaret, abandonnant ses morts qu'il ne pouvait pas enterrer faute de chevaux, avait simplement déménagé* ». L'arrivée du printemps change la donne. Dans la morgue de Moscou s'entassent des centaines de cadavres en pleine décomposition.

Les habitants des régions un moment contrôlées par les Blancs subissent le même sort. La retraite

Affiche soviétique : « Le pou du typhus serre la main à la mort » (1919)
© CC/Welcome Collection

L'HÉCATOMBE DU TYPHUS SOVIÉTIQUE

de l'armée de l'amiral Koltchak en Sibérie, en 1920, est un long convoi funèbre de victimes du typhus, de la faim et du froid. Dans son témoignage, l'officier allemand Edwin Dwinger qui y participe décrit une interminable procession funèbre. Sur la route et sur les bas-côtés s'étire un long cordon de traîneaux abandonnés, de cadavres humains aux mains raidies tendues vers les fuyards dans les poses les plus extravagantes. Des femmes dépouillées de leurs vêtements et de leurs bijoux voisinent avec des gradés aux épaules encore garnies de leurs galons dorés et bientôt dépouillés eux aussi de leurs vêtements et de leurs bijoux avant de rouler dans les fosses communes creusées à coup de mines où l'on jette les victimes du typhus et du froid.

Au printemps 1920, la ville de Rostov, encombrée de fugitifs ravagés par le typhus, vit un cauchemar similaire. Face au typhus, on commence par fermer les cinémas, les théâtres et les restaurants, transformés en hôpitaux où s'entassent les blessés et les typhiques qui, faute de médicaments, tombent comme des mouches, après avoir transmis le typhus aux blessés de guerre. Les fiacres ayant été réquisitionnés pour transporter les malades, plus personne ne veut utiliser ces foyers d'infection mobiles pour se déplacer dans la ville. Puis, devant l'afflux des typhiques, les autorités décident de cesser de les soigner et de les éloigner. Les convois infectés sont envoyés sur une lointaine voie de garage, où leurs occupants ainsi confinés sans espoir de retour meurent de froid, de soif ou de faim. Wrangel commente : « *Aucun médecin, aucun infirmier ne se risquait à franchir le seuil de ces wagons infernaux* ».

1. **Nadezhda A. Joffe, *Back in Time: My Life, My Mate, My Epoch*. Trad. du russe vers l'anglais par Frédérick S. Choate, Labor Publications, 1995.**

Un tour de piste en plus

Le roman de Nathalie Piégay* La Petite Ceinture *n'a besoin en apparence que de quelques mots pour être résumé. Au sortir de son divorce, Adrienne rencontre un homme qui lui plaît. Ils se voient régulièrement entre les draps d'un lit à chaque fois différent. Ils y échangent des baisers et l'histoire de leurs vies. Par étapes, ils tournent autour de Paris en suivant sa « Petite Ceinture », une ligne de chemin de fer désaffectée qui fait aujourd'hui partie des dernières friches industrielles de la capitale.

par Daniel de Roulet

Nathalie Piégay
La Petite Ceinture
Éditions du Rocher, 240 p., 18 €

Il y a donc un premier cercle, celui du déplacement des amants qui choisissent pour chacune de leurs rencontres un autre lieu, jusqu'à faire le tour complet de Paris en s'éloignant le moins possible du tracé de la Petite Ceinture. Ils tournent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, en un périple géographique et exploratoire. À travers le regard des amants, Nathalie Piégay détaille des lieux dont elle donne les caractéristiques physiques, historiques et sociales : qui a vécu là, qui occupe le quartier, à quoi ressemblent les chambres d'hôtel. Jamais elle ne nous fait la leçon ou nous étouffe de renseignements anecdotiques comme elle pourrait s'en offrir le prétexte. Quand les amants ont bouclé leur périple, le roman prend fin. C'était comme un long apprivoisement du coup de foudre initial.

Pendant un an, au fil des rendez-vous et des lettres qu'ils échangent, les amants évoquent leur existence antérieure. François raconte ses amours anciennes. Adrienne lui dit la lente dégradation du couple qu'elle formait avec son mari. Non pas tant parce qu'il la trompait, mais parce qu'il avait réussi à lui imposer une langue mensongère qui l'accusait, elle. Elle ne parvenait plus à croire aux mots, son mari les avait pervertis. Au fil de leurs rendez-vous, Adrienne retrouve peu à peu confiance en elle et dans les mots. L'amour, physique d'abord, devient pour elle une rédemption qui lui redonne l'usage du langage après son effondrement.

La force de ce roman vient de ce que, sur ce schéma simple, et sans davantage d'accrocs qu'il ne faut pour en maintenir la tension, se superpose un deuxième cercle, celui de l'expérience amoureuse. Dans les premiers chapitres, Adrienne quitte la maison qu'elle a occupée avec son mari, sa fille et son fils pour déménager dans un endroit situé en dehors du cercle de la Petite Ceinture parisienne. Elle fait le deuil d'une conjugalité frustrée, elle emménage, prend goût à la solitude. Quand elle croise François, elle pourrait rêver de reconstituer un couple, il n'en est rien. D'un commun accord, les amants restent séparés, leurs rendez-vous en sont d'autant plus intenses et sauvages. Ils se disent leur passé, leur présent, mais refusent tout modèle pour leur avenir, si ce n'est la succession de leurs rencontres en des lieux différents.

Ceux-ci forment comme un deuxième cercle de l'écriture romanesque qui se superpose au premier. Avec Adrienne et François, nous faisons l'expérience des limites temporelles de la passion. Pas de discours qui dirait : « nous sommes le seul couple réussi de la planète ». Pas du tout, nous sommes n'importe quelle paire d'amoureux, nous sommes, parmi tant d'autres, un Paul comme les autres qui aime sa Virginie, une Juliette avec n'importe quel Roméo qui nous valent, et nous les valons tous. Lectrice et lecteur, on se persuade peu à peu que cette histoire ne peut finir par un mariage, un Pacs ou un happy end. Mais elle ne finira pas non plus par une défaite.

Au contraire, chacun des amants fait de cette rencontre un moment d'éblouissement, un tour de piste de plus dans sa vie. Pas question de déchirements, de jalousie ou de délitement existentiels, de vies une fois de plus chamboulées. Le couple n'a pas d'avenir, ou comme Adrienne le dira : « *Tous les couples sont cruels*. » Pas question non

UN TOUR DE PISTE EN PLUS

plus de prolonger l'expérience. Ils ont fait le tour, ils s'en souviendront comme d'une aventure extrême, une passion heureuse, même si elle a été parfois inquiète, même si, bien sûr, il peut en résulter une certaine mélancolie que nous partagerons avec ravissement.

Il y a donc dans ce texte, par sa forme, par sa langue, une proposition romanesque originale sur ce que peuvent être les relations amoureuses au XXIe siècle. Les amants n'en sont plus à chercher le compagnon idéal, un partenaire pour la vie. Pas d'absolu, pas de serments d'éternité, juste le choc intermittent de deux libertés. Après le couple du XIXe siècle européen, marqué par le mariage de raison de Charles Bovary, après celui du XXe siècle, amour fusionnel, mais pour un temps seulement, mariages multiples et pour tous, Adrienne développe une passion simple, érotique et consciente de sa finitude.

Grâce à la licence fictionnelle, à la suspension du jugement moral, Nathalie Piégay peut laisser entrevoir un mode possible des rapports amoureux à venir, l'invention romanesque en attente de s'épanouir dans le réel. N'est-ce pas la force des grandes héroïnes de la littérature que de proposer une liberté, une autonomie telle qu'on ne peut, lisant son destin, que rêver de sa perfection une fois le livre refermé ?

Avant que son écriture ne nous offre ce genre d'utopie heureuse, Nathalie Piégay avait arpenté déjà le territoire des couples improbables. Son précédent récit racontait avec ferveur le destin de la mère de Louis Aragon qui s'était longtemps fait passer pour sa sœur aux yeux de son fils. On était là encore accroché au réel, avec ce qu'il comporte de liens qui l'attachent à la position de l'observateur, dans ce cas la romancière. Dans son premier roman, le savoir d'universitaire de Nathalie Piégay ne pouvait être que très présent, puisqu'elle avait elle-même été confrontée comme chercheuse à la vie et à l'œuvre d'Aragon. Elle y interrogeait déjà le statut de ce savoir confronté à la position de cette mère improbable dont l'histoire littéraire ne savait que faire. Nathalie Piégay avait su en faire l'héroïne d'un récit passionnant.

Dans son deuxième roman, l'auteure s'émancipe davantage encore de ce cadre érudit. Peu de citations ou de références à la culture de ses lecteurs et lectrices. Juste ce qu'il faut d'allusions à la musique, puisque Adrienne est pianiste et François violoncelliste, juste assez de notations pour montrer que leur liaison temporaire tient aussi bien à leur plaisir physique partagé qu'à la confrontation de leur être au monde. Ils s'aiment parce qu'ils sont à la fois différents et prêts à échanger leurs rôles, d'accord pour se perdre dans l'autre pour mieux s'y retrouver. Ils s'aiment en dehors de ce qui fait que d'autres couples finissent dans des débordements de cruauté. Ce n'est pas le moindre mérite de ce roman d'être à l'avant-garde d'une réalité qui, même si elle n'adviendra jamais, nous laisse le souvenir enchanté d'avoir côtoyé pour un instant des destins hors de notre portée, peut-être, mais pas en dehors d'une vie plus rêvée que la nôtre.

Le chemin de fer de la Petite Ceinture au niveau des Buttes-Chaumont (1933) © Gallica/BnF

Parlant de *La Nouvelle Héloïse* et du sentiment d'irréalité des personnages qu'on peut éprouver à la lecture de ce roman de Rousseau, Jean Starobinski écrit : « *Ses personnages n'ont point de modèles dans le monde extérieur. On ne peut donc leur reprocher leur invraisemblance, pas plus qu'on ne peut reprocher au roman de ne montrer que des êtres bons* […] *Si la lecture de* La Nouvelle Héloïse *doit changer les dispositions intérieures et la conduite extérieure de ses lecteurs, bref, s'il doit avoir, au-dehors, une fonction critique et formatrice, c'est par le détour de la fascination qui les aura attirés, à travers l'espace intérieur du livre jusqu'au niveau du sentiment qui l'a produit. On le voit, "l'utilité" du livre, la possibilité du changement moral, celle même d'une critique négatrice dirigée contre la société présente* […] *trouvent leur fondement dans l'adhésion entièrement positive donnée à l'autorité du sentiment. Pour avoir suscité l'image chimérique – mais estimée plus vraie que toute contrainte réelle – d'un univers réconcilié, Rousseau offre sa personne et son âme à l'adhésion fervente du lecteur, adhésion dont l'envers sera le refus non moins global des injustices du monde* ». Ne dirait-on pas que Starobinski vient de refermer *La Petite Ceinture* ?

L'âge des liens faibles

Nos liens sont actuellement modifiés. Nous sommes contraints d'abandonner la plupart de nos rituels sociaux. Nous pensons encore que ce n'est que provisoire, mais quelque chose nous dit aussi qu'une mutation plus profonde est en train de s'opérer. L'expression de « distanciation sociale » a envahi notre langage alors que nous ne l'avions jamais employée auparavant. Sommes-nous en train d'ouvrir le temps des liens faibles ?

par Tiphaine Samoyault

Alexandre Gefen et Sandra Laugier (dir.)
Le pouvoir des liens faibles
CNRS Éditions, 382 p., 25 €

Quels liens formons-nous avec nos voisins qui applaudissent les soignants à la fenêtre à 20 h en même temps que nous ? Quels liens nous relient à ces soignants que nous applaudissons ? Et à toutes celles et ceux qui font le même signe à la même heure dans d'autres villes du monde ? Et avec celui qui crie « ta gueule ! » parce qu'il est excédé ? Est-ce cela, le « pouvoir des liens faibles » ? Le livre collectif préparé par Sandra Laugier et Alexandre Gefen est sorti juste avant les règles de confinement. Alors que, de façon échelonnée dans le monde, nous sommes sur le point d'en sortir avec mesure, il est intéressant de comprendre tout ce que cette expression signifie et les résonances qu'elle peut prendre dans ce contexte.

Comme catégorie sociale, les « liens faibles » relèvent d'abord du négatif. Ils sont l'inverse des liens considérés comme forts, à savoir la famille, l'amour, l'amitié, les activités de groupe, le travail… C'est ainsi que les entend Mark Granovetter lorsqu'en 1973 il cherche à déterminer le rôle des socialités indirectes et à leur donner une place dans le système des forces. Il montre ainsi que, dans le contexte d'une recherche d'emploi, les réseaux lointains peuvent se révéler plus efficaces que les soutiens de proches ; et entraîner une vie professionnelle plus riche comme une vie personnelle moins dominée par la dette. Dans une démarche résolument positive, Sandra Laugier et Alexandre Gefen cherchent à montrer combien s'est étendu aujourd'hui ce pouvoir des liens faibles. Les réseaux sociaux et l'ensemble des sociabilités indirectes (y compris celles que nous connaissons à travers les fictions, les séries) déterminent une part de notre être au monde et modifient nos pratiques. Inséparables de l'espace démocratique, ils doivent faire l'objet d'un examen politique.

Les références majeures de cette réflexion, outre l'article séminal de Mark Granovetter, sont Henry David Thoreau pour sa pensée et son imaginaire écologiques pionniers, John Dewey pour sa réflexion sur la relation et sur la sympathie élargie, Bruno Latour pour la parole de l'attachement. L'éthique philosophique à l'arrière-plan du livre est celle du *care*, déjà développée par Sandra Laugier dans de nombreuses études, en particulier dans son œuvre de traduction et de transmission du travail de Stanley Cavell en langue française. La valorisation du modèle de la « conversation », mise en évidence dans plusieurs articles, manifeste autre chose qu'un privilège accordé à une socialité mondaine. Cette dernière n'est pas évacuée, notamment pour réfléchir à ce qui a lieu au cours d'un repas, mais elle cède la place à l'idée que, pour vivre réellement en démocratie, il ne faut pas seulement y consentir, mais il importe que chacun et chacune puisse y discuter et débattre.

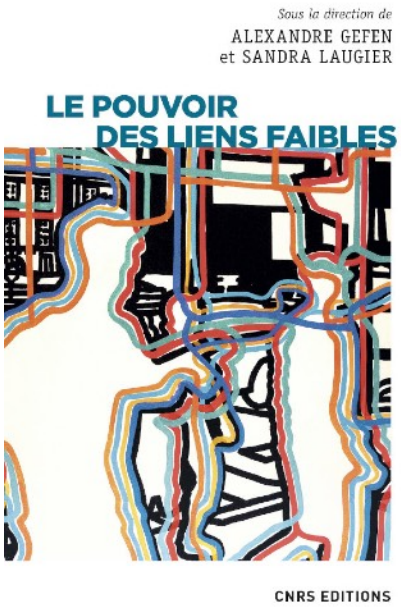
La notion de « liens faibles » n'apparaît plus ainsi comme l'envers de celle, très compliquée aussi, de « liens forts ». L'intensité ne recoupe pas forcément la valeur et le travail du collectif ne consiste pas naïvement à inverser les pôles, même si, çà et là, c'est légitimement ce qui a lieu. Pourquoi légitimement ? Eh bien parce que, dans cette conversation démocratique, donner la parole aux agents des liens faibles – les soignantes et les soignants, justement, celles et ceux qui soignent les personnes vulnérables en étant elles-mêmes et eux-mêmes vulnérables – est une façon de redéfinir le champ du politique, d'y inscrire le particulier de la vie et de ses conditions plutôt que le général de la loi. Ces situations de « liens faibles » pointent précisément la difficulté

L'ÂGE DES LIENS FAIBLES

qu'a la justice à couvrir entièrement le domaine moral, à saisir les préoccupations morales de certaines catégories de personnes (femmes, étrangers, précaires…). Il importerait d'inscrire mieux, disons plus clairement, cette nouvelle polarisation. Si l'intensité ne recoupe pas la valeur et que le faible n'est pas le moindre (ni son contraire), il apparaît dans certains des articles les plus politiques du volume (notamment ceux d'Anthony Pecqueux, de Rémi Beau et de Sandra Laugier) que le faible pointe clairement du côté du vulnérable dès lors transformé en valeur. Cette agentivité nouvelle est potentiellement positive et devrait entraîner un changement de perception du faible et du fort, du fragile et du puissant.

Il apparaît que l'expérience des « liens faibles », que nous faisons quotidiennement – dans le métro lorsque nous sortons du flux ou que nous établissons une connivence avec quelqu'un, sur Facebook avec les amis de nos amis, dans les magasins ou actuellement à nos fenêtres –, engage d'autres notions qui doivent être pensées en même temps : le collectif, l'anonyme et l'ordinaire. Le lien faible serait le corollaire d'une extension du domaine des liens humains (et non humains : deux articles au moins traitent directement de notre relation aux animaux non familiers) manifestant notre connexion toujours plus grande avec la totalité du monde. À la sociabilité du village – où presque tous les liens, malgré soi parfois, sont des liens forts – se serait substituée une socialité du village global où même les liens forts seraient menacés d'une faiblesse à venir ou peut-être même constitutive. Le livre met sur la voie de cet aspect sans le traiter frontalement. En plaçant sur le même plan des liens faibles réels et virtuels, il suggère que cette confusion favorise l'élargissement : la chaleur, le confort, le réconfort, peuvent être aussi bien trouvés dans le compagnonnage vespéral des séries que dans le lien quotidien avec un soignant, voire dans celui qu'on a créé ou abîmé avec un compagnon officiel. Cette direction de la réflexion, si juste soit-elle, contredit un peu le propos politique. Certes, si cela devient une condition de notre monde, il importe d'en mesurer les conséquences éthiques ; mais ni la résilience ni le réconfort ne sont susceptibles de former la base d'une action politique transformatrice ou émancipatrice.

Une autre équation que *Le pouvoir des liens faibles* prend en charge, et dont nous expérimentons une nouvelle mesure aujourd'hui, c'est celle



du rapport entre faiblesse du lien et éloignement. Une façon de définir le « lien faible » est de le mesurer : il n'est pas proche ; et pour autant il importe de le valoriser en montrant toutes les voies par lesquelles il peut nous permettre de réinventer le collectif. Dans un moment – que ne pouvait pas évoquer le livre, écrit avant, et dans l'incapacité de prévoir ce que nous allions devoir affronter (mais son grand mérite est de permettre de pouvoir y réfléchir) – où nous vivons l'éloignement de la plupart de nos liens forts (déjeuner avec papa sur Zoom, apéro Skype, réunion Teams, enterrements sans famille, évasions sur Netflix et autres dérives Tik Tok), que faisons-nous avec nos liens faibles ? Avec nos voisins aux balcons, avec nos éboueurs et avec nos soignants, soudainement affublés du possessif, quel collectif construisons-nous si ce n'est celui, provisoire et réconfortant, qui prétend former ponctuellement un monde commun en l'absence de repères et d'avenir ? Si cette prétention n'est pas suivie d'une action forte, d'une action contre, d'une action à venir, il nous faut espérer retrouver bientôt nos « liens forts » d'autrefois !

L'homme des foules d'Edgar Poe est celui qui refuse d'être seul. En dédaignant le regard de celui qui cherche à avoir un lien fort avec lui, à l'envisager, il révèle un pouvoir du lien faible qui est celui de refuser de participer autrement qu'en s'inscrivant dans le flux. Il est collectif sans vouloir participer à la création d'un monde commun. Isolés dans nos chambres, nous sommes toujours dans la foule, et il nous faut réinventer le commun à partir de cette équation inédite où proximité et éloignement ont changé de place et de nature et où les liens nous engagent autrement.