

En

Numéro 109
du 15 juillet au 25 août 2020

Été 2020



Numéro 109

En attendant le Cent

L'été, généralement synonyme de changement de rythme (même si cette année, nous avons été conduits à en changer plusieurs fois), impose sa cadence aussi à notre journal. Chaque mercredi, du 15 juillet au 12 août, nous vous offrons une livraison de notre numéro 100, numéro anniversaire que la pandémie avait laissé en plan.

Nous avons imaginé un numéro spécial autour de « Cent numéros Cent », pour lequel nos collaborateurs ont choisi de vous présenter les centièmes numéros de revues ou de journaux célèbres ou moins célèbres, d'ici ou d'ailleurs, d'autrefois ou d'aujourd'hui. Elle sera accompagnée de la publication de textes sur l'actualité des livres.

Chaque jour, un nouvel article recensera des livres sortis au cours des mois derniers que les événements ont parfois rendus invisibles ou que nous n'avions pas eu le temps de traiter, de Mohammed Dib à François Sureau, d'Isidore Isou à Alix Payen, de Ben Lerner à Paul B Preciado, de Jacques Réda à Jacques Derrida.

Et le 19 août, nous vous présenterons nos premiers choix de « rentrée ». En attendant, laissez-vous aller à tous les changements d'air que les voyages hors de la chambre et dans les livres peuvent offrir. Avec l'application mobile, téléchargeable gratuitement sur AppStore et GooglePlay, *En attendant Nadeau* est transportable partout.

T. S., 15 juillet 2020

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](#).

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, 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, Gilles Lapouge

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

À la Une : © Jean-Luc Bertini

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

- p. 4 François Sureau**
L'or du temps
par Jean-Louis Tissier
- p. 7 Monstres & Cie**
par Hugo Pradelle
- p. 10 La constellation Dib**
par Khalid Lyamlahy
- p. 13 Lettre à Paul B Preciado**
par Stéphane Habib
- p. 17 Noël Mamère**
L'écologie pour sauver nos vies
par Alain Policar
- p. 19 Le vif de l'art**
par Paul Bernard-Nouraud
- p. 21 Luce d'Eramo**
Le détour
par Claire Paulian
- p. 23 Stéphane Benoist**
Le pouvoir à Rome
par Marc Lebiez
- p. 26 Côme Martin-Karl**
La réaction
par Marc Lebiez
- p. 28 Le temps Vichy de la France**
par Jean-Yves Potel
- p. 31 Emmanuel Alloa**
Partages de la perspective
par Paul Bernard-Nouraud
- p. 33 Fabien Courtal**
La société Lumière
par Feya Dervitsiotis
- p. 35 Plein le dos**
365 Gilets jaunes
par Philippe Artières
- p. 37 Esther Kinsky**
Le bosquet
par Jean-Luc Tiesset
- p. 39 Joël Gayraud**
L'homme sans horizon
par Alain Roussel
- p. 41 Elena Gianini Belotti**
Avant le repos
par Gabrielle Napoli
- p. 43 Jacques Réda**
Quel avenir pour la cavalerie ?
par Maurice Mourier
- p. 45 Jacques Réda**
Quel avenir pour la cavalerie ?
par Gérard Noiret
- p. 48 Marc Abélès**
Carnets d'un anthropologue
par Pierre Tenne
- p. 50 Benjamin Fondane**
Lévy-Bruhl,
ou le métaphysicien malgré lui
par Pascal Engel
- p. 53 Michel Chaillou et Jacques Roubaud**
Entretiens d'Étretat
par Jean-Pierre Salgas
- p. 55 Elizabeth Barrett Browning**
Aurora Leigh
par Marc Porée
- p. 58 David Nicholls**
Summer Mélodie
par Liliane Kerjan
- p. 60 Antonio Manetti**
La plaisante histoire du gros
par Paul Bernard-Nouraud
- p. 62 Ksawery Pruszyński**
Espagne rouge
par Jean-Yves Potel
- p. 65 Claude Roy**
Le voleur de poèmes
par Claude Tuduri
- p. 68 Gilles Lapouge (1923-2020)**
par Jean Lacoste
- p. 70 Rafe Blaufarb**
L'invention de la propriété privée
par Philippe Minard
- p. 73 Profession : oisif(s)**
par Marc Porée
- p. 76 René Lévy**
La mort à vif.
Essai sur Paul de Tarse
par Marc Lebiez
- p. 79 Dominique Grandmont**
Un homme de plus
par Odile Hunoult
- p. 82 Marie-Aimée Lebreton**
Jacques et la corvée de bois
par Nelcy Delanoë
- p. 84 Richard Rechtman**
La vie ordinaire des génocidaires
par Véronique Nahoum-Grappe
- p. 87 Giorgio Manganelli**
La crèche
par Sébastien Omont
- p. 89 Isidore Isou**
Antonin Artaud
torturé par les psychiatres
par Alain Joubert
- p. 93 Ben Lerner**
L'angle de lacet
par Steven Sampson
- p. 95 Doris Lessing**
Les agents sentimentaux
de l'empire volyen
par Sébastien Omont
- p. 97 Jacques Derrida**
Le calcul des langues
par Richard Figuier
- p. 99 Aux grandes femmes la Commune reconnaissante**
par Maité Bouyssy
- p. 102 Suspense (34)**
par Claude Grimal
- p. 105 Witold Gombrowicz**
Ferdydurke
par Georges-Arthur Goldschmidt
- p. 108 Divertimento**
par Thierry Laisney
- p. 110 Christopher Okigbo**
Labyrinthes
par Claude Mouchard
- p. 113 Famille Brontë**
Lettres choisies
par Shoshana Rappaport-Jaccottet
- p. 115 Sophie Eustache**
Bâtonner
par Benjamin Tainturier

Sureau-sur-Seine

« La Seine est le fleuve sur le bord duquel j’aurai passé l’essentiel de ma vie » : François Sureau ouvre son livre par cet incipit emprunté à l’épithaphe d’André Breton, « Je cherche l’or du temps ». « Des profondeurs d’un grand landau bleu à pneus blancs j’ai respiré un demi-siècle plus tard les derniers parfums de ce monde-là », ce n’est pas l’enfance sévère de Combourg, qui ouvre d’autres souvenirs. Plutôt l’évocation d’une société qui, dans ce temps perdu ou ce monde d’hier, ménageait le confort de sa progéniture dans un véhicule transgénérationnel.

par Jean-Louis Tissier

François Sureau

L’or du temps

Gallimard, 848 p., 27,50 €

Les fleuves sont des références politiques et poétiques, uniques, partagées, parfois disputées : le Rhin est un père, la Volga une mère, le Nil un dieu, comme le Gange. En France, la Loire a plus de prestige que la Seine, les Capétiens ont eu leur berceau dans la première avant de s’établir sur les bords de la seconde, entre les confluences avec la Marne et l’Oise. Dans le temps long, la Seine a été une servante docile de l’État, elle a hébergé sur ses rives le pouvoir politique, assorti de son Conseil, et aussi son Académie.

Fille de la nature et fil de l’histoire, la Seine irrigue plus qu’elle ne guide le récit de François Sureau. De ses sources en Bourgogne – dans la Côte-d’Or ! – en passant par Troyes – dont l’once médiévale est restée la mesure du précieux métal – et jusqu’à Paris, le fleuve est prospecté par l’auteur-orpailleur. Sa large batée retient l’or d’un temps millénaire, qu’André Breton dans son épithaphe déclare chercher, et que lui a trouvé, au point qu’il annonce un second volume qui accompagnera le lecteur jusqu’à l’estuaire normand.

Le prospecteur se donne deux compagnons fictifs, des réfugiés venant de confins animés de la Russie et de l’Ukraine, qui apportent un éclairage différent et d’autres parfums que ceux du monde bourgeois. Agram Bagramko et S. Grigoriev sont des partenaires d’anamnèse. Le premier est un peintre-écrivain, auteur d’un triptyque d’esprit surréaliste conservé au musée de Vancouver, *Ma source la Seine*, et d’une plaquette, « *texte assez*

énigmatique, écrit dans une belle langue simple ». La trajectoire de Bagramko part du pied du Caucase, rejoint les rives du Pacifique en passant par les quais de la Seine en crue surréaliste, Grigoriev, ancien colonel de Cosaques émigré, l’héberge pendant son séjour à Paris, jusqu’à ce que le professeur M., l’aïeul de l’auteur, les accueille dans sa propriété des Yvelines.

« *Le domaine de La Geneste est toujours là. La famille du professeur M. l’a vendu il y a quelques années, et c’est à présent un club d’équitation* ». Ce lieu, avec sa grande bibliothèque, complète le dispositif mémoriel, le landau y a sans doute roulé, les réfugiés fictifs y ont introduit une touche particulière. Avant d’être pris dans les servitudes périurbaines, ce haut lieu a abrité la sociabilité des notables d’hier: « *Les deux témoins du mariage du professeur M. après la Grande Guerre avaient été René Cassin et Bichelonne. Pendant la guerre La Geneste était occupée par un état-major de la Luftwaffe* ». La proximité de l’aéroport de Toussus-le-Noble explique sans doute cette annexion que l’entregent collaborateur de Bichelonne n’a pu lui épargner. Du début à sa fin, La Geneste balise le récit de François Sureau.

Pour que le lecteur se repère dans ce texte complexe et riche de temps et d’espace, on lui offre des aides : deux index, des noms de personnes et de lieux, une carte du cours amont de la Seine et un carton de Paris, sur lesquels les noms de personnes sont placés ou mis en Seine. « *La bibliothèque portative m’a longtemps fait rêver, dans le principe qui la justifie et le choix qu’elle révèle* », écrit l’auteur, au milieu du gué, page 442. Le volume dont dispose le lecteur réalise ce concept, il comporte trois livres (« Des origines à

SUREAU-SUR SEINE

Draveil », « Mystiques parisiennes », « Mes cercles dérangés »).

Le bassin-versant mémoriel de l'or du temps émerge de la Douix du Chatillonnais, révéree par les Gaulois, sacralisée par l'Église et qui a inspiré le poète Jacques Réda, avant qu'Agram Bagramko n'y trouve le sujet de son chef-d'œuvre trop méconnu. Dès le premier chapitre, on pressent que l'auteur assumera dans ses mémoires, et par ce pluriel, des références et des affinités différentes voire opposées. Ainsi, l'incipit de Breton fait paire avec une citation de l'évangile selon saint Matthieu. On distingue de part et d'autre du cours de la Seine une rive gauche qui serait celle de l'esprit surréaliste, scissions comprises : Breton, Aragon, Vaché, Desnos, Caillois, Ernst, De Chirico. Et une autre rive, militaire et religieuse : Mangin, Lyautey, Gallieni, Brosset, en uniforme, et en bure François d'Assise, Ignace de Loyola, Rancé, Thérèse d'Avila et Jean-Baptiste Porion, « *qui est sûrement l'un des plus grands esprits du XX^e siècle et que personne ou presque ne connaît* ».

Le livre est fait de retrouvailles et de découvertes. Aux premières, l'esprit de François Sureau apporte un éclairage nouveau, des précisions et des nuances ; les secondes nous apportent des pépites de l'or du temps, ignorées par les lacunes de nos curiosités et de nos lectures. Parfois, une copieuse note de bas de page nous livre des précisions nécessaires, comme pour Jean-Baptiste Porion. On appelle *placers* ces gisements alluvionnaires qui recèlent ces richesses : l'Ariège et l'Orb sont des hydronymes qui depuis longtemps désignent ces opportunités... La Seine a ses placers : ce sont à Paris les coffres des bouquinistes de ses quais.

Dans ces coffres, souvent spécialisés, on déniche des romans policiers. Le livre nous propose une biographie suggestive de Simenon, *Maigret-sur-Seine*, et un court essai sur le genre, son histoire, ses variantes, assorti du rappel du débat Borges-Caillois. Il y a aussi les étals consacrés à la BD ; plutôt que d'ajouter son analyse du monde de Tintin, François Sureau sollicite *Les aventures de Babar*, au motif apparent que le fleuve de Célesteville ressemble à la large Seine après Conflans. Mais la raison essentielle est le message de sagesse politique que livrent ces histoires, le chapitre « Babar à l'Élysée » n'est pas une fiction relatant l'accès à la fonction présidentielle du «

meilleur économiste de France »... Plus sérieusement, « *Babar est le rêve politique français, tout à la fois monarchiste, socialiste, laïc et moraliste, empreint pour finir d'un réalisme un peu amer* ». Hobbes, More, Engels, saint Augustin, sont convoqués pour éclairer les multiples facettes de ce régime qui ne trompe personne. « *La société des éléphants est dans le même temps une société d'ordre et une société sans classes.* »

Contrepoint de ce passage, celui sur les travaux et les jours du Conseil d'État. Là, dans un Palais resté Royal, l'exercice du droit administratif ne relève pas de pachydermes mais de « *demi-dieux* » dont les décisions sont inscrites au recueil Lebon, sorte de saint des saints « *à la poésie très rare, en partie double* ». Deux incendies, celui du Bazar de la Charité (1897) et celui du Crédit Lyonnais (1996), sont pris comme les révélateurs des transformations de la société française à un siècle de distance.

« *C'est l'Adjani dont le nom résonne comme l'anagramme de Nadja* » : François Sureau, lecteur de Breton et cinéphile, rapproche de manière virtuose ces figures de la beauté convulsive. Dans les multiples composantes de cet or du temps, une somme sous couvert de Seine, le lecteur trouvera selon ses intérêts, en suivant la pente du fleuve ou les signaux que sont les entrées des index, matière à méditer sur « *le trésor du neuf et de l'ancien* » (Matthieu, 13, 44-52). On a parfois envie d'engager une conversation avec l'auteur. Ainsi pour Victor Bérard : aujourd'hui, des esprits se voulant forts ricanent de son positivisme naïf qui a entrepris par une croisière méthodique de retrouver les lieux de l'*Odyssee*. François Sureau nous rappelle qu'outre ses recherches érudites sur l'Antiquité, Bérard a été un expert de la question d'Orient et des Balkans, et ses analyses vers 1990 sont réapparues tragiquement actuelles. « *Nul ne sait en revanche comment lui est venu, sur les bords de la Seine, le goût de la Méditerranée* », remarque-t-il.

Un géographe peut lui donner une piste, saisie quelques lignes plus haut dans la référence à son professeur de géographie, Vidal de la Blache. La Méditerranée tenait une grande place dans l'enseignement de Vidal. De cette expérience marquante à l'École d'Athènes, vécue vingt ans avant Bérard, il avait tiré une sorte de quintessence géographique, de la nature montagnarde et marine, des genres de vie, du pêcheur au pasteur en passant par l'arboriculteur des oliviers. Aussi, quand Bérard publie en 1902 *Les Phéniciens et*



François Sureau © Jean-Luc Bertini

SUREAU-SUR-SEINE

l'Odyssée, Vidal lui consacre, dans sa revue, les *Annales de Géographie*, une longue note intitulée : « La Géographie de l'Odyssée ». Le professeur et savant valide la thèse de l'auteur, son ancien élève, et on devine qu'il aurait aimé être embarqué : « *Mr Bérard est un géographe et un voyageur qui mérite considération et confiance, n'a-t-il pas dans ces parages odysseïens de la Méditerranée pénétré souvent jusque dans les criques et les replis que ne fréquentent pas les paquebots et où on ne parvient qu'à l'aide des embarcations que reconnaîtraient sans doute les*

héros de Homère ». Vidal en ce début de siècle résidait au 6 rue de Seine, il y rêvait sans doute à la Méditerranée en regardant les belles photos du livre de Bérard, prises par Boissonnas.

En 1950, Francis Ponge observe dans son essai *La Seine* : « *Elle coule au sein de la civilisation dont nous parlons la langue* ». Et il adresse son livre à André Breton, avec cette dédicace : « *l'un des seuls, je m'en persuade, à pouvoir le lire* ». La boucle, comme celle d'un ample méandre dont la Seine a le secret, semble bouclée.

Monstres & Cie

Les monstres font partie intégrante de notre univers culturel. Souvent exclus, ils n'en sont pas moins des figures majeures pour comprendre notre civilité, notre histoire, nos angoisses. Trois livres s'en saisissent et explorent ce qu'ils disent de nous-mêmes : une anthologie autour de l'ogre, une étude des figures du folklore russe et un essai d'Alberto Manguel sur les personnages de fiction.

par Hugo Pradelle

Martine Courtois

Dans la cuisine de l'ogre

José Corti, 272 p., 22 €

Annick Morard

Ouod. Autopsie culturelle des monstres en Russie

La Baconnière, 304 p., 21 €

Alberto Manguel

Monstres fabuleux

Trad. de l'anglais (Canada)

par Christine Le Bœuf

Actes Sud, 288 p., 22,50 €

Lorsqu'il reçoit le Golden Globe du meilleur réalisateur en 2017, le cinéaste mexicain Guillermo del Toro revient avec émotion sur la place des monstres dans son univers artistique et son existence même. Il bredouille : « *Depuis mon enfance, j'ai été proche des monstres, j'ai été sauvé et absous par eux. Parce que les monstres, je crois, sont les saints patrons de nos bienheureuses imperfections. Et ils permettent et personnifient la possibilité d'échouer et de vivre.* » Dans ses *Monstres fabuleux*, Alberto Manguel les aborde d'une manière voisine, lovés au cœur de notre imaginaire, terriblement proches, figures tout à la fois effrayantes et rassurantes. Il les perçoit non pas comme des figures répulsives ou effrayantes, mais, en les incorporant à la vie, comme des frères imaginaires, des monstres familiers qui peuplent nos solitudes. Réintroduits dans la communauté humaine, ils cheminent à nos côtés, nous accompagnent, nous ouvrent des voies d'existence qui ne renient pas nos contradictions.

L'écrivain argentino-canadien confie : « *Tous ces monstres fabuleux sont d'une fidélité si inconnue*

tionnelle qu'ils ne sont pas troublés par nos faiblesses et nos échecs. » Ce qu'il entend par monstres ici, ce sont les personnages fictifs, très fortement ancrés dans ses lectures enfantines fondatrices, qui l'accompagnent, lui permettent une circulation dans un univers culturel en même temps qu'une échappatoire à la réalité. Figures extraordinairement hybrides qu'il décrit dans une quarantaine de portraits assez enlevés. On y croise des personnages de fiction inévitables comme la Belle au bois dormant, le Petit Chapeau rouge, [Frankenstein](#), Dracula, Faust, Dom Juan ou Quasimodo, des figures mythologiques comme Lilith, Jonas, la Chimère, le Wendigo ou Satan lui-même. À ces archétypes, Manguel adjoint des personnages plus étonnants comme Sindbad, Queequeg, le capitaine Nemo, Long John Silver, Superman, Charles Bovary ou le grand-père de Heidi...

Galerie de portraits, micro-explorations d'œuvres ou d'univers, fantaisies érudites, *Monstres fabuleux* fait d'une collection un parcours intime qui esquisse une cohérence esthétique et intellectuelle, rassemble des obsessions, des inquiétudes, fait de la fréquentation d'êtres fictifs une lecture du monde. Comme toujours avec Manguel, c'est érudit, vif, habile. Mais si la mécanique du livre passionne – en témoigne une excellente introduction qui combine savoir et confidences –, la lecture de chacun des brefs essais peine à convaincre. On a un peu l'impression que ce livre découle d'une réflexion large et passionnante qui a apporté à Manguel une reconnaissance mondiale, mais qui, après ses œuvres majeures au tournant des années 2000 – *Une histoire de la lecture*, *Dans la forêt du miroir* et le *Dictionnaire des lieux imaginaires* (avec Guadalupi) –, semble un peu tourner en rond. On a compris sa théorie du lecteur comme métaphore et, si on est sensible à l'entremêlement du savoir encyclopédique et de

MONSTRES & CIE

l'expérience biographique, ces portraits en vrac semblent soit fort légers sur le fond, soit s'adresser à un public très peu informé. Demeure le lien qu'il instaure avec les créatures de l'imaginaire qui peuplent ou hantent nos existences, et Manguel parvient toujours à rendre sensible la manière dont des corpus intérieurs se forment, comment des figures ou des personnages s'imposent et influent sur notre manière de concevoir la vie, de relier nos expériences et, par là même, comment la fiction transforme le monde.

Les contes et les personnages qui les traversent deviennent souvent, à force de relire les mêmes histoires, des archétypes qui structurent nos imaginaires et nos psychés. Au point qu'on en oblitère parfois la richesse et les significations diverses. Personne ne lit exactement la même chose et tout le monde s'appuie à une mémoire commune. On lit les contes ainsi, par traits, comme des blocs, d'une manière vraiment particulière. En fait, on ne lit pas vraiment, on s'en souvient, on se les répète, on en varie les formes. La très belle collection de José Corti consacrée aux contes, « Merveilleux », s'emploie à rassembler, autour de thèmes ou de personnages, des multitudes de versions de ce même qui semble sans fin. Entreprise au croisement de la littérature et de l'ethnographie, ces volumes, très bien trossés, offrent une expérience de lecture assez fascinante : lire la même chose sous des formes diverses. On y reconnaît une pluralité formelle qui paraît sans fin en même temps que l'on reconnaît dans nos cultures des traits, des habitudes, des angoisses semblables.

Dans la cuisine de l'ogre se loge au croisement de l'essai et de l'anthologie. Un texte de près de cent pages de Martine Courtois ouvre le volume, alors qu'en regard elle nous propose plus d'une vingtaine de contes qui mettent en scène des ogres ou des personnages voisins. On lira ainsi des versions bretonnes, picardes, normandes, provençales, nordiques, américaines, kabyles ou maliennes... Certaines sont brèves, superbes, intenses, d'autres plus développées et moins univoques. Mais l'enjeu n'est en aucun cas la compilation ou la stricte comparaison de variantes d'une même trame. Ce qui compte, c'est ce qui se dégage de ces lectures confrontées. Ainsi, on désapprend à lire ce que l'on croit connaître parfaitement. On explore des formes littéraires, on s'intéresse à des formes narratives, à des dispositifs, on en goûte la variété ; on y retrouve des

émotions enfantines, des souvenirs refont surface au gré des variantes, on entend des voix familières... Mais on comprend aussi comment une communauté, ses peurs, ses angoisses, s'expriment dans la manière de raconter, de revenir aux mêmes schèmes narratifs, comment on envisage notre socialité, nos interdits et nos habitudes. On se passionne pour des traits culturels, des manières de raconter et d'envisager la fiction. On traverse des espaces culturels extrêmement disparates mais qui se recourent sans cesse.

Martine Courtois propose une lecture élargie qui considère l'ogre, non pas comme un monstre dévoreur de bambins innocents, mais comme une figure complexe, civilisée. C'est dans la permanence de traits culturels qu'elle cherche des rapports pour se défaire d'une lecture cliché qui le cantonne à un rôle secondaire, brutal et sauvage. Elle nous rappelle que l'ogre est un monstre paradoxal, qui se met à table, qui cuisine, qui « savoure ». Maître de ses pulsions, il échoue dans ses tentatives de dévoration car il lui manque la subtilité de la parole et de la ruse. Elle refuse d'en faire un repoussoir ou de le cantonner dans l'effroi, de le réduire à sa différence. Elle nous rappelle que « *les ogres sont de chez nous [...], ils ne sont pas hors de la civilisation* ». C'est une figure sophistiquée, qui maîtrise le feu, goûte les « *friands morceaux* », possède un logis confortable, souvent un troupeau, abrite une famille nombreuse et aimante... Martine Courtois propose ainsi, à travers un corpus qui surprend sans cesse, une contre-lecture d'un contre-héros qui nous fait éprouver nos existences, notre civilité, donne forme à nos peurs et à nos manques essentiels.

Le monstre ne se résume pas à sa différence ou à sa perception. C'est un révélateur, une forme qui fait se décaler nos univers et la perception que l'on en développe. Ainsi, dans l'introduction de son livre passionnant consacré aux monstres en Russie, Annick Morard écrit d'emblée : « *Le monstre dérange, il fait désordre : c'est un fâcheux qui brouille les cartes, modifie les systèmes de représentations et, par conséquent, les habitudes intellectuelles et comportementales. Il force à déplacer, ou plutôt élargir les cadres de pensée et d'action. Bref, le monstre s'offre comme un défi – un défi épistémologique, éthique et esthétique.* » Morard, spécialiste de la littérature et de la culture russe, en particulier soviétique, propose une réflexion très riche reliant l'histoire culturelle sur la longue durée à la manière dont les écrivains y participent. D'un côté, elle

MONSTRES & C^{IE}

recontextualise avec beaucoup d'à-propos la place physique et mythologique du monstre dans l'histoire culturelle russe – de Pierre le Grand à la perestroïka pour aller vite – et, de l'autre, elle étudie un corpus d'une grande richesse, centré sur les années 1920 et 1930. Mais – et c'est là la grande force d'*Ourod* (un des termes russes qui désignent le monstre) – elle préfère proposer, plutôt qu'une lecture historique et continue de l'histoire culturelle, des nœuds esthétiques qui condensent les enjeux de cette figure tout en cristallisant les modalités de représentation.

Outre qu'on peut apprendre beaucoup de choses sur l'histoire de la Russie en lisant cet essai aux confluents de l'histoire, de l'ethnographie et de la littérature, on y réalise la place singulière du monstre dans sa culture (les explications lexicales qu'elle donne sont d'une grande richesse), la manière dont il est perçu au gré des grands changements culturels qui balayent ce pays-continent. Annick Morard fait du monstre une figure continue qui scande l'histoire d'une société, en montre les changements épistémologiques, témoigne de l'évolution des mœurs, des représentations, des conceptions intellectuelles, philosophiques et scientifiques sur plus de trois siècles. On passe ainsi de la *Kunstkamera* de Pierre le Grand aux *freak shows* de la première moitié du XX^e siècle, découvrant des imaginaires qui vont des monstres mythologiques à la Baba Yaga (cousine de l'ogre), des siamois ou des hirsutes jusqu'aux géants et aux hybrides... Mais, plutôt que de présenter une galerie de monstres considérés à différentes époques, Annick Morard fait de cet exclu un révélateur des grands basculements moraux, intellectuels et politiques, l'incarnation du regard que nous portons sur nos situations et nos idées.

Son livre – dont la construction est assez complexe vu le nombre d'enjeux qu'elle considère – est porté par l'idée que la figuration du monstre, sa place, la manière dont on le perçoit ou s'en sert, s'amplifient dans les grands moments de transition civilisationnelle. C'est pourquoi Annick Morard s'appuie sur des textes et des écrivains de la période qui court de la révolution de 1917 aux grandes purges staliniennes. La manière dont s'articulent les textes étudiés (même si parfois, comme nombre d'universitaires, elle cède à une tentation d'hyperprécision un peu gênante) traverse, malgré la restriction temporelle, tous les enjeux historiques et culturels que le livre déploie.



Les textes de Mikhaïl Ossorguine ou de Iouri Ty-nianov sont passionnants, comme ceux plus connus de Zamiatine, Maïakovski et Boulgakov. Et ceux que l'on ne connaissait pas donnent grandement envie d'aller se plonger dans des œuvres, en particulier celles d'Andrei Sobol et d'Alexandre Tchajnov... Ces textes, leurs auteurs, dessinent, en passant par la figure du monstre qu'ils abordent avec une diversité formelle et idéologique très variée, l'histoire et les crises qui font s'articuler une société très complexe en passant par le sérieux et le comique, l'anticipation et la fable, le réalisme ou la fantaisie... Ils réfléchissent l'utopie par le biais de la figure monstrueuse ; ils conçoivent la marge, l'atypique, comme des lieux d'incarnation du collectif et du temps qui passe ou se rompt.

Comme l'écrit Annick Mourard, lire ces textes, penser les évolutions culturelles de la Russie par l'intermédiaire des monstres revient à « *tordre la pensée* ». En lisant *Ourod*, on pense par le devers, on envisage l'histoire, la culture, les représentations, d'une manière altérée, révélatrice. Comme chez Alberto Manguel et Martine Courtois, le monstre n'est pas réduit à son altérité ou à sa différence. Il est envisagé comme un autre nous-même, une forme aigüe de l'existence en quelque sorte. En lisant ces livres qui portent un regard modifié sur le monde et notre intériorité, on ne se placera jamais du côté de la morale. Car, si les monstres sont séparés des autres, qu'on les envisage de manière répulsive ou au contraire positive, l'enjeu est de les reconnaître comme une part essentielle de notre civilité et comme des figures centrales de nos sociétés.

La constellation Dib

Le centenaire du grand écrivain algérien Mohammed Dib (1920-2003) méritait bien qu'on s'arrête sur son œuvre magistrale, à la fois ancrée dans l'histoire et la société de sa terre natale et ouverte à l'appel de l'universel. La revue Europe a eu l'excellente idée de consacrer son numéro estival à Mohammed Dib, mais aussi à Jean Sénac (1926-1973), à travers deux dossiers particulièrement riches et instructifs, coordonnés respectivement par Hervé Sanson et Guy Dugas. Le mot qu'on serait tenté de retenir est celui de « constellation », utilisé par Dib pour qualifier son œuvre. Cette « œuvre-constellation » traverse les genres littéraires et les périodes historiques selon une éthique responsable et une esthétique exigeante qui continuent d'inspirer de nouvelles lectures, perpétuant l'image inaltérée « d'un Dib créateur aux multiples facettes ».

par Khalid Lyamlahty

Europe, n° 1094-1095-1096
« Mohammed Dib/Jean Sénac »
350 p., 28 €

Mohammed Dib
Formulaires
Seuil, coll. « Points », 128 p., 6,90 €

Mohammed Dib
Tlemcen ou les lieux de l'écriture
Barzakh/Images Plurielles, 144 p., 28 €

L'empreinte laissée par Dib dans l'espace littéraire francophone est considérable. [Albert Memmi](#) voyait en lui un précurseur au même titre que Jean Amrouche et Mouloud Mammeri. Pour Habib Tengour, Dib a donné aux écrivains algériens « la sérénité d'écrire » dans cette langue française qu'il associait à « une transparence obscure », à la fois féconde et inépuisable. Dès sa célèbre trilogie algérienne (*La grande maison*, 1952 ; *L'incendie*, 1954 ; *Le métier à tisser*, 1957)), qui scrute la misère d'un peuple sous domination coloniale tout en enracinant l'acte d'écriture dans la culture du terroir, Dib s'emploie à mener et à renouveler une quête de sens qui continue de résonner parmi ses confrères.

Dès lors, on comprend l'émotion palpable qui traverse les témoignages très personnels d'Ab-

delkader Djemaï et de Samira Negrouche, le premier soulignant cette « communion avec les êtres » qui caractérise le regard de Dib, la seconde voyant en lui à la fois « un Père » qui veille et une enfance qui parle aux tumultes de l'Algérie actuelle. En interrogeant sans cesse ce que Charles Bonn nomme le « pouvoir et l'impouvoir de la parole » à travers une panoplie de stratégies scripturales allant du dédoublement à la distanciation, Dib ouvre la voie à une modernité poétique lumineuse qu'il partage avec Sénac, « citoyen de beauté » et soleil assassiné dont il salue la « mémoire vivante » en 1973. Le dossier consacré au compagnon des revues *Forge* et *Ter-rasses*, avec, entre autres, des contributions signées René de Ceccatty, Dominique Combe et le regretté Pierre Rivas, restitue la vitalité et la dualité d'un Sénac trop souvent incompris, déchiré entre la ferveur et les désillusions de son engagement anticolonialiste mais renaissant dans l'audace éclatante de ses « corpoèmes » aux accents à la fois érotiques et métaphysiques.

L'esthétique dibienne, quant à elle, objet d'un long article de Naget Khadda, combine à la fois le legs de l'oralité, le syncrétisme culturel et le « souffle mystique » de la terre natale. L'œuvre de Dib est une constellation de variations sur le non-dit des signes, la perte et le retour du sacré, l'éternelle irruption de l'enfance et la rencontre renouvelée de l'Autre. À ce sujet, Catherine Brun

LA CONSTELLATION DIB

part d'un échange entre Dib et Derrida repris dans *L'arbre à dire* (1998) pour montrer que le « nous » et les « autres » sont, dans l'œuvre dibienne, en interaction et en télescopage permanents. Travaillant en « orfèvre inspiré » et en « artisan inquiet » selon Salim Jay, Dib sculpte ses textes autour du rapport à l'ici et à l'ailleurs. Cet effort est guidé par une attention particulière aux paysages, notamment dans sa tétralogie nordique (*Les terrasses d'Orsol* (1985) ; *Le sommeil d'Ève* (1989) ; *Neiges de marbre* (1990) ; *L'infante maure* (1994)). Ici, note Angelica Ammar, l'exil est abordé « d'une façon oblique, furtive », permettant à l'auteur de retrouver « le désert algérien dans la neige finlandaise ». En plus de cette dynamique spatiale, de nombreux contributeurs, à l'image de François Desplanques, soulignent à juste titre « l'acuité et l'originalité du regard » dibien, une sensibilité aiguisée qui irrigue et façonne l'univers de ses écrits.

Déjà théâtrale dans son rapport aux genres et aux langages, comme le suggère le thème du colloque de Cerisy qui lui sera consacré en septembre prochain, la constellation Dib éclaire le visage du dramaturge : *Mille hourras pour une gueuse*, créée au festival d'Avignon en 1977 et publiée aux éditions du Seuil trois ans plus tard, *Le vœu de la septième lune*, parue en janvier dernier aux éditions El Kalima à Alger, et la pièce inédite *La fiancée du printemps*, radiodiffusée en 1965 et 1986 et reproduite en partie dans le numéro. Ayant recours dans cette dernière à l'effet de cercle magique hérité de l'art populaire de la *halqa* et projeté dans le quotidien d'un village algérien, Dib se joue des frontières entre la réalité et l'au-delà pour tenter « un retour aux origines du théâtre » et interroger à la fois l'irruption du mythe et la manière dont « il nous agrège aux autres ». Les autres inédits inclus dans le numéro comprennent un texte où Dib définit le projet de son roman *Qui se souvient de la mer* (1962) comme exploration d'un infra-réel à partir d'images et de visions oniriques, un hommage à l'œuvre de Jean Pélégri où il reconnaît « l'âme » de l'Algérie, et un conte bref qui éclaire les ressorts de son imaginaire et rappelle sa contribution peu connue à la littérature jeunesse.

(Re)lire Dib exige de se déplacer suivant des orbites mobiles et interconnectées. L'étude génétique de ses textes par Karolina Resztak, Ab-

dellah Romli et Claire Riffard éclaire sa maîtrise de l'exercice de la réécriture, rythmé par une pratique assidue de la refonte textuelle, une recherche formelle continue, mais aussi, comme le montre Tristan Leperlier au sujet d'une nouvelle de *La nuit sauvage* (1995), « un travail d'universalisation ou d'euphémisation de l'enjeu politique » à la faveur d'un questionnement plus large des ambiguïtés de la société algérienne. D'autres contributions, notamment autour de son dernier livre, *Simorgh* (2003), éclairent l'humanisme dibien qui puise ses sources aussi bien dans la réécriture des mythes que dans une forme de polyphonie civilisationnelle. Enfin, les textes de Jean-Pierre Chambon, de Pierre Joris et de Satoshi Udo donnent à lire les résonances intertextuelles de l'œuvre dibienne en Amérique et au Japon, faisant de lui le repère d'« une synchronicité » intercontinentale.

Dans la constellation Dib, le poète n'est jamais loin du romancier, élevant les mots pour « atteindre / le printemps et l'étoile », d'après son poème « Temps mort » publié par [Frédéric Jacques Temple](#) en 1949. Cet élan poétique est saisi par [Abdellatif Laâbi](#) qui voit en son confrère le « subversif tranquille » promenant son « œil du cœur » à travers les tragédies du monde. Comme la prose qu'elle habite et régénère, la poésie de Dib est une réserve de sens. Dans le très classique *Ombre gardienne*, recueil paru en 1961 avec une préface d'Aragon, Tenguour lit « l'étrangeté de la parole poétique limpide » qui se construit et se façonne sous les yeux du lecteur.

Chaque poème de Dib, dans les mots de James Sacré, est un « corps qui prend forme en notre corps », une constante métamorphose du verbe, entre la clarté des titres et l'opacité des univers qu'ils suggèrent. Cette dynamique s'enrichit d'une musicalité basée sur la variation des répétitions phoniques et lexicales et se rapprochant du jazz « par son rythme prosodique et syntaxique », comme le montre Ismaïl Abdoun à propos du recueil au titre révélateur, *L'enfant-jazz* (1998).

Le lecteur retrouve cette musicalité dans le recueil *Formulaires* (1970), republié en poche par les éditions du Seuil. Ici, les poèmes sont organisés en suites titrées et agrémentées de dédicaces, notamment à Aragon, Pierre Seghers ou Jean Cayrol. Dans cette poésie des murmures et des paysages, le lecteur est interpellé dès

LA CONSTELLATION DIB

l'exergue : « *je t'apporte mon visage / lunaire et très bas / marcheur avançant dans son ombre* ».

La première partie, placée sous le signe obsessif du temps, entre un « *passé de preuves et d'enfance* » et un « *futur qui songe* », met le sujet lyrique aux prises avec la marche des saisons. Sous l'égide de Claude Lorrain dont l'évocation de la peinture referme la dernière série, le poète paysagiste accueille son exil, convoque « *les objets les plus absents* », tend l'oreille pour écouter « *la parole approchée des choses* » ou pour raviver « *le souvenir d'un soleil de mer / restitué par l'aube maternelle* ». Cette tonalité nostalgique se prolonge dans la deuxième partie à travers une mise en dialogue avec l'élément corporel. La poésie de Dib se fait sensuelle et voyageuse, retraçant la « *forme nocturne* » des mains ou « *l'orageuse souveraineté des jambes* ». La volupté dibienne est rythmée par une suite de glissements du corps à la nature et vice versa, donnant à lire des poèmes frissonnants à chaque « *détour et retour de tendresse* ». Enfin, la dernière partie offre une prose poétique où l'on reconnaît l'empreinte de l'écriture automatique. Ici, le lecteur assiste à un enchevêtrement des mots, une danse des signes et des ombres d'où émerge, porté par le souffle poétique dibien, un « *langage souverain incompatible secret noyé dans l'écorchure universelle* ». À bien des égards, *Formulaires* donne un aperçu de ce subtil mélange de fraîcheur et de lumière qui définit l'écriture de Dib, une forme de délicatesse ouverte au désir de vie et à la jouissance du dire.

On ne peut goûter pleinement cette délicatesse sans revenir aux pages de l'intemporel *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, republié en co-édition par Barzakh à Alger et Images Plurielles à Marseille. Paru pour la première fois en 1994, l'ouvrage comprenait des photos prises par Dib dans les rues de Tlemcen en 1946, d'autres par Philippe Bordas en 1993 et des textes de l'auteur datant de la même année.

En conservant uniquement les textes et les photos de Dib, enrichies d'une sélection de prises inédites, l'ouvrage accentue le regard de l'écrivain-photographe et enrichit ce que Bordas nomme dans sa contribution à la revue « *les fétiches d'avant l'écriture* » dibienne. Oscillant entre les photos des années 1940 et les mots des années 1990, le livre éclaire le désir reconstitué

d'une œuvre constamment à venir. Comme le souligne l'écrivain algérien arabophone Waciny Laredj dans sa préface, on est face au « *récit d'une enfance perdue à tout jamais qui se dit au présent* ». Sublimée par le regard de Dib enfant, la photographie se fait le miroir d'une écriture ancrée dans la mémoire régénérée des lieux.

Au fil des pages, le lecteur découvre ce que Dib nomme le « *secret travail d'identification et d'assimilation* » entre la conscience et le paysage. Ce dernier se décline suivant plusieurs espaces-clés à l'image du patio ou « *wast dar* », centre de la maison aux allures de « théâtre », ou de cette table basse ou *meïda*, transformée en plan de travail. De « *l'intimité du pain* » préparé par la mère au four banal qui « *ne brûle que pour votre bien et délectation* », Dib rallume les étoiles de la ville natale et déterre ces lieux disparus tels le marché du Médresse, vestiges d'une harmonie tissée par la matière tenace du souvenir.

Avec une douceur frémissante, l'auteur interroge les clichés en noir et blanc, restitue les conversations et les émotions de l'époque, évoque les jeux de l'enfance intrépide, se remémore pêle-mêle les marchandages de la grand-mère au marché, les fleurs plantées sur la tombe du père, la musique lointaine d'un joueur de luth ou le souvenir des festivités célébrées à proximité d'une source d'eau. À l'image de ces trois rochers qui « *offrent l'apparence de mythiques et derniers voyageurs traversant un désert* », la poésie du texte dibien accompagne les jeux d'ombre et de lumière, glisse au gré des réminiscences entre le corps figé d'un enfant et la silhouette élancée d'un minaret, entre l'éclat intact d'une tenue traditionnelle et le charme discret des dédales de la ville. Avec Dib, on comprend que le paysage est ce « *témoin des origines* » qui veille sur la plume, que le vécu est « *une grille pour lire le monde* » d'antan et esquisser celui à venir.

En refermant le livre, le recueil et la revue, la nostalgie du lecteur laisse place à l'ivresse des retrouvailles. Par-delà ses lumières et ses variations, la constellation Dib nous fait toujours croire à « *l'exploit de l'esprit / et l'effort de l'encre qui efface et retrouve* » : douce fascination devant le dynamisme de cette écriture exigeante qui ne cesse de réinventer ses lieux et de repousser ses horizons. Comme le résume Tengour, « *Dib nous a tout dit mais son dire reste à découvrir* ».

Lettre à Paul B Preciado

En novembre 2019, le philosophe Paul B. Preciado scandalise une partie des psychanalystes français : devant l'École de la cause freudienne (ECF), il vient de plaider pour une autocritique de la psychanalyse, l'abandon des normes de genre, une véritable « décolonisation de l'inconscient ». Diagnostiqué « malade mental » parce que se définissant hors de la différence sexuelle, il reprend à son compte la nouvelle de Kafka Rapport à une académie, où un singe raconte à des scientifiques son apprentissage contraint du langage humain. Le « rapport pour une académie de psychanalystes » de Preciado a, depuis, été publié et largement attaqué. Dans En attendant Nadeau, l'analyste Stéphane Habib affirme sa pleine adhésion aux propositions de l'auteur et ouvre le programme d'une psychanalyse « qui accueille ce qui vient », se donnant ainsi un avenir.

par Stéphane Habib

Paul B. Preciado

Je suis un monstre qui vous parle.

*Rapport pour une académie
de psychanalystes*

Grasset, 128 p., 9 €

Cher Paul B. Preciado,

Oui.

Merci.

J'hésite, pour commencer, entre les deux.

Ne sachant faire autrement que compliquer le deux (et il n'y a pas de doute, déranger le massif de la différence sexuelle est une complication radicale du deux et l'impossibilisation du jeu des oppositions trop simplement binaires), se bousculent sous mes doigts les « Merci oui », « Oui merci », et autres « Oui, oui, merci, oui ».

« Merci pour votre oui ».

Étant à un point et une lettre de m'adresser alors à vos oreilles. Voilà peut-être ce que je peux vous écrire de mieux. Et ce parce que, justement, vous avez entendu quelque chose de ce qui est en jeu en vue de la survie de la psychanalyse. Quelque chose d'insupportable à beaucoup.

Mais n'oublions pas, n'oubliez pas, que beaucoup, c'est beaucoup, mais pas davantage. « Lorsque j'ai demandé aux institutions psychanalytiques de prendre leur responsabilité face à la transformation actuelle de l'épistémologie sexuelle et du genre, une moitié de la salle a ri-golé, tandis que d'autres ont hurlé, ou m'ont demandé de quitter les lieux. »

Tiens, c'est drôle, en écrivant vos mots, je vois telle scène du film de John Huston, *Freud, the Secret Passion*, celle où le jeune Freud essaie d'exposer ses théories sous les huées et les insultes de l'Académie de médecine.

Oui, merci pour votre oui, car « oui » est, je le crois, très précisément ce que vous dites à la psychanalyse.

Qu'est-ce que c'est que dire oui à la psychanalyse aujourd'hui ? C'est l'appeler à se laisser ouvrir par ce qui vient. À être déformée, transformée, métamorphosée. À s'écrire de nouveau.

Vos mots de la fin, qui à la lecture annoncent un commencement encore, ne laissent planer aucun doute : « *Peut-être que seul ce processus de transformation, aussi terrible et démantelant qu'il puisse vous sembler, mérite aujourd'hui d'être à nouveau appelé psychanalyse.* »

Appel à la psychanalyse à se faire à nouveau psychanalyse.

LETTRE À PAUL B. PRECIADO

Si je m'adresse à vous maintenant en vous lisant dans *Je suis un monstre qui vous parle*, c'est pour vous dire très précisément cela : que cet appel n'est pas sans réponse. Qu'il y a un « oui » de la psychanalyse au « oui » que vous lui adressez depuis la possibilité de son avenir. Que la psychanalyse – ah, qu'il m'est pénible d'écrire « la » – telle que je la pense, la théorise, l'écris, l'enseigne, la pratique et la désire, est ce qui doit s'entendre comme *accueil de ce qui arrive*.

Alors je pourrais tresser sans réserve, à cette « définition » que je vous propose, la vôtre qui n'est autre que la condition de la survie de la psychanalyse : « *La psychanalyse est face à un choix historique sans précédent : soit elle continue à travailler avec l'ancienne épistémologie de la différence sexuelle et légitime de facto le régime patriarco-colonial qui la soutient, devenant ainsi responsable des violences qu'elle produit, soit elle s'ouvre à un processus de critique politique de ses discours et de ses pratiques.* »

Évidemment, lorsque j'ai lu cela, je savais que vous alliez vous faire un nombre incalculable d'amis. Des amis ricaneurs. Des amis pris par l'urgence de vous annuler, de vous raturer. En effet, sous telle plume, dans tel journal daté du jour même de la parution de votre texte – c'est dire s'il était pressant, non pas de vous faire taire, c'était déjà fait, mais immédiatement de se mettre à effacer vos phrases. On pense au Moïse de Freud, non ? : « *Il en va de la déformation d'un texte comme d'un meurtre. Le difficile n'est pas d'exécuter l'acte mais d'en éliminer les traces.* » J'ai pu lire : « *On peut se demander ce que Preciado est venu faire dans cette galère. Pourquoi a-t-il accepté de se livrer en pâture à des praticiens cherchant à l'humilier ? En tout cas, il invite sérieusement la communauté freudo-lacanienne mondiale à le rejoindre dans son combat en faveur d'une "psychanalyse mutante". Avec un tel manifeste, il se désigne comme le thérapeute en chef d'une rébellion transgénérée qu'il juge aussi centrale pour l'avenir de l'humanité que la révolution climatique. Mais qui voudra le suivre dans cette "cage" psychanalytique fantasmatique, sans échappatoire vers une possible liberté ? À force de se prendre pour Peter le Rouge et Franz Kafka réunis, le "monstre qui parle" risque fort d'avoir accouché d'une académie de la bêtise universelle, façon Gustave Flaubert [1].* »

Bêtise ? Vraiment ? Et en était-il de cette « *académie de la bêtise universelle* », Jacques Derrida, dont c'est un euphémisme de dire que l'inquiétude pour ces questions très précisément et à l'endroit de la philosophie et à l'endroit de la psychanalyse se sera aiguisée du début à la fin de son œuvre et de sa vie ? Par exemple (on pourrait en prendre cent autres) quand, lors des « États généraux de la psychanalyse », il demanda : « *Sera-ce toujours la même structure théâtrale ? Sera-ce encore demain, au prochain millénaire, le même modèle, le même dispositif, la même famille théâtrale ? Sera-ce le théâtre de la même famille, une famille toujours plus ou moins royale, plutôt patriarcale et hétérosexuelle, installée dans la différence sexuelle comme opposition binaire ?* » (Je souligne). Puis, quelques secondes plus tard : « *Pourquoi la psychanalyse ne prend-elle jamais pied dans le vaste territoire de la culture arabo-islamique ? Sans parler de l'Orient extrême. Plus largement, vous vous demandez pourquoi la psychanalyse reste, sans y pénétrer, et sans illusion mosaïque de terre promise, au bord externe de l'immense majorité des hommes et des femmes qui peuplent la surface d'une terre en voie dite de "mondialisation".* »

Domage, donc. Domage que ce soit ce rire-là du ressentiment et non les autres, ceux du oui à ce qui pense, à ce qui dérange, à ce qui bouleverse, à ce qui inquiète, à ce qui oblige, à ce qui altère, que déclenchent vos propositions. Chez les unes et chez les autres. Mais oui, dommage, car ce qui vient, ou ce qui arrive, c'est nécessairement cela, entre autres, que vous évoquez. La grande affaire à venir pour la psychanalyse, la grande affaire à venir pour la pensée.

Alors voilà, très cher Paul B. Preciado, je vous écris maintenant sans vous connaître pour vous dire qu'une psychanalyse réactionnaire est un oxymore. Qu'une psychanalyse réactionnaire, c'est de la réaction mais ce n'est pas de la psychanalyse. Que la psychanalyse comme accueil de ce qui vient est le mouvement interminable d'être accueillie et altérée en même temps qu'elle ne peut pas ne pas être fendue par ce qui arrive. Il faut la faille, la fente, la brèche et les brisures. Que de cela on ne peut déduire autre chose que la nécessité incessante de faire voler en éclats son et ses épistémologies et de recommencer toujours et encore à en écrire d'autres et d'autres.

Votre livre est précieux car il rappelle – qu'importe que 3 500 psychanalystes et quelques autres le sachent ou l'ignorent, l'acceptent ou le

LETTRE À PAUL B. PRECIADO

refusent – que nous sommes à un moment très particulier de l’histoire de la psychanalyse. Moment que je crois de sa nécessaire relance, moment de sa reprise. Ma préoccupation et mon travail quotidien visent à interroger et à désirer faire exister l’avenir de la psychanalyse, à la penser de manière telle que son avenir ne soit pas le simple synonyme d’un futur (ce qui ne serait déjà pas si mal), mais bien le nom de sa structure, autrement dit à faire en sorte qu’elle reste déterminée, inquiétée, bouleversée, dérangée par ce qui vient et, conséquemment, reste en devenir. Altérée sans cesse et en mouvement permanent.

C’est aussi pourquoi il m’importe de pouvoir en proposer une sorte de définition minimale comme accueil de ce qui vient, et accueil de ce qui arrive. C’est aussi dire par là même que « psychanalyse » est un synonyme de « politique ». Qu’il faut la penser – et c’est un falloir en vue de la survie très justement – et en dessiner le portrait en littérature mineure. Rappelez-vous Deleuze et Guattari : « *Problème d’une littérature mineure, mais aussi pour nous tous : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l’immigré et le tzigane de sa propre langue* ».

Je m’y attelle, d’autres s’y attellent, nous faisons moins de bruit sans doute que les grosses machines institutionnelles, nous sommes disséminés çà et là, travaillons sans relâche, théorisons, parlons, recevons. Nous n’avons pas besoin d’appartenir. Ni à une école, ni à un genre, ni à une origine, ni à une différence sexuelle, ni à une langue. Nous appelons le multiple en toutes choses. En cela, aucun de ces « ni... ni » ne convient, rien de soustractif jamais, mais plutôt des greffes proliférantes. Encore une fois il faut inventer la langue. La langue du plus d’un et plus de deux. Plus d’un genre, plus d’une origine, plus d’une différence sexuelle... Nous cherchons. Nous défaisons en faisant et faisons en défaisant. Ce « nous » n’a pas d’identité, il n’en a ni le besoin, ni le goût, ni le nom au vrai. Je ne saurais pas vous dire qui. Qu’importe cette question fatiguée. Je sais en revanche que c’est à cela, à tout cela qu’oblige cette psychanalyse-là. Vous la dites « mutante », je la dis « à venir ». Nous disons donc la même chose différemment. Mais toujours en plus d’une et en plus de deux, et en « peut-être » surtout. Plus de dogme, plus de doctrine. « Plus jamais », comme conclut *La folie du jour*.

Il y a quelques mois, au cours du grand colloque « Où va la philosophie française ? », j’ai commencé à proposer ce portrait de la psychanalyse en littérature mineure. Mes derniers mots étaient sans équivoque : « *Songeons enfin à la place et à la fonction de la psychanalyse dans les travaux de Frantz Fanon, de Gayatri Spivak, de Homi K. Bhabha et d’Achille Mbembe et nous aurons une idée des passages, des ponts et des inventions qu’il y a à écrire encore et en vue de quoi. Entre autres. Toujours entre autres. Loi du non-savoir de ce qui vient. Loi du devenir.* » Rassurez-vous, je ne fus pas plus entendu que ça. Aussi, à cette liste évidemment non exhaustive, aujourd’hui je souhaite, si vous le permettez, ajouter votre nom : Paul B. Preciado.

C’est que vous aurez dit en deux mots ce que je tentais de dire en concluant mon propos cet après-midi-là. Je sens qu’à vous citer, ça va bon-dir de partout : « *décoloniser l’inconscient* ». Il m’apparaît que c’est la plus parfaite définition de la psychanalyse comme psychanalyse à venir. Décoloniser comme désidentifier, comme démonter, comme déranger, comme déjouer les pulsions de murs et de barbelés, comme déplacer, comme détourner, comme désédimer, comme délier, comme désapproprier mais aussi décoloniser comme ajouter, comme greffer, comme coller, comme monter, comme relancer, comme élargir et comme écrire. Décoloniser comme le rire-qui-dit-oui qu’on entend dans la voix de Nadia Yala Kisukidi qui, lorsqu’elle fut interrogée sur France Culture sur la question de savoir ce que c’était que « décoloniser la philosophie », égrena quelques phrases comme : « *Éclater les corpus* », « *enrichir le canon de la philosophie, soit peut-être même le maltraiter* » et finit par demander : « *Comment concevoir un concept accueillant de la pensée. De toutes les formes de pensée ?* » Ce même accueil dont je disais au début de cette trop longue lettre qu’il ne se comprend que comme altération de celle ou celui qui accueille, fût-ce un corpus. Un accueil qui ne serait pas altération resterait une décision souveraine et calculée, tout sauf un accueil. La psychanalyse comme accueil de ce qui arrive est dès lors sujette à une altération infinie par ce qui vient de partout, tout le temps, dessus, dessous, sur les côtés, devant, derrière, des passés et des futurs et bien sûr... d’Uranus. Oui, Uranus. Voilà pourquoi elle appelle non pas uniquement à une nouvelle épistémologie que ses détracteurs ont beau jeu de condamner au nom de je ne sais quelle volonté de modernisation, mais à plus d’une épistémologie, stratégique et changeante, mutante. Ce qui exige



Paul B Preciado © Marie Rouge

LETTRE À PAUL B. PRECIADO

également d' « *affirmer aujourd'hui l'énergie joyeuse d'une intelligence collective [2]* ».

Une dernière greffe. Ou plutôt encore une articulation. Celle de la psychanalyse dont je vous parle, celle qui a des oreilles et pense nécessaire l'écriture d'une pensée de l'écoute à greffer à ses corpus, à ce que vous écriviez, vous, Paul B. Preciado, depuis votre appartement sur Uranus avant de le donner à visiter. Car je crois que tout ce que j'essaie de vous dire doit se lire entre et avec les phrases que vous donnez à penser : « *Cette prolifération de nouveaux termes critiques [inventés par, disiez-vous un peu plus haut : les langages féministes, queer, trans, anticoloniaux, et de dissidence corporelle] est essentielle : elle agit comme un solvant sur les langages normatifs, comme un antidote aux catégories dominantes. D'une part il est impératif de se démarquer des langages scientifiques, techniques, commerciaux et juridiques dominants qui constituent le squelette cognitif de l'épistémologie de la différence sexuelle et du capitalisme techno-patriarcal. D'autre part, il est urgent d'inventer une nouvelle grammaire permettant d'imaginer une autre organisation sociale des formes de vie. Dans la première tâche, la philosophie agit, à la suite de Nietzsche, comme un marteau critique [tiens,*

revoilà littéralement la question des oreilles]. Dans la seconde, plus proche de Monique Wittig, Ursula Le Guin, Donna Haraway, Kathy Acker ou Virginie Despentes, la philosophie devient une écriture critique expérimentale qui cherche à imaginer un monde. Les deux langages sont des stratégies transfrontalières. Il s'agit de traverser aussi les frontières entre les langages philosophiques, les frontières épistémologiques, entre les langages documentaires, scientifiques et de fiction ; les frontières de genre, les frontières entre les langages et les nationalités, celles qui séparent l'humanité et l'animalité, les vivants et les morts, les frontières entre le présent et l'histoire. »

Nous avons du travail. Et c'est une chance.

Merci.

Oui.

1. **Élisabeth Roudinesco**, « "Je suis un monstre qui vous parle" : la "psychanalyse mutante" de Paul B. Preciado », *Le Monde*, 12 juin 2020.
2. **J'emprunte ces mots à Patrick Boucheron dans la grande « ouverture » de l'Histoire mondiale de la France (Seuil, 2018).**

De Thoreau à Thunberg

On aurait tort de ne considérer le livre, clair et incisif, de Noël Mamère que comme le témoignage d'un militant historique de la cause écologiste, retraité de la vie politique. L'écologie pour sauver nos vies mobilise de solides fondements philosophiques, en faveur d'une théorie globale de la justice sociale fondée sur l'exigence cosmopolitique.

par Alain Policar

Noël Mamère

L'écologie pour sauver nos vies

Les Petits matins, 157 p., 14 €

Au long de dix chapitres de lecture toujours aisée, l'ancien député écologiste se réfère aux penseurs qui ont fondé l'écologie politique, qu'il nomme les visionnaires : Jacques Ellul, Ivan Illich, Hans Jonas, Günther Anders et, surtout, Bernard Charbonneau dont la notoriété est inversement proportionnelle à l'importance. C'est pourtant à Charbonneau que l'on doit les « Directives pour un manifeste personnaliste », texte écrit avec Ellul en 1935 et qui pose les bases de la critique du progrès technique et de la croissance. L'écologie d'aujourd'hui est, pour Noël Mamère, l'héritière de ces deux personnalistes gascons, et, au-delà, d'[Élisée Reclus](#), auteur de *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes*, et de Franz Schrader.

Trente-sept ans avant le « Rapport Meadows », *Les limites à la croissance*, Ellul et Charbonneau écrivaient : « *Dans l'État capitaliste, l'homme est moins opprimé par des puissances financières (que l'on doit combattre, mais qui ne sont que les agents des fatalités économiques) que par un idéal bourgeois de sécurité, de confort, d'assurance* ». Alors que, oublieux de l'essentiel, nous nourrissons désormais une sorte de passion morbide pour l'activité productrice, Charbonneau, à l'instar de Henry David Thoreau, fait du sentiment de la nature une force révolutionnaire.

L'auteur insiste opportunément sur la filiation entre le livre majeur du philosophe américain, *Walden ou la vie dans les bois*, et les écrits de Charbonneau. C'est sans doute à la lumière de la notion de « désobéissance civile » qu'il faut comprendre cette filiation, laquelle éclaire les raisons fondamentales de l'engagement de Noël Mamère.

Combien de fois ce dernier s'est-il détourné des injonctions du pouvoir sans pour autant chercher à le renverser ! La vie de l'auteur, comme celle de ses inspirateurs, montre que la désobéissance civile est l'exact opposé de la servitude volontaire. Elle est puissance d'abstention : au moment même où la protestation contre les discriminations à caractère racial mobilise nombre d'entre nous, la figure de Thoreau, fervent partisan de l'abolition de l'esclavage, critique farouche des penchants criminels de la civilisation américaine, mérite l'éclat que lui donne la réflexion de Noël Mamère.

Et, chemin faisant, l'univers intellectuel de l'auteur permet la rencontre avec ceux qui n'oublient pas que nous n'avons qu'une seule Terre, un seul monde. Aussi croisons-nous les pensées de Philippe Descola, d'[Anna Tsing](#), de Corinne Pelluchon... tous convaincus de la nécessité de préserver ce qui nous est commun, de construire « un nouvel imaginaire moral et politique » qui puisse être au fondement d'une future « société écologique ». Il s'agit, par conséquent, d'inventer un nouveau rapport au monde, de mettre fin à la « fuite en avant », qui, « sous le visage avenant du numérique et de l'intelligence artificielle », nous éloigne de notre humanité.

Pour échapper à ce sort funeste, nous pouvons compter sur les « rebelles », sur les héritiers de Martin Luther King et de Gandhi. Car la politique reste l'un des meilleurs moyens de combattre pour nos libertés, pour le droit de choisir démocratiquement la société dans laquelle nous voulons vivre. Et, souligne précieusement l'auteur, l'écologie politique ne se réduit pas à la seule question du rapport de l'homme à la nature. L'oublier, ce serait prendre le risque de verser dans la défense de l'« ordre naturel », lequel est fort proche de l'ordre moral.

S'il y a des visionnaires, il y a aussi tous ceux, les cyniques, les imposteurs et les intégristes



Montdidier (2012) © Jean-Luc Bertini

DE THOREAU À THUNBERG

(selon les désignations de l'auteur), qui défendent le « système » ou concourent à le perpétuer. Un système qui fait que, d'ici à 2050, 300 millions d'habitants risquent d'être confrontés à des inondations côtières au moins une fois par an ; un système qui consent à ce que 820 millions de personnes souffrent de sous-alimentation, et qui laisse croître des inégalités indécentes entre nations mais aussi à l'intérieur de celles-ci ; un système au sein duquel perdure l'extrême pauvreté, celle que Sabina Alkire désigne par le terme de « destitution », qui, évoquant la perte totale ou partielle de titres à faire valoir pour fonctionner comme une personne, a l'avantage de suggérer l'aspect moral des privations.

De cette réalité, ceux que Noël Mamère nomme les « *négationnistes BCBG* », tels Élisabeth Lévy, Michel Onfray, Pascal Bruckner, Luc Ferry... qui tous se déchaînent contre Greta Thunberg, n'ont cure. Il serait bienvenu, dans une stratégie commune de retournement du stigmaté, de dénoncer la haine de l'adolescente (haine de qui, précisément ?), laquelle a en effet, comme le souligne Stéphane Foucart cité ici, de nombreux torts : « *Celui d'être une femme, d'abord. Ceux, ensuite, de s'inquiéter du monde dans lequel elle grandira, d'énoncer sans fard l'état des connaissances sur un sujet complexe, et de réclamer des adultes*

les réactions appropriées ». Bref, le tort de tenir pour digne d'intérêt la question de la justice à l'égard des futures générations, question fondée sur une conscience environnementale planétaire.

La crise sanitaire peut-elle être le moment d'une réelle transformation ? L'écologie est bien le seul recours « pour sauver nos vies », une écologie de libération (en écho au titre du livre de Murray Bookchin publié en 1982) portée par les sociétés civiles qui se battent sur le terrain, une écologie qui, dès lors, privilégie l'horizontalité. Néanmoins, Noël Mamère, s'il privilégie *le* politique, ne néglige pas *la* dimension de la politique. Sa démarche, fidèle aux grandes lignes du programme défendu lors de l'élection présidentielle de 2002, s'inscrit au cœur d'une gauche opposée aux souverainismes de toutes obédiences, qui ne cède donc pas à la sacralisation des frontières. Car les virus respiratoires, les marées noires pas plus que les nuages nucléaires ne s'en soucient. Le national-républicanisme n'est pas la République, l'universalisme ne saurait être de surplomb. Le cosmopolitisme, dont nous avons dit qu'il éclairait le combat de Noël Mamère, « *met en avant la responsabilité du citoyen envers la planète, la force du métissage contre le droit du sang* ». Comment mieux dire que ce n'est pas l'écologie qui doit être intégrale mais l'humanisme ?

Autour de la rue Saint-Claude

Le vif de l'art

EaN, journal de la littérature et des idées, est aussi, depuis sa création, journal des arts, de tous les arts. Paul Bernard-Nouraud visite des galeries d'art, à la recherche de matières à voir et à penser dans la vaste actualité des expositions. Première exploration dans le Marais parisien, rue Saint-Claude et rue de Turenne, chez ETC et Perrotin.

par Paul Bernard-Nouraud

Galerie ETC

28, rue Saint-Claude, 75003 Paris

Ouvert du mardi au samedi de 11 h à 19 h

Galerie Perrotin

76, rue de Turenne, 75003 Paris

Ouvert du mardi au samedi de 11 h à 19 h

Rue Saint-Claude (Paris) – Accroché au mur blanc de la galerie ETC, dès l'entrée, un vaste triptyque noir, de plus de deux mètres sur quatre, passe presque instantanément pour une composition de Pierre Soulages. Intitulée *Lignes-Report*, datée de 1977, elle est en réalité l'œuvre d'un autre peintre, Jean Degottex. Mais, en la regardant d'un peu plus près, elle permet de préciser en quoi consiste justement la manière de peindre de Soulages, et combien celle de Degottex s'en démarque.

Soulages obtient en effet son fameux outrenoir par un lissé de matière, une modulation de la pâte suscitant des stries, s'approfondissant quelquefois en sillons, s'étalant autrement en aplats qui forment des repos pour l'œil aussi bien que pour la lumière. La surface, tantôt fluide tantôt ridée, demeure ainsi toujours propice aux réflexions qui déjouent la noirceur, si l'on peut dire, de la peinture-pigment qu'il élabore, de sorte qu'une toile de Soulages reste opaque, jusqu'en ses reflets.

Degottex, quant à lui, semble se défier d'eux, alors même qu'il recherche autre chose aussi que la transparence. Son noir n'est pas strié ; il est parcouru de lignes qui entament son étendue, l'allègent, le délestent sans le léser – sans à-coup, sans dévier, avec une régularité horizontale, équanime d'un bord à l'autre en se poursuivant

en travers des trois toiles juxtaposées ; sous l'insistance du lignage, chacune tressaille légèrement, libère des tons, jusqu'au brun, dépose son image, récupère une consistance ; l'œuvre se décompose ainsi, patiemment se désœuvre, accède à une pâleur inattendue ; le trait même se perd alors, comme si l'on pouvait ébrécher une trame tissée, il reprend cependant son cours, courte éclipse, saut de ligne et retour. Ce point d'intensité sans éclat où figures et supports se confondent, Degottex le qualifie de « *traits-fonds* ».

Dans l'un de ses recueils de poèmes, *Tréfonds du temps* (Unes, 2013), le critique d'art Maurice Benhamou fit bon accueil à ces « monotraces », comme on dirait de monochromes, ce qu'elles sont aussi : de brèves marques d'encre de Chine, versions réduites de la série ETC que réalisa Degottex entre 1964 et 1967, et qui donna son nom à la galerie de la rue Saint-Claude. Les fils et petit-fils de Benhamou l'ont fondée il y a deux ans et c'est en hommage à l'esthète disparu l'an dernier qu'ils ont accroché le grand Degottex à l'entrée, parmi d'autres œuvres qu'il aimait.

Toutes ont en commun d'entretenir une proximité certaine avec deux notions sur lesquelles Benhamou est beaucoup revenu, d'autant plus qu'elles désignent en quelque sorte deux modes qu'a la peinture d'échapper à elle-même, d'extravaguer à partir de sa matérialité sans y renoncer pour autant. « *La couleur tensive* », écrit-il dans un bref essai éponyme (Cadex, 2003), correspond ainsi à la « *force de surgissement de la couleur, distinguée de la surface colorée* », tandis que « *l'espace plastique* » se distingue de l'espace pictural en tant qu'il provoque cette « *expérience du vertige ou du tressaillement ou de l'excitation ou bien de la jubilation que peut procurer un tableau* ».

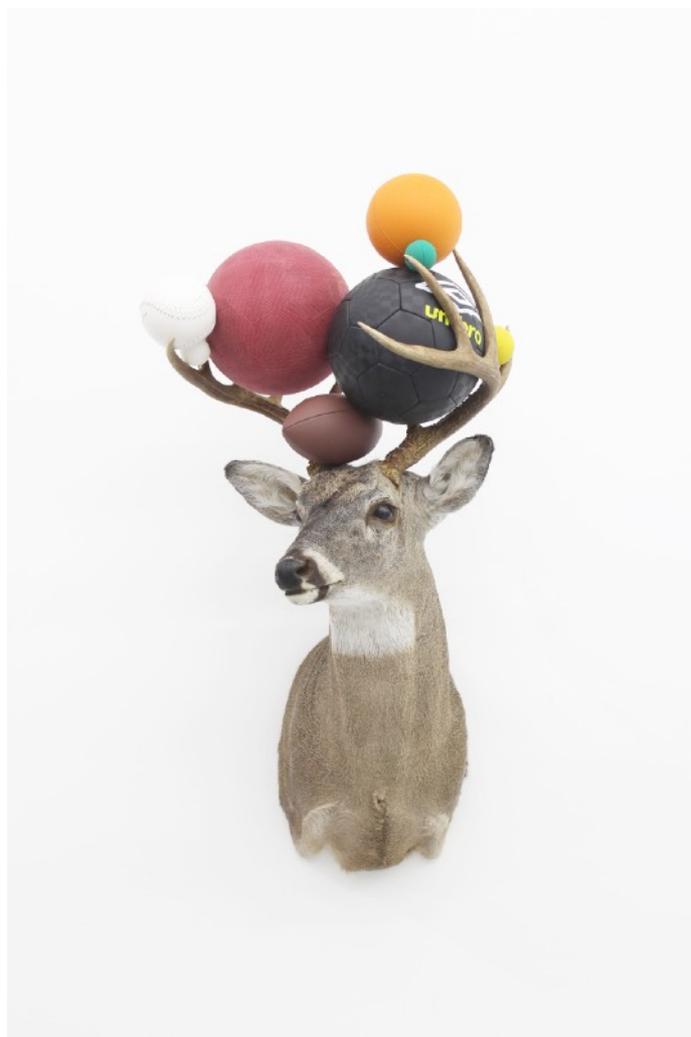
LE VIF DE L'ART

L'œuvre n'abandonne ainsi « à la photographie que ce qui lui est inessentiel », observe Benhamou dans *Le visible et l'imprévisible* (L'Harmattan, 2006), réservant à la rencontre physique et visuelle la part d'elle qui ne peut se reproduire, seulement s'éprouver. Celle qui peut-être aujourd'hui demande à se découvrir à nouveau : l'insubstituable, intime, infime poids de son existence détachée de l'image que son absence avait jusque-là laissée d'elle – à distance – et qu'il s'agit à présent de retrouver.

Impasse Saint-Claude (même ville) – Sans doute serait-il trop systématique de déduire des hypothèses de Maurice Benhamou que le degré de photogénie d'une œuvre d'art plastique permet d'en apprécier la qualité, même s'il faut bien admettre que cet axiome se vérifie à quelques pas seulement du lieu où l'on rappelle sa mémoire. La galerie Perrotin, sise rue de Turenne et au fond de l'impasse Saint-Claude, offre effectivement quelques exemples de pièges à déclic permettant d'entrer en possession d'une jolie image à diffuser rapidement.

Gabriel Rico a ainsi disposé en guise d'appâts, à même le sol ou sur les cimaises des premières salles de la galerie, quelques rebuts ravis à la rue, un ou deux animaux empaillés et une provision d'or effeuillé suffisante pour en signaler habilement la fonction luxueuse. Aux étages, les menus huiles sur panneau qu'a rapportées Jean-Philippe Delhomme de son séjour à Los Angeles paraissent plus modestes, n'était leur nombre, mais elles procèdent d'un même esprit. Leur naïveté affichée assure que leur auteur n'est pas dupe des clichés de voitures et de camions américains qu'il transpose en peinture, que leur ironie même est simulée, mais il y a manifestement quelque chose de piégeux à prendre pour de la lucidité l'indifférence que l'on croit feindre.

Le piège se referme d'ailleurs bel et bien en descendant vers l'annexe de l'impasse Saint-Claude, où la galerie Perrotin accueille une exposition collective de galeristes (sept) et d'artistes (vingt) rassemblés sous un titre qui s'avère, en l'occurrence, passablement tautologique : « Restons unis ». Parmi des propositions qui ne sont pas toutes sans intérêt, une en est toutefois spécialement dépourvue qui consiste pour l'artiste Zevs, qui en a fait sa marque de fabrique, à « liquider » la Covid-19. Métaphoriquement s'entend, puisqu'il s'agit de peindre le nom du mal en haut



III, série « Excessive butter » de Gabriel Rico (2019)
© Diego G. Argüelles/Avec l'autorisation de l'artiste et Perrotin

d'une toile blanche en faisant couler sur elle l'acrylique noir de la lettrine vers le bas. Le tour de force consiste, semble-t-il ici, à ne rien tacher ; c'est beau comme un code-barre, clair comme un logo, et il y a effectivement quelque chose d'admirable à avoir su trouver si tôt la synthèse de l'événement et le moyen de l'oublier.

Cela dit, que les expositions d'art contemporain ressemblent aujourd'hui à celles d'hier n'a rien pour étonner. Le dynamisme que revendiquent beaucoup de marchands masque souvent difficilement l'inertie qui garantit nécessairement leur fonds de commerce. Les artistes, de leur côté, ne réagissent pas à l'événement avant qu'il ne survienne, comme on se prend parfois à l'espérer, mais d'après lui, même lorsqu'il n'en finit pas de survenir. C'est sans doute ce qui explique que des œuvres de circonstance se trouvent en porte-à-faux avec les temps qui courent ; et que d'autres réinstaurent, depuis leur passé profond, une relation inactuelle dont le temps présent ressent un infini besoin.

La débâcle de la mémoire

Le détour, de l'écrivaine italienne Luce d'Eramo (1925-2001), fille de dignitaires fascistes, est un livre étonnant, perturbant même. Composé d'un ensemble de textes autobiographiques écrits entre 1953 et 1977, tous consacrés à l'année 1944-1945, il a été édité pour la première fois en 1979 en Italie – où il connut un immense succès – et traduit à cette même époque en français avec un succès moindre. Il méritait bien une réédition – avec traduction révisée – à quarante ans de distance, lui qui invite à interroger la façon dont les circonstances du présent informent l'écriture et la mémoire du passé.

par Claire Paulian

Luce d'Eramo

Le détour

Trad. de l'italien par Corinne Lucas Fiorato

Le Tripode, 440 p., 25 €

En février 1944, Luce d'Eramo, âgée de dix-neuf ans, issue d'un milieu bourgeois de dignitaires fascistes qu'elle déteste mais dont elle partage alors l'idéal politique, s'enfuit de chez elle et s'engage comme travailleuse volontaire en Allemagne, à l'I.G. Farben de Francfort. S'ensuivent, dans un ordre chronologique qui n'est pas celui du livre, la honte de la désillusion, la tentative de « s'intégrer » parmi les autres internés qui lui renvoient son milieu social, l'échec cuisant d'une grève, un rapatriement grâce à l'intervention du consul qui souhaite se faire bien voir de son père, une rafle à Vérone dans laquelle, pour échapper à ses parents et à l'Italie, elle se jette la tête la première ; direction le camp de travail de Dachau avec l'espoir d'y retrouver ses amis grévistes de Francfort. S'ensuivent, encore, une nouvelle fuite, des errances, jusqu'à ce que l'effondrement d'un mur lors des bombardements alliés de Mayence, le 27 février 1945, lui brise le dos et la laisse paralysée à vie.

Ce qui emporte le lecteur, ce n'est pas seulement la fascination pour la brutalité de ce qui est narré, malgré les gros plans, les zooms sur tel ou tel personnage, Jean de Lille, Gruzcenka, Lulu, les descriptions minutieuses des camps de travail ; c'est aussi l'aventure difficile de l'écriture, de ses redites et de ses repentirs, du malaise qu'elle suscite parfois, sur plus de vingt ans.

Dans les deux premières parties, écrites en 1953, 1954 puis 1961 (celles qui racontent la fuite de Dachau, l'errance jusqu'à Mayence et le rapatriement définitif en Italie), la narration, bien rodée, croque les personnages, dresse efficacement les situations et met en scène une narratrice à peu près toujours pleine de ressource et d'allant. Mais, peu à peu, cet art du récit perturbe. Du picaresque aux joues toujours roses au milieu de l'Allemagne en ruine, vraiment ? et jusque dans le train qui rapatrie la narratrice, paralysée, incontinente, parmi d'autres agonisants ? Il y a là, non sur le plan factuel, mais sur le plan de l'écriture, quelque chose qui atterre, tant cette veine narrative semble discordante avec l'horreur, y compris biographique, de ce qui est raconté.

Pourtant, on a raison d'être à la fois bouleversé et mal à l'aise, car cette discordance n'est pas rien : elle indique au contraire une mise en perspective du passé selon les besoins du présent qui ne cesse au fil des textes suivants d'évoluer, et que Luce d'Eramo finit par interroger de façon fébrile, inquiète de son propre rapport à la vérité.

La troisième partie, écrite quinze ans plus tard, en 1975, rend compte d'événements antérieurs : l'arrivée à l'usine I.G. Farben de Francfort comme volontaire, la déconvenue, puis la découverte de la solidarité sociale, enfin l'échec de la grève des travailleurs étrangers (séduits, au moment de la victoire, par la promesse d'une soupe de pois et d'un œuf), l'arrestation et la dispersion des complices. Écrite à la troisième personne, plus distanciée, cette partie laisse aussi davantage se déployer la fragilité de l'adolescente, sa recherche d'un ancrage amical et collectif, la honte que lui inspirent son milieu d'origine et ses

LA DÉBÂCLE DE LA MÉMOIRE

réflexes classistes, et la toute relative protection dont, comme fille de dignitaire fasciste, elle bénéficie.

Enfin, la dernière partie, « La distorsion », écrite en 1977, explore le temps de l'après et essaie de ressaisir l'ensemble. Elle revient sur les circonstances biographiques, vingt ans plus tôt, de l'écriture des deux premières parties rédigées dans un moment de vie particulièrement difficile où, après un long refoulement, le souvenir d'en avoir réchappé vient soutenir l'autrice – où la résurgence de « *mon Allemagne* », comme elle l'écrit terriblement, acquiert une vertu roborative. On comprend alors l'effet d'irréalité un peu héroïsant et rétrospectif des récits de 1953 et 1961. Luce d'Eramo y raconte également des faits jusque-là, souligne-t-elle, éludés ou refoulés ; non seulement sa prime adhésion au fascisme, mais la honte du premier rapatriement – permis par l'entregent du père – après l'échec de la grève de Francfort, et surtout le coup de tête qui s'ensuivit. Rapatriée à Vérone, elle se fait volontairement prendre dans la raffe, en prenant soin de perdre ses papiers, pour être sûre de ne plus être protégée et de rejoindre tout à fait le sort de ses ami.e.s.

Mais la culpabilité qui traverse cette dernière partie est elle aussi perturbante et rejoue un peu ce qu'on lisait dans les récits des années 1950. On y perçoit en effet un désir effréné, presque oppressant, de montrer politiquement et moralement patte blanche, un besoin panique et insatiable d'« en être » : « en », c'est-à-dire du côté des misérables, de ceux qui ont été broyés par le régime nazi puis par le capitalisme, ou du moins du côté de ceux qui dénoncent les violences sociales, puisque contre les privilèges de sa naissance et de son éducation l'autrice ne peut rien. Et plus elle exhibe ses auto-accusations (que ce soit pour avoir éludé des épisodes importants ou pour les avoir mis en scène de façon avantageuse pour elle, trop individualiste à ce qu'elle craint), moins on sait à quoi rapporter cette culpabilité proliférante. Moins on comprend, également, le statut de la collectivité qu'elle tenta de rejoindre en se faisant arrêter à Vérone.

Rappelons-le, Luce d'Eramo fut effectivement broyée, à vingt ans, par son expérience allemande. Pourtant, cette réalité n'ôte rien à sa crainte de « ne pas en être » – comme s'il lui fallait fournir, par surcroît, des preuves d'apparte-



nance politique. Par ailleurs, et quel que soit son désir d'appartenance, jamais son récit n'évoque de possibles recherches ou interrogations, après guerre, pour savoir ce que les uns et les autres – dont un certain Johann avec qui elle se maria dans un bref projet de fuite vers l'URSS – sont effectivement et individuellement devenus. Que la question de leur devenir ne soit presque pas posée en vingt ans d'écriture interroge, au moins fugacement, quant au type de collectivité qu'ils formaient pour la narratrice, ou quant à la violence de son refoulement. Enfin, son analyse du Troisième Reich, plutôt rapide et centrée sur la question des classes sociales (mais suffisamment déterminée pour minorer nettement, ici ou là, les délires raciaux du nazisme), a, lue à quarante ans de distance, quelque chose d'un peu convenu, comme si, ici encore, il s'était agi de tenir un bon discours.

Alors on se dit que les communautés que Luce d'Eramo tenta si désespérément d'intégrer lorsque, à dix-neuf ans, elle se fit déporter à Dachau puis lorsqu'elle écrivit ce récit ont l'une et l'autre quelque chose de réel, bien sûr, mais aussi d'évanescents et de douloureusement fantasmagique qui ne permet pas de réparer les disjonctions du récit et de la mémoire. Et c'est là, parmi les bombes alliées et les camps nazis, dans l'histoire solitaire et effarée d'un désir d'appartenance insatisfait et d'une culpabilité sans fond, que *Le détour* nous entraîne.

La personnalisation du pouvoir

En fait de philosophie politique, on se contente souvent de dire ce qui devrait être plutôt que de regarder de près la réalité des choses. L'apport de l'historien est donc précieux, à la mesure de sa précision, même si, comme dans ce livre de Stéphane Benoist, il s'agit d'une réalité aussi éloignée de nous que l'exercice du pouvoir à Rome. L'éloignement dans le temps ne doit pas faire oublier qu'une bonne part de notre vocabulaire politique nous vient des Romains.

par Marc Lebiez

Stéphane Benoist

Le pouvoir à Rome.

Espace, temps, figures

CNRS Éditions, 336 p., 25 €

Sous-titré *Espace, temps, figures*, le livre de Stéphane Benoist sur le pouvoir à Rome se présente comme un ouvrage d'érudition destiné à des spécialistes. Il est constitué d'une douzaine de chapitres reprenant des interventions diverses, articles publiés dans des revues savantes ou communications dans des colloques universitaires. Même si l'emploi des formules latines non traduites peut dérouter de prime abord, érudition ne signifie pas ici ésotérisme. Du fait même de leur technicité juridico-politique, ces formules latines ne font guère obstacle à la compréhension : puisque le lecteur les voit revenir, il peut les prendre en bloc et s'y accoutumer sur ce mode.

Il y a érudition dans la mesure où l'objet même de ce livre pourra paraître trop étroit pour que des non-spécialistes puissent y opposer des arguments fondés. Certes, l'auteur suppose connue la suite des empereurs romains et n'en rappelle pas la chronologie, mais les analyses très fines et subtiles qu'il propose sont propres à nourrir une réflexion politique sur ce qu'il en est de l'exercice du pouvoir et de ses contraintes. Un peu de la même manière que le livre de Montesquieu sur la grandeur et la décadence des Romains a nourri la réflexion développée dans *De l'esprit des lois*.

Le problème que se pose Stéphane Benoist pourrait être résumé dans sa formule « *le métier d'empereur* » : en quoi consiste ce « métier » ? quelles contraintes impose ou suppose-t-il ? Tout tient au fait que l'Empire romain n'a pas été bâti

en rupture avec la République, laquelle n'a jamais disparu officiellement. Napoléon a repris ce modèle et la Constitution de l'an XII dispose que « *le gouvernement de la République est confié à un empereur* ». À Rome, il n'y avait pas de constitution, les choses n'ont donc jamais été formalisées officiellement. Consuls, Sénat, Souverain Pontife, triomphe des généraux vainqueurs : les institutions essentielles de la République ont été maintenues, la nouveauté étant que l'empereur s'est donné les moyens de les cumuler et, par exemple, de se faire désigner consul plusieurs années de suite alors que cette magistrature ne pouvait être exercée que durant un an non renouvelable.

Rétrospectivement, il nous semble que César se serait comporté en dictateur sous la République et qu'Octavien-Auguste aurait instauré l'Empire. Or, à y regarder de près, la différence entre les pouvoirs de l'un et de l'autre est loin d'être aussi nette. César eut la maladresse de se faire offrir une couronne royale, Octavien fut plus habile et plus prudent : il sut se présenter en sauveur d'une République censée être menacée... par ceux qui résistaient à son hégémonie. S'il n'y a donc pas eu rupture brutale entre la République et son supposé fossoyeur, on peut mettre en évidence une profonde évolution entre l'exercice du pouvoir par Octavien-Auguste et les empereurs du IV^e siècle, et déjà ceux du II^e siècle. Tel est l'objet que s'est fixé Stéphane Benoist.

Quand Napoléon se fait proclamer empereur, il modifie la Constitution pour expliciter la nouvelle répartition des pouvoirs et préciser la nature et les compétences de chaque institution. Octavien ne pouvant rien faire de tel, il lui fallait faire admettre que la quasi-totalité du pouvoir lui reviendrait désormais. Un des actes fondateurs de

LA PERSONNALISATION DU POUVOIR

ce régime qui ne s'est pas présenté comme nouveau a été de se faire attribuer la distinction d'*Auguste*, c'est-à-dire dépositaire de l'*auctoritas*, ce que nous appelons la « souveraineté ». C'est pourquoi ses successeurs ont repris ce titre qu'ils ont ajouté à ce que nous voyons comme leur nom personnel et qui était en réalité une titulature. Les nommer « Auguste », c'était les dire « empereur », les nommer comme leurs prédécesseurs ne faisait que renforcer leur légitimité. Encore fallait-il faire accepter cette nouvelle organisation du pouvoir, étant entendu que l'usage de la force, voire de la violence, ne pouvait y suffire.

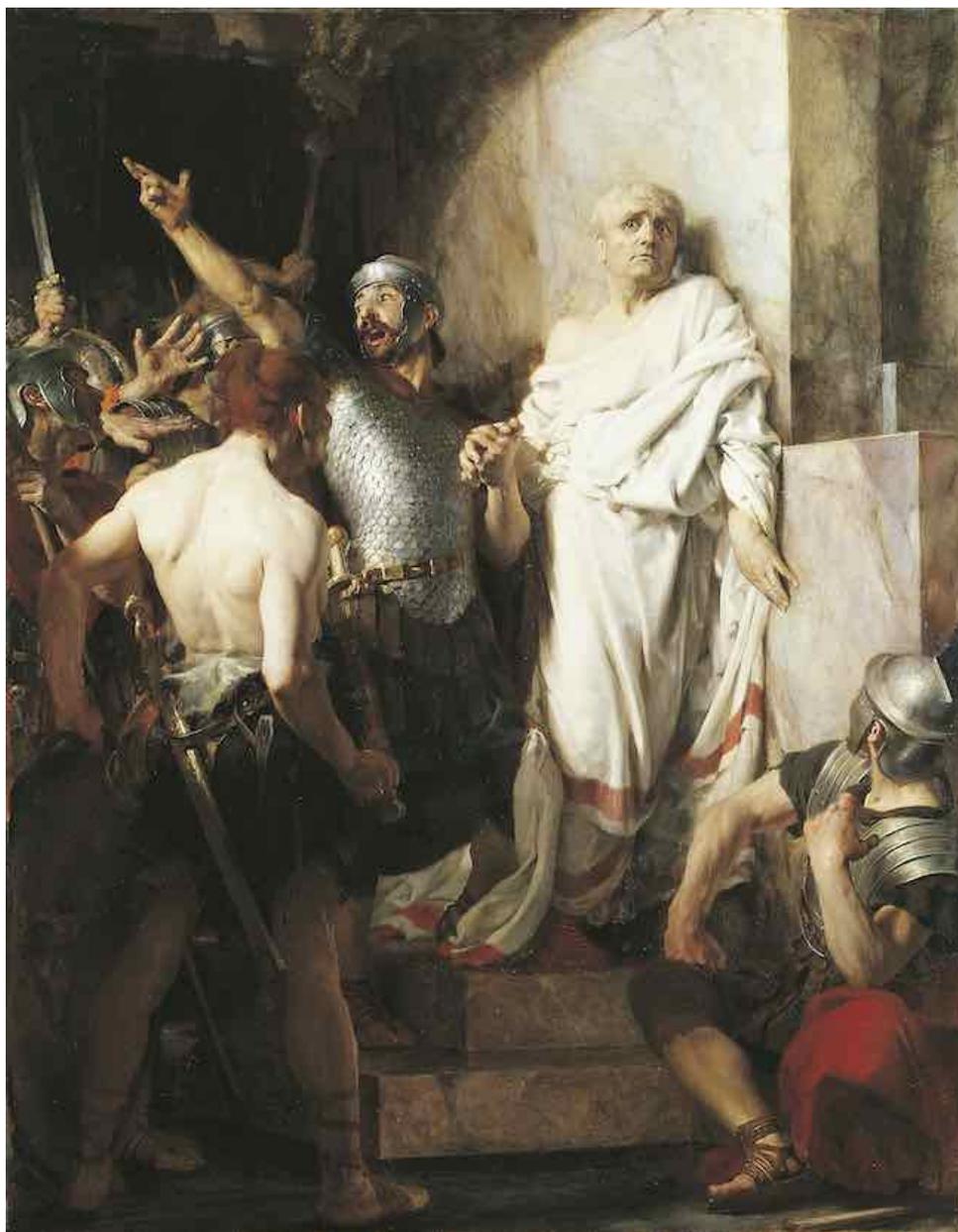
Un des titres officiels était celui de *princeps*, que nous avons transcrit en *prince*, oubliant qu'à Rome il signifiait seulement que son porteur était le « premier » des sénateurs – même pas le président du Sénat. L'histoire nous a légué des mots comme « empire » et « empereur », que nous associons à un certain régime politique. Sous la Révolution française, on employait le mot « empire » là où nous disons « État », pour désigner le domaine dans lequel s'exerçait le pouvoir politique, sur lequel il exerçait « son empire ». La nouveauté bonapartiste a été de dire que cet empire serait désormais dirigé par un « empereur des Français ». Les révolutionnaires de 1789 reprenaient l'usage romain et disaient « empire » là où le latin disait *imperium* à propos de tout ce qui dépendait de Rome. Cet *imperium* était aussi le pouvoir temporaire accordé légalement à un militaire dans un but précis et limité dans l'espace et le temps. S'il revenait vainqueur, cet *imperator* avait droit à une cérémonie exceptionnelle : le triomphe.

Avec Octavien-Auguste, aussi bien la fonction d'*imperator* que le droit au triomphe seraient réservés à ceux que nous appelons « empereurs » pour ce motif. Benoist montre en détail comment s'est effectué ce glissement et quels en furent les attendus et les conséquences précis. Un des points essentiels du rituel du triomphe était lié à l'interdiction absolue de pénétrer en armes dans la ville par excellence qu'était Rome, l'*Urbs*. Le triomphe constituait une exception strictement formalisée, tant pour les conditions du défilé triomphal que pour le parcours suivi. Cette exception devient de règle pour l'empereur, désormais seul à même d'en bénéficier, ce qui est donc constitutif de son pouvoir. Entrer dans Rome dans les conditions qui étaient celles du triomphe

(l'*adventus*) apparaît dès lors comme une légitimation du pouvoir impérial : le *princeps* doit être *imperator* au sens traditionnel. D'où la dimension explicitement militaire de son pouvoir.

Benoist s'arrête sur l'année des quatre empereurs (en 68-69) pour montrer toute l'importance politico-militaire qu'a prise ce rituel : on n'est pas vraiment empereur si l'on n'a pu effectuer son *adventus* sur le parcours consacré, quand bien même on aurait le soutien enthousiaste des soldats que l'on commande. Cette légitimation du pouvoir par l'accomplissement de ce rituel dans l'*Urbs* ne pourra jamais se faire dans la nouvelle capitale construite au début du IV^e siècle à Byzance : dès lors que Rome n'est plus dans Rome, le pouvoir de Constantin n'est plus fondé sur ce rituel mais incarné par la personne même de l'empereur, « devenue l'unique réceptacle de l'idéologie impériale : l'Auguste – en tant que titulaire d'une fonction – ou la Rome incarnée ». La République est dès lors bien loin dans les mémoires. La cité-empire était l'héritière des pratiques politiques de la cité-État ; l'extension de l'empire a progressivement modifié le fonctionnement des institutions à défaut de leur définition objective, et appelle une personnalisation du pouvoir.

La Ville ne se caractérise pas comme capitale par la prééminence des bureaux d'une administration centrale qui n'eut jamais une importance comparable à celle que connaissent les États modernes, mais par le poids religieux de certains lieux. Il ne nous faut pas penser à l'opposition entre bâtiments civils et lieux de culte, mais aux sens particuliers que nous donnons à l'Arc de triomphe, à la place de la République, au Palais-Bourbon, à la cour des Invalides ou à celle du Louvre – ou tout aussi bien à [Notre-Dame de Paris](#) perçue lors de son incendie comme un symbole national. Certaines choses prenaient un sens particulier d'être faites au Champ de Mars plutôt qu'au Forum ou au Capitole, comme pour nous place de la Bastille plutôt que sur l'avenue des Champs-Élysées. Nous aussi sommes disposés à parler de « sacrilège » quand d'aucuns brisent le visage de la République à l'Arc de triomphe. Ces distinctions locales nous paraissent aller de soi et nous nous étonnons que les Romains en aient eu de comparables. La vraie différence tient à notre attachement à des textes fondateurs, quand les empereurs devaient avant tout persuader les Romains de la légitimité de leur pouvoir – ou de la vanité de s'y opposer.



« Claude proclamé Empereur »
par Charles Lebayle (1886)

LA PERSONNALISATION DU POUVOIR

Cela passe aussi par une maîtrise du temps, laquelle a commencé avec l'instauration du calendrier julien corrigé par Auguste. Plus encore que la combinaison des mois lunaires et de l'année solaire avec jours bissextiles, ce calendrier est celui des jours fastes et néfastes, et donc des festivités et cérémonies diverses, au premier rang desquelles les funérailles du *princeps*. Le problème s'était posé avec acuité après l'assassinat de César : un cadavre est une souillure, qu'en faire, où le brûler ? Finalement, il fut divinisé au Forum. Octavien-Auguste a retenu la leçon et a soigneusement prévu le rituel de ses propres funérailles, ce moment essentiel de la divinisation de l'empereur – sachant que celui-ci devient *divus* et non *deus*, « divin » et non « dieu ».

Le pouvoir de l'empereur romain était personnel au sens où il tenait à sa personne, à ce qu'il était parvenu à figurer. Cela a pu aller jusqu'à la théâtralité d'un Néron, dont notre « Roi-Soleil » s'est inspiré en montant lui aussi sur la scène. Le *princeps* était « maître des lois » (*magister legum*). Ce n'était pas illogique puisque, avec l'*auctoritas*, il était détenteur de la souveraineté. Ne nous hâtons pas trop de dénoncer l'arbitraire de cette personnalisation, que nous percevons surtout parce que nous sacrasons l'exercice du pouvoir dans des textes – dont nous admettons qu'ils soient modifiés au gré des circonstances. La première exigence pour qui veut exercer le pouvoir reste de faire admettre sa légitimité. Celle du général de Gaule ne tenait pas à la Constitution : il l'a faite à sa convenance.

Chanson française

Pochade politico-générationnelle sur des jeunes gays d'extrême droite, La réaction de Côme Martin-Karl peut appeler deux réactions : ou bien déplorer l'absence de soin porté au texte, ou bien passer outre ce manque d'ambition littéraire et se laisser tenter par des traits d'esprit moralistes. Sans renouveler le genre romanesque, il y a là une petite gravure de personnages perdus dans cette époque compliquée de « fin des idéologies ». Leurs errances se révèlent très drôles.

par Marc Lebiez

Côme Martin-Karl

La réaction

Gallimard, 224 p., 19 €

Tout tourne autour de trois garçons à la fois banals et sans repères. Le premier, le narrateur du roman de Côme Martin-Karl, a pour seule passion d'être à contre-courant. Il mène une carrière assez réussie d'animateur de forum internet consistant à propager des rumeurs fascisantes ou à s'ériger contre ce qu'il pense être la « pensée unique ». Le second est passé avec armes et bagages d'un trotskisme rudimentaire au catholicisme le plus intransigeant. Ces deux-là en aiment un troisième, Enguerrand. Contrairement à ses deux amants, ce dernier semble vraiment croire en son idéal, le fondamentalisme chrétien. Étudiant en lettres classiques, ce jeune Maghrébin se nommait Khalid, mais il s'est converti. Quant aux deux autres, on comprend assez vite qu'ils ne croient ni à Dieu ni à diable. En somme, trois gays, deux Blancs et un Arabe, se retrouvent au centre d'un groupuscule violemment catholique, homophobe et raciste, le « Renouveau réactionnaire »...

De ces garçons égarés et du tout petit monde où ils gravitent, Côme Martin-Karl dresse un portrait étonnamment réjouissant. On se souviendra du site de cuisine raciste (le « Ku Klux Flan »), des revues *Espoir Pétain* ou *Terre mérovingienne* (et son « numéro spécial sur les limites de l'expérience Pinochet »), de la « grande marche européenne contre l'excès des libertés ». Satirique, le texte parvient à faire rire de deux traits caractéristiques de l'extrême droite : son grotesque foncier et sa parfaite dangerosité. Pourtant, les thèses farfelues de ces marginaux s'infiltrèrent dans l'en-

semble de la société, « envahissant les médias traditionnels en perçant la membrane qui sépare le monde des trolls de celui des gens ». Ça finit mal, pour le pays comme pour eux trois. Phrasé sec et morale sombre finissent par composer une chanson française, qui ricane d'abord avant de montrer tout son désespoir.

Plus substantiel, le tragique de l'histoire d'amour finit par prendre le dessus, mais trop tard sans doute. Que faut-il déduire du personnage de Khalid-Enguerrand qui, faisant l'amour avec le narrateur, « ne cessait de le fixer, ne fermant pas les yeux, sa sexualité ressemblant à la colère dont il ne se départait jamais » ? Vraie violence et incandescence restent à l'état de potentialité, alors même que cette figure secondaire s'avère vite plus prometteuse que le personnage principal avec son omniprésente inconsistance. Surtout, rien n'est fait de la dimension gay du trio. Parole trouble sur la haine de soi ou variation sur une profonde confusion existentielle ? De ces pistes romanesques ne demeure que le motif simple du triangle amoureux. Un autre lien aurait pu s'établir entre mal-être identitaire et engagement politique.

Mais la jonction ne se fait pas, en partie en raison d'une conception pauvre de la politique, réduite à un symptôme. En réalité, ici personne ne croit en rien. Le personnage principal affirme tranquillement qu'il « tenait à son originalité à tel point que, si jamais l'air du temps devenait entièrement, absolument, indistinctement réactionnaire, j'envisageais d'être communiste ». Quant aux vrais convaincus, ils oscillent entre illumination, nostalgie et soif de pouvoir (ou de sexe). Un militant convaincu et rationnel ferait-il un mauvais personnage de roman ? Ouverte, cette question se retrouve dans d'autres romans français



CHANSON FRANÇAISE

contemporains (*Nino dans la nuit* de Capucine et Simon Johannin, ou encore *Prends ma main Donald* de Julien Péluchon).

Si elle mérite d'être posée, c'est que *La réaction* dépasse la plaisanterie moqueuse et renvoie subrepticement dos à dos gauche et droite avant de suggérer une image générale de l'engagement politique, à la fois désabusée et méfiante. Ce nihilisme vague fait revivre l'ambiance de ces petits romans du tout début des années 2000. Pensons au publicitaire situationniste de *99 francs* de Frédéric Beigbeder (Grasset, 2000) ou, plus culte encore, l'oublié et pourtant hilarant Jean-No créé par Philippe Nassif dans *Bienvenue dans un*

Deux supporters de la France lors de la Coupe du Monde de football, Paris (8 juillet 2018) © Jean-Luc Bertini

monde inutile (Denoël, 2002). Eux aussi campaient un esprit fin de siècle contradictoire et paniqué. *La réaction* dépeint les mêmes caractères en chute libre, d'autant plus affolés à l'idée de rater leur époque qu'ils sont lucides sur leur manque de substance intérieure. Seulement, la fin du siècle a fini par finir. Avec ses effets branchés, le cocasse sinistre de *La réaction* semble périmé par la décennie naissante. Côme Martin-Karl peut bien perpétuer le premier Beigbeder, l'époque a changé. La multiplication des détails contemporains n'y fait rien, l'image de la gauche et des mouvements sociaux donnée par ce texte date de la chute du Mur. De ce roman à la mode, on regrette juste que ce soit celle d'il y a vingt ans.

Le temps Vichy de la France

Les récentes célébrations des quatre-vingts ans de l'appel du 18 Juin ont insisté sur la mémoire de la Résistance. Bien évidemment, elles n'ont pas été accompagnées de commémorations de la collaboration et de l'entrée dans le régime de Vichy, ouvert par l'armistice du 22 juin et les pleins pouvoirs au maréchal Pétain, votés le 10 juillet. Trois livres – les témoignages du critique littéraire Gérard Bauër et de la journaliste américaine Janet Flanner, ainsi que la synthèse d'Alya Aglan directement éditée en format de poche – rappellent ce « temps-là » de Vichy dans l'histoire française.

par Jean-Yves Potel

Gérard Bauër

Carnets d'un voyageur traqué (1942-1944)

Georg, 410 p., 20 €

Janet Flanner

Paris est une guerre (1940-1945).

Un recueil de reportages

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Hélène Cohen

Éditions du Sous-Sol, 262 p., 20 €

Alya Aglan

La France à l'envers.

La guerre de Vichy (1940-1945)

Gallimard, coll. « Folio histoire », 750 p., 11,50 €

Les témoignages sont attachants. Celui de Gérard Bauër nous peint ce temps du point de vue d'un notable des lettres parisiennes, homme au bon goût, sûr et conservateur. Né en 1888, petit-fils d'Alexandre Dumas, fils d'un célèbre critique dramatique de la Belle Époque, chroniqueur et critique littéraire à *L'Écho de Paris* puis au *Figaro*, Gérard Bauër est un dandy amoureux de Baudelaire et de Verlaine, un mondain qui, toute sa vie, a signé ses fameuses chroniques quotidiennes d'un pseudonyme bien français : Guermantes.

« *En même temps qu'il l'arrime au monde de Proust, ce nom de plume "francise" et redessine les lettres de son nom* », note son éditeur, Pierre-François Mettan, dans une solide préface. Familier du beau monde parisien des années 1930, où il s'est lié d'amitié avec des écrivains conservateurs comme Paul Bourget, Maurice Barrès ou

Octave Mirbeau, il est proche dans sa génération de François Mauriac, de Wladimir d'Ormesson ou d'André Maurois qu'il fréquente autour de son ami d'enfance, Pierre Brisson, directeur littéraire du *Figaro*. Nombre de ses amis, comme lui-même d'ailleurs, croient en Pétain en 1940, certains jusqu'à la fin. Gérard Bauër tourne très vite et se range, avec admiration et fidélité, derrière le général de Gaulle. Accusé dans *Je suis partout* et *L'Action française* « d'enjuiver » les lettres françaises, il se réfugie fin 1941 en Suisse, où il a quelques amis et de la famille. C'est alors qu'il note ses activités, au jour le jour, dans ce qui deviendra ces *Carnets d'un voyageur traqué* publiés à titre posthume.

En Suisse, il ne rompt pas avec ses habitudes mondaines. Installé à Crans-Montana, puis à Sion et à Lausanne, il rencontre des gens de la bonne société, suisses ou exilés, passe d'un dîner à un thé, joue au bridge avec des ambassadeurs, fait des conférences sur Rossini ou Alexandre Dumas (fils), déjeune avec des écrivains ou des anciens ministres, collectionne des beaux livres, visite des musées, se promène au bord des lacs, passe d'une conversation à l'autre et livre, avec une plaisante ironie, ses observations sur un monde de réfugiés cossus. Il continue la publication de billets apolitiques dans *Le Figaro* (jusqu'à la suspension du journal) puis dans *La Gazette de Lausanne* ; il se rend fréquemment à Marseille, alors en zone contrôlée par Vichy, où réside sa mère.

Parfois, Gérard Bauër donne l'impression de vivre cette guerre hors sol, mais il est constamment rappelé à l'ordre par l'antisémitisme qu'il vit comme une humiliation (l'administration vichyste lui demande son arbre généalogique).

LE TEMPS VICHY DE LA FRANCE

Dans ses *Carnets*, il en note régulièrement les méfaits : quelqu'un parmi ses connaissances écarté du barreau car juif, les théâtres fermés aux Juifs, l'étoile jaune obligatoire, les raffles. Dès sa première rencontre avec Henri Guillemin, réfugié à Neuchâtel, le critique littéraire lui « *dit l'indignité de Brasillach* ».

Au fil des pages, on lit un Gérard Bauër de plus en plus audacieux et indigné, pour qui « *la prose française est entièrement aux mains de l'Allemagne* », laquelle se vautre dans les mensonges sur ses défaites, se raconte des histoires. Ainsi après Stalingrad : « *Cette soumission à la monstrueuse Bêtise est un des caractères à la fois les plus surprenants et les plus abjects de l'Allemagne. Je n'ai aucune admiration pour ce suicide collectif (qui porte encore un secret espoir de domination, fût-ce en entraînant autrui dans cette mort).* » Ces notes, de moins en moins mondaines, nous informent sur les lâchetés et les ignominies du monde intellectuel et littéraire qui a rallié et justifié le régime de Vichy. Bauër apprend, par exemple, la mort de l'ancien directeur politique du *Figaro* entre 1934 et 1940, il ne le pleure pas. Il note, le 9 janvier 1944 : il « *ne croyait qu'à l'intérêt, aux marchés de l'ambition, à la vénalité parisienne. La bassesse de son jugement (surprenante chez un homme fin) a finalement trompé son talent et brouillé ses vues. Il a cru en Vichy, aux possibilités des transactions et des ruses de l'Allemagne. Finalement, l'Allemagne a frappé du poing sur la table en ce qui le concernait et son cœur s'est arrêté car il était peureux* ». Dans la même veine, il s'en prend à « *une certaine faiblesse de caractère* » chez Jean Giraudoux qu'il a connu et admiré : « *Il aimait l'Allemagne. C'était son droit. [...] Mais ce n'était pas renier un amour que de prendre position contre une Allemagne qui aura déshonoré l'Allemagne, c'était protéger son amour* ».

Voilà des *Carnets* très riches, où passent un nombre impressionnant de personnalités, et fort instructifs. Dotés d'un appareil critique rigoureux, ils en disent long sur les mesquineries de ce temps de Vichy. Après la guerre, Bauër est revenu au *Figaro*, où il a retrouvé Raymond Aron et François Mauriac, à la Société des gens de lettres, dont il a assuré la présidence, et il a rejoint l'Académie Goncourt en 1948. Autant dire que « *ce très ancien jeune homme à la mèche barrésienne* » dont se moquait le jeune [Matthieu Galey](#)

a réintégré, jusqu'à sa mort (1967), une place de choix dans l'establishment littéraire.

Le témoignage de Janet Flanner est différent. Il ne s'agit pas de notes intimes publiées quarante ans après sa mort, mais d'articles de presse parus du temps de Vichy. Journaliste américaine née en 1892, Flanner avait débuté en s'installant à Paris au début des années 1920. Sous pseudonyme, elle envoyait régulièrement une « Lettre de Paris » au *New Yorker* que venait de créer Harold Ross, lequel lui avait précisé : « *Je ne veux pas connaître votre opinion politique* ». Un peu comme Bauër, mais avec d'autres préoccupations et d'autres regards (elle évoluait dans le milieu de la librairie Shakespeare & Cie et était lesbienne), elle avait transmis aux Américains un air parisien en inventant un style remarqué. Des chroniques qui comptèrent parmi les plus populaires du grand magazine.

En 1939, elle dut rentrer aux États-Unis. Ross lui commanda quand même un texte sur la vie parisienne sous l'Occupation, paru en décembre 1940. Grand succès ! Et durant quatre ans – elle reviendra en France en 1944 – elle rédige, à des milliers de kilomètres de l'Europe, une série de récits en faisant jouer ses contacts et ses réseaux d'amis en France, en interrogeant les réfugiés arrivés aux États-Unis, ou en se faisant historienne. Elle invente une nouvelle manière de reportage. « *En s'intéressant aux civils bien plus qu'aux militaires, elle bouscule la traditionnelle façon masculine de raconter la guerre* », constate Michèle Fitoussi, sa préfacière, qui présente dans ce volume une douzaine de textes.

Ce sont des modèles du genre, écrits d'une plume alerte. Maniant l'humour noir, parfois joueuse, Janet Flanner sait trouver le détail ou l'anecdote ou l'image qui résume tout. Par exemple, dans sa façon de décrire le pillage de la France par les occupants, ce qu'elle nomme « *le tournant teuton, moderne et silencieux de la guerre* », ou la « *guerre par partenariat* » : « *En juin 1940, lorsque l'armée allemande est entrée dans Paris, son bataillon d'experts financiers, jouant aujourd'hui aux touristes pour de vrai, s'est hâté de faire la tournée des grands cabinets d'expertise comptable, [...] pour des mises sous scellés. Des fonctionnaires allemands [...] ont dans le même temps été placés dans chaque banque française* ». Puis ils « *ont collecté d'importantes sommes d'argent* » et fait « *entrer les nazis dans la classe nantie des investisseurs* ».

LE TEMPS VICHY DE LA FRANCE

Les reportages présentés dans *Paris est une guerre* n'ont pas pris une ride ! Le plus puissant est un long portrait biographique très documenté du maréchal Pétain, publié en 1944, c'est-à-dire juste avant sa chute. Le disant « à la fois héros et défaitiste », traditionnellement antirépublicain et antidreyfusard, Flanner passe en revue sa carrière militaire depuis la guerre du Rif, où il a apprécié un certain colonel Franco, jusqu'à sa poignée de main avec Hitler. Le « héros taciturne de Verdun » aurait toujours craint les victoires. En plus de démolir le personnage – « son extrême longévité était son principal exploit » –, Janet Flanner décortique l'idéologie de la « révolution nationale » et brosse un tableau cruel du « culte révérencieux du Maréchal » : « Traumatisée, la France avait perdu un peu d'elle-même. Progressivement, au cours de leur convalescence, les Français se sont piqués de faire pénitence, plongés dans une hébétude où le Maréchal leur apparaissait tour à tour comme un guérisseur qui leur avait sauvé la vie ou un saint homme dont l'intercession avec les plus hauts pouvoirs avait préservé leur âme. Pétain était devenu une sorte de saint patron des cures thermales, une icône dans la ville d'eau bénite de Vichy, l'équivalent politique de Lourdes. »

Retenons encore, pour conclure cette revue de rentrée, la parution d'une nouvelle synthèse de l'histoire du régime de Vichy, par Alya Aglan, professeure à l'université Paris I, spécialiste des mouvements de résistance, dans un gros volume qui intègre la plupart des travaux réalisés par deux générations d'historiens depuis *La France de Vichy* de Robert O. Paxton (Seuil, 1974). Le format choisi et la clarté de l'exposé en font un bon ouvrage de référence qui traite en huit chapitres la plupart des événements. Les récits sont précis et fournissent une documentation et une bibliographie indispensables à qui veut étudier cette période.

Pourtant, le livre ne tient pas toutes ses promesses. Dans son introduction, l'auteure annonce « déplacements et décloisonnement des connaissances », qui fondent son exposé. Elle se promet « d'élargir la focale en considérant la France comme inséparable des dépendances coloniales », ce qui manque effectivement aux histoires générales habituelles, lesquelles limitent le sujet aux manœuvres militaires et politiques en Afrique, au Moyen-Orient et en Indochine (débarquement américain au Maroc,

concurrence avec les Britanniques, guerre avec les Japonais, querelle entre de Gaulle et Giraud, etc.). Autant d'étapes bien documentées par l'histoire militaire et diplomatique. Malheureusement, et c'est une déception, la synthèse d'Alya Aglan ne va guère plus loin. Elle ne consacre que quelques lignes aux mouvements de résistance nationale des populations majoritaires en Afrique du Nord et en Indochine, qu'elle qualifie de « convulsions anticoloniales », tandis que la France libérée y a répondu par la répression et le sauvetage de l'ordre colonial. La « révolution d'août » 1945 au Vietnam, contre l'administration coloniale vichyste et l'occupation japonaise, est négligée, alors que la France y a répondu par l'envoi d'un corps expéditionnaire et une guerre jusqu'en 1954. Le massacre de Sétif, en Algérie, le 8 mai 1945, est réduit à « des émeutes ». Il fut pourtant un choc terrible pour les populations musulmanes, annonciateur de la guerre d'indépendance jusqu'en 1962.

L'impasse sur les luttes des peuples colonisés, récurrente dans l'historiographie de Vichy, est d'autant plus regrettable que l'auteure a choisi d'approcher son sujet à travers le « prisme d'une transformation radicale de la guerre où les civils se trouvent placés en première ligne, à la fois impliqués comme cibles et comme acteurs d'un conflit titanesque à l'échelle du monde ». Alya Aglan sous-titre son livre « la guerre de Vichy », en se référant aux réflexions contemporaines sur la guerre comme fait social total, récemment exposées dans le bel [ouvrage collectif dirigé par Bruno Cabanes](#) auquel elle a d'ailleurs participé. Mais elle ne semble pas s'en servir. Elle distingue trois protagonistes : l'occupant et les deux légitimités instaurées dès l'été 1940 (le régime de Vichy et la « dissidence gaulliste » à Londres). Une guerre à trois qui, en 1943-1944, aurait pris le caractère d'une « guerre civile » : « l'ennemi intime s'ajoute à l'ennemi séculaire ». Idée et terme discutés, pour lesquels on attendait une explication éclairante ; or on ne voit rien venir. Malgré les promesses de l'introduction, l'approche demeure abstraite, elle n'est guère présente dans les deux chapitres consacrés aux affrontements finaux et à l'[épuration](#), elle s'en tient à un récit militaire classique. Dommage, pour comprendre ce temps Vichy de la France.

La perspective et le réel

Vingt ans après Le partage du sensible de Jacques Rancière, Emmanuel Alloa publie Partages de la perspective, et il en déplace d'emblée le point de vue. Selon lui, la définition d'une visibilité en commun passe en effet aujourd'hui par la défense d'une perspective commune, dont son essai rappelle les fondements historiques et tâche de pointer les promesses, d'asseoir la place dans les débats actuels.

par Paul Bernard-Nouraud

Emmanuel Alloa

Partages de la perspective

Fayard, coll. « Ouvertures », 288 p., 25 €

Ceux-ci tiennent, pour l'essentiel, à la question de la vérité des faits, d'une vérité découlant de la factualité des événements, contre laquelle on érige des « faits alternatifs » et, par suite, une vérité relative. Alloa constate que « ces dernières années, la réponse à la post-vérité a souvent consisté dans un grand retour du factualisme, qui vise à écarter précisément l'erreur perspectiviste : certes, il y a plusieurs points de vue, mais les faits quant à eux sont indépendants de la manière que nous avons de les conceptualiser ». Arguer cela s'avère en réalité assez peu efficace, estime l'auteur, et philosophiquement contre-productif, d'autant plus que l'on impute à Nietzsche la paternité de ce perspectivisme dévoyé.

« *Il faut se rendre à cette évidence : faire valoir la réalité inamovible des faits – contre Nietzsche, et contre ses fils spirituels supposés au pouvoir dans autant de nouveaux régimes tentés par la voie du populisme autoritaire –, c'est acter la mort de toute pensée critique.* » Il ne s'agit évidemment pas de nier la réalité des faits, et la vérité y afférente, mais de poursuivre l'investigation critique, le dialogue, sur un mode qui ne peut être qu'agonal, plaide Alloa, suivant la direction indiquée par Nietzsche. Alors comparaitront la pluralité des perspectives à laquelle aspire son chapitre conclusif, intitulé précisément « Éloge du pluriel » ; alors s'opéreront le partage et – à travers lui – la redécouverte de perspectives communes qu'entend promouvoir tout son livre.

« À travers – voilà le mot-clé pour comprendre l'opération perspective. C'est par leurs aspects

(ad-spicere) que l'on saisit les choses, des aspects qui mettent d'emblée en perspective, si l'on revient au sens de la perspective comme per-spicerere : “voir par” ou encore “voir à travers”. » Dans ces lignes, parmi les premières de *Partages de la perspective*, Alloa retrouve les accents phénoménologiques de son premier essai consacré à l'esthétique de [Maurice Merleau-Ponty](#) (*La résistance du sensible*, Kimé, 2008), où il démontrait comment l'auteur de *Sens et non-sens* avait substitué à un discours philosophique pré-positionné sur l'art « une philosophie selon la peinture ».

Entre-temps, Alloa a lui-même multiplié les perspectives dans les trois volumes qu'il a dirigés entre 2010 et 2017 aux Presses du Réel (*Penser l'image*) et dans celui consacré au retour du réalisme en 2018 (*Choses en soi*, PUF), ne s'éloignant du sujet que pour s'approcher des violences extrêmes avec Stefan Kristensen (*Témoignage et survivance*, MétisPresses, 2014), mais sans jamais quitter les rives du visuel. C'est qu'à ses yeux les œuvres d'art, en tant qu'elles sont des véhicules d'images, qu'elles participent d'un processus d'« iconisation » de la vue », fonctionnent comme des dispositifs d'optique alternatifs, propres à rendre visuellement tangibles les changements de perspectives que les spectateurs sont amenés à réaliser sur les faits et les situations qu'ils perçoivent.

Dans la mesure où « *c'est toujours d'une certaine façon que je perçois, je dois faire place d'emblée à la possibilité de voir autrement* », écrit Alloa, qui prévient le risque de régression infinie qu'une telle proposition comporte en rappelant « *que la perspective est toujours invariablement la perspective d'autre chose qu'elle-même* ». En l'espace d'un objet que le sujet peut appréhender selon une pluralité de perspectives. Cédant à la tentation didactique d'établir une « *petite morphologie de la perspective* », Alloa sépare le

LA PERSPECTIVE ET LE RÉEL

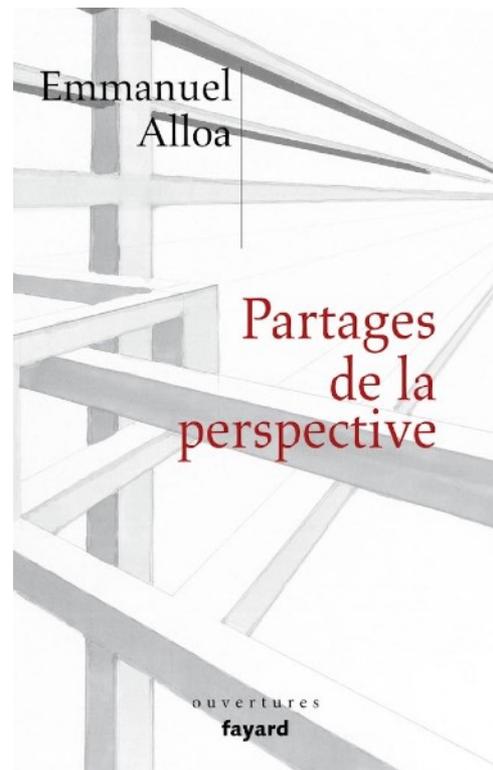
point de vue du sujet de l'aspect de l'objet ; la relation de l'un à l'autre est rendue possible par la perspective qui « *ne se réduit ni à ce qui est visé ni au sujet de cette visée* », mais qui établit entre eux « *un certain rapport structural* ».

En ce sens, si une œuvre d'art fournit bien un modèle de perspective, y compris alternative (que l'on songe, par exemple, aux variations de Cézanne sur la montagne Sainte-Victoire comme tentative de restitution de ses percepts de peintre et des aspects de son motif), elle n'en est pas une à strictement parler. Une perspective, précise en effet Alloa, n'est ni une représentation ni une médiation, mais une voie d'accès à la présence de l'objet, à sa réalité. Une parmi d'autres, insiste-t-il, sans quoi elle cesse d'être telle et se fixe en un point de vue unique qui exclut la coexistence des temps, des espèces ou des êtres, pour reprendre les thèmes auxquels l'auteur consacre les développements de son chapitre inaugural.

Les chapitres suivants, trois d'entre eux repris de publications antérieures, mettent à l'épreuve des écrits de Platon, d'[Hubert Damisch](#), d'Erwin Panofsky et des œuvres de Robert Smithson la typologie qu'Alloa en tire, et qui « *fait apparaître une fonction non plus symbolique de la perspective, mais bien dia-bolique, puisque le diable (le diabolos) est bien celui qui clive l'unité (dia-ballo) et fait choir toute entreprise unifiante des points de vue* ». La perspective apparaît en somme, et assez logiquement, comme ce qui échappe à la préhension tout en permettant la compréhension du réel – un dispositif à points de fuite multiples.

Avec cependant ce risque que l'objet spéculatif se transforme en outil spéculaire, voire quelquefois en trompe-l'œil. Certes, tout le tact théorique dont Alloa fait montre réside dans l'attention qu'il met à circonscrire la perspective sans compromettre sa puissance d'ouverture sur le réel, qu'il voit comme son principe même, ni son pouvoir de l'informer, qui en est l'effet. Mais si l'on voit aisément, grâce à lui, comment des perspectives plurielles peuvent coïncider, on aperçoit moins à quel moment elles entrent véritablement en contact avec le réel qu'elles font voir sans nécessairement contribuer à le transformer.

Sur ce plan, Alloa demeure plus vague, comme lorsqu'il explique que parmi les vertus de la perspective, « *au-delà de la capacité à prendre position, il y a celle, peut-être plus fondamentale*



encore, de savoir se dépendre de la sienne ». La position qu'entend manifestement tenir Alloa avec ce livre est de faire œuvre utile. Pareil programme ne poserait évidemment pas problème s'il entrait de plain-pied dans la critique des discours qui se prévalent non moins légitimement que l'auteur du perspectivisme.

Il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'une forme de relativisme, dont Alloa rappelle qu'il est un faux coupable, historiquement et intellectuellement, mais du recours discursif à la mise en perspective, y compris chez ceux qui prétendent lutter contre les faits alternatifs. Et cela en deux sens : afin de retarder le contact qu'ils pourraient avoir avec les réalités qui leur font face, et pour disqualifier ceux qui, pris par elles, manqueraient par conséquent de la hauteur de vue requise pour les affronter efficacement.

Dans ce registre, il est toujours temps de mettre les choses en perspective, toujours temps d'en changer, d'en adopter une nouvelle, de se réinventer, etc., mais ce jeu, en fin de compte, n'a aucune incidence sur la réalité, sinon pour en différer la venue et distinguer les joueurs des joués. Alloa n'ignore pas que « *le percipere est une forme d'ex-cipere, toute vision une "ex-ception"* » ; seulement sa défense de la perspective n'examine pas la propension, qui est pourtant aussi la sienne, à mettre à distance, à surseoir au partage qu'il appelle de ses vœux et, partant, à s'exclure du commun, voire à produire un commun sans partage.

La vie des choses

Il faudrait parvenir à nommer la singularité de La société Lumière, sa densité déroutante, pour mieux saisir la rupture qu'annonce le premier livre de Fabien Courtal. Les textes à la force brute rassemblés se déroberont à notre compréhension en même temps qu'ils la reçoivent. On ne peut s'empêcher de réévaluer à l'aune de celui-ci d'autres livres lus qui nous apparaissent alors comme des fantômes pâles mais bavards, au mieux distrayants. Dans La société Lumière, la littérature fait penser, et bouleverse.

par Feya Dervitsiotis

Fabien Courtal

La société Lumière

L'arbre vengeur, 192 p., 13 €

À la surprise initiale devant cet objet nouveau succède l'identification rassurante – on reprend pied – d'une filiation directe avec d'autres « grands » : l'inadéquation du Malone de Samuel Beckett, l'incommunicabilité des êtres de Virginia Woolf, la fatigue existentielle des personnages de Ludwig Hohl. Mais ces thèmes rebattus se fondent en une matière visionnaire propre à Fabien Courtal. Les humains qu'il dépeint sont des coquilles creuses dont le seul moteur est de graviter autour d'images, comme des insectes attirés par la lumière. Des séquences de film, des peintures murales, des affiches, des reflets sur un hublot, un sol humide, s'accumulent, se suivent sans rapport et noircissent les pages : « *Le masque de bois d'un bouddha* », « *Une tête de loup les dents découvertes* », « *des foules, des soldats sur un quai, un camp de nomades* ». L'écriture virtuose de ces images, variations « ekphrastiques » façon [László Krasznahorkai](#), remplace tout récit personnifié. Aucunement animées par une quelconque notion du beau ou de l'agréable, sans parler de l'utile, elles existent simplement, autonomes, vides d'hommes. Ces visions sont en fait les seules présences réelles du livre.

À l'inverse, humains, animaux, objets, forêts et villes, sont ici tous voués à une survivance douceâtre, et vaine. Fabien Courtal les présente comme frappés d'une même déperdition et les écrit ensemble comme des catégories sans contenu, des spectres d'eux-mêmes. À tel point qu'ils

semblent perméables et se communiquent les mêmes symptômes : le silence règne, il n'y a pas un seul dialogue, on évolue dans des « *tableaux muets* » où « *la forêt ne fait aucun bruit, comme si le vent l'avait désertée et que toutes les bêtes étaient tendues dans le silence* ». Corps humains et animaux sont les uns comme les autres des agrégats « *de poussière sensible que le moindre geste aurait fait s'émettre* ».

Tout ce monde, entre être et chose, n'existe plus que par la force de l'inertie. Aux humains de Fabien Courtal, il ne reste que des regards troubles car inhabités, incapables de se reconnaître eux-mêmes dans un miroir comme de créer du sens à partir des visions qui les assaillent avant de finalement se désagréger en « *pensées brouillonnes et fugitives* ». On passe de la narration extérieure aux pensées des personnages comme si ces derniers n'étaient qu'un long courant d'air, sans limites extérieures. Bien que les points de vue changent d'un texte à l'autre, toutes les voix se ressemblent et s'annulent dans une même vacuité qui rend la notion d'individu obsolète. L'écrivain va jusqu'à se défaire complètement de ses personnages, les faisant disparaître au milieu d'une nouvelle pour laisser la place à la description d'un lieu, un « *désert d'hommes* ».

La société Lumière dit le déni résigné de femmes et d'hommes qui, ne pouvant faire face au monde qui les entoure, sont condamnés à se désintégrer. Ce lent délitement généralisé des êtres couve une violence sans nom, manifeste dans les nombreuses images de mort, de carnages, de destructions – toujours suicidaires. Sur les fresques peintes d'une maison en ruine un homme jeune se retire les yeux, s'arrache la peau puis

LA VIE DES CHOSES

s'enfonce un couteau dans le ventre ; un conférencier analyse une photographie d'un homme nu, à la tête arrachée, et pendu à un arbre « *par un effet de sa volonté seule* » ; il apparaît à certains que « *respirer n'était qu'une habitude ancienne et dispensable* ». D'une façon ou d'une autre, tous ces personnages essaient muettement de se soustraire à eux-mêmes. Cette société Lumière s'enfonce dans une grande obscurité, comme la promesse d'un repos interdit à ces êtres en demi-éveil. Le temps d'une fin de phrase, de quelques mots qui passent presque inaperçus, Fabien Courtal effectue un pas au-delà pour suggérer une sortie hors du monde et de l'existence et dire des abîmes, des abysses, un temps immémorial, « *une époque trop reculée pour que non seulement la maison existât mais que même il y eût des hommes pour en bâtir* », un temps encore impensé, « *le midi sans soleil d'un seul et infini jour faste* », enfin une autre terre « *d'une espèce neuve, plus sombre que l'air* ».

Fabien Courtal écrit des apparences de nouvelles, comme par complaisance pour des convenances désuètes, frappées elles aussi d'inanité. Les mêmes éléments ressurgissent dans toutes, menant à l'effacement de leurs frontières. Presque systématiquement, on retrouve des sons « mats », des personnages prostrés, solitaires, les mains ballantes entre leurs cuisses, des arbres, dessinés, réels ou imaginés, ou encore Buridan, personnage beckettien qui fait plusieurs apparitions. Ces textes se chevauchent et se recoupent jusqu'à se confondre eux aussi dans notre esprit, exactement comme ces images projetées sur un mur qui sont « *une succession de tableaux figés* », où chacun « *interdit tout souvenir de celui qui précède et dont pourtant rien ou presque ne le distingue* ». Loin d'un tout fini, qui se voudrait cohérent et maîtrisé, *La société Lumière* revendique une certaine gratuité désordonnée, à l'image de ces lampes d'intérieur qui illuminent un torrent, « *sans autre utilité que d'éclairer ce qui n'est pas même un chemin* ». Un personnage découpe des lambeaux de pages d'un roman puis les réassemble au hasard. La société Lumière préfigure une littérature sans ego, sans geste unificateur, sans contrôle. Sans domination ?

L'écrivain accomplit ainsi formellement ce qu'il poursuit dans son esthétique, c'est-à-dire montrer le renversement d'un ordre des choses présenté comme moribond. Cela se traduit par des images quasi subliminales où des oiseaux nichent à l'abri



d'une « *falaise de buée* », des poissons dorment « *sur les branches basses de certains arbres poussés sur la mer* », et où un « *arbre inverse, oublieux de l'ordre des choses* » croît en se soulevant aux membres d'un cadavre. La douce aigreur de Fabien Courtal, trop subtile pour être catastrophiste, s'exprime et se résorbe simultanément dans l'écriture puisque c'est en elle que se loge l'intensité perdue partout ailleurs. Comme si toute la vie des choses avait été pompée par la littérature. Du premier au dernier mot, Fabien Courtal se tient au plus près de ces visions avec une précision qui touche au mirage. Car il ne s'agit pas tant de faire voir que de redonner un corps aux mots, pour imposer l'écriture comme la dernière entité tangible au milieu de ce glissement du tout. Sa façon d'écrire est aux antipodes de ce qu'il décrit : alors que ses personnages sont prévisibles et mornes, ses moindres formulations sont au contraire d'une sophistication, d'une densité et d'une étrangeté saisissantes. Le décalage entre les deux est vertigineux.

Dans ce décalage se trouve un espace qui exige de nous une vraie présence et qui venge la littérature. *La société Lumière* nous interdit de lire comme s'il s'agissait d'une activité vide de sens. Son écriture nous force à creuser, à relire, à tâtonner autour du mystère qu'elle abrite – le mystère d'une condition profonde, qui serait la nôtre.

Militer + archiver = lutter

Depuis mai-juin 1968, les mouvements sociaux s'archivent au fur et à mesure de leurs développements. L'arrivée ces dernières années aux Archives nationales des archives notamment de Droit au logement (DAL), d'AIDES et d'Act Up Paris en témoigne. Ce ne sont pas des documents en vrac, mais des fonds constitués et structurés le plus souvent. Il y a un archivage militant qui ne relève plus de quelques femmes et hommes de l'art (archivistes ou historien.ne.s). La mémoire constitue souvent une section de chaque organisation, association, ou simple groupuscule. Militer + Archiver = Lutter. Il n'en a pas été autrement avec le mouvement des Gilets jaunes, dont l'histoire se raconte sur les gilets fluorescents, photographiés et réunis par le collectif « Plein le dos ».

par Philippe Artières

Plein le dos

365 gilets jaunes, novembre 2018-octobre 2019

Éditions du bout de la ville, 372 p., 20 €

À partir de novembre 2018, des femmes et des hommes se sont mis à occuper les ronds-points de France pour protester contre un ensemble de mesures gouvernementales (notamment une nouvelle taxe sur le gazole mais aussi la limitation à 80 km/h sur les routes secondaires). Rien d'étonnant à cela quand on connaît l'importance de l'associatif dans la société française. Très vite, des photos ont été prises, des textes et des tracts rassemblés ; les réseaux sociaux ont été le lieu de dépôt temporaire des traces, extraordinairement diverses, de ce « soulèvement » hétérogène ; certain.e.s sociologues et politistes se sont mis aussi à collecter, à accumuler pour « faire savoir ». En réalité, très vite, il est apparu que les archives du mouvement étaient les gilets eux-mêmes. Le collectif « Plein le dos » a vu le jour, créant un site internet avec pour sous-titre « Pour une mémoire populaire. La rue contre le mépris » puis une revue de format A4 pour archiver des milliers de photos de gilets jaunes. Non pas les visages, mais ces objets si singuliers que sont ces vêtements de sécurité personnalisés à coup de marqueurs noirs.

Dans une histoire longue des écrits exposés chers à [Armando Petrucci](#), la publication d'un volume donnant à voir ces archives est particulièrement

intéressante. Disons-le : malheureusement, l'ouvrage est graphiquement moins réussi que le site (pleinledos.org), qui était sobre, organisé par « actes » (les samedis de manifestation) ; il n'a pas non plus la justesse de la revue qui est tout à la fois archivage et affichage. Le livre et son « appareil critique » sont lourds mais ce « livre d'or » a le mérite d'exister.

« Plein le dos » donne aussi à penser. Au départ, il y a un gilet de couleur fluo dont le port a été imposé pour protéger en cas d'arrêt ou d'accident les usagers d'un véhicule. Ne pas en être équipé.e est verbalisable, aussi nombre d'entre eux ont été offerts par des compagnies d'assurances ou des constructeurs automobiles. Le conducteur est devenu un homme-sandwich ; l'acte d'écriture qu'ont réalisé les contestataires a donc consisté d'une part à s'approprier ce dispositif de protection et d'autre part à se faire le promoteur, non plus d'Axa ou des MMA, mais d'eux-mêmes.

Ainsi, il est très frappant de voir que d'abord, dans leur dos, elles et ils ont inscrit, à la manière des joueurs et des joueuses de football ou de basket, leur noms, ou plus exactement ils ont esquissé une forme d'autoportrait : leur métier (infirmière, ambulancier, commerçant...), leur lieu de vie (un numéro de département, une ville) et un état d'esprit : la colère, la rage, la tristesse, le désespoir. Ces photos de gilets jaunes forment un grand mur de portraits de dos de femmes et d'hommes qui vous saisit d'émotion quand sur



« Acte XXX » des Gilets jaunes, à Drancy (8 juin 2019)
© Plein le dos

MILITER + ARCHIVER = LUTTER

l'une est inscrit : « Rien » ou encore « *Salaud de pauvre* ». Intelligence sensible que de se rendre visible en subvertissant un dispositif de sécurité qui tend à faire de moi un anonyme.

On pourrait ainsi penser que chacun des gilets est une banderole mais ce serait idéaliser le mouvement et le désingulariser en enlevant à ces écrits exposés leur solitude. Certes, leur fonction est de s'adresser à ceux qui regardent passer le cortège, mais d'abord à celles et ceux qui sont dedans, qui font « acte ». En manifestation, on ne voit jamais la banderole qui vous précède, avec le gilet vous savez avec qui vous êtes. « *On est là* », chantent les manifestants. Certaines inscriptions sont des prises de parole, d'autres un slogan commun, mais tout est sous nos yeux, sur le dos du voisin, de la copine ou de la grand-mère : « *Fin du mois, début du nous* », « *Sous le gilet, la rage !* », « *Macron, mange tes morts* »... le gilet est à la fois identité, invitation à la discussion et slogan.

L'ouvrage révèle aussi une autre dimension qui a pu nous échapper. Les gilets font récit, ils racontent de semaine en semaine une lutte : on voit

apparaître sur les supports fluo des réponses à des déclarations du président de la République, mais aussi des réactions aux violences policières, au projet de référendum d'initiative populaire, ou plus tard encore à certains médias (« *BFM collabos* »). On parcourt ainsi le livre comme on marcherait dans un immense cortège qui ne se limite pas au cortège parisien des Champs-Élysées, on va de ronds-points en places de sous-préfecture. On le remonte, on découvre de longues revendications écrites avec le même soin que si le tissu synthétique était un cahier de doléances. La puissance du livre vient de là : du fait que les écrits ne sont pas séparés du corps, ils sont comme les tatouages des bagnards, comme les inscriptions-stigmatiques et revendications des « enfants du malheur ». Seulement, ce n'est pas un dénommé Alphonse Bertillon qui les prend en photo, ce sont les copains du rond-point. Cette photo-là remplace tous leurs papiers. Avec son gilet à soi, plus besoin de permis de conduire, de carte d'identité ou d'électeur : « *je suis un sans dent, je suis les personnes qui n'ont rien, je suis un gueux, je suis un illettré, je suis avant tout un Gilet jaune* », « *je suis frigo vide GJ* ».

L'écrivaine et son terrain

Après La rivière, roman remarqué en 2017, l'écrivaine allemande Esther Kinsky, toujours traduite avec élégance par Olivier Le Lay, confirme avec Le bosquet sa manière inédite d'observer les choses, de débusquer ce qu'un regard trop pressé ne sait plus voir. Elle visite une Italie à l'écart des sentiers battus, avec ses paysages souvent modestes, mais jamais anodins.

par Jean-Luc Tiesset

Esther Kinsky

Le bosquet

Trad. de l'allemand par Olivier Le Lay

Grasset, 384 p., 24 €

L'espace et le temps se rejoignent dès que la sensation immédiate fait affleurer le souvenir et que le passé revient librement, toujours aussi vif : alors, le monde des morts et celui des vivants se côtoient et se mélangent dans ce roman placé sous le signe du deuil. Dès la première page, Esther Kinsky évoque un rite particulier aux églises roumaines, où l'on réserve deux emplacements distincts pour les cierges selon qu'ils sont destinés aux vivants ou aux morts. Cette ouverture donne le ton, c'est bien de séparation qu'il sera question, du deuil dans lequel la narratrice vient d'être plongée par la perte d'un compagnon simplement désigné par la lettre M. : perte qui ravive la douleur liée à la mort du père, survenue quelques années auparavant.

La disparition de l'autre – des deux autres – oblige celle qui reste à s'accommoder de son veuvage, à voir ou revoir seule ce qu'on voyait à deux : impossible désormais de partager, mais il reste la mémoire, le souvenir, la trace laissée par celui qui n'est plus. « *Un être en deuil voit le monde autrement, il le lit autrement* », disait en 2018 Esther Kinsky dans une [interview à la radio allemande](#) (avec Andrea Gerk, Deutschlandfunk, 13 février 2018). Le lecteur ressent cela d'autant mieux que chacun éprouve un jour ou l'autre cette tristesse du survivant qui inspira tant d'artistes et de poètes, sur le mode de la plainte ou de l'élégie. Mais rien de tel ici, il est entraîné dès le début sur des chemins narratifs différents, inattendus, où le lamento résonne d'une voix nouvelle.

Le bosquet se veut « *roman de terrain* » : la topographie est en effet essentielle pour une autrice qui choisit délibérément la surface et les espaces ouverts, préférant à la contemplation de paysages ou de sites grandioses (qui ne manquent pourtant pas en Italie) ce que son œil peut découvrir au plus près des choses. Comme c'était déjà le cas dans *La rivière*, ses lieux de prédilection sont des rues écartées dont les murs forment un décor cachant tous les possibles – pourquoi pas le retour en force de la vie sauvage. La narratrice parcourt aussi, carte en main parfois, des espaces situés aux marges des villes, là où subsiste, loin des panoramas de cartes postales, une part de nature que son apparente banalité protège encore, là où la fine croûte terrestre se fissure et permet les affleurements de strates antérieures, libérant autant de passé.

Attentive et minutieuse comme une géomètre ou une archéologue scrutant le sol, tous sens aiguisés comme un animal, Esther Kinsky, à peine cachée derrière sa narratrice, décèle et ressent de manière instinctive la part de vie en deçà des choses qui échappe aux autres mais qui, littéralement, *s'inscrit* en elle, comme elle l'exprime en évoquant une promenade le long d'un corso d'Olevano : « *Les pavés inégaux semblaient vouloir laisser leur empreinte dans la plante de mes pieds, comme une écriture dont la saisie se ferait par le toucher* ». Elle prend parfois des photos, ramasse quelque menu vestige où pourra s'ancrer le souvenir, comme pour mieux conserver une image éphémère destinée à se superposer à d'autres qui émergeront du passé, ou d'un futur non encore advenu.

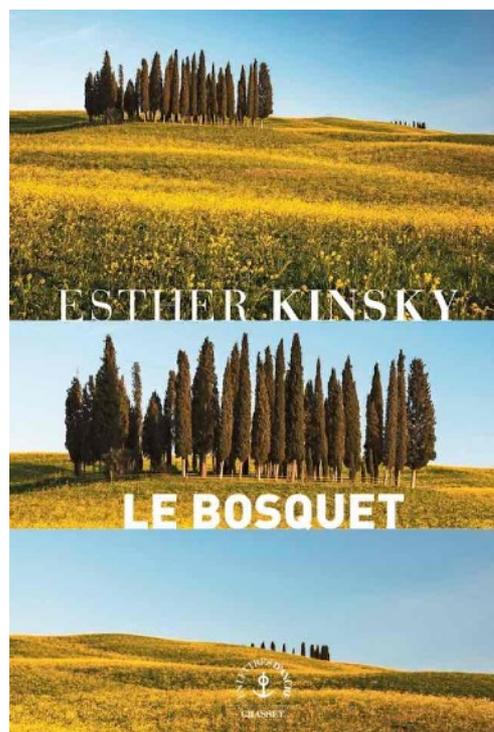
Ce rapport de l'écrivaine au « terrain » est tout sauf passif. Il lui faut d'abord trouver « *un lieu sur lequel je pouvais poser des mots* ». Ensuite, comme elle le dit dans l'interview déjà mentionnée, il reste à attendre (ou à provoquer) le moment

L'ÉCRIVAIN ET SON TERRAIN

où s'instaure une adéquation parfaite entre l'observatrice et la chose observée : alors seulement le texte peut jaillir et l'autrice entrer en scène. Elle préfère reproduire ou dépeindre (« *abbilden* ») plutôt que décrire (« *beschreiben* »), elle donne à voir plus qu'elle ne raconte et l'image prend le pas sur l'inventaire. Une image déjà passée pourtant dès qu'on l'a vue, et qui entre en confrontation avec d'autres, reliées au même lieu, pour en dégager des fragments d'un temps toujours vivace en dépit de la chronologie : est-ce cela le souvenir ? Esther Kinsky le dit dès le début, la mort n'est pas encore l'absence, et celle-ci est « *impensable aussi longtemps que subsiste une présence* ». Revoir des lieux où l'on était jadis avec celui qui n'est plus, en visiter d'autres qu'on devait voir avec lui et que ses yeux ne verront jamais, c'est d'abord le moyen de lutter contre l'oubli, de sauvegarder par-delà le deuil cette présence engagée dans une lutte peut-être perdue d'avance contre l'absence.

C'est dans cet état d'esprit qu'elle entreprend son voyage en Italie, qui n'a évidemment rien à voir avec la traditionnelle attirance des Allemands pour le pôle latin et lumineux de la civilisation... Le voyage qu'elle devait faire avec M. commence à Olevano, près de Rome, où elle avait déjà séjourné, et se termine à Comacchio, non loin de Ferrare, dans le delta du Pô. La partie centrale se passe à Chiavenna, en Lombardie, où la narratrice retrouve les lieux que lui avait fait connaître son père. Des tombes étrusques, des cimetières surgissent parfois au cours de ses déambulations, fournissant des points d'appui tangibles à ses pensées vagabondes sur la mort et la vie. Il arrive aussi que le jeu des images et du souvenir l'entraîne malgré elle loin de là dans l'espace et dans le temps : jusqu'au Rhin de son enfance, jusqu'à Londres où l'atteignit la funeste nouvelle de la mort de son père : « *Les annonces de décès sont des ciseaux ou des couteaux affûtés qui sectionnent la pellicule du monde* ». Mais est-il possible de reconstituer le film ?

Ce sont donc trois étapes, ou plutôt trois stations, qui donnent au roman sa structure, sur le modèle du triptyque religieux, abondamment représenté dans la peinture italienne dont le père de la narratrice était si friand. Plus particulièrement de Fra Angelico, à qui la référence est explicite : ultime éclairage sur son roman, Esther Kinsky consacre ses dernières pages au tableau représentant la messe des morts célébrée pour saint François d'Assise, une prédelle peinte sur trois panneaux



destinés jadis au socle d'un retable. On est tenté d'entendre un écho au roman dans cette observation faite sur l'œuvre : « *Les lieux des morts s'intègrent aux lieux des vivants* »... Juxtaposant des images de vie et de mort, cette *lamentatio* suscite l'effroi, mais voudrait suggérer l'espérance. La petite touche de bleu, frêle lueur d'espoir sur laquelle la narratrice s'attarde, devrait donner quelque confiance, et pourtant le précieux lapis-lazuli dont elle est extraite « *échoue à consoler ceux qui restent* ».

Dès l'exergue – une citation empruntée à Wittgenstein –, les arbres, aussi propices à la rêverie que l'était l'eau dans le roman *La rivière*, prennent la place discrète, mais essentielle, qu'annonçait le titre. Des arbres qui ont quelque chose à nous transmettre, pour peu qu'on sache les regarder et déchiffrer leur langage secret dans la manière même dont ils sont disposés. Voir les arbres d'un œil de peintre, en somme. Mais pour désigner ces groupes d'arbres, le titre choisi par Esther Kinsky en allemand, *Hain*, en dit un peu plus que le français *bosquet*, puisqu'il désignait aussi aux temps anciens un bois sacré, un sanctuaire, un possible refuge. L'Italie du roman ne joue-t-elle pas ce rôle auprès d'une femme encore abasourdie, embarrassée de douleur et de solitude ? C'est cette terre où palpitent d'anciennes civilisations, grosse de ses souvenirs personnels et riche de découvertes encore à faire, qui lui permet, en suivant une géographie sinueuse, de remonter ou descendre le temps et d'éviter que la disparition se transforme en absence.

Le sens imaginal

Rassemblant des « matériaux sur l'utopie », L'homme sans horizon de Joël Gayraud est une analyse rigoureuse des mécanismes qui ont abouti, à l'échelle planétaire, à un monde fermé, privé d'horizon véritable et qui privilégie une politique de l'avoir au détriment de l'être. Pour étayer sa thèse, le philosophe et traducteur procède à un examen minutieux des conditions historiques à l'origine de cette impasse et réinterroge d'un regard neuf les grandes théories critiques de Marx à Debord. Mais il trouve aussi des éclairages subtils et inattendus chez les poètes, les écrivains et les philosophes.

par Alain Roussel

Joël Gayraud
L'homme sans horizon.
Matériaux sur l'utopie
 Libertalia, 302 p., 18 €

Joël Gayraud part d'une perception que nous connaissons tous : celle de l'horizon qui s'offre au marcheur comme une ouverture sur un autre espace qu'on ne voit pas mais qu'on devine derrière cette limite qui recule au fur et à mesure que l'on avance. Mais si nous la transposons sur le plan de la pensée, le sentiment qui domine aujourd'hui est que l'horizon s'est considérablement rétréci. Nous arrivons à ce moment crucial où l'humanité a l'impression d'avoir atteint les limites du monde, de son monde, et qu'elle est condamnée à vivre à l'intérieur d'une triple clôture : géographique, écologique et historique.

C'est cette dernière clôture qui intéresse plus particulièrement l'auteur, car elle conditionne les deux autres, qu'il n'oublie pas pour autant. Elle ne s'est pas construite d'un seul coup, se peaufinant au fil du temps, avec des phases de rupture où tout redevient possible, pour finir par créer cet *homo economicus* saturé de technicité et réduit à la production et à la consommation de marchandises dans une société que Debord qualifiait de « spectaculaire ». Dans la mesure où elle situe des périodes où l'horizon s'éclaircit, l'approche de Joël Gayraud n'est pas sans espoir. Ainsi, les notions d'humanité et de communauté humaine sont, écrit-il, « le produit de l'utopie libérale développée par les divers courants qui composent l'Humanisme et les Lumières, et qui est la seule utopie qui se soit réalisée et maintenue durable-

ment dans ses effets. Avec l'idée d'humanité s'ouvre aux hommes, jusqu'alors enfermés dans leurs particularismes, un horizon gigantesque qui nourrira durant plusieurs siècles aussi bien les utopies révolutionnaires que les idéologies progressistes, ce qui ne contribuera pas peu à établir des points de confusion entre elles. »

D'autres « fenêtres » se sont ouvertes, avant de se refermer plus ou moins rapidement, avec la révolution de 1789, puis celles du XIX^e siècle, sans oublier la Commune de Paris. Toute cette époque connaît d'ailleurs une grande effervescence intellectuelle et les utopies fleurissent. Saint-simoniens, fouriéristes, owenistes, socialistes, communistes, proposent un changement radical de société, avec souvent la volonté de s'inscrire dans le réel, tels Prosper Enfantin ou Victor Considérant, même si les expérimentations sont finalement des échecs. Le XX^e siècle offrira d'autres opportunités avec le conseil ouvrier (soviet) de la révolution de 1905 en Russie, la révolution espagnole en 1936, Mai 68, qui ne visait pas seulement à remettre en cause le système économique, mais tous les aspects de la société, dont l'ordre moral et la vie quotidienne.

Joël Gayraud analyse dans ses moindres détails les caractéristiques du capitalisme qui s'articule, selon lui, autour de quatre instances : la marchandise, le spectacle comme « *rapport social médiatisé par des images* », l'économie qui renseigne sur les activités de production, de consommation et d'échange, tout en véhiculant un discours idéologique, et enfin l'État. Mais il propose aussi une relecture critique des textes, notamment philosophiques, à l'origine de la conception matérialiste de l'Histoire et de ses

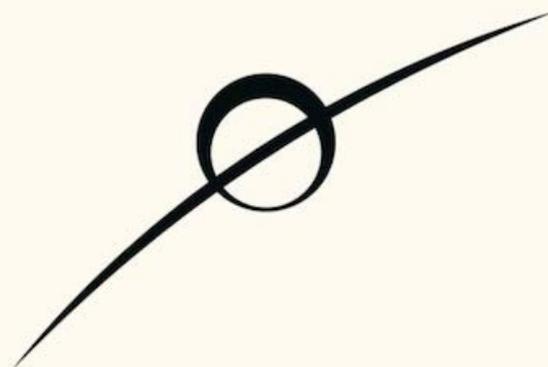
LE SENS IMAGINAL

développements qui aboutiront au matérialisme historique, avec ses conséquences dont l'une des plus néfastes a été le réalisme socialiste interdisant toute véritable innovation en littérature et en art. L'idée que la pensée ne puisse être que le reflet de la réalité empêche toute nouvelle ouverture, toute projection anticipatrice et bloque « *la puissance motrice déterminante de l'utopie dans le monde* ».

« *Il n'y a pas d'utopie sans uchronie* » : pouvant prendre appui sur la société telle qu'elle est, puisqu'il faut la transformer de fond en comble, l'utopie se réfère à un mythe existant ou qu'elle invente. Ce peut être l'évocation d'un âge d'or de l'humanité ou la réécriture idéalisée de certaines périodes historiques qui vont donner l'élan à l'imagination pour créer d'autres mondes possibles, « *la soif d'une autre vie* ». L'utopie n'existe que sous le signe ascendant : elle porte une vocation au bonheur, dans une nature et une société qui se veulent harmonieuses. Joël Gayraud s'interroge tout particulièrement sur le mytheme de l'abolition de l'État, dans le but de parvenir à une société sans classes, qui fit l'objet d'âpres discussions dans la seconde moitié du XIX^e siècle entre les marxistes et les anarchistes au sein de l'Internationale. On sait depuis ce qu'il en advint. L'auteur analyse également d'un œil critique le concept d'État dans les démocraties libérales comme aboutissement de la politique des partis.

L'un des derniers chapitres s'intéresse à des aspects particuliers de l'utopie, telle la médecine dans son désir de vaincre les maladies, voire la mort. Et comment l'auteur aurait-il pu parler de

JOËL GAYRAUD
L'HOMME
SANS
HORIZON
Matériaux sur l'utopie



LIBERTALIA 

l'utopie sans évoquer l'imagination qui en est la clef ? Il termine son essai sur cette « reine des facultés » qu'il nomme « *le sens imaginal* ». Celui-ci, écrit-il, « *ne se reconnaît aucune limite dans le temps et l'espace* » et est donc le plus à même d'explorer tous les possibles et d'inventer une nouvelle vision de l'homme et du monde. C'est un « *monde d'harmonie [...] où le développement des capacités de chacun conditionne le libre épanouissement de tous* ».

L'institutrice de la misère

Elena Gianini Belotti, que l'on connaît en France pour Du côté des petites filles, traduit aux éditions Des Femmes en 1974, a aussi consacré un récit, paru en Italie en 2005, à l'existence d'Italia Donati. C'est le quotidien Il Corriere della Sera qui a rendu publique l'histoire de cette jeune institutrice, en 1887, un an après son suicide, faisant écho à d'autres suicides et à d'autres situations désespérées. Le sort des institutrices, totalement sous la coupe des pouvoirs locaux, a été progressivement porté à la connaissance de tous. Ce récit d'une vie écourtée est glaçant. Elena Gianini Belotti reconstitue dans ses moindres détails le mécanisme effroyable qui a conduit la jeune fille à la mort, et les complicités, chacun à sa mesure, des femmes et des hommes qui l'ont croisée au cours de sa brève existence.

par Gabrielle Napoli

Elena Gianini Belotti

Avant le repos

Trad. de l'italien par Christine Lau

Éditions Do, 264 p., 21 €

L'engagement d'Elena Gianini Belotti pour la cause des femmes, tout comme sa réflexion sur la pédagogie (à laquelle elle s'est consacrée en dirigeant le centre pour l'enfance de Montessori à Rome), expliquent en grande partie pourquoi elle a décidé de consacrer un récit à Italia Donati. *Avant le repos* s'ancre dans un territoire, dans des paysages, et il s'agit d'une donnée essentielle de l'existence de la jeune institutrice. En Toscane, dans la province de Pistoia, à Cintolese, où se rend Elena Gianini Belotti, on n'est plus, au début des années 2000, dans la campagne, mais au milieu d'usines et de supermarchés. Une trace, pourtant, des événements qui se sont déroulés un siècle plus tôt : l'école élémentaire d'État Italia Donati. L'auteure revient sur les lieux du crime, s'imprègne de ses paysages et de l'atmosphère ; et son émotion – contenue – n'enlève rien à la rigueur et à la précision dont elle fait preuve et qui contribuent à la force de sa dénonciation.

C'est sur ces lieux qu'Elena Gianini Belotti essaie d'imaginer l'état de désolation et d'isolement dans lequel vivaient la famille des Donati et six autres familles paysannes, au lieu dit Case Bini. C'est là qu'Italia s'est acharnée à étudier,

une « faute d'orgueil impardonnable aux yeux des paysans » dans cette région de marais et de misère, à la merci de la faim, des rudesses du climat et du choléra, région dans laquelle il était alors malaisé de se déplacer, où toutes les activités étaient liées au marais dont il fallait tirer parti, en pêchant, en braconnant et surtout en cultivant les plantes lacustres destinées à de nombreux usages. Il faut pouvoir imaginer combien la vie était rude il y a cent ans – ce qu'évoque aussi, dans un genre très différent, *Piazza d'Italia*, le premier roman d'[Antonio Tabucchi](#) (1975) auquel il est difficile de ne pas penser en lisant *Avant le repos*. Le décor dans lequel se joue le drame d'Italia Donati est aussi cruel que cela : on y manque de tout. Quand chaque bouche à nourrir est une épreuve supplémentaire, il s'agit seulement de survivre. Tout le reste semble superflu, et personne n'a plus assez de force pour soutenir cette jeune femme qui sombre sous les yeux de tous, indifférents ou impuissants, accablés par l'existence. C'est peut-être l'aspect le plus terrible du récit d'Elena Gianini Belotti.

À cette misère extrême s'ajoutent des difficultés liées aux particularités du système éducatif italien de l'époque, auxquelles l'auteure est très attentive. Après l'indépendance de l'Italie, l'école est devenue gratuite et obligatoire, et la scolarisation s'est étendue jusqu'aux plus petites communes, sous l'entière responsabilité des maires. Les enseignants se retrouvaient donc à la merci des querelles politiques tout en exerçant leur métier dans

L'INSTITUTRICE DE LA MISÈRE

la plus grande pauvreté (absence de poêle dans les classes, encre rationnée au point qu'elle était aussi précieuse que de « *l'or fondu* », hygiène déplorable des latrines). Imposer aux familles la présence des enfants à l'école, les privant d'une précieuse main-d'œuvre, est une gageure supplémentaire. *Avant le repos* constitue un document important sur les difficultés rencontrées par les enseignants pour convaincre chacun de la nécessité d'éduquer les enfants, pour lutter contre l'analphabétisme, pour tenter de modifier des préjugés très profondément imprimés. Lorsque la tâche est confiée à de très jeunes femmes (comme c'est bien souvent le cas), l'espoir de réussir est encore plus mince.

Le récit d'Elena Gianini Belotti est aussi un document capital sur la situation des femmes, et une dénonciation radicale des humiliations permanentes auxquelles sont exposées toutes celles qui osent, ne serait-ce qu'à peine, se dégager de la tutelle masculine. Italia Donati est nommée institutrice à Porciano, près de son village d'origine, Cintalese, mais les quelques kilomètres qui la séparent de sa famille creusent un abîme. Partagée entre l'angoisse et l'enthousiasme à l'orée d'une vie nouvelle, elle se rend dans ce village, accompagnée de son frère Italiano. C'est le début d'une tragédie annoncée, celle d'une jeune femme remplie d'espoirs et d'idéaux qui tombe sous l'entière domination masculine. La proie est idéale et les prédateurs déchaînés. Peu avant de se donner la mort, alors qu'elle n'est plus qu'un fantôme sursautant dès qu'on lui adresse la parole, terrifiée par les incessantes calomnies dont elle est victime. Elle se dira qu'elle n'aura, pour finir, jamais vu la mer, pas si éloignée pourtant. On pourra trouver interminables les pages dans lesquelles l'auteure détaille comment Italia Donati prend soin de ceux qui resteront après elle, jusqu'aux chaussures qu'elle choisira pour mourir, laissant dans sa petite chambre sa paire la moins usée, tant ces pages sont bouleversantes, tout comme celles qui sont consacrées à la découverte de la noyée. Elles sont pourtant nécessaires, comme est nécessaire chaque mot d'*Avant le repos*.

Ce compte rendu précis d'un processus inéluctable ne se contente pas de dénoncer l'ignorance et la brutalité des populations paysannes et des pouvoirs locaux. Elena Gianini Belotti montre aussi comment un individu perd progressivement pied au point de préférer mourir pour restaurer



son honneur attaqué. Italia Donati ne prononce quasiment pas un mot dans *Avant le repos*. Ses pensées sont rapportées, quelques brèves phrases aussi, mais alors qu'elle est la figure principale et obsédante du texte, elle le trouve par son silence qui, au fil du récit, nous devient de plus en plus insupportable. Seuls ses gestes, son corps, laissent paraître une intériorité qui lui semble confisquée. Est-ce une volonté de l'auteure de rendre compte de ce silence auquel la société condamne Italia Donati – et plus particulièrement la société masculine, sous l'autorité de laquelle se rangent les rares personnages féminins qui se distinguent dans le récit ? La jeune femme s'éteint doucement, sous nos yeux, et sous les yeux de ses concitoyens, et la voix d'Elena Gianini Belotti rappelle avec intransigeance la responsabilité de chacun dans la vie des autres.

La garde meurt et ne se rend pas

En attendant Nadeau publie deux lectures, par deux écrivains, de *Quel avenir pour la cavalerie ?*, l'essai du poète Jacques Réda sur l'histoire et l'avenir de la poésie en français, et en particulier de son vers. Tandis que Gérard Noiret s'étonne que l'histoire du vers qu'il entreprend se prétende « naturelle », Maurice Mourier juge ce livre indispensable à tout amateur de poésie.

par Maurice Mourier

Jacques Réda

Quel avenir pour la cavalerie ?

Une histoire naturelle du vers français

Buchet-Chastel, 224 p., 20 €

Sous-titré « Une histoire naturelle du vers français », *Quel avenir pour la cavalerie ?* de Jacques Réda est indispensable à tous les amateurs de poésie, plus nombreux peut-être qu'on ne le croit. Non qu'il soit aussi précis et par endroits technique que *La vieillesse d'Alexandre*, le classique de Jacques Roubaud (publié chez François Maspero en 1978) qui, à la fois sur l'outrage perpétré à l'égard de l'alexandrin par Rimbaud au moment de la Commune, sur l'éblouissante analyse mallarméenne de *Crise de vers* et sur les questions délicates du mètre et du rythme, semble indépassable. Mais le propos de Jacques Réda est autre, plus mondain en un sens, c'est-à-dire, en prenant pour objet principal la chronologie des écoles littéraires, plus facilement lisible comme manuel historique, mais surtout – ce qui n'étonnera pas de la part de l'auteur des cinq tomes de *La physique amusante* (Gallimard), où il se met dans la roue de Lucrèce et de son *De rerum natura* – plus ludique, plus bondissant, plus fantaisiste.

Et infiniment plus polémique, en dépit de l'urbanité de l'auteur. Car il est patent que la disparition presque totale du mètre canonique, cet alexandrin auquel le *Roman d'Alexandre*, composé en 1170 par Lambert le Tort de Châteaudun, a donné son nom, chagrine fort Jacques Réda. Cette disparition lui paraît néanmoins acquise, la preuve c'est qu'en le ressuscitant lui-même avec verve (au prix de nombre de « fautes » volontaires) dans *La physique amusante*, il prend bien soin de donner un tour parodique à ses diverses

évoqueries, souvent pointues, de la cosmologie, de la relativité ou de la « mécanique » quantique du XX^e siècle (les découvertes essentielles en ces domaines largement mathématisés remontant déjà à près d'un siècle). Or, qui dit parodie dit résignation, fût-elle mélancolique, à la mort du petit cheval, et même du grand.

Mais cette prédilection pour le vers de Racine, intouchable jusqu'au Rimbaud de « *Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours !* » (voir [Roubaud](#), qui fait de cette agression contre l'alexandrin une analyse géniale), à peine toiletté par Hugo qui « *était le vers personnellement* » comme dit [Mallarmé](#) dans une de ces formules définitives dont il a le secret, entraîne une conséquence fâcheuse : c'est que le vers dit abusivement libre n'est accepté – du bout des lèvres – dans ce livre que pour autant qu'il ne s'inscrit pas en trop violente opposition à une définition rigoureuse de la mesure en poésie.

C'est ainsi qu'une absence formidable désarçonne le lecteur même accoutumé aux manières rogues des maîtres de manège. Il admettrait certainement (pour ma part, j'admets en tout cas) le maintien d'auteurs objectivement néo-académiques comme Valéry ou Cocteau dans le panthéon des grands poètes, mais refuse que rien du [surréalisme](#) en ses œuvres vives paraisse digne de recension ou même de mention quand il s'agit de poésie moderne. André Breton n'apparaît qu'une seule fois, à la page 183, dans une incidente à propos du « *beau vers* », sous la forme du rappel désinvolte d'« *une formule* » réduite par un procédé de jivaro à l'adjectif « *infracassable* », alors que cet adjectif inventé fait partie du mantra que l'amateur connaît par cœur sous sa magnifique forme complète : « *infracassable noyau de nuit* ».

LA GARDE MEURT ET NE SE REND PAS

Tudieu ! Et l'outrage est porté à son comble puisque du surréalisme ne surnagent que quelques mesures d'Éluard, le plus consensuel des membres du groupe, et l'Aragon des reniements, celui qui est revenu à la poésie mesurée en même temps qu'il tendait le cou au collier stalinien. Préférer *Le crève-cœur* ou *La Diane française* à *Fata Morgana* ou aux *États Généraux*, c'est au mieux une mauvaise plaisanterie, au pire une caution fournie au conformisme du goût majoritaire et, il faut bien le dire, bourgeois.

Autre point litigieux, moins grave : la troublante question de la poésie opposée à la prose (tout ce qui est prose n'est pas vers). Jacques Réda a pris la précaution de nommer son essai « une histoire du vers », et, comme en disant vers on dit mesure – n'est-ce pas ? –, l'affaire semble dans le sac. Cela devrait interdire pourtant d'ostraciser les mesures il est vrai singulières de Breton écrivant explicitement des vers *Sur la route de San Romano*, mais il y a plus contestable encore.

Depuis *Crise de vers*, une opposition dogmatique entre vers et prose est devenue strictement obsolète puisque, selon Mallarmé et il ne s'est pas plus trompé là-dessus que sur tout le reste en matière de poésie et de prose, les sépare seulement une simple « accentuation », ce qui empêche par exemple de réserver la portion congrue en poésie au Michaux des *Hivinizikis*, entre autres chefs-d'œuvre.

Cela est si vrai que Jacques Réda montre une réelle gêne à propos de Claudel, dont il admire un souffle lyrique où, pour ma part, je ressens au contraire un drapé, une pompe bien moins louables que ceux de Saint-John Perse (également écarté du livre). Mais là n'est pas le point. Ce que je retiens en revanche, c'est l'embarras manifeste de Réda dès qu'il s'agit de cataloguer le verset claudélien « *qui ne sera ni vers ni prose* » (p. 110). Ne serait-il pas plus pertinent de renoncer définitivement à une règle académique morte depuis Mallarmé, tant il est évident que les proses de Baudelaire, de Lautréamont, et celles du Rimbaud des *Illuminations*, du Michaux de *La Ralentie*, sont pure poésie, mesurée autrement ?

Une dernière remarque suggérée par ce livre irritant et passionnant, et retour à la cavalerie. En supposant qu'en effet le modèle Ancien Régime de l'alexandrin imité de l'hexamètre dactylique grec puis latin soit dépassé (mais que faire alors



Jacques Réda © Jean-Luc Bertini

de Péguy, qui fut dans les *Cinq prières*, pour certains de ses lecteurs dont je suis, plus poète que le Claudel des *Grandes Odes* et infiniment moins prétentieux ?), reste que toutes les autres formes de la poésie mesurée demeurent disponibles et assez gaillardes, depuis le *monostique* vrombissant de l'Apollinaire de *Cors de chasse* jusqu'au vers de quatorze pieds, même en repoussant d'un orteil dédaigneux les combinatoires populaires de la chanson (à laquelle la revue *Europe* a récemment consacré un roboratif numéro).

L'octosyllabe, en particulier, le vers admirable du plus admirable peut-être des poètes français, Villon, se prête avec une souplesse inégalable à toutes les manipulations, distorsions, amplifications, mutations. Diminué, il fournit au moins des métriques de 5 et de 5 délectables. Mais le 9, le 11, le 13 émanent aussi plus ou moins de sa sphère expansive. Et il se multiplie fort bien en 16, voire en 24, notre langue actuelle – où les phonèmes se bousculent au portillon tandis qu'hélas ! la diérèse verlainienne et même l'*e* muet de Du Bellay se font la malle – autorisant évidemment toutes les manigances car, n'en déplaise à Valéry, celles-ci sont plus exquises que les chaînes. La cavalerie se meurt, vive la guérilla !

Le vers n'est pas naturel

En attendant Nadeau publie deux lectures, par deux écrivains, de *Quel avenir pour la cavalerie ?*, l'essai du poète Jacques Réda sur l'histoire et l'avenir de la poésie en français, et en particulier de son vers. Tandis que Maurice Mourier juge ce livre indispensable à tout amateur de poésie, Gérard Noiret s'étonne que l'histoire du vers qu'il entreprend se prétende « naturelle ».

par Gérard Noiret

Jacques Réda

Quel avenir pour la cavalerie ?

Une histoire naturelle du vers français

Buchet-Chastel, 224 p., 20 €

Avec *Amen*, *Récitatif* et *La tourne*, publiés entre 1968 et 1975, Jacques Réda a été et reste un des poètes majeurs de la fin du XX^e siècle. Issu de ce creuset exceptionnel que fut la revue-collection *Les Cahiers du Chemin*, il a imposé, sur le ton de la conversation sans destinataire et au rythme de la déambulation, trois livres en vers libres inventifs qui ont sorti la poésie de « l'engagement », de « l'imagerie surréaliste », de l'humanisme non critiqué et des exercices formalistes.

Après quoi quelque chose s'est perdu. Le souffle qui portait le vers fréquemment de quatorze syllabes et « l'improvisiste » des formulations ont disparu. Les chevilles pour compléter le nombre de syllabes ou être à l'heure au rendez-vous de la rime ont gagné du terrain. La prosodie classique, utilisée à l'occasion dans des recueils mélangeant les registres, est devenue la règle générale. Un temps, le pittoresque des motifs a maintenu l'illusion d'une évolution possible, d'autant que les livres de prose de Réda gardaient leur qualité. Puis il est devenu évident qu'il s'était engagé dans un processus de « retour au calme » qui serait sans retour dans ce qu'il considérerait désormais comme une phase dangereuse de confusion et d'anarchie (1). Ce poème qui clôt le livre sur le mode de la dérision est caractéristique de la différence existant entre un poète et un versificateur :

CODA

Le langage, vieille bourrique

À tout faire chez les manants

Comme chez les prééminents

De Rome jusqu'en Amérique

Et dans les autres continents,

Son avenir est chimérique

Pour le spectre du numérique

Qui l'épie à tous les tournants,

Qu'on le cravache, qu'on le hue –

« Allez, hue ! »–, il renâcle, rue :

Il ne peut que suivre son train.

Cher vieil âne aux beaux yeux de fée,

Brais à la mort, toi qui, sans frein,

Saillis la cavale d'Orphée.

Des décennies plus tard, *Quel avenir pour la cavalerie ?* est le livre de cette restauration. Avec son apologie d'un certain ordre dans notre langue et sa dépréciation de tout ce qui lui échappe, il témoigne d'une radicalisation qui cache son nom et prend soin d'éviter la discussion théorique. Jacques Réda choisit la guérilla plutôt que l'affrontement et, par conséquent, il procède par assertions rapides et par connotations.

Le dispositif de son livre est parfaitement adapté à cette stratégie, en combinant deux parties. La première, d'une quarantaine de pages, comprend la mise en exergue de quatre citations – Valéry, Queneau, Jaccottet et Droguet –, une courte

LE VERS N'EST PAS NATUREL

introduction qui retourne à son avantage la notion de « guerre en littérature » datant des années 1970 et une réflexion sur le vers français. D'une écriture qui brouille volontiers les pistes, cette partie tisse le cadre idéologique qui justifie à l'avance les fausses évidences de la seconde, consacrée à l'histoire de l'alexandrin.

Dans le prolongement de *La vieillesse d'Alexandre* de Jacques Roubaud (1978), avec une érudition sans faille, Jacques Réda examine en bon métricien les différentes mètres qui ont précédé l'avènement du vers de douze syllabes, détaille les mérites et les insuffisances de son règne, avant de voir en lui l'unique remède à l'entropie généralisée qui menace notre civilisation. Ce qui lui permet d'accuser les poètes qui ont cheminé et cheminent en dehors des sentiers comptés d'amplifier la part de chaos qu'elle comporte, et d'être infiniment plus responsables (avec leurs livres vendus à cent exemplaires) du désastre prévisible que le libéralisme voulant réduire la planète à un marché et à une langue uniques : « *Après des siècles de stabilité, il ne faudra qu'une trentaine d'années au désordre pour s'établir dans le vers, et sous l'apparence d'une multitude de formes dont les plus dynamiques s'engagèrent dans l'impasse du formalisme individuel.* »

Que le livre débute par un retournement de la notion de guerre dans la littérature et par la revendication d'une amitié avec Henri Meschonnic est surprenant mais logique. La longue métaphore filée qui montre que Jacques Réda rapproche combat militaire et combat littéraire à cause de ses souvenirs d'enfance a un triple effet : écarter tout soupçon de violence symbolique de sa part, pour mieux en charger son « ami » Meschonnic ; faire l'impasse sur des travaux qui ont combattu ses thèses ; replacer une « guerre » » vidée de ce qui le gêne au centre de ses analyses car elle grandit les mérites de son camp et justifie son hostilité envers des auteurs ayant cent fois moins de pouvoir que lui, soixante-quatorze livres à quatre-vingt-onze ans, couvert de prix, et durant des décennies l'éminence grise du comité de lecture des éditions Gallimard.

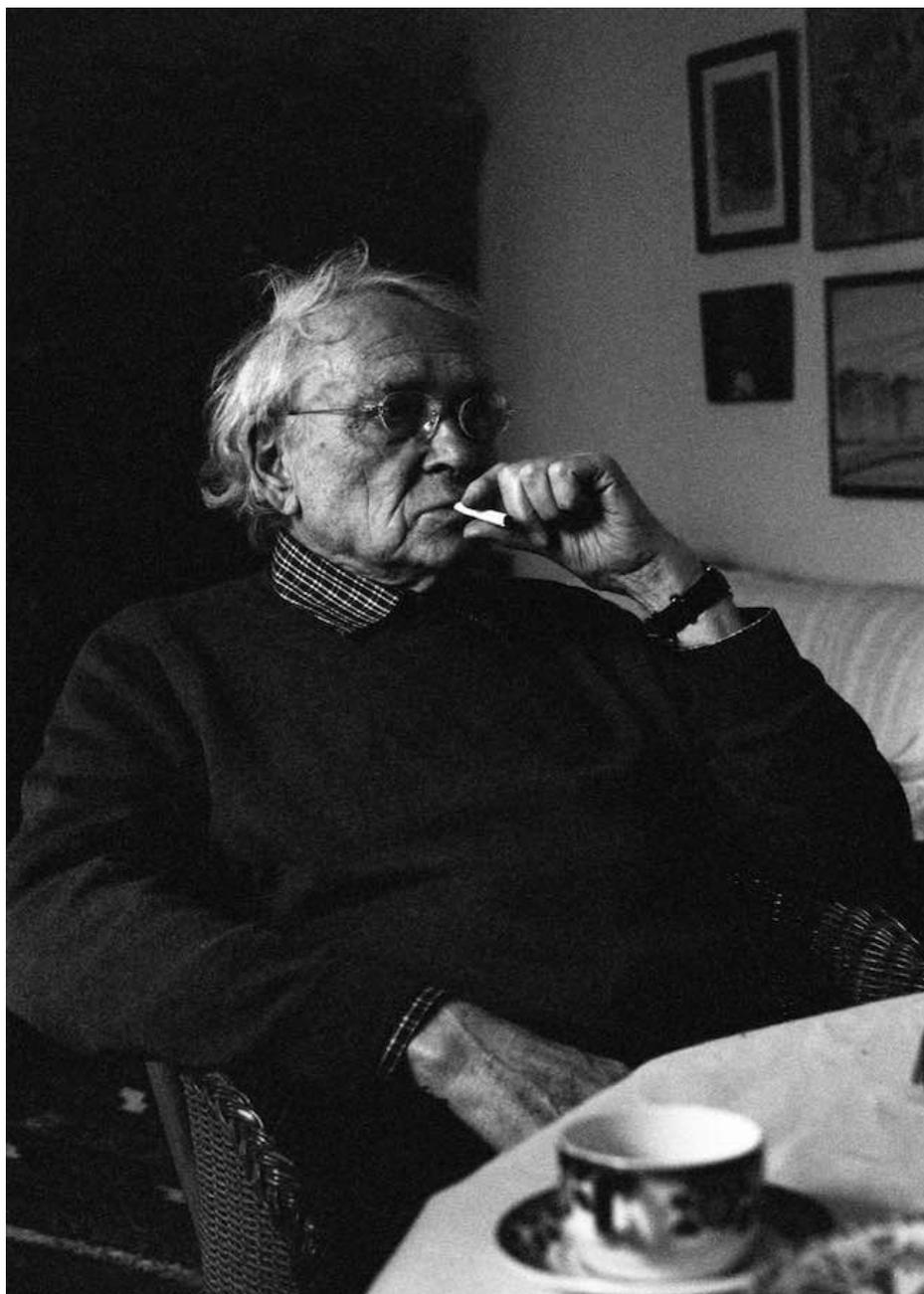
« *Et c'est la guerre de mille ans qu'a soutenue la langue française, aujourd'hui à bout de force et d'expédients, en retraite sur tous les fronts du champ de bataille où, à l'arrière-garde, a le pre-*

mier succombé, à Roncevaux, Roland. Mais il y avait sauvé le gros de l'armée, et tout l'avenir qu'elle avait devant soi. Notre situation est la même, si l'avenir est plus menaçant », écrit Jacques Réda. Le danger civilisationnel bien établi, il peut développer des conceptions qui font du rythme, de la langue et du vers une sorte de Sainte Trinité, échappant à l'histoire des évolutions de l'art. Jacques Réda n'est pas de ceux qui voient petit. Selon lui, le rythme humain et le rythme du poème sont directement reliés au rythme originel de l'univers né il y a des milliards d'années. Sans rien prouver de cette filiation, il énonce des généralités avant d'en venir aux conséquences.

Malheureusement, ce qui fonctionne dans une cosmogonie est incompatible avec un essai. La référence au Big Bang, comme tout ce qui demande de se tourner vers les cieux, permet surtout d'éviter la confrontation avec la réalité. Au bout de la longue digression sur le langage dans la Genèse, on attend que les noms de Saussure et de Benveniste soient au moins mentionnés. Mais non ! Les certitudes sur le rythme, qui vont de pair avec des affirmations jamais démontrées sur la langue et sur le vers, finissent par créer de véritables « personnages conceptuels ».

La langue, pour Jacques Réda, est ainsi un organisme vivant, ayant une conscience, un développement, un génie et des infirmités annonciatrices du déclin de l'âge. Victime d'attaques menées de l'extérieur par d'anciens « sauvages » et de l'intérieur par les adversaires du vers régulier, elle risque fort de disparaître... Heureusement, l'analyse détaillée de ce qui a été écrit du début du XVI^e siècle jusqu'à Victor Hugo et les pages consacrées à Toulet, Larbaud, Cendrars, Follain, Dadelsen, Robin et Lubin ramènent sur d'autres bases. Elles sont de vraies lectures. Malgré les réserves sur Claudel ou la sous-estimation d'Aragon qu'on peut regretter, elles apportent un véritable enrichissement au lecteur.

Jacques Réda semble refuser l'évidence qu'il faut penser *poésie* avec un *s*. Le mot au singulier englobe, qu'on le veuille ou non, plusieurs esthétiques ayant chacune un corpus de textes et de théories obligeant à accepter pour chacune des codes particuliers. Si Jacques Réda ramène l'œuvre d'[André du Bouchet](#) à un exercice de « topologie », c'est qu'il est insensible à la dimension mentale de sa page. S'il publie un calligramme de Pierre Reverdy en le disposant comme un quatrain, c'est qu'il reste en deçà du



Jacques Réda © Jean-Luc Bertini

LE VERS N'EST PAS NATUREL

champ exploré par Apollinaire dès 1913. S'il réduit le vers à ses syllabes sans intégrer ce que produit la coupe, c'est qu'il n'est plus capable d'entendre ce qu'il écrivait quand aller à la ligne avait à voir avec la *présence*...

Pour moi, le vers commence par la frappe de la première syllabe et se termine par le blanc-silence qui suit la coupe, et je place le phénomène de tension entre ces deux moments bien au-dessus du décompte des syllabes. Dans la poésie écrite, le blanc où « l'œil écoute » est déterminant. Il doit s'y passer quelque chose, sinon il n'y a qu'une phrase coupée. Une rime n'est pas un son qui revient, mais un son plus du blanc qui

revient, au point que le même son à l'intérieur d'un vers ne fait pas rime. Les conséquences sont nombreuses. Le fait de préférer la sensation du « lâcher de la flèche » à celle du double saut de dauphin de l'alexandrin... Le fait de ne pas parler de « musique » mais de dimension sonore... Le fait de relativiser la sacro-sainte étymologie du retour de la charrue... Le fait de méditer souvent cette remarque de Tortel : « *le vers libre est libre de tout sauf de ne pas être un vers* », et cette approche de Meschonnic, dans *Politique du rythme* (1982) : « *Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou figuration du sujet dans son discours.* »

Autobiographie d'un anthropologue

L'ouvrage de Marc Abélès promet une analyse anthropologique de la politique française des cinquante dernières années, qu'il ne réalise qu'en partie. Ses Carnets d'un anthropologue présentent pourtant un témoignage souvent captivant sur ce demi-siècle, tout en rappelant l'actualité des travaux anthropologiques de l'auteur qui interpellent avec force les événements politiques récents, de Nuit debout aux Gilets jaunes.

par Pierre Tenne

Marc Abélès
Carnets d'un anthropologue.
De Mai 68 aux Gilets jaunes
 Odile Jacob, 240 p., 23,90 €

Tout le problème que pose ce livre tient dans son titre. L'image des carnets de l'anthropologue fait surgir celle d'une d'un scientifique noircissant ses carnets sous la dictée disciplinée d'une méthodologie et d'une éthique universitaire, comme un chimiste avec son erlenmeyer. Le titre fonctionne comme contrat : par métonymie, le carnet crée l'attente d'une analyse anthropologique du demi-siècle politique qui sépare Mai 68 des Gilets jaunes. Et qui serait mieux placé que Marc Abélès pour rédiger ces carnets, lui qui fut pionnier d'une anthropologie politique consacrée aussi bien à l'Éthiopie (*Le lieu du politique*, Société d'ethnologie, 1983) qu'aux départements français (*Jours tranquilles en 89*, Odile Jacob, 1989) ou à l'Assemblée nationale et au Parlement européen ?

De ce point de vue, certains chapitres honorent à merveille ce contrat. Le retour sur les terrains d'enquête successifs de l'auteur – les Rouergats émigrés à Paris, l'Éthiopie – sont l'occasion d'interroger des thèmes du politique qu'ont actualisés les mouvements de Nuit debout, en 2016, comme des Gilets jaunes, à partir de fin 2018 : qu'est-ce qu'une prise de parole politique ? Comment s'organise-t-elle ? En quoi est-elle surtout une action ?

Les *Carnets* de Marc Abélès sonnent comme le rappel d'une œuvre anthropologique qui a de longue date approfondi ces questions, où penseurs et militants contemporains pourront trouver, si ce n'est déjà fait, une matière féconde. Mais un

rappel n'est pas un carnet, et ces chapitres prennent place dans un ouvrage dont la colonne vertébrale est d'abord autobiographique, voire mémorialiste. Ni auto-enquête à la façon de Richard Hoggart, ni égo-histoire, le livre de Marc Abélès noue en réalité tous les chapitres de sa vie, de son œuvre et de son analyse du politique dans une énonciation autobiographique qui trouble les régimes de parole. D'où le sentiment diffus de ne pas savoir toujours qui parle, dans ces *Carnets* tour à tour passionnants et désarçonnants, mais qui ne sont pas seulement ceux d'un anthropologue.

Le témoignage sur Mai 68 (« Moi en mai ») est à ce titre édifiant, en ce qu'il traduit rétrospectivement une confusion des registres particulièrement sensible. Marc Abélès s'y raconte lycéen et jeune étudiant emporté dans un tourbillon qu'il affirme d'abord inintelligible : « *Je suis toujours fasciné [...] par le caractère péremptoire des interprétations que suscite ce genre d'événements. Non que je mette en doute la compétence des historiens pour établir des corrélations entre ledit événement et un état donné de la société ou de la culture. Cependant la question reste ouverte de savoir si l'on peut déduire de ces corrélations une explication* ». Le refus d'historiciser n'empêche pourtant pas les comparaisons historiques, lorsque, écoutant un Gilet jaune en février 2019, l'auteur avoue se retrouver « *bien des années en arrière, aux premiers jours de Mai 68* ». Et l'impossibilité affirmée de penser un événement indémêlable n'empêche pas Marc Abélès d'en fournir une analyse, par ailleurs très forte, sous l'angle de l'irruption d'une prise de parole et de ses modalités.

Mélange des genres littéraires, les *Carnets d'un anthropologue* ne clarifient jamais cette indécision dans l'énonciation et son autorité, habillant

**AUTOBIOGRAPHIE
D'UN ANTHROPOLOGUE**

le « je » qui se raconte des habits du scientifique, du témoin et de l'auto-biographe, sans en tirer nécessairement toutes les conséquences – comment accueillir le témoignage de souvenirs de jeunesse vieux d'un demi-siècle ? Comment ménager le risque d'illusions biographiques inhérent à l'exercice ? L'ironie est qu'un livre questionnant avec pertinence la prise de parole politique souffre de l'indétermination de sa propre parole écrite, et on pourrait le regretter tant certains chapitres pâtissent de cette organisation d'ensemble. Cependant, les analyses de Marc Abélès restent d'autant plus passionnantes qu'elles introduisent un point de vue rare sur la situation politique contemporaine, dont les potentialités sont nombreuses, notamment en ce qu'il permet de se départir d'une focale institutionnelle ou sociologique qui innerve l'essentiel des pensées des Gilets jaunes ou de Nuit debout.

Plus encore, la sincérité qui se dégage de ce texte permet aussi de le lire comme un témoignage de grande valeur, jusque dans ses indéterminations. L'anthropologue délivre une vision subjective sur un demi-siècle de vie politique et intellectuelle – ses souvenirs de Lévi-Strauss ou de la vie des revues intellectuelles dans les années 1970 sont à ce titre savoureux – avec une honnêteté rare, qui semble aussi la cause de ce mélange des genres. L'ouvrage (qui serait mieux intitulé « Autobiographie d'un anthropologue » ?) offre un témoignage précieux sur une génération, confessant, parfois malgré lui, parfois avec une conscience aiguë et profonde, les contradictions et les vicieux, les forces et les limites de certains intellectuels militants qui eurent vingt ans en 1968.

La construction même de cette subjectivité autobiographique paraît ainsi caractéristique d'une certaine façon de se comprendre dans l'histoire récente, de s'historiciser soi-même au moment où l'on conteste aux historiens la pleine légitimité à le faire : affaire générationnelle, idéologique, ou

Marc Abélès

Carnets d'un anthropologue

De Mai 68 aux Gilets jaunes



peut-être intime, mais extrêmement révélatrice des difficultés à se positionner en tant que citoyen ou en tant qu'intellectuel relativement aux événements et aux débats politiques. Les limites de ces *Carnets* captivent en ce qu'elles sont nôtres, révélant l'impossibilité d'un récit commun de ce temps présent où le dissensus accompagne chaque prise de parole, chaque idée ou presque, et certains événements, tels Mai 68 ou les Gilets jaunes, dont l'indéniable importance historique demeure attachée aux antagonismes majeurs qu'ils continuent de créer.

Ne déboulonnons pas la statue de Lévy-Bruhl

L'ambiance du moment étant au déboulonnage de statues de colonialistes et à la dénonciation de racistes supposés, on pourrait craindre pour celle du grand anthropologue Lucien Lévy-Bruhl, que l'on ne connaît souvent que pour sa notion, devenue infâme, de « mentalité primitive » ou « prélogique ». Après une longue période de purgatoire, ses thèses ont été réévaluées. Mais elles avaient fait l'objet d'analyses très originales de la part de Benjamin Fondane, dont l'œuvre a également été redécouverte. Si bien que cela fait une deuxième statue à préserver.

par Pascal Engel

Benjamin Fondane

Lévy-Bruhl, ou le métaphysicien malgré lui
 Texte établi et présenté par Serge Nicolas
 et Dominique Guedj
 L'Éclat, 336 p., 19 €

Juste avant d'être assassiné à Auschwitz en mars 1944, Benjamin Fondane avait donné instruction à sa femme de réunir ses travaux philosophiques sous le titre *L'être et la connaissance*, ouvrage qui devait contenir ses études sur Lucien Lévy-Bruhl et sur Léon Chestov. Les premières sont réunies ici avec leurs variantes dans une édition très bien faite, encadrée de préfaces et d'une postface qui éclairent la genèse du texte. Celui-ci est doublement intempestif : il présente sous un jour inédit l'œuvre du grand anthropologue et révèle les ambitions philosophiques de Fondane, qui était à la recherche d'une [version mystique de l'existentialisme](#).

Lévy-Bruhl était passé de la philosophie classique à Comte et à [Durkheim](#), défendant l'idée que la morale théorique doit être remplacée par une science des mœurs, titre de son célèbre ouvrage de 1903. À partir de là, il publia une série d'études dont la plus célèbre est son livre de 1922, *La mentalité primitive*, qui défend la thèse selon laquelle les « fonctions mentales des sociétés inférieures » – c'est le titre de son premier livre de 1910 – reposent sur une mentalité « prélogique ». Pourquoi Fondane dit-il que Lévy-Bruhl est « *philosophe malgré lui* » ? Parce que, tout en prétendant faire de la science positive et de la sociologie, Lévy-Bruhl défendrait des thèses philosophiques et même métaphysiques

sur la nature de la pensée humaine et de la raison. Ce sont ces thèses que Fondane entend rejeter, pour défendre une tout autre conception de la pensée, aux antipodes de la pensée rationnelle.

La pensée primitive, selon Lévy-Bruhl, viole constamment le principe de raison et le principe de contradiction. Ses explications causales ne procèdent ni à partir de jugements de réalité ni sur la base des observations tirées de l'expérience et tombant sous des lois. Les « primitifs » pensent sur des bases affectives et « mystiques », fondées sur la loi de « participation », reposant sur des affinités entre les phénomènes. Ces thèses de Lévy-Bruhl lui ont valu sa mauvaise réputation dès son époque : Edward Evans-Pritchard, l'auteur des *Nuer* (1940), lui a reproché d'avoir exagéré la solidarité au sein des sociétés primitives, on a dit qu'il confondait violation du principe de causalité et violation du principe de contradiction, et Bergson a objecté que la théorie de la participation mystique reposait sur des ambiguïtés sur le sens du verbe *être*.

Mais les objections principales sont venues de Marcel Mauss, puis de Claude Lévi-Strauss : il est faux de dire que la pensée primitive est illogique, qu'elle procède sans concepts, ou qu'elle ignore l'expérience. Les sociétés primitives élaborent des classifications complexes, basées sur des observations fines, leurs mythologies impliquent des conceptions du monde sophistiquées qui, loin d'être simplement fondées sur des identifications affectives, sont de véritables théories de la nature et du cosmos. Les écrits de Lévi-Strauss achevèrent de reléguer Lévy-Bruhl dans la préhistoire de l'anthropologie.

Le terme même de « primitif » est devenu tabou : quiconque l'emploie est taxé immédiatement de postcolonialisme. Mais, comme l'ont montré les travaux récents, notamment de Dominique Merlié et de [Frédéric Keck](#), Lévy-Bruhl n'a jamais employé l'expression de « mentalité prélogique » en impliquant un jugement de valeur sur les sociétés qu'il étudiait par rapport aux sociétés occidentales, ni en voulant suggérer que cette mentalité échappe à toute logique. Il avait dans ses *Carnets* posthumes renoncé à parler de « mentalité prélogique » et à considérer que cette mentalité s'appliquerait uniformément à l'ensemble de la pensée primitive : pour certaines opérations, elle est exactement la même que celle des « civilisés », mais pour d'autres, quand le surnaturel est en jeu, elle fait appel à des facteurs affectifs et mystiques. Lévy-Bruhl revient sur l'histoire du missionnaire Grubb, accusé par un Indien de lui avoir volé des potirons, avec pour toute justification qu'il l'avait vu en rêve. Dans ce cas, l'Indien est prêt à admettre l'incompatibilité logique entre « Tu m'as volé mes potirons » et « Tu étais à 150 miles de là », mais il soutient qu'il n'y a pas d'incompatibilité physique, parce que, selon lui, ce qui arrive en rêve est non moins réel que ce qui arrive à l'état de veille.

Ce genre d'histoire, on s'en doute, ravissait les surréalistes, qui puisaient dans les livres de Lévy-Bruhl une confirmation de l'intrusion du songe dans la vie réelle chère à Nerval. Michel Leiris rapporte que les ouvrages de Lévy-Bruhl inspirèrent sa vocation d'ethnologue. Roger Caillois, Georges Bataille et leurs amis du Collège de sociologie trouvaient dans ses écrits des ressources pour leur recherche d'une nouvelle mystique ; à la même époque, Antonin Artaud allait au Mexique rencontrer les Tarahumaras, et [René Daumal](#) fréquentait le mage Gurdjieff.

Le chemin de Benjamin Fondane a des similitudes avec celui de ces auteurs fascinés à la fois par les sociétés primitives et par les mystiques. Né roumain, Fondane ne pouvait qu'avoir une prédisposition pour le dadaïsme, et il fut un temps ami de Tzara et des surréalistes. Mais sa vraie rencontre intellectuelle fut celle de [Léon Chestov](#), dont toute l'œuvre vise à montrer l'impuissance de la grise raison grise face à la verdure de l'arbre d'or de la vie. Fondane adopta cet existentialisme mystique, qui avait peu à voir avec l'existentialisme chrétien de Gabriel Marcel, et encore moins avec l'existentialisme athée que Sartre allait promouvoir.

Fondane s'intéresse à Lévy-Bruhl parce qu'il entend retourner son rationalisme contre lui-même. D'un côté Lévy-Bruhl dresse un fossé infranchissable entre notre pensée « civilisée » et la pensée primitive, en montrant que celle-ci échappe aux principes qui sont ceux de la science depuis l'âge moderne (ici, il a une conception foncièrement positiviste de l'évolution de la pensée humaine), et de l'autre il ouvre un gouffre : si la pensée primitive est tellement autre par rapport à la nôtre tout en étant – ce que Lévy-Bruhl ne nie pas – une forme de l'esprit humain, comment pouvons-nous prétendre la comprendre et *a fortiori* la juger comme inférieure ou irrationnelle ? Cette question est en partie épistémologique. Mais elle est, selon Fondane, avant tout métaphysique parce qu'elle révèle une tout autre manière de comprendre le monde que la nôtre.

Cette autre manière consiste à voir les choses et le monde comme participant à un autre monde, surnaturel, où l'impossible peut arriver. Et le pas que Fondane franchit est que cette pensée primitive devrait être un modèle pour notre propre pensée. Selon Fondane, Lévy-Bruhl met à nu l'absence de fondement de notre schème d'entendement occidental et nous présente, par contraste, la manière dont nous devrions penser. Fondane suggère que la pensée primitive offre une porte de sortie hors de l'idée que le monde serait à connaître et à penser logiquement, plutôt qu'à vivre et à éprouver dans une communion mystique avec le surnaturel.

Fondane suggère aussi que cette pensée n'est au fond pas si différente de celle que la tradition juive nous a léguée dans le Pentateuque, mais, nous dit-il, non pas le Pentateuque civilisé, que la religion chrétienne a rationalisé, mais celui de la Torah des Hébreux, selon lequel la Loi gouverne le monde dans une surnature qui fait toujours partie de la nature. La mystique primitive est une voie d'accès possible à la vraie mystique juive, disparue sous les couches de logique et de rationalité que le christianisme a déposées sur elle. On sait combien ce retour au judaïsme compta dans la pensée de Fondane. Il bataille aussi avec les penseurs de l'époque, comme Bergson, Meyerson et Maritain. Il note fort justement qu'il y a quelque ironie dans le fait que Bergson refuse à la pensée primitive la dignité d'incarner la pensée mystique, alors même que son univers intuitif et fluide semble un « prolongement » de la pensée primitive. Comme le disait Russell, « *l'instinct s'exerce au mieux chez les fourmis, les abeilles, et chez Bergson* ». Fondane entend aussi

**NE DÉBOULONNONS PAS LA STATUE
DE LÉVY-BRUHL**

s'opposer à Meyerson, qui soutenait que la pensée scientifique vise à identifier les phénomènes au sein d'une même réalité. Il cherche dans la pensée de son compatriote le logicien dissident Stéphane Lupasco les principes d'une logique de la « non-identité » qui pourrait rendre compte de la pensée primitive.

L'opposition entre la raison et la mystique est indépassable. Le rationaliste rejette le mystique dans le cœur des ténèbres, et le mystique rejette le rationaliste dans l'aveuglement de sa pensée solaire. Ni Lévy-Bruhl ni Fondane ne se sont vraiment posé le problème épistémologique : comment savons-nous que la pensée primitive diffère vraiment de la nôtre ? Beaucoup tient ici au problème de la traduction. Ribot, l'un des maîtres de Lévy-Bruhl, soutenait que les primitifs n'emploient que des termes concrets et particuliers, et ne manient pas l'abstraction. Cette thèse a été battue en brèche. Mais ces discussions ont été profondément renouvelées depuis que Willard van Orman Quine a défendu l'idée que la traduction est par essence indéterminée, autrement dit qu'il n'y a pas de fait décisif qui permette de déclarer qu'une traduction d'une langue inconnue à une langue connue est correcte, et que, même si en réalité on traduit, un élément d'indétermination demeurera. Quine et son disciple Donald Davidson soutiennent que la traduction n'est possible que si l'on suppose que ceux que l'on traduit ont la même logique que nous et croient, dans l'ensemble, les mêmes choses que nous. Ce principe de charité n'est même pas une supposition : il est une condition nécessaire de toute interprétation. Cela veut dire que si les Bororos nous disent être des araras, il n'y a là aucune violation évidente du principe d'identité. Quine en conclut, dans *Le mot et la chose* (1960), que la notion de mentalité prélogique est « un mythe inventé par de mauvais traducteurs ».

Les primitifs sont donc nécessairement rationnels, en ce sens minimal, qui était précisément celui que Lévy-Bruhl déniait à la mentalité primitive et que Fondane au contraire les louait de ne pas partager. L'idée même d'une pensée « autre », qui obéirait à des lois radicalement différentes de celles qui fondent la logique classique, n'a pas de sens. Le dernier Lévy-Bruhl était parvenu à cette conclusion : « *L'esprit humain est le même partout* ». Mais il admettait qu'il est possible localement de déterminer des formes de pensée irrationnelle : si

Benjamin Fondane
Lévy-Bruhl,
ou le métaphysicien
malgré lui

texte établi & présenté par
Serge Nicolas et Dominique Guedj



éditions de l'éclat

on accuse les Blancs d'être responsables d'une intempérie, n'importe quel Blanc peut être tenu pour responsable. Mais ces formes d'irrationalité touchent tout autant les civilisés : c'est un des ressorts du racisme dans nos propres sociétés. En fait, Lévy-Bruhl était, comparé aux anthropologues structuralistes qui l'ont mis aux oubliettes, en avance sur son temps. Car, à la différence de ceux-ci qui partaient d'une théorie des signes et du symbolique, il entendait partir de la psychologie. Sa notion de « mentalité » était trop vague, mais il était à la recherche d'une théorie unifiée de l'esprit humain, en étudiant les formes d'inférence et de formation de croyance des sociétés. C'est la voie que suit aujourd'hui l'anthropologie cognitive.

Fondane cherchait à revenir, par-delà Chestov, aux fondements du judaïsme. D'autres intellectuels juifs à la même époque suivaient des voies bien différentes (voir Julia David, *Ni réaction, ni révolution. Les intellectuels juifs, la critique du progrès et le scrupule de l'histoire*, L'Harmattan, 2013). L'un d'eux, Julien Benda, rapporte dans ses Mémoires avoir vu Chestov soupirer, la tête entre les mains : « *La vie, quelle chose mystérieuse !* », en se laissant abîmer des heures durant dans l'idée de ce mystère pensé en tant que mystère. Benda y voit « *une acceptation confondante de la stérilité de l'esprit* », et trouve très ennuyeux ses desservants, « *à moins qu'ils ne soient de grands poètes* ». Fondane était un grand poète. Mais chaque fois que je passe sur la petite place au bout de la rue Rollin qui porte son nom, je ne peux que m'accorder avec lui sur le fait que la vie est absurde.

Étretat des lieux

Au printemps 1992, Le Monde de l'éducation propose à deux écrivains également professeurs un dialogue sur l'enseignement. Michel Chaillou est prosateur romancier, Jacques Roubaud poète mathématicien, ils ont des matières différentes, mais des stratégies semblables. Quinze épisodes parurent, à propos du début du texte, du maître et du mètre, de l'orthographe, des vagues, du sonnet. Ces Entretiens d'Étretat paraissent presque trente ans plus tard.

par Jean-Pierre Salgas

Michel Chaillou et Jacques Roubaud
Entretiens d'Étretat
Préface de Jacques Roubaud
Avec 15 dessins de Jean-Luc Parant
Éditions du Canoé, 140 p., 18 €

Dans sa préface, Jacques Roubaud raconte la genèse parisienne de cette entreprise. Deux marcheurs « *alors peu fatigables* » explorent sans cesse la « *forme d'une ville* » : Paris et son histoire forment une ville palimpseste pour Chaillou ; Paris, ses chiffres et ses lettres, une ville inventaire pour Roubaud. « *De chaque maison ou presque, Michel connaissait l'histoire* », « *fidèle aux recommandations de mon maître Raymond Queneau, je "lisais" les rues* ». Mais Étretat est le lieu (fictif ?) de ces échanges, avec son chemin de bord de mer, ses falaises, y compris l'aiguille creuse d'Arsène Lupin donnant sur la mer, celle du tableau de Courbet montré au Salon de 1870. À l'arrivée, ces entretiens sont un divertissement, un impromptu avec jeux de mots, passages constants du signifiant au signifié. « *L'étonnement était le volcanisme de leur interrogation.* »

L'intérêt de ce petit volume réside dans le jeu identitaire. Les deux écrivains portent des masques, qui plus est de siècles différents, et ils circulent d'associations libres en associations libres, entre lacanismes et *private jokes* érudites. Michel Chaillou, fidèle à l'Ancien Régime des mots, a choisi de se glisser dans la peau du Français Balthazar Baro (1596-1650, les dates de Descartes !), né à Valence, devenu académicien en 1633, secrétaire particulier d'Honoré d'Urfé, l'auteur du bestseller de l'époque, *L'Astrée*, texte fleuve du XVII^e siècle (Henri IV

s'endormit en l'écoutant). Jacques Roubaud, l'anglophile absolu (il faut rappeler son monument autobiographique en prose achevé en 2005, *Le grand incendie de Londres*), emprunte la voix d'Arthur Octavius Cayley, algébriste né à Richmond, dans le Surrey en 1821 et mort à Cambridge en 1895.

« *Nous parlions aussi bien sur des livres, étant tous deux de l'espèce "lecteur"*. » Mais tous deux appartiennent aussi à un moment très précis de l'histoire littéraire française après 1968. On pourrait décrire ce qui se joue alors contre l'avant-garde du groupe Tel Quel et son « histoire textuelle » qui règne sur le nouveau à partir des personnages conceptuels de la fable théorique de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard auteur du Quichotte*, incarnant trois « écritures », trois stratégies dans la bibliothèque. Les uns, tel Don Quichotte, se lancent à l'assaut du monde à partir d'un genre populaire périmé : le polar, [de Jean-Patrick Manchette à Jean Echenoz](#). D'autres, comme Borges, font récit des paradoxes de la littérature, un « *nouveau nouveau roman* » – de Jean Ricardou à Renaud Camus dans *Roman roi* (1983).

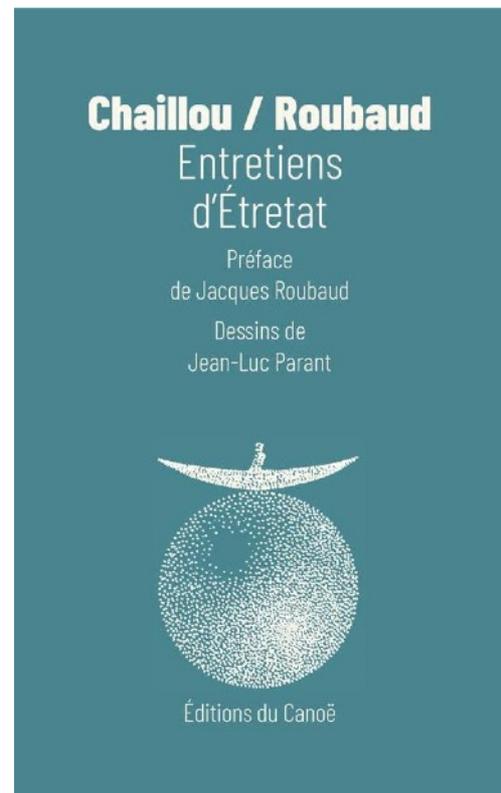
La troisième voie, face aux écrivains de « l'écriture », est incarnée par ceux qu'on pourrait nommer les écrivains de la lecture. Ils rompent avec l'hégélianisme de [Philippe Sollers](#) qui, dans *Logiques* (1968), voit la littérature évoluer de rupture en rupture. Leur devise pourrait être celle, stendhalienne, de Pascal Quignard dans les *Petits traités* (1977-1991) : « *J'écris pour être lu en 1640* ». Ou encore celle de Florence Delay parlant de Robert Desnos dans *L'insuccès de la fête* (1980) : « *J'appelle moderne ce qui me coupe le souffle et ancien ce qui me le donne* ».

ÉTRETAT DES LIEUX

En 1992, Jacques Roubaud, coopté après son recueil \in à l'Oulipo avec Georges Perec en 1967, puis membre fondateur du collectif Change, est l'auteur récent du recueil *Quelque chose noir* et du premier tome du *Grand incendie de Londres*. Michel Chaillou publie quant à lui dans la collection « Le chemin » de Georges Lambrichs, qui accueille des modernités singulières (Le Clézio, Klossowski, Butor, Mandiargues, Deguy, Guyotat, Perros, Ristat, Schul, Bourgeade, Stefan, Macé, Hollier, Pachet...). À la Pierre Ménard, tous deux écrivent à neuf les langues du passé. Jacques Roubaud reprend la matière de Bretagne (*Graal théâtre de Jacauq*) ou le surréalisme (*Autobiographie chapitre X*). Après un roman d'aventures, *Jonathamour*, Michel Chaillou traverse le vers classique (*Collège Waserman*), *L'Astrée* (*Le sentiment géographique*), Montaigne (*Domestique chez Montaigne*), Pouchkine (*La rue du capitaine Olchanski, roman russe*), etc. *La petite vertu, anthologie de prose courante sous la Régence*, en 1980, est peut-être son chef-d'œuvre. La préface, « Avant-propos sur les affaires du temps », est un manifeste magnifique. Dans le plaisir du texte mais d'autres textes, comme l'inconscient, la littérature ignore le temps – la chronologie – et l'espace – le champ littéraire. Michel Chaillou fut paradoxalement l'inventeur de l'expression « extrême contemporain ».

Dans *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (1978), Jacques Roubaud analysait l'alexandrin de *Collège Waserman* : « un type de vers que je qualifierai de "mirliton supérieur" ». Puis tous deux participaient à *L'Hexaméron*, en 1990 : six écrivains contemporains, trois poètes (avec Roubaud, Michel Deguy et Denis Roche), trois romanciers dont deux romancières (avec Chaillou, Florence Delay et Natacha Michel) racontaient, par des voies différentes, six journées de création littéraire après le *Décameron* de Boccace, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre et *L'Hexaméron* de saint Ambroise. Le sous-titre du livre produit était « Il y a prose et prose ».

Surtout, à l'heure exacte de ces *Entretiens d'Étretat*, commence chez Hatier, sous la houlette de Michel Chaillou et grâce à Colline Faure-Poirée, une collection, « Brèves littérature ». Les écrivains contemporains y racontent le « roman » de la littérature passée, du IX^e au XIX^e siècle, dans « une sorte de roman dont les au-



teurs sont les personnages, les œuvres la conversation éternelle ». Ces entretiens en grand, c'était peut-être le terminus des écrivains de la lecture... Vingt-quatre volumes ont paru de 1990 à 1996, à rééditer d'urgence. Parmi les auteurs : Jean-Noël Vuarnet, Pierre Lartigue, Michel Butor, François Regnault, Pierre Pachet, Henri Meschonnic, Dominique Noguez... et Jacques Roubaud sur le premier XVI^e siècle, dans *Impressions de France*.

À propos du premier volume de cette collection, *Petit guide pédestre de la littérature française au XVII^e siècle*, Pierre Bourdieu, qui avait débattu en 1991 avec Michel Chaillou lors du cycle « Penser la littérature aujourd'hui » au Centre Pompidou, écrira dans *Les règles de l'art* : « On ne peut qu'approuver une tentative comme celle de Michel Chaillou lorsque [...] il propose une évocation littéraire de la vie littéraire, étrangement absente des histoires littéraires de la littérature : en s'ingéniant à réintroduire dans un espace littéraire singulièrement confiné ce qu'on peut appeler, avec Schopenhauer, les parerga et paralipomena, les entours négligés du texte, tout ce que les commentateurs ordinaires laissent de côté [...] il opère un renversement de la hiérarchie ordinaire des intérêts [...] il arrache au sanctuaire de l'Histoire et de l'académisme des textes et des hauteurs fétichisés pour les remettre en liberté ». C'est un peu de l'air de cette liberté qu'on peut respirer dans ces *Entretiens d'Étretat*.

Aurora Leigh, la poète qui dit non

Le destin s'est montré cruel envers l'écrivaine Elizabeth Barrett Browning, constatait amèrement Virginia Woolf en 1932. Personne ne la lit, poursuivait-elle, personne ne parle d'elle, personne ne se soucie de la situer à son rang de grande parmi les grands. De son vivant, elle régnait en majesté sur les lettres britanniques, mais sa mort amorce un rapide et inexorable glissement dans l'oubli. Aujourd'hui, avec la première traduction intégrale d'Aurora Leigh, long poème de plus de 11 000 vers, l'épouse de Robert Browning sort de l'ombre pour retrouver un peu de son éclat.

par Marc Porée

Elizabeth Barrett Browning

Aurora Leigh

Trad. de l'anglais par Jean-Charles Perquin

Classiques Garnier, 763 p., 48 €

Il est vrai qu'au cœur du XIX^e siècle, ce « *Siècle d'étain – alliage argenté de métaux ; / Siècle de rogatons, lie d'un passé plus riche ; / Siècle de vieilles gabardines rapiécées ; / Siècle de transition, sans signification* », comme Elizabeth Barrett Browning le surnomme par dérision, sa revendication d'une poésie tout à la fois épique et romanesque ne laissait pas d'intriguer. *Aurora Leigh*, qui paraît à la fin de l'année 1856, est un peu le poème de la dernière chance. Depuis qu'en 1845 [Edgar Allan Poe](#) a décrété, à tort ou à raison, que le long poème est une contradiction dans les termes, qu'il n'existe tout simplement pas de long poème, au motif que l'émotion dont vit le poème, forcément éphémère et transitoire, ne saurait survivre à son étagement sur la longue durée, Elizabeth Barrett Browning sait son art sur la selle – sur la « corde raide » dans son langage à elle.

Depuis l'Italie où elle vit avec Robert Browning, qui l'a enlevée au nez et à la barbe de son grand possessif de père, elle comprend aussi que la poésie périra si elle ne sait plus se mêler des affaires de la cité. Tout comme elle a conscience que le roman victorien a le vent en poupe, pis, qu'il est un monstre impérialiste, et que, tel l'ogre des contes de fées, il va tôt ou tard dévorer tout cru la poésie. Aussi, dans ce qui ressemble soit à un combat d'arrière-garde soit à une provocation follement téméraire, elle décide d'affronter le Mino-

taure à mains nues, en portant le défi sur son propre terrain. Elle se fera poète-romancière, ou romancière-poète, comme on voudra, et le choix de l'auteure des *Sonnets (du) portugais* (1850) se portera cette fois sur l'ampleur et la durée – celles-là mêmes qui ont si bien réussi aux géants, à commencer par *Le Paradis perdu* de Milton, histoire de contredire les « principes » de Poe.

Troquant le *Bildungsroman* contre le *Künstlerroman*, elle revendique ouvertement l'influence de [Mme de Staël](#) : Aurora est une « Corinne » bis, et Romney Leigh, le riche prétendant qu'elle finira par épouser, un Oswald lord Nelvil, pair d'Écosse au petit pied. Née Amantine *Aurore* Lucile Dupin, George Sand n'est pas loin non plus. Byron, et son long poème satirique *Don Juan*, également écrit en Italie, lui est un autre guide précieux. À sa parution, les partis pris courageusement assumés d'*Aurora Leigh* divisent le gotha des lettres. Si les plus grands – parmi lesquels John Ruskin, George Eliot, [A. C. Swinburne](#), Oscar Wilde – se rangent sans hésiter derrière ce qu'ils tiennent pour la réalisation poétique la plus « considérable » du siècle, la critique conservatrice, elle, voit rouge. Il faut dire que le rejet par Browning de la matière de Bretagne, prônée par lord Tennyson, le Poète Lauréat, ainsi que de sa veine lyrique, la place en porte-à-faux par rapport aux attentes plus évanescentes de ses contemporains. Mais ce sont surtout ses refus catégoriques qui indisposent : le personnage d'Aurora ne cesse de dire non, pour mieux peser, sans doute, de tout un poids d'affirmation.

Dans la diégèse d'inspiration largement autobiographique, la jeune Aurora, qui vit, comme sa créatrice, entre l'Italie et l'Angleterre, commence

AURORA LEIGH, LA POÈTE QUI DIT NON

par refuser la demande en mariage de son riche cousin, Romney Leigh, le jour de ses vingt ans. Il doute de sa capacité à être une véritable artiste et tient pour négligeable son intellect, elle qui brûle d'une passion dévorante pour Shakespeare, les livres (« *le monde des livres, c'est toujours le monde* ») et les forces spirituelles (spiritisme compris). Aurora estime, de son côté, que Romney est trop absorbé par sa philanthropie sociale (socialisante, plus exactement) pour se consacrer pleinement à ses devoirs de futur époux. Dans un accès de colère – courroux qu'elle emprunte au patronyme de Jane Eyre (ire = courroux), l'héroïne farouchement indépendante du roman éponyme de Charlotte Brontë –, elle renonce à l'argent de l'héritage et quitte Florence pour Londres, où elle se lance dans une carrière d'écrivain professionnel.

Insensiblement, le poème se transforme en un journal à la première personne, tenu par l'artiste en devenir, et auquel cette dernière confie sa profonde insatisfaction liée aux besoins strictement alimentaires qui font l'essentiel de son activité de plume. Entre-temps, Romney a conçu le projet d'épouser un « cas social », en la personne de Marian Erle, vendue par sa mère alors qu'elle était enfant, qu'il prétend tirer de la fange et dont il fait une couturière. Mais c'est sans compter sur l'indépendance d'esprit de la jeune femme qui, elle aussi, refusera farouchement la proposition de Romney. Les mauvaises langues feront observer que le refus initial d'épouser Romney évoluera insensiblement, de la part d'Aurora, vers un acquiescement, au terme des neuf Livres (analogie avec les neuf mois de la grossesse, mais aussi rappel des neuf livres sibyllins) du poème, et ce conformément au schéma, passablement éculé, de l'intrigue des romans dits de séduction (*courtship novel* en anglais, pour désigner les manœuvres au long cours par lesquelles un amant courtise sa bien-aimée). Mais c'est un Romney aveugle et brisé par les aléas de l'existence qui partagera désormais sa vie.

Second refus, générique celui-là. Non, l'épopée n'est pas morte, contrairement à l'opinion reçue, et Elizabeth Barrett Browning entend bien faire du genre épique un enjeu ultra contemporain. L'unique devoir des poètes, en ces temps « encombrés », est de peindre leur temps : « *Pas celui de Charlemagne, – ce temps vivant, Qui se bat, ment, rend fou, comploté et ambitionne, / Et qui dépense plus de passion héroïque, / Entre les rangées de miroirs de ses salons, / Que Roland et*

ses chevaliers à Roncevaux. » (V, 201-206) Tout en reconnaissant à l'*Odyssée* une place prépondérante dans son panthéon personnel, Elizabeth Barrett Browning refuse de reculer « *face à la modernité* » ; et elle revendique une « *poésie plus totale* » adaptée « *au quotidien et au vulgaire* » et faisant le pari qu'une « *métaphysique pourrait soutenir / Notre physique* ».

Son *épos* à elle sera celui du concret, du mélange, du trivial côtoyant le sublime. Une épopée au féminin, qui ne fasse pas la part belle à la « force » (comme le disait Simone Weil de l'*Illiade* homérique) ou à l'affrontement armé (cf. l'*Arma virumque cano* virgilien), mais qui défende néanmoins des « causes » du temps : l'indépendance italienne, le socialisme et le syndicalisme naissants, la famine en Irlande, la solidarité des femmes (« sœurs ») entre elles – la cause du peuple et la cause des femmes, pour simplifier outrageusement. Mais de tels engagements passent d'abord et avant tout par la langue et la musique du *blank verse* (vers blanc) iambique (ici rendu, par défaut, par l'alexandrin) privilégié par la grande poésie anglaise, ainsi William Wordsworth et son *Prélude*, par exemple : « *Dire mes poèmes en étrange musique / D'homme et de nature – avec cette lymphe-lave / Qui s'écoule d'une galaxie à une autre* » (V, 2-4). C'est sans crainte qu'Aurora, sorte d'Empédocle au féminin, saisit à pleines mains la « *lave incandescente qui fait le poème, / Ce siècle vibrant dans son sang et dans son sein* ». C'est à ce prix, et seulement à ce prix, que la poésie demeurera, face à l'omniprésence et à l'omnipotence du roman réaliste, « *Un art vivant / Qui représente et enregistre la vraie vie* ».

Non ! Troisième refus, le mépris, sous-entendu le mépris du peuple, n'est en rien compatible avec l'art poétique : « *L'on devient poète / En ne méprisant rien.* » (II, 1 227-1 228) Ce « rien », Browning lui donne une couleur et des dehors crus, à travers le personnage de Marian Erle, la fille du peuple (« *Des fleurs aussi douces / Aux racines aussi rudes* ») : « *Les gens, en bas, / Pèchent, jurent, sentent et sont aussi laids... Pouah !* ». Nullement belle, ni blanche ni brune, « *brume légère / Changeant selon l'intensité de la lumière* », Marian demeure l'une des muses, avec Romney, d'Aurora. Ne serait-ce qu'en raison de son parcours d'ange déchu, tombé « *au fond du précipice* », mère d'une enfant illégitime, qu'Aurora retrouve prisonnière d'un bordel parisien et qui lui confie, à demi-mot, l'histoire de son viol. « *La violence de l'homme, Non la séduction, m'a faite ce que je suis* » (VI, 1 225-1 226), avance-t-elle sans détour, alors même que

AURORA LEIGH, LA POÈTE QUI DIT NON

sa franchise se voit battue en brèche par une contrainte morale, une de plus, pesant sur l'expression des écrivains femmes : « *Nous devons faire allusion scrupuleusement, / À demi-mots et avec prudence, à la chose / Dont nul ne s'inquiétait que nous en souffririons.* » (VI 1 221-1 223). Ce dernier membre de phrase, dans la traduction généralement fluide et juste de Jean-Charles Perquin, demeure obscur : en anglais, « *Which no one scrupled we should feel in full* » signifie que l'impact de l'expérience subie est total, à l'inverse des mots partiels chargés de la dire, et qu'il ne donne lieu à aucun scrupule de la part des hommes).

Last but no least, non, une femme n'a pas à quémander l'approbation des hommes pour écrire. « *Dois-je œuvrer en vain / Parce que je n'ai pas eu l'approbation d'un homme ? / Ça ne peut, ne sera pas.* » (V, 62-64) Et de poursuivre : « *Je dis non. – Cette ignoble mode féminine / Des longues traînes ne me fera pas trébucher.* » (V, 59-60) À rebours du consentement, pareille récusation est ce qui parlera le plus aux lectrices et lecteurs de 2020, en ce sens que si certaines considérations en rapport avec la question des femmes peuvent apparaître datées, car d'un autre âge – propres au XIX^e siècle victorien –, elles n'en demeurent pas moins foncièrement contemporaines d'un temps, le nôtre, marqué par la permanence du patriarcat et la constance des préjugés et des préventions en matière, entre autres, d'écriture féminine.

Sur ce dernier point, non, *Aurora Leigh* n'a pas pris une ride. Derrière le « *respect relatif* », et sans doute hypocrite, témoigné aux productions littéraires d'Aurora, celle-ci perçoit un « *mépris absolu* » : « *Excellent ! / Quelle grâce ! Quelles tournures ! Quelle aisance ! / Comme c'est subtil ! On dirait de la pensée ! / Selon nous, ce livre fait honneur au beau sexe.* » (II, 236-239) Dans ces conditions, Aurora n'a que faire des éloges que « *les critiques font aux femmes lorsqu'ils voient / Non une œuvre, mais juste une œuvre féminine* » (II, 232-234). Jamais dupe, elle ne donne des gages que pour mieux parvenir à ses fins. D'où, au fil de la plume, ces masques successifs qu'elle arbore puis qu'elle ôte, à commencer par celui de l'humilité, de la modestie, de l'échec intériorisé, censément constitutif de la poésie des femmes. C'est ainsi qu'elle continue d'avancer, en une belle image, « *comme un ballon à la dérive, / Captif d'une branche en fleurs ou d'un arbre sec, / se déchire. De temps en temps j'aboutissais, / Ou pas* » (V, 423-427).

A contrario, le poème culmine dans un final grandiose, hallucinant d'irréalité, qui voit les murs de la Nouvelle Jérusalem en cours d'édification sur le sol anglais se couvrir de pierres plus précieuses les unes que les autres : « *D'abord le jaspe, dis-je, / Le saphir en second ; en trois, la calcédoine ; / Le reste par ordre, ... et en dernier l'améthyste.* » (IX, 962-964). La seule chose dont on puisse être certain, en ce point culminant, bien que profondément ambivalent, du roman-poème, c'est que l'ambition de l'auteure s'y affirme à visage enfin découvert : envolée l'humilité (de composition), dissipée la (fausse ?) modestie, place au désir de « *faire monter au ciel / Avec des voix brisées par les sanglots humains, / Nos poèmes pour rimer parmi les étoiles !* » (V, 385-87). On songe ici au bel essai que signait Jean-Louis Chrétien en 2017, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*. Lourd d'histoire, riche de promesse, est ce concept de dilatation, que Chrétien rapproche de la *dilatatio cordis* de l'anthropologie biblique. Pétrie de culture vétéro et néotestamentaire, Browning fait sienne la dilatation d'allégresse, quand le pouls bat à l'unisson du monde, lorsque le rythme du corps et de l'esprit balaye les mots et que le vent souffle dans les aulnes jusqu'à faire que leurs feuilles tremblent et se « dilatent ». Partisan d'un élargissement du dehors et du dedans sans limites, c'est sans nul doute à la « joie en crue » que songe l'auteure. Prolongeant la nature prophétique de son épopée en vers, et fidèle à sa composante eschatologique, elle anticipe même sur un retournement de la conjoncture :

« *Ce qu'écrit le poète,
Il l'écrit : à l'humanité de l'accepter,
Et c'est le succès : sinon, le texte circule
De main en main, et encore de main en main,
Jusqu'à ce qu'une génération s'en empare,
Pleurant de savoir ses pères si peu lucides,
Cela aussi est un succès.* » (V, 260-266)

Qu'il soit permis, tout à la fois, de former des vœux pour que, grâce à cette belle initiative qu'on doit aux Classiques Garnier, une nouvelle génération de lecteurs, francophones en l'occurrence, prenne en main *Aurora Leigh*, et de craindre, en toute lucidité, que le « succès » soit lent à (re)venir... Pourtant, à qui se dit soucieux de poésie, le sort réservé à *Aurora Leigh* importera toujours, et au premier chef.

Rapper Shakespeare

Le roman de David Nicholls Summer Mélodie (Sweet Sorrow en version originale) évoque l'apprentissage amoureux du lycéen Charlie Lewis dans une petite ville au sud-est de Londres, et croise avec un humour tendre les émotions et la nostalgie liées à l'idylle d'un Roméo candide, interprète amateur de la pièce de Shakespeare.

par Liliane Kerjan

David Nicholls

Summer Mélodie

Trad. de l'anglais par Valérie Bourgeois

Belfond, 501 p., 22 €

Le titre original de David Nicholls ne méritait pas une aussi méchante traduction, coupage frelaté de français, de globish et du sabir des bateleurs des écoles de commerce. Pourquoi ne pas galoper prestement pour entendre le doux son de la langue des amants de [Shakespeare](#) « *comme la musique la plus belle que l'oreille puisse écouter* » ? « *Sweet sorrow* », qui donne son titre original au roman, est extrait du vers 185, acte II, scène 2 de *Romeo & Juliet* :

« *Good night, Good night ! Parting is such sweet sorrow*

That I shall say good night till it be morrow »

Soit dans la traduction de Pierre Jean Jouve et Sacha Pitoëff :

« *Bonne nuit ! Séparation est un si doux chagrin*

Que je vais dire bonne nuit jusqu'à demain. »

Ainsi parle Juliette avant de prendre congé de Roméo. Et un jour, pour Charlie Lewis, il faudra bien aussi prendre congé de Fran Fisher, mais pour mieux revenir au doux enchantement de la naissance d'une tendre inclination.

Le pari de David Nicholls, qui renoue avec la tonalité très appréciée d'*Un jour* (Belfond, 2011), tient au jeu éponyme et à un postulat : l'éclosion et l'accompagnement d'un tout premier amour passent par ses correspondances avec le théâtre et son signe intemporel. Rien d'étonnant à cela : l'auteur, qui signe ici son cinquième roman, a d'abord mené pendant huit ans une carrière d'ac-

teur avant de devenir, avec succès, scénariste et adaptateur pour la BBC, la télévision et le cinéma. La transposition est ainsi devenue la clé de passage de David Nicholls et son ubiquité.

Le théâtre et le réel en abyme, tout va dès lors s'organiser sur deux plans parallèles, traités à parts égales : vie profane et vie des planches, soit le monde assez glauque de la *middle class* anglaise de la fin du XX^e siècle, face à une tragédie lyrique au cœur des maisons des gentilshommes de la Vérone de la fin du XVI^e. Pour le côté de l'ombre, le quotidien d'une famille en rupture, un père dépressif et inactif, volontiers alcoolique, le jeune Charlie, garde-malade à la maison ou s'ennuyant à son travail d'appoint à la station-service ; pour le versant lumière, les amitiés des apprentis comédiens, les textes mis en bouche sous les feux de la rampe, la fête. Reste l'argument : Charlie Lewis, seize ans, les yeux dans les livres et les poches crevées, rencontre Fran Fischer, quinze ans, qui court dans un pré. Sa vie se polarise et s'illumine, Charlie a rencontré son Pygmalion, « *une fille qui donnait toujours l'impression qu'elle s'apprêtait à rire, à jurer, ou les deux à la fois* ».

La période d'ouverture du roman, au mois de juin, est opportunément celle d'une mue, en fin d'année scolaire et en fin de lycée, avec l'arrière-plan d'une fin de siècle. Deux thèmes de transition s'imposent : l'adolescence et la puissance de l'art. L'action, portée par Charlie, s'arrime à la conquête de sa belle et imprime une dynamique au gré des rencontres et des émois des rendez-vous galants, la pâte humaine vient des jeunes gens enthousiastes qui forment le collectif théâtral des Full Fathom Five avec leur projet de jouer *Roméo et Juliette*. À leur première rencontre, les lycéens vont gaîment recenser toutes les expressions de la vie courante sorties des œuvres du grand Will, puis bientôt s'échauffer, apprendre à danser, à se battre, à être et à dire, sur

RAPPER SHAKESPEARE

un plateau de répétitions improvisé dans l'orangerie d'un manoir, avatar de la compagnie de Lord Hudson, dite du grand Chambellan, tous déjà convaincus que « *Shakespeare était le plus grand rappeur de tous les temps* ».

David Nicholls fait aisément son affaire du mélange de trivial et de délicatesse, comme de la recherche des équivalences : le bal masqué chez les Capulet devient une soirée de fin d'année sous la boule à facettes du pub l'Angler, le balcon une vieille loge de jardin, les ménestrels et violoneux sont remplacés par l'écoute de Pulp, dont une chanson de 1994, « His' n Hers » de l'album *David's Last Summer*, a, dit-il, influencé l'atmosphère et le ton du roman, tandis que Fran écoute Velvet Underground, Patti Smith et Nina Simone et qu'une liste des titres écoutés par les lycéens figure même en annexe.

Ainsi le marquage d'une époque passe-t-il pour Nicholls par sa musique populaire, au point que la faillite commerciale du père de Charlie, joueur de jazz et disquaire, marque le premier degré de la chute et de l'implosion de sa famille. Musique et non littérature contemporaine, tout est dit, et il faut donc revenir aux grands classiques. Chemin faisant, Nicholls tord le cou au cliché de l'insouciance de la jeunesse, Charlie est parfois insomniaque et nauséux, souvent épuisé, constamment dans le doute face à la crise de ses parents, la maladie du père, l'incertitude de ses études, les tracas du désir. Mais il y a le rempart de la camaraderie, traitée en un groupe bien individualisé, si bien que l'écueil du sentimentalisme est toujours évité, au profit d'un humour doux-amer, à la Woody Allen, naviguant entre vœux et aveux, entre trac et détresse.

Des pages entières de dialogues, facilité évidente chez Nicholls qui en abuse, des épisodes courts, comme autant de scènes à tourner, donnent à l'ensemble du roman une allure de script soigneusement séquencé. Mais un démarrage lent, une volonté didactique d'éclairer pas à pas les progrès des exercices et des répétitions, tournent quasiment au militantisme, au risque de nuire parfois à l'élan du récit. À la déliquescence de la société britannique de la fin du XX^e siècle s'oppose la fulgurance du monde de l'imagination et de l'art, tout comme l'isolement familial de Charlie contraste avec l'énergie et la richesse de l'aventure collective d'une jeune troupe à la recherche d'alternatives au monde banal. Ce faisant, le romancier réhabilite les joies profondes



David Nicholls © Sophia Spring

des arts et lettres dans un monde de garçons, souvent voué aux sports. À l'évidence, le credo de Nicholls est là : le salut vient de la joie de dépasser les contingences incertaines, de se coller aux textes canoniques, comme il l'a fait lui-même dans une adaptation de *Beaucoup de bruit pour rien*. En toute logique, faute de théâtre où s'embraser ensemble, la rupture amoureuse de Charlie et Fran va suivre quelques mois plus tard, sur une plage bruneuse, comme le soubresaut d'une bataille déjà perdue.

Comment survivre sans le truchement du théâtre ? Comment grandir ? Comment vivre une relation père/fils ? Comment articuler la combinaison improbable des composantes d'un talent ? Comment clore le dernier acte et dresser un bilan ? David Nicholls recourt au procédé classique du rappel, d'abord des rencontres partielles au bar de l'Angler, puis un final avec toute la troupe dans un pub de Londres pour les retrouvailles, vingt ans plus tard, du collectif Full Fathom Five 1996-2001. Cupidon rôde toujours mais la reine Mab s'est éloignée, c'est l'occasion d'explorer les strates géologiques des sentiments, de voir quelques fantômes, de recueillir sans amertume des confidences, pour constater que le premier amour « *c'est comme une chanson pop* », « *le plus beau morceau de musique jamais composé* ».

David Nicholls voit dans les balbutiements d'Éros un épisode fondateur, mais à sa juste place, un « *presque rien, à peine un pamphlet, un bref interlude entre l'anticipation et le désespoir* ». Et s'il en fait un roman à double entrée, côté cour et côté jardin, sous l'œil complice de Shakespeare, c'est pour mieux jeter un doux regard en arrière et marquer une pérennité : 1597-1997, la naissance d'amour ou quatre siècles de baisers.

L'art et le carnaval

La plaisante histoire du gros d'Antonio Manetti, qui date de 1480 environ, est une beffa, cette farce typique du Quattrocento toscan qui, écrit son traducteur, Yves Hersant, « profite à un individu ou à un groupe qui affirme ainsi sa supériorité ». Mais, pour la première fois peut-être, voilà qu'une beffa ne rétablit pas seulement un ordre social, mais y introduit un nouvel acteur : l'artiste, doué d'ingegno. Son génie s'avère être un mauvais génie, ayant besoin pour s'affirmer de dégrader systématiquement son quasi-homologue : l'artisan, borné à sa tâche.

par Paul Bernard-Nouraud

Antonio Manetti

La plaisante histoire du gros

Trad. de l'italien par Yves Hersant

Introduction et notes d'Yves Hersant

Texte établi par Domenico De Robertis

Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque italienne », XXXII et 198 p., 24 €

La *beffa* d'Antonio Manetti pourrait commencer comme le récit de n'importe quelle blague familiale : c'est l'histoire d'un homme qui se trouve être gros et, son corps trahissant la disposition de son âme selon les préjugés de l'époque, est réputé « *plutôt simplet que malin* ». Un homme qui oublie (à moins qu'il n'en ait prévu l'issue déjà) d'honorer l'invitation que lui a faite un groupe d'amis de se joindre à eux pour le dîner. Lesquels amis, « *se considérant alors comme quelque peu offensés – de fait, ils étaient presque tous d'une qualité et d'une condition supérieures à la sienne –, [...] se mirent joyeusement à imaginer un moyen de tirer vengeance d'un tel affront* ».

Le plan qu'échafaudent pour cette circonstance les membres de cette *brigata* consiste à faire passer le Gros, puisque c'est ainsi que chacun surnomme Manetto, l'artisan du bois (*il legnaiuolo*), pour un autre que lui – peut-être l'auteur, puisque Manetti est son quasi-homonyme, ce qui compliquerait singulièrement l'interprétation. Pour cela, on le renomme Matteo, on le persuade qu'il ne s'est jamais fait appeler autrement ; on l'oblige, on l'endette, on le malmène au point de le droguer ; on le fait comparaître devant un juge qui confirme l'imposture, on lui fait prendre la réalité pour le rêve, le mensonge pour la vérité ; on lui fait perdre tout

repère jusqu'au seuil de sa maison et dans sa propre ville, si bien qu'il finit par quitter Florence pour s'en aller exercer en Hongrie où l'on saura reconnaître son véritable et unique talent.

Un stratagème énorme est ainsi mis en œuvre afin de « *le rendre plus sage la prochaine fois* », afin qu'une fois son identité bouleversée il reconnaisse sa bévue, redécouvre sa condition et s'en contente. Le Gros, finalement, admet en effet qu'il n'est pas si malheureux en exil où il a plus de travail que sur les rives de l'Arno, et lorsqu'il évoque tout de même le mauvais tour qu'on lui a joué, son interlocuteur l'arrête dans ses récriminations en lui assurant qu'en contrepartie de cette mésaventure il accède à une renommée telle qu'« *on parlera toujours de [lui] dans cent ans* ».

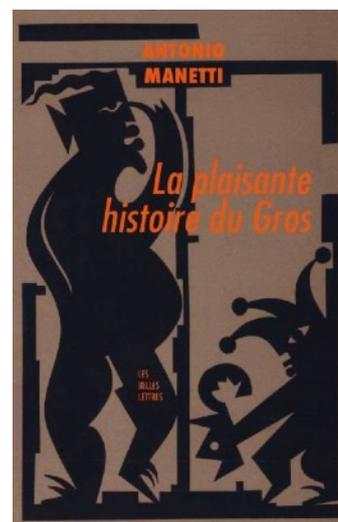
Le brillant esprit qui lui assène cette consolation n'est autre que Filippo Brunelleschi, le maître d'œuvre de cette mystification et de la coupole du *duomo* de la cathédrale Santa Maria del Fiore devant laquelle se déroulent ses principaux épisodes. Qu'il soit également l'inventeur de la *perspectiva artificialis*, qu'Antonio Manetti, son biographe, soit aussi l'auteur de la nouvelle, et que le sculpteur Donatello soit au nombre de ses protagonistes, tout cela n'a rien de fortuit. L'un des attraits de cette fiction tient notamment à la réalité de ses personnages les plus éminents. Il faut dire, au surplus, que si leur victime était d'un naturel simplet, « *sa simplicité ne pouvait être comprise que par des gens subtils, car elle ne se réduisait pas tout à fait à la simplicité d'un sot* ». Il ne sera donc pas dit pour la postérité qu'ils se choisirent une cible facile. Tout le sel de l'entreprise tenant à sa difficulté, il fallut déployer une ingéniosité hors pair pour la mener jusqu'à son terme, ou, pour mieux dire, beaucoup d'art.

L'ART ET LE CARNAVAL

Car là se situe le sens de ces péripéties : démontrer que les gens de l'art, que des artistes rompus aux arcanes des changements de perspectives, capables de « regarder à travers » (*perspicere*) et donc d'enseigner à « regarder à l'intérieur » (*introspicere*), comme le rappelle opportunément Yves Hersant, sont d'un statut distinct de celui de l'artisan, fût-il talentueux. Le rendez-vous manqué de Manetto, en fin de compte, est dans l'ordre des choses, puisque son état ne l'assimile qu'en apparence à ses commensaux retors. Eux sont de la trempe des hommes capables, au moyen d'une simple tablette percée (la fameuse *tavoletta* de l'expérience de Brunelleschi au baptistère de Florence vers 1415), de faire coïncider le monde réel et sa représentation, lui n'est bon qu'à marqueter ses petits tronçons de bois pour en faire des parements. Il maîtrise certes la matière, mais demeure étranger à l'idée. Il ne sait, en outre, que faire de son corps, incapable qu'il est de le transformer en une figure, comme le font ceux qui le tourmentent, qui peuvent mettre en scène tout un décor où faire évoluer ces figures en un spectacle tel qu'il en devient confondant pour le spectateur aussi bien que pour le lecteur. Bref, le Gros ignore l'art des simulacres.

Dans l'un des cours qu'il a dispensés en 2018 au Collège de France, intitulé « [La tyrannie des rieurs](#) », Patrick Boucheron s'est attardé sur une autre *beffa* très similaire, bien que siennoise, due au pseudo Gentile Sermini. Un jeune parvenu de la campagne prénommé Mattano y fait pareillement l'amère expérience d'un « *châtiment social impitoyable* », organisé cette fois par la ville tout entière qui feint de l'élire prier pour punir sa prétention à le devenir réellement. Le corps mangeant occupe d'ailleurs une place tout aussi centrale que dans l'histoire de Manetto, puisque c'est au terme d'un banquet qu'un cuisinier révèle à l'impétrant qu'il n'a pas été élu, qu'il n'est que « *pape des Sots* », et qu'il doit revenir à la raison – une raison sociale, presque d'État, n'était le fait que, aux yeux de Boucheron, le but de la *beffa* est de « *conforter un ordre qui est d'autant plus immuable qu'il est non dit* », alors même que, légalement, Mattano est éligible à la cité.

Le faux titre que la cité a attribué à Mattano entretient en ce sens, rappelle le médiéviste, quelque rapport avec l'univers du carnaval ; mais un carnaval ironisé, esthétisé, car tandis que ce dernier est une fête à laquelle tous s'adonnent sans exclusive parce que la duperie échoit en par-



tage à chacun, la *beffa* est une farce du type *private joke*, qui n'a de saveur qu'à s'exercer aux dépens d'un plus faible que soi, et de terme qu'à augmenter le rang des farceurs, non à les y réintégrer sans autre forme de gain pour eux. Dans une certaine mesure, le raffinement propre à la *beffa* consistant à élaborer la cruauté en élevant le canular au niveau de l'apologue paraît marquer le déclin du carnavalesque lui-même, et inaugurer cette confusion, si répandue de nos jours, entre intelligence et habileté, où les complications de l'intrigue tiennent lieu de démonstration de force.

En ce sens, il est quelque peu surprenant que le traducteur ait introduit le mot « plaisant » dans le titre français de *La novella del grasso legnaiuolo* qui ne le comporte pas en italien, car cette histoire est de bout en bout déplaisante. Ce qui n'ôte rien à son intérêt historique ni à sa virtuosité littéraire. Mais, quitte à rire franchement, il existe une autre fable politique presque contemporaine de celle de Manetti, et florentine elle aussi, qui se révèle bien plus subversive et carnavalesque, celle-là – plus détonante aussi.

Il s'agit de *Momus ou le Prince*, traduit en 1993 par Claude Laurens, également aux Belles Lettres, écrit par un ami de Brunelleschi : Leon Battista Alberti. On doit à ce dernier l'ouvrage de référence de la peinture renaissance, le *De pictura*, dont Yves Hersant a d'ailleurs supervisé la dernière traduction en date (Seuil, 2004). C'est l'histoire d'un dieu, celui du rire et de la critique, qui, à la table des dieux, déclenche la discorde et provoque en conséquence son exil parmi les hommes, à qui il enjoint de ne pas croire aux dieux et moins encore à leurs statues. Momus est un dieu bouffon, Momus est fou : il pense que le clochard est roi et qu'il n'y a pas de rois, ni aucun spectacle qui vaille. Momus, lui aussi, est un artiste.

Un journaliste polonais dans la guerre d'Espagne

Le souvenir de la guerre civile espagnole n'est pas effacé. Il demeure au centre de querelles mémorielles et de débats historiographiques en Espagne et ailleurs. Cette révolution et cette guerre ont hanté l'Europe, particulièrement la France, comme prélude à la Seconde Guerre mondiale, ou comme expérience d'un soulèvement populaire massacré par une armée de putschistes, cas de figure si souvent reproduit depuis. Très vite, l'événement a été accompagné d'une littérature d'observateurs étrangers (Malraux, Bernanos, Hemingway, Dos Passos, Orwell...) et de nombreux témoignages, qui ont forgé l'image dominante de cette tragédie. La traduction du témoignage de Ksawery Pruszyński (1907-1950), journaliste polonais présent sur place en 1936 et 1937, offre un regard différent qui peut conduire le lecteur français vers de nouvelles interrogations.

par Jean-Yves Potel

Ksawery Pruszyński

Espagne rouge.

Scènes de la Guerre civile 1936-37

Trad. du polonais par Brigitte Gautier

Buchet-Chastel, 492 p., 27 €

En Espagne, en février 1936, la victoire électorale d'un Front populaire associant la gauche et des républicains donne naissance à un gouvernement modéré vite débordé par de grandes mobilisations paysannes et ouvrières : ouverture des prisons et libération des prisonniers politiques, grèves et expropriation des propriétaires, exécutions sommaires, élections de comités révolutionnaires, armement de milices ouvrières et paysannes. C'est la révolution. L'extrême droite multiplie les attaques, l'Église et l'armée condamnent, menacent. En juillet, un soulèvement militaire au Maroc espagnol déclenche la guerre civile. Des généraux insurgés mobilisent un « camp national » et entreprennent de reconquérir par la force le territoire du « camp républicain ». Ils obtiennent rapidement l'aide de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne qui leur procure des armes et un soutien aérien. Ils conquièrent des villes, sont stoppés à Madrid, et s'installe une longue et sanglante guerre de position, avec des fronts et deux pouvoirs.

Du côté nationaliste, est imposé « l'État national » avec un parti unique, la Phalange, et la toute-

puissance du « caudillo », le général Franco. L'Église catholique bénit leur « croisade ». Du côté républicain, fort de la légitimité de la Seconde République proclamée en 1931, un nouveau gouvernement est formé en septembre, dirigé par le socialiste Largo Caballero, comprenant toute la gauche et quelques républicains modérés. Même la puissante CNT (Confédération nationale du travail) anarchiste le rejoint en novembre. Il gouverne avec l'appui d'une majorité populaire qui s'organise en comités révolutionnaires ; il réforme l'armée en y intégrant les milices tandis que l'expropriation des propriétaires terriens, des usines et de l'Église va bon train sous l'impulsion des anarchistes et de la gauche communiste (les « Rouges »). Le combat des Républicains suscite un grand enthousiasme en Europe, particulièrement en France où l'on vient d'élire un autre Front populaire. Des volontaires les rejoignent, organisés en « brigades internationales », mais le soutien des gouvernements démocratiques, y compris celui de Léon Blum, demeurera formel, laissant la main à l'Union soviétique de Staline qui, pendant les procès de Moscou, livrera quelques armes et tanks aux Républicains et, surtout, des équipes du KGB qui mettront au pas la révolution. La guerre civile a duré trois années jusqu'à la capitulation de Madrid en 1939, et la proclamation sur tout le territoire de « l'État espagnol », une dictature nationale-catholique, qui a tenu jusqu'à la mort de Franco, trente-six ans plus tard, en 1975.

**UN JOURNALISTE POLONAIS
DANS LA GUERRE D'ESPAGNE**

Ksawery Pruszyński arrive à Barcelone en septembre 1936. C'est un homme de trente ans, vedette du journalisme de son pays, une sorte de Joseph Kessel polonais. Il parcourt le monde et publie des reportages dans la presse à gros tirages. Enfant, il a connu les désastres de la guerre civile qui suivit la révolution russe ; il vivait en Volhynie (actuellement en Ukraine), sa famille a été expropriée, son père assassiné, sa mère a fui avec ses enfants jusqu'à Cracovie. Il fut profondément marqué par les violences et les combats qui opposaient, autour d'eux, Autrichiens, Russes et Ukrainiens.

Après des études de droit, Ksawery Pruszyński se fait connaître par des reportages et des livres sur Dantzig, Sarajevo, Shanghai ou sur les colonies sionistes en Palestine. Il rentre d'Espagne en mars 1937 et publie immédiatement un livre fait de ses reportages, *L'Espagne rouge*. Il ne reprendra plus son texte, ce qui en fait un témoignage précieux, rédigé au milieu de la guerre. Ensuite, il couvrira les débuts de la Seconde Guerre mondiale en Europe centrale et les Balkans, puis rejoindra le gouvernement polonais en exil à Londres. En 1942, il est envoyé à Moscou dans l'équipe de diplomates qui négocie avec Staline la formation de l'armée Anders, et en 1944 il participe, au sein de la division polonaise du général Maczek, au débarquement de Normandie. Membre de la représentation polonaise auprès de l'ONU, il meurt dans un accident de voiture en 1950.

Pruszyński est une de ces grandes plumes européennes qui, lorsqu'elles écrivent sur la guerre, savent de quoi elles parlent pour en avoir vu beaucoup et en avoir vécu certaines dans leur chair. Certes, lorsqu'il débarque à Barcelone, il ne maîtrise pas l'espagnol (il sait le français, et le russe qui lui sera utile), il ignore « *presque tout de la révolution espagnole* », confie-t-il, mais il sait ce qu'est une maison pillée et brûlée, il a déjà vu des cadavres abandonnés et perçoit immédiatement les déchirements et les ambiguïtés d'une guerre civile. Aussi s'intéresse-t-il d'abord à ce qu'il appelle les « *dessous de l'Histoire* », aux « *petites gens* », sans se limiter, comme beaucoup de ses collègues, aux enjeux politiques de ce qu'il voit. Il en extrait des images significatives, presque des résumés de la situation. Une fois, en route vers Guadalajara, il s'arrête à un poste de garde pour se protéger de la pluie. Dans la salle, il aperçoit une femme descendant lentement un escalier, elle est enceinte, un

voile de deuil sur la tête. « *Vous savez, lui dit un lieutenant, c'est une dévote enragée. Elle avait un fils de l'autre côté, un carliste. Il a été tué ici, alors qu'il se faufilait. On ignore ce qu'il voulait. Il faisait nuit. Elle a reconnu que c'était son fils. Beaucoup de choses parlaient contre elle. Nous devons même la juger devant un tribunal de campagne. Cela devait être court, même si cette grossesse...* » Et puis un autre de ses fils, un communiste, est tombé héroïquement au front, « *il était membre du parti depuis 1929, précise le lieutenant. Vous comprenez, on l'a tout de suite libérée. L'enterrement a eu lieu avec les honneurs militaires* ».

Ksawery Pruszyński rapporte des récits d'exécution de prêtres et de nonnes par la foule en colère, les premières semaines de la révolution, les évêques qui fuient du côté franquiste, les églises brûlées, sans pour autant tomber dans une démonstration manichéenne. Il se demande : « *Pourquoi avoir détruit avec autant d'acharnement, de passion ?* », et suit, en catholique polonais averti, la piste du catholicisme espagnol. Il observe les vestiges de ces églises – autels, tableaux, statues, ornements... – entassés dans les couloirs de musées qui les protègent, et la foule qui défile devant « *ces crucifix d'un réalisme effrayant* », ces « *Greco à l'expression surhumaine* », des Murillo, et « *lentement, les salles du musée se transforment en église. Le christ agonisant de Montserrat est son propre autel* ». Il voit dans les arts la fusion entre catholicisme et hispanité et « *ce qui est resté [après les destructions] continue d'envouter la nation* » ; dans « *un tel musée, à cet instant, on comprend la fureur des destructions dont la foule espagnole était possédée, fureur dont tous ont honte et que nul n'arrive à expliquer* ». Ce qui est différent de la Pologne où les insurgés ne pendent pas les prêtres, au contraire. L'Espagne, remarque-t-il, est « *un étrange pays où les jurons associent d'une manière inconnue en Pologne, la religion et la débauche, la sainteté et le caniveau* ».

L'intérêt de ce livre est moins dans les situations de guerre et ses figures imposées, déjà lues ailleurs, que dans ce regard d'un journaliste qui voyage les yeux ouverts, et écoute. Il peut, par exemple, douter de certains récits de miliciens fiers de leur victoire – c'est le début de la révolution – et noter un « *besoin de se vanter et d'amplifier une réalité déjà sanglante* ». Il ne fait pas le récit chronologique des combats, il peint des « *scènes de la guerre civile* ». À travers « *la moitié de l'Espagne en proie à l'incendie révolutionnaire comme l'Ukraine en 1918* », il se fraie « *un chemin à travers la contrée en flammes de Don Quichotte* ».

**UN JOURNALISTE POLONAIS
DANS LA GUERRE D'ESPAGNE**

On le suit de Barcelone à Valence, lors du siège de Madrid, dans la Manche et dans le Pays basque, ou sur des lignes de front, jusque dans les tranchées ; il fait preuve de courage. Il est à Cerro Muriano, là où Robert Capa a pris sa célèbre photo du milicien fauché par une balle qu'il n'a pas entendue... Pruszyński reconstitue des atmosphères, collectionne des portraits attachants, il tient le lecteur en haleine, saisit les sentiments, souvent contradictoires, la peur, l'enthousiasme, les angoisses. L'écriture est limpide, visuelle, bien rendue par la traductrice et préfacière, Brigitte Gautier, qui, en outre, éclaire d'un sobre appareil de notes les allusions de l'auteur à des repères polonais.

Le parti pris d'une relative objectivité n'empêche pas une réflexion profonde sur les enjeux et la signification de cette guerre. L'auteur pressent, comme nombre de ses contemporains, la répétition d'une guerre mondiale à venir, et se demande : « *Qu'est-ce qui fait la victoire d'une révolution ?* » Certes, il ne s'engage pas dans une milice ou l'armée républicaine comme d'autres écrivains – Orwell, Malraux ou Hemingway. Accueilli en tant que journaliste par le gouvernement de Front populaire, il obtient, pour se déplacer, les laissez-passer nécessaires, une voiture et un chauffeur réquisitionné. La légation polonaise, qui lui conseille de rentrer chez lui, met à sa disposition une jeune attachée de presse qui l'accompagne. Il ne subit aucune pression et note tout ce qu'il veut. La plupart du temps, il se trouve avec des anarchistes ou des communistes, il pleure « *le grand dramaturge García Lorca [...] assassiné par ceux-là !* », rencontre le colonel-ouvrier Lister ou le bataillon Thälmann (ce qui donne un portrait chaleureux et bigarré des « brigadistes »), et beaucoup d'autres, Malraux compris, « *ce chef de division avec des épaulettes dorées sur la manche bleu marine de son uniforme* ». Il s'adresse surtout à des anonymes, des gens simples qui subissent la guerre ou des combattants qui vont y mourir. Il aborde ses interlocuteurs avec empathie, tout en gardant une certaine distance à l'égard de leurs propos. Il cherche surtout à comprendre et à faire savoir.

Avant de quitter l'Espagne, il s'interroge sur l'issue de ce désastre, un vieux pays européen à feu et à sang, coupé en deux, des démocraties qui se taisent et les manœuvres soviétiques. Avec son histoire polonaise, il ne peut qu'être inquiet. « *Ici*



*nous sommes témoins d'une totale absence de confiance en rien et en personne. Les tanks soviétiques se méfient des anarchistes et coupent le terrain aux trotskistes. Dans le gros bloc du front populaire, dans la masse compacte de la révolution, la lourde pioche de l'aide russe commence à creuser son propre domaine, élargir sa base directe, édifier le futur pouvoir central du comité exécutif et son futur dirigeant, et secrétaire général du parti... » Il pense aux accusés des procès de Moscou qui se tiennent au même moment : « *Qui peut jurer que ne viendra pas un moment où l'on citera des noms espagnols à leur place ?* »*

Il ne croit pas si bien dire. Quand son livre paraît à Varsovie, la petite ville de Guernica vient d'être bombardée, et en mai 1937 les tensions au sein du camp républicain donnent lieu à des journées d'émeutes à Barcelone. Le gouvernement Caballero est remplacé par celui de Negrín, un proche des communistes, qui fait arrêter immédiatement les dirigeants de son aile gauche (le POUM) dont le fondateur, Andrés Nin, est assassiné par le KGB. Affaibli de l'intérieur, le camp républicain résistera héroïquement deux années encore, et sera massacré par les armées franquistes gagnant toutes les batailles, jusqu'à leur entrée dans Madrid, le 26 mars 1939.

La poésie des paysages chinois

Parce que l'été peut aussi être le temps des voyages, des bifurcations, des errances, En attendant Nadeau propose d'interrompre l'actualité des livres, par un retour sur les relations du poète Claude Roy (1915-1997) avec la traduction de la poésie chinoise. Une invitation à relire son ouvrage de 1991, Le voleur de poèmes, et à goûter sans réserve la poésie classique, dans toutes ses langues.

par Claude Tuduri

Claude Roy

Le voleur de poèmes

Mercure de France, 448 p., 26,80 €

(paru en 1991)

La lecture et l'écriture sont des « permis de séjour », nous ne savons pas trop qui les délivre et pour combien de temps. Profitant de ses voyages réels (1952 et 1979) et imaginaires en Chine, Claude Roy a bien traduit par la seule intuition et quelques justes anxiétés de l'entendement ce qu'est peut-être ce pays : « *la résistance du roseau à l'ouragan* », entendons, de la Chine lettrée aux tyrans, le goût des bains de foule, l'exubérance des odeurs, celle des bruits des rues et des champs, enfin, la passion du possible affleurant sur tant de visages enracinés dans une immémoriale manducation de l'instant.

L'écrivain note d'autre part la difficulté qu'il y a à bien se situer face à la Chine. Entre l'exotique projection de soi dans la symbolique chinoise et le rêve d'une altérité absolue, la culture occidentale peine à engager avec elle un dialogue authentique. La vague de sinophobie actuelle, héritée du complotisme sanitaire, montre encore aujourd'hui combien la fascination et la répulsion se mêlent et se succèdent de façon obsessionnelle dans l'élaboration des représentations occidentales de la Chine.

Enfin, l'écrivain n'a pas à justifier sa passion pour la culture et les habitants de ce pays immense : elle est née de l'amitié et y retourne, elle est d'autant moins sujette à caution que l'auteur des *Pas du silence* a su en 1979 dénoncer avec clarté les horreurs de la [Révolution culturelle](#).

À partir de telles prémisses, la liberté d'une esthétique admirative et lyrique peut se déployer avec légèreté et hospitalité. Claude Roy se sent à l'aise

dans l'inachevé, le fragmentaire, l'évasif. Il a horreur des autorités monolithiques qui imposent de l'extérieur une manière de croire et de penser, il cultive le goût d'une pluralité qui voit dans la « nature » et les sagesse asiatiques la possibilité de respecter ce qui est marginal et fragile.

Ce goût de la pluralité au risque du papillonnement se reconnaît aussi dans la polygraphie de son œuvre. Claude Roy fut un éternel exproprié : il s'est dépossédé de tous les genres littéraires, passant du conte pour enfants à l'essai politique, de la critique d'art à l'autobiographie, du carnet de voyage au roman, pour toujours finir et recommencer avec la même hantise d'une poésie qui coulerait de source comme un rafraîchissement lustral de voix en voix entre tous les hommes. Il s'est aussi dépossédé de toute identité nationale pour emboîter le pas à une énigmatique murmuration composée de mille « mots-étincelles » : ce sont des musiques et des images à l'envol d'oiseau qui viennent à nous plus que nous ne les fabriquons. Le poète est d'abord le traducteur de toutes les langues qui le parcourent d'instant en instant. S'il traduit des poèmes d'une langue étrangère, il gravite autour des sons et des sens à la manière d'un somnambule guidé seulement par la confiance d'un mouvement qui ne se prouve qu'en marchant : « *Les poèmes que j'ai signés seul, je doute pourtant d'en être le propriétaire. Je me soupçonne de n'en être que l'interprète.* » Il se voit le confident « *d'un auteur inconnu* » qui « *chuchotait* » à son « *oreille* ». C'est pourquoi il se présente comme un « *voleur de poèmes* », un inventeur qui sait son impuissance à faire entendre quoi que ce soit d'une voix vierge de tout larcin d'auteur.

Dans l'impossibilité d'élaborer une science sûre de la traduction, l'écrivain livre une version française née du deuil de toute restitution authentique de l'original : le poème est un vaisseau fantôme,

LA POÉTIQUE DES PAYSAGES CHINOIS

Claude Roy lui permet de faire escale dans la langue française mais l'écrit original peut continuer son voyage, libre de toute transcription définitive. Quelques amis sinologues ou des artistes sinophones, Zao Wou Ki, aideront cependant Claude Roy à ne pas faire naufrage dans l'absurde d'un entier « contre-sens ».

L'une de ses admirations les plus vives s'appelle Wang Wei (701-761), un poète de la dynastie Tang qui a su allier en profondeur un art consommé de la poésie et de la peinture à son inspiration bouddhiste. La profondeur du sentiment géographique et du *shanshui* y rayonne, le mettant à l'écoute des grands espaces de la Chine. Cette poésie est encore plus belle quand elle se glisse dans la correspondance qu'il entretient avec son ami poète Pei Di : « *Ces jours-ci, à la fin du deuxième mois, le temps a été clair et frais. J'aurais pu traverser la montagne pour aller vous voir. Mais je savais que vous étiez en train d'étudier les classiques et j'ai craint de vous déranger. J'ai été seul à vagabonder dans la montagne. Je me suis arrêté au temple de l'Estime, j'ai soupé avec les moines et suis rentré chez moi.* »

« *Créer un poncif, c'est le génie* », peut-on lire dans *Fusées XIII*. Cette maxime de Baudelaire est sans doute vraie pour la poésie chinoise classique. Plus elle admet de règles prosodiques et de variations sur le même thème, plus elle donne de relief à l'individualité de chacun de ses idéogrammes, si bien que l'écriture et la lecture peuvent y gagner en cohérence et en communion.

Le paysage chinois y est d'ailleurs le lieu commun par excellence, il aspire à lui la puissance de rêve qui abolit l'irritation du « je » contre le « nous », du « nous » contre le tout autre, du tout autre contre le pur jaillissement de l'immanence. Il suspend tout jugement critique, réclame un droit sans partage à l'immersion dans la beauté du monde mais le poème de *shanshui* veut aussi faire du lecteur un voyageur immobile promis à la confiance de l'épistolier : consentir à voir la montagne et les eaux, c'est consentir à entrer et sortir des fastes de l'image, c'est dire oui à la préférence d'un visiteur qui saura nous rendre familier l'étonnement d'un paysage inséparable de mille autres mais toujours en devenir. Plus l'espace est vaste et vertigineux, plus l'intimité advient par surprise et par surcroît, plus elle montre la fiabilité d'un monde dont le principe matériel obéit à une parole incréée.

Il n'est donc pas surprenant que la nostalgie du pays natal, la situation d'exil du poète, soit l'un des *topoi* les plus convenus mais aussi les plus nécessaires de cette forme de poésie ; elle fait de l'élévation du songe le lieu et la condition d'une filiation symbolique et spirituelle. N'importe quelle suite d'images peut, à partir de là, faire atlas, dire l'itinérance et la flânerie, l'expansion d'un regard uni par l'amitié et le travail d'un imaginaire chaleureux et aérien : « *La vallée de Mengcheng, la cabane de bois dans les abricotiers, la colline des bambous, la forêt des daims, le bois de magnolias, la rive des cornouillers, la colline du Sud, le lac Yi, les rapides au bas de la ferme des Luan, le lieu-dit "La Rosée dorée de printemps"* »...

D'une certaine façon, le lieu commun, c'est ici la toponymie, une divagation conduite par le labyrinthe des noms de lieux à même la cartographie du poème. Ainsi, la parataxe si caractéristique du mandarin, la rude juxtaposition des caractères à la limite de l'inventaire, peut réserver toute sa place à l'interprétation d'un lecteur devenu voyageur. L'effacement du scripteur permet sa pérégrination à l'intérieur d'un texte démis des injonctions de toute instance d'énonciation normative.

À l'évocation d'un bonheur passé et de son manque succède aussitôt celle du printemps à venir, des retrouvailles de l'ami avec qui se partageront les jeux d'une nouvelle invention poétique : « *Nous retournerons alors dans la montagne. Nous verrons les truites sauter hors de l'eau, et les mouettes blanches voler et planer. La rosée imprénera le sol et à l'aube, les cris des faisans monteront des champs d'orge. Ce ne sera plus bien long. Venez, venez, partons nous promener ensemble.* »

Enfin, l'existence du messager qui délivre la lettre, comme celle du destinataire d'un rouleau, intervient en conclusion comme le signe d'une parfaite correspondance entre le lieu de la créativité solitaire et celui du partage ; le poème se fait ubiquité, scellant son authenticité par l'évocation du tiers qui relie physiquement l'auteur à son destinataire : « *Aussi le bûcheron qui vous porte cette lettre vous dira l'amitié et le respect de votre ami Wang Wei, un solitaire de la montagne.* »

Un autre lieu commun que Claude Roy excelle à nous faire sentir, c'est le vacillement des frontières chez Sushi, un poète de la dynastie Song marqué par un grand nombre d'exils et de bannisements, mais d'abord par un génie sûr de ses

LA POÉTIQUE DES PAYSAGES CHINOIS

droits. Le climat de ses poèmes y est davantage marqué par le taoïsme et par la conscience aigüe d'un « entre-deux » permanent: entre la fiction et le réel, la nuit et le jour, la passivité et l'activité, le contemplateur et le cosmos.

En effet, la nuit obscure dispose à mieux voir, à goûter en profondeur l'authenticité du moindre phénomène surpris dans sa pure éclosion. L'insomnie réserve ainsi l'éveil d'un rapport plus simple au visible : pour le poète aux aguets, l'indifférence du monde se change en énigme, provoque une empathie dans la distance entre la matière prise en flagrant délit de vacuité et la surabondance des signes qu'elle inspire :

« *Un petit vent froisse les joncs et les roseaux.
J'ouvre l'écoutille pour regarder la lune.*

*Le clair de lune inonde le lac.
Les bateliers et le gibier d'eau
partagent le même rêve. »*

La vie des astres et des bêtes campe d'elle-même l'appartenance de l'homme au même cosmos qui les choie et les détruit tout ensemble : découverte à la faveur du silence, leur proximité souligne la refiguration possible du monde dans toute perception approfondie du réel. Enfin, si le lien entre les êtres se défait, il est en l'homme une puissance poétique de recomposition qui voit dans les frémissements du cosmos et de ses vivants une cohérence inédite entre l'Un et le sensible, une sortie de soi qui renverse la solitude en souveraineté, la vacuité en écriture, la mesure du temps en un appel :

« *Ni les hommes ni les choses dans le tard de la nuit
ne sont attirés les uns par les autres.
Je suis seul à me divertir / des choses et de leurs ombres / d'un courant invisible de la rive.*

[...]

*La vie fugitive s'écoule, maladies et soucis.
La pure vision passe devant nos yeux comme un éclair.
Aurore. Le chant d'un coq. Une cloche qui sonne.
Des vols d'oiseaux.
Le tambour va battre à la proue
et les marinières s'appeler. »*

Malgré l'économie des moyens employés et la délicatesse du traducteur qui passe au tamis les

images et la voix assourdie du poème sans y entrer par effraction, une différence énorme demeure : la poésie chinoise est d'abord faite pour être proférée et mise en scène. La littérarité n'est qu'une de ses dimensions. Y manquent nécessairement la musique, les éclairages, la présence réelle des récitants, sans parler des calligraphes qui, souvent, l'accompagnent de leur créativité *in situ*. Voici l'intraduisible par excellence, cette orientation d'une grande partie de la poésie chinoise vers la performativité du langage.

Comme si les poètes chinois, les calligraphes, les peintres, avaient eu l'intuition que la lettre comme trace creuse et anonyme pourrait bien étouffer la vie de l'esprit et du lien social et que son inscription en poésie comme en calligraphie exigeait un double mouvement : un excès de stylisation et un surcroît d'effacement. Redonner toute sa matérialité et sa picturalité à l'écriture, signer la gestualité de l'acte d'écrire, ce fut et c'est encore aujourd'hui une posture possible de l'écriture chinoise, en tout cas l'une de ses traditions menacées mais vivantes. Quand l'homme ne sait ou ne peut plus chanter, au lieu de forcer sa voix ou son luth, il peut laisser au souffle du vent l'initiative, faire des accords de l'artifice humain et de l'élément cosmique – brise, ouragan, silence – un lieu de parole, comme dans ce poème de Bai Ju Yi (772-846) :

« *Mon luth repose sur la table*

*Je flotte au courant de mes songes
À quoi bon égrener un air ?
Le vent en effleurant les cordes
saura chanter ce que je tais. »*

Nous n'en finirions pas de trouver dans les traductions de Claude Roy matière à éloge. Critiquant la reconstitution savante mais ennuyeuse des philologues, il se démarque aussi de la préciosité très fin-de-siècle qui remplit les traductions françaises de « frimas », de « minois » et « d'aquilon ». Il encense, en revanche, les traductions anglophones de la poésie chinoise, celles d'Arthur Waley, de David Hawks et d'Ezra Pound.

Vantant aussi la traduction française de Léon d'Hervé de Saint-Denys (1822-1892), Claude Roy remue à nouveau le couteau dans la plaie lorsqu'il remet en perspective poétique et politique : « *Pendant que le marquis d'Hervé-Saint-Denys traduisait pour la première fois un florilège de poèmes de l'époque des Tang, les troupes franco-anglaises étaient occupées à piller le palais d'Été.* »

Gilles Lapouge (1923-2020)

L'écrivain et journaliste Gilles Lapouge est mort le 31 juillet. Jean Lacoste, qui le connut au comité de rédaction de La Quinzaine littéraire, rend hommage à ce voyageur qui ne croyait pas au bout du monde, mais à la rencontre des pays et des livres.

par Jean Lacoste

Nous n'entendrons plus cette voix douce, doucement ironique, toujours sereine, discrètement étonnée par les folies récurrentes du monde. Une belle voix de radio. Gilles Lapouge vient de disparaître (31 juillet 2020) à l'âge de 97 ans. Il était né en 1923.

L'œuvre abondante de Gilles Lapouge, essayiste, écrivain, voyageur, a été reconnue par de nombreux prix dont le Grand prix du roman de l'Académie française, mais son écriture n'a rien d'académique. Il faisait volontiers allusion à une expérience fondamentale, dans son enfance en Algérie, lors d'une « *escapade* » de 1935 avec ses parents dans le désert du Sahara : pour l'enfant c'était aller « *au bout du monde* », ce qui est inquiétant. Mais le bout du monde n'existe pas, « *c'est une blague* » : Tombouctou n'est pas si loin, « *la Terre est ronde, hélas* », « *les lointains grandioses* » n'existent pas.

Ce n'est pas faute d'avoir cherché à s'y rendre, au bout du monde. En 1950, jeune journaliste, il part pour le Brésil : voyage initiatique. Il a consacré un *Dictionnaire amoureux* (aux éditions Plon, 2011) à ce pays de la démesure et du métissage, de la végétation luxuriante et du Nordeste aride, des favelas et du carnaval. Il apprend le portugais, sur le tas, et pendant près de cinquante ans, Gilles Lapouge aura été le correspondant en France d'un journal brésilien, *O Estado de São Paulo*. Il présente les réalités sociales et les modes intellectuelles françaises aux lecteurs brésiliens, et recueille en retour des anecdotes, des atmosphères, des impressions du Nordeste, une connaissance intime du pays...

Le « *bout du monde* », sans exister, réserve ainsi des surprises étranges, poétiques et ironiques comme cette rencontre en pleine Amazonie, près de Manaus, entre un « professeur de français » d'un collègue qui, en fait, ne connaît pas ou très mal la langue qu'il enseigne et qui dialogue avec Gilles malgré tout pour sauver la mise devant le principal, inventant à deux une langue éphémère,

baroque, « *de bric et de broc* », monstrueuse à l'image de la sylve qui les entoure.

Journaliste scrupuleux et, ces dernières années encore, voyageur infatigable, il collabore dans sa longue carrière à de nombreux journaux, *Le Monde*, *Le Figaro littéraire*, etc. ; on le voit à la télévision avec Bernard Pivot dans *Apostrophes* et on l'entend sur France Culture dans l'émission Agora. Mais c'est évidemment par le souvenir de sa fidèle présence, depuis les premiers temps, au comité de rédaction de *La Quinzaine littéraire* qu'il reste dans nos mémoires. Dans cette réunion improbable de personnalités si diverses, d'universitaires comme François Châtelet et d'écrivains, d'historiens, d'essayistes pas toujours commodes, il était le journaliste, homme libre au contact des médias grand public, capable d'écrire avec brio à la demande de Maurice Nadeau sur n'importe quel sujet, à condition qu'il offre une prise à l'imagination, à la confiance, à la sympathie. Pas théoricien de la littérature pour deux sous, se méfiant même des théories et des gloses trop savantes, en pleine période dite « structuraliste ». Même s'il interroge Lévi-Strauss pour *Le Figaro littéraire*.

C'est plutôt en « *géographe* » que Gilles Lapouge se voyait, lui qui depuis l'enfance était attentif aux récits de voyage, aux marges de la littérature, aux grandes figures de l'exploration, de l'aventure. *L'encre du voyageur* (selon le titre de son ouvrage paru en 2007 chez Albin Michel) ne sèche pas. Sous sa plume le passé trouvait une actualité, une fraîcheur, l'actualité devenait matière à rêverie. Le « *géographe* », c'est étymologiquement (Gilles Lapouge aimait recourir aux étymologies) celui qui décrit le monde, qui l'écrit, d'anecdotes en détails heureux, dans sa complexité, sa beauté et ses horreurs, sa permanence et ses variations. Le vrai géographe est homme de l'écriture, ce n'est pas un baroudeur.

Il a cette phrase clef : « *toute exploration est le souvenir d'un ancien manuscrit* ». Nos voyages

GILLES LAPOUGE (1923-2020)

sont des palimpsestes toujours recommencés, des œuvres passionnantes, mais déjà écrites. S'il n'y a pas de bout du monde, il n'y a pas de terre vierge, de *tabula rasa*. En fait Gilles Lapouge se méfie des utopies qui veulent organiser la vie.

L'amoureux du Brésil, de manière révélatrice, n'est pas séduit par Brasilia et son architecture inhumaine ; il condamne les tentatives successives des militaires du pays pour occuper et mettre en coupes réglées le luxuriant chaos de la jungle amazonienne. Il décrit à l'inverse avec sympathie l'ascension et la chute, l'émergence et la décadence rapides des « capitales de la jungle », de Belém, de Manaus, de Sao Luis. Leur renaissance improbable et bricolée.

Les Pirates, un de ses premiers ouvrages (Balland, 1969), est une synthèse sur la vie des flibustiers, elle donne le ton. L'utopie ? Gilles Lapouge est sensible à la poésie de l'imaginaire, à la « révolution sans modèle », à l'invention des mœurs en 68, mais la politique n'est pas son fort. Il s'essaie en revanche avec bonheur au roman historique avec *La Bataille de Wagram* (Flammariion), un ouvrage travaillé dans ses moindres détails, couronné en 1986 par le prix des Deux-Magots, et qui assume ses affinités stendhaliennes. Palimpseste toujours... ce qui va de pair avec un regard critique sur l'Histoire, l'absurdité de la guerre, l'ironie des affrontements dérisoires. « *A tale told by an idiot* ».

Un de ses plus beaux livres récents, *L'âne et l'abeille* (Albin Michel, 2014), a fait entendre une tonalité nouvelle. Quelle sagesse tirer de l'association improbable entre deux espèces animales aussi opposées ? Gilles Lapouge, dans ce livre d'écologie sensible, dit à la fois son admiration pour le travail organisé des abeilles et, après Francis Jammes, sa compassion pour le sort des ânes. Il rassemble, dans un essai à la fois poé-



Gilles Lapouge © CC/Mathilde Garro

tique et militant, des détails scientifiques étonnants sur le travail des abeilles et des considérations déchirantes sur le sort des ânes (pendant la guerre de 14) : « *la terre de Verdun est saturée d'ânes morts* ».

« *L'abeille et l'âne* – écrivait-il en guise d'hommage – *la magnifique et le misérable, la présumptueuse et le modeste, l'anarchiste et l'utopiste, la mathématicienne et le cancre sont porteurs de la même "étoile noire" qui marque au front les révoltés (...), les grands solitaires qui se dressent contre les décrets de l'aveugle Providence* ». Gilles Lapouge, un esprit libre, ami des livres. Il nous manque.

Tous propriétaires !

Dans tous nos bons vieux manuels d'histoire, la « nuit du 4 août 1789 », après la prise de la Bastille, symbolise la fin de l'Ancien Régime, avec « l'abolition de la féodalité ». On croyait tout savoir sur cet épisode fondateur, mais l'historien états-unien Rafe Blaufarb, en rouvrant le dossier, l'éclaire d'un jour nouveau. L'Assemblée nationale constituante, cette nuit-là, a posé les fondements de notre conception contemporaine de la propriété : individuelle et privée, forcément privée. Une conception qui explique notre grande difficulté aujourd'hui à penser la notion de biens communs.

par Philippe Minard

Rafe Blaufarb

L'invention de la propriété privée.

Une autre histoire de la Révolution

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christophe Jaquet

Champ Vallon, 336 p., 27 €

Dans l'univers libéral contemporain, la propriété privée paraît aller de soi. Elle revêt même une sorte de caractère sacré, depuis qu'elle a été gravée dans le marbre par le Code civil de 1804, qui la définit comme un « *droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue* » (article 544). Rien de naturel pourtant là-dedans : cette « absolutisation » de la propriété libre et indépendante, ce régime de propriété unifiée et unidimensionnelle (une chose est à moi ou à un autre, de façon totale, sans interférences ni recouvrements), découle des décisions prises dans la tourmente de l'été 1789, par une Assemblée nationale confrontée à une agitation paysanne sans précédent.

Pour mettre fin à la Grande Peur et aux attaques contre les châteaux, après la prise de la Bastille, les députés décident dans l'urgence d'abolir le « système féodal », et toutes les redevances que les paysans devaient verser à leur seigneur. Manière de faire la part du feu pour ramener le calme. Dans un même élan de ferveur « nationale », on décrète l'abolition de tous les privilèges, on proclame l'égalité de tous les citoyens. Une longue tradition a analysé ce grand moment historique comme l'acte fondateur de la société bourgeoise, entérinant la « transition du féoda-

lisme au capitalisme ». Quel qu'ait pu être le caractère improvisé des décisions prises dans la nuit du 4 août, elles se seraient en somme inscrites dans la chronique d'une mort annoncée.

Mais alors, peut-on se demander, pourquoi tant de tergiversations, ensuite, sur les conditions pratiques de cette abolition ? Pourquoi avoir exigé des paysans le rachat des droits seigneuriaux officiellement abolis ? Pour Rafe Blaufarb, on peut lire autrement la nuit du 4 août. Si la notion de propriété est alors redéfinie, ce n'est pas tant pour calmer les revendications paysannes, de nature économique et sociale, que pour clarifier la définition de la puissance publique souveraine, en termes politiques et constitutionnels, en détachant précisément la souveraineté de la propriété. La nuit du 4 août serait alors l'acte fondateur de la modernité politique. Rafe Blaufarb propose ainsi de replacer l'abolition du « système féodal » dans la perspective plus large d'une refondation de l'ordre socio-politique par la séparation radicale entre ce qui relève de la propriété privée et ce qui ressortit à l'exercice de la souveraineté politique. Pour le comprendre, il faut revenir sur ce qu'était l'Ancien Régime.

Avant 1789, propriété et souveraineté ne sont pas nettement séparées. Tout d'abord parce que l'autorité politique publique peut faire l'objet d'une appropriation privée : depuis le XVI^e siècle, pour des raisons financières et de clientélisme politique, la monarchie vend en effet des offices, c'est-à-dire des fonctions administratives ou judiciaires, comme autant de biens patrimoniaux. Des milliers de personnes possèdent ainsi un pouvoir public à titre privé : les offices sont

TOUS PROPRIÉTAIRES !

vénaux, ils s'achètent, se transmettent par l'héritage ou se revendent, comme de vulgaires biens immobiliers. Certains même procurent l'anoblissement à leur heureux propriétaire.

D'autre part, les seigneurs exercent sur leurs terres, au nom de leur propriété dite « éminente », un double pouvoir de commandement et de prélèvement : ils rendent la justice et collectent des redevances sur les paysans qui « tiennent » d'eux, c'est-à-dire qui possèdent une tenure dans le périmètre de leur seigneurie. Dans les quelque 70 000 seigneuries que compte le royaume de France en 1789, vivent ainsi des millions de paysans ayant le statut de tenanciers : ils sont possesseurs-occupants et recueillent les fruits de leur terre, qu'ils peuvent transmettre ou vendre, mais se trouvent dans un rapport de dépendance envers le seigneur à qui ils versent diverses taxes en signe de reconnaissance de son autorité. La « propriété utile » des paysans se trouve donc subordonnée à la « propriété éminente », c'est-à-dire à la juridiction du seigneur. La notion de « complexe féodal », qui renvoie à cette situation de dépendance juridique et de soumission économique, découle de l'assimilation du système seigneurial à la féodalité médiévale qui voyait les vassaux prêter allégeance au suzerain qui leur concédait des terres. C'est au nom de cette fiction historique, selon laquelle les tenanciers auraient reçu leur tenure en concession perpétuelle de la part du seigneur, que celui-ci exerce son emprise, en une sorte de racket mafieux : « protection » judiciaire et militaire contre redevances imposées, en somme.

Certains contemporains avaient clairement perçu cet état de confusion entre le public et le privé : selon le juriste Charles Loyseau, « *la seigneurie, c'est de la puissance publique attachée à une terre, et tombée avec elle dans le domaine privé. C'est de la puissance en propriété* » (*Traité des seigneuries*, 1603). La société d'Ancien Régime se caractérise donc par une fragmentation de la souveraineté, éparpillée entre de multiples détenteurs d'une parcelle d'autorité politique, administrative ou judiciaire, tandis que la propriété foncière et immobilière se trouve elle aussi fragmentée du fait de la superposition de différents degrés de droits, allant de la possession usufruitière à la détention de droits assis sur les bienfonds. Cette imbrication du pouvoir et de la propriété fait depuis longtemps débat parmi les légistes soucieux de consolider la souveraineté monarchique, en combattant l'atomisation de l'autorité politique.

Les députés de 1789 héritent en somme d'une longue tradition de critique du « système féodal », jusque-là contingente à l'exégèse historique : on relisait l'histoire de la conquête franque, on questionnait le processus de constitution des fiefs et les « usurpations » seigneuriales. De Jean Bodin et Charles Loyseau jusqu'à Montesquieu et aux physiocrates, le débat sur le fief, la seigneurie et la souveraineté n'avait pas cessé. En rappelant cela, Rafe Blaufarb peut démontrer que le véritable enjeu de « l'abolition de la féodalité », en août 1789, n'est pas tant de garantir les droits de propriété, socle de l'essor du capitalisme bourgeois (version marxiste) ou base d'une organisation économique efficiente (version néoinstitutionnaliste à la Douglass North), que de réunifier l'autorité politique, en la séparant justement de la propriété.

Ainsi s'opère ce que Rafe Blaufarb nomme « la Grande Démarcation » (par analogie avec la « Grande Transformation » de Karl Polanyi), qui désemboîte radicalement puissance publique et propriété privée. De deux manières. Tout d'abord en supprimant la patrimonialité de l'autorité publique, avec la suppression des offices vénaux, ce qui permet de (re-)constituer une souveraineté une et indivisible. Ensuite, en unifiant la sphère de la propriété, désormais absolue : le paysan, le propriétaire d'immeubles, sont libérés de toute dépendance envers le seigneur ; la propriété éminente et la propriété utile ne font plus qu'un. De sorte qu'enfin la citoyenneté et la souveraineté nationale deviennent possibles, du fait qu'aucune parcelle d'autorité politique ne peut plus devenir la propriété de celui qui l'exerce. Désormais, le droit de propriété ne peut plus « *exister que sur les choses* », déclare Target à la tribune de l'Assemblée.

Rafe Blaufarb insiste à juste titre sur la portée immense de cette Grande Démarcation : si « *la réforme de la propriété fut l'acte fondateur de la Révolution* », c'est parce qu'elle a permis de séparer la propriété et le pouvoir, le privé et le public, c'est-à-dire la société et l'État. Il est alors possible d'accomplir le double idéal de l'égalité civile et de la liberté personnelle. Les rapports au sein de la société civile sont désormais indépendants de tout statut ou privilège, et réglés par le seul droit privé. Ainsi la Révolution française est-elle tout à la fois une révolution civile, politique, institutionnelle, et une révolution sociale : c'est que précisément la distinction entre ces deux sphères a été rendue possible par la Révolution elle-même.

TOUS PROPRIÉTAIRES !

Les véritables ressorts de l'abolition de la « féodalité » seraient donc d'abord d'ordre constitutionnel, pour les députés et juristes qui sont alors à la manœuvre. Mais les réalités économiques et les contradictions juridiques les rattrapent très vite. Tout d'abord, les députés se divisèrent à propos des limites de l'indemnisation à laquelle pouvaient prétendre les détenteurs des droits seigneuriaux : dans un premier temps, la plupart de ces droits furent déclarés rachetables, jusqu'à ce que la colère paysanne imposât en 1793 l'abolition complète sans rachat. Dans les années qui suivirent, les députés eurent également bien du mal à faire la part entre les rentes foncières perpétuelles dites féodales et celles qui étaient de nature contractuelle, en principe non entachées de « féodalité ». Dans les années 1810, la question demeurait pendante. Sur ce point, Rafe Blaufarb semble parfois victime de la complexité des arguties juridiques développées par les différents protagonistes du débat. Les pages consacrées à la difficile question des divers types de rentes ne sont pas les plus claires du livre, et certains spécialistes d'histoire agraire y trouveront sans doute beaucoup à redire.

Le débat des années 1790 s'enlisa plus encore à propos du domaine royal, propriété de la couronne, réputé inaliénable. Il n'était plus concevable que l'État fût propriétaire, qu'il s'agît de biens fonciers ou de droits et rentes, car cela aurait perpétué la confusion entre propriété et puissance souveraine. Or, la nationalisation des biens du clergé puis celle des émigrés accrurent soudainement la propriété de l'État. Pour résoudre la contradiction, il fallait tout vendre ! À peine créé, le domaine national devait donc disparaître. Ce qui fut fait, avec la vente des biens nationaux. Mais une question restait posée : si avant 1789 il n'existait pas de distinction entre propriété privée et propriété publique, comment concevoir, après la Grande Démarcation, que l'État, des communes ou des établissements publics, ou pire encore des corps politiques, possèdent des biens (au sens nouveau de la propriété absolue) ? Autrement dit, comment penser la propriété autrement qu'individuelle, sans faire resurgir la confusion entre propriété et pouvoir politique ? Les rédacteurs du Code civil de 1804 eurent bien du mal à s'extirper de ces contradictions.

En réduisant la propriété à une conception absolue, unidimensionnelle et individuelle, pour des

L'Invention de la propriété

Une autre histoire de la Révolution française

RAFE BLAUFARB



raisons politiques parfaitement soutenables, les juristes et députés révolutionnaires ont certes aboli l'Ancien Régime inégalitaire, mais ils ont aussi jeté un discrédit durable sur l'idée de propriété collective. À rebours de cette doxa individualiste libérale, confortée par le Code civil napoléonien, les défenseurs actuels des biens communs nous invitent à concevoir un régime différencié de propriété, une sorte de « faisceau de droits » (distinguant des droits d'usage, de gestion, d'aliénation...), contribuant à désacraliser la propriété pour en faire non plus un totem mais un outil au service du bonheur commun. Tels sont à la fois l'apport inestimable et les limites manifestes de l'héritage révolutionnaire en France, que le livre érudit de Rafe Blaufarb nous aide à repenser.

Profession : oisif(s)

Avec ce titre, on pense (un peu) au célèbre film de Michelangelo Antonioni, Profession : reporter, dans lequel David Locke, reporter américain envoyé en Afrique, découvre le corps sans vie d'un homme qui lui ressemble, décide d'endosser son identité... avant d'apprendre que l'individu en question est activement recherché par les services secrets. De doubles, d'identité, de couverture (à défaut d'espionnage), il est question dans Les pérégrinations paresseuses de deux apprentis oisifs, articles signés en 1857 par les deux écrivains reporters Wilkie Collins et Charles Dickens et traduits aujourd'hui en français. Mais on songe surtout à la contradiction, voire à l'imposture, qu'il y a à prétendre réunir « oisif » et « profession » dans la même phrase.

par Marc Porée

William Wilkie Collins et Charles Dickens

Lazy Tour.

*Les pérégrinations paresseuses
de deux apprentis oisifs*

Trad. de l'anglais

sous la direction d'Annpôl Kassis

L'Atelier de l'Agneau, 130 p., 20 €

Pourquoi faut-il, invariablement, que les seuls hommages à la paresse dignes de ce nom se trouvent sous la plume de bagnards de l'écriture, d'accros de la plume, de forçats des lettres ? C'est vrai de [Robert Louis Stevenson](#) avec son *Apologie des oisifs* (1877), de Jerome K. Jerome ou encore de Bertrand Russell avec leurs éloges respectifs de 1886 et de 1932. Alors pourquoi ce décalage presque permanent ? Faut-il que l'attrait de la paresse, ce péché censément capital, soit fort pour qu'il pousse autant de *workaholics* à lui tresser des louanges dont on voudra bien croire qu'elles sont tout sauf insincères ou de pure circonstance ! Récemment, dans un élégant essai historique, Laurent Vidal retraçait la généalogie des « hommes lents », coupables aux yeux d'un monde moderne épris de progrès et de vitesse de cultiver la *sloth*, littéralement l'oisiveté (mère de tous les vices), en fait, le *slow time*, le temps lent.

Lent, également drogué, Wilkie Collins, l'un des deux duettistes des *Pérégrinations*, l'était au dernier degré. Au laudanum, mais aussi à la littérature. On raconte que sur la fin de sa vie, alors qu'il n'y voyait plus rien, il continuait de dicter ses

textes à la fille d'une de ses maîtresses, afin de ne pas perdre la cadence. Dickens, c'est de notoriété publique, fut un hyperactif de première, qu'on retrouvait sur tous les fronts : roman, journalisme, théâtre, conférence, lecture publique, etc. Leur rencontre autour de l'oisiveté en commun tient donc, au mieux, du gag ou du paradoxe.

De fait, on assiste à un étonnant partage des tâches (taylorisme à l'envers ?) dans la marche du récit. L'organisation du travail (de son antithèse ?) y atteint des sommets dans le burlesque et l'absurde. L'un des personnages, Thomas Oisif, l'est véritablement, tandis que son comparse – car il faut être deux pour « oisiver » utilement –, Francis Bonenfant, l'est laborieusement. « *Avec toi, tout devient travail* », lance Oisif, qui a vite percé à jour les névroses de son compagnon d'escapade. Sous couvert d'indolence, Bonenfant pousse les feux jusqu'à frôler le *burn out* ; il ne tient pas en place, juste le temps d'inventer une histoire, et le voilà reparti vers de nouvelles aventures. Oisif, lui, au nom du même droit à la mollesse, se tient en retrait, les bras croisés, sans rien faire. Il faut dire que, blessé à la cheville lors de l'ascension, par temps de brouillard, des pentes de Carrock Fell (663 m d'altitude !), dans le Cumberland, les déplacements lui sont difficiles. Livré à lui-même, ce croisé du non-travail, véritable intermittent de la paresse, vitupère contre l'activisme de son confrère. La moitié du temps, il reste confiné à l'intérieur de la maison, et c'est à peine s'il regarde par la fenêtre. Ce duo de « professionnels de la profession » aux prises avec leurs impayables contradictions ne paie pas de mine, on en conviendra.

PROFESSION : OISIF(S)

Ne disons rien, ou si peu, du contexte, du détail des circonstances dans lesquelles Collins se lie d'amitié avec Dickens, et réciproquement. L'avant-propos de l'ouvrage y pourvoit avantageusement, quoique sans doute trop sobrement. Impossible, pourtant, de résister à l'esprit de fantaisie, de folie même, douce et furieuse, qui souffle sur les pages de ce récit de voyage pas comme les autres, à peine quitté la périphérie de Londres. Pour nos deux célibataires en goguette, deux métropolitains ne se mouchant pas du pied, cette semaine de vacances dans le « Nord », c'est *Fantasia chez les ploucs*, c'est *Deux hommes dans un bateau*, sans bateau (et sans chien), mais leur galère est drôle à souhait.

Et puis, il y a la magie des commencements. Commencements dans l'écriture à quatre mains, en tandem. Au début, le rapport est déséquilibré et la partie inégale. Dickens a quarante-cinq ans, et Collins douze de moins. L'« Inimitable » ainsi que Dickens se surnomme en toute modestie, est le *Boss*, le Patron incontesté de la revue *Household Words*, et Collins, son disciple, employé aussi effacé que zélé, pisse la copie en sa qualité d'humble faire-valoir. Le premier est au sommet de son art et de sa notoriété, le second, bien qu'ambitieux et évoluant depuis sa plus tendre enfance dans les milieux artistiques, ne lui arrive pas à la cheville (foulée, on s'en souvient, chez son double fictif) ; mais son œuvre est devant lui, à savoir les grands romans « sensationnels » que seront *La femme en blanc* (1860) et *Pierre de lune* (1868) ; avec leur parfum de scandale, ils lui vaudront une célébrité au moins comparable à celle de son contemporain capital, mais pour l'heure Collins est dans l'orbite, voire dans l'ombre de Dickens.

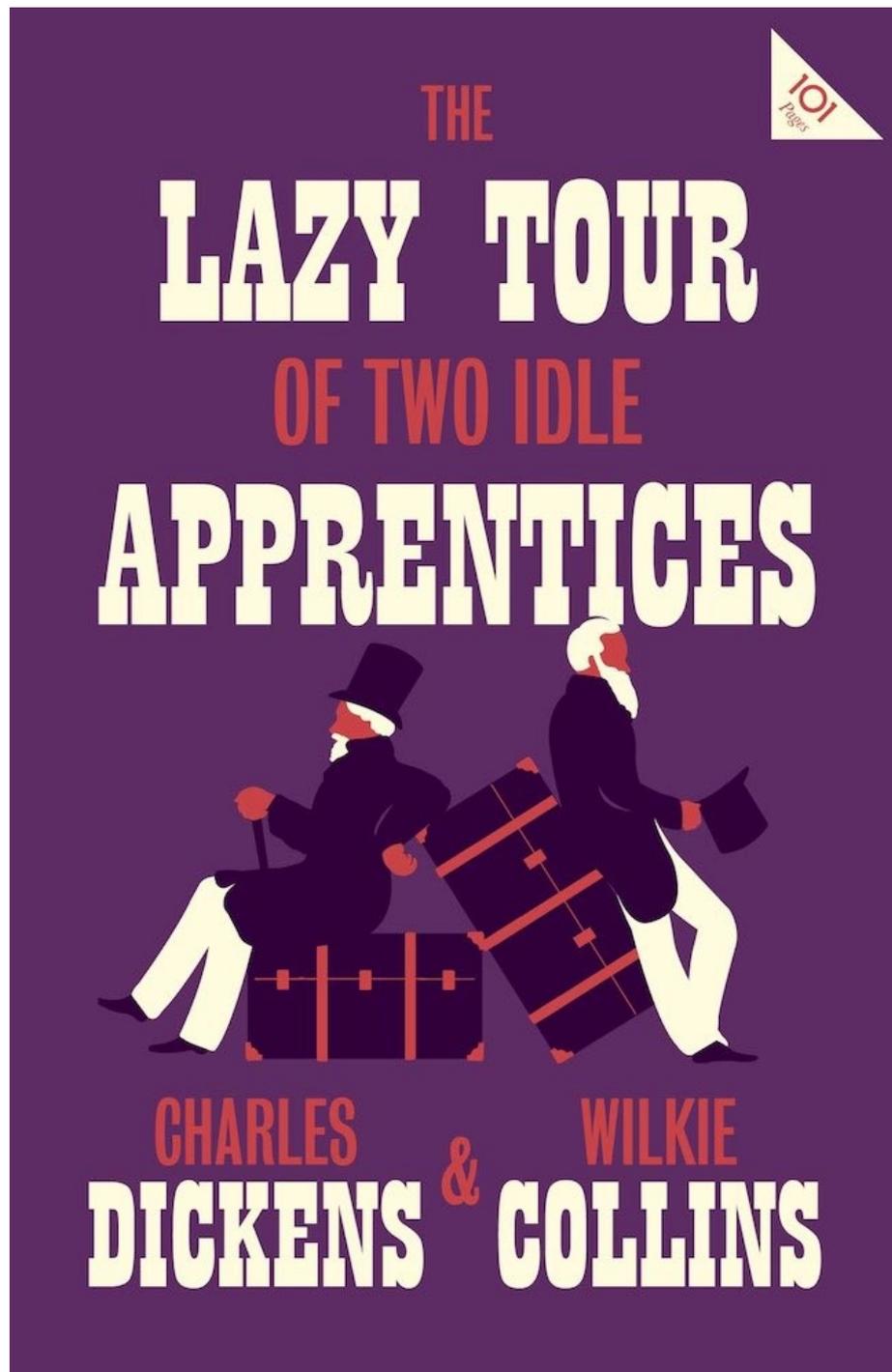
Avec *Les pérégrinations paresseuses*, et c'est passionnant à observer parce qu'on a l'impression d'assister en (faux) direct à la naissance d'un futur géant des lettres, c'est la montée en puissance de « l'apprenti » qui retient une bonne part de l'attention. Dans un style dépouillé, dénué d'effets de manche, on sent Collins occupé à tracer un sillon qui lui soit propre. Spectrale, fantasque, en lien avec les doubles, la noirceur d'outre-tombe, les identités problématiques, telle apparaît une inspiration plus pince-sans-rire, moins spectaculaire, que celle de son « maître ». Son goût prononcé pour les histoires à dormir debout pointe déjà le bout de son nez, mais, si les ressorts narratifs y sont déployés aux fins de

prendre le lecteur au piège, on devine déjà que l'intrigue se veut également affaire de révélation personnelle, d'interrogations quant à la nature du « moi » profond. D'un mot, Collins semble veiller à ne pas « travailler » outre mesure son style, oisiveté contractuelle oblige.

À rebours de Dickens, souvent au bord de se caricaturer lui-même, tant il croit bon de faire assaut de rhétorique voyante et bruyante. Pléthoriques, ses anaphores, épiphores et autres répétitions en tout genre, tout comme ses jeux de mots appuyés, ont dû mettre les nerfs des traducteurs au supplice, et il faut saluer ici le collectif des « Inséparables Traducteurs » pour la copie globalement exempte de fautes qu'ils ont su rendre, à une ou deux bizarreries ou lourdeurs près. Entreprise pareillement collaborative, on le note au passage, pour s'en féliciter. Semblant relever un défi imaginaire, le génie de Dickens se situe d'emblée dans la surenchère, la réponse du berger à la bergère. Au fantôme de Collins s'oppose du tac au tac le spectre de Dickens, et ainsi de suite.

Mais le vrai morceau de bravoure, il faut attendre le cinquième et dernier chapitre du récit pour le rencontrer et en éprouver la magistrale duplicité. La ville de Doncaster, dans les Midlands, célèbre pour son champ de courses et sa saison hippique, en est le théâtre. La satire sociale s'y fait ronflante, tapageuse, avec cymbales, grosse caisse et gong à l'appui, jusqu'à casser les oreilles. Mais, autant le savoir, tout ceci n'était qu'un écran de fumée – une « couverture », comme diraient les services secrets. Depuis le début, à l'insu de tous, et peut-être même à l'insu d'Oisif/Collins, les épuisantes tribulations de Dickens n'avaient rien de « Bonenfant ». De pure diversion, elles visaient, ni plus ni moins, à occulter le rendez-vous galant fixé par le romancier avec Ellen Ternan, la jeune et belle actrice dont il s'était épris en jouant sur scène à ses côtés.

Ainsi donc, détournant l'attention de ses lecteurs abusés, Dickens s'activait en coulisses à des manœuvres adultérines que la morale victorienne réprouve, et qui se solderont par un inéluctable et retentissant divorce. Un changement de vie, du tout au tout, est en germe, et, pour un peu, on n'y aurait vu que du feu ! Pour une manipulation carabinée, c'en est une, quasi wildienne par-dessus le marché ! Depuis, la ville de Doncaster, par ailleurs très quelconque, s'en trouve parée de connotations insidieusement sexuelles dont raffolent les pourtant prudes Britanniques...



PROFESSION : OISIF(S)

Et puis, surtout, commencements dans une amitié qui s'avérera indéfectible et fut de bout en bout sans nuage. C'est par l'entremise d'un « Ami commun », le peintre Augustus Egg, qu'Ellen fut présentée aux acteurs en herbe. Forgés dans le partage de plaisirs voluptueusement clandestins et d'addictions tout aussi illicites, les liens qui les unissaient avaient pour fondement l'émulation plutôt que la concurrence déloyale entre écrivains. On ne change pas une formule gagnante. Pour le dire autrement, on aurait tort de ne pas miser sur le bon cheval, histoire de rester dans le

vocabulaire hippique en vogue à Doncaster, Empson ou Ascott.

En décembre 1857, la même année donc, nos deux reporters remettaient le couvert, avec la publication de *The Perils of Certain English Prisoners*, roman dont l'action se passe dans un pays d'Amérique centrale, mais dont le vrai sujet est la mutinerie des cipayes en Inde. Collins devra beaucoup s'employer pour y tempérer, autant que faire se peut, les élans racistes et xénophobes de Dickens. Comme quoi l'écriture collaborative a du bon...

Saint Paul ou Saül de Tarse ?

Qu'on s'en félicite ou qu'on le déplore, on admet assez généralement que saint Paul est le véritable fondateur du christianisme. Si les théologiens chrétiens ont de bonnes raisons de lire ses épîtres, l'intérêt pour son œuvre excède ce champ. C'est la figure du fondateur qui fascine. On peut, comme Alain Badiou, en faire une lecture politique. On peut aussi, comme René Lévy, regarder cette rupture d'un point de vue talmudiste et « chercher l'hébreu sous le grec ».

par Marc Lebiez

René Lévy

La mort à vif. Essai sur Paul de Tarse

Verdier, 336 p., 22 €

Lorsque, il y a cent ans, Carl Schmitt avança la notion de « théologie politique », il le faisait à la fois en tant que constitutionnaliste et comme catholique. Dans les années 1990, Jacob Taubes, professeur de philosophie à l'université de Berlin et rabbin, prononça une mémorable suite de conférences réunies sous le titre *La théologie politique de Paul (Schmitt, Benjamin, Nietzsche et Freud)*. Le regard était un peu différent mais la question était encore de savoir ce que Paul peut avoir à nous dire. Les écrits d'Agamben ou de Badiou se sont inscrits dans cette même perspective. Celle de René Lévy est tout autre, inverse en quelque sorte. Il se demande ce qu'a pu penser Saül de Tarse, ce Juif détenteur de la citoyenneté romaine qui avait été « élève du plus grand des maîtres, Rabban Gamliel ».

Les faits sont connus assez précisément, pour avoir été racontés par Paul lui-même dans ses épîtres et par Luc dans les Actes des Apôtres. Après la disparition de Jésus, ceux qui l'avaient connu – ses amis, ses disciples, ses frères – ont entretenu sa mémoire et tenté de diffuser son enseignement. Ce n'était pas aisé car cet enseignement n'était pas réductible à une doctrine simple et claire. En outre, la personnalité de Jésus était indissociable de ce qu'il s'agissait de transmettre. Ceux qui avaient souhaité sa mort sur la croix avaient évidemment toutes les raisons de s'opposer à cette innovation religieuse. Au premier rang des adversaires de ceux que l'on n'appelait pas encore des « chrétiens », figurait Saül, et il était, à l'en croire, parmi les plus violents.

Jusqu'au jour où, sur le chemin de Damas, il vécut une expérience mystique bouleversante qu'il a décrite comme une « petite mort » de trois jours. Il eut alors la révélation que le Crucifié était le Messie et qu'il était ressuscité des morts. Tel devait être ensuite le cœur de son enseignement, bien plus que les paroles de Jésus, qu'il n'a jamais entendues, ni même lues puisqu'elles n'ont été mises par écrit qu'après sa mort.

Devenu « Paul », Saül de Tarse est ainsi le fondateur du christianisme, cette religion qui proclame que le Dieu créateur de l'univers s'est incarné dans un être humain, que celui-ci était donc le Messie, qu'il a été crucifié comme un esclave et qu'il est ressuscité des morts. Quand on voit les choses ainsi, les paroles précises que Jésus a prononcées importent moins par leur contenu que par le fait qu'elle sont sorties d'une bouche divine. D'où la distance, souvent constatée et parfois dénoncée, entre tels propos de Jésus et tel point de la doctrine de l'Église.

René Lévy a donc raison de ne pas faire de Jésus le centre du problème paulinien. Il ne s'agit même pas de savoir comment ce persécuteur a pu se ranger du côté de ceux que lui-même persécutait : nous savons bien quelle violence, souvent, est le fait des convertis de fraîche date. La question intéressante ne concerne pas la psychologie de Saül-Paul, mais ce qui l'a amené à concevoir ce qui allait devenir le christianisme. L'illumination sur le chemin de Damas fut le moment déclencheur d'un retournement, elle lui a fait voir les choses autrement – encore fallait-il inscrire cette pensée nouvelle dans un système conceptuel cohérent et solide. À la différence des pêcheurs du lac de Tibériade dont Jésus avait fait ses disciples, Paul était loin d'être inculte. René Lévy n'a pas de mal à montrer qu'il avait une connaissance précise des

SAINT PAUL OU SAÛL DE TARSE ?

textes fondateurs de la pensée juive. Il est donc fondé à se demander à quelle distance exacte de la tradition se trouvait Saül de Tarse quand il devint Paul. Les disciples connaissaient « Jésus » ; lui parle de « Christ », traduction grecque du mot hébreu pour « Messie ». En outre, il le dit « ressuscité » : quel sens ce mot peut-il avoir pour un lecteur assidu de la Torah ? Il est plus intéressant de poser ce genre de question que de s'en tenir au simplisme d'une rupture avec la pensée juive dont rien n'aurait été conservé.

On répète la sentence de la Deuxième épître aux Corinthiens (3, 6) : « *la lettre tue, l'esprit vivifie* ». Isolée de son contexte, cette formule paraît n'avoir que la portée d'une platitude sur le mode : « mieux vaut chercher à comprendre ce que des phrases veulent dire que de les prendre au pied de la lettre ». Peut-on sérieusement attribuer à un homme de cette puissance spéculative des sentences tout juste dignes de figurer dans des recueils de proverbes ? Sagesse populaire peut-être, mais il serait bon de se demander ce que signifie chacun de ces quatre mots. En français, « lettre » reçoit deux acceptions très différentes : l'un des signes graphiques dont la liste constitue l'alphabet, ou bien la missive ; en grec, *gramma* ou *épistolè*. Dans ce passage de l'épître aux Corinthiens, il s'agit clairement de la seconde acception : la missive du Christ, écrite « *non pas sur des tables de pierre* » comme celle de Moïse, « *mais sur des tables de chair* ». Ce n'est pas que la Loi de Moïse soit porteuse de mort, c'est qu'elle est incapable de donner la vie. Si elle l'était, alors « *la justice viendrait vraiment de la Loi* », comme Paul l'écrit aux Galates (3, 21). Or le cœur de son enseignement est précisément le refus de cette idée. Le verbe ordinairement traduit par « vivifie » doit être entendu en son sens le plus fort. En se fondant sur l'épître aux Romains (4, 16-17) où cette traduction s'impose, René Lévy va jusqu'à « ressuscite », afin de marquer le lien avec la thématique paulienne de la Résurrection. L'Esprit, en effet, n'est autre ici que celui du « Dieu vivant », c'est-à-dire porteur de vie, tandis que la Loi, transmise par un intermédiaire et non directement, comme le message du Messie, reste « lettre morte ».

La méthode de René Lévy doit son efficacité à la maîtrise de l'hébreu sur laquelle elle se fonde. Les épîtres de Paul sont écrites en grec, mais l'Apôtre des Nations connaît l'hébreu biblique. Il est donc possible de comparer son bilinguisme

avec cette autre traduction en grec que constituait la Septante. Il est raisonnable de supposer que les mots grecs de Paul renvoient au même mot hébreu que le mot choisi par les traducteurs de la Bible trois siècles auparavant. En retrouvant quel mot hébreu est traduit en grec par la Septante, on peut en déduire l'acception à laquelle Paul est susceptible d'avoir pensé.

Cette méthode est justifiée par la démarche globale de René Lévy : voir dans Paul un pharisien sensible à la crise de la conscience pharisienne et décidé à en sortir. L'apôtre s'efforce de défaire la « justice » pharisienne de l'intérieur et de la régénérer par ses propres forces, afin qu'elle se mue en doctrine messianique. C'est que, à la différence de la justice (des philosophes), la vertu, et elle seule, est salvifique. « *Là, poursuit Lévy, où il y a fissure dans la doctrine des pharisiens, Paul ouvre largement les brèches* ».

Cette conclusion suppose une analyse détaillée de ce que l'on peut appeler la doctrine pharisienne. Cela nous vaut de belles pages très denses, nourries de la connaissance précise que l'auteur a de cette tradition et de la langue dans laquelle elle s'est formulée. Le non-hébraïsant doit avouer que, même si les mots hébreux sont, comme les grecs, transcrits en alphabet latin, cette analyse impressionnante requiert une attention soutenue. Outre l'intérêt général que présente cette démarche elle-même, on retiendra les discussions très éclairantes de deux points essentiels de la doctrine paulinienne, concernant la résurrection et les relations entre les œuvres et la grâce. Et donc ce qu'il en est de la foi. Celle-ci, écrit joliment Lévy, « *n'engendre pas le mérite, elle appelle la grâce* », laquelle, « *venue de Dieu, suit de la foi, venue de l'homme* ». On est donc bien loin de l'exigence d'un respect rigoureux des préceptes de la Loi de Moïse.

Le « *problème majeur, sinon le seul, du paulinisme* » est de voir « *comment faire que la chair meure sans entraîner la mort de l'homme* ». Ou, pour le dire autrement, de saisir comment la résurrection des corps peut être associée à l'étonnante détestation de la chair que le christianisme ne cesse de professer. Telle que la formule Lévy, la réponse serait de considérer « *la résurrection comme vie de l'esprit dans une chair morte, par l'inversion d'un esprit mort dans une chair vivante* ».

En essayant de se mettre dans la peau intellectuelle de Paul, René Lévy propose une lecture



Saint Paul, estampe d'Albrecht Dürer (1514)
© Gallica/BnF

SAINTE PAUL OU SAÛL DE TARSE ?

riche et toujours éclairante, davantage sans doute que lorsqu'on persiste à ignorer la culture juive de l'Apôtre des Nations. Les points précis sur lesquels porte la rupture apparaissent en toute

clarté et l'on mesure la profondeur des enjeux, bien loin des caricatures. L'antipathie nietzschéenne pour Paul laisse place à l'admiration pour un grand esprit.

Rater le bateau pour Hydra

« Plus on me pressait de raconter mes voyages, plus je m’y refusais énergiquement ». Pourtant, Un homme de plus de Dominique Grandmont, on pourrait dire que ce sont des voyages et des souvenirs. Décrivant la translation dominicale des populations du Pirée vers les marchés de Salamine, le poète et traducteur du grec écrit : « Je ne sais comment pareil chaos peut conduire à une telle harmonie ».

par Odile Hunoult

Dominique Grandmont
Un homme de plus
 La Barque, 352 p., 26 €

Le propos va comme un gant à ce livre qui apparaît comme un tohu-bohu de lieux arpentés et de visages de rencontre – enchevêtré comme les vestiges des temples ou les rochers des côtes : un pur chaos, et, partant, une bien pointilleuse – et malicieuse – horloge, sa numérotation en douze chapitres (moitié moins que les chants de l’*Odyssee* : une demi-Odyssée ?), chaque chapitre étant lui-même subdivisé en trois parties également numérotées. Bornes d’un arpenteur, repères d’un archéologue ? À moins que ce ne soit un avertissement émis par Dominique Grandmont : le temps est la règle des jours et des nuits, quels que soient nos cahots, allers et retours et palinodies. Quant à l’harmonie, elle s’impose, impossible à démêler.

La chronologie, elle, ne s’impose pas (Grandmont explique par alpha plus bêta que les souvenirs n’ont pas d’ordre à recevoir, et libre au lecteur de définir les dates) mais elle est indiquée en pointillé dans ces pérégrinations qui commencent grosso modo avec un premier voyage en Grèce, dans les années 1950 avec son collègue, scène primordiale, du moins le veut-il ainsi, et se terminent à l’enterrement de Yannis Ritsos en novembre 1990 sur le rocher de Monemvasia, en Laconie. Elle est là, furtivement glissée, dans son histoire familiale de rupture avec un père déçu et de cavale précoce, et son histoire paradoxale d’officier plantant là l’armée pour la poésie et ses *conneries*, vagabond de l’espace et du temps.

Vagabondage aussi dans l’Histoire qui n’attend personne, englobant le coup d’État de 1967 et la

Grèce des colonels (« *Quand je demande ce qui se passe au marchand de journaux, il lève les bras au ciel. Ce qui se passe. Ce qui se passe ? C’est le fascisme, monsieur !* »), les célébrations à Moscou du cinquantenaire de la Révolution, Mai 68, etc. Quant à ses « opinions » ou son militantisme (« *tout le monde est d’accord sur ce que la bonne cause c’est de lutter contre ce qui fait que les meilleures causes cessent de l’être* »), à peine Grandmont les effleure-t-il, et c’est pour les escamoter avec dérision, c’est-à-dire la courtoisie d’un très fier effacement : « *Cela n’avait à voir qu’avec une incoercible indépendance* ».

Son errance autour de la Méditerranée le ramène, planète piégée, sur les routes du pays radieux de mythes et de soleil, et puis, centre d’une spirale aimantée, sur l’île de Poros, roulée au pied de l’Argolide : « *en direction du large un vaisseau de pierre qui était un authentique mirage, [...] un îlot rocheux en forme de galion surgi de son miroir, toutes voiles déployées, mais quand j’avais demandé ce que c’était à un vieux passager dormant sous son journal, il m’avait répondu que ce n’était rien* » : un îlot de rien pour un homme de plus, où il va rester parce qu’à observer les dauphins, il rate le bateau pour Hydra. Rester, c’est-à-dire ne plus cesser d’y revenir.

Un homme de plus, c’est Grandmont traversé de part en part par la Grèce. Car, que ce soit à Moscou, à Alger, New York, Prague, dans les Balkans, en Turquie, en Albanie... il est à tel point hanté qu’on a l’impression d’être toujours en Grèce. Est-il nécessaire pour se laisser rouler dans le charme de ce livre d’avoir étudié le grec, et chez les jésuites, et dans les manuels vert olive de Jean de Gigord, quand faisait rêver la photo de la mer venant battre les falaises au cap Sounion dominé par le temple de Poséidon – la mer Myrtoëne ? La photo était légendée d’un vers du *Prométhée* d’Eschyle : « *le sourire innombrable*

RATER LE BATEAU POUR HYDRA

des vagues marines ». Et, à tout prendre, c'est peut-être cette phrase d'Eschyle qui décrirait le mieux *Un homme de plus* de Dominique Grandmont. Le sourire innombrable de ses jours et de ses routes.

C'est à Alger qu'il profite d'une fracture pour reprendre le grec, car il lui faut ressouder la langue morte et immortelle avec les sons du présent. Non pas comprendre la langue moderne depuis l'ancienne apprise dans les textes sans âge, mais l'inverse, illuminer le passé et la source par le chant qui n'a pas cessé, « *puisque les mots étaient les mêmes, autant remonter du langage actuel au plus archaïque, auquel il rendait vie et sonorité* ». Notons au passage que *Mémoire du présent* est le titre du premier recueil de Dominique Grandmont.

Le présent livre porte à un point d'incandescence la compréhension que le passé et la langue sont une seule et même chose. La langue qui trimballe dans ses filets, miraculeusement pourrait-on dire, tout le passé – la langue qui, à l'insu du locuteur, n'oublie rien. Un exemple ? l'Hydre mythique, ce sont les mille sources impossibles à dompter qui dévalent vers Lerne et la plaine marécageuse de l'Argolide. « *Au reste la mythologie ne raconte pas l'histoire des héros ni des dieux, mais celle des mots dont on a pu se servir pour la raconter* », alors cette route sans cesse reformée devant ses pas, « *c'est une manière de réviser le vocabulaire, jusqu'à ce que l'univers coïncide un jour avec le langage* ». Et sans l'ombre de la nostalgie, puisqu'il déambule circulairement, entièrement, et sans cesse traversé par un passé jamais révolu. Pas seulement pour suivre un oracle de Ritsos : « *Il faut tout mettre au présent me disait-il. Me dit-il.* » Il est singulier du reste qu'en français le verbe dire se conjugue de la même façon au présent et au passé (simple), singularité qui se brise comme de juste au pluriel.

Qu'il se baigne de cascade en cascade sur les hauteurs de Trézène, ou qu'il dorme au pied de la colonne du temple d'Apollon qui ferme l'ancien port d'Égine (« *ce doigt brisé de la colonne pointé à la verticale faisait tourner l'univers entier autour de son axe, en désignant son invisible centre où le réel et l'imaginaire ne faisaient plus qu'un* »), ou qu'il s'assoie sur tous les fauteuils du théâtre d'Argos, pour être sûr d'avoir un instant occupé celui où Pindare est supposé être mort, Grandmont nous happe dans son enthousiasme :

saisi par les dieux, médusé. Et nous maintient dans cette fascination. Bien sûr, c'est une Odyssée, de lieux en lieux, et de rencontres en rencontres dans lesquelles il cherche des oracles : attentif à tous les signes comme l'âne qui presse le pas avant le coup de talon du cavalier (de l'ânier, plutôt) parce qu'il a vu sur le sol l'ombre de la pointe du pied qui se relève... Attentif à « *l'enjeu universel du moindre geste* ». Car tout est parole quand on se tait, et les oracles passent aussi par l'incroyable bestiaire, tortues vipères ânes aigles moutons chiens, cigales linguistes, fourmis mangeuses de feu, chèvres exigeantes et innombrables chats pythiques – plus singularisés dans leurs êtres que les flots montants et descendants des touristes en guise de marées inexistantes.

Grandmont nous entraîne dans ses compagnonnages avec une théorie de chimériques, d'originaux et de déclassés qu'il écoute vaticiner. Parmi ces irréguliers, il en côtoie de plus notoires. Les moines hilarants du mont Athos, Paul, le fils de Maurice Thorez, Aragon, son mentor en irréductibilité, comme lui virtuose de la tangente, Aragon qu'on lui sait gré de nous confier lavé de toutes les inutilités graveleuses déversées sur lui. Et les poètes dont il sera le traducteur, Ritsos assigné à résidence à Samos, Odysseus Elytis à Athènes dans le quartier de Kolonaki, Vladimir Holan à Prague, dont *Une nuit avec Hamlet* paraît en 1968 dans sa traduction. Tout cela, on le saisit au vol, car il ne s'appesantit guère sur son travail d'écrivain, de poète, de traducteur, sinon pour se dénigrer. En citant *Le Neveu de Rameau* : « *Vieux, pauvre et mauvais poète, ah, monsieur, quel rôle !* »

Se taire sur lui-même, c'est donner la parole à tous, paysages, hommes bêtes et dieux, et en retour tous lui délivrent des oracles. À force de toujours se soustraire ou de ne se dire que par d'acrobatiques tangentes, ce Saint-Cyrien paradoxal, cet Ulysse pédestre, on finit par l'approcher de près. Il le sait bien, écrire c'est, qu'on le veuille ou non, se montrer, et il devance le jugement par des caricatures : « *Je lui sais gré [à Aragon] d'avoir supporté ce mélange naïf d'amour-propre et de fausse modestie* ». Ainsi se fouettent les malins pour échapper à la punition divine. Mais l'autodérision n'est encore qu'une échappatoire.

C'est peut-être parce qu'il n'accepte pas son oracle qu'il évoque sans le nommer Michel Déon, qu'à un moment clé de ses choix il va



Dominique Grandmont © D. R.

RATER LE BATEAU POUR HYDRA

consulter à Spetsai. Il faut dire qu'un des charmes d'*Un homme de plus* est l'art des périphrases. Ou celui de nommer souvent avec plusieurs temps de retard, ce qui fait qu'on est déjà roulé dans la vague avant d'avoir été présenté. Quant à la périphrase, elle a souvent à voir avec la courtoisie des émotions tenues à distance, qu'on peut aussi nommer délicatesse. « *Marco c'était maintenant le temps moins l'espace* » : ainsi nous dit-il la mort d'un compagnon.

Dans ce labyrinthe de pays, de paysages, de maisons, refuges, greniers, jardins, de routes et d'égarements, de visages et de voix et de paroles saisies au vol, Grandmont nous guide avec l'élégance de son demi-sourire. Celui du dérisoire plus que de la dérision. Le sourire de bienveillance des dieux, qui n'ont pas oublié la Grèce, car la chrétienté n'a fait que coiffer et habiller à sa mode les génies du lieu. Le demi-sourire de Grandmont passe par ses logiques périlleuses. Si hasardées qu'elles soient, elles touchent souvent ce qu'en médecine on appellerait « le point exquis ». Sur un automobiliste complaisant, il a cette observation : « *il accepte de me prendre à son bord dans sa descente vers*

Istanbul, où il me laisse en pleine nuit sans avoir desserré les lèvres. Ce devait être un diplomate ».

On verra que Grandmont est un acrobate de la logique, avec un usage bien à lui du « car », du « puisque » et du « donc ». De même, ses « mais », à l'image du *alla grec*, ne signifient que rarement une opposition : au contraire, un rattachement en léger décrochage, un biais, une pensée qui prend la tangente. Encore une manière d'être insaisissable, et en même temps de danser autour de l'insaisissable. Le danseur, dompté par sa propre souplesse, excède parfois les sauts arrière, jusqu'à l'étourdissement. « *Ses aphorismes restent suspendus au bord de l'absurdité, seule capable de lui arracher un demi-sourire* », dit-il du lustreur de chaussures Andreas, mais jusqu'à quel point tous ceux dont il écoute la parole ne sont pas d'autres lui-même ? On verra qu'un livre tissé d'aphorismes n'est pas sentencieux. Qu'un poète est pythique puisqu'il ne conclut pas : « *Faire entrer la poésie dans la prose c'est une manière d'en ouvrir les portes* », fait-il dire à Aragon. De ce livre osmotique à tout l'espace, à tout le passé, à tous les êtres, où tous les êtres, connus ou inconnus, réels ou imaginaires, se font signe d'un bord à l'autre du temps, on sort ensoleillé, délié, lavé de nos limites, gonflé d'espace et de temps.

La guerre des appelés

Le roman de Marie-Aimée Lebreton, Jacques et la corvée de bois, porte un bandeau assez large pour une photographie sépia, celle d'un jeune homme en tenue militaire – chemise déboutonnée au col, cigarette au bec, mains dans le dos, appuyé contre un mur, regard pensif. Et ce commentaire de l'historien Benjamin Stora : « Dans une langue magnifique, l'Algérie, et la traversée d'une guerre encore inavouée ». De fait !

par Nelcya Delanoë

Marie-Aimée Lebreton

Jacques et la corvée de bois

Buchet-Chastel, coll. « Qui vive », 128 p., 13 €

D'entrée pourtant, le texte de Marie-Aimée Lebreton surprend : il couvre à peine la moitié, voire le tiers de la page – onze lignes, six lignes, neuf lignes, c'est selon, parfois une page voire une page et demie. Chacun de ces « morceaux » est numéroté, soit cent quatre numéros ou épisodes pour cent vingt-cinq pages. La première surprise gît là, dans cette forme élaguée, dépouillée, épurée, apparemment hors sol et hors temps. Une manière de haïkus glissés pour faire trame et récit, entre les dures heures du 35^e Régiment envoyé pour « nettoyer » la fin de la guerre d'Algérie et l'infime et infinie peine de Jacques, lentement muée en infime et infinie perte de soi.

Ces espaces, ces blancs, ces trous, ces respirations typographiques dans le récit : peut-être pour dire la place d'une disparition, celle du journal quotidien que le père de Marie-Aimée Lebreton tint pendant ses vingt-huit mois de service militaire en Algérie. Devant ses enfants, il avait évoqué par bribes cette expérience, dont la corvée de bois, et il avait condamné cette guerre. Plus tard, le père avait offert ses carnets à celle qui avait manifesté l'intention d'en faire un livre. Envoyés par la poste, ils ne sont jamais parvenus à destination. Anéantissement, ou ces blancs contre l'anéantissement ?

Notre héros apparaît dans le premier épisode – « *attitude réservée, joues trop creuses* » –, son prénom dans le deuxième épisode, son nom jamais. Seuls les officiers bénéficient d'un patronyme. De la même façon, les cinq personnes

qu'il aime sont appelées par leur seul prénom – Noémie, sa mère, Dédé, son père, François, son ami d'enfance, Jonas, son compagnon dès le départ de Marseille, et Jeanne, dont il est amoureux. Jacques se dit sans cesse qu'il va lui écrire, finit par rédiger une lettre qui ne raconte rien, n'était qu'il fait beau, qu'il y a des moustiques mais pas de moustiquaires et que « *tout en moi est à l'arrêt, immobile [...] nous rentrerons bientôt* ». Lettre jamais envoyée.

Dès le début de ces frêles pages finement élaborées, affleure l'attachement charnel de Jacques à Nîmes, sa ville, à la garrigue, aux lumières blanches, abstraites, une trace mauve dans le ciel, à ses balades à vélo, « *les herbes rousses craquaient sous les pédales* », à ses baignades avec François dans la rivière – « *leurs corps prenaient la lumière* ». En Algérie, où il a débarqué sans rien savoir et sans rien chercher à savoir, la beauté gardoise revient par bouffées à la conscience de Jacques comme source de vie et trait d'union avec ce pays où il porte la guerre.

Le bled, la Méditerranée, la chaleur suffocante comme un pont d'une rive à l'autre, et une retraite. D'un côté, l'enfance et les promesses secrètes de Jacques à Nîmes, à sa mère, à François, l'ami élégant issu d'une grande famille – « *il leur suffisait d'être ensemble [...] Une accolade comme un poème* ». Promesses à Dédé, celle de l'aider à survivre à la mort de sa femme, promesses à Jeanne, qui en ignore tout – ils auraient une grande maison, elle jouerait du piano, ils iraient au temple le dimanche. De l'autre côté, en cette terre jumelle et inconnue, promesse à lui-même d'une vie d'homme – « *Il ferait comme pour le reste et tout se passerait bien* ».

À peine arrivé, le 35^e Régiment prend la route de la Mitidja, nom qui évoque une femme aux

LA GUERRE DES APPELÉS

oreilles de Jacques et se révèle être un espace « *frontière entre la ville et la campagne, une lisière* ». Jacques toujours entre deux, entre deux toujours, en équilibre – jusqu'à quand ?

Ainsi s'installe le récit, hors données chronologiques claires et repères évidents. Au fil de légères touches qui font monter avec elles les sonorités d'une ritournelle, Marie-Aimée Lebreton nous apprend que Jacques vient d'une famille de petites gens, que sa mère est morte d'un cancer quand il avait quatorze ans, qu'il a juste son baccalauréat, que François a intégré Polytechnique et a été happé par la capitale, les sports d'hiver et les promotions.

De passage à Nîmes, ses retrouvailles avec Jacques, quoique de plus en plus espacées, n'ont jamais pris une ride. Jusqu'à plus rien.

À leur arrivée en Algérie, ces appelés ignorent que leur mission consiste à « *accompagner les fards d'un colonialisme finissant* ». Ainsi de brefs épisodes se déplient-ils dans le paysage, entre vue panoramique et *close up*, flashback et *flash forward*, intense montée de l'action et lentes minutes du silence et de la non-pensée. « *Ne pas penser* », se répète Jacques qui craint de plus en plus pour son équilibre, et il n'est pas le seul – « *personne n'osait évoquer la vie militaire* ». Se faufilent parallèlement ses soliloques, les images-mouvements de sa conscience et de celle de Jonas aussi bien, vite effacées et qui pourtant réapparaissent quelque sept ou huit épisodes plus loin, à peine modifiées ou déjà complètement, en imparfait du récit, conditionnels potentiels et sèches propositions indépendantes qui annoncent le fiasco.

Économie de moyens et profondeur du champ, avec la mise à feu d'un village, « *un travail lent et régulier* », la corvée de bois, à peine entrevue : « *Demain, Rolles lui demanderait de faire la corvée de bois. Ça se passerait mal. Après il allumerait une Balto* » ; la séance de torture, devinée, « *un marché de la torture avec ses cotes... une sorte de barème comme pour les voitures* ». À l'orée de l'indépendance, « *des paysans solitaires [...] tels des rois maudits vont se recueillir sur un pan de terre [...] cueillir les premières jonquilles [...] lampions lumineux*



Soldats français dans la région de M'Sila, Algérie (entre 1960 et 1962)

[...] *vers la paix promise* ». Jacques encaisse, enregistre, a du mal à dormir.

En fin de parcours, à l'heure du solde de tout compte, au mess on prépare sous de grandes tentes une réception pour le gouverneur, les officiers et des représentants civils et militaires venus de Paris, tout un décorum pour « *un monde de la connivence* », avec discours patriotiques et hymne national, de quoi « *cachez la partie honteuse d'une guerre qui ne disait pas son nom* ». Les bidasses applaudissent. Jacques revient sous la tente après avoir été fumer une Balto (il fume toujours une Balto). Pétrifié, il reconnaît alors François dans le « *public d'initiés* » Souriant, plein d'assurance, « *il boit lentement une coupe de champagne comme on fait dans le grand monde [...] son éloquence sur le sens de l'engagement militaire [...] chaleureusement applaudi* ». Sans hésiter mais sans se presser, Jacques se dirige vers François et lui tape délicatement sur l'épaule, l'autre se retourne. Leur trouble mutuel devient vite palpable, étouffant, François s'excuse, il est attendu.

« *Le chagrin... l'étrangeté du mal... la douleur d'un membre arraché...* » Alors Jacques se met en mouvement après ces mois d'immobilité. Loin de la lisière, il a enfin trouvé la bonne place, celle de la vérité, d'être là, hors de tout principe humaniste ou héroïque. Il se laisse « *absorber par la lumière* ». Puis il retourne son arme contre lui – « *ça laisserait place à autre chose* ». En tout cas à ce bel ouvrage.

Qu'est-ce qu'un bourreau ?

La vie ordinaire des génocidaires, par l'anthropologue et psychiatre Richard Rechtman, est un livre innovant sur l'énigme identitaire des bourreaux génocidaires ou simplement horriblement criminels, quels que soient l'échelon ou l'échelle de leurs actions ou collaborations : le « bourreau » est-il un monstre ? un robot déshumanisé ? un sadique pervers jouissant de la souffrance qu'il inflige à autrui ? un homme « ordinaire » plongé dans la « banalité du mal » ? un fanatique religieux ou politique qui choisit la fin contre les moyens ? un Lacombe Lucien (film de Louis Malle de 1974, scénario de Patrick Modiano) paumé et légèrement autiste ? Ou bien cette question elle-même serait-elle mal posée ?

par Véronique Nahoum-Grappe

Richard Rechtman

La vie ordinaire des génocidaires
CNRS Éditions, 256 p., 19 €

Ce livre offre une perspective qui ne contredit pas frontalement les travaux antérieurs devenus classiques : la notion de « banalité du mal » de Hannah Arendt entrée dans le langage courant, les grandes enquêtes de psychologie expérimentale sur la soumission à l'autorité depuis Stanley Milgram, les textes de Freud, l'enquête de Christopher Browning sur un bataillon nazi, les travaux de Jacques Sémelin, les films de [Rithy Panh](#), et bien d'autres exemples encore de situations ou de théories. Il les enrichit d'une autre approche, nous entraînant vers un réel déplacement de la problématique. L'expérience de clinique psychiatrique au long cours de Richard Rechtman avec des patients victimes ou bourreaux, venus de toutes sortes de terrains tragiques, sa connaissance plurielle d'ouvrages clés et son approche d'ethno-anthropologue soucieux de la question du terrain se conjuguent pour offrir une démarche qui ne lâche jamais sa question : comment comprendre le crime en train d'être mis en œuvre ?

Richard Rechtman prend une grande liberté dans son choix d'horizon historique, largement celui de l'après-1945. L'échelle de son objet est libre : le témoignage d'un patient directement entendu, celui, lu, d'un bourreau professionnel ou des entretiens avec des réfugiés en France tout récem-

ment, sont utilisés comme les autres terrains, surtout celui des crimes des Khmers rouges au Cambodge (avril 1975-janvier 1979), le massacre de My Lai au Vietnam (16 mars 1968), le génocide des Tutsi au Rwanda (avril-juillet 1994), les guerres de l'ex-Yougoslavie (1991-1995). Sont ajoutées telle expérience de tortureur pendant la guerre d'Algérie, telle citation de djihadistes français, dans un véritable usage prosopographique des biographies et des récits d'expériences, toutes mises en batterie pertinente dans un raisonnement qui ne se laisse pas détourner de son objet, le réel du crime.

Inscrire la « *chair et l'os* » de la pratique criminelle comme « *fait social total* », et en même temps dans son déroulement très concret, son fonctionnement social « ordinaire », est une réussite de ce travail. D'où l'élégante évacuation des carcans théoriques posés par le terme de « génocide » : qu'importent les classifications qui excluent du manuel certains massacres qui n'ont pas l'honneur d'être définis par le juge et l'historien comme « génocides », mais où les victimes ont autant souffert et les bourreaux autant « travaillé », et « aussi bien ». Ici, la volonté de prendre son objet partout où il est pertinent est délibérée et permet de ne pas lâcher la question de fond.

Les souvenirs, mémoires, histoires des grands crimes politiques de masse, relèvent d'un savoir particulier, dans lequel ce que l'on apprend est impossible à comprendre moralement : comment *cela* a-t-il pu avoir lieu ? Comment un être humain a-t-il pu accepter « ça », voire y participer ?

QU'EST-CE QU'UN BOURREAU ?

Cette force d'inacceptation rétrospective, l'étrangement du « trop tard », ont étayé dans les consciences privées la ritualisation consensuelle du « plus jamais ça », qui inscrit implicitement la résistance comme idéal de l'époque. Fondée sur l'inférieur « devoir de mémoire », la promesse de résistance est pensée comme condition culturelle de la prévention politique des massacres à venir. Cet idéal chanté, promu, commémoré, implique nécessairement l'anticipation mimétique d'un retour possible de « cela », dont il s'agit de bien se souvenir pour le reconnaître. Il pose la question de l'identité du héros ordinaire (aurais-je été, est-ce que je serais résistant ou bourreau ?) que se pose toute conscience après 1945 – et un ouvrage de Pierre Bayard (Minuit, 2013). Cette question du « moi » devient tragiquement morale. Mais la temporalité propre de ce vœu de résistance intime et sacré est en fait un jeu de rôle mimétique, que la ritualisation de notre injonction d'époque conjugue plus au futur antérieur et à l'imparfait du subjonctif qu'au présent. Il vise une sphère virtuelle où passé et futur se chevauchent dans une irréalité bétonnée de récits historiques tragiques, virtualité que dissout le livre de Richard Rechtman en se rapprochant du sol, du présent de l'action réelle.

La vie ordinaire des génocidaires nous fait réaliser que, depuis 1945, ce fut et c'est encore très souvent « cela » : l'irruption de situations où la production de l'enfer humain, son projet politique construit, son travail logistique complexe, où toutes les forces productrices d'une nation sont reconfigurées en forces destructrices d'une partie de la population définie collectivement comme devant être détruite. Le « plus jamais ça ! » en tant que serment intime (« je serais résistant ! ») et ex-voto poignant pour le monde (« plus jamais à jamais ») est une des premières victimes de cet ouvrage : « ça » a sans cesse recommencé, « ça » n'a jamais cessé. La fin du « plus jamais cela » comme ex-voto désespérant ne veut pas dire qu'il faille y renoncer, ce qui est pratiquement impossible au plan éthique et politique ; ce pourquoi aussi ce livre est écrit.

Les hypothèses psychologiques et morales sur les acteurs ne suffisent pas, et les contextualisations situationnelles se révèlent souvent peu robustes. Pour l'ethnologue et le clinicien, l'homme « ordinaire » n'existe pas, il est toujours « lui », avec sa trajectoire propre insondable, et on trouve parmi les « bourreaux » toutes sortes de personnes trop

différentes. Bien sûr, il y a le sadisme pervers du gardien de camp, le manque d'empathie comme protection utile, l'esprit de corps et l'alcool le soir comme « lessivage » du doute intime et solitaire, la grande joie primaire de voler les biens des victimes, la peur psychotrope de la répression, la force étrange de la propagande pourtant grotesque tant elle est fausse et outrée, la fascination pour un chef dont la cruauté serait le signe politique de la pureté, la robotisation de la survie physique d'un tueur hébété au bout de plusieurs heures de crimes à la chaîne, mais aussi la fatigue comme ivresse grise, le vertige de l'impunité, l'ivresse de domination même partielle... la volupté blindée de la soumission, et toute une série de paramètres, la pulsion de mort, la rhétorique du bon droit (Jack Katz : le crime se commet toujours de « bon droit ») – ces éléments ne sont pas contredits, mais ils ne clôturent pas le champ.

Vu de près, il n'y pas de personnalité ordinaire, mais il y a bien une vie ordinaire : la plate vie quotidienne, en temps réel, avec certaines conditions de normalité matérielles et culturelles, un certain cadre social posé comme le seul horizon de réalité (au sens de ce que je réalise comme existant autour de mon corps) « pour le moment » – et la notion éthologique de « *shifting baselines* » pourrait ici être utile : investir de réalité unique l'horizon du présent. La « vie ordinaire » est, en amont de tout récit, celle qui est en train de se dérouler concrètement sur la scène physique : « la vie qui est ainsi », cette platitude tautologique bizarre des mères-grand au seuil de la mort, est un objet en tant que tel, encore mal évalué par les sciences sociales, objet qu'un rapt de la part de la littérature a fait disparaître de l'horizon scientifique toujours rétrospectif de la recherche, et dont l'épaisseur a aussi été effacée des mémoires après coup.

La notion de « forme de vie », utilisée depuis Wittgenstein, est ici précieuse, assez souple pour être réinventée et assez robuste pour imposer une réorientation des formes de description d'une séquence de vie, celle d'un tueur quotidiennement au travail par exemple. Au cours de sa vie de tous les jours, son « travail » pose surtout des problèmes techniques et logistiques : la répétition des gestes, leur inconfort pénible et dégoûtant, la gestion des innombrables cadavres, tout cela forme un ensemble de soucis et de recettes du « bien faire » qui tendent à envahir le champ des préoccupations collectives explicites chez des « collègues » à l'œuvre chaque jour, au sein d'un système et d'un langage qui rendent normal et

QU'EST-CE QU'UN BOURREAU ?

louable ce travail épuisant et pénible. La fatigue extrême, ce puissant psychotrope gris, rend chaque soir bien plus irritante la pratique concrète de ce travail de tuer que n'est perturbant son sens du point de vue éthique. Les anxiétés liées aux frustrations et aux rivalités professionnelles, aux jouissances et aux souffrances hiérarchiques, sont bien plus investies comme problématiques que l'éthique du meurtre en cours. Un feu psychique qui ne s'éprouvait que dans le temps de la vie ordinaire, qui échappe souvent au récit rétrospectif.

Or, ce que fabrique l'ordinaire de la vie, c'est, sous certaines conditions, de rendre plat et dénué de sens l'extraordinaire qui peut s'y produire : par exemple, le sens du travail que l'on y pratique. L'ordinaire comme forme banale de la vie présente (et non comme évaluation d'une personne) désigne cette vie quotidienne où porter des bottes sales, avoir une rage de dents, être mal salué, être « crevé », etc., occupe plus de pensées que la question des grandes valeurs, devenue incongrue, ridicule, parfois obscène. L'ordinaire de la vie quotidienne tend alors à faire basculer le tragique systémique de ce qui s'y passe dans la platitude de ce qui n'est pas pris en compte, comme une borne au bord de la route. Il ne s'agit même pas de déni, ni de honte floutée, ni de refus de voir, mais d'inintérêt cognitif. La « banalité du mal » est le produit de cette puissante banalisation du mal que fabrique la forme de vie ordinaire, et son abîme tragique n'a pas plus de sens qu'un caillou au bord du chemin. Ce mécanisme, où la vie ordinaire réduit à presque rien l'extraordinaire de ce qui s'y passe, n'est pas mystérieux : nous le vivons chaque jour dans les rues de nos villes en côtoyant, tranquilles, sans quitter nos soucis ou nos fatigues, les clochards, Roms et migrants dont le récit de vie dans un beau livre ou film nous rendrait fous d'empathie et de douleur dans le vœu du « plus jamais ça », mais que l'ordinaire de la vie nous rend, non pas invisibles, mais dénués d'intérêt.

Au hasard d'une consultation, un patient de Richard Rechtman va lui apprendre qu'il été bourreau jadis dans son pays. C'est une information aussi plate que le temps qu'il fait, donnée sans remords. Il est resté dans l'ordinaire de sa vie, il continue à se situer dans un monde où « ça » n'est qu'un fait périphérique, dont la question du sens ne se pose pas, ou pas maintenant. L'histoire rappelle celle de Kazimierz Moczarski, grand résis-

tant polonais, emprisonné neuf ans après 1945, horriblement torturé par le pouvoir soviétique, et qui a passé huit mois dans la même cellule que le SS Jürgen Stroop, organisateur du massacre du ghetto de Varsovie. Contraint à cette proximité de cauchemar avec l'ennemi mortel, il va transformer son horreur d'être si près en une curiosité hallucinée, implacable et rigoureuse (*Entretiens avec le bourreau*, Gallimard, 1979).

Moczarski fait un portrait totalement en accord avec ce que Richard Rechtman démontre dans son livre : pas de remords, une non-perception des faits qui excède la notion de déni. Ce que l'on dénie existe quelque part mais, là, le meurtre de masse n'est rien ; ce qui existe, c'est un travail, un devoir, une lourde mission pour cet officier fier de sa prestance, qui aime avoir « *de belles bottes bien lustrées* ». Cette approche poursuit une réflexion menée par Christian Ingrao ou [Catherine Coquio](#), et se confirme dans la thèse récente d'Amélie Fauchoux, dont on attend la publication (*Massacrer dans l'intimité : La question des ruptures de liens sociaux et familiaux dans le cas du génocide des Tutsi du Rwanda de 1994*). Le fait que l'auteur ait eu un rapport de proximité avec nombre d'acteurs constitue une expérience cognitive majeure qui donne à son livre une dimension particulière.

À la fin de l'ouvrage, on comprend que, de même qu'il n'y a pas de profil type de tueur, il n'y a pas non plus de figure dominante du héros de la résistance. Ils, elles existent partout et tout le temps, celles et ceux qui préfèrent mourir, tout quitter plutôt que de devenir des tueurs. Richard Rechtman entend aussi ces paroles de réfugiés partis de leur pays pour cause de « résistance » à des régimes criminels. Sur 80 millions de personnes déplacées ou réfugiées dans le monde actuellement (chiffre du Haut Commissariat aux réfugiés), combien y en a-t-il dans ce cas ? Ces héros et héroïnes qui disent non, dont la personnalité n'est pas sociologiquement prédictible et dont l'éthique s'inscrit dans notre culture de la résistance, au péril de leur vie, subissent de graves violations des droits humains tout au long de leurs périodes. Les passants contemporains, qui sanglotent devant les films de résistance, passent *sans même ne pas les voir* à côté de leurs campements précaires. La force d'évidence régnant dans leur forme de vie en cours, leur vie ordinaire produit aussi à ce niveau cette « *prise d'inconscience* » typique, cet accès d'inintérêt puissant, en face du tragique de ce que, si près d'eux, vit autrui.

On n'échappe pas à Noël

Écrivain d'une grande fantaisie et d'une profonde exigence, ami d'Italo Calvino, Giorgio Manganelli (1922-1990) voyait dans la littérature « un délire sensé », « un artifice, un artefact de destination incertaine et ironiquement fatale ». Cet aspect à la fois dérisoire et absolument nécessaire se retrouve dans La crèche, texte posthume dont les circonstances de la rédaction nous sont inconnues. Manganelli s'y assigne comme objet littéraire la crèche de Noël, ses santons et ses mystères, son carton-pâte et sa transcendance, qu'il tente d'épuiser très sérieusement et très burlesquement.

par Sébastien Omont

Giorgio Manganelli

La crèche

Trad. de l'italien et postfacé

par Jean-Baptiste Para

Trente-trois morceaux, 162 p., 18 €

Ce récit examine la crèche à la fois dans le temps et dans l'espace. Il commence par signaler l'horreur incontestable de la période des fêtes, où l'amoncellement des victuailles ne peut qu'être une tentative de conjurer « *la sensation de dépérissement qui s'empare des vivants* ». Les regroupements familiaux, un moyen de lutter contre une panique irrépressible. La primauté accordée aux enfants, l'espoir fourbe de fournir « *une monnaie d'échange pour différer le désastre du monde* ». Giorgio Manganelli prend le contre-pied de toutes les caractéristiques traditionnelles de Noël, et il le fait de manière si intelligente et précise qu'on ne peut s'empêcher de penser qu'il a raison.

Noël est une guerre contre l'angoisse, écrit Manganelli, une mobilisation où l'on convoque de faibles protections, une « *iconographie immonde* » de neige et de « *lumières de bordel* », d'images entrelacées de l'Enfance et du Père Noël. Il s'attarde sur le paradoxe représentant Dieu sous la forme d'un « *fragile nourrisson* », d'un « *poupon* », il y voit le souvenir dégradé et millénaire de la naissance d'un dragon fabuleux, d'un dragon-homme qui lui-même donna naissance au monde.

Le texte déploie ce qu'[Italo Calvino](#), cité dans sa postface par le traducteur, Jean-Baptiste Para, dé-

finissait comme l'invention baroque propre à Manganelli, écrivain « issu directement de la prose du XVII^e siècle italien, dans son somptueux spectacle de syntaxe recherchée, de noms, de verbes et surtout d'adjectifs inattendus, dans cet art de faire jaillir du prétexte le plus insignifiant les gerbes d'une fontaine verbale, un tourbillon d'analogies ». Si *La crèche* fascine, c'est que la justesse de la langue, au-delà du plaisir du paradoxe, rend vertigineuse la collusion du médiocre et de l'infini.

Manganelli poursuit en étudiant une à une les figures constitutives de la crèche. D'abord la mère, gardienne de la mort, *pietà* déjà présente dans la parturiente de la Nativité. Puis le Père, dont la position est difficile puisqu'il entretient « *un rapport étrange, difficile, à la fois ridicule et mystérieux avec sa jeune épouse* », Père dont on se désintéresse généralement, et qui ne peut donc être compris que depuis la crèche, ce qui pousse le narrateur à y entrer. À partir de là, il peut envisager le berger, « *diable-technicien* » menant chèvres et boucs, les anges, « *des vigiles* » inquiets, le bœuf et l'âne, inexistant dans la Bible, nés d'un génitif pluriel mal compris par un moine traducteur. Cependant, celui-ci n'avait tiré du néant que « *deux animaux* ». Pourquoi un âne et un bœuf ? Parce qu'ils incarnent incomparablement la défaite, selon l'auteur.

Et il y a l'après-Noël, jusqu'à la fin de l'année. Ces sept jours à l'atmosphère apocalyptique, pleins d'animaux inexistant (contrairement à ceux de la crèche), de comète et de Rois, où il faut se résoudre à conclure, malgré l'effondrement de la crèche, que « *ces couillonades ne sont pourtant pas dépourvues de sens* ».



Giorgio Manganelli © Centro di Studi Manganelli

ON N'ÉCHAPPE PAS À NOËL

L'étrangeté qui naît de cette conjonction de papier mâché et de métaphysique tient au merveilleux de la langue, qui est ce que Manganelli explore avant tout. Quels mots mettons-nous sur cette représentation à la fois éculée et considérable pour qu'elle conserve sa charge de mystère ?

Ce livre, paru en français à la fin de 2019, ne pouvait être lu dans la période qu'il décrit, de jours trop courts, d'attente de la fin, suivis d'un après nauséeux. Et pas non plus pendant le confinement. Pour supporter sa charge d'angoisse tressée d'humour, pour accepter d'écouter « *hurler le dragon* », il fallait le soleil éclatant. « *On n'échappe pas à Noël* ». À lire sur la plage, donc.

Gloubi-boulga

On est en droit de s'interroger sur les raisons qui ont poussé à rééditer ce petit livre d'Isidore Isou, datant de 1970. Serait-ce parce que le seul nom d'Antonin Artaud sur la couverture assure une vente probable ? Nous n'osons croire, en effet, que la collection « Al Dante » a misé sur l'intérêt des pages d'Isidore, leur propos relevant d'un pauvre délire sournois et revanchard, en forme de gloubi-boulga – vous savez, ce plat immangeable concocté par le dinosaure Casimir sur les antennes de la télévision, à l'attention des jeunes enfants, au cours des années 1974 à 1982... Mais, à propos de dinosaure, peut-être faut-il rappeler à nos jeunes lecteurs qui était le dénommé Isou, et quels furent ses exploits.

par Alain Joubert

Isidore Isou

Antonin Artaud torturé par les psychiatres. Les ignobles erreurs de André Breton, Tristan Tzara, Robert Desnos et Claude Bourdet dans l'affaire de l'internement d'Antonin Artaud

Les Presses du réel, coll. « Al Dante »

144 p., 13 €

Français d'origine roumaine, né en 1925, Isidore Goldstein fit son apparition sur la scène parisienne en 1945, avec dans sa besace l'idée d'un nouveau mouvement poétique baptisé « lettrisme ». Il s'agissait de réduire le langage à une série de sons dépourvus de sens apparent, une forme de glossolalie percutante qui fit fi des mots, ces encombrants porteurs de significations, donc de contraintes ! La liberté par le cri et l'onomatopée, voilà la solution ! Disons qu'en l'occurrence Isou s'était contenté de systématiser des expériences déjà menées avant les années 1920 par les dadaïstes de Berlin et de Zurich, notamment Hugo Ball et Kurt Schwitters ; on en trouve aussi des traces chez Desnos ou Arp, mais c'est certainement Artaud qui alla le plus loin dans cette voie, chez les surréalistes, la glossolalie révélant, selon lui, ce qu'il appelait « la consommation de la langue » (lettre à Henri Parisot, 22 septembre 1945). De là à créer un mouvement entièrement voué à cette activité...

André Breton, toujours aux aguets, éprouva, au début, une légère sympathie pour le personnage d'Isidore Isou, son côté histrion et son vocabu-

laire déroutant lui rappelant sans doute – un peu – les délires paranoïaques du Dalí de la grande époque, celui des années 1930. Mais si l'emballage était rigolo, le contenu n'était vraiment pas à la hauteur. Je crois bien qu'il existe une photo sur laquelle on voit André Breton marchant le long de la Seine en compagnie d'Isou, un discret sourire sur les lèvres du surréaliste accompagnant les élucubrations du lettriste en pleine action verbale !

Pour ma part, dans ma folle jeunesse, je me suis confronté par deux fois aux « travaux » d'Isou. D'abord, en 1951-1952, à l'occasion d'une projection au Studio de l'Étoile d'un film dont le titre m'avait intrigué : *Traité de bave et d'éternité* ; las, il s'agissait d'une interminable déambulation d'un personnage dans les rues de différents endroits, tandis qu'une voix off débitait un discours totalement dépourvu d'intérêt, où se mêlaient arrogance autosatisfaite et banalités pseudo-poétiques, quelque chose dans ce genre, vous voyez... La « bave » du titre correspondait bien à cette logorrhée envahissante, et « l'éternité » aux trois heures – et plus – que durait le film, sachant qu'il s'agissait alors d'une version abrégée, puisqu'il est indiqué quelque part que cinq heures constituaient le métrage initial : je n'aurais alors pas survécu.

Un peu plus tard, en 1954, j'eus l'opportunité de voir, en chair et en os, le dénommé Isou sur la scène du Théâtre de Poche, dans un « spectacle » intitulé *La marche des jongleurs*, au cours duquel, selon un procédé du même ordre que celui du film, il parlait d'abondance en présence d'un comparse, pour asséner aux rares spectateurs

GLOUBI-BOULGA

présents dans la salle quelques-unes de ces vérités incontournables qu'il était bien seul à promouvoir, en dépit d'un groupe minuscule où l'on retrouvait Maurice Lemaître et Gabriel Pomerand, notamment. Guy Debord y fit ses premières armes, avant de créer l'Internationale lettriste qui deviendrait plus tard l'Internationale situationniste, entreprise d'une tout autre envergure, quoi qu'on en pense par ailleurs.

Maintenant que le lecteur a pu se faire une idée, allégée, de ce qu'était le personnage, il me faut quand même parler un peu de cette réédition aberrante. De quoi s'agit-il, en effet ? Sous le titre principal de l'ouvrage, et sur la page de titre, on peut lire : *les ignobles erreurs de André Breton, Tristan Tzara, Robert Desnos et Claude Bourdet dans l'affaire de l'internement d'Antonin Artaud* : un peu de poudre aux yeux de l'éventuel lecteur afin de masquer la véritable cible de l'ouvrage et les raisons personnelles qui sont ainsi dissimulées.

La cible, c'est le docteur Ferdière, le chef du service de psychiatrie de l'asile de Rodez où fut interné Antonin Artaud de 1943 à 1946. Les raisons personnelles, on en trouve trace dans trois petits paragraphes soigneusement distribués au fil du texte ; ainsi, en page 44, on peut lire que l'auteur et ses camarades du groupe lettriste ont été « *internés* » plusieurs mois « *entre mai 1968 et avril 1969, c'est-à-dire à peu près un an, jusqu'à ce que les membres de notre mouvement aient payé les amendes dues et que le responsable de l'appel à l'aliéniste ait fait sa cure de sommeil, imposée comme punition par ses propres amis* » ; plus loin, en page 128, on peut lire que : « *selon lui [le docteur Ferdière] il a agi avec tant de générosité envers Isou, en cherchant à lui faire prodiguer des soins, alors que celui-ci le combat par des textes, en même temps que tout le groupe lettriste* » ; observons qu'Isou parle ici de lui à la troisième personne !

Enfin, en dernière page, on peut lire l'injonction suivante : « *Nous demandons à l'ancien médecin-directeur de Rodez de rencontrer les avocats du mouvement lettriste et des associations d'écrivains et d'hommes de science, alliés à notre école, de leur payer les dommages et intérêts dus pour les torts qu'il leur a faits, surtout au cours de l'année 1968-1969, avant de se livrer à une cure de psychokladologie* ». Ainsi, la responsabilité du docteur Ferdière serait donc pleine et en-

tière aux yeux d'Isou, ce qui justifierait sa hargne, ses mensonges et l'in vraisemblable charabia qui nous occupe maintenant. La célèbre anguille sous roche était donc là, cachée sous le fatras des arguments, mais prête à surgir d'entre les mots.

Sans doute est-il utile maintenant d'évoquer les autres raisons qui font de Gaston Ferdière une cible, de même qu'il convient d'élucider le terme barbare qui vient clore l'injonction formulée par Isou ; c'est ce que nous allons essayer de faire autant que possible, ce qui n'a rien d'évident, soyez-en sûrs !

Après avoir traité Freud de « *faussaire démentiel de la culture et de la vie* », et s'être autodésigné comme le créateur d'une nouvelle façon d'aborder les problèmes posés par l'état mental de supposés « malades », la psychokladologie, voici comment Isou décrit les vertus de cette « science » ; votre attention absolue est requise, suite au roulement de tambour : « *le Dr Ferdière n'envisage jamais les structures fondamentales, toméïques, les contenus kladologiques [...] la ligne paradologique, le réseau de polygnoïa et la multi-aliénation déproductive et décréative des individus normaux, par rapport auxquels se situe la nosologie nouvelle, psychokladologique* ». Vous êtes autorisés à prendre un peu de repos, avant la poursuite de cette brillante démonstration.

Remontons maintenant aux origines des années d'internement d'Artaud, ce qui nous mènera aux diatribes d'Isou à l'encontre de Breton ; et remarquons au passage que la première édition de ce livre date de 1970, soit quatre ans après la disparition de Breton : notre courageux auteur n'aurait jamais osé le publier du vivant de quelqu'un qui l'aurait instantanément pulvérisé « façon puzzle », comme on dit volontiers de nos jours !

Tout commence par le don d'une canne que son ami René Thomas vient de lui faire ; Artaud, féru de sciences occultes, en quête des secrets de la philosophie druidique, craignant toujours les envoûtements, et persuadé que cette canne était à l'origine celle de saint Patrick, patron des Irlandais, écrit, dans *Les nouvelles révélations de l'être* (Denoël, juin 1937) : « *Cela veut dire que Moi qui parle j'ai une Épée et une Canne. Une canne avec 13 nœuds et que cette canne porte au 9^e nœud le signe magique de la foudre ; que 9 est le chiffre de la destruction par le feu et QUE JE PRÉVOIS UNE DESTRUCTION PAR LE FEU* ».

GLOUBI-BOULGA

En août 1937, Artaud embarque pour l'Irlande, d'abord à Galway, puis dans les îles d'Aran, avant de séjourner à Dublin où, dans un état de complète indigence, il demande asile à un couvent français. Que se passe-t-il alors ? Plus tard, Artaud racontera : « *J'ai été déporté d'Irlande à la suite d'émeutes de rues qui eurent lieu autour et à propos de la canne que je portais à ce moment-là avec moi* ».

Bon. Toujours est-il qu'Artaud est retenu à l'hospice Saint-de-Dieu, à Dublin, puis rapatrié en France sur le *Washington*, contre son gré, bien entendu. Au cours de ce voyage, des incidents se produisent, considérés comme dangereux par l'équipage, sans que nous en ayons le détail. On lui passe la camisole jusqu'au Havre, puis, après débarquement, il est interné d'office. C'est d'abord l'asile de Quatremare, puis Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Évrard, tout cela pendant six ans, enfin Rodez pour les trois dernières années.

Pourquoi Isou s'en prend-il à Breton ou à Desnos ? En premier lieu, pour se valoriser : si les circonstances l'ont fait interner quelque temps en 1968-1969, il devient essentiel à ses yeux de se comparer à Artaud, comme de mettre en cause ceux de ses amis qui se sont préoccupés de lui et de son sort, Desnos et Breton, par exemple ! Ferdière déclarera un jour que, en 1943 « *dans les asiles les psychopathes sont à proprement parler condamnés à mort par le nazisme ; ils connaissent d'effroyables carences et meurent de faim par milliers* », ce qui autorise notre pseudo-génie à écrire : « *Mais quels sont les textes de protestation publique, imprimés à cette période, par notre "savant" écrivain, pour dévoiler cet ignoble état de fait ?* » En 1943, sous l'occupation nazie et le régime de Pétain... autant se suicider tout de suite ! Aussi, quand Desnos fait en sorte d'arracher Artaud à l'asile de Ville-Évrard, pensant qu'il sera mieux nourri à Rodez, Isou ironise sur cette préoccupation terre à terre, du haut de son savoir absolu en matière de problèmes psychiques. On appréciera... D'ailleurs, dans une lettre de février 1944 envoyée au docteur Ferdière, Artaud déclare : « *C'est l'internement et les mauvais traitements que j'ai subis au début qui m'avaient mis dans cet état de bête traquée dans lequel me trouvais quand je suis arrivé ici* ». Les six années avant Rodez, donc !

Quant à son attaque contre Breton, elle vaut le détour. Voici ce qu'écrit Breton dans la revue *La Tour de Feu*, en 1959 : « *Artaud était persuadé qu'à son débarquement au Havre, retour d'Irlande, une véritable émeute avait éclaté (pour empêcher certaines déclarations qu'il devait faire) et que j'avais été tué en me portant à son secours. Qu'il pût fréquemment y faire allusion dans ses lettres ou ses conversations avec moi montre assez que le monde n'admettait plus pour lui les coordonnées habituelles* ». On voit que Breton prend toutes les précautions pour ne pas évoquer la folie que certains n'hésitent pas à brandir. Mais : « *Le jour vint pourtant – c'était un matin, en tête-à-tête, à la terrasse des Deux-Magots – où il me somma, au nom de tout ce qui pouvait nous unir, de confondre ceux qui contestaient l'authenticité d'un tel fait. Force me fut de lui répondre, en propres termes (de manière à le heurter le moins possible) que, sur ce point, mes souvenirs ne corroboraient pas les siens. Il me regarda avec désespoir et les larmes lui vinrent aux yeux. Sa déduction fut que les puissances occultes dont il s'était attiré la hargne avaient réussi à tromper ma mémoire* ». Commentaire d'Isidore : « *Breton parle à Artaud comme à un "fou" et non comme à un homme qui a pu faire, comme tous les hommes, une erreur optique normale* ». Ainsi Breton aurait-il dû considérer, de vive voix, le fait qu'il avait bien été tué sous les yeux d'Artaud, afin d'effacer une « *erreur optique normale* » ! On s'interroge sur les erreurs optiques normales qui devaient ponctuer la vie d'Isou lorsqu'il rédigeait son pamphlet anti-Ferdière ! La clé de cet infernal charabia serait-elle là ?

Demeure la question des électrochocs subis par Artaud durant son séjour à Rodez. L'ancien interne du docteur Ferdière, Jacques Latrémoillère, dans sa thèse de 1944, devait déclarer : « *Le danger dans l'électro-choc est aussi grand que dans toutes les autres méthodes, mais pas plus grand* ». On voudra bien se reporter à la doxa des années 1940 concernant l'usage habituel de ces chocs électriques, et ne pas lire le passé à la lumière d'aujourd'hui ; ce qui était déjà vrai en 1970, Isidore, même si on peut le regretter après le surgissement de l'antipsychiatrie dans les années qui suivent 1968. À ce sujet, il est bon de rappeler au lecteur contemporain que, dans le numéro 3 de la revue *La Révolution surréaliste*, en avril 1925, André Breton avait fait publier une « *Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous* », qui se terminait par ces mots : « *Sans insister sur le caractère parfaitement génial des*



Antonin Artaud © Gallica/BnF

GLOUBI-BOULGA

manifestations de certains fous, dans la mesure où nous sommes aptes à l'apprécier, nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent. Puissiez-vous vous en souvenir demain matin à l'heure de la visite, quand vous tenterez sans lexique de converser avec ces hommes sur lesquels, reconnaissez-le, vous n'avez d'avantage que celui de la force ».

On a longtemps attribué à Artaud la paternité de cette déclaration collective, en raison de son caractère, et du fait qu'il avait alors rédigé plusieurs autres lettres, notamment au pape, au dalaï-lama ou aux écoles de Bouddha, toutes publiées dans ce même numéro 3 de la revue surréaliste. Eh bien non ! Dans le tome 1 de son livre *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (Éric Losfeld, 1980), José Pierre reproduit le premier jet de

cette lettre, de la main de... Robert Desnos. Comme on se retrouve !

Enfin, si Artaud eut à souffrir des électrochocs, il n'en garda pas moins toutes ses capacités et publia successivement : *Artaud le Momo* (1947), *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) et *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, texte de l'émission réalisée par lui pour la radio, programmée pour le 4 février 1948, mais immédiatement interdite le 1^{er}, en dépit de nombreuses protestations.

Afin d'en terminer, quand même, je conseille vivement à nos lecteurs d'économiser les 13 euros qui leur permettraient d'acquérir le « machin » d'Isidore Isou, euros qui leur permettront, en lieu et place, de se régaler d'une bonne poignée de cerises, c'est la fin de la saison !

L'éclatante beauté des robes rouges

L'angle de lacet, recueil bilingue de poèmes de l'écrivain américain Ben Lerner, ouvre des perspectives inédites sur le quotidien du XXI^e siècle, quand pensée et perception sont infiltrées par la technologie et son mode d'emploi sournois.

par Steven Sampson

Ben Lerner

L'angle de lacet

Trad. de l'anglais (États-Unis)

et postfacé par Virginie Poitrasson

Édition bilingue. Joca Seria, 202 p., 15 €

Les ailes du désir semble avoir dicté le coloris du recueil de Ben Lerner : la couverture, rouge comme la robe portée par Solveig Dommartin, femme mortelle, enveloppe des pages noires et blanches – couleurs angéliques – particulièrement sobres à cause des espaces vides entourant les textes, un par page. On flâne tel Bruno Ganz dans cet univers dichromatique. Si, dans le film de Wim Wenders, Ganz et les autres anges errent dans Berlin, se perchent parfois au sommet de la colonne de la Victoire pour observer l'agitation urbaine d'en haut, perçue uniquement en noir et blanc, ici c'est le poète qui se met dans le ciel pour regarder « l'angle de lacet » (terme d'aéronautique, le « lacet » décrit le mouvement latéral d'un avion par rapport à son axe, imperceptible depuis la Terre).

Ben Lerner écrit sur un fond visuel. Lors de notre entretien de 2016, il a expliqué que le roman réaliste se construit à partir d'une convergence entre le regard du narrateur et celui du lecteur, tous deux fixés sur les mêmes images. De fait, dans son dernier roman traduit en français, *10:04*, il met en exergue trois images centrales dont la célèbre aquarelle de Paul Klee appelée « *L'Ange de l'Histoire* » par Walter Benjamin, où le critique prétend que l'ange a le dos tourné vers l'avenir.

De même, le poète tourne ici le dos à l'avenir, se montrant sceptique à l'égard des avancées technologiques. Un de mes amis a qualifié ce recueil d'« *engrenage métallique* », et il n'a pas tort. Ces quatre-vingt-dix courts textes (un paragraphe chacun, en anglais sur la page de

gauche, en français sur la page de droite) sont aussi froids qu'un fuselage : on plane dans un univers glacial, dépourvu d'affects, où tout est gris anthracite et où la langue de bois se mêle à un portrait acide du kitsch, pour former une plongée vertigineuse dans un quotidien stérile. Est-ce le nôtre ?

Malgré ses défauts, nous avons un faible pour ce genre littéraire, qu'on a déjà loué chez des contemporains anglais ([Tom McCarthy](#)) et français ([Patrick Bouvet](#)), ainsi que dans certains livres de [Don DeLillo](#). Qu'y a-t-il de plus universel que l'envahissement de la psyché par la technique ? Dans un autre entretien, l'écrivain anglais Will Self, se situant dans le sillage de Marshall McLuhan, prétend que la caractéristique essentielle de l'homme est son rapport à la technologie, aspect de son existence négligé par les romanciers d'aujourd'hui : « *il n'y a aucune dimension d'incarnation, le récit à la troisième personne est inadéquat pour transmettre l'expérience corporelle. Ce sont en fait les modernistes qui répondent à l'état naturel de l'être humain au XX^e siècle* ». Selon son analyse, seuls les modernistes auraient compris que l'art et la vie sont une seule et même chose.

Quant à Ben Lerner, dans ses poèmes en prose, il s'efforce de donner chair à l'homme hybride, ce mélange de viande, de métal et de plastique, aliéné dans un univers « *sans contact* » où sont vouées à la disparition les espèces, celles qu'on utilise pour les paiements et celles qu'on met dans nos assiettes : « *LA VUE À VOL D'OISEAU dérobée à l'oiseau. Couvre-moi, dit le soldat sur l'écran, j'y vais. Nous avons le sentiment d'être convaincus, mais de quoi ? Et par qui ? Le public est un vide hypothétique, un royaume de pure disparition d'où vole en éclats la matière céleste. Je crois pouvoir parler au nom de chacun, commence le président, quand je prononce ces célèbres paroles des derniers instants [1].* »

L'ÉCLATANTE BEAUTÉ DES ROBES ROUGES

Les mots « *Vole en éclats la matière céleste* » renvoient à l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, l'explosion du cerveau, d'où la référence plus loin au « *président* ». De nombreux Américains, parmi lesquels DeLillo, considèrent cet événement comme l'acte fondateur du pays actuel, du fait qu'il fut filmé, ce qui nous permet de le regarder *ad infinitum*. Dans ce deuxième poème du recueil, on constate de nouveau la pertinence du livre de Jean-Baptiste Thoret sur la vidéo de l'assassinat, *26 seconds : L'Amérique éclaboussée* (Rouge Profond, 2003). Ben Lerner, à l'instar de David Foster Wallace, regarde l'homme en train de regarder : *homo spectans*. En se focalisant sur cette activité passive et hypnotique, il insiste sur la nature fragmentaire – à l'exemple du crâne de Kennedy – des images observées. Portrait auquel il ajoute une bande sonore également parcellaire, composée de bribes d'expressions toutes faites : consignes officielles, tournures journalistiques, modes d'emploi, lieux communs, noms de produit industriels, etc. Le lecteur les capte comme les milliers de conversations entendues par Bruno Ganz quand il erre dans le métro et les centres commerciaux berlinois. C'est le bruit de fond, celui de DeLillo, fabriqué par l'infléchissement de la technologie sur un langage devenu plat et gris.

En traduction, cela entraîne des problèmes, résolus ici avec brio, mais non sans dommages collatéraux, dont le sacrifice des objets palpables et de certains mots ou syntagmes. Dans le poème cité ci-dessus, « *abstracted* » est remplacé par « *dérobée* » ; quelques pages plus bas, le même mot sera traduit par « *effacé* » : on perd de vue le vocable de base. Et pour le « *vide hypothétique* », on regrette la violence allitérative de « *hypothetical hole* », sa juxtaposition de termes concrets et immatériels.

Le contraste binaire va au cœur du projet esthétique de Lerner : comme d'autres écrivains américains, dont [Percival Everett](#), il affirme une chose et son contraire, ce qui fait de lui un adepte du non-sens, dans la tradition de Lewis Carroll. Par exemple : « *Le plafond de verre est exquis. Est-il en verre ? Non, en verre.* » Cet esprit illogique semble être l'un des marqueurs de la pensée subversive aux États-Unis : quand le discours officiel vire à l'absurde, ne faut-il pas répondre du tac au tac ?

La traductrice, Virginie Poitrasson, dans son excellente postface, voit une portée transcendante dans « *l'écho homophonique angle/angel et yaw/Yahweh, mêlant astucieusement lois de la physique et préoccupations métaphysiques* ». Même le nombre de poèmes inclus dans le recueil – quatre-vingt-dix – recèle un sens mystique : « 90 » se forme par la juxtaposition d'un zéro et d'un neuf, le produit de deux trinités. C'était le chiffre fétiche dans *L'Infinie Comédie* de David Foster Wallace, roman divisé en quatre-vingt-dix sections, histoire d'un film de quatre-vingt-dix minutes.

La tension métaphysique naît des ambitions démesurées de l'homme, comme l'explique l'auteur dans un entretien cité par Virginie Poitrasson : « *Je m'intéresse à la façon dont les technologies de visionnage – la photographie aérienne en particulier – remplacent la notion de Dieu par un appareil photo qui vient nourrir notre culture spectaculaire d'images d'elle-même.* » L'idée est fascinante, mais ces remarques – l'interview date de 2004 – sont peut-être inactuelles : aujourd'hui, il nous semble que l'Internet et les réseaux sociaux jouent un rôle plus important que la photographie aérienne dans l'élaboration de la société « spectaculaire ».

Peu importe, Ben Lerner a vu juste : l'homme se prend pour un dieu. Si seulement, dans le sillage de Bruno Ganz, il pouvait appréhender les avantages de la condition humaine, en oubliant l'angle de lacet, pour descendre sur terre... À ce moment-là, le bruit de fond s'arrêterait-il, faisant place à une communication authentique ? Notre terne univers s'ouvrirait-il à l'ensemble du spectre lumineux, dont l'éclatante beauté des robes rouges ?

1. « *THE BIRD'S-EYE VIEW abstracted from the bird. Cover me, says the soldier on the screen, I'm going in. We have the sense of being convinced, but of what? And by whom? The public is a hypothetical hole, a realm of pure disappearance, from which celestial matter explodes. I believe I can speak for everyone, begins the president, when I say famous last words.* »

Hypermondes (12)

De la rhétorique dans les galaxies

Avec Les agents sentimentaux de l'empire volyen s'achève la publication en français du cycle de science-fiction écrit par Doris Lessing, Canopus dans Argo : Archives. À travers les interactions de trois empires galactiques, la romancière britannique développe une réflexion sociologique et philosophique sur l'humanité. Avec une ironie subtile et désabusée, ce cinquième roman examine la responsabilité de la rhétorique dans les élans révolutionnaires, s'attardant en même temps sur les justifications coloniales et néocoloniales de l'impérialisme.

par Sébastien Omont

Doris Lessing

Les agents sentimentaux de l'empire volyen

Trad. de l'anglais par Sébastien Guillot

La Volte, 460 p., 20 €

Shikasta

Trad. de l'anglais par Sébastien Guillot

La Volte, 248 p., 20 €

Les cinq romans de *Canopus dans Argo : Archives* furent publiés à l'origine entre 1979 et 1983, au moment où la croyance dans le pouvoir utopique de la révolution déclinait. La révolution des Khmers rouges venait juste de se terminer, l'URSS donnait des signes de faiblesse. Ce contexte historique se devine dans le livre de Doris Lessing : les « agents sentimentaux » sont des jeunes gens, exagérément sensibles au lyrisme, qui embrassent une idéologie par romantisme, par émotion, sans prendre en compte la dimension tyrannique de l'empire sirien. L'empire volyen, lui, est un petit État dans lequel la planète du même nom a colonisé ses quatre voisines ; mais son équilibre vacille, les planètes coloniales aspirent à l'indépendance. Sirius les y pousse, sous l'influence de « la Vertu » et de « la Justice », tout en se préparant à envahir le système de Volyen.

En proie lui-même à des déchirements internes, Sirius rappelle sa quasi-anagramme, l'URSS ou la Russie. Pour tenter de conjurer l'effondrement annoncé, l'empire sirien se lance dans une der-

nière expansion incohérente. Doris Lessing présente finement l'attrait de l'idéologie sirienne pour une jeunesse volyenne sensible aux injustices, ainsi que les contradictions qui désarçonnent ses membres les plus lucides. Prônant la liberté, Sirius pratique la dictature. Il affirme vouloir apporter le bonheur, mais les conditions de vie dans son empire sont bien plus dures que celles de Volyen, etc. L'auteure démonte les processus psychologiques qui poussent certains individus à devenir d'eux-mêmes des agents siriens, à trahir presque sans le vouloir. Comme en un écho aux trahisons d'agents des renseignements qui marquèrent le Royaume-Uni, dont Anthony Blunt, révélé au grand public en 1979.

Cette tendance s'incarne dans le personnage du gouverneur colonial Grice. Prenant conscience que les valeurs de son administration reposent sur des mensonges, il offre d'être puni par les révolutionnaires, est enlevé jusqu'à une planète d'obéissance sirienne, puis libéré, tant il remet lui-même en question l'idéologie volyenne. À son retour, il tente un procès à toute la civilisation volyenne, avant de sombrer dans la folie.

Les différentes planètes permettent autant de variations sur les relations de colonisation et d'invasion. Doris Lessing sait aussi évoquer avec force des environnements naturels souvent hostiles, comme la planète insalubre Motz ou la froide lune minière Volyenadna. Elle le faisait déjà dans *L'invention du représentant de la planète 8*, où une planète sombrait dans la glaciation. Klorathy, agent canopéen dont les rapports

HYPERMONDES (12)

constituent la majeure partie du récit, souligne le caractère cyclique de la domination sur le long terme : tour à tour, Volyen, Volyenadna, Volyendesta, Slovin et Maken, les cinq planètes du système, se sont colonisées les unes les autres, ce qu'ont oublié leurs habitants. La mise en perspective historique invite au relativisme, et à la distance à l'égard de ses émotions que les raisonnables Canopéens attendent de chacun.

L'intrigue se concentre sur un jeune agent de Canopus idéaliste et fougueux, Incent, que sa sensibilité expose régulièrement à des « *attaques de Rhétorique* », qui doivent être soignées dans un hôpital spécialisé. De nombreux personnages souffrent du même mal, les termes qui provoquent les réactions les plus violentes étant « *Logique de l'Histoire* ». Klorathy raconte ses efforts pour guérir Incent en utilisant des exemples historiques comme repoussoirs. Par exemple, celui de Polshi, planète située aux confins de Puttiora et de Sirius, et donc « *constamment envahie par l'une ou l'autre des deux Grandes Puissances* ». Pour conserver son identité, le peuple de Polshi a développé « *un caractère audacieux, à la fois héroïque et fringant* », qui lui vaut l'admiration d'autres nations mais, souligne ironiquement Klorathy, « *souvent en proportion inverse de leur éloignement des centres de pouvoir et de sujétion* ». L'humour n'est pas absent des *Agents sentimentaux de l'empire volyen*, jusqu'à l'absurde dans le procès qu'intente l'ex-gouverneur Grice à sa nation pour l'avoir éduqué dans le mensonge.

Plus gravement, Klorathy critique la Révolution française et la Terreur. Il évoque aussi la planète Shikasta dont « *les franges nord-ouest* » furent « *soumise[s] pendant deux mille S-années à l'une des tyrannies les plus sauvages et les plus durables à avoir jamais vu le jour, même sur cette infortunée planète – celle de la religion chrétienne* », pour conclure que certaines idéologies politiques correspondent à « *de nouvelles "religions" [...] sans "Dieu"* », aussi intolérantes.

Si on peut parfois être agacé par le paternalisme pessimiste des représentants de Canopus – empire tolérant mais souvent surplombant et passif –, on ne peut que souligner la subtilité, l'humour

DORIS LESSING
LES AGENTS
SENTIMENTAUX
DE L'EMPIRE
VOLYEN

LA VOLTE

nisme et l'humour des *Agents sentimentaux de l'empire volyen*. Même si les Canopéens invitent à ne pas se laisser dominer par les émotions, celles-ci sont présentes dans l'écriture de Doris Lessing, qui laisse toujours transparaître une empathie navrée envers les êtres dont elle décrit les erreurs et les malheurs.

Chacun des cinq romans peut se lire indépendamment, mais la lecture de l'ensemble s'enrichit d'échos qui démultiplient sa portée. Ainsi, le premier livre, *Shikasta*, réécrit trois mille ans d'Histoire de la Terre, tandis que *Les expériences siriennes* abordent à peu près le même sujet, mais du point de vue de l'empire rival de Canopus. La profondeur des perspectives historiques et le lyrisme contenu de cette œuvre – qui a largement décontenancé quand la future Prix Nobel de 2007 a bifurqué vers la science-fiction – méritent qu'on s'y plonge.

Archéologie du vertige

Lors de l'année universitaire 1971-1972, Jacques Derrida met au programme de son séminaire le thème « Philosophie et rhétorique au XVIII^e siècle : Condillac et Rousseau ». Le premier de ces auteurs est déjà un vieux compagnon, le second davantage encore. On rencontre Condillac (1714-1780) dans l'œuvre de Derrida dès 1967 et De la grammatologie, mais aussi dans Marges de la philosophie en 1972. En 1973 paraîtra L'archéologie du frivole, entièrement consacré à une lecture du philosophe empiriste français, fruit certain du séminaire. Et aujourd'hui surgit ce texte, Le calcul des langues, lui aussi sans doute issu des travaux préparatoires aux séances du séminaire, que le philosophe destinait probablement à un livre.

par Richard Figuier

Jacques Derrida

Le calcul des langues. Distyle

Édition établie par Geoffrey Bennington
et Katie Chenoweth

Seuil, coll. « Bibliothèque Derrida », 108 p., 18 €

Il s'agit d'abord d'un formidable exercice de lecture, une lecture qui ne se laisse impressionner ni par la signature ni par l'ensemble des sédiments qui constituent le corpus « Condillac ». Une lecture qui veut « séduire » le texte, « l'écartier de lui-même mais juste ce qu'il faut pour le surprendre encore, tout près de son contenu, qui peut s'ouvrir comme un rien » (*L'archéologie du frivole*, Galilée, 1973). Lire Condillac, plus exactement le relire après *De la grammatologie*, dans le cadre d'un séminaire sur rhétorique et philosophie, autrement dit sur le discours de la philosophie au XVIII^e siècle, c'est, pour Jacques Derrida, tenter de l'arracher à une tradition interprétative dépendante de Maine de Biran et qui y voit une « doctrine double », un *textus duplex* hésitant, boitant entre sensualisme et « *activisme sémiologique* », et montrer, précisément, que c'est cette hésitation, ce boitement, qui en constitue l'intérêt aujourd'hui.

En passant, Derrida poursuit sa critique de l'épistémè foucaldienne déjà esquissée dans *L'archéologie du frivole* et doute que le texte de Condillac se laisse enfermer dans une « *configuration historico-théorique* » sans laisser éclater un « *éclat de rire déniaisant* », sans faire trembler les

étiages de l'historien des idées et sans commander « *une lecture stéréographique, mobilisant plusieurs plans, reconnaissant l'hétérogénéité des sites textuels, libérant le texte de sa petite clôture graphique ou discursive* ».

Avant (ou concomitamment à) l'écriture de *Glas*, qui paraîtra aussi en 1973, Derrida éprouve le besoin d'utiliser la composition en double colonne (fin du tableau, début du stéréographe). Le motif en est complexe : il tient à la fois à l'œuvre de Condillac, au thème et la lecture tentée dans le séminaire. À l'œuvre, on l'a dit, comme *textus duplex*, mais en réalité dominée par la thématique de la liaison, de la combinaison, de l'articulation ; à l'intitulé même du séminaire – rhétorique et philosophie – car les deux disciplines s'enroulent l'une sur l'autre (« *une rhétorique ne peut pas ne pas impliquer tout un appareil philosophique, un concept du signe et une théorie du langage, soit tout un réseau de philosophèmes* ») au point de former « *une seule colonne torsadée, vrillée, divisée, double corps d'une liane enroulée sur elle-même* » ; à la lecture tentée, car celle-ci, « *en deux colonnes inégales* », boiteuses, donne à lire « *en le détournant de lui-même [et de la tradition interprétative] d'un violent coup de grille, le texte de Condillac* ». Ornement et boitement, sensation et signe, langage d'action et signe arbitraire, Condillac combine des liaisons mais entend à la fin réduire l'analogie (la rhétorique) dans la langue parfaite (la philosophie) de son fameux traité posthume *La langue des calculs* (1798) que Derrida renverse en « *calcul des langues* », pour caractériser « *l'opération qui soutient tout le*

ARCHÉOLOGIE DU VERTIGE

déploiement du discours de Condillac », parce qu'il faut « décomposer autrement la décomposition philosophique de Condillac. La déconstruire dans son art élémentaire, la démontrer pratiquement dans son analytico-logique partout où elle prétend rejoindre l'élémentaire et toucher au simple : opposer à la succession de son discours un espace autre qui ne soit ni celui du simul tabulaire ni celui de la suite linéaire, une complexité qui ne soit pas de composition combinatoire », et montrer, « démontrer » même, l'irréductibilité de la rhétorique, fût-elle restreinte, dans la philosophie.

Depuis que Derrida avait mis en évidence la logique de la suppléance et du supplément dans ses premiers travaux sur Husserl, il avait déjà confronté Rousseau et Condillac sur ce point dans *De la grammatologie*. Il y revient ici en prenant soin de bien marquer les divergences. Et c'est presque un Condillac hégélien qui émerge de cette lecture, dans la mesure où l'abbé, ami de Diderot et de Rousseau, avec lesquels il pique-nique, ne veut rien perdre, là où Rousseau accepte la rupture. C'est par degrés, chez Condillac, que l'on passe du besoin au langage d'action, du geste à la parole dans des phases de suppléances successives (liaison, combinaison, articulation), alors que Rousseau situe l'origine du langage dans la passion en rupture avec le besoin. Si le logocentrisme de Condillac intéresse Derrida, c'est qu'il ne se laisse pas enfermer dans un jeu d'oppositions, sa plasticité laisse place à des échappées. Rien n'en témoigne mieux que la façon dont le thème, obsessionnel, de la méthode finit pas se dérouter lui-même dans la digression (tel Tristram Shandy) : « les langues ne sont que des méthodes et les méthodes que des langues » ; si les langues « calculent », l'écart, la digression, doivent contribuer à la bonne économie encadrée par le sujet et la fin (du discours), mais la méthode est secrètement travaillée par « l'agrément », les liaisons se révèlent n'être pas de simples combinaisons et c'est ainsi que tout le *sensorium* corporel prend le langage, le signe, dans le vertige de la digression infinie.



Portrait d'Étienne Bonnot de Condillac par le graveur Pierre Michel Alix (entre 1791 et 1801) © CC/Paris Musées/Musée Carnavalet

Excroissance, trace, reste, digression... quel que soit le statut de ce texte, dont on ne sait si Derrida aurait autorisé qu'on en fit un livre, on ne pourra plus lire ses écrits de la fin des années 1960 et du début des années 1970 sans tenir compte du *Calcul des langues*. Non pas tant par ce qu'il laisse déjà entendre, le thème de la vie-la-mort par exemple, déjà présent au fond dans *La voix et le phénomène*, ou encore celui du toucher (étrangement, Condillac n'apparaît pas dans *Le toucher*, Jean-Luc Nancy), mais parce que, s'emparant de la question du langage (question de l'époque, avec l'essor de la linguistique), il montre que le discours philosophique ne maîtrise pas ses liaisons, combinaisons, articulations. Derrida force la philosophie au vertige.

Aux grandes femmes la Commune reconnaissante

Quand chacun se veut plus vrai que vrai en se substituant aux écritures des gens du passé... Le témoignage fait de lettres familiales selon un montage de Michèle Audin se révèle passionnant. Ces échanges ont pour principale protagoniste *Alix Payen*, ambulancière d'un bataillon de la Commune. Nous la découvrons, elle, vive, moqueuse, et son milieu. Mais voilà, elle n'a pas publié, pas fréquenté de clubs, pas appartenu à l'Internationale, ni même à l'Union des femmes pour la défense de Paris [1] !

par Maité Bouyssy

Alix Payen

C'est la nuit surtout

que le combat devient furieux.

Une ambulancière de la Commune, 1871

Libertalia, 126 p., 8 €

Carolyn J. Eichner

Franchir les barricades.

Les femmes dans la Commune de Paris

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Bastien Craipain

Éditions de la Sorbonne, 314 p., 25 €

Les lettres rassemblées sont celles de la famille Milliet du temps du siège de Paris, échangées entre Alix Payen, sa mère, née de Tucé, son père, officier de cavalerie et orateur d'une loge maçonnique qui a fui en Savoie après le coup d'État de 1851, sa jeune sœur Louise et son frère Paul, non moins Fédéré et sergent dans la Garde nationale, mais dans le génie et en passe d'entrer aux Beaux-Arts. Devenue ambulancière, elle suit son mari, Henri, artisan bijoutier, enrôlé dans un bataillon de quartier, le 153^e lié à la 10^e légion, celle du X^e arrondissement.

Le père est à La Colonie de Condé-sur-Vesgre près de Houdan, l'authentique création fouriériste, on lui conseille de ne pas revenir et Alix persifle quand elle lui écrit : « *Ces abominables communeux ont brûlé solennellement la guillotine l'autre jour* ». On lui déconseille de revenir, la mère vit 95 boulevard Saint-Michel. Elle se partage entre son appartement exposé aux violents bombardements de la rive gauche et celui de sa fille, rue Martel, où elle va avec Louise, la

jeune sœur, dont les commentaires ne sont pas moins engagés que ceux du reste de la famille. La description des incendies de la « Semaine sanglante » par la mère, toujours très neutre de ton mais vive observatrice, est formidable.

De cet ensemble, on connaissait les morceaux publiés par Maspero en 1978 (sous le pseudonyme de Louis Constant), sous le titre *Mémoires de femmes, mémoire du peuple*. Paul Milliet, le frère, avait publié en 1916 *Une famille de Républicains fouriéristes*. Les Milliet. Chacun parle sans fard, selon son âge, sa position, son éducation, même si Alix se dit qu'elle vit quelque chose qui devrait être raconté, rassemblé, publié. La mère, qui a un frère général en garnison à Clermont-Ferrand, est la plus pondérée, les sœurs sont plus spontanées. Alix, qui s'engage, est visiblement une « *crâne petite femme* », selon l'expression d'un soldat du bataillon qu'elle suit.

Son mari, sergent des gardes nationaux, appartient aux troupes qui défendent Paris, celles du siège de Paris, avant même que la Commune n'y soit proclamée. Alix lui écrit : « *on dit que les généraux n'ont qu'une envie, celle de capituler* ». Les lettres circulent à l'intérieur de Paris assiégé. Une fois la Commune proclamée, Alix, qui mûrit au fil des ses expériences, évolue de campement en campement, dans les forts d'Issy et les cimetières de la banlieue ouest, un Neuilly dévasté, toujours sous le feu des Versaillais. Les difficultés sont constantes, les relèves approximatives, les marches sous le feu de l'ennemi versaillais aléatoires, la saison froide et humide. Mais Alix est courageuse et curieuse de tout : le 16 avril, elle écrit : « *j'ai passé toute la journée dans le cimetière et fait un peu connaissance avec mes nouveaux camarades... Les hommes sont très*

AUX GRANDES FEMMES LA COMMUNE RECONNAISSANTE

convenables et même très aimables avec moi. Je mange avec eux. Je les aide à éplucher les légumes pour la popote. J'en suis récompensée par le plaisir que j'ai à les entendre causer. Il y a tant d'esprit si naturel, des réparties si drôles chez ces ouvriers parisiens ». Elle ne cesse d'attester de leur correction, un peu étonnée, sans doute par préjugé de classe, plus encore pour rassurer ses parents. Le 21 avril, elle note : « *enfin nous partons quatre dans le fourgon, aucun de nous ne sachant conduire ni la route* ». La vie des camps est rude : « *ils savent que j'ai la faiblesse de me débarbouiller tous les matins* ». La mère est très partagée sur ce qu'elle voit de part et d'autre ; la petite sœur, plus radicale.

On n'ose pas qualifier ces témoignages sur la vie, l'éducation, la langue d'un milieu et d'un moment. On n'ose pas qualifier de plaisants ces textes tellement chargés d'histoire et porteurs de la mémoire parisienne du siège de Paris et de la Commune. Rien ne manque qui ne relance notre intérêt à chaque ligne. On voit ce qu'est la guerre, les marches aléatoires d'un poste à l'autre et des postes qui ne sont plus rien, débris dévastés, refuges précaires sous les tirs ennemis, vécus dans l'audace tranquille qu'il n'est de mort que pour les autres. Mais le mari d'Alix est touché par une balle qui lui traverse la cuisse et meurt lors de la Semaine sanglante. Une affaire banale sous la Commune.

Ceux qui ne croient pas au bonheur de l'archive et au plaisir du document peuvent jeter un œil sur ce que l'historienne américaine Carolyn J. Eichner a réuni sous l'intitulé fallacieux de *Franchir les barricades. Les femmes dans la Commune de Paris*. Ces femmes ont lutté et ont écrit, mais elles ont surtout franchi les normes de leur temps en fonction de vies et d'un militantisme sans cesse renouvelés, comme féministes et comme socialistes. Leurs positions évoluent, leurs situations sont difficiles, assez chaotiques dans les lendemains de la Commune qui ne chantent pas. Élisabeth Dmitrieff, par exemple, change d'identité et de pays, elle passe les frontières au prix d'une perte de tout capital, même militant.

Oui, il en fut ainsi, mais nous le savions bien, surtout pour André Léo (*André Léo. Une journaliste de la Commune*, publié par l'Association André Léo en 1987 ; sous la direction de Frédéric Chauvaud, François Dubasque, Pierre Rossignol

et Louis Vibrac, *Les vies d'André Léo, romancière, féministe et communarde*, Presses universitaires de Rennes, 2015) et pour Élisabeth Dmitrieff (Sylvie Braibant, *Élisabeth Dmitrieff, aristocrate et pétroleuse*, Belfond, 1993), moins pour Paule Mink, malgré le travail d'édition d'Alain Dalotel (1968 pour sa biographie et 1981 pour ses textes jusque-là inconnus).

Pour tout dire, on est plus près de l'histoire des idées telle que les sections féministes américaines la pratiquent que d'une véritable histoire dont se défend d'ailleurs l'auteure sous prétexte de *new biography*. Ce maniérisme impose de ne pas situer ces femmes immédiatement par l'âge : 1824-1900, 1851-après 1916 et 1839-1901. De la chair de l'histoire, il ne reste plus qu'une prétention discursive sur les thèmes ayant traversé l'Internationale qui leur a permis d'écrire, de militer et de défendre ardemment, difficilement aussi, un féminisme autonome ou de l'intérieur. Toutes trois bénéficièrent par leur famille d'une éducation solide malgré des vies complexes qui répètent parfois des origines déjà compliquées.

Publiciste dès l'Empire, outre des romans, André Léo avait publié dès 1869 « La femme et les mœurs » en réponse à Proudhon, alors qu'elle n'était encore soutenue que par Benoît Malon, son compagnon et futur époux. Élisabeth Dmitrieff, formée à la lecture de Marx et de Tchernychevski, épouse un colonel afin de quitter la Russie et de participer à seize ans à l'intense vie culturelle et intellectuelle de Genève. Les textes et la vie de Paule Mink, riche de ses engagements féminins familiaux, de son expérience de la question sociale du travail des femmes sous la Commune puis de son évolution vers plus de radicalité, mais au sein du POF (Parti ouvrier français), sont compliqués par son statut d'« étrangère » (elle s'est mariée une première fois avec un Polonais). Elle incarne particulièrement la précarité des femmes militantes, femmes en charge d'enfants, tandis qu'un enquêteur de police peut affubler André Léo « *d'une figure à vendre du tabac rue Saint-Martin* », le comble de l'opprobre !

Passons sur une édition entachée d'erreurs fâcheuses, qu'elles soient le fait de l'auteure ou de son traducteur, ou du laxisme des éditeurs scientifiques français : Adolphe Thiers est devenu un général et nul(le) n'a compris ce qui incombe aux lingères de fin (elles apprêtent les habits et font office de chambrières, un travail qui les laisse sans emploi sous la Commune dans le VII^e arrondissement).

ALIX PAYEN
**C'EST LA NUIT
 SURTOUT
 QUE LE COMBAT
 DEVIENT FURIEUX**

Une ambulancière de la Commune, 1871



**AUX GRANDES FEMMES
 LA COMMUNE RECONNAISSANTE**

Cela dit, ces figures de femmes engagées ne manquent pas d'intérêt et toutes trois se sont servies de l'Internationale et l'ont servie à un moment ou un autre. Le débat part toujours de la commission sur les femmes du congrès de Lausanne en 1867, la défense de leur sort se faisant

sur des bases différentialistes ou pas mais en termes de droits et sur fond de problème économique du travail des femmes. Les besoins de la propagande ont fait d'elles des publicistes, des écrivaines, des oratrices, mais aussi des activistes.

1. Elle a néanmoins intégré assez récemment le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier* de Jean Maitron.

Suspense (34)

Du côté des vieux de la vieille

Il arrive que d'honnêtes auteurs ou même de très bons finissent par se caricaturer eux-mêmes. C'est le cas de James Lee Burke, Michael Connelly, Jonathan Kellerman, tous trois américains, qui, ces dernières années, fatiguaient beaucoup (aux sens transitif et intransitif du verbe). Deon Meyer, sud-africain, également un vieux de la vieille du polar, s'était, lui, récemment égaré dans le roman d'anticipation (L'année du lion). Le lecteur avait donc toutes les raisons de se méfier de leurs dernières productions. À tort pour Connelly et Meyer qui, retrouvant un certain punch, proposent des aventures policières fort lisibles, mais à raison pour Burke et Kellerman qui, eux, poursuivent en mauvais pilotage automatique les histoires de leurs héros habituels.

par Claude Grimal

James Lee Burke

New Iberia Blues

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christophe Mercier

Rivages, coll. « Noir », 400 p., 23,50 €

Michael Connelly

Nuit sombre et sacrée

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Robert Pépin

Calmann-Lévy, 432 p., 21,90 €

Jonathan Kellerman

Breakdown

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Frédéric Grellier. Seuil, 400 p., 21,50 €

Deon Meyer

La proie

Trad. de l'afrikaans par Georges Lory

Gallimard, coll. « Série noire », 569 p., 18 €

On peut donc éviter *Breakdown*, trente-et-unième livre de la série Delaware et Sturgis de Jonathan Kellerman, tout comme *New Iberia Blues*, vingt-deuxième livre de la série Robicheaux de James Lee Burke. *Breakdown* se déroule comme d'habitude à Los Angeles. Alex Delaware, psychologue, part à la recherche d'un jeune garçon qui fut

brièvement son patient et qui a disparu ; puis, avec Sturgis, son ami policier, il enquête sur l'assassinat de la mère de l'enfant, une ex-actrice de télévision tombée dans la psychose et la dèche. Enquête léthargique, indices parachutés, résolution pataude de dernière minute, personnages ennuyeux et prose qui l'est encore plus : Kellerman est en très petite forme.

Tout comme James Lee Burke dans *New Iberia Blues*, dont l'asthénie se manifeste par un excès de bavardage et de rumination crépusculaire simplette. Pourtant, Dave Robicheaux, personnage habituel de l'auteur, était encore il y a une décennie un héros fringant et un excellent « guide » de la Louisiane du bayou Teche. Ici quasi octogénaire – n'y aurait-il pas de retraite pour les forces de police de New Iberia ? –, il va élucider les méfaits d'un *serial killer* qui utilise les images des cartes du tarot pour mettre en scène ses crimes. Hum ! Et enflammer le cœur (il est trois fois veuf) de sa jeune coéquipière. Re-hum !

Parmi les suspects figure un enfant du pays devenu metteur en scène à succès à Hollywood, ce qui permet de dénoncer les mœurs dissolues du milieu du cinéma. Les autres personnages font partie du décor social acadien familial : policiers corrompus, petits blancs racistes, etc. Mais ni eux ni les « éléments d'ambiance » louisianais ne parviennent à sauver *New Iberia Blues* de son



L'écrivain américain Michael Connelly, créateur de l'inspecteur Harry Bosch © Terrill Lee Lankford

SUSPENSE (34)

morne engluement. Un bon travail éditorial aurait sans doute pu élaguer les 560 pages et donner quelque tonus au livre, mais il aurait aussi effacé ses erreurs hilarantes qui, elles, mettent de bonne humeur. Ainsi, avertissant de la trahison d'un dangereux personnage, Burke nous prévient qu'« *il suffit de lui tourner le dos pour qu'il vous éventre du nombril au menton !* ». Quel découpeur de talent ! C'est retenu : pour être équilibré des fesses à la nuque, se placer face à lui.

Le lecteur aura plus de satisfactions avec *Nuit sombre et sacrée* de Michael Connelly, surtout s'il lui tardait de retrouver son héros favori, Harry Bosch. L'auteur avait en effet depuis quelque temps abandonné le fameux inspecteur du LAPD

et inventé dans *En attendant le jour* une nouvelle enquêtrice, Renée Ballard. Il a aujourd'hui décidé de poursuivre les aventures de cette dernière et de faire reparaître Bosch, depuis longtemps à la retraite, mais ici curieusement employé au commissariat de la ville de San Fernando. C'est donc le duo Ballard/Bosch qui, dans *Nuit sombre et sacrée*, mène une enquête se déroulant, bien sûr, à Los Angeles et nous conduisant des différents quartiers de la mégalopole à ses plages, où Ballard fait du paddle et a planté sa tente (elle n'a pas de domicile fixe).

Les deux héros, qui sont un peu des doubles l'un de l'autre puisqu'ils possèdent les mêmes indépendance, ténacité, mauvais caractère, vont

SUSPENSE (34)

ensemble s'intéresser à une vieille affaire non élucidée, le kidnapping et l'assassinat d'une jeune fugueuse. Comme chacun opère de son côté, Connelly peut faire alterner chapitres Ballard et chapitres Bosch, et ajouter à l'intrigue principale les affaires secondaires dont l'une ou l'autre traite dans le cadre de son travail. Le déroulement de l'intrigue est vif, les personnages rencontrés crédibles, le recours au méchant psychopathe un peu usé et la mécanique psychologique entre les deux héros assez prévisible, mais le tout est prenant.

Le lecteur devra bien sûr supporter l'idéologie habituelle de Connelly, et ici son péan au SIS (Special Investigation Section), une section du LAPD en délicatesse avec la justice et les associations des droits civiques mais que l'auteur juge capable de « *faire du vrai travail de flic* ». Songez : « *Violeurs, flingueurs ou tueurs en série, tous y passaient. Les conséquences de tous ces crimes non perpétrés grâce aux captures et aux morts attribuables à la SIS n'étaient pas quantifiables mais énormes.* » Rien de tel, donc, pour la tranquillité publique, qu'un petit dessouillage préventif de racaille.

Quant au dernier Deon Meyer, *La proie*, ses 576 pages procurent tout le plaisir qu'on peut attendre d'une distraction intelligente. L'auteur sud-africain, un des plus connus du domaine policier, abandonne le post-apocalyptique de son *Année du lion* et revient à ses préoccupations habituelles pour l'histoire et pour la situation politique de son pays. Il présente ici un roman enlevé sur fond de ce que les Africains ont appelé la « *state capture* » (« *captation de l'État* »), c'est-à-dire l'appropriation des ressources de l'État par le président Zuma et quelques clans – dont celui des Gupta, célèbres affairistes d'origine indienne.

La proie mène habilement de front deux trames apparemment sans rapport qui finissent par se rejoindre. Dans la première, un personnage des romans antérieurs de Meyer, Tobela Mpayipheli, reparaît : il vit à présent sous un autre nom à Bordeaux, loin de son Afrique du Sud natale et de son passé d'activiste de l'ANC, jusqu'au jour où un ancien camarade surgit et lui demande d'accomplir une mission pour « *la cause* ». Il accepte et part l'exécuter, les services secrets russes à ses trousses. Poursuivi et poursuivants rivalisent alors d'astuce, cavalcadent et escaladent, provo-

quant la casse matérielle et humaine de rigueur. Que d'action, que de suspense !

La seconde trame se déroule en Afrique du Sud avec deux sympathiques héros que nous connaissons déjà pour les avoir vus cinq fois à l'œuvre ; le capitaine Benny Griessel et son partenaire, Vaughn Cupido, membres de l'unité d'élite de la police, les Hawks. Un ancien policier, Johnson Johnson, a disparu d'un luxueux train de tourisme (le fameux Rovos Rail qui va de Cape Town à Pretoria) dans lequel il effectuait un travail de garde du corps. Lorsque son cadavre est retrouvé sur le bas-côté, les autorités concluent à un suicide alors que nos deux héros possèdent assez d'éléments pour montrer qu'il a été assassiné et que, de plus, deux passagers du train ont disparu dans la nature avant qu'on puisse les interroger. Mais la volonté politique de dissimulation étant ce qu'elle est et les ordres étant les ordres, ils sont forcés de passer à une autre affaire, celle d'un vieil homme retrouvé « *suicidé* » dans sa cuisine. Dans ce cas, comme dans l'autre, rien ne colle. Griessel, Cupido et leur supérieure zouloue, l'autoritaire colonelle Mbali Kaleni, ne s'en laisseront cependant pas conter.

Meyer déploie ici ses talents : agencement serré des péripéties, compréhension des situations politiques et sociales, sens de l'atmosphère et de la complexité morale. Sans « *hard-boilisme* » sadique, mais avec humour, et une grande jubilation, il fait de *La proie* un bon livre d'aventures. Mais d'aventures plus vraies que fausses. En effet, en février 2018, les « *vrais* » Griessel et Cupido des Hawks, après la démission forcée du président Zuma, lancèrent une opération d'envergure contre les Gupta dans le cadre d'une enquête sur la « *captation de l'État* ». Depuis, mandats d'arrêt, mises en accusation, annulations de procédures, etc. se succèdent. Les Gupta sont réfugiés à Dubaï tandis que Zuma est parvenu, jusqu'à ce jour, à ne pas répondre aux dix-huit chefs d'accusation portés contre lui.

De quoi, pour Meyer, écrire une suite à *La proie* qui se déroulerait à nouveau en France et en Afrique du Sud. Laissons-lui carte blanche pour ses décors sud-africains, mais suggérons-lui, cette fois-ci, pour ses décors français, les pittoresques tours de la Défense, siège social de la société Thales impliquée dans une affaire de pots-de-vin versés à Zuma lors d'une coquette vente d'armes !

Ferdydurke ou la leçon de choses

Le sursaut est immédiat, dès qu'on ouvre Ferdydurke : « Ce mardi-là, je m'éveillai à "l'heure inerte et vide où la nuit va bientôt s'achever mais où l'aube ne pointe pas encore" ». La secousse adolescente, celle qui, à l'insu des adultes, institue le monde, traverse toute l'œuvre de Witold Gombrowicz, l'une des grandes voix discordantes de notre temps et des autres. Le saisissement est semblable à celui qu'on éprouve corporellement à lire les très rares « textes » qui comptent et « fendent la glace » : ceux de Kafka, de Rimbaud, l'Ernesto d'Umberto Saba ou le Lesbia Brandon de Swinburne.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Witold Gombrowicz

Ferdydurke

Trad. du polonais par Georges Sédir

Gallimard, coll. « Folio », 416 p., 9,10 €
[1973, 1998]

Dès la première phrase de *Ferdydurke*, il y a un défi – ici est utilisée la traduction de Brone publiée par Julliard en 1958, aujourd'hui condamnée, raison de plus pour y recourir. Le « je » qui parle (pas si loin du « il », K, de Kafka) est d'ores et déjà, « à l'heure inerte et trouble », hors jeu, hors des configurations sociales et le lecteur est d'emblée compromis. Dès la première page de *Ferdydurke*, tout est posé, à l'heure du réveil.

« *Mon corps éprouvait une peur mortelle dont l'oppression me gagnait l'âme.* » D'un coup, l'endessous est asséné, le héros de l'histoire est mis à nu et le lecteur avec lui. Tout comme le Josef K de Kafka, le « héros » de *Ferdydurke* est d'un coup arraché au « réel obligé » et plongé dans l'immédiat enfantin en sommeil sous la réalité. D'emblée, le *tierischer Ernst*, comme disent les Allemands qui s'y entendent, la « gravité animale », s'effondre devant la non-signifiante du réel quotidien le plus trivial. Le « rapt » est immédiat. Déjà, dans le *Journal* de 1956, Gombrowicz réglait, tout comme Nietzsche, son compte à l'esprit de sérieux : « *Croyez-vous que vraiment Socrate, Spinoza, et Kant furent des gens entièrement sérieux. Je déclare quant à moi que l'excès de gravité repose sur un excès contraire, celui de non-gravité* » (trad. Allan Kosko, éd. Christian Bourgois). Kant enfant, et tout reprend sa place. Toute l'écriture de Gombrowicz consiste à débusquer ce qu'il ne faut pas

dire, d'où le regard suraigu, infaillible, à la fois tendre aux êtres et impitoyable aux « idées ». Dans son *Journal*, c'est « le brave cucumard » qui se « trouve au "fondement" » de toutes choses (trad. Christophe Jesewski et Dominique Autrand, éd. Christian Bourgois) – par exemple, sa description si parlante de Royaumont, tome III (IX et XI), chapitre où il formule si bien la « *Loi de Gombrowicz* ».

Le propre de *Ferdydurke* est de coincer l'inavouable – je suis le vice qui me constitue –, sinon pourquoi jouerait-il cartes sur table dès le second paragraphe ? C'est tellement clair qu'on ne peut que faire mine de ne rien en entendre. « *De quoi avais-je rêvé ? Par un retour en arrière qui devrait être interdit à la nature, je m'étais vu à quinze ou seize ans – j'étais retombé en adolescence – et, debout sous le vent, sur une pierre, au bord d'une rivière, j'avais dit quelque chose... et je m'étais entendu... j'avais entendu ma voix enterrée de longue date, cette voix criarde de blanc-bec, j'avais vu mon nez inachevé sur un visage mou, translucide et mes mains trop grandes. Tout est cousu d'enfant.* »

Ferdydurke, c'est ce que Gombrowicz lui-même nomme la « frange verte » de l'individu. C'est autour d'elle que s'est construite son œuvre ; chacun sait de quoi « quinze ou seize ans » est fait. « *Regardez, quand s'achève l'enfant et que l'adulte n'est pas encore vraiment là, c'est-à-dire entre quatorze et vingt-quatre ans, l'homme jouit d'une sorte de floraison. C'est chez lui la seule période de beauté absolue.* » (*Journal*, tome III)

Le grotesque est une forme de clairvoyance, il démasque l'artifice. Dans *Ferdydurke*, il s'arme

FERDYDURKE, OU LA LEÇON DE CHOSES

d'infantile, il n'est pas sans ressembler au Jakob von Gunten de Robert Walser (le personnage et le titre du livre, devenu en français, on se demande bien pourquoi, *L'institut Benjamenta*) mais avec la feinte du comique en plus de l'ironie. Gombrowicz l'exprime avec une radicalité qui ne peut trouver ses mots qu'à l'envers, par rapetissement. Tout ancien pensionnaire – le personnage du livre est un homme de trente ans – rêve, à un moment ou un autre, d'un tel retour à l'interdit et au défi. Personne ne doit rien en savoir. *Ferdydurke* est entièrement construit sur le secret qu'il ne peut partager avec nul autre puisqu'il est le seul à être lui.

Ce n'est pas en soi que le « cucul » est redoutable, bien au contraire, il l'est simplement d'être repéré, identifié comme tel par les Pimko, savants de toutes sortes. L'environnement « pédagogique » n'a qu'un seul but : neutraliser le secret de l'adolescent, le priver de sa découverte, laquelle, pour lui-même, l'égale à Dieu. Il n'est rien au-dessus de la « volupté » qu'il se donne et qui justifie tout, le soustrait à tout et le console.

Toute l'adolescence consiste à cacher, avec passion et méthode, la découverte suprême, celle dont aucun adulte ne doit jamais rien savoir, découverte à la fois merveilleuse et terrifiante ; c'est bien ce que dit le chapitre XI. Le collège, c'est en permanence le viol de l'intimité adolescente (« *le viol psycho-physique de Siphon* ») par l'adulte. L'adolescent est exposé, à l'instant du spasme, à l'extrême danger d'être surpris par l'adulte, à moins que celui-ci ne soit complice, en ce cas il est nécessairement, lui aussi réduit et « cuculisé ». L'internat est bien souvent le lieu du rêve réalisé, le lieu de l'interdit nocturne en toute innocence. C'est ce que figure dans la littérature romantique allemande la mansarde, où s'institue la connaissance de soi (dans le domaine de la peinture, c'est le fameux violoniste à sa fenêtre, *Der Geiger am Fenster*, d'Otto Scholderer, au Städel de Francfort). Le collège permet tous les débordements de l'imaginaire, le dortoir est dominé par l'exorbitant. La mise à nu en est le contenu essentiel, c'est elle qui conduit la rêverie, tout y est possible, jusqu'au comble du clownesque. L'interdit s'y mue en farce.

Écrit avant 1937, à une époque où la pudibonderie victorienne du XIX^e siècle se manifestait encore avec force et où les châtiments corporels étaient la règle, surtout dans les internats, *Ferdy-*

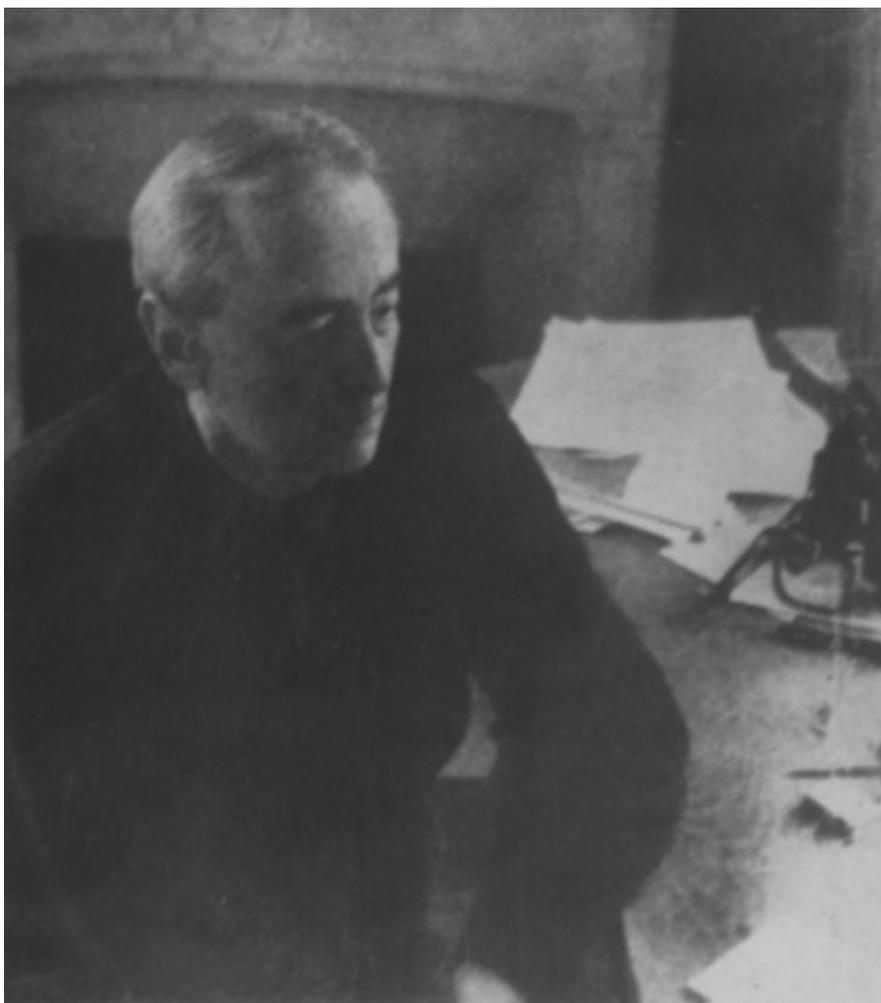
durke est le roman d'internat par excellence, avec tout ce que cela peut supposer de cocasserie, de canular et surtout de mélancolie, de « cafard » dans le vocabulaire des internes.

Dans ce roman, les mains parlent et on sait de quoi ; leur empan en dit long ; ce sont des mains « innocentes », elles reviennent à plusieurs reprises dans le livre, tout comme dans le *Journal*, mais retournées, des mains domestiquées par le dressage, « *cette forêt de mains tendues devant soi d'un geste conquérant, amoureux, heil, mains créatrices, sottises* » (*Journal Paris-Berlin*, trad. Allan Kosko, éd. Christian Bourgois, 1968), des mains soumises par la « pédagogie » dont on sait quels furent les effets sur l'Allemagne du XX^e siècle, des mains redoutables, « *des mains qui, à vrai dire, n'étaient plus occupées à tuer, mais à établir des graphiques, des barèmes, à résoudre des problèmes de fabrication ou de production. Et riches avec ça* ». Peut-être faut-il passer par ce *Journal Paris-Berlin*, à la fois hilarant et terrible, pour en arriver à l'aboutissement de *Ferdydurke*, comme démontage définitif de toutes les impositions prescriptives et « pédagogiques », sans qu'aucune soit visée en particulier (*Varia*, trad. Allan Kosko, éd. Christian Bourgois, 1978).

L'innocence est au cœur de *Ferdydurke*, dont il ne faut pas oublier que Gombrowicz dit : « *moi, Ferdydurke* » ; l'innocence n'est rien d'autre que le soi en réduction, osé selon un regard comme détaché, mais auquel rien n'échappe ; pourtant, les « innocents » sont « *toujours menacés par la sainte innocence, même lorsqu'ils juraient, violaient, torturaient, versaient le sang, tout cela afin de ne pas être innocents* ».

La honte est, une fois de plus, au cœur des choses : ne pas être innocent, cacher ce moi profond « *que je ne saurais voir* », en quoi Gombrowicz n'est pas si loin des orientations initiales de la psychanalyse. La honte révèle au grand jour la part inconciliable de la nudité d'être avec l'attente sociale. Comme l'auteur l'écrit dans *Cosmos*, une sorte de reprise « délocalisée » de *Ferdydurke* : « *la honte est de nature étrange, contradictoire: en se défendant contre une chose, elle l'attire dans la zone la plus intime, la plus confidentielle...* » (trad. Georges Sédire, éd. Juliard, 1966).

Jamais Jojo, le personnage central, ne donne prise aux instances diverses, aux conventions diverses, il ne leur résiste pas, il brandit simplement sa honte, son seul signe plausible, il les



Witold Gombrowicz,
l'auteur de « *Ferdydurke* »

FERDYDURKE, OU LA LEÇON DE CHOSES

minore. Les situations grotesques (par exemple, Pimko dans l'armoire) se succèdent, rien de sérieux n'est à prendre au sérieux. Le cocasse, le grotesque et le risible ne cessent d'effleurer le fond des choses qu'il ne faut révéler à aucun prix. Plus on en dit, moins on en montre : « *En vous faisant pénétrer dans les coulisses de mon être, je m'oblige à me retrancher dans des retraites plus profondes* », écrit-il (*Journal*, tome I). Le *Journal* dans son ensemble est à bien des égards un prolongement indéterminé de *Ferdydurke*. Il y a toujours oscillation chez Gombrowicz, que François Bondy appelait un « *clown lyrique* », entre maturité et infantilité.

La cuculisation par les dites « sciences humaines » est irréversible. Elles transmutent les esprits, les écartent définitivement d'eux-mêmes. Ce qui est essentiellement en cause, c'est la savantasserie des décideurs de pensée, n'oublions pas : « PLUS C'EST SAVANT, PLUS C'EST BÊTE », comme l'écrit Gombrowicz, en majuscules (*Journal*, tome III).

Ferdydurke n'est pas « du sérieux », pour ne pas laisser cette expression barboter dans l'ignominie. *Ferdydurke* est une réduction au degré commun, là où chacun rejoint l'autre, hors sens, mais de façon comique. Gombrowicz est à l'inverse du sacré majestueux et inaccessible dont on nous a tellement rebattu les oreilles pendant cinquante ans d'intelligentsia parisienne philosophico-collaborationniste. Gombrowicz, c'est l'esprit critique sous une figuration exemplaire. *Ferdydurke* incarne le rejet de toute autorité proclamée, de tout programme d'autorité, dût-il être philosophique. C'est fort déplaisant aux oreilles parisiennes, mais Gombrowicz est un successeur des grands mauvais esprits de l'Histoire, de La Boétie à Voltaire, il est de ceux qui, tels André Gide, viennent au secours d'Artaud alors que l'inverse est peu probable – en 1947, au Vieux Colombier, lors du fameux « Pour en finir avec le jugement de Dieu », érupté par [Artaud](#) au comble de la détresse ; seul Gide monta sur scène pour soutenir Artaud. Gombrowicz est un des rares esprits libres d'un siècle qui en a singulièrement manqué.

Divertimento pour voix et orchestre

Par un soir de printemps ou d'été, une quinzaine de penseurs se réunirent. Ils avaient choisi d'écouter ensemble le premier mouvement (Allegro con brio) de la Cinquième Symphonie de Beethoven. L'occasion d'échanger leurs impressions sur cette œuvre (familière à la plupart, inconnue de trois d'entre eux) et, plus généralement, de parler musique.

par Thierry Laisney

Personne n'osa rire lorsque Rousseau, le morceau à peine achevé, prétendit que tout cela ne valait pas son *Devin du village*. Il reprochait à la musique qu'il venait d'entendre d'être principalement gouvernée par la raison : « J'ai la faiblesse de me fier davantage à l'instinct et au sentiment. » Ensuite, la conversation put s'engager véritablement.

Nelson Goodman était le seul qui se fût muni de la partition. C'était selon lui indispensable, à partir du moment où l'on avait affaire à un système de symboles « allographique » ; ce n'est qu'en comparant l'exécution à la notation qu'on peut savoir si elle « exemplifie » l'œuvre. Pour Goodman, ce n'était pas le cas en la circonstance car une nuance n'avait pas été observée par les instrumentistes.

« Vous n'allez tout de même pas me dire, sous prétexte qu'une nuance n'a pas été respectée, que ce n'était pas la *Cinquième Symphonie* ! », protesta Sartre. « De toute façon, une œuvre musicale, on ne l'entend pas réellement, on l'écoute dans l'imaginaire : elle se donne comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence. » R. G. Collingwood concevait lui aussi la musique sous un angle très idéaliste : « C'est vrai, la musique, ce ne sont pas les sons produits par les exécutants ou ceux que nous entendons. Tout ce qu'on peut faire, c'est reconstruire pour nous-mêmes le morceau imaginaire qui existait dans la tête du compositeur. »

Pour Peter Kivy, qui se disait platonicien, les œuvres musicales étaient plutôt découvertes par les compositeurs qu'elles n'étaient créées par eux. Mais un autre problème le préoccupait : « Je n'arrive plus à me rappeler combien de fois ce mouvement fait entendre sa cellule rythmique génératrice – cette cellule, trois brèves-une

longue, qui confère au morceau son unité et tellement de force. Je l'ai pourtant écrit dans plusieurs de mes livres. Ce qui est sûr, c'est que la musique est bien l'art de la *répétition* ! » Cette histoire de nombre sembla éveiller l'intérêt de Pythagore, qui jusque-là n'avait cessé de regarder les étoiles dans le ciel.

« Une chose m'intrigue, dit Aristote. Dans quel mode cette musique est-elle écrite ? Son caractère énergique, son caractère de nécessité, dirai-je même, devrait lui faire adopter le dorien, mais je ne l'ai pas vraiment reconnu. » C'est Kivy qui se chargea de lui répondre : « Vous savez, entre le XVII^e et le XX^e siècle de l'ère chrétienne, la musique s'est à peu près réduite à deux modes, le majeur et le mineur. Ici, nous sommes dans la tonalité de *do* mineur. Les modes anciens n'ont plus cours. »

« J'ai apprécié, Aristote, que vous parliez de nécessité », enchaîna Schopenhauer. « Il y a quelque chose d'implacable dans cette œuvre. Vous connaissez ma façon de voir : la musique est une copie de la Volonté elle-même. D'où sa puissance. En outre, cette pièce de Beethoven me semble incarner la volonté humaine s'opposant au destin. C'est donc de la volonté à la puissance deux ! La musique, voyez-vous, n'exprime pas un sentiment particulier (ici, une volonté ou une énergie distincte) mais l'essence même de ce sentiment. »

Depuis un moment déjà, Susan McClary souhaitait prendre la parole : « Il y a une dimension de cette musique que vous occulterez complètement, c'est la domination sexuelle qu'elle trahit : un premier thème "masculin", un second thème "féminin" (à 45 secondes environ du début, je l'ai noté pour que vous puissiez vous y reporter), et, bien sûr, le triomphe du premier sur le second ! »

**DIVERTIMENTO
POUR VOIX ET ORCHESTRE**

« Il y a plus, renchérit Adorno. Pour moi, la "forme sonate", qui régit ce mouvement comme tant d'autres, représente l'instauration d'un ordre hégémonique. J'assimilerais volontiers le début de l'œuvre à l'avènement arbitraire d'un régime ; tout le déroulement du mouvement, avec la "réexposition" finale, a pour fonction de ratifier cet ordre nouveau, de le rendre légitime et inéluctable. Je dirai que la symphonie est une forme spécifiquement bourgeoise. En plus de la prédominance du premier thème, que Susan a évoquée, il s'agit d'asseoir la suprématie de la tonalité initiale. »



Les amis, de Lucien J. Simon (vers 1899)
© CC/Paris Musées/Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris, Petit Palais

« Peut-être, mais il y aurait de meilleurs exemples, répliqua Collingwood. Les toutes premières mesures se caractérisent au contraire par leur ambiguïté tonale : *mi* bémol majeur ou *do* mineur ? En revanche, il est vrai que le mouvement se termine dans la tonalité principale, *do* mineur, alors que la plupart des morceaux de la période classique qui sont en mineur concluent dans le ton "homonyme" majeur ; dans la *Cinquième*, il faut attendre le quatrième et dernier mouvement pour que, d'entrée, *do* majeur s'impose. D'une façon plus générale, je trouve que les propos qui viennent d'être tenus sont très intéressants mais qu'ils ne concernent pas *en propre* le morceau qui nous occupe. C'est différent de parler d'une *chose d'un certain genre* (sans jeu de mots) et d'une *certaine chose*. Bergson ajouta discrètement : « Oui, analyser, c'est exprimer une chose en fonction de ce qui n'est pas elle. »

Leonard Meyer n'était pas de cet avis : « On peut analyser une œuvre sans la noyer dans des généralités... » Roland Barthes glissa ces mots : « C'est en ce sens que je rêve d'un discours sur la musique qui ne comporterait pas d'adjectifs – la plus pauvre des catégories linguistiques. Aucun écrivain n'a bien parlé de musique. « Quant à moi, reprit Meyer, si vous m'autorisez à dire un mot de ma méthode d'analyse, j'ai une théorie fondée sur les *attentes* – frustrées ou satisfaites – des auditeurs. J'ai pu écrire que l'émotion ou l'affect survient lorsqu'une tendance à

réagir est retardée ou inhibée. Dans ce que nous venons d'entendre, je voudrais attirer votre attention sur un seul passage, ce solo admirable de hautbois (à 4 min 20 s du début) qui vient interrompre la marche de la réexposition (un demiton plaintif du même hautbois, à 15 s environ de la fin de l'*Allegro con brio*, est pour moi comme un écho de ce passage), un solo que rien, certes, ne pouvait laisser prévoir. »

« C'est en effet, prolongea Jenefer Robinson, le moment le plus étonnant – et sans doute le plus émouvant – de tout le mouvement. Il me conforte dans l'idée que la musique peut traduire – ou susciter – des émotions plus complexes que, par exemple, une vague nostalgie. Je ne sais pas si vous avez lu *Le guépard* de Lampedusa, ce solo de hautbois me fait penser à "*l'humble reproche des choses que l'on écarte*". À moins qu'il ne s'agisse d'une solitude sans espoir ? » Demeuré silencieux, Wittgenstein murmura alors : « Moi aussi, j'aurais bien aimé trouver une petite phrase qui cristallisât ma vie. »

Et chacun repartit dans son monde.

Christopher Okigbo, crieur public ou poète-tisserin ?

« Tout à coup me faisant loquace / comme tisserin / Convoqué dans le hors-jeu d'un / rêve remémoré » : ainsi commence le poème initial de la deuxième partie de *Labyrinthes*, unique recueil du poète nigérian Christopher Okigbo (1932-1967) : ce puissant ensemble, énigmatique en même temps que lumineux, vient de paraître en édition bilingue anglais-français, dans une traduction de Christiane Fioupou.

par Claude Mouchard

Christopher Okigbo

Labyrinthes

Édition bilingue

Trad. de l'anglais (Nigeria)

et présenté par Christiane Fioupou

Introduction de Chimamanda Ngozi Adichie

traduite de l'anglais par Mona de Pracontal

Gallimard, 224 p., 22 €

Okigbo commence à écrire dans le Nigeria encore colonie britannique (son indépendance ne datant que de 1960). C'est dans cet immense pays qu'en 1967 va se déclencher l'atroce guerre du Biafra – où Okigbo s'engagera et où il sera tué à trente-cinq ans, en pleine créativité.

« Si je n'apprends pas à fermer ma bouche je finirai bientôt en enfer,

Moi, Okigbo, crieur public, en même temps que ma cloche de fer. »

Ainsi sonnent, inquiétants, voire prémonitoires, les derniers vers du poème « Hourra pour le Tonnerre » (il faut admirer ce que la traductrice a réalisé pour la rime, « *to hell / my iron bell* » devenant « *en enfer / ma cloche de fer* »). Oui, elle aura été très tôt interrompue, cette œuvre poétique. N'aura-t-elle pas, de surcroît, couru le risque de rester localisée par et dans les circonstances où elle avait émergé ?

C'est bien le contraire qui s'est produit dans les décennies qui ont suivi : l'œuvre d'Okigbo s'est révélée essentielle pour maints autres écrivains, du Nigeria d'abord, mais aussi d'autres pays d'Afrique. Ainsi, dans le recueil posthume du Ghanéen Kofi Awoonor (1935-2013), *The Promise of Hope*, le poème « Lament of the Silent

Sisters » est-il dédié à « *Chris Okigbo, le célèbre poète tué dans la guerre civile au Nigeria* ».

Et voici le constat par lequel la romancière et essayiste nigériane Chimamanda Ngozi Adichie, née en 1977, conclut son introduction à *Labyrinthes* : « *Non seulement on apprend les poèmes d'Okigbo par cœur dans les établissements scolaires de tout le continent africain, mais les jeunes poètes d'aujourd'hui sont fortement influencés par lui. Les applaudissements continuent.* » Et c'est désormais au-delà de l'Afrique que s'étendent la réception et l'influence d'Okigbo, et qu'elles vont s'étendre encore, grâce notamment à ce volume, le premier en français.

Comment donc l'œuvre d'Okigbo avait-elle pu rester si peu présente en France ? Dans son *Anthologie négro-africaine* (1967), Lilyan Kesteloot lui réservait deux pages. Quelques traductions parurent dans la revue *Présence africaine*. Et, en 2016, dans le numéro spécial *Afriques 2* de la revue *Po&sie*, on pouvait lire des poèmes d'Okigbo traduits, déjà, par Christiane Fioupou (et présentés par cette dernière avec Sofia Dati).

Voici donc qu'enfin cette œuvre dense et rayonnante, brève et pourtant si ample, nous est rendue intégralement accessible. Christiane Fioupou a accompli un travail de traduction d'une rigueur et d'une intelligence poétique exceptionnelles. Elle a en outre écrit, pour cette publication, une vaste et indispensable étude (« Christopher Okigbo, poète-tisserin ») qui donne maints éclaircissements sur la très complexe situation historique dans laquelle écrivait Okigbo et où il s'impliqua jusqu'à perdre la vie.

Dans un texte daté de 1989 et paru dans *Éducation d'un enfant protégé par la Couronne* (traduit de l'anglais par Pierre Girard, Actes Sud, 2013), le grand Nigérian Chinua Achebe (qui vécut

**CHRISTOPHER OKIGBO, CRIEUR PUBLIC
OU POÈTE-TISSERIN ?**

jusqu'en 2013, et dont de nombreux livres – dont le fameux *Tout s'effondre* – ont quant à eux été traduits en français) évoque un événement littéraire crucial : « 1962 est l'année qui a vu se rassembler une génération remarquable de jeunes Africains et Africaines, auteurs en l'espace d'une décennie d'un corpus d'œuvres littéraires qui est aujourd'hui lu avec attention et fait l'objet d'une évaluation critique dans de nombreuses régions du monde. Cette année revêt une importance cruciale dans l'histoire de la littérature africaine moderne. Le rassemblement a eu lieu à l'université Makerere de Kampale, en Ouganda. [...] J'étais présent à Makerere avec ces jeunes écrivains pleins d'espoir et de confiance en eux-mêmes, mes confrères. J'ai entendu Christopher Okigbo, qui devait mourir quatre ans plus tard en combattant pour le Biafra, proclamer de sa voix haut perchée et gravement éraillée qu'il n'écrivait ses poèmes que pour les poètes ».

Parmi les « jeunes écrivains » présents à Makerere, il faut mentionner également un autre grand Nigérian, Wole Soyinka, Prix Nobel en 1986, qui fera une place à Okigbo dans son anthologie de 1975, *Poems of Black Africa*.

« DEVANT TOI, mère Idoto

nu je me tiens ;

devant ta présence aquatique,

un prodigue

appuyé contre un acacia,

perdu dans ta légende. »

Ainsi commence le poème sur lequel s'ouvre le livre : Idoto est une divinité igbo dont la rivière qui traversait le village d'Okigbo portait le nom. Mais voici que paraît plus loin une tout autre référence religieuse – évidemment chrétienne – au début du quatrième poème :

« CICATRICE DU crucifix

balafrant le sein »

Okigbo fut en effet élevé dans ou entre deux traditions : catholique et igbo. Ne doit-on pas déceler là une des origines de sa passion poétique des liaisons et tissages ? Certains critiques

(anglophones) ont pu parler de ses « montages » ou de ses « collages », voire de ce qui serait des jeux de « morceaux de verre brisés ». Et Okigbo lui-même ne nous fait-il pas voir, dans le poème « Initiations », tel « angle » à la « confluence des plans » ?

Combien ouverte – et libératrice de lumineux ou orageux possibles – aura donc été la réception, par le jeune Nigérian, de multiples héritages ! Depuis l'anglais, bien sûr : W. B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot (*The Waste Land* ne fut-il pas lu comme le poème de la modernité occidentale en Afrique non moins qu'en Asie ?), et aussi, arrivant au jeune Nigérian comme un vol abattu en pleine tempête, Hopkins et son *Naufrage du Deutschland*. Il faudrait mentionner également des auteurs italiens ou espagnols (Lorca par exemple). Et voici encore que Christiane Fioupou nous apprend qu'Okigbo « se réclamait explicitement » de Mallarmé : c'est, dit-il, le « bosquet arrosé d'accords » de « L'après-midi d'un faune » qui lui avait soufflé, dans *Silences*, « shallow sand banks / Sprinkled with memories » (« minces bancs de sable / Arrosés de souvenirs »). Et Christiane Fioupou mentionne aussi Tagore ou Ginsberg, Homère et la Bible ou l'*Épopée de Gilgamesh*, les contes igbos ou les chants de louange yorubas... et encore Joyce ou Melville.

Et puis il ne faut pas méconnaître la présence de la peinture (Picasso : « Guernica / Cette toile de sang ») non plus que, par-dessus tout, l'apport de la musique. Christiane Fioupou nous apprend qu'Okigbo était « mélomane, pianiste et clarinet-tiste de jazz, joueur de flûte igbo et occasionnellement de trombone ». Et Chimamanda Ngozi Adichie rapporte qu'interrogé sur les influences ayant contribué à l'écriture de son poème « Porte du ciel », il répondit : « Je travaillais sous le charme des compositeurs impressionnistes, Debussy, César Franck, Ravel ».

Que de défis, dès lors, pour la traductrice : « comment chez Okigbo, écrit Christiane Fioupou, traduire les rythmes d'une œuvre composite qui se structure, entre autres, sur la prosodie des classiques latins que le poète se plaisait à scander, sur la langue d'origine anglo-saxonne fortement accentuée et allitérative du poète anglais Gerard Manley Hopkins – le "rythme bondissant" [sprung rhythm] dont il se réclame – ou sur les langues à tons, comme la plupart des langues du Nigeria, dont l'igbo, sa langue maternelle ? »

**CHRISTOPHER OKIGBO, CRIEUR PUBLIC
OU POÈTE-TISSERIN ?**

Combien aériens et vivants, les rapports qui, dans certains poèmes d'Okigbo, se révèlent ou se créent ! Les vers s'enlèvent à jamais en train de se faire...

« *Loquace / comme un tisserin* », dit Okigbo. On le voit en effet tisser des relations libres comme l'oiseau tisserin qui tend des fils et y suspend des choses qui vont dès lors flotter :

« *Entre somme et réveil,*

J'accroche mes coquilles d'œuf »

Les si vives fragmentations d'Okigbo contribuent aux élans. Contre ou avec elles, les vers s'enlèvent et flottent ; les voici qui font danser, dans leurs liens précis quoique allusifs, des présences indéfiniment mouvantes, des enjeux familiers et lumineux (mais soudain chargés de mystères, voire de possibles cruautés) :

« *Et, comme dans une fièvre marine des globules d'angoisse fraîche*

d'immenses œufs d'or dépourvus d'albumine

déboulent sur notre balcon... »

Mais comment, refermant provisoirement le volume, ne pas emporter en soi (malgré soi ?) le poème « *Come Thunder* » – tout chargé de sentiments des atrocités qui vont se déchaîner au Biafra ? Dans l'élément même où sentir, penser, parler, agir – voire vivre ou mourir – seront venus s'entremêler avec les sensations atmosphériques issues des mouvements de la nature et d'autres sourdant de menaces politiques qui, encore innommées, devaient se réaliser en des cruautés à jamais innommables :

« *Une odeur de sang flotte déjà dans la brume de l'après-midi.*

La sentence de mort se tient en embuscade le long des couloirs du pouvoir ;

Et une grande chose redoutable tire déjà ferme sur les câbles de l'air libre,

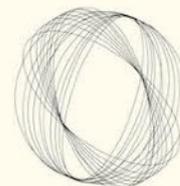
Une nébuleuse immense et incommensurable, une nuit d'eaux profondes –

DU MONDE ENTIER

**CHRISTOPHER OKIGBO
LABYRINTHES**

ÉDITION BILINGUE

POÈMES
TRADUIT DE L'ANGLAIS (NIGERIA)
ET PRÉSENTÉ PAR CHRISTIANE FIOUPOU
INTRODUCTION DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE
TRADUITE DE L'ANGLAIS (NIGERIA)
PAR MONA DE PRACONTAL



nrf

GALLIMARD

Un rêve de fer innommé et impubliable, un sentier de pierre. »

En 2014, le poète et romancier nigérian Ben Okri, né en 1959, répondant à une enquête en vue de la constitution d'un recueil intitulé *Poems That Make Grown Men Cry* (« poèmes qui font pleurer les hommes adultes »), nommait Christopher Okigbo, et mentionnait la dernière partie du volume *Labyrinths*. Cette ultime section porte un titre qui, fulgurant en une zébrure menaçante, consonne avec celui de l'ensemble du livre : « *Postscript / PATH OF THUNDER* » (« Post-scriptum / SENTIER DU TONNERRE »).

« *Le poète, dit Ben Okri, parlant, donc, de Christopher Okigbo, semble avoir franchi le bord de l'expérience ordinaire ; il semble avoir erré jusqu'en des constellations au dehors de ce que c'est qu'être un humain* ».

La grande affaire de leur vie

Sur les mille lettres conservées de la famille Brontë, l'édition française en a retenu un peu plus de trois cents, qui font la part belle à celle qui s'est tôt érigée en chef de famille et qui a survécu un moment à ses frères et sœurs et qui réclamait de l'invisibilité, mais pas trop...

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Famille Brontë

Lettres choisies

Préface de Laura El Makki

Traduction et édition de Constance Lacroix

Gallimard, coll. « Folio classique »

697 p., 9.70 €

En 1960 – je comprends son intérêt, voire son légitime étonnement –, Daphné Du Maurier, l'auteure de *Rebecca*, consacrait un essai au *Monde infernal de Branwell Brontë*, le frère imaginaire, épiléptique, sauvage modèle du Heathcliff des *Hauts de Hurlevent*, devenu alcoolique. Révérend, malheureux en amour, exalté, orgueilleux, perdu, à l'instar de ses sœurs, dans un froid presbytère du Yorkshire, égaré sur les lointaines collines de Haworth, « *un être aux passions ardentes, aux principes fragiles* ». Certain qu'il serait amené à faire son chemin dans la poésie, il écrivait à Wordsworth en 1837 qu'il suffirait d'« *une prose riche de sens et de science, quelques hardis et vigoureux coups d'essai pour [l]e distinguer dans [sa] profession, voilà ce qui me permettra de conserver l'attention du public ; et c'est alors seulement que la poésie pourra revenir me prêter son éclat et auréoler mon nom de gloire...* » Wordsworth, abasourdi par le ton de la lettre, et ses hyperboles, est « *écœuré par les flatteries grossières qui lui sont prodiguées* », au détriment de tous ses contemporains. Il choisit de ne pas répondre.

Pourquoi citer cet échange avant d'entamer la lecture des *Lettres choisies* ? Pour souligner l'aspect paradoxal de ladite correspondance, à savoir l'abnégation, la grande humilité, non dépourvue d'orgueil silencieux dont fait preuve le reste de la fratrie. Branwell semble le seul des Brontë à ne pouvoir envisager que la renommée, en tant qu'homme, ne lui soit d'emblée naturellement acquise.

(Certes, disposer d'« *une chambre à soi* » n'était pas encore un souhait pour celles qui prétendaient écrire, voire créer en 1840 – il leur fallait emprunter une identité masculine. Notons que l'essai homonyme de Virginia Woolf inquiétait certaines sommités masculines et littéraires anglaises en 1929 ; de même craignait-elle d'être incomprise.) Les femmes s'inventent des univers, des occupations, des biographies. Elles rêvent, à leur façon, de s'émanciper du carcan victorien, et/ou du joug du père, ou du mari. Que souhaite Charlotte Brontë ? « *Si une bonne fée s'offrait à exaucer un de mes vœux, voici ce que je demanderais : accordez-moi le don d'invisibilité – ce à quoi je ne manquerais pas d'ajouter : mais aussi le bon goût de ne pas en abuser.* »

Elle paraît d'un flegme et d'une nonchalance étudiés. « *Garder mesure en toute chose, c'est être sage* », écrit-elle à son amie de pensionnat, Ellen Nussey. « – *Garder mesure dans ses sentiments, c'est l'être suprêmement.* » Puis elle ajoute, en français dans la lettre : « *une grande passion est une grande folie* ».

Nulles extravagances. Nulles illusions romanesques ne nourrissent son existence : pour elle, riche de tant de projets inaccomplis, d'attentes vaines, de désirs d'indépendance semblables à ceux de Jane Eyre, parfois suivis d'épuisants épisodes de dépression, de « *migraines écrasantes* », de moments de mélancolie, seul le travail semble se substituer au dépaysement, à savoir les fréquents déplacements d'un lieu à l'autre – à la fausse allégresse, car c'est de lui « *que vient la guérison* », lui triomphe du chagrin le plus tenace lorsque « *la vie paraît amère, fugace – vide* ». Charlotte écrit ceci en juin 1849, à la disparition prématurée d'Emily et d'Anne (Branwell est mort auparavant de tuberculose, tout comme ses sœurs). Pourtant, ajoute-t-elle, « *ces deux êtres d'élite m'ont légué le noble héritage de leur souvenir* ». Elle ajoute que ce passé, « *objet immuable* », est à chérir intensément, car « *il ne*



Portrait de Charlotte Brontë en 1838

LA GRANDE AFFAIRE DE LEUR VIE

connaîtra pas le déclin – l’immortalité le soustrait à la corruption ».

Le recueil s’ouvre en 1821, à la mort de Maria Brontë, l’épouse et la mère. Il se clôt en 1855 avec la mort de Charlotte Brontë. L’édition a retenu trois cent dix lettres. La correspondance semble progressivement instruire une sorte de course forcenée, se déployant contre le temps, là où les mots comblent le vide peu à peu. Car si rien n’advient, la mort agit. Dès lors, il faut tenir, résister, écrire et vivre. Certes, par-delà le foisonnement, la multiplicité des lettres, par-

delà la nécessité, l’urgence qu’il y a à les écrire, par-delà les doutes, ces lettres manifestent, par la voix essentielle de Charlotte qui s’est érigée en chef de famille, un besoin impérieux : à savoir préserver un lien sensible, attentif, exigeant avec le monde extérieur comme avec soi-même. La lettre est à la fois ici le signe du lien sororal et tendre au sein de la famille Brontë, à la fois la matière « *obliquement* » littéraire, comme elle est un passage de témoin obligé, qui permet de « *conjuré le sort* ».

L’immortalité est-elle à ce prix ?

De la presse à l'infotainment

« Bâtonner » signifie, dans le jargon journalistique, recycler une dépêche à peine amendée pour la republier sous une nouvelle bannière. Le procédé, peu scrupuleux au premier abord, connaît pourtant un grand succès dans les rédactions web. Sophie Eustache, elle-même journaliste, fait le récit de l'effondrement moral du quatrième pouvoir en démocratie.

par Benjamin Tainturier

Sophie Eustache

Bâtonner.

Comment l'argent détruit le journalisme

Amsterdam, coll. « L'ordinaire du capital »

120 p., 10 €

Qu'est-ce qui mérite d'occuper une place dans l'espace médiatique ? Voilà le fil rouge tiré tout au long de l'ouvrage de Sophie Eustache, qui permet d'élucider les transformations profondes connues par le journalisme ces trente dernières années, et que résume parfaitement l'idée d'un glissement des « entreprises de presse » vers des « lieux de production de l'information ».

La nouvelle, le scoop, tout ce qui, hier, était dignement éligible au statut d'information médiatique, semble perdre aujourd'hui de plus en plus d'épaisseur, au point qu'un rien suscite un article. Les pratiques journalistiques sont désormais mues par un impératif d'occupation de territoire sur le web. Élargir « l'ensemble des espaces publicitaires disponibles » requiert une production médiatique pléthorique, si bien que, pour qualifier cette profusion de textes, on a débaptisé les « articles » pour ne plus parler que de « contenus ». L'information ne vaut donc plus que comme simple unité de sens, n'ayant d'autre fonction que d'honorer un contenant et d'accompagner des encarts publicitaires. « On avait une to-do list où chacun rentrait les sujets qu'il allait traiter, donc il en rentrait 5 ou 6 sur Game of Thrones, par exemple : une chronique sur le résumé de l'épisode, le résumé en GIF, ce qu'on attend pour la saison prochaine... toute une déclinaison d'articles ! », confie un jeune journaliste forcé à faire feu de tout bois et à imaginer pour un même sujet tout un kaléidoscope d'angles de traitement.

Cette perte de prestige de l'information bouleverse en profondeur l'organisation du travail journalistique : elle fait disparaître la salle de rédaction et apparaît le *desk*, sorte d'*open space* qui réunit toutes les chevilles ouvrières fortement précarisées dont la seule fonction est d'usiner des textes en série, au rythme de deux par heure environ. Les jeunes journalistes, ou « rédacteurs web » du *desk*, ne traitent que de données factuelles, ils ne font plus d'analyses, ni de reportages, ni d'enquêtes. Symptôme notable de cette déqualification du travail journalistique, la plupart des rédactions web n'organisent plus précisément leurs contenus selon des rubriques, tellement le fond des articles est standardisé, général.

Dans leur grande diversité, les médias du web se présentent donc davantage comme des catalogues de toutes les gloses possibles, à un moment donné, sur un état du monde. De là découle une nouvelle conception du métier de journaliste qui ne vise plus la vérité ou la description du monde social, mais qui consiste en une sorte de babillage continu, traitant l'information comme un prétexte, un expédient. La plupart des « contenus » ne visent en effet qu'à frayer dans l'océan du web des pages nouvelles et des encarts publicitaires.

Cette situation pousse très loin le constat que faisait déjà Günther Anders dans *L'obsolescence de l'homme* en 1956. Le philosophe y repérait le défaut de réalité dont souffrent les nouvelles que nous rapportent les médias. Ces informations répondent à des normes éditoriales et éthiques qui leur imposent de se présenter comme des prédicats privés de sujet : « Béziers : il bat sa femme à mort ». Au prédicat, ici la réalisation d'un meurtre et ses circonstances, ne correspond qu'un sujet proprement « fantomatique ». Mais un pas nouveau semble bien avoir été franchi dans le dépouillement du prédicat, qui, après avoir perdu son sujet, a aujourd'hui perdu l'intention dont il

DE LA PRESSE À L'INFOTAINMENT

procédait : il ne s'agit plus d'écrire sur quelque chose, mais d'écrire tout court, de produire *ad nauseam* et de noyer le journalisme dans cette grande intransitivité.

Sophie Eustache se plaît à rappeler la distinction que le poète Bernard Noël faisait dans *L'outrage aux mots* (P.O.L, 2010) entre censure et « sensure », le second terme remplissant la même fonction restrictive que le premier, débarrassant l'espace public de ses contenus les plus tendancieux, non plus en proscrivant certains discours, mais plutôt à grand renfort d'abus de langage, de néologismes abscons et d'approximations. Les contraintes formelles pesant sur les rédacteurs, conséquence évidente des contraintes temporelles qu'ils subissent, forcent le recours à une langue sèche, aux *topoi* et aux formules toutes faites. Puisqu'il faut écrire sur tout, sur d'autres « contenus », sur des tendances émergées des réseaux sociaux, alors prospère la « sensure » sur ces métadiscours et ces empilements de dires, éloignés de tout sujet tangible, orphelins de référent.

En matière de censure, il est évident que la dépendance de plus en plus importante des médias à l'égard des régies publicitaires, qui fondent près de 40 % du chiffre d'affaires total du secteur, justifie certains choix éditoriaux. Depuis les débuts de l'ère Bolloré, tout journaliste de Canal+ auteur d'un contenu à charge contre la gestion de l'Olympique de Marseille s'expose à des représailles de sa hiérarchie au motif que l'OM, comme BNP ou LCL, entretiennent des partenariats avec la chaîne. Le patron de la chaîne a dès lors beau jeu de se défendre de toute intention de censure, arguant plutôt d'une collaboration en bonne intelligence, où l'on aurait tort de se mettre ses propres partenaires à dos.

De fait, les pressions et charges mentales subies par les journalistes du *desk* compliquent le respect de certaines exigences journalistiques, comme la vérification ou le recoupement de données. Cela reconfigure en profondeur le régime de vérité en vigueur dans l'espace médiatique. En effet, la complexité du monde, l'opacité qui pèse sur de nombreux sujets, l'intrication des causes, font que bien souvent la vérité résulte davantage de normes d'assentiment que d'une parfaite adéquation entre le réel et les représentations. Au rythme des contre-enquêtes, les contre-vérités abolissent fréquemment les anciennes conclusions, et ainsi progresse l'histoire des affaires.



Dictée d'un article au bureau étranger du *New York Times* (1942) © Library of Congress

Nantie d'un certain prestige et d'un solide maillage de correspondants, l'agence France-Presse, dont il est absolument commun pour nombre de médias de recycler les dépêches, s'est ainsi positionnée comme l'autorité détentrice de la vérité journalistique : « *Les travaux de Julia Cagé, Marie-Luce Viaud et Nicolas Hervé ont démontré que 64 % des publications reprenaient tout ou partie de textes déjà publiés ailleurs, sans jamais citer la source originelle.* »

Fabriquée *de facto* par nombre de journalistes conduits, faute de temps, à bâtonner les textes succincts des dépêches, ce quasi-monopole de l'AFP sur la production originale d'information, dans le domaine francophone, condamne une grande partie du monde médiatique à un traitement univoque de l'actualité. Le *fact-checking* agit, dans ce contexte, comme instance de confirmation délivrant les brevets d'authenticité. Or, pointe Sophie Eustache, le *fact-checking*, tout en couronnant une forme de journalisme de canapé, repose sur « *une vision bornée et technocratique de la politique [...] où le changement n'est concevable que dans le cadre institutionnel existant* ».

« Sensure » et univocité : voilà donc les deux pièges qui enferment le journalisme aujourd'hui, qui tarissent la langue au point de la rendre tellement sèche qu'elle deviendra muette. Malmenés au sein du mouvement des Gilets jaunes, certains journalistes ont entrepris leur autocritique. Et si, avant de fonder des conseils de surveillance, des autorités suprêmes chargées de rappeler les journalistes à leur sacerdoce, on les considérait à nouveau pour ce qu'ils sont : des gardiens, sinon des guérisseurs, du langage ?