

The background of the cover is a detailed, textured illustration in shades of brown, tan, and grey. It depicts a vast, ethereal landscape. In the upper portion, a large, dark, winged creature, possibly a dragon or a massive angel, is shown in profile, facing right. Below it, a long, horizontal band of light, resembling a river of fire or a celestial path, stretches across the scene. In the lower portion, another large, winged creature is shown, also in profile, facing right. In the distance, on the right side, two small, dark figures stand on a rocky outcrop, looking towards a bright, glowing light source that illuminates the scene from the right. The overall style is reminiscent of a woodcut or a detailed drawing with fine lines and shading.

ÉON

Numéro 106
du 3 au 16 juin 2020

L'expérience du *Paradis*

Numéro 106**Cheminevements**

À la Une de ce numéro d'*En attendant Nadeau*, un texte s'impose : la lecture méditative et personnelle que Yannick Haenel nous propose du *Paradis* de Dante, dans une nouvelle traduction (en tierces rimes) de Danièle Robert. À bien des égards le poème de Dante constitue la pierre de touche de tout travail de traduction, et cette version a, semble-t-il, bien des mérites, mais Yannick Haenel cherche autre chose pour répondre à « *l'accablement de la claustration* » : au-delà de la philologie, voire de la théologie, c'est presque une extase qu'il revendique, l'aventure de cette « *joie* », qui est le fin mot de Dante. De fait « *c'est en poète qu'on va vers le divin* » et, contre le nihilisme qui nous submerge, il importerait avec l'amoureux de Béatrice de « *penser l'innocence* ».

Angelo n'était pas un ange, mais un jeune Tsigane un peu en cavale et tombé sous les balles des gendarmes du GIGN. « *Les schmitts, ils m'ont eu* » dira-t-il en mourant. Il faisait partie de cette société de « gens du voyage » qui persistent à vivre en nomade et à résister à la dénomination : tziganes, manouches, gitans, etc. Sociologue des instruments du pouvoir (police, justice, prison) Didier Fassin a mené avec rigueur une contre-enquête sur la mort d'Angelo, dont Philippe Artières montre les enjeux, les qualités et la subjectivité assumée.

C'est peu dire que d'affirmer que l'Algérie pose de brûlantes questions. L'article qu'Albert Bensoussan

consacre au livre de Leïla Sebbar et Martine Mathieu-Job, *L'Algérie en héritage*, nous ramène à l'Algérie d'avant 1962, à un héritage partagé de souvenirs heureux ou violents. Une fraternité peut-elle naître aujourd'hui de ce passé commun des « *petits-enfants de la vieille Algérie* » ? C'est la conviction des auteurs.

À cette occasion rappelons que vient de décéder, à l'âge de cent ans, Albert Memmi, figure respectée du combat contre le racisme. Né à Tunis en décembre 1920 dans une très modeste famille juive arabophone, il a suivi au lycée Carnot, puis à Alger, puis à la Sorbonne, une formation de philosophe malgré les vicissitudes de l'histoire. Par ses livres (*La statue de sel* en 1953, préfacé par Camus, *Portrait du colonisé*, préfacé par Sartre, en 1957) il a contribué à mieux définir les rapports de domination, le racisme, l'esprit colonial, mais aussi à saisir la diversité au sein de la communauté des Juifs de France.

Trois poètes, à découvrir ou à redécouvrir au cours des prochains jours, dans la singularité de leur cheminement : Petr Král, poète tchèque de langue française, qui fait entendre sa passion du jazz dans *Déploiement* ; Sony Labou Tansi, mort en 1995 au Congo-Brazzaville, « *une écriture qui pue le sang* », écrit Claude Mouchard dans sa belle recension ; Frédéric Jacques Temple dont Claude Grimal nous invite à partager le « *goût des ailleurs* » dans *La chasse infinie*, et son amour du voyage rêvé sur les pas de Blaise Cendrars.

J. L., 3 juin 2010

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Monique Bacelli, 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 : Dix-huitième chant du « Paradis », par Gustave Doré © Gallica/BnF

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

3 JUIN**p. 4 Dante**

Paradis (La Divine Comédie)
par Yannick Haenel

p. 14 Jean-Claude Bonnet

Les connivences secrètes.
Diderot, Mercier, Chateaubriand
par Jean Goldzink

p. 17 Frédérique Berthet

Never(s)
par Norbert Czarny

p. 19 Claire Sotinel

Rome, la fin d'un empire
par Marc Lebiez

p. 21 Louis Roquin

Journaux de sons

John Cage

Autobiographie
par Pierre Tenne

p. 23 Thierry Thomas

Hugo Pratt, trait pour trait
par Olivier Roche

**p. 27 Martine Mathieu-Job
et Leïla Sebbar**

L'Algérie en héritage
par Albert Bensoussan

p. 29 Didier Fassin

Mort d'un voyageur.
Une contre-enquête
par Philippe Artières

4 JUIN**p. 32 Frédéric Jacques
Temple**

La chasse infinie
et autres poèmes
par Claude Grimal

5 JUIN**p. 34 Emanuele Coccia**

Métamorphoses
par Jean Lacoste

6 JUIN**p. 36 Clarice Lispector**

Chroniques
par Marie Étienne

7 JUIN**p. 38 Cécile Gahungu**

Sony Labou Tansi.
Naissance d'un écrivain
par Claude Mouchard

8 JUIN**p. 40 Alain Connes**

La géométrie et le quantique
par Martino Lo Bue

9 JUIN**p. 42 Petr Král**

Déploiement
par Bruno Fern

10 JUIN**p. 44 Stefan Zweig
et Jean-Richard Bloch**

Correspondance (1912-1940)
par Jacques Le Rider

p. 46 Yànnis Palavos

Blague
par Claude Grimal

p. 47 François Rastier

Exterminations et littérature.
Les témoignages inconcevables
par Samia Kassab-Charfi

p. 50 Geneviève Fraisse

Féminisme et philosophie
par Elisa Reato

p. 52 Plaisirs du roman

par Maurice Mourier

11 JUIN**p. 55 Francis Kaplan**

Propos sur Alain
Jean-Claude Monod
L'art de ne pas être trop gouverné
par Pascal Engel

12 JUIN**p. 58 Hélène Giannecchini**

Voir de ses propres yeux
par Feya Dervitsiotis

13 JUIN**p. 60 Alice Goffman**

L'art de fuir.
Enquête dans le ghetto
par Philippe Artières

14 JUIN**p. 63 Yoon Ha Lee**

Le stratège du corbeau
Nnedi Okorafor Binti
par Sophie Ehrsam

15 JUIN**p. 65 Agata Tuszyńska**

Affaires personnelles
par Paul Bernard-Nouraud

2 JUIN**p. 67 Susan Orlean**

L. A. Bibliothèque
par Melina Balcázar

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 rire embrasé de l'étoile

Confiné, Yannick Haenel a lu la dernière traduction en français du Paradis de Dante, par Danièle Robert. Parce que cette période a nécessité d'inventer de nouveaux rapports avec le temps, avec la lecture et l'écriture, mais aussi en raison des particularités de l'œuvre, l'auteur de Tiens ferme ta couronne a été embarqué dans une expérience dont il raconte la difficulté. C'est depuis le lieu de cette difficulté qu'on lit le dernier trajet de La Divine Comédie, et peut-être cette difficulté donne-t-elle à entendre ce qu'on ne peut entendre qu'en écrivant à son tour. Yannick Haenel livre son témoignage dans En attendant Nadeau.

par Yannick Haenel

Dante

Paradis (La Divine Comédie)

Trad. de l'italien par Danièle Robert

Édition bilingue. Actes Sud, 533 p., 27 €

Durant les premiers jours du déconfinement, j'ai entendu à la radio beaucoup d'intellectuels affirmer que la lecture ne sauvait de rien. René de Ceccatty, par exemple, pourtant traducteur de Dante, estimait que la littérature ne pouvait être « *d'aucun secours contre une crise qui s'étend à tous les domaines de l'activité humaine* ». Il ajoutait au micro de France Culture : « *Pour écrire et pour lire et pour juger d'un livre, il faut se sentir environné d'un monde qui n'est pas menaçant.* »

On se demande bien de quel monde il parle, tant la menace est constitutive, au moins depuis un siècle, de l'expérience que nous faisons de nos existences, tant les « temps sombres » dont parlent Bertolt Brecht et Hannah Arendt se succèdent sans jamais imposer silence à la littérature ; car si celle-ci persiste à exister, si elle n'a jamais cessé d'affronter l'impossible qui non seulement lui résiste mais l'attaque, n'est-ce pas précisément parce qu'elle est ce langage qui répond à la « crise », à la « menace », à la « catastrophe », qui s'en nourrit, et peut-être les traverse ?

La lecture de Dante invalide en tout cas l'idée que la littérature ne pourrait avoir d'existence en temps de détresse. J'ai envie de dire au contraire

qu'il n'y a jamais eu que des temps de détresse, et que si la détresse est l'élément même de l'Histoire, elle appelle l'invention d'un langage qui lui réponde et soit capable d'opérer une métamorphose sur le monde et sur nous-mêmes. Dante, comme tous les très grands écrivains, comme la littérature elle-même, ne cesse de formuler cette réponse, de mettre en œuvre cette opération, de raconter cette métamorphose.

J'ai ainsi lu la nouvelle traduction du *Paradis* de Dante par Danièle Robert durant les longues semaines de confinement. Je n'avançais pas – ou plutôt je m'acheminais avec lenteur et difficulté. Une lenteur et une difficulté qui venaient des circonstances sanitaires, des morts, des malades et de l'accablement qui résultait de notre claustration ; mais aussi des implications *réelles* de ce texte, c'est-à-dire des efforts qu'il demande au lecteur non seulement pour en déchiffrer les trésors, mais pour vaincre, à mesure que Dante les expose, les obstacles qui se dressent sur la route du ciel. Si l'on se fie avec loyauté au texte d'une telle montée, il n'est pas aisé d'aller au paradis, même si, en un sens, on y est depuis les premiers vers : « *La gloire de Celui par qui tout est mû / pénètre l'univers, resplendissant / en chaque part et plus ou moins reçue* ». Tout est dit d'emblée, même l'impossibilité à en recevoir complètement le bénéfice, qui est notre condition *a priori*.

C'est tout l'enjeu de ce livre extraordinaire, l'un des plus beaux et des plus fous jamais écrits, que de nous mener vers un lieu où nous nous trouvons depuis le début. Je veux dire que le paradis ne désigne pas le point ultime de l'initiation de

LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

Dante, et de celle avec lui du lecteur, mais le récit tout entier qui nous achemine vers lui : tous les points du texte font partie du paradis, tous ils *sont* le paradis.

Voici donc un livre, parmi les plus célèbres au monde, et pourtant toujours neuf, dévoilé par une traductrice qui a choisi d'en restituer l'écriture par groupes de trois vers rimés, comme Dante l'a pensé, écrit, vécu, et qui vient non seulement après sa merveilleuse traduction des deux livres précédents, *Enfer* et *Purgatoire*, mais accompagné d'autres traductions récentes, dont celle, limpide et libre, de René de Ceccatty, et celle, plus ancienne, de Jacqueline Risset, dont la mémoire ne cesse d'affleurer lorsqu'on lit le *Paradis* de Danièle Robert, dont pourtant les partis pris sont inverses.

Je voudrais dire d'emblée combien la traduction de Danièle Robert est un événement. On en reçoit immédiatement la confirmation, comme si Dante avait écrit en français. Les rimes semblent renaître après un sommeil de plusieurs siècles ; et avec elles, la dimension musicale d'un texte dont le savoir théologique est repensé rythmiquement par Dante. C'est la poésie elle-même qui mène Dante jusqu'aux étoiles et à la Trinité, pas la prose des Pères de l'Église intériorisée par le texte ; c'est la montée cadencée de la *terzina* qui rend possible la rotation d'un corps humain à travers les rotations du ciel, pas les idées, fussent-elles évangéliques. En s'auto-accomplissant jusqu'au point de « *sublime clarté* », le texte du *Paradis* ne cesse de *tourner sur lui-même* à l'intérieur du langage : ainsi la dynamique trinitaire des vers impulse-t-elle nécessairement le chant vers les « *trois cercles* » de la Trinité, lesquels, réfléchissant leur clarté l'un dans l'autre, éclairent grâce à « *la forme universelle de ce lien* » le monde, les étoiles, les êtres et la poésie qui mène à eux.

L'approche du divin et l'absorption de soi dans la divinité que raconte le *Paradis* se donnent à travers la poésie. Non seulement une telle expérience ne peut se dire qu'en termes de poésie, c'est-à-dire dans une langue capable de brûler – de devenir le feu vers quoi elle tend, de se consumer à travers ce qu'elle désigne –, mais elle ouvre une brèche dans les limites de la connaissance en ce sens qu'elle fait coïncider l'accomplissement de la poésie, et la réalisation de celle-ci dans une vie, avec l'accès à Dieu – ou plutôt à

l'« Amour », qui se révèle au dernier vers du livre comme étant le vrai nom de ce qui anime toutes choses.

Plutôt que d'en rendre compte, je voudrais *témoigner* de ce livre, car plus qu'aucun autre, et sans doute en raison de son caractère sacré, il implique son lecteur au point de l'engager dans son questionnement : lire Dante, c'est être requis par une initiation. En ce sens, ce que nous vivons en lisant le *Paradis* relève d'une épreuve et d'un test : sommes-nous capables de rencontrer le cœur poétique de notre être ? Avons-nous une vie, un esprit, un cœur et un langage suffisamment poétiques pour affronter ce défi ? Autrement dit, y a-t-il un poète qui respire en nous ?

Car l'exigence de Dante subordonne « l'intellect » au « désir », c'est-à-dire qu'il donne la clef de la montée vers le ciel à la poésie vivante (à la joie active du langage). Ainsi, et sans doute est-ce là que réside l'audace du geste littéraire de Dante, c'est en poète qu'on va vers le divin ; c'est par la poésie qu'on s'ouvre au langage du feu. Celui ou celle qui se mêle de lire le *Paradis* devient donc nécessairement poète, il (elle) ne peut pas faire autrement, il (elle) doit mobiliser en lui (en elle) ce qui rend possible la transmission poétique : une disposition d'écoute, une intensité de mélodie, une empathie avec la lumière, autrement dit cette richesse que personne ne possède en propre mais qui vient si on l'appelle depuis l'élément du temps, cette « *opulence inquestionnable* » dont parle Rimbaud dans les *Illuminations*, qui est à la fois la substance et le vertige de la poésie.

Alors lire Dante vous renvoie à vous-même, à la dimension intérieure du langage dont on ne peut faire l'expérience que seul, et pour soi : la littérature témoigne de ce qui se donne en nous à chaque instant pour approfondir la lumière.

Voici donc un livre qui nous invite à sa propre expérience, et aux incertitudes qui accompagnent nécessairement toute élaboration qui se destine à être partagée : qui suis-je pour entendre ce que me dit Dante ? Moi, lecteur du XXI^e siècle affairé, dispersé, sans cesse dérangé par des messages électroniques, ne suis-je pas, croyant lire Dante, dupé par moi-même, satisfait par du semblant, ébloui par un mirage de lecture qui, plutôt qu'une extase, ne m'en transmet peut-être qu'une simulation, qui plus est de seconde main ? Est-ce que je reçois vraiment les fruits de cette lecture ?



LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

N'en suis-je pas en vérité si éloigné que je ne peux que l'halluciner ?

Mais alors, si je suis à ce point séparé du texte – ce qui semble logique puisque je dois obstinément m'insérer dans l'initiation qu'il déploie – quelle est cette vérité que j'aperçois plus subtilement de chant en chant et qui se dérobe aussitôt ? Est-ce vraiment une vérité ou un effet de lecture ? La lecture me prodigue-t-elle une vérité plus grande que celle que je rencontre sans elle ? Au fond, que m'apporte Dante ?

C'est à Pâques, le 14 avril 1300, que commence le *Paradis*. Le poème de Dante raconte l'histoire d'un dépouillement, d'une longue extase qui est en même temps une dénudation. Tout a lieu à la fois dans le ciel et dans notre jardin intérieur – dans ce *pardes* où le langage ouvre au cœur de la nature humaine un accès à la volupté autant qu'à la connaissance. Qu'est-ce qu'accéder à ce « *point le plus vivant* », comme dit le texte ? Un dévoilement a lieu, par lequel, progressivement, l'ouverture s'achemine depuis elle-même et vous amène à passer à travers des figures, c'est-à-dire à être aux prises avec une transfiguration. Il faut à tout instant changer de vision : c'est ce dont témoigne Dante, sans cesse aveuglé par ce qui se présente à lui dans les sphères du ciel. Ce changement incessant de la vision, c'est l'expérience intérieure : c'est son feu, dont les translations de lumière énumérées par Béatrice sont la matière mystique, le paysage, la scansion.

Là où Paul se tait sur son ravissement « *jusqu'au paradis* » et s'interdit d'exprimer les « *paroles ineffables* » qu'il y a entendues (Corinthiens, 2, 12), Dante raconte. Il est aidé par Béatrice, dont les yeux sont pleins d'« *étincelles amoureuses* », et qui l'accompagne en lui ouvrant le chemin : « *Regarde bien maintenant comment je vais / par cette voie donner accès au vrai / afin que tu puisses passer seul le gué.* »

En un sens, Béatrice est la traductrice de Dante. Car tout de cette expérience se donne comme *devant être traduit*. Le voyage poétique est un déchiffrement ; la littérature est toujours à elle-même sa propre herméneutique. Comme l'écrivait en une belle formule Jacqueline Risset, dans l'autre traduction de la *Comédie* dont j'ai l'usage, autant que celle de Danièle Robert, pour écrire et penser : « *Le Paradis n'est abordable qu'en traduction* ». Effectivement, une saisie directe n'est

pas accessible aux humains et Dante lui-même, pour accéder à la vision (pour entrer dans la rose céleste), doit sortir de l'humain, c'est-à-dire offrir son langage en sacrifice : ce point qui, « *paraisant enclos dans ce qu'il enclot* », défie la géométrie, appelle un langage qui en exprime le rayonnement et qui sache habiter toutes les langues : un langage qui déchiffre sa révélation à mesure qu'elle s'énonce : « *Ô Clarté éternelle en toi établie, / qui seule te comprends et, par toi pensée, / et te comprenant, qui t'aimes et te souris !* »

Ainsi le langage du paradis, en s'autotraduisant, accomplit-il son propre amour ; s'y insérer – entrer dans le cercle de sa lumière – relève du grand mystère, et d'un saut qui engage notre vie entière, nos souffrances, nos joies, notre désir et notre intelligence mêlés.

En lisant le *Paradis* de Dante, on fait l'expérience, non seulement de sa difficulté – et des résistances qui nous viennent de notre vie intérieure et de notre connaissance relative, toujours nécessairement incomplète, des vérités de la Bible et de son commentaire par la théologie –, mais aussi de notre franchise : lisons-nous vraiment ce livre ? Cherchons-nous à atteindre, comme Dante, la vérité ? Faisons-nous l'effort d'intérioriser chaque épreuve, et de ne pas brûler les étapes tant que nous ne sommes pas entrés tout entiers dans la compréhension aimante, dans l'adoration, dans la charité enflammée que requiert cette ascension vers l'innocence ?

J'insiste sur le caractère ordalique d'une telle lecture car peu de livres nous mettent réellement face à notre capacité à nous métamorphoser. On bavarde souvent à propos des livres qui ont soi-disant changé notre vie, mais en réalité la plupart d'entre eux n'auront fait que la confirmer, ou donner une forme, une couleur, une direction à ce qui était déjà en vie. C'est déjà beaucoup, mais le *Paradis* de Dante va plus loin : il propose le réveil intégral de l'être ; autrement dit, il vous invite à ressusciter de votre vivant. Cela s'appelle une conversion – une conversion à vous-même, qu'il s'agit de rencontrer enfin.

C'est pourquoi je le demande avec sérieux : le lecteur de Dante existe-t-il vraiment ? Les difficultés que j'ai eues à le lire – difficultés qui semblent inhérentes à l'ambition absolue du livre, lequel ne se satisfait pas de notre seule bonne volonté – ne viennent pas de la si subtile et si inspirée traduction de Danièle Robert ; elles

LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

résultent du temps qu'il m'aura fallu pour dénouer en moi des obscurités, pour me rendre disponible à certains élans qui me dépassent, pour accepter des formulations qui me sont a priori étrangères, pour laisser de côté une liberté qui m'interdisait de continuer le chemin (une liberté qui, dans le temps de l'initiation, doit accepter de sacrifier une part d'elle-même).

Autrement dit, et vous l'avez compris : cette lecture, à peine commencée, dure le temps d'une vie. En un sens, et bien que j'aie lu déjà entièrement deux fois le *Paradis* (une fois dans la traduction de Jacqueline Risset, et ces jours-ci dans celle de Danièle Robert), je n'en suis pourtant qu'au début. Ce n'est pas parce qu'on a lu (cru lire) ce livre jusqu'au bout qu'on a réussi à vivre ce qu'il écrit, ni même qu'on est parvenu à devenir le frère de ses phrases et l'ami de son feu. Une telle lecture engage le cheminement même de notre esprit, lequel ne s'approfondit qu'à mesure du temps de l'existence.

S'il faut brûler d'amour pour accéder à l'amour lui-même, il faut également brûler de littérature pour accéder à la littérature ; et bien sûr cette littérature-ci ne se réduit à aucune littérature, ou alors elle est la littérature même, celle qui, de la Bible à Kafka, de Chrétien de Troyes à Georges Bataille, de Shakespeare à Melville ou à Beckett ou à Musil ou à Duras ou à Celan, ne cesse de déborder le genre et la notion de littérature parce qu'elle est ce langage, sans cesse réinventé, qui chante à travers toutes les voix qui se succèdent dans le temps.

Alors oui, j'ai lu le *Paradis* de Dante, je l'ai lu entièrement, et peut-être serait-il préférable de n'en rien dire, car une telle lecture implique un engagement de soi si radical qu'il faudrait, pour en rendre compte, autre chose qu'une critique ; car ici plus qu'avec aucun autre livre, on se trouve, pour peu qu'on désire en parler, porteur d'une expérience. J'ai pris mille notes, rempli un cahier qui s'est étoilé à mesure et m'a transporté de la paraphrase vers le commentaire, puis du commentaire vers la fiction, puis de la fiction vers la pensée — et inversement. Grâce à Dante et à ce qu'il me dévoilait de la vie et de ce que chacun de nous en fait, j'ai infléchi la substance d'un roman que j'écris depuis plusieurs années ; enfin, la lumière que j'en ai tirée à mesure de ma difficile lecture a pris possession de mon existence, et l'a modifiée. Possession n'est pas le

mot, tant justement un tel voyage vous dépossède, et surtout vous déshabille de toutes les possessions dont vous êtes la victime (je parle des démons, ceux qui, précisément, vous empêchent de lire le *Paradis* de Dante, ceux qui vous retiennent d'aimer sans mesure, ceux qui vous soufflent à l'oreille des obscurités et se mettent en travers de vos désirs pour faire jouir quelqu'un d'autre que vous, qui n'aimerait rien tant que vous n'existiez plus, c'est-à-dire que vous soyez à son service).

Puis-je dire que la lecture du *Paradis* m'a rendu heureux ? Plus précisément, elle m'a transmis cette joie que j'avais déjà en moi mais qu'il m'arrive de perdre lorsque je n'écris plus. La littérature me donne un cap, avec elle l'errance se change en « *aventure inconnue* », comme dit Ulrich, le personnage de *L'homme sans qualités* de Robert Musil. Ainsi, en gravissant les trente-trois paliers chantés du *Paradis*, me suis-je rendu de plus en plus disponible à une vitesse de joie qui, en me traversant, éclairait ma vie, en déblayait les obstacles, me redonnant clarté et parole.

La littérature n'est peut-être « *d'aucun secours* », comme dit René de Ceccatty, au sens où elle ne guérit ni ne console, mais elle vous ouvre les yeux, et ainsi remet en jeu dans votre vie ce qu'elle désobscurcit : une « case vide », comme aimait à le dire Deleuze, un espace libre, une part d'indemne. Si la littérature ne sauve pas (mais je pense qu'elle sauve), elle rouvre sans cesse en nous des régions intactes, nous donne accès à ce qui n'est pas mort en nous, éclaire ce point de lumière que les temps sombres recouvrent. Autrement dit, en brisant ces ténèbres, le langage de la littérature nous redonne l'indemne (ce qui échappe au *damn*). Tout n'est pas damné, tout n'est pas recouvert par la mort, tout n'est pas absorbé par les temps sombres. La littérature, comme l'amour, transperce la couche ; elle contredit le poison, retourne l'atteinte, et révèle le sauf. Autrement dit, et quoi que vous en pensiez, elle nous sauve.

Voilà, en lisant le *Paradis* de Dante, je me suis retrouvé aux prises avec la vérité. Le mot fait peur, mais je ne l'applique pas à la généralité du monde — je me l'applique à moi-même. Suis-je ouvert à la vérité ? Ma vie ne s'en détourne-t-elle pas ? Face au surgissement de l'amour, face à la mort des autres, face aux extrémités de la pensée auxquelles l'amour et la mort nous confrontent, seule s'impose la question de la vérité. On éprouve alors à quel point l'on est capable ou pas

LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

de vivre dans la vérité. Car vivre dans la vérité ne consiste pas à « avoir raison », mais à être à la hauteur de cette énormité qu'est l'amour – et à avoir l'honnêteté de reconnaître qu'on n'y accède pas à chaque instant, et que peut-être même nous n'y sommes pas encore parvenus, mais que nous essayons d'aimer, et donc de vivre, de penser, d'écrire et de lire.

L'amour : autrement dit, et pour le formuler à la manière de Dante, « *le haut désir qui t'enflamme et te presse de comprendre ce que tu vois* », la disponibilité à se donner à « *l'éclair, sous forme de rivière, fluide et fulgurant* », à s'approcher du « *torrent d'étincelles vives* », à soutenir la contemplation des sphères vivaces d'où le feu divin ne cesse de tourner sur lui-même en vous aveuglant. L'amour, c'est-à-dire la mise en œuvre d'un désir qui s'engage absolument vers ce qui le déborde, vers « *l'éternelle fontaine* » et la « *plénitude volante* ». Le saut, à travers une écriture extatique, qui ouvre à l'excès qui vous métamorphose, à une conversion ontologique radicale, à ce qu'on appelle la foi, et que même quelqu'un à qui toute croyance répugne découvre dans son énormité comme une possibilité métaphysique, comme un dépassement de la métaphysique, comme une nécessité vitale, comme un désir, une attirance, une bénédiction. Dante va en effet jusqu'à écrire – on est au chant XXXI : « *moi, étant passé de l'humain au divin / étant passé du temps à l'éternité* ».

Alors je ne sais pas si j'ai vaincu mes difficultés de lecture, ni même si je suis parvenu à cette intériorisation du feu jusqu'à l'holocauste de soi à travers la jouissance de cette « *clarté éternelle* » que le divin déploie en nous en même temps que dans l'univers. En un sens, il est impossible de savoir si de telles choses arrivent : on ne peut se prévaloir d'un prodige. Si j'y étais parvenu, éprouverais-je encore le besoin de vous faire part de mes tribulations ? Peut-être écrirais-je une autre langue, dont j'imagine que les élus se la parlent à eux-mêmes, celle du paradis, celle du feu qui allume la parole qui parle à l'intérieur de la parole et ne se consume jamais, puisqu'en elle le temps et l'espace ont pris la forme d'un silence qui chante.

Mais je suis arrivé au bout du livre, certes sans doute pas « *délié des brouillards de ma mortalité* », comme l'écrit Dante, mais changé en moi-même, et retrouvant un chemin clair vers le

langage, me baignant avec plus de joie et de sens dans cette fontaine qu'est la littérature. C'est avec Dante et grâce à lui que j'ai traversé cette éprouvante période du confinement, y trouvant ainsi matière à penser.

À la fin du processus qui le mène au point absolu du paradis, Dante, et c'est un événement dans l'histoire extatique de l'être comme dans celle des récits humains, devient, « *au terme de tous les désirs* », une âme tournoyante qui rejoint les cercles de la Trinité ; et à travers une effusion indicible (et pourtant écrite), il diffuse en s'effaçant de lui-même une joie comprise dans ce qui « *meut le Soleil et les étoiles* », à savoir l'amour, ici traduit avec une majuscule : « *l'Amour* ».

Quant à moi qui suis toujours sur Terre, j'ai avant tout réussi à lire le *Paradis*, à établir un rapport personnel avec lui, à *manger un peu du pain de la vérité*, et ceci dans un état de fébrilité et de joie qui est allé croissant, au point qu'il me semblait, à chaque chant, et plus encore durant les sept derniers, évoluer dans un territoire qui m'était favorable. Moins j'avais de repères, mieux je respirais. À un moment du texte et de ses rotations sur lui-même, durant l'ascension des ciels et des apparitions caressantes de Béatrice – dont la parole me semblait celle d'une amante en même temps que celle de la déesse du langage (existe-t-elle ?) –, j'ai commencé à éprouver un plaisir qui m'a paru sans limite, une jouissance qui s'élargissait à mesure de ma compréhension.

Le paradis se donne ainsi à travers une aventure de l'acquiescement, un oui mystique à ce qui vient, une empathie envers l'inconnu qui rayonne. Je ne sais si j'ai trouvé quelque chose ou quelqu'un, mais l'ampleur qui me comblait dans le texte me procurait une voix tout à la fois claire et silencieuse que je n'avais même pas besoin d'utiliser. Au paradis, on ne parle donc pas ? Il me semble pourtant que la jouissance absolue du langage y mène ; mais une fois parvenu à destination (là où Dante s'arrête, en tout cas), n'étant plus exactement un être humain, on n'éprouve plus aucun besoin d'articuler quelque parole que ce soit : d'ailleurs, Dante se tait. Il n'y a pas d'au-delà de Dieu ; il n'y a rien à préférer de plus que ce que le paradis énonce à travers sa perfection chantante.

Je ne sais si ce texte que j'écris sous le coup de ma lecture en sera un reflet à son tour transmissible. Il serait ridicule de simplement « rendre compte » du *Paradis* de Dante à travers un article



LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

critique. Ce que suscite la lecture d'un tel livre outrepassa la simple économie des productions culturelles, et déborde la pratique de la lecture – ou plutôt ouvre celle-ci à la révélation d'un débordement. Il est possible que je divague à partir d'un livre dont j'aimerais louer avant tout la traduction, puisque c'est elle qui m'a rendu présente une œuvre réputée si éloignée de nous, mais en parler en se mettant à l'épreuve est avant tout un hommage à son importance. Je laisserai à d'autres le soin d'évaluer en termes techniques les trouvailles de Danièle Robert : sachez juste qu'elle a résolu la question du son de la Trinité. La rime des *terzine*, réputée inexportable dans une autre langue que celle de Dante, se fait bel et bien entendre ici ; et si toute musique de traduction n'est jamais qu'un acheminement vers celle qui l'inspire, elle aura sans doute, comme Danièle Robert, traversé sa propre initiation à Dante, et alchimiquement trouvé une justesse qui n'attend aucune confirmation. Lorsque Dante rencontre la Trinité, il ne se demande pas si c'est elle. Ainsi de cette langue en laquelle j'ai confiance. La confiance n'est-elle pas le secret de ce qu'établit le voyage spirituel de Dante à travers les sphères ? La moindre nuance d'incrédulité, et le corps de celui-ci tombe. La confiance est la substance informulée de la charité, dont le chant XXI, avant que saint Bernard ne vienne par ses paroles faire apparaître la Vierge Marie, donne la vision tout entière « *brillante du feu d'autrui* ».

Je crois que la poésie pense, et qu'en pensant poétiquement elle rencontre sa propre justesse. Il y a, à travers les trois volumes de la *Comédie* traduits par Danièle Robert, une empathie, un amour qui a réussi le prodige de réunir une traductrice à la langue qu'elle traduit. À sa manière, elle a accédé à ce « *rire de l'univers* » dont parle Dante, et qui est la sonorité intérieure du paradis.

Ainsi pourrait-on dire à propos de ce travail de Danièle Robert ce qu'écrit Tiphaine Samoyault dans son récent et essentiel *Traduction et violence* (Seuil, coll. « Fiction & Cie ») à propos de la traduction de Dante par Jacqueline Risset : « *On peut évaluer la justesse d'une traduction à l'effet de communauté qu'elle produit.* » Mais pour utiliser une catégorie que Tiphaine Samoyault définit comme une coïncidence entre une manière de dire et l'oreille collective d'une époque (« *ajustée au temps de sa proposition* », précise-t-elle), ce ne sera sans doute pas ici d'un

effet de « *justesse ponctuelle* » que se créera l'unanimité du goût pour cette nouvelle traduction. Ce que propose Danièle Robert relèverait plutôt d'une « *justesse de similarité* », ou plus précisément encore d'une *justesse sonore*, tant la nécessité des tierces rimes relève d'une politique musicale et spirituelle du texte : sans l'entrelacs rythmé d'un dire qui s'auto-propulse dans les sphères par le chant, on ne monte tout simplement pas au ciel.

En faisant cette traversée, qui engage une conquête de l'indemne au plus concret de soi, je me suis demandé comment on pouvait sérieusement prétendre que les préoccupations qui animent le *Paradis* de Dante sont éloignées de nous. C'est un cliché désormais répandu, même sous la plume d'éminents intellectuels : Dante serait lisible dans son *Enfer*, éventuellement au *Purgatoire*, mais pas au *Paradis*. On a envie d'appliquer à cet évitement une immédiate lecture freudienne, tant le refoulement semble patent : ils ne se sentiraient donc pas dignes d'entrer au paradis ? Je veux bien qu'il y ait quelque présomption à penser son corps à travers une expérience de béatitude, et que nos pauvres capacités extatiques semblent loin du compte. Je veux bien que la matière théologique ne relève plus de la culture immédiate, et que la méditation sur les mystères catholiques ne soit pas du goût de chacun ; mais trouver le paradis, le chercher, est donc une chose à laquelle les contemporains auraient renoncé ? Penser l'innocence n'est-il pas ce qu'il y a de plus urgent ? À la manière qu'ont les humains de se satisfaire d'une configuration strictement infernale du monde, on reconnaît l'étendue de leur perte. Qu'est-ce qui est mort en eux pour qu'ils n'aient même plus le désir d'y aller voir ? Le nihilisme aurait donc consumé en chacun jusqu'au désir de l'indemne ? Car il s'agit précisément de ça à travers l'expérience que propose le *Paradis* de Dante : se mettre en rapport avec ce qui continue en chacun d'être vivant.

« *Ici on vit et jouit du trésor* », écrit Dante. Une telle expérience de lecture nous engage personnellement dans un redéploiement du langage en rapport avec ce trésor, avec cette jouissance, avec cette vie. « *Êtes-vous assez joyeux pour le paradis ?* », demandait Philippe Sollers dans un livre d'entretiens avec Benoît Chantre consacré à Dante et intitulé *La Divine Comédie* (Desclée de Brouwer, 2000). Je voudrais souligner à ce propos que, depuis une cinquantaine d'années, Philippe Sollers est celui qui, en France, et à rebours du nihilisme littéraire dominant, aura montré la

LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

voie de la possibilité paradisiaque en acte, autant dans sa méditation ininterrompue sur Dante que dans sa manière de vivre cette trouée dans son écriture elle-même, qui est allée jusqu'à rejouer cette *traversée de la traversée* que propose la scansion dantesque dans ce livre de « voix libre », écrit sans ponctuation, qu'est *Paradis* (Seuil, 1981).

Ce à quoi vous invite le *Paradis* de Dante n'est pas un examen de culpabilité ou d'insuffisance spirituelle, mais une aventure qui remet en jeu vos liens avec la dimension la plus aimante de la poésie en vous, avec la « *clef de l'amour* », dirait Rimbaud, avec ce qui chante absolument dans votre cœur, avec le saut qui vous éclaire dans les ténèbres politiques, avec le saint qui écrit dans ma tête en souriant.

Car la vision de Dante éclaire la matière de nos propres sensations ; elle nous ouvre à la possibilité de penser notre extase en même temps que nous la vivons. Il y a l'expérience de la nuit obscure, c'est-à-dire l'agonie du Christ qui au cœur de nos vies répète ses souffrances pour nous aider à traverser chaque épreuve ; et puis il y a la passion lumineuse, celle que Dante a eu l'audace d'incarner en vers, dont la grâce jaillit sur un plan de béatitude qui nous transmet l'espérance d'une jouissance infinie, et dont la lecture humaine, trop humaine, déclenche en nous une illumination d'avenir.

Peut-on entrer au paradis ? D'après ce qui se murmure depuis des millénaires, la porte en serait fermée, l'innocence serait perdue et le bonheur impossible. Pourtant, chacun fait l'expérience dans sa vie de moments où le paradis semble accessible ; et, que ce soit en rêve, à travers l'illumination d'une extase ou la volupté d'une étreinte amoureuse, chacun y a déjà séjourné. L'histoire de la théologie est traversée par l'incessante question de savoir si le paradis se situe avant l'histoire humaine – saint Jérôme allant jusqu'à affirmer qu'« *avant de créer le ciel et la terre, Dieu avait fait le paradis* » – ou s'il ne s'accomplirait qu'après, sous la forme messianique du royaume.

Mais le paradis ne défait-il pas toute chronologie ? N'est-il pas une victoire sur le temps ? En ce sens, il existe à chaque instant et en tous lieux à la fois, et peut-être se révèle-t-il le cœur même du temps – cœur dont nous ne

sommes pas expulsés, mais qui implique qu'on en fasse l'expérience avec ce que nous avons, nous autres les êtres parlants, c'est-à-dire le langage.

Nous sommes coupés de nous-mêmes, nous ne parvenons pas à nous accomplir car nous sommes privés de la source et habitués aux nourritures les moins spirituelles, avalant exclusivement le poison de la société. Dante, quant à lui, ouvre une porte et entre dans l'expression de son extase. Contrairement à ce que prétend l'ésotérisme, le langage accède au secret : c'est le sens même du paradis, peut-être en est-ce la clef. Le savoir sur Dieu, sur l'univers, sur l'amour et sur l'histoire compose une matière de désir : c'est la littérature.

Nous parvenons, dans le meilleur des cas, à évoluer au purgatoire, à offrir à notre vie des occasions de purification, c'est-à-dire d'éveil renaissant (par l'art, par la fréquentation de la peinture, de la musique et de la poésie) ; mais le passage à la dimension paradisiaque implique un autre mode d'être. Il s'agit, et c'est là toute la radicalité de Dante, d'une mise en métamorphose de soi par l'intériorisation d'un retournement du langage. Autrement dit, il s'agit de sauter dans le feu ; et de s'offrir soi-même en holocauste, comme Dante au chant XIV, où la « *fête du paradis* » se confond avec la résurrection de la chair, c'est-à-dire avec la luminosité des corps glorieux. Cette expérience ne se formule plus qu'à l'exclamatif : « *Oh ! De l'Esprit saint ruissellement vrai !* » Dante s'offre alors tout entier à travers un acte d'accomplissement de l'amour qui appelle la foi – qui la demande à travers son propre don : en lançant son propre feu dans le feu du Saint-Esprit, il donne tout, et pourrait en mourir (il est dommage, à ce propos, que les choix de traduction de Danièle Robert aient effacé ici le mot « holocauste », qui dit bien la radicalité de ce qui se joue avec le corps de Dante – mot qui est bel et bien employé dans le texte original : « *a Dio feci olocausto* » : « *De tout mon cœur et avec ce parler / commun à tous, tout à Dieu je m'offris / comme à la Grâce nouvelle il convenait* »).

Dante est entré en silence dans le feu ; et à travers ce rougeoiement lui apparaît la blancheur du Christ, dont le nom intervient alors trois fois à la rime, la *terzina* créant ainsi, par sa seule musique, une couronne pour la vision trinitaire. C'est bien la *terzina* – matière de trinité – qui établit et opère le lien entre l'Amour divin et son reflet humain sous une forme poétique. Entrer dans la vie poétique vous accorde au feu du lan

LE RIRE EMBRASÉ DE L'ÉTOILE

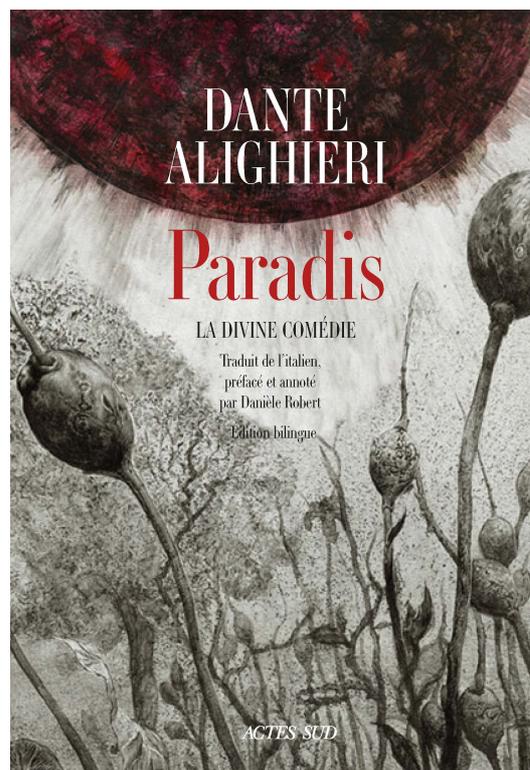
gage ; et le feu du langage – devenu flamme blanche, substance de silence – vous ouvre à son tour à la possibilité sacrificielle de ce qui ouvre. Qu'êtes-vous en mesure de vous ôter pour le donner en gage de votre existence ? Le saut dans la lumière vous tuera s'il ne s'accompagne pas d'une offrande, c'est-à-dire d'une part que vous sacrifiez à être accueilli dans une plus grande lumière. Et cette part, vous savez depuis toujours que ce ne peut être que vous-même. Un acte de foi ne porte pas sur une petite part ; il est absolu ou il n'est pas. De même, on ne mesure pas l'amour, et l'on n'interrompt pas la poésie. Foi, poésie, amour, relèvent d'opérations du cœur et de l'esprit qui portent sur l'existence ou non en vous d'une absolutisation du désir.

De quelle nature est le feu dont vous brûlez ? La question est celle que saint Jean pose un peu plus tard à Dante, momentanément privé de la vue, au chant XXVI : « *Dis à quel objet ton âme aspire* ». Dante répond par paliers, et à chaque fois Jean lui enjoint d'aller plus loin. Il finira par dire sa foi dans « *L'amour qui meut toute substance dans l'éternité* ».

Je continue encore un peu, je reprends le texte, je tourne les phrases sur elles-mêmes. Avec un peu de chance, une lumière plus nuancée s'approfondira : chaque lecture est un moment de la révélation. Préciser sa révélation : texture de l'amour, définition de la littérature. L'amour est la substance même de la poésie qui dévoile le divin.

L'écriture de Dante se raconte à elle-même son propre accès à ce qui l'éternise : l'engendrement de l'œuvre coïncide avec l'acheminement vers le divin, faisant de la littérature (de la poésie) à la fois une offrande et un lieu spéculatif, c'est-à-dire une messe par laquelle on s'unit à la « *plus haute clarté* ».

Ainsi n'y a-t-il pas d'autre paradis que celui du poème en train de s'écrire (de se lire) ; et nous voici invités, durant l'expérience de scansion répétée qu'est la lecture que Danièle Robert nous propose, à un partage de béatitude qui ne peut se vérifier, ni même se dire en termes discursifs : il faudrait à son tour écrire un poème sacré, il faudrait entrer dans la littérature pour donner à entendre son expérience intérieure. En un sens, c'est ce qui a lieu.



Nous sommes ici dans un lieu qui ne se partage qu'à travers l'amour : « *monter aux étoiles* » – « *salire alle stelle* » –, c'est rejoindre le cœur ardent de son désir, mais aussi s'accorder à l'action de l'indemne. Si je dis que je lutte pour la béatitude, comprendra-t-on combien l'extase réelle du temps n'est que le miroir d'une jouissance de la lumière : nous qui sommes déchirés par une détresse illimitée (peut-être par la détresse de l'illimité), nous ne faisons à chaque instant qu'entrer dans l'intervalle étroit, périlleux, peut-être imaginaire, entre le dieu et la dévastation. Qu'y faisons-nous ? L'errance n'est qu'une promesse, pas une sanction : rien ne dit qu'avec elle on se détourne de l'éclaircie, et d'ailleurs toute l'œuvre de Beckett n'aura cessé de voguer sur cette incertitude pleine de lueurs, héritée du *Purgatoire* ; après tout, les aventures humaines n'ont rien a priori de glorieux : la mésaventure est le lot de toutes les voix, et Dante lui-même ne cesse de trébucher, de s'évanouir, de n'y rien comprendre. Mais l'errance trop humaine déborde bel et bien le purgatoire et mène à l'éblouissement, et il est beau d'y tendre, comme vers l'amour, en traversant sa propre humanité, en la mettant à l'épreuve de ce qui est plus grand qu'elle, en « *transhumanant* » (je reprends la trouvaille de traduction de Philippe Sollers, adoptée par Danièle Robert, pour transmettre ce néologisme fondamental de Dante : « *trasumanar* »). Traverser sa propre humanité, voilà, je m'arrête.

Le souffle et la brique

Dans Les connivences secrètes, le spécialiste de la période préromantique Jean-Claude Bonnet se propose d'établir les rapports inaperçus entre trois auteurs morts respectivement en 1784, 1814 et 1848 : Diderot, Louis-Sébastien Mercier et Chateaubriand.

Il s'agit donc de comparer, pour relier au-delà des apparences.

Ce projet herméneutique, l'auteur le mène au rebours de l'ordinaire manière comparatiste, sous forme de trois monographies :

« Les apprentissages de Diderot », « Mercier ou l'art de "crayonner" » et « Chateaubriand et la puissance de l'écrit ».

par Jean Goldzink

Jean-Claude Bonnet

Les connivences secrètes.

Diderot, Mercier, Chateaubriand

CNRS Éditions, 304 p., 25 €

Jean-Claude Bonnet s'en explique ainsi : « *s'il y a bien trois parties [...], elles ont été conçues pour mettre en lumière les interactions et les résonances* ». S'y ajoute une considération plus générale. Plutôt que de se fier aux périodisations hasardeuses de l'histoire littéraire, mieux vaut retourner aux œuvres pour repérer (« *dans les coins* ») des continuités, des parentés – « *un thème, une notion, un mot* ». On verra alors « *le lent travail souterrain des formes* » qui marque le passage, jugé trop souvent violent, des Lumières au romantisme.

Comparaison, continuité, connivences, indices, telles sont les notions clé. Ce qui réunit les trois auteurs retenus, ce serait l'anti-académisme, le refus de la composition classique, au profit de la bigarrure, de l'originalité, de l'imagination, de l'énergie dynamique. On peut regretter que l'introduction ne s'interroge pas davantage sur le statut épistémologique de ces notions à la fois importantes et floues. Car, que son auteur le veuille ou non, une rédaction « *à sauts et à gambades* » demeure une « composition », qui possède de fait ses lois esthétiques internes et qui peut être considérée comme un objet prioritaire de la critique littéraire.

Le morceau sur Diderot, agréable à lire, met d'abord en avant l'expérience de l'*Encyclopédie*

pour fonder cette assertion : « *Les grandes œuvres de Diderot n'ont rien de compact ni de solide : solubles et gazeuses, elles sont nées d'un souffle.* » Puis viennent les *Lettres à Sophie Voland*, « œuvre drapeau au même titre que Le Neveu de Rameau », qui donnent lieu à un débat avec... Sainte-Beuve. À force de causeries improvisées au fil des nuages errants, Diderot n'a-t-il pas manqué le chef-d'œuvre ? Non, car les *Lettres à Sophie*, par exemple, lui permettent « *d'inventer son œuvre en sa compagnie* », d'ouvrir devant elle « *son propre "atelier"* », tout en les écrivant aussi, sciemment, pour la postérité.

Cet intéressant survol des *Lettres* justifie-t-il autant de pages au regard du sujet de l'ouvrage ? Le choix du mode monographique expose à de telles perplexités. Un doute surgit : si les gaz « *n'ont rien de compact ni de solide* », comme les œuvres de Diderot, ils semblent pourtant bien obéir à des lois, solides sinon compactes. N'en irait-il pas de même pour les textes diderotiens, même majeurs et donc gazeux, quoique peu couverts de gaze ?

Qu'apporte la « *querelle avec Rousseau* », née d'abord sur la musique, consommée sur le théâtre ? Une « *expérience fondatrice* » où s'enracinerait tout le futur travail diderotien. Les deux amis s'opposent, en effet, sur le heurté et le hiatus, prélude du romantisme, et du *Neveu de Rameau*. Soit. Mais en quoi la biographie et les genèses, par définition singulières, peuvent-elles aider à démontrer des « connivences » ? On voit à nouveau que l'ouvrage est entraîné par son projet paradoxal consistant à chasser deux lièvres à la fois : la complétude du survol monographique

LE SOUFFLE ET LA BRIQUE

et les correspondances souterraines chargées de prouver une continuité secrète entre certaines hardies Lumières et le (?) romantisme.

Autre « *expérience fondatrice* », le théâtre, illustré et théorisé jusqu'à anticiper sur le cinéma et le montage, avant de finir sur le dernier opus, les testamentaires *Éléments de physiologie*, « *réaffirmation moniste* » du Moi et des « *grands thèmes* » de l'œuvre : distraction, rêverie, cé-sures, vagabondages, conversations plurielles, forces du corps et dépossession de soi, états seconds, puissance de l'image, incomplétudes, hybridations du corps et de l'esprit, de la réflexion et de l'imagination.

C'est sans conteste du Diderot, mais résolument partiel, peu apte à rendre compte d'un travail artistique spécifique. Si l'auteur reste moniste, comme Bonnet l'affirme à bon droit, qu'en est-il du monisme esthétique dans tels textes fameux ? La question, selon moi cruciale, n'est soulevée qu'à propos des *Lettres* à Sophie, par définition « *trouées* ». Est-ce la faute du courant d'air ?

Avec l'idée des connivences, la seconde forte originalité de ce livre est de promouvoir Louis-Sébastien Mercier, éternel second couteau de l'histoire littéraire. Bonnet souligne, outre son rôle de passeur entre Diderot et Chateaubriand, sa rare perspicacité esthétique. Chez ses contemporains, Mercier admire avant tout Diderot et Rousseau – le Rousseau prérévolutionnaire plus que narcissique. Son travail dramaturgique se réclame de la poétique diderotienne (*Du théâtre*, en 1773, fait le lien avec Hugo) ; tous deux militent pour la néologie, une des grandes querelles des Lumières. Il faut en finir, proclame-t-il, avec la « *ligne droite* », l'ordre monotone des mots académiques. Aux *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1769) répond *Mon bonnet de nuit* (1784-1786), « *le premier "nocturne" romantique de notre littérature* ».

Mercier fonde le commerce social et littéraire sur la sympathie, l'admiration, le bonheur, quoiqu'il passât pour querelleur, « *hérétique en littérature* » selon une de ses formules favorites. Il prône une critique d'empathie, ni envieuse, ni dédaigneuse, ni tristement collégiale. La grande vertu est la pitié, et les mots, s'ils veulent produire une « *commotion électrique* », doivent exprimer « *l'accent aigu et plaintif de l'opprimé* » – le travailleur saigné à blanc (*Tableau de Paris*) ou

la victime des massacres révolutionnaires (*Le Nouveau Paris*).

C'est que son enthousiasme est « *plus "religieux" que philosophique* ». Pour lui, « *le style est "l'empreinte de l'âme"* », de l'individualité mue par l'amour. Jésus ? « *Ce nom m'a toujours terrassé de respect* », écrit-il avant le *Génie du christianisme*. L'Église a éduqué le peuple, Chateaubriand le redira, entre autres thèmes communs qui dessinent « *le paysage culturel du premier Romantisme* ». Or Diderot est lui aussi « *fasciné par le pathétique de la peinture religieuse et par les pompes du rite catholique* ».

Et Chateaubriand ? Il partage avec Diderot, déclare Bonnet, le même souci sous tension de la postérité, « *de l'inconstance et de la précarité* ». Le Langrois médite sur le vent, le Breton sur l'eau – esthétiques « *soluble[s] et volatile[s]* ». Même « *rêverie [...] indélébile* », même goût de la néologie, de la « *vitesse* », de la modernité, même fascination devant les ruines, même culte des grands hommes passés ou présents (Moi et Napoléon), même attrait anticlassique pour les contrastes, les discontinuités, le composite, les libertés poétiques, les monstres littéraires (*Itinéraire de Paris à Jérusalem ; Mémoires d'outre-tombe*), même admiration, donc, pour Montaigne. Indice concluant : Sainte-Beuve finit par traiter Chateaubriand comme Diderot – auteurs à belles pages, à fragments épars. C'est qu'ils sont adeptes des « *sublimes assemblages, infiniment troués, combinés, brisés* ». Autre analogie, Chateaubriand s'est consacré au journalisme politique comme Diderot à l'*Encyclopédie*, et lui aussi pour de hautes raisons. Tous deux, en définitive, ont trop innové pour ne pas s'exposer à des « *lectures différées* ». Donnons, comme Bonnet, le dernier mot à Mercier : « *Ah ! qu'un livre soit toujours un souffle et non une brique.* »

Jean-Claude Bonnet nous offre un livre vif, vivant, intéressant, énergique. Et donc véloce. Il estime ses preuves « *irréfutables* », car fondées sur les œuvres. Admettons-le. Elles rencontreraient néanmoins plusieurs difficultés. Tout d'abord, ce qui vaut pour Chateaubriand vaut-il *ipso facto* pour Lamartine, Vigny, Nerval, Balzac, Stendhal, Hugo ? Ensuite, pourquoi le romantisme (français) serait-il moins labile que les autres catégories de l'histoire littéraire mises en cause ? Enfin, l'approche thématique a sa légitimité, mais est loin d'épuiser le champ esthétique. Les romans de Diderot ne sont, pas plus que ses



« L'Auteur tombé », ou « Louis-Sébastien Mercier, littérateur ». Anonyme © Musée Carnavalet

LE SOUFFLE ET LA BRIQUE

dramas, forcément tenus de choisir entre le « souffle » et la « brique ».

Faut-il conclure à un échec ? Nullement. Car, comme Cocteau l'a dit, ce n'est pas dans les livres parfaits – s'ils existent en critique littéraire – qu'on

apprend à se perfectionner. Outre les qualités des *Connivences secrètes*, ses silences poussent à réfléchir ; la composition choisie permet de regagner au plan monographique, fût-il délibérément unilatéral, ce qui se déroberait dans la visée générale.

Faire des écritures

Nevers, nom propre, résonne de façon singulière pour les cinéphiles. Ils se rappellent cette ville que tout relie ou oppose à une cité martyre, très loin de la France, Hiroshima. S'il n'est pas question de cette seconde ville dans Never(s), la petite ville de Bourgogne est en revanche associée à Casablanca et à Saïgon. Une correspondance est le point de départ de ce roman de Frédérique Berthet, un roman fondé sur l'archive, la lettre, la trace et l'espace.

par Norbert Czarny

Frédérique Berthet
Never(s)
P.O.L., 208 p., 16 €

Le point de départ de *Never(s)*, de Frédérique Berthet, ce sont des lettres : un tas de lettres retrouvé à la mort de la grand-mère, formant un ensemble que la vieille femme avait préparé, au terme de l'une de ces séances de ménage qui annoncent la fin. Ces lettres, elle les a échangées avec Georges, son mari, qu'elle a rencontré en 1943 mais avec qui elle n'a réellement vécu qu'au milieu des années 1950. Auparavant, Georges, sorti des enfants de troupe, était militaire. Il a combattu à Cassino, en Alsace, jusqu'en Allemagne. À peine la Seconde Guerre mondiale s'achevait-elle qu'il a été envoyé en Indochine. Il en est rentré en 1948, encore chanceux, si l'on ose dire, d'avoir échappé à Dien Bien Phu, en 1954. Ils s'étaient connus à « Casa », elle était enceinte d'un autre que lui, il l'acceptait parce qu'il l'aimait plus que tout ; ils se retrouvent définitivement dans la Nièvre.

Le roman de Frédérique Berthet est donc l'histoire d'une longue absence, d'échanges pas toujours synchronisés entre l'épouse et son mari, de l'attente, de la peur, des inquiétudes liées aux maladies infantiles, des jalousies, et de soudaines envies de tout arrêter. C'est l'histoire d'une fidélité qui ne passe que par le papier, la plume, les mots.

La femme qui apparaît au premier plan a tout d'une héroïne de l'insignifiant. L'antithèse n'est pas le fait du hasard. Le mot « insignifiance » apparaît à la première page, quand la narratrice, dans les pas de [Perec](#) cité en épigraphe, s'interroge sur ce que c'est qu'écrire : « *Est-ce que cela*

compte si on écrit sa vie durant, si le dur, le solide de la vie est au bout de la plume, que c'est toujours là, déposé presque aux yeux de tous mais avec une telle insignifiance que cela ne fait événement ni pour les autres ni peut-être pour vous-même. » Le même mot est employé par Ponge, dans *Pièces*, et donne lieu à cette conclusion : « *C'est là tout mon exercice, et mon soupir hygiénique* ». Je le cite comme je pourrais citer Alain Cavalier, filmant Beatrix Beck en « travailleuse manuelle », qui écrivait sur tous les supports possibles en temps de guerre. La matière de ce roman est ordinaire, et c'est ce qui, aux yeux des amateurs de banalité, en fait la beauté. Quant à ce qui est déposé presque aux yeux de tous, nous y reviendrons. On met du temps à le distinguer parce qu'il est de trop, qu'il nous aveugle ou nous fait honte.

La narratrice s'adresse à la grand-mère par un « vous » dont on peut se demander s'il ne désigne pas la lectrice ou le lecteur. Employée dans une bibliothèque, puis retraitée, la grand-mère n'a jamais quitté le monde des livres et de l'écrit. Elle était fille de facteur à Casa, prédestinée à écrire. Et malgré son envie de poursuivre ses études, elle n'a pas pu aller au lycée. Au lieu d'y entrer en 1942, elle a travaillé comme secrétaire au 6^e régiment de tirailleurs sénégalais, recopiant des actes variés, en double, sur carbone : « *vous avez dix-sept ans pour quelques semaines encore ; on vous en donne quinze. Et vous seule savez – aucune archive ne le dira pour vous – et vous seule ressentez – car cela s'insinue puissamment et résistera à bien des secousses de l'histoire – que ce travail-là – travail à la main, création de doubles – est fait de mots et non de faits d'armes* ». Créer des doubles, voir son image dédoublée dans le miroir, c'est le début de tout ; sans doute de cet atelier d'écriture qu'un



« Hiroshima mon amour » d'Alain Resnais (1959) © Argos Films

FAIRE DES ÉCRITURES

jour, installée dans l'Isère, elle a suivi. Elle consignait depuis longtemps, en « îlots précis », des « remontées de mémoire ». En atelier, elle dresse le portrait d'une personne très différente d'elle. C'est la mère Arnoux, grand-mère de Georges, qui l'a accueillie à Saint-Benin-des-Bois, dans la Nièvre. Elle parle de clé perdue, de foins, de Jaunette, de la traite, de colis, bref d'un monde disparu protégé par ces îlots aussi précieux que précis.

La démarche de la romancière n'est pas si éloignée. Elle prend appui sur des documents officiels, attestations, livret de famille, livret militaire, elle reprend à l'infinifit ces verbes qui disent l'opération d'écriture, recopier, écrire. Mais écrire le roman, c'est aussi disposer dans l'espace de la page et rendre la distance, l'absence, par sa marque concrète, le blanc, le vide, le passage à la ligne. « *Dans le soleil de Casa puis au cœur de l'hiver / près de Nevers / des lettres et des lettres s'écrivent dès 1942 la main tendue / vers celui / que // toujours plus loin // la guerre / éloigne* ». Le roman devient poème, écho là aussi des poèmes qu'écrivait l'épouse dans l'attente de son mari. Une expression revient, un verbe qui dit le bonheur, c'est nager : « *vous êtes prise par l'écriture, vivez avec vos personnages, conjuguez le passé au présent, vous nagez* ».

Frédérique Berthet écrit ici son premier roman, partant de l'anodin, de « l'infra-ordinaire » si important et si fécond, exploré par Georges Perec. D'elle, on aura pu lire il y a un peu plus d'un an *La voix manquante*, essai sur la figure de [Marceline Loridan-Ivens](#) (P.O.L, 2018). Ou, pour être précis, sur l'apparition d'une jeune femme dans *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin. Marceline y évoque, fugitivement, sa déportation à Auschwitz. D'abord, un détail nous échappe, « *déposé presque aux yeux de tous* » mais invisible, difficile à nommer pour ce qu'il est : on voit le matricule tatoué sur son avant-bras.

Marceline n'est pas encore l'auteur de *Ma vie balagan* et de *Et tu n'es pas revenu*. Frédérique Berthet la suit, image par image d'abord, puis relate son parcours, de Bollène à Birkenau. Cette digression apparente permet de saisir une démarche d'historienne (du cinéma comme du siècle passé), de chercheuse et de romancière. Pour reprendre des verbes rencontrés chez Ruth Zylberman, proche d'elle par le parcours, elle glane, elle gratte, elle creuse. On ajoutera qu'elle travaille le détail, s'en approche (comme l'auteur de *209 rue Saint-Maur, Paris Xe* et Daniel Arasse, cité dans la bibliographie). Nevers est là, en photogramme, vers la fin du roman. Et le marin de Gibraltar, la proue d'un navire qui fend les flots. Le navire hôpital Canada sur lequel a embarqué l'héroïne avec ses deux jeunes enfants ? Allez savoir, je nage.

Fin des temps ?

Depuis des siècles, la conscience historique des Occidentaux est marquée par la décadence et la chute de Rome. On y revient ces temps-ci avec des discours apocalyptiques dont la mode pourrait expliquer la panique qui nous a saisis à l'occasion de l'épidémie actuelle. Confinés dans une obsession de la maladie, nous pouvons en profiter pour nous interroger sur ce qu'il en fut réellement de l'effondrement de l'Empire romain. Paru à l'automne dernier, le livre de Claire Sotinel, Rome, la fin d'un empire, en fournit l'occasion.

par Marc Lebiez

Claire Sotinel

Rome, la fin d'un empire.

De Caracalla à Théodoric.

212-fin du V^e siècle

Belin, coll. « Mondes anciens », 688 p., 49 €

Il convient de saluer cette entreprise éditoriale de la collection dirigée par l'historien de la Révolution Joël Cornette : on est là devant un bel exemple de livre « à offrir ». Magnifiquement illustré de cartes et d'images peu banales et soigneusement commentées, le livre de Claire Sotinel se lit avec aisance et offre à qui connaît mal cette période une première approche bien documentée et présentée dans une écriture fluide. On est là devant une histoire narrative dont les personnages principaux sont les grands hommes, à savoir principalement les empereurs successifs et leurs entourages. Pour qui veut découvrir cette époque, ce parti pris se défend tout à fait. La présentation ainsi donnée de la trame politique est nourrie des travaux les plus récents, dont beaucoup ne sont pas encore traduits de l'anglais, de l'italien ou de l'allemand. Elle fait bien sentir que, « *si cet empire a bien disparu, ce n'est pas par une chute brutale mais à travers un lent et complexe processus politique s'inscrivant dans une société en cours de transformation* ». Ainsi sont donnés au lecteur « *des outils pour enrichir sa propre réflexion sur la fin d'un empire* ».

Le livre s'ouvre avec l'édit de Caracalla qui, en 212, donna la citoyenneté à tous les hommes libres de l'Empire, et il se referme, vers l'an 500, sur la royauté de Théodoric, reconnue officiellement par l'empereur qui est à Constantinople. Ces dates se justifient de façon positive, mais

aussi négativement : les retenir, c'est ne pas reprendre celles que mettent en avant les défenseurs de la notion de « Bas Empire », pour qui la fin débute avec la mort de Marc Aurèle en 180 ou celle de Commode en 192, et s'achève trois siècles plus tard, avec la déposition de Romulus Augustule par Odoacre en août 476. Ce décalage d'un quart de siècle avec les dates habituellement retenues peut paraître anodin ; en réalité, il change tout à fait l'éclairage. L'édit de Caracalla est un progrès et Théodoric un grand roi. Aller de l'un à l'autre n'est donc pas suivre un chemin descendant.

Depuis Montesquieu, expliquer la chute de l'Empire romain est un des projets les mieux partagés par les historiens et les penseurs politiques. Parmi les explications récemment avancées, nous touchent particulièrement celles liées à la pollution par le plomb, aux [modifications climatiques](#) et aux [grandes épidémies](#). Elles peuvent se combiner si l'on considère la peste bubonique qui s'est propagée au milieu du VI^e siècle : elle dut pour partie sa virulence à un affaiblissement généralisé de la population après un net rafraîchissement dû, pense-t-on désormais, à une désastreuse éruption volcanique en Amérique centrale. Claire Sotinel ne s'attarde pas sur cette peste justinienne, qui est hors de son champ chronologique, mais elle convainc lorsqu'elle entreprend de montrer que les épidémies et les crises climatiques des II^e et III^e siècles n'ont pas eu les conséquences à long terme qu'on leur prête, non plus d'ailleurs que le saturnisme.

On ne saurait trop recommander la lecture de la dernière partie de son livre, intitulée « L'atelier de l'historien ». En une cinquantaine de pages, elle y présente les quatre grands débats que



Ruines de l'arc de Constantin,
par Canaletto (1742)

FIN DES TEMPS

suscite la question de cet effondrement ultime : de quoi parle-t-on lorsque l'on évoque « le christianisme » dans l'Empire romain ? Qu'en était-il exactement de la présence des « barbares » à l'intérieur de l'Empire et à ses frontières ? Y a-t-il vraiment eu division de l'Empire et chute de celui-ci ? La notion de « décadence » est-elle mieux qu'un lieu commun ?

Tout l'intérêt de ces pages très denses tient au fait qu'elles présentent de façon précise et argumentée les arguments qui opposent les spécialistes. On y apprend ainsi que le débat sur la réalité ou non d'une décadence a été préempté par les te-

nants d'un « *politiquement correct* » qui refuse de « *hiérarchiser les différentes pratiques culturelles* », ce à quoi, bien sûr, ont répondu les adversaires du multiculturalisme et du relativisme, qui se sont posés en défenseurs intransigeants de la culture écrite et de la pensée rationnelle. Une fois exposés les arguments adverses, il est sage de conclure avec Braudel que « *les rythmes de l'histoire politique, de l'histoire culturelle, de l'histoire religieuse, de l'histoire économique, de l'histoire de l'environnement ne sont pas les mêmes* ». La leçon vaut aussi pour ceux qui, de nos jours, ne parlent que de décadence et d'[apocalypse](#).

Les partitions délivrées

Ces Journaux de sons permettent de découvrir un aspect important du travail de Louis Roquin, compositeur et instrumentiste : sa recherche d'un dialogue entre l'image, le texte et le son, qui s'inscrit dans une riche histoire de la musique savante (ou non), qu'évoquait également John Cage dans son Autobiographie, récemment traduite.

par Pierre Tenne

Louis Roquin
Journaux de sons
 Les Presses du réel, coll. « Al Dante »
 540 p., 30 €

John Cage
Autobiographie
 Édition bilingue
 Trad. de l'anglais (États-Unis)
 par Monique Fong-Wust
 Allia, 64 p., 6,50 €

Le jeune John Cage est alors élève de Schoenberg. « *Pour Schoenberg, l'harmonie n'était pas simplement une question de couleur : elle était structurelle. C'était le moyen dont on se servait pour distinguer une partie d'une composition d'une autre. C'est pourquoi il m'a dit que je ne pourrais jamais écrire de musique.* » Ce passage de l'*Autobiographie* du compositeur américain (remarquablement courte) est vertigineux en ce qu'il synthétise des siècles de musique savante autour de deux concepts, l'harmonie et l'écriture de la musique, solidaires dans cette drôle de révolution viennoise où elles trouvèrent un couronnement historique et des interrogations sans fin.

L'harmonie, donc : structure, moyen de juger les œuvres, par nature écrite. On sait depuis les travaux de Jessie Ann Owens (*Composers at Work : The Craft of Musical Composition (1450-1600)*, 1997) à quel point cette importance accordée à l'harmonie dans les traditions savantes occidentales est affaire d'écriture. L'essor de la partition moderne est le temps où s'inventent les possibilités d'une verticalité impensable sans support écrit. La musique commence à s'écrire, n'en finit plus de s'écrire, dans une mise en notes des sons que l'on interroge bien peu, jusqu'à ce XX^e siècle qui vit [John Cage](#), après et avant bien d'autres, tenter d'autres mises par écrit des sons : graphisme musical de Morton Feldman, fantai-

sies de Satie, les « sons organisés » du dernier Varèse, jusqu'à ces musiciens plus récents que ne cite pas l'*Autobiographie* mais qui sans peine s'inscrivent dans cette généalogie, par le biais de l'improvisation (partitions graphiques utilisées dans le *free jazz* et les musiques improvisées) ou de la composition (musique concrète ou « nouvelle complexité » de Brian Ferneyhough par exemple). Bref, depuis Schoenberg, et Cage en est l'illustration, on ne compte plus les attaques faites à l'harmonie et à la partition.

C'est que, depuis leurs origines, les portées recouvertes de signes ne sont pas sans poser de difficultés aux musiciens y compris de tradition classique : comment noter des bruits ? Comment marquer les instruments non tempérés, c'est-à-dire en Europe essentiellement les percussions ? Que transcrit-on par ce médium gros d'une raison graphique étrange, puisque les partitions ne sont en aucun cas une nécessité de la pratique musicale ? Si la musique est un langage, ce langage ne serait que marginalement écrit, y compris de nos jours où la partition concerne d'abord les conservatoires et écoles de musique, qui ne représentent en aucun cas la totalité des pratiquants de la musique. Cage livre quelques-unes de ses démarches créatrices pour opérer la remise en question de la grande structure historique défendue par son maître Schoenberg : utilisation croissante des percussions, partitions graphiques, fascination pour le zen, que connaissent déjà les lecteurs du Cage mémorialiste du *Journal : Comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)* ou auteur des *Confessions d'un compositeur*.

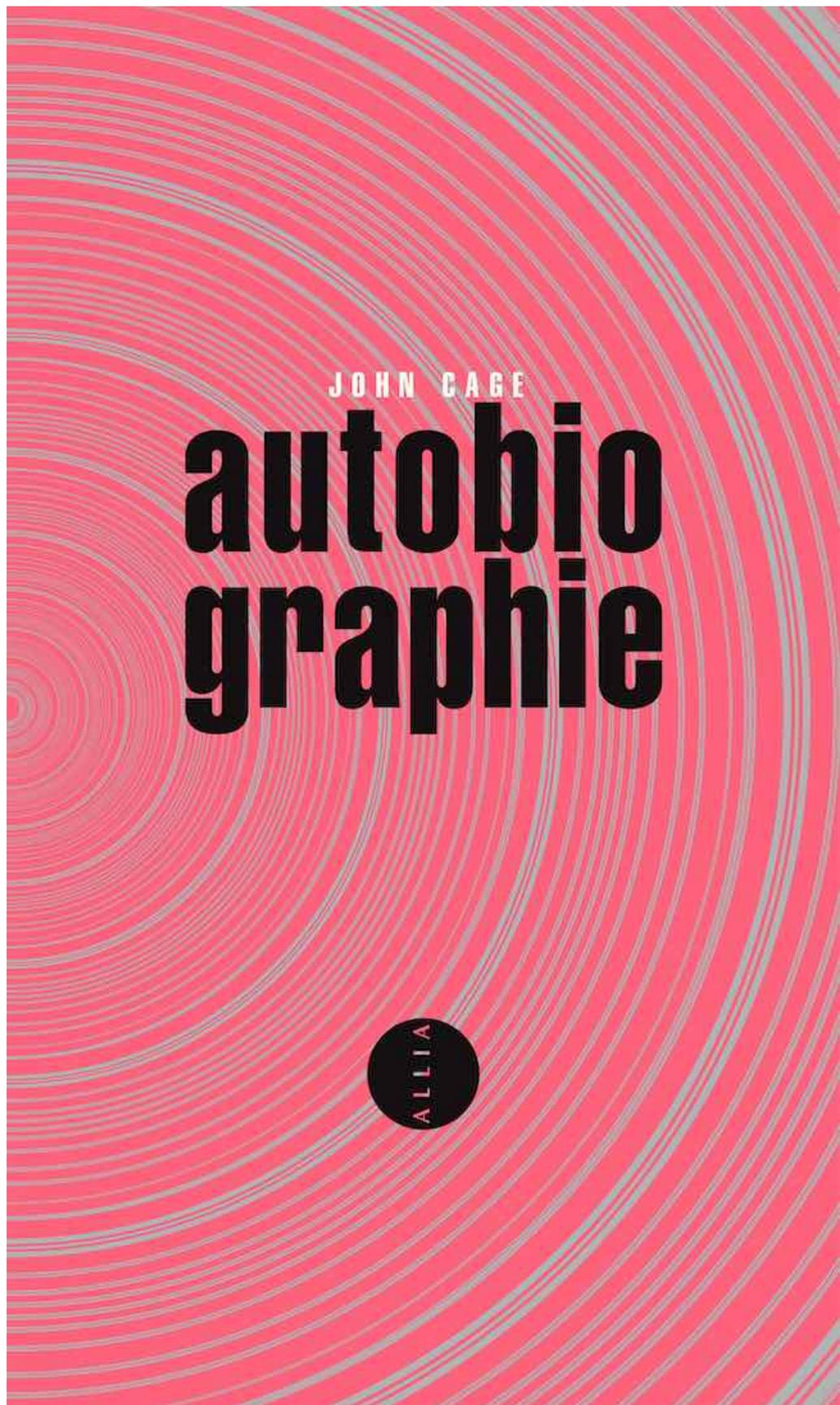
Le zen et l'Extrême-Orient ont accompagné l'essor de la modernité musicale de l'Occident de longue date : le contrebassiste new-yorkais William Parker, figure de proue actuelle de ce qu'on appelle encore *free jazz*, rappelle souvent à quel point le célèbre ouvrage de Herrigel – *Le*

LES PARTITIONS DÉLIVRÉES

zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc – a pu innover l'évolution de l'improvisation états-unienne depuis les années 1970. Peut-on voir dans cette fascination plus qu'une coïncidence ? Sans doute, à lire les *Journaux de sons* de Louis Roquin, compositeur, instrumentiste, photographe, écrivain qui tint régulièrement le journal des sons « enregistrés » depuis 1998, lors de voyages à Taïwan, au Japon, en Corée ou en Chine. Au-delà de la géographie, c'est bien à la question graphique du son que se consacre cet imposant volume qui se contemple autant qu'il se lit et, si l'on veut, qu'il s'écoute.

Chaque journal, chaque voyage suit un mode opératoire singulier où se mêlent trois « plans de mise en œuvre » (texte, photographie, partition) pour restituer les sons rencontrés. Pris entre ces trois plans, le son s'y délivre d'une manière entièrement renouvelée, abolissant ici la convention de la notation musicale et acoustiquant là une photographie banale d'une rizière chinoise. Livre impressionnant, au-delà de la technicité engagée par son auteur, *Journaux de sons* formule dès lors une nouvelle voie d'accès à la question du graphisme musical dans une remise en cause aussi radicale que paisible des partitions. Subverties, moquées, vidées mais révélées dans leur étonnante poésie graphique, notes et clefs de sol traversent ici les débats du XX^e siècle pour s'épanouir dans une forme nouvelle, splendide, qui est musique autant qu'elle est tout le reste. Elles transpercent alors le papier pour venir se coller aux photographies, aux plans de Chine et du Japon, intégrant un espace-temps graphique plus en rapport avec l'espace-temps sonore de la musique. L'opération de Louis Roquin est d'une al-

chimie rare, parvenant à enfermer dans un livre ce qu'il ne peut contenir et que pourtant la lecture fait entendre : bruits, mélodies, vibrations. Peut-être, pour la première fois, peut-on tenir entre les mains un vrai journal de son.



Le souffle éternel d'Hugo Pratt

Bousculant le calendrier pour soutenir les libraires après deux mois de confinement, les académiciens Goncourt ont dévoilé le 11 mai les lauréates et lauréats des « Goncourt de printemps » 2020.

Thierry Thomas a reçu le « prix Goncourt de la biographie Edmonde Charles-Roux ». Et pourtant, Hugo Pratt, trait pour trait n'est pas une biographie. Le travail de Thierry Thomas, qui a connu le dessinateur, ressemble plutôt à un vagabondage au charme indéfinissable, une flânerie entre rêveries et pensées, une divagation parmi des fragments bibliographiques, où l'on découvre par petites touches disséminées, souvent teintées d'humour, un Hugo Pratt intime et mystérieux, forcément mystérieux, à l'énergie et à la vitalité « effrayantes ».

par Olivier Roche

Thierry Thomas

Hugo Pratt, trait pour trait

Grasset, 256 p., 19 €

Hugo Pratt, né à Rimini en 1927, mort en Suisse en 1995, est le créateur des fascinantes aventures de Corto Maltese et de nombreuses autres séries et albums (*Ann de la jungle*, *Fort Wheeling*, *Les Scorpions du désert...*). Avec *La Ballade de la mer salée*, la première histoire mettant en scène son personnage (publiée en feuilleton de 1967 à 1969 en Italie, labellisée par l'éditeur Casterman « roman en bande dessinée » lors de sa première parution en album en 1975), il devient l'un des précurseurs du roman graphique.

Hugo Pratt a dessiné dans toute sa carrière plus de 15 000 planches de bande dessinée, soit à peu près 80 000 dessins, et plus de 500 aquarelles. Cosmopolite, voyageur, aventurier, féru d'ésotérisme, il se définissait comme un « *auteur de littérature dessinée* », refusant de choisir entre dessinateur et scénariste. Il a puisé sa documentation et une partie de son inspiration dans les dizaines de milliers d'ouvrages de sa bibliothèque. Borges, Hemingway, Hesse, Kipling, London, Rilke, Rimbaud, Saint-Exupéry, Stevenson, l'ont fortement influencé. En 1974, il signe l'affiche du premier Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, dont il reçoit un grand prix spécial en 1988.

Thierry Thomas n'a donc pas écrit une biographie, il s'en justifie à la fin de son livre. Alors

qu'il découvre et classe des centaines de photographies pour la préparation du documentaire du même titre, *Hugo Pratt, trait pour trait* (coproduction ARTE France et Quark Productions, 2016), il explique : « *Je refuse la chronologie, je refuse que cette vie se déroule de la naissance à la mort. Je cherche obstinément à dégager, de ces centaines d'images, une scène, un "Rosebud", un épisode charnière qui se situerait à la fois dans le temps et hors de lui* ». Ce n'était pas la première fois que Thierry Thomas s'attaquait à ce monstre sacré de la bande dessinée. Scénariste du long métrage d'animation *Corto Maltese. La cour secrète des arcanes*, une adaptation contemplative, plutôt réussie, réalisée par Pascal Morelli, il a aussi dirigé la publication, avec Patrizia Zanotti, l'ancienne et talentueuse coloriste de Hugo Pratt et l'actuelle gestionnaire de son œuvre, de plusieurs anthologies consacrées au dessinateur, et rédigé une étude sur l'album *Fable de Venise*.

De Venise à l'Éthiopie, de l'Argentine à l'Angleterre, de l'Afrique aux îles du Pacifique, de l'Amazonie à Paris, Hugo Pratt, comme son héros, ce marin flegmatique, ironique et parfois mélancolique, a bourlingué tout autour du monde. Non comme un grand reporter ou un écrivain voyageur, mais comme un curieux, un rêveur. C'est par l'un de ces voyages que commence le récit de Thierry Thomas. Celui « *durant lequel il eut l'idée de faire revenir Corto Maltese, de proposer une série dont il serait le héros. Ce voyage qui allait changer sa vie et l'Histoire de la bande dessinée* ».

Un jour de janvier 1970, il part en train de Venise à Paris afin de rencontrer le rédacteur en chef de *Pif*

LE SOUFFLE ÉTERNEL D'HUGO PRATT

Gadget, Georges Rieu. Même si l'un de ses amis, un dessinateur argentin, soutient que « *l'obstination des rédacteurs en chef à réclamer des personnages récurrents est précisément ce qui interdit à la bande dessinée de se hausser au niveau des autres arts* », Hugo Pratt prend conscience de ne pas avoir « trouvé » son héros, « *ce qui bloque sa carrière* ». Grâce au talent de Thierry Thomas, on se retrouve véritablement transporté dans l'ambiance des trains du siècle dernier entre la France et l'Italie : les toilettes « *au-dessus d'une avalanche crépitante de caillasses rythmée par des traverses de bois, que cerne un œil en faïence* » ; les différents voyageurs qui entrent ou sortent du compartiment lors des arrêts en gare, quand on a le temps d'aller au stand du vendeur de panini sur le quai ; le couloir du wagon, où l'on peut ouvrir la vitre et fumer à la fenêtre. Le dessinateur observe, se plonge dans les souvenirs et médite sur son avenir. Il envisage de proposer un gadget à l'hebdomadaire communiste ! On a du mal à garder son sérieux en découvrant son idée : un « *chapeau qui se mange* » (en hostie) dont il a du mal à évaluer « *les implications idéologiques* ». Il s'imagine aussi imitant un derviche tourneur dans le bureau du rédacteur en chef, décrivant un nouveau héros, Rataatumbara, « *tournoyant, faisant tressauter les éditions Vaillant du sol au plafond* ». Ça sera finalement le retour de l'« homme du destin », Corto Maltese, le héros de *La Ballade de la mer salée*, dont la première apparition dans *Pif Gadget* (n° 58 du 3 avril 1970) s'apparentera à une « *épreuve de force* » et à un « *jeu de séduction* » : « *Corto incarne notre propre distance au monde ; il nous observe à partir de cette fêlure.* »

Le livre explore toutes les facettes de l'œuvre. Ce n'est pas dans la vie de pseudo-aventurier du dessinateur, mais dans le rapport charnel à son dessin, dans « *l'ineffable beauté de son trait* », que Thierry Thomas retrouve « son » Hugo Pratt : « *Si je veux comprendre Hugo, il me faut le rêver.* » Il dévoile ainsi le sens du réel et de la matière du créateur de Corto. Il s'attache aux nombreuses correspondances entre Hugo Pratt et son célèbre héros, les anecdotes de sa vie que l'on retrouve dans les aventures. L'analyse touche tour à tour la poésie, les mystères, les enjeux non élucidés, les digressions, la jubilation et la respiration de l'œuvre. Hugo Pratt a entièrement confiance en son art et le pousse à son paroxysme, en particulier dans son usage des onomatopées, « *le son devient image* ». « *L'auteur de Corto, en soulignant ce code narratif, met la bande dessinée en lumière*

pour assurer son triomphe : nous ressentons la saveur spécifique de ce médium. »

Évoquant « *l'audace de son écriture* », le « *déchainement graphique* » parfois, Thierry Thomas explique également comment le trait de Pratt change en fonction des événements, ou d'une histoire à l'autre, comment les images réussissent à traduire « *les changements atmosphériques, les frémissements de l'air* ». Il souligne aussi son sens de l'ellipse, les interstices entre les cases, ou son penchant pour l'abstraction, en négociation avec la réalité, un esthétisme qui doit à l'incertitude. « *Des vignettes dont on ne sait si elles sont figuratives ou abstraites. Des planches mémorables montrent des figures qui se transforment en formes indéchiffrables, ou ces taches en objet.* » Au fil du temps, son graphisme change, « *les alizés nettoient son trait* » ; « *le soleil est au zénith. Les détails ont disparu, tout se résorbe dans les contrastes. Il faut presque cligner des yeux pour lire* ». Pour figurer la pluie, un « *critère très fiable pour évaluer le degré de maturité d'un artiste* », il abusait de hachurages, de ruisselements, il décide un jour d'abandonner ces effets. « *Pour signifier la pluie, quelques traits suffisent à la condition qu'ils soient habités par l'esprit de la pluie.* »

On évoquera ici l'art de la couleur chez Hugo Pratt. Les aventures de Corto Maltese furent d'abord publiées en noir et blanc dans *Pif Gadget* et dans les premiers albums de Casterman à partir de 1973. Que n'a-t-on pas entendu lors de la publication du troisième album de la série, cette fois en couleurs, un an plus tard ! Certains fans crièrent au scandale, les éditeurs auraient dénaturé le travail du maître du noir et blanc. C'est pourtant bien Hugo Pratt qui avait souhaité que son œuvre fût publiée en couleurs, comme en témoigne une lettre du dessinateur à son éditeur, Pierre Servais (6 août 1973), récemment dévoilée dans le passionnant ouvrage dirigé par Sylvain Lesage et Gert Meesters, (*À suivre*) *Archives d'une revue culte* (Presses universitaires François-Rabelais, 2018). À l'époque, « *l'emploi du noir et blanc s'inscrit dans un contexte de réévaluation du noir et blanc par les bédéphiles. Longtemps fruit d'une contrainte économique, le noir et blanc est érigé dans les années 1960 comme le meilleur moyen de mettre en valeur un trait d'auteur* ». Le dessinateur [François Schuiten](#) va plus loin : « *Le noir et blanc, c'est quand même l'écriture par excellence. On est tout nu. Il faut tout sortir [...]. On est ici au cœur même de l'écriture. On est à l'os* ».

LE SOUFFLE ÉTERNEL D'HUGO PRATT

Revenons à Thierry Thomas : « *La couleur a mis longtemps à se frayer un chemin dans cette œuvre.* » C'est lors de son séjour à Londres (1959-1960) que Hugo Pratt suit des cours à la Royal Academy of Watercolour et se familiarise avec « *la légèreté de l'aquarelle* ». La première colorisation de ses dessins en 1972 (*La Lagune des beaux songes* chez Plublicness ou *Wheeling* édité par Archivio Internazionale Della Stampa Fumetta) est « *d'une beauté exceptionnelle* ». Elle aura peut-être aussi convaincu Casterman de passer à la couleur. « *Et l'on découvre qu'Hugo Pratt était un aquarelliste au niveau des plus grands* », souligne Thierry Thomas. De nos jours, on trouve chez l'éditeur les versions originales des œuvres de Hugo Pratt en noir et blanc et les versions mises en couleurs par Patrizia Zanotti.

Thierry Thomas se penche également sur la technique du dessinateur, le stylo feutre qu'il porte toujours sur lui. « *Son principal attrait reste sa pointe : la mine, fabriquée avec des matières poreuses – en feutre précisément –, est d'un velouté incomparable. Quand il utilise un feutre, il ne sait plus s'il dessine ou écrit.* » Hugo Pratt est venu très jeune à la bande dessinée. À douze ans, en découvrant Milton Caniff (*Terry et les pirates*), « *il découvre que dessiner et raconter, dessiner et écrire, c'est le même acte, puisque c'est le même geste* ». Il présentait déjà qu'il allait devenir un dessinateur de « *fumetti* ». D'autres auteurs l'ont profondément marqué : George Herriman (*Krazy Kat*), George McManus (*Bringing up father*) ou le génial Winsor McCay (*Little Nemo*). Plus tard, dans sa génération, les maîtres de la bande dessinée argentine, le dessinateur Alberto Breccia ou le scénariste Héctor Germán Oesterheld (*Mort Cinder, L'Éternaute*) avec qui il a travaillé, susciteront son admiration ; son confrère et compatriote Dino Battaglia, connu pour ses adaptations littéraires ou historiques, également. Bien avant, à cinq ans, c'est son père qui est à l'origine de son premier dessin. Lors d'une promenade à Venise le long des quais de l'Arsenal, son père lui donne un papier et un crayon et lui dit « *Dessine ce que tu vois.* » On retrouvera peut-être l'innocence de ce dessin d'enfant dans la simplification poussée à l'extrême de *Mû*, la dernière aventure de Corto Maltese signée par Pratt. En 2015, la série a été reprise « *fidèlement* » par d'autres. L'auteur l'avait envisagé. Les Espagnols Juan Díaz Canales (scénario) et Ruben Pellejero (dessin) ont signé à ce jour trois nouvelles aventures du marin romantique (chez Casterman).

Mais les nombreuses influences de Pratt ne doivent pas être uniquement cherchées dans la bande dessinée. Au-delà de l'intertextualité, Thierry Thomas révèle certaines sources conscientes ou inconscientes du dessinateur. Ce sont les films qu'il a vus, ses lectures, les grands noms de l'art du XX^e siècle et ses propres souvenirs. L'auteur fait un cas particulier au réalisateur Federico Fellini, qu'il admire et a également rencontré. Et une nouvelle fois, l'Italie est au centre des débats. « *Ses films provoquaient des bouleversements intimes dont il est impossible de se représenter la force si l'on n'a pas connu cette œuvre à l'époque de son devenir.* » Et de citer Hugo Pratt que le *Casanova* de Fellini avait bouleversé : « *C'est le film que j'aurais aimé faire...* » Les liens entre les deux hommes sont nombreux, en particulier la pratique du dessin. « *Le monde de la bande dessinée devait beaucoup à Fellini.* » Alors qu'au début des années 1960, Francis Lacassin, Alain Resnais, Jean-Christophe Averty et quelques autres avaient fondé en France le Club des bandes dessinées (CBD), l'une des premières associations du genre, en Italie, Fellini et Umberto Eco furent de ceux qui affirmèrent leur goût pour les « *fumetti* » et y consacrèrent de sérieuses analyses. Thierry Thomas raconte que Hugo Pratt avait été très impressionné par une déclaration de Fellini qu'il citait régulièrement lors de ses interviews : « *Le monde de la bande dessinée peut prêter au cinéma ses scénarios, ses personnages, ses histoires, il n'aura pas cet ineffable et secret pouvoir de suggestion qui provient de la fixité, de l'immobilité du papillon transpercé par une épingle.* » Ce merveilleux pouvoir de suggestion nous fait bien sûr penser aux papillons ou aux mouettes de Pratt.

« *La bande dessinée est un langage poétique non pas seulement parce que certains de ses artistes sont des êtres poétiquement inspirés, mais par sa nature, son essence – dans sa forme même.* » Thierry Thomas évoque « *la grâce de ce qui survient et se maintient entre l'animé et l'inanimé [...]. Les images de bandes dessinées sont à la fois figées et flottantes. Ce sont des épiphanies. Elles nous élèvent et nous enlèvent* ». Il pointe les raisons du pouvoir de séduction des bandes dessinées, comme les réminiscences de l'enfance, lorsque la vision précède la lecture. Il s'interroge sur l'amour qu'on leur porte et sur ce qui le fonde, ce qui fait qu'elles deviennent des objets fétiches, des pièces de collection, comment elles s'impriment dans notre mémoire... Il faut chercher dans l'esthétique et la poétique de la bande dessinée. De l'un de ses grands-pères, Hugo Pratt



Corto Maltese © D. R.

LE SOUFFLE ÉTERNEL D'HUGO PRATT

a reçu en héritage une passion pour la poésie. « Dans la littérature, ce qui me touche le plus c'est la poésie parce que la poésie est synthétique et procède par images », déclarait-il. « Quand je lis, je vois les images, je les perçois à un niveau épidermique. Sous la poésie se cache une profondeur que j'arrive à percevoir immédiatement et, comme dans la poésie, la bande dessinée est un monde d'images, on est obligé de conjuguer deux codes et, en conséquence, deux mondes. Un univers immédiat à travers l'image et un monde médié à travers la parole. » (Conversation avec Eddy Devolder, Tandem, 1989, repris intégralement dans *Corto Maltese. Littérature dessinée*, Casterman, 2006. Saluons ici le formidable travail bibliographique de Dominique Petitfaux, historien de la bande dessinée et spécialiste de Hugo Pratt.)

« A-t-on suffisamment remarqué qu'Hugo fut un extraordinaire artiste du sourire, l'un de ceux qui l'a le mieux dessiné, depuis le ravissement de la gamine ou du musicien, jusqu'aux moues de supériorité de la magicienne ou de l'Indien, en pas-

sant par l'infinie variété des jeux de la séduction, que modulent des regards qui se tiennent à la limite de la fente des yeux ? », demande Thierry Thomas. Artiste du sourire et du regard, Hugo Pratt l'était assurément. Ses personnages ne sont pas « affligés de ces yeux qui n'en sont pas », comme « Tintin et la bande de Moulinsart », dont « le regard est inexpressif », dont « les sentiments ne nous parviennent que par leur attitude et deux ou trois rides d'expression ».

N'oublions jamais les échanges de regards dans *La Ballade de la mer salée* lors de l'émouvante rencontre avec Pandora, à la fois éternelle enfant et jeune fille en fleurs : « Qu'est-ce que tu veux, bijou romantique ? – Parler avec vous, Corto Maltese ! » Sans doute l'un des plus forts moments de grâce du neuvième art ! Et combien de fois Corto a-t-il plongé son regard dans celui du lecteur, de la lectrice ? « Manifestement, Hugo n'avait pas prévu le destin héroïque de Corto, ni que ce récit deviendrait fondateur dans sa biographie. » À croire que son personnage aurait réellement existé...

La maison algérienne

Leïla Sebbar et Martine Mathieu-Job arpentent, depuis des années, la terre algérienne d'avant 1962. Plusieurs titres ont attiré l'attention : Une enfance algérienne, À l'école en Algérie, Une enfance dans la guerre, Une enfance juive en Méditerranée musulmane... Après avoir interrogé les témoins directs des années qui précèdent l'indépendance de l'Algérie, les anthologues donnent la parole aux enfants et petits-enfants des fils de cette terre qui fut française avant d'être algérienne : dans L'Algérie en héritage, trente-neuf voix s'élèvent pour dire ce qu'ils savent, ce qu'ils ont appris et retenu, ce qu'ils ont aimé et choyé de cette mémoire ancestrale. Le manteau déchiré des diverses communautés – musulmane, chrétienne, juive et laïque – est ici miraculeusement ravaudé par le faufilet d'une voix uniforme.

par Albert Bensoussan

Martine Mathieu-Job et Leïla Sebbar

L'Algérie en héritage

Aquarelles de Sébastien Pignon

Bleu autour, 254 p., 25 €

À l'inverse des recueils précédents de Leïla Sebbar, il n'y a ici nulle nostalgie, aucune « nostalgérie », mais une passion ou contenue ou manifeste pour un pays et un passé qu'on ne connaît que par ouï-dire. Ces héritiers parlent d'un « *pays interdit* » (un taire dit), d'un « *pays fantôme* » (Laurent Doucet), d'une « *Algérie en pointillé* » (Dalila Abidi), d'un « *héritage en creux* » (Yasmina Allam), d'un « *héritage à trous* », d'une « *Algérie entre parenthèses* » (Brigitte Benkemoun), de « *l'Algérie perdue* » (Guillem Querzola), d'un « *fantasme* » (Virginie Leïla Serrai), ou de « *rêves à jamais altérés par l'exil* » (Mehdi Lallaoui)... Et lorsque enfin d'aucuns franchissent le pas et osent relier le passé, c'est au prix d'un lapsus : Valérie Zenatti, en quête de visa d'entrée ou de retour, confond les mots sur ses lèvres : « *je vais chercher mon visage* ».

S'il y a nostalgie, elle n'est plus que dans la cuisine de là-bas, les *sfenjs* qui font saliver Fadela Amara, la *zlabia* de Magyd Cherfi, les *bestels* et le *metloh* pour Michaël Iancu, marqueurs du *Mzab* de ses ancêtres, la *chorba* qui monte aux lèvres de Cédric Villani, le stupéfiant *zviti*, spécialité culinaire de Bou-Saâda chère à Fatiha Toumi, ou les « *dentelles d'oreillettes à la fleur*

d'oranger » de Catherine Lalanne, tout cela avec un arrière-goût d'enfance et de gâteries grand-maternelles.

Le legs prend aussi, parfois, l'allure d'un défi ; ainsi Azouz Begag, ancien ministre dont le père était analphabète, s'est instruit et construit pour réparer ce qu'il perçoit comme une indignité, avec la volonté de parler à sa place : « *Je suis devenu écrivain pour effacer l'affront* ».

Beaucoup connaissent le parcours de Leïla Sebbar qui « *ne parle pas la langue de [son] père* ». Sabrinelle Bedrane se désespère de ne pouvoir prononcer la lettre « *ayn qui part du fond de la gorge* », mais explique avec humour qu'elle fait « *bouger la luette dans l'arrière-gorge ou même l'épiglotte, plus bas, dans le gosier, en somme en imitant le rot discret d'un nourrisson repu* ». Dalila Abidi a du mal avec l'arabe dialectal de ses parents : « *C'est une langue que je comprends parfaitement mais il m'est difficile de la pratiquer* ». Marc Goldschmit constate « *l'effacement de la langue arabe et la blessure arabe de [sa] mère* ». La fracture est d'abord linguistique. Et les mots, même entendus, recouvriront toujours autre chose.

Au sommet des héritages, il y a à l'évidence, et dans une belle tentative pour conjurer la brisure et cet « *alliage improbable* », une exaltation du métissage, qui trouve en Arnaud Montebourg – dont la mère s'appelle Leïla et le grand-père Khermiche Ould Cadi, illustre Bachaga – l'avocat le plus ardent : « *Nous sommes tous des arabo-morvandiaux !* », s'écrie ce natif de la Nièvre et « *des bois*

LA MAISON ALGÉRIENNE

mystiques du Morvan où mes grands-parents avaient décidé de vivre », et de conclure : « *j'étais heureux d'avoir ces deux France en moi* ». De même, Dino Belhocine, dont le grand-père, Mohamed, était un caïd couvert de décorations militaires, peut se flatter d'être « *le fruit d'un amour entre un Kabyle et une Lorraine* » et se veut ici attentif aux « *particules que les esprits soufflent à travers le temps* ». La transmission s'opère, à divers degrés, plus ou moins palpable, Jacques Ferrandez parle même de « *succession algérienne* » et Annibal Colonna va jusqu'à revendiquer ce legs : « *Mais c'était mon pays, bordel !!* ». Chacun, du fait même d'avoir répondu à l'appel contenu dans le titre du livre de Leïla Sebbar et Martine Mathieu-Job, admet qu'il a bien reçu quelque chose – une histoire, un récit – en partage.

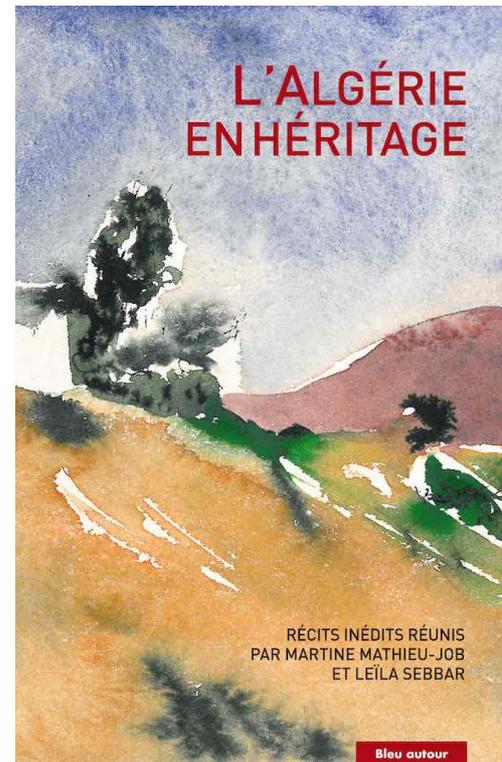
« *J'ai hérité d'une guerre que je n'ai pas vécue* », se plaint Olivia Burton. Mais même si « *nous souffrons d'une forme de rupture de la transmission* », selon Sarah Mesguich, tous en ont entendu parler, de ces affrontements fratricides ou monstrueux : le FLN éliminant dans le sang le MNA (Nacer Kettane), les Kabyles ostracisés par les Arabes, « *la domination panarabiste sur le monde amazigh* » (Miléna Kartowski-Aïach), l'OAS semant ses pains de plastic dévastateurs, les poseuses de bombe et la mort ignominieuse de Lucky Starway et de son orchestre au casino de la Corniche (Brigitte Stora), les douk-douks assassins, les enlèvements ici et là, les disparitions de tous côtés, la chasse meurtrière aux harkis, ces « *boucs émissaires* » (Katia Khemache) dont fut le père de Tahar Bouhouia qui évoque son « *départ précipité dans un des camions de l'armée française* », le « *massacre d'Oran* », le fondamentalisme islamique et ses traînées sanglantes, ainsi que d'autres « *cicatrices* » (Philippe Bohelay), « *entre cris et brûlures* » (Nacer Kettane)... Quant à Olivier Cherkki, il constate l'amertume des siens et leur « *déception, après, de l'avènement d'un régime dont l'arabo-islamisme était bien loin des aspirations universalistes et démocratiques qui avaient poussé à l'engagement premier* ». Rien n'est oublié et tout est transmis, malgré les protestations de certains testateurs qui prétendent avoir « *tourné la page ou baissé le rideau* » (Benkemoun).

L'identité, enfin, comment pourrait-elle échapper au questionnement, au débat ? « *Être ou ne pas être du clan* », s'interroge Noria Boukhobza. « *Mon appartenance, papa, comme une béance* »,

s'écrie, pathétique, Françoise Navarro-Lantes. Quand, pour sa part, Brigitte Stora évoque « *ce sentiment étrange d'appartenir à une histoire ancienne et ensevelie, à une communauté disparue* ». Et Rachel Frouard-Guy, évoquant sa grand-mère babillarde et son « *Algérie amniotique* » – superbe image –, exprime bien ce que la plupart de ces récits laissent entendre : « *Quelque chose de la perte inconsolée de son pays me faisait vivre l'étrangeté d'y être et d'en être avec elle sans m'y retrouver moi-même* ». En vérité, Yves Torres a raison d'affirmer que « *l'on n'est jamais vraiment à sa place* ». Valérie Zenatti, enfin, dans un très beau texte, évoque, dans « *le chaos d'un déplacement* », après son incursion à la Constantine de son père, « *le vertige de marcher sur un sol dérobé* ».

Mais laissons à Samia Messaoudi le soin de conclure en invoquant « *la vieille sagesse kabyle* » : tous ces héritiers ici marchent ensemble, dans la fraternité d'une même histoire à eux transmise, malgré les creux et les trous ; et voilà, dans la réappropriation d'un pays perdu et d'un récit envolé, même s'il « *faut encore et toujours se battre pour partager une histoire commune* », ces petits-enfants de la vieille Algérie gravissent « *les chemins pentus la main dans la main (afus deg afus)* ».

C'est là ce qui fait l'étonnante unité de l'ouvrage d'une richesse incomparable de Leïla Sebbar et Martine Mathieu-Job. Mais son plus haut prix est de faire réfléchir, à travers ces témoignages aussi bouleversants qu'éclairants, à cette expression à la mode, le « vivre-ensemble », qui nous apparaît si souvent comme une notion problématique ou abstraite, et qui, grâce à ce livre, sait nous convaincre qu'en fin de compte ce métissage et toutes les France ici réunies sont partie prenante de « l'Histoire de France ».



Tué par la police. Éthique d'une enquête

Gilles Deleuze parlait de « peuple du milieu » pour qualifier ces femmes et ces hommes qui traversent nos sociétés, ces nomades de nos modernités qui dérangent l'ordre par ce mouvement infini, cette réticence absolue à se fixer, à s'arrêter. Les « gens du voyage », les voyageurs, sont ce peuple pour l'Europe, comme les Amérindiens le sont pour l'Amérique du Nord. C'est cette puissance de dérangement qui a fait sortir du confortable campus de Princeton, comme il l'écrit dans le prologue de son livre, le sociologue Didier Fassin, pour, comme très peu de ses collègues avant lui, s'aventurer dans ce milieu avec *Mort d'un voyageur*, sous-titré *Une contre-enquête*.

par Philippe Artières

Didier Fassin

Mort d'un voyageur. Une contre-enquête

Seuil, coll. « La couleur des idées », 176 p., 17 €

Les « gens du voyage » passent les frontières, circulent de ville en ville, de région en région, de pays en pays ; ils passent toutes les frontières ; ils préfèrent vivre dans une caravane et un campement qu'en appartement, ils forment communauté là où nous vivons cellulaires. Ils nous dérangent. Ils nous inquiètent, les « voleurs de poules ». Ils brouillent nos identités uniques, eux dont on ne sait pas bien d'où ils viennent. Ce sont nos créolisés du Vieux Continent, pour citer cette fois le poète [Édouard Glissant](#).

À cause de cette puissance d'inquiétude, les artistes ont souvent cherché à représenter ces voyageurs : leur image fascine. On a peur qu'ils nous fassent les poches rue de Rivoli mais on va les voir en images au Jeu de Paume quand Mathieu Pernot les montre en famille (les Gorgan) ou quand le Grand Palais tente de les circonscrire sous le nom de « bohème » (sous le commissariat de Sylvain Amic, à l'automne 2012). Alors on les trouve « incroyables », d'une rare « beauté », on veut avoir dans son salon une photographie de l'une de leurs caravanes en feu, reconstitution de leur rituel funéraire aussi magnifique qu'inquiétant.

Parce que les gens du voyage ne cessent de déranger nos histoires et nos institutions, les historien.ne.s, après les artistes, se sont intéressé.e.s à eux. Henriette Asséo a ouvert la voie d'une his-

toire de ces sujets qui refusèrent toujours de se soumettre à un souverain. Avec cette historienne est née une historiographie fragile. Ethnologisés, ils le furent aussi, d'abord par Patrick Williams (dès 1984 avec *Mariage tsigane*, L'Harmattan-Selaf puis avec *Des Tsiganes en Europe*, en collaboration avec Michael Stewart, Maison des Sciences de l'Homme, 2011), et de plus en plus, comme en témoigne un récent numéro de la revue *Ethnologie française* (Martin Olivera et Jean-Luc Poueyto, « Tsiganes et anthropologie : héritages, enjeux et perspectives », 2018/4 n° 172).

Didier Fassin aime les cases noires de nos sociétés contemporaines. Il a prêté attention des nuits et des jours durant aux mots indicibles des lieux d'écoute (*Des mots indicibles*, La Découverte, 2004), il est monté dans la voiture des BAC dans la banlieue parisienne juste pour voir (*La force de l'ordre*, Seuil, 2011), il s'est arrêté longuement dans une prison française pour observer *L'ombre du monde* (Seuil, 2015).

Aussi est-il bien normal, se dit-on, que « le sociologue » (c'est ainsi qu'il décide de se désigner dans l'ouvrage, plutôt que d'adopter un « nous » d'autorité, un « je » subjectif, ou encore de se nommer « l'anthropologue ») enquête sur la manière dont nos sociétés contemporaines agissent à l'égard des voyageurs. Il sait qu'il y a là un nœud, il sait que c'est là un lieu pour les sciences sociales, un lieu où les questions des méthodologies (l'enquête), de la place de la subjectivité du chercheur (la distance) et enfin de la fonction sociale des sciences sociales (l'intellectuel) sont posées.

**TUÉ PAR LA POLICE.
ÉTHIQUE D'UNE ENQUÊTE**

Mort d'un voyageur ne comporte aucune note de bas de page, pas de bibliographie non plus, mais, quand Fassin choisit comme sous titre « contre-enquête », quand il cite en exergue les yeux de Nietzsche, le lecteur sait qu'avant de quitter Princeton, il a mis dans sa valise beaucoup de livres. Il a relu dans l'avion les *Situations* de Sartre, années 1970, il a repris son petit volume usagé de la collection « Archives » *Moi, Pierre Rivière*, n'a pas hésité à racheter à l'aéroport *In Cold Blood* de Truman Capote, n'a pas non plus négligé de demander à ses amis parisiens de lui retrouver la réédition en poche du livre du [Carlo Ginzburg](#), *Le juge et l'historien. Considérations en marge du procès Sofri* (Verdier, 1997). Il a, à lire ce nouvel opus, oublié volontairement le *Laetitia* d'Ivan Jablonka (Seuil, 2016) car il ne voulait pas faire de littérature. Mais sans doute a-t-il mis dans sa besace l'enquête monstre d'Anne-Emmanuelle Demartini sur [Violette Nozière](#) (Champ Vallon, 2017), somme et complément indispensable à la manière dont la discipline historique travaille sur des affaires criminelles et sur l'ensemble des discours que l'évènement crime produit – Fassin le dit à plusieurs reprises, il lit les historien.nes.

C'est, en effet, sur un crime chez les tsiganes que Didier Fassin enquête. Lors d'une permission, un jeune homme condamné à une longue peine n'a pas rejoint la détention, il va visiter sa famille, le GIGN intervient pour l'arrêter mais le tue. L'affaire se passe en France, dans la lointaine périphérie, on sait qu'il y a un père, une mère, un jeune frère, une belle-sœur, un enfant. On sait que le meurtre a eu lieu dans une ferme, qu'il y avait un bâtiment, des caravanes, une remise. On sait qu'il y avait beaucoup de gendarmes, des militaires très armés en cagoules, que le voyageur avait un casier judiciaire comme son père. On sait qu'une instruction a été rapidement menée, qu'elle a débouché sur un non-lieu, que personne n'a donc été condamné. Sur les identités, les lieux, les dates, « le sociologue » ne dit rien de plus.

Mais on sait que la victime se prénomme Angelo. On n'est pas allé sur internet pour retrouver les articles de presse relatant la mort du voyageur, alors on ne peut savoir si Angelo est un prénom donné par l'auteur – pratique courante dans le métier et souvent exigée par les éditeurs. Qu'importe, car immédiatement on songe à *Théorème* de Pasolini. On se dit que ce n'est pas possible que Fassin n'ait pas vu ce film, et la manière dont

l'ange pasolinien embrouille la société, du père à la servante. Fassin a été visité par Angelo. Ce sont les sœurs de la victime qui lui ont écrit pour l'informer. Elles voulaient son aide. C'est cette « *urgence éthique* » qui a fait laisser au sujet Fassin tous ses autres dossiers.

De Fassin, le lecteur ne saura rien non plus. L'auteur ne se mettra pas en scène dans sa « contre-enquête ». Il dira au détour d'une phrase qu'il connaît bien la justice française, qu'il a enquêté sur la police, on comprendra qu'il est familier des « erreurs judiciaires » américaines. Mais de lui, Didier, rien. Pas une émotion, pas un mot de colère. *Mort d'un voyageur* est un texte tendu de bout en bout pour parvenir, à la dernière ligne, à ces mots faulknériens, ceux de *Tandis que j'agonise* : « *Le daron avait raison, pense Angelo. Les schmitts, ils m'ont eu.* »

L'un des enjeux du livre s'exprime en effet par l'absence de guillemets, car l'auteur de ce texte étrange est aussi médecin : Fassin sait, depuis bien longtemps sans doute, que la mort ne met pas de guillemets. Elle a cette brutalité qui rend inutiles tous les autres signes. Le sociologue ne dit rien de la manière dont il a écrit ce livre – il pose en une page le protocole, dans un avertissement qui dit sa singularité, le pas de côté par rapport à ses travaux précédents. Il ne donne pas ses sources : il ne renseigne aucune des couches de discours qui recouvrent le cadavre d'Angelo (s'agit-il d'entretiens, de dépositions, de transcriptions, d'articles de journaux ?). Ça n'a pas d'importance. Ça n'est pas l'objet. C'est difficile à avaler pour un historien, mais, avouons-le, quand on referme le livre, on se dit qu'en effet on voit bien qui est Angelo. L'essentiel n'est pas dans les détails ou plus exactement, il est, comme dans *Délits flagrants*, le film de Raymond Depardon auquel on songe aussi beaucoup, dans l'attention à ce que nomme Fassin très justement « la sincérité ».

Entendons-nous, Fassin aime bien Angelo et sa famille, il les préfère sans doute aux gendarmes du GIGN, mais ce n'est pas important, et c'est pour cela que *Mort d'un voyageur* est un théorème. Le sociologue déjoue le piège gauchiste si bien perçu par Foucault au moment de l'affaire Djellali Ben Ali, ce garçon de quinze ans et demi, d'origine algérienne, abattu par un voisin de la Goutte d'Or le 27 octobre 1971. Mener une contre-enquête, c'est d'abord remiser ses propres a priori, ses sympathies, ses certitudes, et c'est compiler, collecter même le plus évident. C'est parfois être répétitif – Fassin s'en excuse, à tort.

**TUÉ PAR LA POLICE.
ÉTHIQUE D'UNE ENQUÊTE**

C'est aussi enfoncer des portes ouvertes – Fassin ne découvre pas que la vérité fabriquée par l'institution n'est pas la Vérité, mais la « vérité judiciaire » ; il ne découvre pas que, depuis quinze ans et de manière croissante, il est fait un usage d'armes de guerre dans les pratiques ordinaires de la police. Il ne découvre pas que le mensonge n'est pas individuel mais structurel dans l'institution répressive – il a lu le « théorème Dewerpe » sur le massacre de Charonne. Dans *Charonne, 8 février 1962. Anthropologie historique d'un massacre d'État* (Gallimard, 2006), Dewerpe avait montré combien la mort des militants communistes, dont sa mère, n'était pas un accident mais résultait d'une logique politique et policière. Fassin s'appuie sur ses travaux. Il avance pour dérouler sa démonstration et énoncer à son tour son propre théorème.

Cette épure est la force et la faiblesse du livre, mais il faudra que Fassin s'en explique ailleurs parce que n'est pas anodine sa manière d'inscrire en tête de chapitre : le père, la mère, le médecin, le journaliste, le premier adjudant, le second adjudant, le procureur, le journaliste... le geste n'est pas une coquetterie d'auteur, il affirme en acte une politique d'écriture. Il faudrait parler longuement de la manière dont le livre est construit : d'abord, cette série de récits émanant des acteurs et que l'auteur déplie selon un ordre précis (d'abord le père, puis le premier adjudant... pour finir par le journaliste) et avec des absents : la belle-sœur, l'avocat... Viennent ensuite plusieurs chapitres qui sont autant de tentatives d'établissement d'un récit pour parvenir à « ce jour-là » (le récit ethnographique, selon Fassin). Parfois, « le sociologue » ne résiste pas à la tentation d'esquisser une petite démonstration supplémentaire, un complément, mais très vite il se reprend pour aller à son but.

Car cette politique est dictée par l'urgence, mais aussi par l'expérience. L'objet du livre est en effet non plus la question du témoin (qui a tant occupé les sociologues et les historiens.ne.s) mais celle du récit : comment on raconte ce qui s'est passé ; là, un midi, la mort d'un jeune homme sous les balles des gendarmes, non loin un adolescent renversé par une voiture de police ou, à quelques rues, le viol d'une femme un soir (pensons à la remarquable série *Unbelievable* de Susannah Grant ou à cette autre mini-série, *When They See Us* d'Ava DuVernay). Si Fassin, comme il l'avait fait pour le téléphone portable s'agissant de la détention,



Angelo Garand © D. R.

plaide, concernant les interventions des forces de l'ordre, pour une systématisation des *body cameras* afin d'éviter les mensonges et peut-être les crimes d'État, ce qu'il semble vouloir donner à voir par ce livre, c'est aussi un autoportrait du sociologue. En refermant le livre, ce qui dans l'avertissement avait agacé – « *Il ne résulte pas d'une enquête traditionnelle de sciences sociales* » – est désormais limpide. Celui qui, comme Alban Bensa, a tant écrit sur l'enquête anthropologique propose une écriture « tout contre » son objet, comme dans une danse à deux, au plus près des cris, des mots, des murmures et des silences. Aussi Didier Fassin s'inscrit-il avec *Mort d'un voyageur* dans cette histoire parallèle des sciences sociales, la seule qui sans doute importe vraiment, une histoire que beaucoup s'emploient, par une professionnalisation galopante, à faire disparaître, celle de l'intellectuel.

Avec cet autoportrait en acte, Didier Fassin affirme une position. Je l'ai dit, certains de ses gestes ne sont pas sans poser problème, à commencer par la dimension auctoriale. La figure de l'intellectuel que dessine Fassin est au singulier – c'est « le sociologue ». Ce singulier a ses limites. Par exemple, le chercheur affirme soudain que, chez les voyageurs, c'est sacré, « *on ne ment jamais sur la mort de quelqu'un* » et il ajoute : « *Mais le sacré n'a guère sa place dans un tribunal* ». L'énoncé est fragile, c'est le moins qu'on puisse dire. On perçoit immédiatement que la position de Fassin gagnerait à devenir collective. Car d'aucuns, moins sensibles à la notion d'intolérable, ne manqueront pas de remarquer que cet effacement du « je » au profit d'un « il » distancié qui voudrait tendre vers un « nous » n'atteint pas son but. Le livre se clôt, on l'a dit, sur les possibles pensées d'Angelo agonisant, celles qu'il aurait pu partager avec ses sœurs. Ces mêmes contradicteurs pourront ainsi lui dire que son livre est la simple réponse à une demande particulière, un service lié par un contrat. Or, ce n'est pas un contrat qu'a réalisé Didier Fassin, son ouvrage n'est pas un « livrable », pas même un enseignement ; il est à la fois un théorème et une espérance. Il répare aussi.

L'arbre voyageur

« Jules Verne ! C'est lui qui m'a poussé et non les poètes, vers la poésie », a déclaré Frédéric Jacques Temple (né en 1921), dont on publie aujourd'hui dans la collection « Poésie/Gallimard » *La chasse infinie et autres poèmes. Sans doute ces lectures enfantines, et d'autres remplies d'aventures, ont-elles donné à cet Aveyronnais le goût de l'ailleurs, et l'ont-elle poussé ensuite à « aller vérifier » loin de chez lui « si les livres de [s]a jeunesse ne lui avaient pas menti ».*

par Claude Grimal

Frédéric Jacques Temple
La chasse infinie et autres poèmes
 Édition de Claude Leroy
 Poésie/Gallimard, 368 p., 9,50 €

De ces « vérifications », sa poésie porte les traces, qui d'ailleurs, plus que des traces, sont des formes de pensée et de sensibilité. D'emblée, les titres des recueils – *Foghorn, Un émoi sans frontières, Profonds pays, Périples* – annoncent, selon les mots de Claude Leroy à qui l'on doit l'excellente et précise édition du livre, « *le goût de l'ouvert, de la traversée des lieux et des espaces* » propre au poète. Les ailleurs de Temple ce sont les États-Unis, le Québec, visités à différents moments de son existence, et le Sud, pays où il est né mais à l'extension géographique et imaginaire très vaste. Quant à ses amis, nombreux (beaucoup de poèmes leur sont dédiés), ils jouent un rôle affectif ou esthétique important. Ce sont [Henry Miller](#), [Joseph Delteil](#), [Lawrence Durrell](#), et surtout [Blaise Cendrars](#), brièvement rencontré, mais dont l'influence sur son œuvre est profonde (voir « Merry-go-round »).

D'autres « amis » innombrables n'ont cessé de tenir compagnie à Temple : des écrivains tant anciens que modernes, français comme anglo-saxons, poètes ou prosateurs. Et, de fait, le voyage a souvent été chez lui un moyen de les célébrer, à moins qu'inversement il n'ait fourni une manière plus intime de les comprendre. Ainsi, en traversant le Midwest, le poète fait l'expérience de la prairie de Fenimore Cooper ; en s'arrêtant à Santa Fe, il pénètre dans le monde indien de D. H. Lawrence ; au Québec, il retrouve Maria Chapdelaine de Louis Hémon, ou Beckett à Dublin ; « *sur la plage vespérale du lac de Bolsena /*

où Dante pêcha les anguilles », il hume « *le parfum du vin noir / et du porcelet rôti* ».

« *Voyage, voyage* », disaient les paroles d'un tube français délicieusement niais des années 1980, « *et jamais ne reviens* ». Injonction fort éloignée de la manière d'être et de faire de Temple, qui, lui, voyage, voyage, tout en restant, restant, ainsi qu'il le suggère dans le bref et frappant « Arbre » :

« *Je suis un arbre voyageur*

mes racines sont des amarres

Si le monde est mon océan

en ma terre je fais relâche

Ma tête épanouit ses branches

à mes pieds poussent des ancres

Loin je suis près des origines

quand je pars je ne laisse rien

que je ne retrouve au retour. »

Temple, « arbre voyageur » donc, et si, chez lui, l'idée de racines n'était si importante, oiseau voyageur, pierre ou herbe voyageuse... tant il fait l'expérience de tous les règnes – animal, minéral ou végétal. Son « Aubrac » exprime ainsi, assez directement, cette perméabilité avec la nature, et aussi avec une histoire primordiale :

« *Cet homme qui ressemble à la terre,*

Peau d'écorce, chair d'aubier,



© Jean-Luc Bertini

L'ARBRE VOYAGEUR

Jambes de racines torses,

Oint du musc des troupeaux,

Qui marche toujours sur les sentes

Où mugit la conscience perdue

Dans la ruminantion des siècles,

C'est moi. »

Les passages vers le non-humain, comme les voyages dans l'espace et dans le temps, ne disent cependant pas tout de la vaste activité imaginaire du poète. En effet, s'il ressent l'ivresse des périples, il éprouve aussi celle, à l'étape, de la rencontre avec un paysage – dunes, vasière, graminées, oiseaux (toujours et encore) – sur lequel il pose un regard aussi individuel que lié à une hu-

manité antérieure et postérieure imaginaire, ressentie comme tragique, puissante et créatrice. Il fait alors un croquis, d'une grande rapidité de trait ou, tenté par l'inventaire et la précision, il déploie le lexique spécialisé du savant naturaliste. Parfois, conformément à une tradition plus académique, il convoque un vocabulaire précieux, des images et des effets de syntaxe proches du démodé.

C'est grâce à ces touches diverses que le monde de Temple, jamais figé, palpité de références et s'inscrit à l'intérieur d'un espace temporel un peu étrange. Sa poésie apparaît alors comme un défi à « *la mort, seule immortelle* », et comme un lien avec quelque chose d'immémorial et un avenir invisible. Elle est un appel à « *la chasse infinie* » car « *il faut partir vers les herbes naissantes / où l'ancienne mémoire nous attend* ».

L'infinie métamorphose

N'est pas nouvelle l'intuition de l'unité dynamique de tous les vivants, et même de la matière, qui donne son élan si particulier à cet essai du philosophe italien Emanuele Coccia. Ce panthéisme poétique apparaît déjà dans le fabuleux livre XV des Métamorphoses d'Ovide – « Tout coule, toute forme [imago] est errante [vagans] et mouvante » (v. 178) – mais il est ici enrichi de références scientifiques contemporaines à la botanique, à la biologie, à la cosmologie, et animé par de vigoureuses polémiques (sur l'écologie, par exemple). Il conduit cette « métaphysique de la métamorphose » à d'assez étranges spéculations sur la planète Gaïa, le ciel, les constellations. Emanuele Coccia surprend et fait rêver sur la naissance et la mort. C'est beaucoup.

par Jean Lacoste

Emanuele Coccia
Métamorphoses
Rivages, 192 p., 18 €

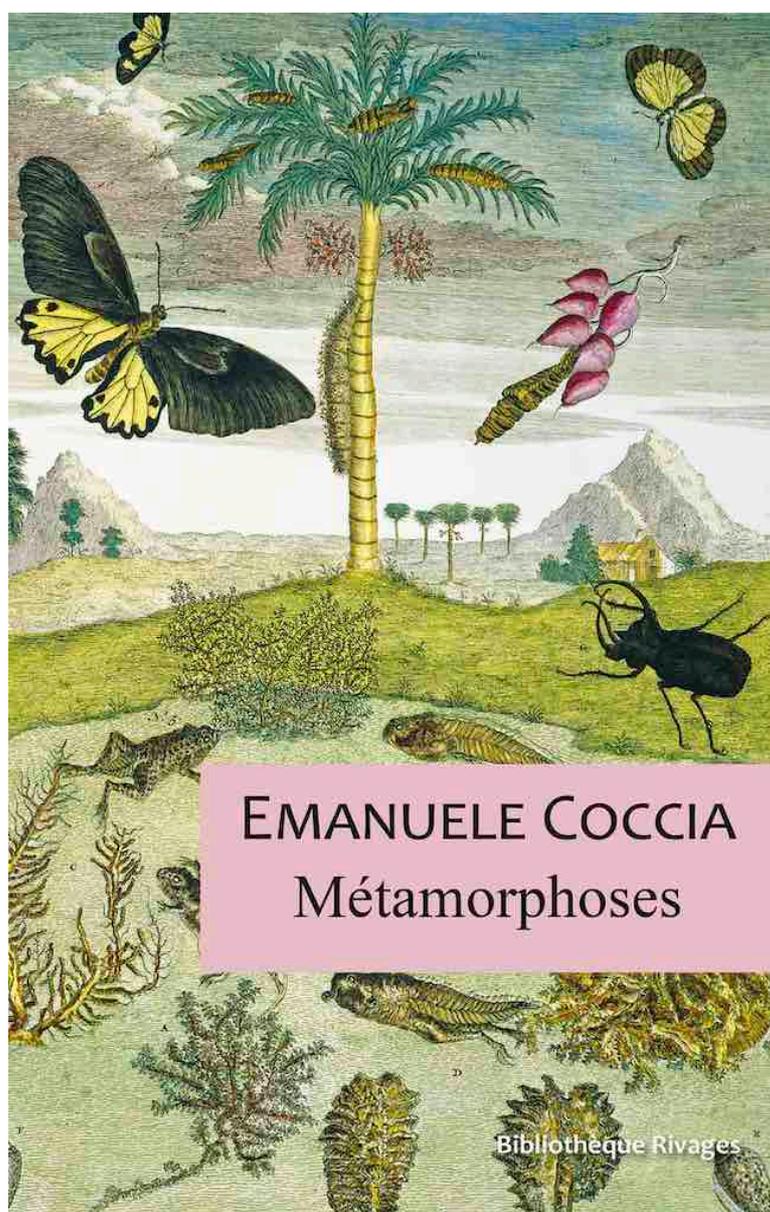
Emanuele Coccia nous invite à regarder d'un œil neuf ce « miracle » de la métamorphose qui a fasciné tant de naturalistes et auquel Marian Sibylla Merian a consacré tant de gravures somptueuses (dont celle de la couverture, représentant des insectes du Suriname). Le processus est d'apparence banale, la chenille, simple larve qui rampe, se transforme dans un cocon en une chrysalide (une pupe, une nymphe) qui s'échappe à son tour en *imago*, c'est-à-dire en papillon, dont la courte vie est entièrement dédiée à la reproduction, donc au sexe. On peut n'y voir qu'un symbolisme facile, mais le philosophe italien fait de la métamorphose le « destin » de tout être vivant, et plus largement la manifestation de la continuité de la vie. « *Bactéries, virus, champignons, plantes, animaux : nous sommes tous une même vie.* »

Mais il ne s'agit pas seulement d'une identité statique. Qu'on songe à l'énigme que pose la succession dans le temps de ces deux formes différentes, de ces deux apparences (la chenille et le papillon), dans un même corps. Et cela vaut aussi pour les espèces animales qui ne sont pas des substances, des entités réelles, mais des formes passagères, selon la théorie de l'évolution. Ce qui revient à dire que chaque être vivant est une combinaison temporaire d'atomes, le « recyclage » éphémère d'une « *matière ancestrale* », un

« *patchwork* ». Nous sommes faits d'un passé recomposé. Rude coup pour notre naïve idée de l'identité du moi, pour l'illusion cartésienne de l'individu.

Il faut toutefois envisager l'autre aspect de cette célébration de la métamorphose créative. Emanuele Coccia écrit de belles pages sur la contrepartie, la naissance : « *grâce à la naissance, tout corps vivant est une métamorphose* ». « *Naître, c'est pour tout être vivant faire l'expérience d'être une partie de la matière infinie du monde* », et il y a lieu de s'interroger sur la relative indifférence, le silence qui, selon le philosophe, entoure souvent dans les sociétés humaines cette expérience pourtant essentielle. Reflet de la condition réservée aux femmes, pense-t-il. Chaque naissance, chaque apparition d'un individu nouveau équivaut pourtant à l'émergence d'un moi singulier et d'un monde inédit : « *mystère métaphysique de la naissance* ». Par une transition assez obscure, Emanuele Coccia fait même de la naissance « *l'expérience anthropogénétique par excellence* », celle qui se traduit le moment venu par la technique, et la transformation de la planète.

Il y a cependant une sorte d'agenda caché derrière cette célébration de la création perpétuelle de nouvelles formes éphémères. Pour Coccia, la pluralité des formes transitoires ne révèle aucun chemin tracé, aucune évolution préordonnée, aucun progrès perceptible. Nous avons plutôt affaire à ce qu'il appelle joliment, mais mystérieusement, le « *carnaval de la substance* »



L'INFINIE MÉTAMORPHOSE

tellurique ». La Vie (avec une majuscule) nous condamne à nous métamorphoser sans cesse, ce qui fait que, paradoxalement, l'enfance jamais ne nous abandonne, jusqu'à la fin. Sans qu'il soit question de projet de vie (comme cela serait le cas avec la métamorphose goethéenne et la notion de *Bildung*) : « *La puissance qui nous traverse et nous transforme n'est en rien un acte conscient et personnel de la volonté* ». La métamorphose n'appelle aucune conversion, ni aucune révolution. Avec elle tout change, sans qu'il soit question de stabilité. Mais aucun changement n'est voulu. Il est donc logique que le livre s'ouvre par une citation de l'auteur du *Guépard*. Le changement est une manière de conserver.

Ce sont les pages les plus stimulantes du livre : le moment où Emanuele Coccia admet que, face à

cette vie de la métamorphose, nous avons la nostalgie et la passion du cocon, qui nous protège en même temps qu'il est la condition de nouvelles formes à venir. « *Tout moi est un cocon.* » Il prépare l'avenir en même temps qu'il le cache. Mais la leçon est claire, si elle est rude, et c'est là que le philosophe italien se sépare de l'écologie et des écologistes qui sont attachés à la préservation d'environnements stables, d'un *Umwelt* sans changement, à la mythologie de la maison – en grec, *oikos* – qui accueille et protège. À ce fantasme hérité du XIX^e siècle bourgeois qui serait à l'œuvre dans l'écologie défensive, à l'opposition illusoire entre la ville et la « nature » – l'une ne peut vivre sans l'autre –, Coccia préfère l'idée d'arche, comme dans la Bible, dans un univers où tout bouge, où tout est pris dans une dérive générale. Il n'y a pas des espaces figés à préserver, un patrimoine à protéger, mais un voyage sans fin. L'être au monde est une migration sans fin.

L'inaccessible est toujours bleu

Tout est superbe dans ces Chroniques de Clarice Lispector. On éprouve, en les lisant, un plaisir identique à celui qu'on ressent au Journal de Kafka, à ses récits inachevés, qui se présentent comme des fragments, mais qui, pour cette raison, demeurent ouverts au sens, aux interrogations, aux perspectives multiples. Au même titre que des poèmes.

par Marie Étienne

Clarice Lispector

Chroniques

des femmes/Antoinette Fouque, 500 p., 25 €

Les *Chroniques* de Clarice Lispector sont des textes de longueur inégale, datés, titrés, commençés le 10 août 1967, achevés le 23 octobre 1977, quelques semaines avant sa mort. J'en aime les silences, ceux dont elle se revêtait, ceux qu'elle affectionnait avant de disparaître. Ils restituent des souvenirs ou des moments précis, présents, saisis au vol, en cela ils sont vrais, ils sont l'écho d'une vérité et en même temps la langue qui nous les livre les transforme et les rend fantastiques. Sous [la plume de Clarice Lispector](#), le vrai se met à divaguer, à ressembler aux rêves. On doit la lire lentement si l'on n'en veut rien perdre. On sait que ces *Chroniques* ont été publiées dans le supplément culturel du *Jornal do Brasil*, on s'émerveille que son époque ait su donner au grand public des écrits d'une telle qualité.

Dans sa préface, Marina Colasanti, qui travaillait dans ce journal, écrit qu'elle fut chargée de recevoir, jour après jour, les textes de l'écrivaine. Elle raconte la visite qu'elle effectua à son domicile. Tout de suite, Clarice Lispector annonça les sujets qu'elle développerait : « *le rapport mère-enfant, la révolte contre la résignation, la recherche du moi, les recoins de la pensée et la transformation du fait divers en pure métaphysique* ». Marina Colasanti évoque son étrange beauté, et un comportement d'actrice, soigneusement maquillée, habillée et parée de bijoux.

Clarice Lispector faisait parvenir ses textes au journal par l'intermédiaire d'une assistante, dans une grande enveloppe kraft, et recommandait chaque fois avec insistance qu'on en prît soin – il n'en existait pas de double car elle avait horreur du papier

carbone – et qu'on ne touchât pas aux virgules, qui étaient, disait-elle, sa respiration. Les premières pages donnent le ton de celles qui leur succéderont. Dans « Les sales gosses », un enfant souffre de la faim et réclame à manger à sa mère. Celle-ci commence par lui répondre avec douceur et finit par lui crier, douloureuse : « *Dors, sale gosse* ». Cette scène, à laquelle l'auteure prétend avoir assisté, semble en réalité un souvenir de l'enfant mal nourrie qu'elle fut, élevée par des parents très pauvres.

Dans « La surprise », elle s'étonne de voir son image dans une glace. Ce qu'elle éprouve n'est pas une satisfaction narcissique, c'est une joie d'être : « *Ah, alors c'est vrai que je ne me suis pas imaginée : j'existe* », c'est une assurance métaphysique. Dimension qui s'accroît dans « Jouer à penser » : « *Mais je dois vous prévenir. Parfois on commence à jouer à penser, et voilà qu'à l'improviste c'est le jeu qui se met à jouer avec nous. Ce n'est pas bon. C'est tout au plus fructifère.* »

Dans « Cosmonaute sur la terre », l'exploit de Youri Gagarine inspire à Lispector des considérations qui peuvent paraître loufoques au regard de la science, mais qui, en vérité, obéissent à une autre logique tout aussi estimable : « *Pour voir le bleu, nous regardons le ciel. La Terre est bleue aux yeux de qui la regarde du ciel. Le bleu est-il une couleur en soi, ou une question de distance ? Ou une question de grande nostalgie ? L'inaccessible est toujours bleu.* » On voit comment, dans ce passage, à partir d'un événement de la plus haute technologie, d'un exploit scientifique capital, elle en arrive à des remarques d'un tout autre ordre : philosophique et poétique.

Mais que la profondeur de ces textes ne nous fasse pas oublier leur humour. Dans « Chronique mondaine », Lispector fait le portrait d'une femme qui « *avait découvert que sa meilleure arme était la discrétion et elle s'en servait avec profusion* [...]

L'INACCESSIBLE EST TOUJOURS BLEU

Elle avait même disposé des indices de sa discrétion, comme dans l'histoire des espions qui portaient des insignes d'espions ». Mais elle n'exerce pas son humour qu'aux dépens des autres. Sa chronique du 11 novembre 1967 est furieusement drôle. En même temps que d'une acuité imparable concernant les femmes. Évidemment, les jeunes femmes du XXI^e siècle risquent de trouver rigolote l'attitude de Clarice Lispector, qui, invitée par un ami à le suivre pour un petit tour en voiture, un « *passaio* », se sent envahie par une peur irraisonnée ; et, à partir de là, le texte s'emballe dans plusieurs directions et prend une dimension paroxysmique et cataclysmique en survolant, semble-t-il, l'histoire de sa vie (« *D'ailleurs ce n'était pas la peur. D'ailleurs c'était la terreur. D'ailleurs c'était la chute de tout mon avenir. L'homme, lui mon égal qui m'a assassinée par amour, et on appelle ça aimer, et ça l'est* »), et le destin des femmes depuis les premiers temps de l'humanité (« *Je voudrais bien savoir ce que j'aurais dit autrefois, à l'âge de pierre, quand on me secouait, moitié guenon, sur mon arbre touffu* »), pour aboutir à des considérations sur la peur : « *L'illogisme de mes peurs m'a enchantée, il me donne une aura qui me fait presque rougir.* »

On pourra déduire de ce texte, sans risque de se tromper, que Clarice Lispector est une femme qui aime les hommes. Elle veut les séduire, elle a besoin de leur présence, elle cherche aussi à être protégée par eux, du moins par quelques-uns en qui elle a grande confiance, et elle a rêvé, souhaité, rencontrer le grand amour, comme les princesses dans les contes. Et pourtant, elle est à l'opposé de toute mièvrerie. Elle est fragile et délicate mais elle a une force, dont elle a conscience, qui se trouve dans sa fragilité et sa délicatesse même. Proposons ce texte entier, intitulé « Une révolte » : « *Lorsque l'amour est trop grand, il devient inutile : il n'est plus applicable et même l'être aimé n'a pas la capacité de recevoir autant. Je reste perplexe comme un enfant quand je m'aperçois que même en amour il faut avoir du bon sens et le sens de la mesure. Ah, la vie des sentiments est extrêmement bourgeoise.* »

Se voit-elle comme un écrivain au féminin ? Non, répond-elle à une journaliste, un écrivain n'a pas de sexe ou plutôt il en a deux. Aussi préfère-t-elle qu'on la dise écrivain plutôt qu'écrivaine, le masculin des mots n'étant pas le signe, pour elle, d'un pouvoir par le vocabulaire. Mais écrire n'est pas une sinécure, « *écrire est une malédiction qui*

sauve », et notamment qui sauve de l'antipathie qu'elle éprouve à son égard et du peu qu'elle se sent être. « *Je ne sais pas écrire, excepté quand j'écris* ». Une antiphrase bien dans son style.

Son ambition ? Être capable d'écrire ou de décrire la vie intérieure d'un chien. Simple boutade ? Non, elle entretient des relations très fortes avec les animaux, qui constituent à son avis « *une chose encore chaude de sa propre naissance* ». Sa confiance, son intimité avec eux est telle qu'elle imagine loger son esprit, le mettre à l'abri en cas de danger, de dispersion de son être, dans un animal qui serait de préférence un tigre, ou au contraire abriter en son sein, devenir la maison d'un cheval qui serait à la fois sauvage et suave.

Folie, fantaisie de poète ? Une de ses revendications les plus fréquentes est de ne pas comprendre, pour la raison que comprendre limite, ou alors comprendre juste un peu, juste assez pour comprendre qu'on ne comprend pas, que l'on est gravement en décalage avec le monde, que l'on n'arrive pas à régler son pas sur lui. Et se méfier de la raison, de la logique qui sait tout : « *Deux et deux font quatre, et c'est là le contraire d'une solution, c'est une impasse, un pur problème entortillé sur lui-même.* »

Parvenu à ce point de notre portrait de la belle Brésilienne, on peut essayer d'évoquer quelques éléments de sa biographie (celle de Benjamin Moser, aux éditions des femmes, est passionnante), remonter à quelques faits fondamentaux de ses origines. Et d'abord, Clarice Lispector est-elle brésilienne ? Pas du tout, elle est née de parents juifs, en Ukraine, est arrivée avec eux au Brésil tout bébé, pour tomber par la suite amoureuse du pays et de la langue portugaise. A-t-elle vécu dans une opulence bourgeoise ? Elle a, bien au contraire, connu la misère tout enfant, comme immigrée, puis, après s'être séparée de son mari diplomate, une gêne financière fréquente. Laquelle ne fut pas pour autant responsable de sa mort. On a pu dire, à une époque, qu'elle avait manqué d'argent pour se soigner alors que son cancer ovarien n'était pas guérissable.

Au fond, qui était-elle ? Chaya Pinkhasovna Lispector avait été conçue pendant la guerre civile en Ukraine et était née d'une mère atteinte de syphilis pour avoir été violée, pense-t-on, par un groupe de soldats russes. Elle aurait voulu que sa naissance accomplît le miracle de sauver sa mère. Ce ne fut pas le cas. Elle en porta la faute sa vie durant. Il ne lui restait plus qu'à écrire, « *au moyen de mots qui en cachent d'autres ; les vrais ne pouvant être révélés* ».

Créer avec de la boue

« Une écriture vraie et sale » : c'est ainsi que Céline Gahungu caractérise les textes de l'extraordinaire – par l'imagination poétique, l'intelligence éthico-politique, la puissance de réalisation – auteur congolais (né au « Congo belge » en 1947 et mort au Congo-Brazzaville en 1995) que fut Sony Labou Tansi.

par Claude Mouchard

Céline Gahungu

Sony Labou Tansi.

Naissance d'un écrivain

CNRS Éditions, 288 p., 26 €

Par ces mots, elle reprend ceux de Sony lui-même. Ce dernier ne veut-il pas une écriture « *qui pue le sang* » ? Des images non moins féroces s'étaient imposées à son grand aîné Tchicaya U Tam'si pour dire sa découverte de la poésie de Sony : « *Il est venu chez moi sous la forme d'un poème, et ce poème était un étoilement de viande, de sang, de viande déchirée.* »

Il ne faut pas se sentir obligé, en lisant Sony – ou en disant ses poèmes, ou en jouant son théâtre – d'en rajouter dans l'éruptif. L'un des mérites du désormais nécessaire ouvrage de Céline Gahungu, c'est de ne pas jouer une facile identification ; c'est d'interroger, avec rigueur et subtilité, cette œuvre dans le temps de sa naissance et de nous faire découvrir par quels efforts ces poèmes, ces romans, ce théâtre, ont arraché à des conditions historiques souvent hostiles leur possibilité.

On rencontre chez Sony la plus lucide des intelligences, voire une ironie féroce, en même temps que des moments de jubilation. À lire la moindre de ses pages, on a le souffle coupé par la liberté et la complexité de sa pensée poétique qui, instantanément, se ramifie... Vingt-cinq ans après la mort précoce de leur auteur, nous avons tant encore à recevoir de ses poèmes, romans ou pièces de théâtre (sans compter ses essais ou ses lettres), et de ce qu'ils ont su capter dans leurs réseaux perpétuellement mobiles !

L'œuvre de Sony, après (de son vivant) plusieurs refus ou en dépit de trop de réticences, aura été abondamment publiée par plusieurs éditeurs : la Revue Noire, le Seuil, Hatier, Le Bruit des autres,

etc. Elle a fait l'objet de travaux remarquables – dont le livre de Xavier Garnier *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale* (Karthala, 2015). Des *Poèmes* de Sony, une édition monumentale (qui nous donne à découvrir les gestes mêmes, tellement significatifs, de l'écriture de Sony) a été réalisée la même année (dans la collection « Planète libre », aux éditions du CNRS) par Claire Riffard et Nicolas Martin-Granel, en collaboration avec Céline Gahungu.

Sony ? On le reconnaît à la moindre des phrases de ses romans, dans trois répliques de son théâtre, ou en recevant une poignée de ses vers comme en pleine figure. Jamais, pourtant, l'auteur de *Vers au vinaigre* n'aura consenti à se créer une « identité » qu'il aurait été dès lors voué à confirmer. Des « *museaux de rechange* » : voilà ce qu'il ne cessa de montrer – d'offrir ou d'opposer – à ses lecteurs. Ironique envers tout ce qui, de lui-même, aurait pu se faire posture une fois pour toutes identifiable, il ne cessa jamais de « *riposter à sa gueule* ».

C'est donc aux débuts de Sony, à la « naissance d'un écrivain », que s'attache Céline Gahungu dans un ouvrage tout de précision et d'acuité dans la pensée historico-critique. Durant tout le temps de sa trop courte vie et de ses fiévreuses tentatives, Sony Labou Tansi se présenta, écrite-elle, « *sous les traits d'un écrivain en devenir, soucieux de sa genèse* », voire en perpétuelle naissance.

Comment, dans des conditions historiques souvent catastrophiques (Céline Gahungu évoque « *le feu des coups d'État avortés ou aboutis, des procès politiques radiodiffusés, des convulsions révolutionnaires et des tensions ethniques avi-vées* »), cette œuvre multiple a-t-elle pu arracher sa propre possibilité ? La liberté d'écriture de Sony et sa lucidité – sa mordante intelligence poétique – sont saisissantes.

CRÉER AVEC DE LA BOUE

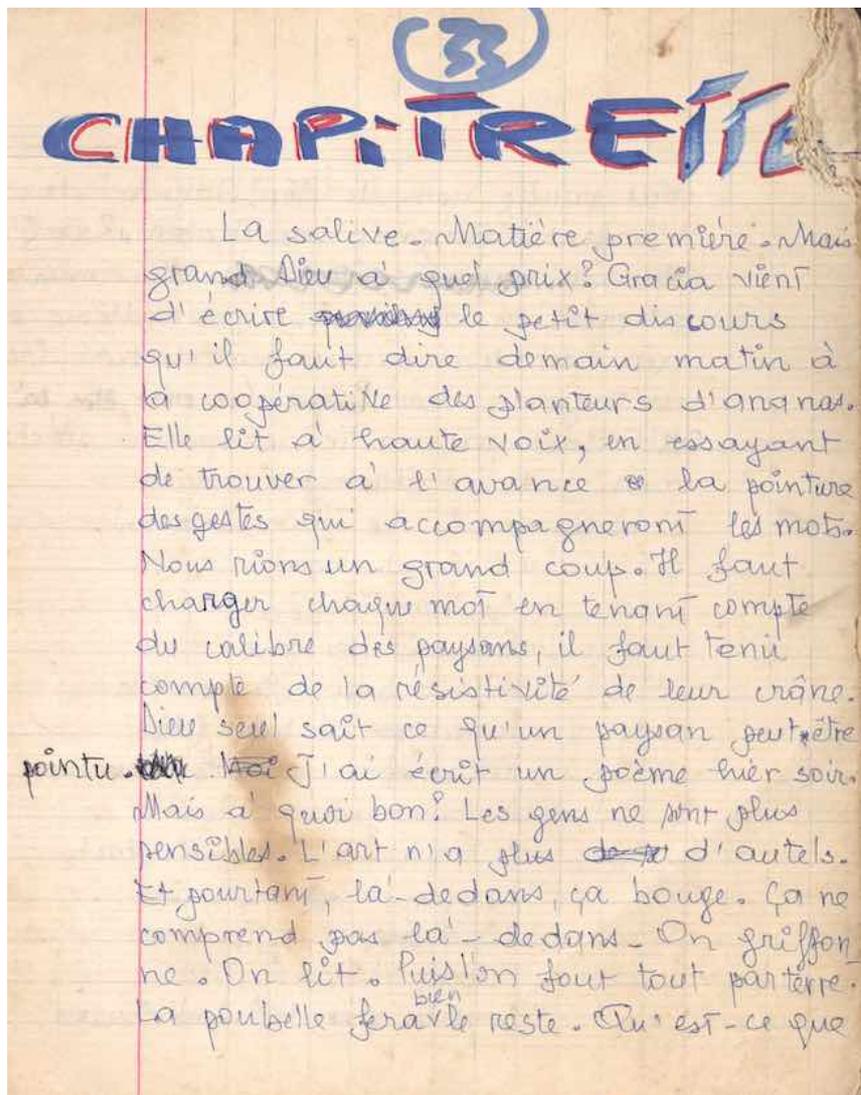
On est heureux de découvrir dans ce volume d'une belle et sobre réalisation quelques reproductions de manuscrits de Sony. Ainsi pourrait-on s'arrêter à la page qu'il a écrite et dessinée pour y faire apparaître le titre *Vers au vinaigre* : les lettres en sont dessinées en petits assemblages d'ossements, ainsi que l'est un brasier qui, sommairement tracé sous elles, semble menacer de les brûler... « *La pictographie inventée par Sony Labou Tansi, souligne Céline Gahungu, est la trace d'une écriture totale et performative qui atteindrait directement le lecteur.* »

Ce qui nous est retracé des confrontations de Sony avec les secousses ou dérives que connaissait en son temps le Congo est, poétiquement et politiquement, passionnant. Sony s'emporte contre « *l'idéologie du Parti Congolais du Travail, sa praxis politique et son personnel* ». Comme l'écrit encore Céline Gahungu : « *Au regard de la littérature congolaise du tournant des années soixante, la singularité de Sony Labou Tansi tient à la manière dont il opère la greffe de la fièvre révolutionnaire : dans des pages au vitriol s'assouvit sa rage contre un régime politique contesté.* »

Rien n'est jamais inerte chez Sony. Tout, dans les situations réelles ou imaginaires qu'il met en scène, prend sens et valeur, tout s'anime, et brûle, se complexifie pour se simplifier brusquement en un élan, en un tracé qui va rester en suspens. Ce qui chez d'autres deviendrait stéréotype – fût-il d'avant-garde –, Sony le secoue avec une libre ironie. Ainsi fait-il de « *l'engagement* » à la mode chez les intellectuels français un « *enrage-ment* ».

« *Je vais apprendre à écrire des livres, des vrais* », avait-il proclamé. Et dès lors, il ne se sera rien interdit. Roman, théâtre, essai : Sony, on le sait, n'aura été enfermé dans aucun genre – même s'il est clair que, pour lui, être écrivain, ce fut toujours penser et dire en poète.

Écrire en français ne devait évidemment pas assigner le jeune Congolais à quelque imitation des auteurs français : « *Il n'était pas question, écrit-il, de cracher des beaux mots de France après avoir respiré la foudre. Non. Il fallait dire ce qu'on dit chez nous avec une bouche de chez nous...* » Avec Céline Gahungu, on peut suivre ses rapports avec la France, avec les institutions



Manuscrit de Sony Labou Tansi [*La Raison, le pouvoir et le bérêt*]
© Bibliothèque francophone multimédia de Limoges.
Avec l'aimable autorisation des ayants-droits

culturelles, les éditeurs et, surtout, avec ses plus proches amis, José Pivin, Françoise Ligier.

Les débuts de Sony ? Ils n'auront jamais été pour lui du passé. Sony restera intensément contemporain de tous ses propres moments d'écriture. Dans des propos que Bernard Magnier recueillit et publia en 1985, on lit : « *Je suis ma plume et mon encre. Ce qui signifie que j'écris pour être vivant, pour le demeurer. Le premier mot écrit, il y a environ vingt-sept ans, a pour moi la même valeur que le dernier que j'écrirai. Je sais que je mourrai vivant.* »

Céline Gahungu nous montre comment Sony Labou Tansi s'est fait et n'aura jamais cessé de se refaire écrivain : c'est à nous, désormais, de devenir ou de redevenir les lecteurs de cette œuvre extraordinaire.

Spectres quantiques

La collection des éditions du CNRS « Les grandes voix de la recherche », constituée de petits livrets disponibles également en audio-livres aux éditions De vive voix, recueille les conférences tenues par des chercheurs lauréats de la médaille d'or du CNRS. La forme brève, la coexistence des aspects scientifiques, présentés de façon accessible, et d'une composante autobiographique, en font une archive assez unique de contenus ainsi que d'expériences vécues dans le milieu de la recherche. Chercheurs engagés dans tous les domaines de la connaissance, parmi les médaillés figurent des scientifiques qui ont aussi été lauréats du prix Nobel, tels Louis Néel, Albert Fert, Jules Hoffmann, ou de récompenses comparables comme, dans le cas d'Alain Connes, la médaille Fields.

par Martino Lo Bue

Alain Connes

La géométrie et le quantique

CNRS Éditions, coll. « Les grandes voix de la recherche », 75 p., 8 €

Dans sa leçon inaugurale à son cours sur les fonctions des lignes, prononcée à la Sorbonne en 1912, Vito Volterra exprimait l'inquiétude diffuse chez les mathématiciens à l'égard de l'hypothèse des quanta et du risque de devoir abandonner, dans la description des phénomènes atomiques, l'idée du continu qui avait été au fondement du calcul différentiel et de cette remarquable construction qu'est la mécanique rationnelle, point d'aboutissement d'un programme qui avait commencé avec Galilée et Newton. Les trois articles connus sous le nom de *trilogie* de Bohr proposant le premier modèle atomique basé sur les quanta ne seront publiés qu'un an plus tard, mais le spectre quantique hantait déjà la communauté scientifique.

Volterra ne pouvait certainement pas imaginer alors que, grâce aux articles de Schrödinger de 1926, une équation différentielle jouerait un rôle de premier plan sur la scène de la physique, et que, deux ou trois ans auparavant, étudiant la théorie des opérateurs intégral-différentiels à laquelle lui-même avait contribué pendant sa jeunesse, David Hilbert introduirait des espaces vectoriels, qui portent aujourd'hui son nom, qui de-

viendraient un élément clé du langage de la physique quantique.

La belle conférence d'Alain Connes commence elle aussi en parlant de spectres, atomiques dans ce cas, et de la façon dont Heisenberg en a déduit la formulation de la physique quantique s'appuyant sur l'algèbre des matrices et connue comme « mécanique matricielle ». En fait, à l'époque même où Schrödinger développait sa mécanique ondulatoire, Heisenberg avait eu l'intuition que, pour donner une description mathématique des phénomènes ayant lieu quand la lumière interagit avec des atomes, il faut utiliser des opérations qui ont la propriété insolite de donner des résultats dépendant de l'ordre dans lequel elles ont été effectuées, ce qu'on appelle des opérations non commutatives.

L'arithmétique nous habitue à la propriété commutative, on sait que 3×2 donne le même résultat que 2×3 . Néanmoins, dès qu'on pense à des opérations géométriques effectuées sur des objets en trois dimensions, les choses peuvent se compliquer. Imaginons qu'on trace une rose des vents sur une feuille de papier et qu'on dépose un stylo le long de l'axe nord-sud, la pointe dirigée vers le nord. Effectuons ensuite deux opérations de symétrie dans le plan de la feuille : une rotation de 90° dans le sens anti-horaire autour de l'axe vertical (perpendiculaire à la feuille et passant par le centre de la rose), puis une rotation de 45° en sens horaire autour du même axe. Le résultat final sera un stylo pointant en direction nord-est. Il

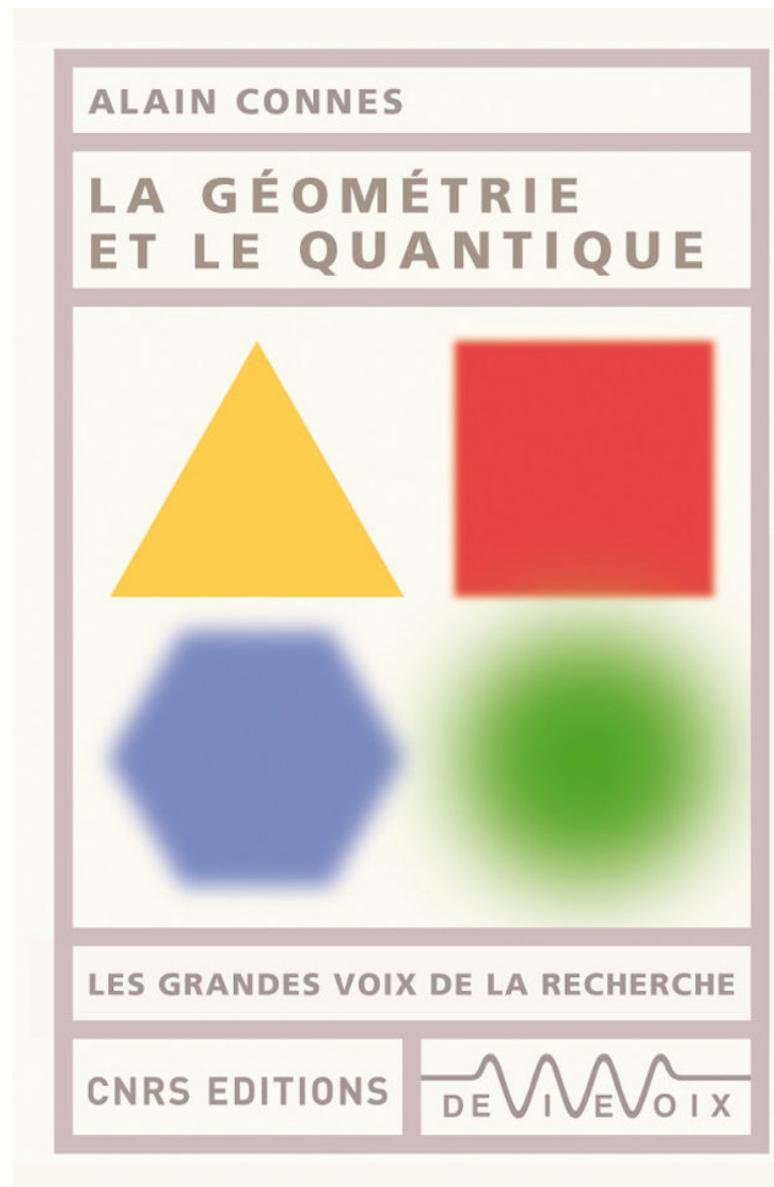
SPECTRES QUANTIQUES

n'est pas difficile de s'apercevoir que, si l'on effectue, à partir du même état initial, les deux rotations en échangeant leur ordre, on obtiendra le même résultat. Dans ce cas, on dit que les opérations sont commutatives.

Repartons maintenant du même état initial mais cette fois en effectuant des opérations en trois dimensions. D'abord, on fait tourner le stylo de 90° autour de l'axe est-ouest de façon à le positionner perpendiculairement au plan de la feuille la pointe vers le haut ; ensuite, on le fait pivoter de 90° autour de l'axe nord-sud de façon à le placer sur la feuille le long de l'axe est-ouest la pointe vers l'est. Répétons les deux opérations mais en ordre inverse : la rotation autour de l'axe nord-sud fait pivoter le stylo sur son axe majeur, rien ne change en fait ; ensuite la rotation de 90° autour de l'axe est-ouest le dispose perpendiculairement au plan, la pointe vers le haut. Avec deux résultats fort différents, on vient de vérifier que les rotations dans l'espace ne sont pas commutatives.

Il y a là quelque chose de profond : on observe que la commutativité ou non de certaines opérations est liée de façon inextricable aux propriétés de l'espace dans lequel elles ont lieu, ainsi qu'à la symétrie des objets sur lesquels on opère. Qu'en serait-il si, au lieu d'un stylo, on avait utilisé une bille parfaitement sphérique ?

Ce lien entre l'algèbre, cette partie des mathématiques souvent perçue comme l'une des plus éloignées de l'expérience, la géométrie et notre façon de percevoir ainsi que d'opérer sur l'espace et le temps est le fil conducteur que l'on suit tout au long de la conférence d'Alain Connes. L'auteur nous guide à travers son itinéraire biographique et scientifique, de l'école d'été des Houches en 1970 à la découverte des travaux sur les algèbres modulaires de Tomita et Takesaki, de ses recherches en géométrie différentielle sur les feuilletages et leur rapport avec les algèbres de von Neumann et les pavages de Penrose à sa rencontre avec [Carlo Rovelli](#) et aux travaux qui en ont résulté sur la structure de l'espace-temps quantique ; on trouvera aussi des digressions historiques et méthodologiques, de l'expédition de Delambre et Méchain pour mesurer la distance entre Dunkerque et Barcelone et en déduire la circonférence de la Terre, jusqu'à Descartes, Riemann ou encore Hilbert.



Il s'agit d'une lecture d'un peu plus de soixante-dix pages qui conduira tout lecteur curieux à approfondir une ou plusieurs des traces esquissées avec sensibilité par Alain Connes. On en sortira avec un aperçu sur le rapport inséparable entre mathématiques et représentation de l'espace, espace physique, social, humain, divin, dépendant du contexte culturel et historique d'où on le regarde. Ce n'est pas par hasard si, bien avant la révolution quantique, algèbre et perspective ont été les moteurs de la vision du monde de la Renaissance. Il ne pourra plus ne pas nous venir à l'esprit ce lien inextricable entre mathématiques, théories optiques et représentation du monde, en regardant des images aussi différentes que les vues urbaines peintes par van Eyck dans l'autel de Gand et celles, dominées par la perspective et son point de fuite, que nous a laissées à la même époque Fra Angelico.

Avec Petr Král

Écrivain tchèque de langue française, Petr Král, né à Prague en 1941, a reçu en 2019 le Grand Prix de la Francophonie décerné par l'Académie française. Il est l'auteur de nombreux ouvrages de poésie ou en prose, notamment des essais, ainsi que d'une Anthologie de la poésie tchèque contemporaine (Gallimard, 2002). Dans Déploiement, il propose quatre suites de poèmes occupant chacun entre 3 ou 4 lignes et 2 pages, faits de vers dont la fluidité n'empêche pas, de temps à autre, des coupes qui suscitent l'étonnement.

par Bruno Fern

Petr Král

Déploiement

Lurlure, coll. « Poésie », 96 p., 15 €

À mi-chemin entre récit et description, on y retrouve l'attention de Petr Král pour les moindres détails des paysages, des objets et du comportement de ses contemporains qui le déconcertent souvent : « *ne poussez pas au moins je ne fais pas partie des soldes / ne laissez pas votre dent / plantée dans ma doublure* ». Plongé dans un univers qu'il considère comme foncièrement gris – non pas dans le sens d'une indétermination fade mais dans celui d'une ambivalence qui n'interdit donc pas les éclats –, il cherche à ouvrir des perspectives inattendues à des expériences a priori banales, aussi bien dans l'espace que dans le temps : « *Quand les Russes ont envahi les lieux / à la fin de la guerre ils ont tout détruit avec soin tirant dans la glace après un coup de mousseux / comme vers le cosmos bâillant* ». Dans cette quotidienneté rapportée à la première personne par un narrateur qui reste toujours en retrait, le poème en vient même à dévoiler un vide intrinsèque (« *Un bâillement seul creuse chaque fois le paysage / et la journée du même trou sans fond* ») qui peut atteindre une dimension quasi métaphysique : « *Le Créateur à présent nous regarde par l'œil d'un jaune d'œuf / du fond de sa coque* ».

Cet intérêt pour tout ce qui relève d'une mise en mouvement explique la récurrence de certaines thématiques, telle celle du voyage qui va d'un « poème de gare » (comme on le dit d'un roman) à l'évocation fréquente de déplacements en tramway à travers Prague, où Petr Král vécut jusque

en 1968 puis à partir de 2006, en passant par de très nombreuses villes : Paris (où l'auteur résida pendant près de quarante ans), Vienne, Brno, Bruxelles, Venise, Trieste, New York, etc. Le foisonnement de la vie urbaine coïncide lui aussi avec ce déploiement que le poème essaie tout autant de révéler que d'effectuer : « *La foule cachait quelquefois un prophète / un autre jour seulement un artiste d'avant-garde expert en crachement dans les cendriers des autres* ».

Cette profusion hétérogène est par ailleurs rendue sensible par la variété des références qui, sans excès, indiquent que le texte constitue un lieu privilégié de passages et d'échanges, essentiellement littéraires mais aussi musicaux à travers la musique contemporaine et, surtout, le jazz dont Petr Král est un grand connaisseur et qui influence sa pratique d'écrivain – dans ce livre comme dans d'autres figurent deux versions d'un poème, procédé qui rappelle les différentes prises d'un même morceau que certains jazzmen choisissent finalement de conserver.

Cela dit, ce dont l'écriture králie témoigne minutieusement n'a rien de commun avec un prétendu réenchâtement du monde. Au contraire, ce « *centre secret / où tout le monde se dirige* » renverrait plutôt à la fameuse inquiétante étrangeté et laisse quelquefois sourdre une menace fondamentale, de nombreux éléments évoqués pouvant être considérés comme autant de « *preuves du même crime léger mais accompli* ». Le poète alors devenu enquêteur tous terrains (l'un des livres de Petr Král s'intitule *Enquête sur des lieux*) adopte une démarche qui suppose d'éviter les jolieses du poétiquement correct : « *au Château de Prague si propre et coloré il se dresse / à*

Petr Král

Déploiement

1

AVEC PETR KRÁL

l'horizon comme un tas de selles fraîches et comme un joujou / pour les mêmes bigles ». L'humour concourt lui aussi à cette désacralisation (« La ville change toujours mes dents neuves à présent / en font elles-mêmes partie » ou bien « Dieu paraît-il n'est sorti que pour fumer / mais il y a longtemps qu'il reste dehors ») et, en brouillant les limites entre le sérieux et le saugrenu, il tourne souvent au burlesque, orientation d'ailleurs soulignée par l'auteur qui a consacré deux ouvrages à ce genre cinématographique : « Le costume du Chaplin-vagabond pend toujours dans quelque armoire / il est sans doute fait d'un meilleur tissu / que les vestons colorés d'hommes d'affaires actuels ».

L'essentiel pour Petr Král consiste donc à créer suffisamment de surprise pour le lecteur, sans recourir pour autant à des effets prétendument spectaculaires, à l'instar du surréalisme tchèque auquel il a participé et dont il se réclame encore : « La paix se fera aussi dans les poèmes dans chacun on aura le droit d'utiliser / une seule image surréelle ». Enfin, il convient de noter qu'à de nombreuses reprises l'auteur prend lucidement ses distances envers sa propre activité, bien loin de toute pose : « Après l'envol des moineaux / de nouveau une façade vide / Je repose mon stylo / l'histoire de la poésie pour l'instant s'arrête là ».

Une correspondance enfin révélée

Moins volumineuse que celle de Zweig avec Romain Rolland (publiée en trois volumes aux éditions Albin Michel entre 2014 et 2016), cette correspondance de Stefan Zweig et Jean-Richard Bloch n'en est pas moins importante. Éclairée par l'introduction et les notes érudites de Claudine Delphis, elle apporte beaucoup d'éléments nouveaux au sujet de Stefan Zweig et incite à redécouvrir un écrivain menacé d'oubli, Jean-Richard Bloch, qui se révèle ici sous un visage attachant.

par Jacques Le Rider

Stefan Zweig et Jean-Richard Bloch
Correspondance (1912-1940)
 Édition de Claudine Delphis
 Éditions universitaires de Dijon,
 coll. « Écritures », 266 p., 22 €

La correspondance de Stefan Zweig avec Jean-Richard Bloch commence en 1912. Deux ans plus tôt, Zweig et Bloch ont l'un et l'autre entamé une correspondance avec Romain Rolland. Les relations amicales unissant les trois écrivains seront interrompues en 1940, lorsque Zweig quittera Londres pour les États-Unis, puis pour le Brésil, et en 1941, quand Bloch partira pour l'Union soviétique.

L'autre figure tutélaire de l'amitié de Jean-Richard Bloch et Stefan Zweig, à ses débuts, est l'écrivain qui, en 1909, a traduit *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman, Léon Bazalgette, que Zweig évoquera avec émotion et enthousiasme dans ses mémoires achevés en 1941, *Le monde d'hier*. Avec Jean-Richard Bloch, de trois ans son cadet, Stefan Zweig noue d'emblée des liens de camaraderie, plus familiers et plus affectueux que les relations de disciple à maître qu'il entretient avec Rolland.

La correspondance de Zweig et Bloch ne connaît pas d'épisodes de glaciation comparables à ceux qu'ont connus les lettres de Rolland à Zweig pendant les premiers mois de la Première Guerre mondiale, quand le premier reproche à son ami viennois d'avoir cédé à l'enthousiasme patriotique, ou dans les années 1930, lorsque Rolland s'irrite de l'attitude antipolitique de Zweig, allant jusqu'à écrire dans son journal, le 25 septembre 1933, cette phrase en réalité terriblement injuste :

« J'ai le sentiment que, Juif de race et compromis par son européanisme verbal, il a le regret, qu'il n'avoue pas, de ne pas pouvoir s'enrôler dans la Révolution (à reculons) du Troisième Reich. »

C'est au contraire une entente fraternelle qui donne le ton de cette correspondance. Lorsque paraît en 1932 la traduction allemande (par Paul Amann, un agent important du transfert culturel Allemagne-Autriche-France) de son *Destin du siècle*, une publication que Zweig a énergiquement soutenue, et pour laquelle il a écrit une préface, Bloch lui écrit qu'il a vu dans « *l'union de nos deux noms sur la couverture [...] comme un symbole d'alliance, où nos vieilles âmes ju-daiques se retrouvaient avec une joie secrète* ».

On est frappé de voir Stefan Zweig, dans une lettre de janvier 1932, écrite pendant un séjour parisien à l'hôtel Louvois, d'où il n'avait qu'à traverser le square du même nom pour accéder à la Bibliothèque nationale, reprocher à Anna de Noailles et à Paul Valéry l'inconsistance politique dont, précisément, tant de contemporains l'accusaient. « *J'ai parlé à la comtesse de Noailles, Valéry, etc., et j'ai été effrayé de leur indifférence et aussi de leur ignorance envers les vrais problèmes de l'époque. S'ils désirent l'ordre, ils pensent au vieil ordre des choses, bonne bourse, bonnes rentes, vie calme – ils ne comprennent pas que cette "crise" n'est que la surface d'une profonde mutation de notre monde.* » Dans sa réponse, Jean-Richard Bloch fustige à son tour « *l'irréalité naïve de la société parisienne* » et son « *univers d'aimable chimère mondaine, bourgeoise et cartésienne* » qu'il a quittés depuis trente mois pour s'installer à Poitiers.

Depuis la prise du pouvoir par les nazis, Stefan Zweig cherche, sans la trouver, la bonne manière



Stefan Zweig © D. R.

UNE CORRESPONDANCE ENFIN RÉVÉLÉE

d'alerter le monde sur l'antisémitisme devenu raison d'État en Allemagne. Il déclare à Bloch en décembre 1933 : « *On voudrait agir, mais on a les mains liées par les supplications des Juifs en Allemagne qui nous prient de garder silence pour ne pas aggraver leur situation.* » Est-ce vraiment le fond de sa pensée ou veut-il justifier par cet argument la « lâcheté » que lui reprochent beaucoup de ses contemporains et dont Hannah Arendt lui fera grief dans le texte sans indulgence que lui inspirera la publication de ses mémoires [1] ?

C'est au moment où se préparent les festivités et les publications du soixante-dixième anniversaire de Romain Rolland, le 29 janvier 1936, que les irréconciliables divergences entre Rolland, son entourage, et Zweig éclatent dans cette correspondance. Zweig rêve d'un « *hommage universel qui ne se confonde pas avec la politique* », à l'occasion duquel Rolland « *ne serait pas fêté seulement comme défenseur de la cause russe* », comme il l'écrit, de Zurich, le 6 juillet 1935. Mais, dès le 19 septembre 1935, il se lamente que « *Madame R. insiste sur le caractère purement politique de notre manifestation* ». Le lendemain, il se plaint à Friderike Zweig en termes plus véhéments : « *Elle a dit que je voulais que ce soit "anti-bolchéviste" [...]. Il est entièrement entre ses griffes, à soixante-dix ans, il se met à ap-*

prendre le russe et il est tout sauf l'homme libre qu'il était. [...] Il n'est plus qu'un agent politique au service d'une puissance qui ne lui en sera pas reconnaissante ».

Une lettre à Jean-Richard Bloch, de Londres, le 18 novembre 1936, montre à quel point Stefan Zweig l'antipolitique était devenu étranger au monde contemporain : « *Je souffre ici de voir avec quelle froideur on regarde l'écrasement de l'Espagne* », écrit-il, faisant allusion à la politique de non-intervention du gouvernement britannique, puis il ajoute, parlant du « *procès des Seize* » dont Kamenev, Zinoviev, Smirnov et treize autres accusés de complot « *terroriste trotsko-zinoviéviste* » seront les victimes : « *Le procès de Moscou et le passage devant le peloton d'exécution des précurseurs de la révolution ne m'est pas moins odieux.* » C'est pour fuir « *cette folie européenne* », conclut-il, qu'il a fait son premier voyage au Brésil, un de ces pays nouveaux « *qui reconstruiront le monde après nous aurons détruit le nôtre* ». On sait à quel point cet horizon entrevu par Stefan Zweig se révélera chimérique.

1. Hannah Arendt, « *Les Juifs dans le monde d'hier* », in *La tradition cachée*, Christian Bourgois, 1987, rééd. 1993.

Nouvelles grecques

Parmi les livres délaissés pendant le confinement, faute de librairies ouvertes, mais aussi faute de temps propice à la lecture – ce temps de disponibilité, véritable grâce, où l'on peut écouter ou entendre, dans lequel la parole de l'autre peut nous atteindre –, figure ce recueil de nouvelles grecques de Yànnis Palavos. Paru en Grèce en 2012, Blague est traduit par Michel Volkovitch qui le porte aux oreilles et au cœur du lecteur francophone.

par Claude Grimal

Yànnis Palavos

Blague

Trad. du grec par Michel Volkovitch

Quidam, 108 p., 13,50 €

Les nouvelles de *Blague* se lisent d'une traite. Elles nous emportent, par leur rythme d'abord – et c'est précisément ce dont on avait besoin pour sortir d'une forme d'inertie angoissée –, mais aussi par leur apparente simplicité. Après une mise en bouche intrigante, où il est question de mot de passe piraté, la deuxième nouvelle, « Des vieux », donne le ton, ce ton si particulier, à la lisière du rêve, qui résonne du début à la fin du livre. Le fantastique s'imisce plus ou moins franchement, mais plus encore un sens de l'absurde qui nous prend au dépourvu. Yànnis Palavos sait, en quelques mots seulement, faire surgir l'essentiel de chaque détail de l'existence, ce à quoi on n'avait d'abord pas pensé mais qui nous semble, une fois dévoilé, incontournable.

On s'amuse parfois franchement, par exemple de cet agrafeur en train de converser avec un fax alcoolique ; on est surpris, la plupart du temps, car l'auteur est particulièrement talentueux pour faire surgir une image d'abord brutalement étrange, qui nous est presque aussitôt familière parce qu'elle laisse voir exactement ce que l'on ressentait sans pouvoir l'imaginer. C'est en partie pourquoi on s'humanise un peu plus à chaque page de *Blague*. Chaque nouvelle nourrit et enrichit nos représentations les plus intimes, parfois encore inavouées. C'est probablement l'inépuisable richesse de ce recueil, dans le même temps totalement limpide, qui nous fait plonger dans l'humanité de chacun des personnages, et pour finir dans la nôtre. Yànnis Palavos ne nous laisse



pas le temps de reprendre haleine entre deux nouvelles et, en nous entraînant à sa suite, il nous force à sortir de nous-même pour mieux nous permettre d'y revenir une fois le recueil refermé. C'est alors le plaisir de la lecture retrouvé qui nous frappe en plein cœur.

Le caractère loufoque des histoires de Yànnis Palavos est jubilatoire parce qu'il est le ressort principal pour parler de l'essentiel, parce qu'il touche parfois au tragique, dans sa cruelle nudité, et qu'il évoque, inlassablement, ce qui relie les individus. Jamais gratuit, le comique de l'auteur est quasiment métaphysique. Les rapports entre les individus sont probablement ce qui fait le lien entre toutes les nouvelles. Si ce n'est pas d'abord ce à quoi on pense, on ne peut nier, en refermant le recueil, que *Blague* est un livre d'amour et un livre sur l'amour. Les jeunes et les vieux, les enfants et les parents, les riches et les pauvres, les vivants et les morts, les hommes et les bêtes, les amoureux et ceux qui n'aiment plus... Yànnis Palavos s'attache à faire sentir au lecteur ce qui se tisse entre toutes ces parties de l'humanité, car tout est humanité dans le regard plein d'amour de l'auteur. C'est dans toutes ses subtilités et ses variations que l'on éprouve alors la force du lien, qui tire sa force précisément de sa fragilité. De ce point de vue, *Blague* est un livre aujourd'hui essentiel.

Le témoignage comme genre littéraire

Exterminations et littérature, sous-titré Les témoignages inconcevables, est né d'une quinzaine d'années de recherche. François Rastier, nourri par la philosophie kantienne de la vérité, expert des mouvements extrémistes des XX^e et XXI^e siècles et des discours de banalisation du préjugé racial, revalorise le témoignage contre la fiction, avec pour fil directeur l'absolue nécessité d'en finir, en littérature, avec le découplage de l'esthétique et de l'éthique.

par Samia Kassab-Charfi

François Rastier
Exterminations et littérature.
Les témoignages inconcevables
 PUF, 416 p., 22 €

En travaillant à la défense de ce genre qu'est le témoignage littéraire, proscrit par la critique et mal considéré dans le monde universitaire, François Rastier exhorte son lecteur à sonder les raisons de l'évincement du genre des zones « nobles » du champ littéraire. Partant du constat anti-genettien que « la fiction ne fait pas la littérature », il formule ainsi la question : en quoi la fiction serait-elle dépositaire des « vérités » du monde mieux que ne le serait un témoignage, par exemple d'un survivant ?

En remettant, hors de tout moralisme, la question éthique à la première place dans l'échelle des valeurs, l'auteur conteste la primauté d'une poétique séparée de la vérité historique. Il récuse une littérarité gavée par l'autotélisme narcissique de la littérature – ce que Genette nomme son intransitivité –, victime d'une tournure fictionnelle qui ne serait pas contestable si elle n'usurpait ici la légitimité du témoin et ne falsifiait, par une stylisation dangereusement déformante, la valeur de vérité du récit testimonial. Pour Rastier, une « *poétique qui définit exclusivement la littérature par la fiction* » et conforte l'idée reçue selon laquelle la fiction est « supérieure à la réalité » n'est désormais plus recevable.

Ces 400 pages parfaitement argumentées, dédiées à la mémoire de l'artiste résistant cambodgien Vann Nath, sont en dialogue critique avec des textes célèbres de la littérature mondiale. Elles

tiennent le pari difficile mais abouti de rehausser au rang de plein genre le récit testimonial, prolongeant la démarche humaniste amorcée en 2005 avec *Ulysse à Auschwitz* (Cerf, 2005) où François Rastier se mettait à l'écoute de la poésie si mal connue de Primo Levi et de ses traductions, lesquelles, à l'ère contemporaine de la post-vérité, rappellent combien la question d'écrire pour témoigner d'une humanité soumise à la barbarie se pose plus que jamais.

Dans cet ouvrage structuré en crescendo éthique, le lecteur est frappé par la sobriété du ton et par sa droiture – quelque chose de l'ascèse tonale de l'aphorisme et de la réserve elliptique du témoignage a infiltré le souffle agissant du volume. François Rastier met ses pas dans ceux du traducteur et aphoriste [François Vaucluse](#), qui lui-même les met dans ceux de Primo Levi, dans une lignée commune de dignité. La réflexion intransigeante que l'essai instruit met à nu les trémulations d'une fiction désormais fourbue, vidée par un intellectualisme outrancier dissocié de la pensée humaniste. De fait, l'engouement contemporain pour la fictionnalisation fantaisiste de faits historiques, dans des œuvres au tonnage stylistique massif, ne semble plus s'assouvir que dans ce qui revient au fond à une profanation de l'épreuve, celle d'humains persécutés, ici ou là – profanation par inversion spectaculaire du Bourreau et de la Victime, comme dans *Les bienveillantes* de Jonathan Littell (Gallimard, 2006). François Rastier le certifie, « *l'éthique des témoignages littéraires devient de plus en plus éclairante et nécessaire* », pour contrer notamment les « *prétentions du roman à dépasser l'histoire* » et son instrumentation confusionniste. Car les témoignages obligent à la réévaluation des rapports entre littérature et histoire en déplaçant le curseur des valeurs vers la victime, ce qui défait le narcissisme

LE TÉMOIGNAGE, GENRE LITTÉRAIRE

exalté – hérité du romantisme tardif – d'un écrivain au « surhommisme nietzschéen ».

L'introduction de l'ouvrage met en place très précisément le cadre conceptuel et les contours épistémologiques de cette offensive contre une fiction abusive qui brouille la visibilité des récits de témoignage des violences politiques de masse. En exposant les différences esthétiques qui séparent le romanesque du témoignage, François Rastier souligne la posture égocentrée de l'auteur dans ce romanesque au « grand style » – notamment dans le roman à succès prenant les camps d'extermination comme décor –, réprouvant le pathos qui, adjuvant de la violence cynique du tueur, en amplifie la voix. À l'inverse, le témoignage est porté par la retenue de son auteur, qui parle « pour compte tiers », ne met en avant ni héroïsation ni subjectivité et, au contraire, objective, pour remettre « le crime dans l'espace commun de l'humanité ». L'insanité du couplage qui unit esthétisation et barbarie se déploie dans des fictions historiques où infamie et grandeur se conjoignent dans une outrageuse déformation romanesque de la vérité historique, au profit de cette « divinisation de l'artiste » dont Panofsky avait retracé les étapes de l'avènement à la Renaissance. Or, la question de la vérité a été évacuée des préoccupations de la critique du romanesque : le réalisme littéraire n'est pourtant pas le réel et « chacun sait que Troie n'aurait jamais été retrouvée si Homère n'avait narré ses malheurs ». Le témoignage bouscule la norme établie : il ne répond pas au principe de plaisir édicté par le roman, mais au principe de réalité historique. Stigmatisé comme une entrave – aux idéologies populistes, en particulier –, ce genre gêne.

La première partie du livre opère l'articulation entre le présent essai et *Ulysse à Auschwitz* – Primo Levi nous aura fait comprendre que « seule l'éthique peut assurer une médiation entre esthétique et politique ». Le refus de la pompe et le choix du « style maigre » sont les marqueurs du profil esthétique de cet écrivain rescapé des camps qui appelle à une « éthique de la responsabilité et non de la culpabilité », entrant ainsi en dialogue avec Jean Améry. Attentif à distinguer entre victime et survivant, François Rastier entame une critique des *trauma studies*, ou des *Holocaust studies*, leur reprochant justement leur approche post-traumatique qui, en surchargeant de subjectivité le récit du trauma, le

banalise en quelque sorte : « la théorie du trauma subjective les séquelles du crime, alors que le témoignage appelle à son objectivation ». À mille lieues d'une « littérature du moi », le témoignage contribue à réhabiliter l'objectivité des faits historiques, accentuant la distance qui sépare le discours historique du discours mythique. François Rastier postule que la justice exigée par le témoignage suppose la réintégration des bourreaux « au sein de l'humanité qu'ils voulaient nier », les confrontant du même coup à leur responsabilité. Les très belles pages sur la traduction, discipline insoumise et salvatrice – « traduire un livre, c'est le contraire de le brûler » –, opèrent une belle extension de son domaine au commentaire, à la réécriture, et à la critique même. Contre « l'intraductibilité », la traduction permet d'expérimenter sans égocentrisme un devenir auctorial : « par la traduction, des lecteurs peuvent franchir le pas, et finir par se compter au nombre des auteurs ».

C'est plus particulièrement la question du style et de son rapport avec les distorsions de la vérité historique qui est le sujet de la deuxième partie. Rastier y épingle les postures mitigées, les aveuglements de la critique et les décompositions intellectuelles. Au premier chef, la mort de la raison – devenue un topos de l'extrême droite – ou sa subversion cynique, à la source de l'alarmante montée de l'irrationalisme. Le pathos devient ici l'arme d'une propagande donnant « tout à voir et rien à comprendre », dédouanant les bourreaux de leur responsabilité historique. François Rastier relit les philosophes en éprouvant la violence interne et la radicalité des représentations qu'ils cautionnent. La notion d'horizon d'attente (Gadamer, puis Jauss) est problématisée : la manipulation d'une « attente » lectoriale n'est qu'une soumission conformiste au préjugé. Le témoignage, « éternellement intempêtif », ne répond quant à lui à aucun « horizon d'attente ». De ce fait, il dérange. De Céline à George Steiner en passant par Sade, Giorgio Agamben, Robbe-Grillet, Blanchot et Brasillach, de Bataille à Jauss, François Rastier montre que la pernicieuse intrication de l'horreur et de la jouissance procède de ce brouillage des repères éthiques, de la suspension du jugement et, bien entendu, de l'exclusion des témoignages du domaine de l'art. Outre qu'elle ressortit à une vision libidinale de l'histoire, où l'érotisation – pire, une « pornographie du meurtre » chez Jonathan Littell – intensifie la furie exterminatrice, une telle intrication s'inscrit dans les inversions antinomiques et la déconstruction ; elle marque l'irruption

LE TÉMOIGNAGE, GENRE LITTÉRAIRE

mortifère du mythe dans l'Histoire, irruption dont le nazisme a illustré le caractère sanglant.

Enfin, la troisième partie, intitulée « L'Honneur de la littérature », recentre l'éthique dans la pratique littéraire – l'épigraphe de Victor Hugo reflète superbement le présupposé qui sous-tend la défense du témoignage contre l'*heroic fantasy* de la fiction : « *Tant qu'il y aura des griffonds qui griffonnent, il y aura des gredins qui assassinent* »... Contextualisant la naissance moderne du genre testimonial, « *né avec la qualification pénale de crime contre l'humanité* », François Rastier s'interroge sur les raisons de son bannissement de la théorie littéraire. C'est que, allant à l'encontre de la canonisation de l'écrivain professionnel – « *le témoin n'écrit pas pour faire carrière* » – et ne s'inscrivant dans aucun courant littéraire, le témoignage demeure en marge des réflexions essentialistes sur la littérarité.

François Rastier prolonge l'argumentation vers les problématiques des sciences du langage, dont il est un expert mondialement reconnu, et procède à une critique de l'illusion référentielle, de ce dogme qu'est devenue la référence. Aujourd'hui que celle-ci « *est devenue inscutable* », comment garantir en effet l'alignement avéré de la référence de ces textes à leurs « mondes » ? Au fond, le réalisme est « *toujours un conformisme que l'on prend pour une conformité référentielle* ». Problématisant la théorie des mondes possibles de Thomas Pavel, François Rastier infère que « *les œuvres ne créent pas de mondes* », mais qu'elles « *questionnent notre désir de prendre des évocations pour des réalités. Définir la distance c'est refuser l'illusion* ». C'est donc à la littérature de refuser d'être un secteur parmi ceux de « *l'industrie de la désinformation* », de sauver son honneur en résistant à la conjonction perverse du principe de plaisir et du déni de réalité, en cultivant l'art de la « *critique, entendue comme rupture du consensus et combat contre le mensonge et l'aveuglement* ».

Il faut saluer cette exigence de précision et de justesse. En transmettant « *l'étincelle* » de la parole testimoniale de Primo Levi, en la répercutant dans une mission d'éducation qui accroît la levée du témoignage comme « *front littéraire contre la barbarie* », et parce qu'une œuvre littéraire « *prend place dans une lignée* », François Rastier s'inscrit lui-même dans le sillon d'une éthique de



Primo Levi © D. R.

la transmission que la tradition philosophique judaïque ne dénierait pas, en lien étroit notamment avec la recommandation du « Rav Lakh » dans le Deutéronome – que peut-être Primo Levi connaissait. La formule signifie au sens littéral « assez pour toi » mais suggère au sens moral la nécessité de cette transmission. Le moment venu, le maître se doit, en s'effaçant, de concéder au disciple la responsabilité de la transmission de la parole testimoniale et le magistère du recueil des faits et de l'approfondissement même de la question, par l'interrogation – prophétique au sens noble et premier – sur l'existence d'autres injustices et d'autres massacres, qui se déroulent au moment même de la transmission.

Le féminisme, ça pense

Une recherche rigoureuse, conduite pendant une quarantaine d'années et déclinée en une vingtaine d'ouvrages, dont la méthode se veut transdisciplinaire : telle est l'impression générale que laisse à ses lecteurs et à ses lectrices le recueil que Geneviève Fraisse a intitulé Féminisme et philosophie. Ce titre correspond à l'engagement de la féministe plaidant pour l'égalité des sexes et à la démarche de la philosophe fabriquant l'intelligibilité de la pensée féministe.

par Elisa Reato

Geneviève Fraisse
Féminisme et philosophie
 Gallimard, coll. « Folio essais », 368 p., 8 €

De cet effort prolongé résulte un ouvrage foisonnant, mais dont le principe unificateur se trouve livré d'entrée de jeu par l'autrice : être une « *colporteuse du féminisme* », ayant des pratiques et théories nouvelles dans son balluchon, aussi bien pour son objet de recherche (la pensée féministe) que pour sa méthode (partir de l'empirique pour construire une épistémologie politique) et son ambition philosophique (fabriquer l'intelligibilité de la pensée féministe). Il ne saurait être question ici de résumer ce recueil, riche et exigeant, mais on peut en présenter l'articulation fondamentale, car il permet, d'abord d'entrer de manière particulièrement heureuse dans la pensée de Geneviève Fraisse, ensuite de cerner la cohérence de son entreprise et les ressources que son enquête recèle, enfin d'en mettre en valeur la portée politique.

Traiter la pensée féministe signifie tout d'abord en faire un objet d'étude de plein droit. Mais comment dévoiler « *les fondements philosophiques du discours féministe* » ? Aux avocats du « *sexisme ordinaire* », Geneviève Fraisse répond par une formule provocatrice : « *Le féminisme, ça pense* », car le sexisme c'est « *de la disqualification, du mépris avant toute injustice subséquente* ». Face au déni de leur historicité dont parle aussi l'hymne du féminisme des années 1970 (« *Nous qui sommes sans passé, les femmes* »), « *les femmes continuent à être des actrices historiques* » et « *la différence des sexes est une différence historique* ».

En effet, l'argument le plus puissant de la domination masculine consiste à mettre les femmes hors de l'histoire. Geneviève Fraisse s'appuie sur un exemple de l'histoire récente, sur la difficulté à reconnaître le rôle et la stature historique d'actrice politique d'Olympe de Gouges (autrice de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, guillotinée en 1793) : en 2015, le buste d'une « grande femme » est écarté du Panthéon, le lieu des « grands hommes ».

Mais comment dérégler la machinerie de l'histoire commune « *pour rendre d'autres histoires possibles* » ? À l'encontre du travail de déconstruction et d'analyse de la domination, opéré notamment par Pierre Bourdieu dans *La domination masculine* (1998), et dans le sillage de Jacques Rancière, Geneviève Fraisse se focalise sur l'émancipation afin de « *montrer des femmes actrices de leur histoire* ». En référence à la célèbre formule de Beauvoir « *On ne naît pas femme, on le devient* », l'autrice porte à juste titre l'accent sur le verbe « devenir », comme « *lieu de fabrication de ce qui change* » et, sous le signe de ce que Michel Foucault appelle « provenance », elle cherche à reconstruire les textes afin de penser une histoire de la pensée féministe à partir du mot « égalité ». D'Olympe de Gouge à Simone de Beauvoir en passant par Fanny Raoul ou Jenny d'Héricourt, Geneviève Fraisse propose une « lignée » et développe tout un arsenal conceptuel novateur (service, consentement, *habeas corpus*, démocratie exclusive, etc.) à même de saisir une « *généalogie de l'idée et des pratiques de l'émancipation des femmes et de l'égalité des sexes* » face à la domination masculine.

De fait, nous dit Geneviève Fraisse, des Lumières jusqu'à la fin du XX^e siècle, la majorité des penseurs progressistes ont refusé l'égalité des sexes.

LE FÉMINISME, ÇA PENSE

D'emblée s'établit une contradiction entre la question sociale et la question féministe, un « contretemps » qui marque toute l'histoire du mouvement social. « *Le contretemps est intrinsèque à l'histoire des femmes, il est le signe de la contradiction permanente entre cette émancipation et les autres émancipations, celles des prolétaires, des peuples colonisés... Tout opprimé n'est pas féministe* ».

Le livre montre que le mouvement féministe du XIX^e siècle est l'expression historique du concept politique d'égalité, un concept de la philosophie antique remis en lumière au XVII^e siècle par le philosophe cartésien Poullain de la Barre dans *De l'égalité des deux sexes* (1673). Paradoxalement, au XVIII^e siècle l'exclusion des femmes demeure implicite ; les théories du contrat social jouissent d'une réputation émancipatrice, mais la société démocratique et républicaine repose sur quelques présupposés structurels, par exemple : « *aux hommes la fabrique de la loi, aux femmes la responsabilité des mœurs* », autrement dit la démocratie s'arrête aux portes de l'espace privé.

C'est la thèse soutenue par Carole Pateman dans *Le contrat sexuel* (La Découverte, 1988), préfacé par Geneviève Fraisse, qui dévoilait un contrat sexuel comme soubassement du contrat social ; ainsi, la violence du contrat sexuel montre les vices du contrat social dans son alliance au capitalisme. Selon Geneviève Fraisse, ce contrat sexuel implicite explique le clivage entre le domestique et le politique ; il légitime un pouvoir des hommes sur le corps des femmes ; et il entraîne une nouvelle lecture de l'histoire. Mais cela montre aussi le défi de l'ère démocratique – tenir ensemble l'érotisme et l'égalité – à travers le prisme de l'écriture de Choderlos de Laclos, qui, dans *De l'éducation des femmes* (1783), critique l'oppression des femmes et pense la stratégie pour sortir de cet esclavage : « *croiser désir et égalité* ». En ce sens, la reprise de l'*habeas corpus* par les slogans des années 1960 et 1970 (« *Notre corps, nous-mêmes* », « *Mon corps m'appartient* ») n'est pas anodine, car, d'une part, elle fait place au droit de décider de sa fécondité et, d'autre part, elle dévoile le fait que le corps des femmes est un lieu de pouvoir masculin.

Du XVII^e au XX^e siècle, la raison, lieu symbolique de l'égalité, a été la grande question (être

citoyenne, être éduquée, travailler comme les hommes) ; au XXI^e siècle, l'émancipation est liée au corps, indiquant l'enjeu de la liberté (questions de la contraception, de l'avortement, du viol, de la procréation médicalement assistée et de la gestation pour autrui). Certes, un spectre assez large de droits a désormais été affirmé, mais « *le droit ne veut pas dire que le réel suit* », car la domination masculine résiste aux concepts d'égalité et de liberté de la démocratie contemporaine – par exemple, par la mise en cause du droit à l'avortement. Le capitalisme moderne peut absorber l'émancipation des femmes sans toucher à la structure phallogratique de la société : « *l'emploi partiel, le congé maternel empêchent toujours l'autonomie, clé nécessaire à toute femme libre* ». Cela montre la difficulté des femmes à être des égales libres dans le monde des hommes, où « *les droits des femmes sont "réversibles"* ».

Mais comment briser un système social où les dominations se re-fabriquent sans cesse ? « *Le marxisme doit être mobilisé. [...] L'exploitation des femmes et leur domination passent par la matière* ». Si les droits et les lois sont insuffisants, alors « *les corps, comme corps collectif, se rebellent et se remettent au centre de la question démocratique* ». En ce sens, le mouvement MeToo est la révolte, voire la révolution, d'un corps collectif, une prise de parole, une demande d'égalité, un événement historique et politique dénonçant l'usage du corps des femmes par les hommes. « *C'est politique parce que les femmes demandent justice, elles remettent en cause un rapport de force. C'est cela la politique, c'est quand un groupe d'opprimés dit : "Ça suffit"* ». La domination masculine d'invisible devient visible : « *ce qui s'est passé à Hollywood n'est pas un dérapage, cela fait partie du système* ». « *Il n'y a pas (encore) de loi qui condamne le sexisme (à l'instar du racisme)* », pourtant « *les affaires de sexe qui touchent les hommes politiques montrent qu'elles ne sont pas qu'une affaire de morale* », mais qu'elles relèvent d'une « *toujours nouvelle écriture de l'histoire, celle de l'égalité des sexes* ».

Comme le dit Geneviève Fraisse, entre hommes et femmes, le jeu n'est pas égal, mais, comme le dirait Beauvoir en reprenant une expression chérie par Sartre, les jeux ne sont pas faits. Aux lecteurs et aux lectrices de s'engager. Ouvrons le balluchon !

Plaisir du roman roman

Le romanesque pur se porte à merveille, quels que soient ses lieux d'émergence, ou de maintien. Quatre romans récemment traduits le prouvent : Neige et corbeaux traduit du chinois, Le papillon de nuit du finnois, Île du danois, enfin La fuite extraordinaire de Johannes Ott du slovène. Ils sont tous recommandables, à des titres divers, en ces temps où certains d'entre nous, sinon tous, avons besoin d'évasion, donc de lectures qui ne réclament pas trop de contention intellectuelle. Or ce type d'engagement dans un livre, engagement limité et pas désagréable, c'est précisément ce qu'offre le romanesque pur, celui à l'œuvre dans le roman vraiment roman, une forme de dépaysement, des « histoires » .

par Maurice Mourier

Chi Zijian

Neige et corbeaux

Trad. du chinois par François Sastourné

Philippe Picquier, 365 p., 21,50 €

Katja Kettu

Le papillon de nuit

Trad. du finnois par Sébastien Cagnoli

Actes Sud, 439 p., 23 €

Siri Ranva Hjelm Jacobsen

Île

Trad. du danois par Andreas Saint Bonnet

Grasset, 237 p., 18 €

Drago Jančar

La fuite extraordinaire de Johannes Ott

Trad. du slovène par Andrée Lück-Gaye

Phébus, 340 p., 22 €

C'est ce qui me conduit à regrouper ces quatre ouvrages que rien de factuel ne rapproche, sauf une capacité à distraire. Les trois premiers sont dus à des auteurs, le dernier à un romancier déjà très reconnu, Drago Jančar. Je vois de l'un à l'autre, à mes risques et périls de critique critique, une gradation dans la qualité de l'écriture.

Neige et corbeaux de Chi Zijian est un récit historique sur la dernière épidémie de peste (voyez comme la chose est d'actualité !) ayant affecté un

coin de la planète, en l'occurrence l'extrême est de la Chine et la ville sino-russe de Harbin, peuplée aux quatre cinquièmes de Russes, lors de l'hiver 1910-1911. Ce récit est bâti en forme de chronique, ce qui semble être la structure canonique du roman chinois, fait le plus souvent de pièces et de morceaux et d'un fourmillement de personnages et d'anecdotes où ne manquent ni les notations objectives de situation et de climat, ni les précisions concernant les rapports familiaux toujours pour un Occidental assez inextricables.

D'ailleurs, dans un plaidoyer *pro domo* final, l'écrivaine insiste sur l'exhaustivité de sa documentation, tout en soulignant ce qu'elle doit aux *Histoires naturelles* de notre Jules Renard. Elle revendique ainsi à la fois sa propre inscription dans une tradition naturaliste (marque distinctive du communisme tant post-soviétique que post-maoïste) et le droit à l'humour. Dont acte sur les deux plans. Le livre tient solidement sur ses pieds, son important recours aux petits faits vrais étant un gage de sérieux, mais il n'est pas ennuyeux pour autant. Bref, en son genre, une honnête réussite.

Le papillon de nuit, une aventure finlandaise et russe, regorge d'éléments « exotiques ». Il relie en un contact détonant époques (1937 et 2015), religions (animisme de l'extrême nord finno-ougrien présent dans le folklore de la Laponie et rassemblé par Elias Lönnrot au XIX^e siècle dans le *Kalevala*, orthodoxie, christianisme romain), ethnies (Sames, qu'autrefois on appelait



© Jean-Luc Bertini

PLAISIR DU ROMAN ROMAN

injurieusement Lapons, Tchérémisses de la République socialiste soviétique de Mari située à l'est de Nijni-Novgorod et devenue « indépendante » au sein de la Fédération de Russie en 1990 seulement, Russes, Tatars, Tchouvaches).

Se déroulant donc à deux moments de l'Histoire, 1937 (la Finlande, théoriquement libre après la guerre civile de 1917 et le traité de 1920, ne sera

envahie par Staline que deux ans plus tard) et 2015 (un ethnologue finlandais cherche à comprendre comment sa mère, passée en Russie par amour, est morte au Goulag, il meurt à son tour dans des circonstances louches, sa fille poursuit l'enquête), ce livre foisonnant recèle tout ce qu'il faut d'épisodes dramatiques pour séduire des lecteurs que passionnerait également un thriller bien fourni en espions et répondant aux normes

PLAISIR DU ROMAN ROMAN

hollywoodiennes : beaucoup de mouvement, de décors, de violence, de sexe.

On ne s'étonne pas que son auteure, Katja Kettu, fasse partie d'un groupe d'*entertainers* punk, elle en a le dynamisme et un réel talent pour camper des personnages déjantés, affreusement sympathiques ou sympathiquement odieux, auxquels on peut néanmoins préférer ceux des admirables films d'Aki Kaurismäki. Mais il y a indiscutablement là une puissance de frappe, un sens du roman policier, un art du suspense plus fruste que celui du maître Hitchcock mais efficace. Cela mérite bien un détour.

Île de Siri Ranva Hjelm Jacobsen nous transporte aussi dans un autre monde, à l'extrême nord-ouest cette fois de l'Europe, dans ces mythiques îles Féroé qui gîtent entre les Shetland, dernières terres habitées de l'archipel britannique, et l'Islande. Plus précisément à bord de la plus méridionale de ces îles, Suduroy, d'où part Marita, la jeune héroïne qui vient de s'avorter elle-même dans des conditions d'un primitivisme atroce. Elle avait fauté et devait en passer par là avant de rejoindre à Copenhague son fiancé Fritz, dont elle est séparée depuis un an.

Plus tard, la petite-fille de Marita effectue un pèlerinage aux Féroé, qui peut-être « *ne sont pas en Europe* », comme le pensent certains vieux Féroégiens, et elle y recueille toutes ces histoires de famille qui ne sont pas spécialement gaies. Mais rien de très gai en général dans ces affaires scandinaves lointaines (côté Féroé ou Islande). Rien de très triste non plus. Les premières amours y finissent rarement bien, mais enfin, avec le temps, les remous s'apaisent, d'autres enfants naissent, une bizarre confiance en la vie comme phénomène naturel y côtoie toutes sortes d'abîmes, morts brutales, suicides, accidents. D'où une espèce de mélancolie douce-amère qui finit par surnager sur le sordide et dont on comprend, dans le cas précis, qu'elle ait pu séduire le grand Jón Kalman Stefánsson, qui a salué ce livre avec un enthousiasme peut-être excessif.

Car ce livre plein de charme souffre parfois d'une légère propension à l'enjolivement « littéraire » (« *ses lourds sourcils noirs semblables à un rideau de fer* », « *un réfrigérateur bleu végétal, qui ronronnait comme une Jaguar* »). Mais, tout compte fait, on y sent bien ce que doit être le parfum des îles Féroé, parfum de mots naturellement, qui nous y transporte.

Quant à *La fuite extraordinaire de Johannes Ott*, c'est encore du romanesque historique mais au meilleur de sa forme. Drago Jančar connaît parfaitement son métier dès ce texte de jeunesse (1978), qui paraît seulement aujourd'hui en français dans la version impeccable d'Andrée Lück-Gaye, traductrice attitrée de l'écrivain.

Alors, pour les nombreux amateurs de fictions moyenâgeuses, au demeurant d'une actualité brûlante puisqu'il y est question d'une pandémie (la peste) et d'un étrange vagabond, dont on ignore qui il peut être, voilà un mets de choix. Mystère : Johannes Ott est-il un fou mystique d'une espèce singulière, un illuminé, un possédé du diable, qui faisait recette en ces temps obscurs (et aujourd'hui) ? Ou bien au contraire le coupable idéal, dans cette Europe secouée par l'épidémie et des aberrations irrationnelles diverses ? Idéal parce qu'il est seul, au milieu de ces forcenés qui s'affolent et voient la queue du Malin partout, à ne croire en rien et à seulement tenter de sauver sa peau.

Un athée en somme, créature impie, traînant de pays en pays, partout honni, poursuivi, finalement condamné aux galères, évadé, et convaincu jusqu'à la fin, dès qu'il sort de ses saouleries païennes, que s'il n'en reste qu'un il sera celui-là. Magnifique personnage d'insoumis, de dissident éternel, qui à la fin, en dépit de toute vraisemblance, se répète : « *Je m'en sortirai... je m'en sortirai* » (page 340 et dernière).

Bien sûr il faut aimer le roman historique, cette quintessence du roman roman – et c'est assez rarement mon cas –, mais il faut reconnaître que celui de Jančar nous parle de nous. Trump, Bolsonaro, Modi, Erdoğan, Duterte, tant d'autres dirigeants crapuleux, on voit bien que l'occasion épidémique pourrait faire d'eux des fanatiques aussi virulents que les déboussolés parcourant ce beau roman slovène, qui à son époque avait sans doute dans le collimateur la démence obsessionnelle des maîtres communistes du pays. Car cette fine équipe aujourd'hui aux commandes croit (tout comme une minorité glapissante de nos contemporains), au choix, au complot satanique ou à la punition divine dans la foulée des évangéliques, voire à la maladie importée, ou sciemment fabriquée en vue de détruire l'Occident, l'Inde éternelle, le capitalisme, la mère patrie ou la Sainte Ampoule. Autrement dit, le délire, aujourd'hui toujours galopant, celui des crétins de tout poil, a des petits relents de Moyen Âge tout à fait troublants.

Gouvernés, mais pas trop

Alain prônait la résistance aux pouvoirs. Mais aujourd'hui tout le monde n'est-il pas contre les pouvoirs ? On ne veut pas être trop gouverné, mais on se plaint aussi qu'il n'y ait plus de gouvernement. On accuse l'État de ne pas avoir assuré la sécurité des populations pendant une pandémie, mais on lui reproche aussi d'être trop sécuritaire. Si l'on ne veut pas sortir de cette démocratie molle et contradictoire par la dictature populiste, il faut réinventer la démocratie délibérative.

par Pascal Engel

Francis Kaplan

Propos sur Alain

Édition de François Brémond et Nicolas Cayrol

Préface de Frédéric Vengeon

Postface de Thierry Leterre

Gallimard, coll. « Folio », 192 p., 6,90 €

Jean-Claude Monod

L'art de ne pas être trop gouverné

Seuil, coll. « L'ordre philosophique »

324 p., 20 €

Le livre posthume de Francis Kaplan (1927-2018) sur Alain est à l'image de son auteur : d'une honnêteté exemplaire. Ce grand professeur de philosophie, modeste et érudit, se signalait par son absence totale de dogmatisme, sa curiosité et son ironique bienveillance. Ses livres sur la vérité (*La vérité et ses figures*, Aubier, 1977 ; *La vérité : le dogmatisme et le scepticisme*, Armand Colin, 1998) sont des modèles de pensée claire et de pédagogie lucide. Ses livres sur Marx et sur la bioéthique sont des enquêtes scrupuleuses et originales.

Kaplan a beaucoup écrit sur Alain et préfacé certains de ses livres les plus connus comme les *Propos sur les pouvoirs*. Ses élèves et ses amis ont réuni ici certains de ses textes. Le succès d'Alain tient au fait qu'il est philosophe sans en avoir l'air. Chez lui, pas de concepts-massues, pas de jargon, pas d'érudition cachant une pensée absente, mais de fines réflexions, prenant le plus souvent la forme de propos journalistiques et de pensées morales. Quant à la doctrine, c'est celle d'un héritier de la philosophie réflexive, dans la tradition de [Lachelier](#) et de Lagneau, qui insiste

sur la liberté, le pouvoir de la conscience et du jugement. Tous les élèves de terminale et de khâgne ont eu à subir ses sentences (« *Penser, c'est dire non* »).

Alain et ses disciples, qui furent souvent professeurs de classe préparatoire et inspecteurs de l'Éducation nationale, détestaient la philosophie universitaire et le rationalisme à la Brunschvicg, et leur préféraient ce rationalisme aimable teinté de scepticisme souriant (dans *Le confort intellectuel* de Marcel Aymé, on croirait quelquefois entendre Alain par la voix de Lepage). La philosophie d'Alain, c'était la philosophie des professeurs de cette institution disparue, la « classe de philosophie » des lycées, où il était inconcevable jusqu'aux années 1940 que les élèves ne parussent pas en complet et cravate (mais ils ne représentaient alors pas plus de 5 % d'une classe d'âge). On présentait le sage normand comme modèle pour les dissertations et l'on nous disait qu'en un sens tous les philosophes avaient dit la même chose, puisqu'ils nous apprenaient la liberté par l'éducation du jugement. Peuchère ! Mais la grande leçon d'Alain, aux yeux de ses amis, fut son pacifisme et son hostilité à tous les pouvoirs. La guerre de 14 l'avait définitivement dégoûté des armées et des chefs ; et la Troisième République, des parlementaires. Il tâta un moment du radical-socialisme, signa des manifestes, mais sans jamais s'engager trop.

Le plus intéressant du livre de Francis Kaplan est un chapitre consacré à [Michel Onfray](#), rebelle officiel à succès qui prétendit consacrer un livre, destiné, selon sa méthode de démolissage fielleux, à déboulonner l'idole de Mortagne-au-Perche en montant en épingle quelques propos d'allure antisémite de son *Journal*. Kaplan n'a

GOUVERNÉS, MAIS PAS TROP

pas de mal à montrer que le compatriote percheron d'Émile Chartier manie l'interprétation faussée et intéressée avec la délicatesse du cheval du même nom et l'incompétence splendide que confère l'écho médiatique. La démonstration est d'autant plus probante que Francis Kaplan était le fils du Grand Rabbin Jacob Kaplan (1895-1994), l'une des plus grandes figures du franco-judaïsme, et qu'on ne pourrait pas le soupçonner de jouer sur l'hystérisation de l'antisémitisme.

De quoi s'agissait-il ? Alain était un Normand, homme d'une France rurale qu'il ne cesse de célébrer dans ses livres, et un pacifiste qui, malgré les combats antifascistes, avait en 1940 plus de sympathie pour Giono que pour Benda, et pour Pétain que pour de Gaulle. Dans quelques phrases très souvent citées de son *Journal*, il laisse entendre qu'il n'aime pas les juifs, qui incarnent pour lui comme pour une bonne partie de la France catholique post-affaire Dreyfus le pouvoir de la banque et des affaires. Mais on trouverait des déclarations du même genre chez Julien Benda, qui lui était juif et, à la différence d'Alain, militariste convaincu, et qui dès 1933 avertissait ses compatriotes contre Hitler et réclamait un renforcement de l'effort de guerre. Vichy et l'étrange défaite, comme l'a montré Simon Epstein dans son livre *Le paradoxe français* (Albin Michel, 2008), ont rebattu les cartes : d'anciens philosémites devinrent antisémites, des communistes d'hier sont devenus les collabos du lendemain et des disciples de Maurras de grands résistants. *Sic transit gloria mundi*.

Mais qu'est-ce qu'un antisémite ? Ce n'est pas seulement quelqu'un qui dit du mal des juifs, ou qui, selon le cliché facile de Sartre, constitue l'autre comme juif par son regard, c'est surtout quelqu'un qui agit en conséquence, par ses publications ou ses fonctions, y compris quand elles revêtent l'allure grise de la fonction publique ou l'allure violette de l'évêché. Les quelques propos d'Alain dans son *Journal* qui ont fait scandale sont indéniablement à connotation antisémite, et montrent la débâcle de son esprit en 1940, qu'il analyse lui-même assez lucidement. Mais rien à voir avec les délires de la presse antisémite, ni avec ceux de Céline ou de Brasillach, ni avec des collaborateurs philosophes comme Marcel Déat et Jacques Chevalier, qui d'ailleurs rendirent hommage à Bergson.

Le vrai problème d'Alain fut son pacifisme. Sa conception de la résistance aux pouvoirs était approuvée par ses élèves Simone Weil et Georges Canguilhem, mais ils s'engagèrent tous deux dans la Résistance, tandis que leur maître se réjouissait de Montoire. L'ennemi des pouvoirs était bien désemparé. La comparaison du journal du sage du Vésinet avec celui de Jean Guéhenno, *Journal des années noires*, n'est pas à l'avantage du premier. On ne reprochera pas à un philosophe d'être dépassé par les événements, du moment qu'il n'est pas dépassé dans sa pensée, même s'il aurait mieux valu qu'il ne fût dépassé ni dans un cas ni dans l'autre. De ce point de vue, Alain est et demeurera, comme le montre Francis Kaplan, un républicain, même si son héritage philosophique est sujet à caution quand on espère plus du rationalisme.

Michel Foucault a, en un sens, pris en France la place d'Alain dans les esprits. Chaque époque a sa forme de radicalisme. Comme Alain – mais sur des bases totalement différentes –, il nous a expliqué que tout pouvoir est mauvais, et que nous étions quadrillés par des micro-pouvoirs bien pires que les macro-pouvoirs d'État. Comme Alain, Foucault a pris la posture du rebelle, tout en étant bien installé dans l'institution universitaire. Certes, Alain ne goûtait guère le nietzschéisme ni Foucault la philosophie réflexive, mais tous deux aspiraient à une philosophie de la libération.

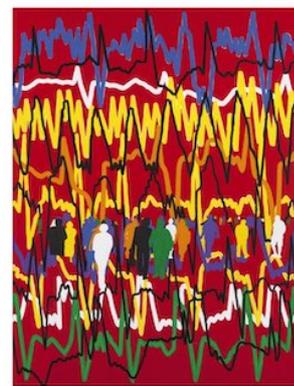
Le livre de Jean-Claude Monod, *L'art de ne pas être trop gouverné*, pose bien le problème de savoir si, au-delà des enquêtes brillantes de *Surveiller et punir* et des cours des années 1979-1980 sur le bio-pouvoir, il y avait chez Foucault au moins les prémisses d'une théorie politique. Ses interventions publiques, si nombreuses dans l'après-Mai 68, sur les prisons, les pauvres, les homosexuels, et sa fameuse prise de position en 1979 sur la révolution khomeyniste supposée porter un pouvoir « spirituel » jusqu'au sein de ce qui est très vite apparu comme une tyrannie théologique dont tout l'Iran a fait les frais depuis quarante ans, ne diffèrent malheureusement pas des habituelles poussées de révolte dont les intellectuels français sont coutumiers et quasiment professionnels. On a beaucoup glosé sur l'attirance que Foucault manifesta pour ce qu'on appelle le libéralisme. Comment un penseur qui tenait toute la société contemporaine pour disciplinaire et qui fut tenté souvent par l'anarchisme se trouva-t-il à un moment intéressé par l'ultra-libéralisme d'un Hayek ? Comme il le dit

GOUVERNÉS, MAIS PAS TROP

dans sa fameuse conférence « Qu'est-ce que la critique ? » (1978 ; Vrin, 2016), l'idéal serait d'avoir « *l'art de ne pas trop être tellement gouverné* ».

Jean-Claude Monod retrace les conceptions de Foucault sur les « crises de la gouvernementalité », qui vont des révoltes de la Renaissance et de la crise du pastorat chrétien aux origines du libéralisme économique. L'État libéral moderne, dont une des incarnations fut l'ordo-libéralisme d'Eucken et de Röpke, n'a plus comme objectif de gouverner par la contrainte au nom de sa souveraineté juridique, mais de gouverner plus doucement en lâchant la bride. Monod montre comment Foucault fut à la fois intéressé par ces théories et, quand la crise iranienne vint, par une sorte de renouvellement de la politique par la religion. Le moins que l'on puisse dire, à lire ses analyses, est que Foucault n'avait pas des idées très claires sur ce en quoi pourrait consister l'art de ne pas être trop gouverné. Monod reprend, mais met aussi à distance, les intuitions de Foucault sur les crises de gouvernementalité, et les applique aux révoltes contemporaines, celle des Gilets jaunes notamment. Il propose, dans le dernier chapitre de ce livre au style profus, les pistes diverses qui s'ouvrent à la gauche radicale d'aujourd'hui, et envisage, comme beaucoup, la piste écologique, qui nous propose un bon règlement de « *l'usufruit du monde* ». Le problème est qu'on ne sait pas encore bien si l'option écologiste, qui est sans doute la seule possible en ces temps d'effondrement, penchera du côté de l'art de ne pas être trop gouverné ou du côté de la douleur de l'être trop.

Le livre de Jean-Claude Monod illustre les dilemmes auxquels sont confrontés ceux qui ne croient plus ni en la démocratie représentative classique, ni en un libéralisme économique tenté par l'autoritarisme. Ils sont nombreux aujourd'hui, et même si tous ne tombent pas dans les dérives post-foucauldiennes de Giorgio Agamben, qui nous a récemment sorti l'idée que la pandémie de la Covid-19 était une simple invention du bio-pouvoir pour nous soumettre à un régime sécuritaire et d'exception. Ce qui surprend, quand on jette un regard rétrospectif sur les travaux de Foucault de la fin des années 1970, c'est son ignorance – sans doute volontaire car il était très au courant de la philosophie politique américaine – des travaux de Rawls, de Nozick sur l'État minimal et des autres philosophes libéraux de

Jean-Claude Monod**L'ART DE NE PAS ÊTRE TROP GOUVERNÉ**

L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

SEUIL

l'époque. On a souvent confondu le libéralisme économique et le libéralisme politique, mais il est étrange que les écrits s'inscrivant dans la descendance de Foucault ignorent à la fois cette tradition et celle du républicanisme.

C'est assez naturel en un sens. Foucault ne voyait dans la démocratie libérale qu'un accomplissement du régime juridique de gouvernement. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un auteur qui refusait en philosophie les notions de raison et de vérité ait formulé des propositions politiques hostiles à la démocratie. Mais n'y a-t-il pas d'autre alternative que le marché ou le populisme (ou un mélange des deux, comme c'est le cas de plus en plus souvent) ? Ne peut-on préférer à l'art de ne pas être trop gouverné celui de se gouverner soi-même et de tenter de nous gouverner collectivement ? Il faudra alors prendre de tout autres modèles que ceux de la pensée de Michel Foucault.

Donner corps aux morts

Dans Voir de ses propres yeux, Hélène Giannecchini écrit depuis les confins du deuil ce qui s'apparente plus à un essai, voire une étude, qu'à un roman. À rebours de l'aveuglement collectif face à la mort qui va jusqu'au déni avec l'interdiction actuelle des rites funéraires, ce premier roman dit le désir d'être-là dans cet invisible qui se dérobe et se révèle par à-coups. Pour l'appréhender, l'autrice se crée un regard résolument autre, résolument sien, à l'image de son écriture qui conjugue « mourir » au présent. Avec une sobre intégrité, Hélène Giannecchini s'empare de l'insaisissable et écrit la mort comme peu osent le faire : sans discontinuer.

par Feya Dervitsiotis

Hélène Giannecchini

Voir de ses propres yeux

Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »,
224 p., 19 €

Comme à l'orée de notre monde, *Voir de ses propres yeux* est vide de personnages, de visages, de noms. Les morts sont circonscrits par des pronoms – un « tu », des « vous » – qui les distinguent des vivants réduits eux-mêmes à des silhouettes ou des ombres : une « femme en vert », « la personne que j'aimais ». Ces présences absentes nous situent dans une altérité où voir ne consiste plus en un simple face-à-face. En s'adressant à « ses » morts, disparus coup sur coup, la narratrice se rend à l'évidence : « j'ai voulu voir et je sais maintenant qu'il faut vous chercher ailleurs ou autrement ».

Son deuil, loin d'être « sommation à l'oubli », se veut quête obsessionnelle, en aveugle, de ce que pourrait être l'après-eux de ces êtres adorés. Les chapitres de *Voir de ses propres yeux* égrènent une même carte du deuil et de la formation d'un regard. À Paris, Bâle, Lausanne, Rome, Florence, Naples, la narratrice erre solitaire parmi les vivants, dans l'attente que la vision opère. À défaut, sa recherche dans le vide s'appuie sur des livres, objets, images, touchant de près ou de loin à la mort. Les points d'ancrage de ce texte déployé en réseau sont des figures savantes ou artistiques, dont l'œuvre et parfois la vie sont évoquées : des anatomistes, du XVI^e siècle comme André Vésale, du XVIII^e siècle avec Clemente Susini, la photographe contemporaine Sally

Mann, les écrivains et penseurs [Lispector](#), [Barthes](#), [Roubaud](#), [Butler](#), [Foucault](#)...

Cette étude de la mort s'apparente à une autopsie (du grec, « voir de ses propres yeux »). Y sont décrits des cadavres et leur envers, dessinés, sculptés, réels ou représentés, récents, anciens, connus, inconnus. Hélène Giannecchini rêve de la façon dont la mort décore les parois internes de nos corps d'une « matière de coquillages, des anfractuosités de roches marines ».

Carnets et images s'accumulent selon leurs résonances électives, car c'est dans la relation « que se loge ce que je veux dire ». Au fil de l'écriture et du hasard de ses recherches, une vision diffractée de la mort coagule, et cet objet intérieur s'accomplit au contact de supports extérieurs. À l'inverse d'une mémoire proustienne, involontaire, la narratrice effectue un détour conscient du côté d'une représentation des mains de Vésale pour que surgissent « les vôtres me touchant, tenant mon visage d'enfant ». Plus loin, elle « voit » l'instant de la mort de ses proches dans le saut affolé d'un cheval par-dessus la rambarde d'un pont parisien. Ce regard lui permet d'emplir le réel de ses morts, de leur donner corps en fondant leur « essence volatile » dans la « matière solide » d'un lieu, d'un paysage, d'un objet. Untel sera définitivement associé à « un escalier qui descend vers la mer ».

En pénétrant à l'intérieur de ces cadavres, on franchit le seuil d'une écriture des limites. Une tension étonnante se dégage de l'obstination concentrée avec laquelle Hélène Giannecchini ne



Hélène Giannecchini © Astrid di Crollanza

DONNER CORPS AUX MORTS

lâche pas son sujet, pourtant si fuyant. Son écriture tient sur une lisière, là où « *notre vie bat plus fort au contact de la vôtre arrêtée* ». Depuis ce point de bascule, il est aisé de dévaler la pente d'un côté ou de l'autre. Dans la première moitié du texte, le monde est renversé, les morts sont comme vivants. L'écriture est dépouillée, la proximité de la mort confère justesse et capacité à dire l'essentiel : ainsi de la subtilité avec laquelle est évoquée la relation lesbienne de la narratrice, à travers un simple accord grammatical.

Mais cette voix propre s'érode dans la deuxième moitié du livre, où le monde extérieur qui avait été mis en suspens regagne du terrain. Des anecdotes – de l'histoire de la cire à celle de la découverte de l'Homme de Tollund –, des moments narratifs, autant de connexions artificielles, façon encyclopédie de la mort, affaiblissent l'écriture. Hélène Giannecchini est rattrapée au dernier moment par la nécessité d'inscrire son livre dans une lignée qui serait féministe. Son écriture s'efface alors derrière des discours plaqués, qui détonnent par rapport au reste du texte avec leur allure de passage obligé : ainsi, tout d'une traite,

elle suggère une association maladroite entre le corps de la femme et la mort (toutes deux opaques au regard de l'homme), se rend compte qu'elle aurait contribué à invisibiliser les femmes en évoquant des morts mais aucune « morte », et retrace une brève histoire du clitoris... Pourtant, les mots du début du livre, quand l'autrice voyait de ses propres yeux, désamorçaient efficacement ces rouages à travers une écriture qui préfigure un ailleurs exempt d'inégalités, où le genre se dissout dans la mort. Où celle-ci devient, le temps d'un livre, un outil pour penser une autre manière d'être ensemble dans l'existence.

Cette évolution dans l'écriture épouse la progression parallèle du deuil. À mesure que l'on s'éloigne de la mort, s'estompe la vision singulière dont elle nous avait fait don, tandis que l'on retrouve inévitablement un regard collectif. Celui-ci, plus aveuglant sans doute, demeure le seul qui nous permette de vivre parmi les vivantes et les vivants. C'est cette trajectoire qui a donné naissance à *Voir de ses propres yeux*. Plus qu'un regard, les défunts d'Hélène Giannecchini ont su lui « *destiner des lieux* » à elle, où elle puisse écrire.

La Grande Répression

« I can't breathe » : ces mots de George Floyd lors de son assassinat par des policiers de Minneapolis le 25 mai dernier sont devenus l'un des slogans des grandes manifestations actuelles de protestation des Africains-Américains. S'ils accusent et dénoncent les pratiques d'arrestation de la police, ils s'insurgent aussi contre la situation de la majorité des jeunes noirs du ghetto aux États-Unis. Cette situation est décrite avec une très grande finesse par la sociologue Alice Goffman dans une étude ethnographique qu'elle a menée pendant six ans à Philadelphie, entre 2002 et 2008. Faire mourir les hommes noirs par essoufflement, à force de devoir fuir dès l'âge de 12 ou 13 ans pour échapper aux multiples poursuites judiciaires dont ils sont l'objet, est la finalité de la politique pénale de la plus grande démocratie du monde : telle est la thèse que cette jeune sociologue développe dans ce livre aussi passionnant que terrifiant.

par Philippe Artières

Alice Goffman

L'art de fuir.

Enquête dans le ghetto

Trad. de l'anglais par Sophie Renaut

Postface de Didier Fassin. Seuil, 368 p., 24 €

Alice Goffman est blanche ; elle est la fille d'un des plus célèbres sociologues américains, Erving Goffman ; elle a une vingtaine d'années quand elle s'installe dans le ghetto noir de Philadelphie, celui-là même où [W. E. B. Du Bois](#) mena la première enquête sociologique sur les Africains-Américains [un siècle plus tôt](#). Elle a obtenu une bourse pour faire sa thèse dans la prestigieuse université de Penn. Elle loue un appartement dans un bloc qu'elle désigne comme la 6^e Rue, et pendant six ans mène une enquête immersive, en se faisant la plus discrète possible, en « *petite souris* » dit-elle, au sein d'un groupe composé d'une dizaine de personnes, dont la plupart des hommes au moment de la rédaction du livre auront disparu : tué lors d'une fusillade entre eux, assassiné par la police ou suicidé, ou, pour ceux qui ont survécu, purgeant de longues peines dans l'archipel pénitentiaire états-unien.

Le livre d'Alice Goffman est la chronique de la liquidation du ghetto noir de Philadelphie, de la manière dont la justice américaine et son bras

armé, la police, a sciemment, à partir du début des années 2000, choisi de traiter « la question noire ». En cela, n'en déplaise à ses détracteurs, estimant que l'auteure, une Juive américaine, n'était pas légitime pour mener un tel travail, Alice Goffman redonne à la sociologie une fonction essentielle, celle de décrire des mondes sociaux et les mécanismes qui les traversent.

Car Alice Goffman ne se focalise pas sur la trajectoire de Mike, de Steve, de Chuck ou encore du frère de celui-ci, Reggie, elle observe et analyse l'ensemble des interactions sociales à l'œuvre dans ce quartier. Pour le public francophone, *L'art de fuir* est sans doute de ce point de vue le premier grand livre de sciences sociales sur la condition féminine noire américaine aujourd'hui, sur ces mères, ces compagnes, ces femmes que sont Aisha, l'une des sœurs, Miss Regina et Miss Linda, deux des mères, Marie, la mère de deux enfants de l'un des protagonistes, ou encore Dona ou Taja, les jeunes femmes qui partagent leur vie.

En effet, ce que montre Alice Goffman, c'est que le harcèlement pénal dont sont l'objet les jeunes garçons dès la sortie de l'enfance suite à de petites infractions liées aux conditions socio-économiques dans lesquelles ils vivent (habitat insalubre, absence de nourriture et de suivi médical) a produit une société centrée sur la fuite.

LA GRANDE RÉPRESSION

L'ensemble des relations sociales (familiales, amicales, amoureuses mais aussi économiques) sont définies par l'attitude que chacun.e adopte envers les « fugitifs ». La sociologue dresse une cartographie qui passe d'abord par une catégorisation des espaces (*hot/cool*), des personnes (*dirty/clean*) mais aussi des attitudes (couvrir *ride* ou balancer). Surtout, au cours de ces six années, se dévoile une palette infinie des intrusions du devenir pénal des jeunes noirs dans le quotidien de cette communauté. La question n'est ainsi pas seulement la sur-incarcération de ces hommes – sur la période de six ans, Mike, Chuck et Reggie, les trois principaux sujets de l'étude, ne furent que deux mois en liberté ensemble – mais la fragilisation permanente des relations qu'elle induit. Ces fragilisations, comme Alice Goffman le montre clairement, mettent à mal à la fois les relations avec le dehors de la communauté – le monde du travail et celui des services sociaux et médicaux – et les relations internes – la mère ou le frère qui trahissent ou qui couvrent au point de mettre leur existence en danger.

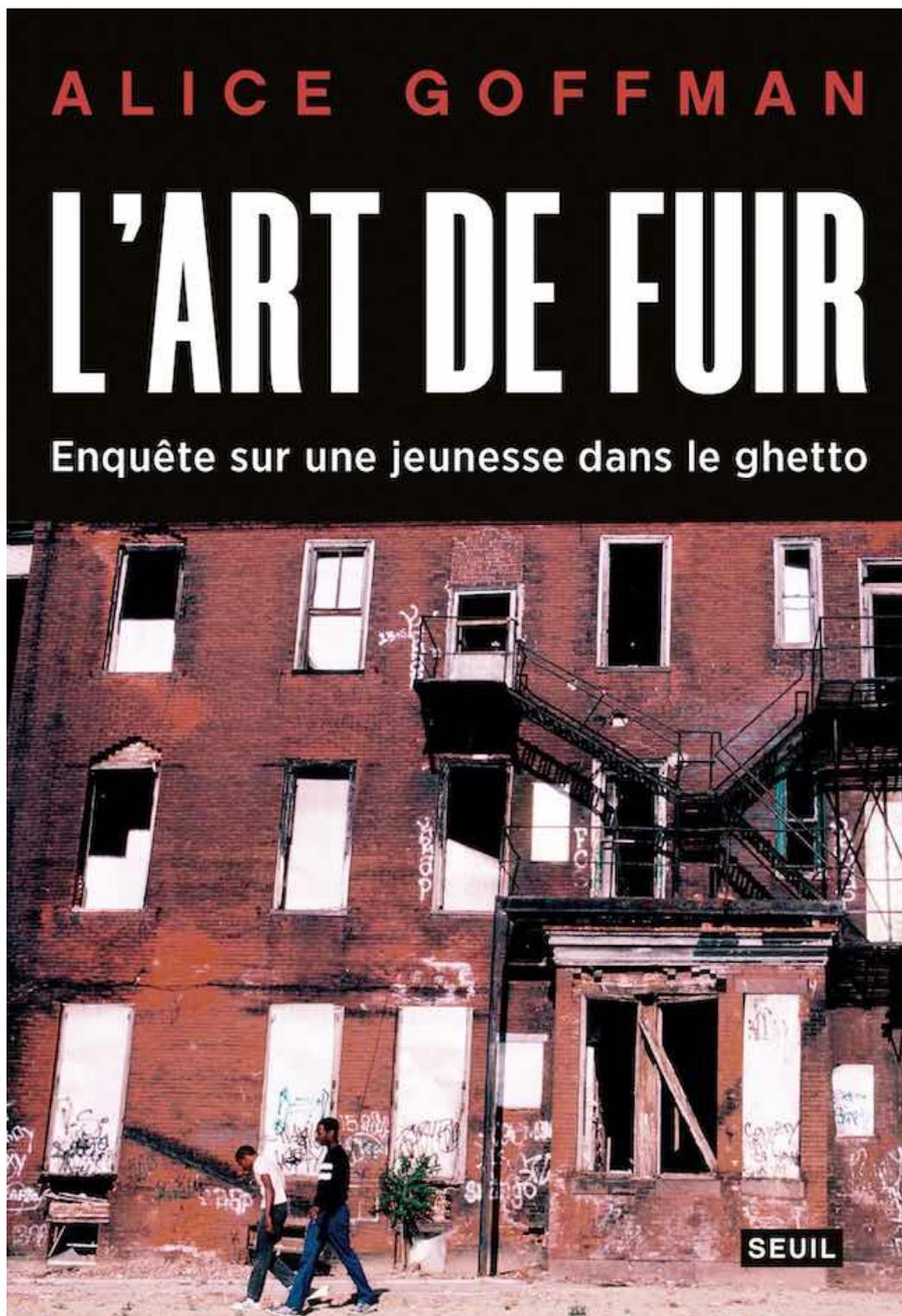
Ce tableau minutieux révèle en creux un portrait de la police particulièrement intéressant et souvent méconnu. Le cinéma, les séries TV et le roman ont beaucoup mis l'accent sur l'attitude des policiers à l'égard des gars du « Corner » et sur la violence des arrestations, qui n'est malheureusement que le plus visible. Alice Goffman s'assied sur les marches en bas des immeubles, entre dans les appartements, monte dans les voitures pour saisir non pas l'existence de quelques-uns mais la vie, la survie devrait-on dire, *on the run*, d'un groupe quand la police s'introduit dans les maternités au moment où les jeunes femmes accouchent, assiste aux enterrements, fait pression sur les assistantes sociales ou les bailleurs publics. Quand un homme est plaqué sur le ventre un soir par quatre policiers, c'est une communauté qu'on empêche de respirer, c'est à un groupe qu'on impose de vivre menotté. Car la police est partout, elle perquisitionne en dévastant les appartements, elle éventre les canapés, elle arrache les branchements électriques bricolés, elle violente ou produit du conflit entre les membres d'une famille, d'une communauté.

La prison poursuit ce harcèlement, même si parfois l'incarcération est vécue comme une pause, qui permet de reprendre son souffle ; mais une pause coûteuse, elle aussi. Car Alice Goffman,

par la publication de nombreux extraits de son journal de terrain (rédigé au vu et au su de Mike ou de Chuck) qui place le lecteur dans la stupéfaction qui fut la sienne, ne peint pas une Amérique noire pauvre et meurtrie, elle montre comment cette Grande Répression détruit systématiquement et selon une logique claire les fondements de la communauté. Si *En quête de respect* de Philippe Bourgois (paru en français aux éditions du Seuil en 2001) montrait la manière dont l'épidémie de crack tuait la communauté, le mot de liquidation n'est pas trop fort pour qualifier le moment répressif qui lui a succédé.

On comprend ainsi pourquoi la publication de ce livre, comme le rappelle [Didier Fassin](#) en postface, suscita d'abord un grand enthousiasme critique (la *New York Review of Books* lui [prédisant un statut de classique](#)) avant que certains jugent le travail d'Alice Goffman parfois imprécis, relèvent des erreurs et surtout s'interrogent sur l'attitude de cette sociologue au regard de la loi. Elle fut ainsi accusée d'être complice de meurtre, ayant conduit l'un des personnages sur le lieu d'un règlement de comptes. Enfin, on lui reprocha de s'être immergée dans un monde noir, elle qui était blanche, sans avoir suffisamment mesuré les biais et les effets de cette différence. Didier Fassin n'a pas tort de dire que c'est une ethnographie à risque que développe l'auteure. On pourrait renchérir en disant que la sociologue fait aussi exister ces sujets dans une histoire américaine qui n'a retenu d'elles et d'eux que Rosa Parks, Malcolm X, Martin Luther King, Cleaver, Angela Davis, Obama... ou, sur un mode mineur, les victimes des crimes policiers. Alice Goffman inscrit les vies croisées d'un groupe et produit une autre image, celle d'individus qui collectivement inventent un art. Son livre est aussi le récit d'une résistance. Le titre français est de ce point de vue bienvenu.

Bien sûr, on pourra trouver la chercheuse complaisante parfois (la publication d'un récit de son propre interrogatoire est pour le moins discutable), mais la note méthodologique qui clôt le livre met à plat et de manière très simple l'histoire de son enquête, ses difficultés et ses impasses. L'auteure n'y est pas seulement sincère, elle donne des clés pour comprendre la visée de l'enquête mais également les limites de son travail. Elle revient aussi sur la rédaction et sur cette mise en discours au début des années 2010. Et on ne peut que la louer pour avoir pris le risque de cette publication.



LA GRANDE RÉPRESSION

Car c'est la communauté qu'Alice Goffman fait exister en discours par ce livre qui est aujourd'hui massivement dans les rues. Elle refuse de fuir et elle fait face. Elle refuse d'avoir peur, elle ne craint pas de perdre ses allocations si elle ne dénonce pas les fugitifs, elle refuse d'entrer dans les logiques de conflits entre femmes que provoque la police, elle refuse l'ordre et la loi des amitiés et des amours. Le livre d'Alice Goffman

n'est évidemment en rien responsable du soulèvement actuel, mais sans doute ses travaux ont-ils modifié le regard des blancs, et singulièrement de la jeunesse universitaire blanche qui est désormais dans les cortèges aux côtés de la jeunesse noire. Modestement, sans en faire un mot d'ordre, Alice Goffman contribue à la recherche en sciences sociales comme scribe de notre présent et comme levier des luttes en cours. Avouons que ce n'est pas si courant par les temps qui courent, que ce soit aux États-Unis ou en France.

Vous avez dit alien ?

Yoon Ha Lee, Américain d'origine coréenne, est l'auteur de nombreuses nouvelles et d'une trilogie, Les machineries de l'Empire, dont les deux premiers tomes sont maintenant traduits en français. Nnedi Okorafor, Américaine d'origine nigériane, a d'abord écrit pour la jeunesse avant de se faire connaître d'un public plus large grâce à son roman court Binti, qui s'est enrichi pour former une trilogie. Bien que très différentes, ces œuvres ont des thèmes communs : le goût des mathématiques, le rapport à l'autre et à la mort.

par Sophie Ehram

Yoon Ha Lee

Le stratagème du corbeau

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Sébastien Raizer

Denoël, coll. « Lunes d'encre », 416 p., 23 €

Nnedi Okorafor

Binti.

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Erwann Devos et Hermine Hémon

Actu SF, coll. « Naos », 250 p., 17,90 €

Le gambit du renard, premier tome des *Machineries de l'Empire* de Yoon Ha Lee, s'ouvre sur une bataille galactique menée par le capitaine d'infanterie Kel Cheri sur une planète peu hospitalière. Elle est au service de l'Hexarcate dans la guerre contre les hérétiques, ceux qui ne respectent pas le haut calendrier. Se distinguant par des talents mathématiques utiles dans la guerre calendaire, elle doit mener à bien une mission en utilisant une arme très particulière : un fantôme. Celui du général Shuos Jedao, désormais l'ombre conseillère de Cheri, l'ex-capitaine devenant un général androgyne.

Binti, quant à lui, commence par un embarquement : Binti, une jeune Himba, doit aller étudier à l'université Oomza, loin de sa planète natale, la Terre. Elle est douée en mathématiques et sait non seulement utiliser mais également fabriquer des astrolabes, ce qui lui vaut d'être considérée comme une « harmonisatrice ». Le voyage tourne mal lorsque des Méduses, créatures intelligentes et belliqueuses, attaquent le vaisseau et y massacrent tout le monde à l'exception du pilote et de Binti (« Binti Ekepara Zuzu Dambu Kaipka



de Namib », comme elle se présente aux attaquants), qui doit son salut à une étrange pièce métallique, son *edan*. Elle n'en sort pas totalement indemne et devient elle-même en partie Méduse.

VOUS AVEZ DIT ALIEN ?

Deux héroïnes se voient donc « parasitées » par quelque chose d'étranger. Kel Cheri doit composer avec les habitudes et les souvenirs de Shuos Jedao, un homme qui était en vie plusieurs siècles auparavant. Un général dont la folie meurtrière est connue de tous, maintenu en « non-mort » dans un dispositif appelé « le Berceau Noir ». Au point que Jedao prend toute la place. Binti, en acceptant de devenir l'intermédiaire entre les Méduses et l'université d'Oomza, subit une métamorphose : ses cheveux sont désormais des tentacules. Elle était déjà une exception, la première Himba à étudier à Oomza, mais cette particularité supplémentaire contribue à l'isoler. Elle est une *outsider*.

Malgré les univers très différents proposés par Yoon Ha Lee et Nnedi Okorafor, certains questionnements sont assez proches. Cheri appartient aux Mwennin, une minorité dans le monde de l'Hexarcat, et choisit l'académie Kel et une carrière militaire, alors qu'elle aurait pu rester dans sa ville de Festin de Corbeaux ou être ingénieur chez les Nirai. Sous l'influence de Jedao, elle en vient à remettre en question tout le système de l'Hexarcat et participe à sa destruction. Elle n'agit pas seule et obtient notamment le concours des « serviteurs » (sortes de robots domestiques) qui ne sont guère plus que des meubles aux yeux de beaucoup d'humains. Binti aurait pu, pour sa part, rester chez les Himba et devenir une maîtresse harmonisatrice, digne héritière de son père. Mais elle choisit l'université Oomza ; et le voyage lui-même, avant même sa formation, bouleverse son existence. Des étudiants khoush lui sont hostiles, à cause de son alliance avec les Méduses (leurs ennemis) mais aussi de son origine, car ils considèrent les Himba comme inférieurs. Après sa formation, elle retrouve les siens, mais rien n'est plus comme avant. Elle finit par entreprendre un voyage dans le désert avec les « gens du désert », eux-mêmes considérés comme inférieurs par de nombreux Himba. Elle découvre la richesse de leur culture ainsi que sa parenté avec eux, les Enyi Zinariya, que son père avait toujours tue.

Il s'agit donc, dans les deux trilogies, de valoriser l'outsider, imprévu et imprévisible : le grain de sable qui peut enrayer la mécanique d'un monde



littéralement réglé comme une horloge dans l'univers de Yoon Ha Lee ; le traumatisme individuel qui agit comme révélateur au long cours dans l'œuvre de Nnedi Okorafor. Il s'agit aussi de réajustements face à un corps différent, entre autres dans le cas d'un changement de sexe (Haifa dans *Binti*, Zehun et dans une certaine mesure Cheri/Jedao dans *Le stratagème du corbeau*).

La science-fiction est célèbre pour ses aliens, extraterrestres qui n'ont rien d'humain, mais ici elle rappelle que les héros sont souvent au moins autant des figures atypiques, « étrangères », que les monstres qu'ils affrontent. Comme le dit Cheri dans une formule qui peut sembler paradoxale : « *Si j'essayais d'abattre tous les monstres de l'Hexarcat, je serais moi-même un monstre.* »

Ce qu'il reste des Juifs de Pologne

Mars 1968 n'a pas laissé de traces marquantes dans l'Histoire et ce mois a signé pourtant la fin, ou presque, d'une présence très ancienne, celle des Juifs en Pologne. Certes, il reste des Juifs en Pologne et l'antisémitisme trouve avec eux de quoi s'alimenter en permanence, mais la plupart ont quitté ce pays après ce que le grand philosophe Leszek Kołakowski a appelé « l'invasion des punaises ». Dans Affaires personnelles, la journaliste polonaise Agata Tuszyńska, auteure d'Une histoire familiale de la peur, de Wiera Gran, l'accusée et de La fiancée de Bruno Schulz, relate ce départ et ce qui l'a précédé ou provoqué.

par Norbert Czarny

Agata Tuszyńska

Affaires personnelles

Trad. du polonais

par Isabelle Jannès-Kalinowski

L'Antilope, 384 p., 23,50 €

« Ce récit choral d'émigrés de Mars 1968 retrace différentes expériences de l'exil, la privation du pays de son enfance, la perte de sa patrie. Il raconte également comment lutter pour soi quand on atterrit dans une autre réalité, comment trouver sa place à l'étranger, comment construire un nouveau monde avec lequel il faut – en partie – se familiariser ». Ainsi Agata Tuszyńska présente-t-elle en introduction ce livre riche, parfois foisonnant, au risque quelquefois de la confusion. Si on s'attache, en effet, aux noms des témoins, on risque de moins entendre les voix. Les histoires que chacun des protagonistes raconte sont classées selon des thématiques, comme autant de têtes de chapitres. Mais on oublie assez vite qui dit quoi, on perd le fil d'une histoire singulière. Le mot « choral » est en ce sens précieux. On s'y tiendra.

Trois grandes parties dans le récit d'Agata Tuszyńska : avant mars, les jours terribles, après. Avant, les enfants disent qui ils sont, qui sont leurs parents, quels liens ils entretiennent avec la judéité. Les jours terribles sont ceux de mars mais tout commence des années avant, dès 1960, quand, au sein de l'appareil, certains établissent des listes. On sait le pouvoir des listes. Mais un autre événement, qui concerne toute la Pologne de ces années-là sert de repère : l'interdiction, en

janvier 1968 des *Aïeux*, pièce de Mickiewicz dans laquelle les allusions à la Russie, le grand frère d'alors, dérangent le pouvoir. Des manifestations étudiantes s'ensuivent. En mars, parmi les anciens manifestants, on en vise surtout certains. Après, c'est le départ pour la Suède, le Danemark, la France ou Israël. Rares sont ceux qui restent en Pologne.

L'histoire des parents est exemplaire d'un siècle de fer qui a dévoré ses enfants. À la lecture de certains passages, on retrouve ce que Danilo Kiš écrivait dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch* dès les années 1970 : l'impression de voir une génération sacrifiée, une génération d'idéalistes brisée par les tueurs cyniques de la NKVD sur ordre de Moscou. La plupart de ces femmes et de ces hommes, nés à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e, ont cru dans le « Parti et la Patrie ». Ils ont espéré un monde plus juste, égalitaire. Ils ont rompu avec le shtetl, avec la religion, souvent avec la langue yiddish (ils l'utiliseraient plus tard pour se dire des secrets devant leurs enfants). Ils se sont engagés dans le Parti communiste polonais, ce KPP laminé comme d'autres partis communistes européens en URSS. Ils ont fait la guerre d'Espagne, « école de la vie » dans la brigade Dombrowski. Certains ont subi l'enfermement du ghetto, à Varsovie, Cracovie ou Lodz. Ils se sont quelquefois échappés, de façon miraculeuse, sont entrés en résistance. Beaucoup ont fui vers l'Est en 1939. Quand ils n'ont pas voyagé jusqu'à la Kolyma, ils ont pu combattre avec l'Armée rouge. À leur retour en Pologne, ces idéalistes, dont la foi dans le communisme était restée intacte, ont occupé des fonctions importantes au sein de l'appareil d'État, qui dans la

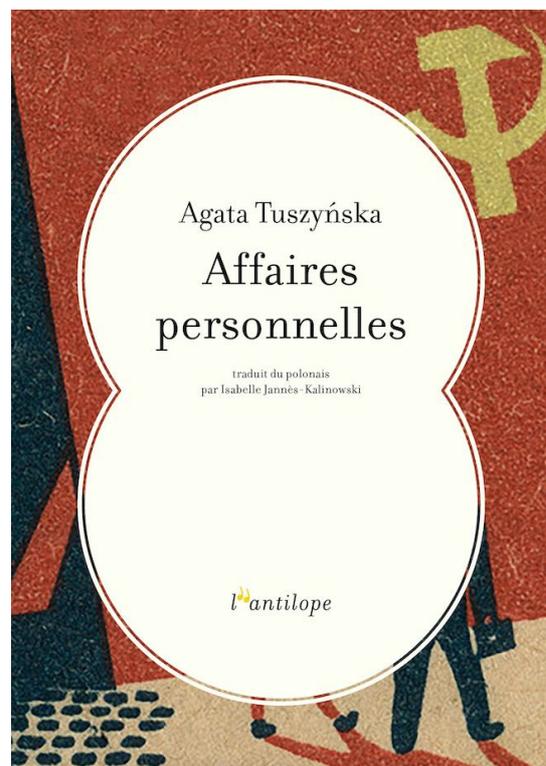
CE QU'IL RESTE DES JUIFS DE POLOGNE

police, qui dans le domaine culturel ou économique. La Pologne n'était que ruines, ils voulaient la reconstruire.

Cette génération avait des valeurs très fortes. Ces pères et mères étaient les « *champions olympiques de la morale* » et veillaient à ce que leurs enfants aient un comportement exemplaire. Les livres, le théâtre, faisaient partie de ce qu'ils transmettaient à leurs enfants. Ces enfants issus de familles juives restaient entre eux. Ils habitaient le même quartier résidentiel de Varsovie, allaient dans les mêmes colonies de vacances, vivaient en bande. Les fêtes et autres surprises-parties les rassemblaient ; ils étaient, dit l'un, « *isolés des autres* ». L'une des voix résume : « *La poésie gouvernait nos vies. On débattait. On vivait dans la passion, la curiosité. Nous étions un petit îlot dans la Pologne d'alors. Au milieu de l'océan de bêtise et d'absurdité de la Pologne populaire* ».

Pour le reste, et comme pour bien des rescapés, des survivants, leurs parents parlaient peu, ou pas. Sur leur judéité, ils étaient silencieux. La Shoah faisait partie de ces « *déchets radioactifs dangereux* ». Ou comme le dit un autre : « [Mes parents] *voulaient que leurs enfants vivent au présent, pas au passé, leur passé* ». Mais l'envie et la haine envers ces survivants restaient présentes. Leurs enfants en payaient le prix. Sans doute parce qu'ils vivaient dans de meilleures conditions que beaucoup d'autres, mais pas seulement. Dans bien des récits reviennent les clichés, les préjugés fondés sur l'ignorance. On s'étonne ainsi qu'à l'école, dans un pays communiste, des enfants sortent de classe au moment où un prêtre vient faire le cours de catéchisme. Un exemple parmi d'autres que je croyais propre à la seule avant-guerre, dans la Pologne conservatrice du maréchal Piłsudski. Le reste est plus connu, avec les vexations dans les lieux publics et les transports en commun, ou au sein des institutions.

Alors, quand Gomulka qualifie la génération des parents de « *cinquième colonne* », quand les pères et mères qui ont consacré leur vie à la cause communiste voient leur monde s'effondrer, le quai de la gare Gdanski devient le dernier lieu commun pour les jeunes. L'expulsion est brutale. Elle fait suite aux arrestations d'étudiants au printemps 1968 (pas du tout le nôtre ! Celui qui trouvera un écho à Prague jusqu'à l'été suivant). Ceux qui s'exilent doivent renoncer à la nationalité polonaise. Ils sont spoliés et partent avec un



petit bagage. Mais beaucoup sauront se reconstruire ; ils ont de la ressource et surtout ces valeurs si précieuses. L'un deviendra architecte au Danemark, l'autre « *planétologue* » à Grenoble, une troisième enseignera Gombrowicz, Hłasko et Konwicki à la Sorbonne. La vie en Israël est paradoxalement plus difficile, parce que la religion n'est pas leur fort – des années plus tard, les Juifs soviétiques connaîtront la même difficulté. Mais ils n'éprouvent pas de regrets. Ils retournent en Pologne pour certains, parce que quelques « *Juifs indécis* » y sont restés, parce que des « *Justes* » (rappelez-vous que la Pologne est le pays qui en a donné le plus grand nombre, alors que le danger couru était le plus intense) sont encore là, qui proposaient à leurs parents de les cacher de nouveau, quand « *l'invasion des punaises* » les menaçait. Rysiek Szulkin résume l'époque : « *La Pologne d'avant-guerre et celle d'après-guerre, d'un point de vue ethnique, sont deux mondes totalement différents. D'un côté une mosaïque multi-ethnique, d'un autre un bloc de béton mono-culturel. Les défenseurs de ce bloc devraient se rendre compte que cette Pologne mono-culturelle est le fruit des agissements de deux personnes, Hitler et Staline.* »

Être juif est toute une aventure. Être juif polonais, c'est l'être au carré, voire au cube. Qui-conque a hérité de cette histoire, à la fois trop simple par son horreur et trop complexe pour qu'on l'épuise en quelques lignes, sait ce qu'il en est. Le livre d'Agata Tuszynska le rappelle avec justesse et souvent avec émotion.

Le brasier des livres

L'enquête de L.A. bibliothèque retrace l'histoire du grand incendie de Los Angeles qui a embrasé plus d'un demi-million de livres le 29 avril 1986. La journaliste Susan Orlean recrée l'ambiance d'une grande caverne publique, dans un cheminement tout foisonnant de vies et de mémoires pour faire parler les cendres.

par Liliane Kerjan

Susan Orlean

L.A. bibliothèque

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Sylvie Schneiter

Éditions du Sous-Sol, 345 p., 23 €

Tout commence par une immense ironie dramatique : simultanément se déclenchent la catastrophe de Tchernobyl, ressentie à l'échelle de la planète, et un drame du feu dans la Cité des Anges, un incendie qui va connaître une couverture médiatique très limitée : c'est la survie du monde global, un accident nucléaire, face au crépitements d'un pâté de maisons de 1926, sept étages à l'angle de la 5^e Rue et de Flower Street.

Une bibliothèque publique donc, couleur fauve, élevée comme une proclamation, avec ses bas-reliefs aux visages de Virgile, de Léonard de Vinci et de Platon, des volutes, des mosaïques, des inscriptions anglaises et latines, un lustre représentant le globe terrestre, une rotonde qui abrite l'imposante statue en marbre de la Civilisation. Cette bibliothèque centrale s'érige en une geste, brandie comme une torche portée par une main de bronze.

Le 29 avril 1986, la sonnerie d'un détecteur branlant est suivie d'une fumée au magasin de littérature, filant le long d'une étagère allant de Robert Coover à John Fowles. Le feu ravage les livres pendant sept heures, avec des écroulements, des étagères fondues, des torrents d'eau, cinq jours à plus de 500 degrés Fahrenheit, et, jusqu'aux chevilles, des cendres.

Une tragédie pour la ville au regard de tous les trésors disparus, et une raison de plus de fouiller les mémoires. Susan Orlean s'investit et s'acharne dans une traque de plusieurs années, de manière à évoquer le grand incendie et surtout à

ressusciter la richesse d'un foyer de l'écrit et la périphérie humaine et culturelle de la bibliothèque. Journaliste au *New Yorker*, elle possède toutes les ficelles du métier pour susciter des rencontres, mener des entretiens, entendre des confidences ; mais, à titre privé, c'est aussi une assidue des rayonnages de livres depuis l'enfance. D'emblée, elle reprend à son compte la citation de [Jorge Luis Borges](#) dans *L'or des tigres* : « *J'ai toujours imaginé le paradis comme une sorte de bibliothèque.* »

Mais quel univers ? et quel paradis ? Susan Orlean plonge tous azimuts dans les coulisses et les archives d'un appareil composite, très divers, en prise avec la société californienne et avec l'air du temps dans cette ville sèche, crépitante, caniculaire. L'intérêt de ce travail documentaire tient à la diversité des sources, des observations et des témoignages, qui construit par juxtaposition la mosaïque d'un monde en ruche, largement méconnu du public venu a priori pour emprunter des livres. Elle est un lieu d'émerveillement pour le voisin Charles Bukowski, connaisseur de la porosité des lignes. À l'ouverture, en 1873, la première bibliothèque publique de Los Angeles, dont l'abonnement coûte 5 dollars par an, consiste en un espace de lecture exigü ; les hommes déposent leur chapeau à l'entrée, les femmes ont seulement une pièce réservée avec des magazines ; mais en aucun cas il ne s'agit de devenir des « obsédés de la fiction », de lire des livres vulgaires, sentimentaux ou douteux. Réserve aux plus riches et aux érudits jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la bibliothèque de L.A. s'est ouverte ; c'est l'ampleur de cette transformation opérée en cent ans qui est au cœur du livre.

La pose de la première pierre de la nouvelle bibliothèque est prétexte à la fête en 1925, un an après l'ouverture de la tombe de Toutankhamon et la création de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin qui électrisent le monde de l'art. Pour



LE BRASIER DES LIVRES

marquer l'événement, Los Angeles monte un très grand spectacle avec un millier d'enfants costumés, la brochure vante un cadre idyllique où « *l'esprit du visiteur s'accorde au message du*

poète, du prophète, du philosophe de l'artiste, du savant... Une légende devenue réalité, car c'est le refuge de nos meilleurs et plus vieux amis – les Livres ». La suite sera à l'avenant : Goodhue et les grands architectes sont à l'ouvrage – il s'agit pour eux de faire méditer sur le pouvoir de

LE BRASIER DES LIVRES

l'esprit humain et la puissance de la narration –, un peintre de l'atelier du maître John Singer Sargent entreprend un travail de six ans sur les fresques, tout doit frapper les imaginations et faire de la bâtisse un château de conte de fées. La circulation des livres s'accroît après le krach de 1929, la plaque tournante ne désemplit pas, guérit de ses péripéties – dont le tremblement de terre de 1971, qui fait tomber 100 000 volumes des étagères –, elle accueille toujours plus et toujours autrement, jusqu'au grand incendie.

Inscrite dans l'histoire de la destruction des bibliothèques (à ce sujet, on peut lire *Livres en feu* de Lucien X. Polastron, Denoël, 2004), depuis le premier autodafé signalé (Chine, 213, l'empereur décide de faire disparaître tous les livres d'histoire) jusqu'au bombardement de Sarajevo en 1992, la plus grande partie des pertes de Los Angeles touche au domaine de l'histoire des États-Unis. Mais ont aussi disparu des incunables, un in-folio de Shakespeare, des collections de cartes et de menus, des annuaires, des journaux, des atlas, des photos, des brevets, des manuels, des dessins, des partitions, tous ces témoins en bribes de la vie sociale et artistique d'une société.

La trame policière à l'arrière-plan tourne autour d'un jeune pyromane, blanc, célibataire, à découvrir et à confondre : un certain Harry Peaks, acteur à ses heures, coursier, mannequin, chauffeur, dilettante et fanfaron, qui rêve d'être célèbre. Passage au détecteur de mensonges, alibis et récits changeants, case prison à Hollywood pour interrogatoires, fortes présomptions, jalonnent une enquête difficile ; la ville le poursuit en justice mais l'incendie a englouti les preuves. Réouverture le 3 octobre 1993, 50 000 personnes retrouvent le chemin du Goodhue Building, dansent avec Barney le Dinosaur puis traversent la rotonde.

Auparavant, avec *Le voleur d'orchidées* (2018), Susan Orlean est passée d'un bouton d'orchidée de Floride aux guerres des Séminoles, cherchant réponse à ses questions. Ici comme ailleurs, son intérêt est caméléon, multiple pour faire avant tout la part belle à l'évolution de la grande bibliothèque : derrière les volumes alignés, des gens et des idées, des combats féministes et des projets, des captations de populations dont mêle les enfants, les nouveaux immigrants, les sans-abris, les indigents, les grouillots des studios d'Hollywood en mal de documentation, les visiteurs de

tout poil dans la file d'attente. Susan Orlean fait revivre les conservateurs opiniâtres, les vestales du livre, les documentalistes joyeux, les bibliothécaires passionnés, les idéalistes, les hippies et autres noctambules. Elle visite entrepôts et bureaux, fréquente pompiers et secrétaires, elle fait les comptes : 700 000 livres détremés, 2 ans de congélation des livres endommagés, 20 % récupérés, séchés puis reliés. Elle s'enquiert du développement de la fondation Bill et Melinda Gates pour la culture, suit les appels de levée de fonds du maire, Tom Bradley, lors de sa campagne « Save the Books ». Alphabétisation, services sociaux, prêts en ligne, bénévoles et mécénats, références par téléphone, lectures estivales, toutes les expériences nouvelles s'ajoutent et les salles de lecture sont bondées, 700 000 personnes franchissent chaque année le seuil de la bibliothèque : à chacun sa recherche et sa pulsion, car tout le corps social s'y abreuve. On s'y cherche, on s'y perd, on s'y retrouve, on se donne rendez-vous dans ce carrefour du monde. Le fourmillement humain donne la trame, le dynamisme l'intrigue de cette enquête hors normes.

Cet inventaire est aussi un clin d'œil à Ray Bradbury qui, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors que les bibliothèques européennes détruites fument encore, termine l'écriture du roman *Le pompier* et téléphone au chef du service de la sécurité incendie de Los Angeles pour lui demander le point d'inflammation du papier. La réponse, toute technique, Fahrenheit 451, donne aussitôt le titre définitif de ce chef-d'œuvre de science-fiction, devenu un classique et une vigie à travers cette phrase : « *Et quand ils demanderont ce que nous faisons, vous pourrez répondre : nous nous souvenons.* ». Ironie toujours, tous les ouvrages de Ray Bradbury alors en rayon à la bibliothèque périront dans l'incendie.

L.A. bibliothèque tient sa place comme un livre-gigogne, en forme de collection d'aperçus, de données rassemblées où chacun puisera au fil des rayonnages et des curiosités. Une démesure à l'américaine, « une histoire essentielle », un hommage à ceux qui ont le courage dément d'écrire et à ceux qui veulent lire, tous unis par un partage et un acte de foi. « *On se sent moins seul dans une bibliothèque*, confie Susan Orlean, *on participe à une conversation qui se tient depuis des siècles. C'est une effusion de murmures.* » Au-delà des chuchotements, c'est une nécessité qui toujours nous ramène au savoir, à la puissance de la narration et aux fortesresses de la mémoire.