

A black and white portrait of a man with dark hair, wearing a dark tuxedo jacket, a white dress shirt, and a patterned bow tie. He is looking slightly to the left of the camera with a subtle smile. The background is dark and out of focus.

**EN**

Numéro 116  
du 18 novembre  
au 1<sup>er</sup> décembre 2020

# Somptueux Boulgakov

**Numéro 116**

**Retraduction.** Que font les nouvelles traductions des grandes œuvres ? Elles donnent à des livres des surcroît de vie, une vie continuée et renouvelée. C'est ce que nous proposent André Markowicz et Françoise Morvan aujourd'hui, avec leur somptueuse interprétation du *Maître et Marguerite* de Boulgakov, la troisième traduction de ce roman en langue française.

**Retour aux origines.** Au début de la photographie, avec l'ouvrage de Steffen Siegel, 1839. *Daguerre, Talbot et la publication de la photographie*, qui revient sur cette invention inouïe et sur la perception et la nature de cette image nouvelle et dont nous rendrons compte le 27 novembre. Au cœur des manuscrits produits dans les fosses des crématoires, avec la première édition allemande complète des textes de Zalmen Gradowski : un événement philologique et critique pour cet acte de résistance et de commémoration reproduisant jusqu'au souffle, jusqu'aux soupirs et silences inscrits sur la page de Gradowski (ce sera le 21 novembre).

**Retour critique.** Nous avons été très nombreux à aimer *Thésée* de Camille de Toledo (encore aujourd'hui sur la dernière liste du prix Goncourt). Cécile Dutheil de la Rochère a dit dans nos colonnes l'émotion suscitée par cette lecture à laquelle nous avons été nombreux à adhérer. Trois mois plus tard,

certain.es ont un regard différent et ont souhaité affirmer que la critique, c'était aussi montrer des différences de points de vue. *En attendant Nadeau*, comme journal, souhaite mettre en avant l'exercice pluraliste des différences d'appréciation et est heureux d'ouvrir un débat contradictoire qui touche ce que nous appelons littérature aujourd'hui : qu'est-ce qui nous émeut, qu'est-ce qui nous fait réfléchir ? Le débat ouvert ici par Claire Paulian va — nous l'espérons — au-delà de la question de l'évaluation ou du jugement. Nous aimons la littérature pour ce qu'elle produit de légende qui nous aide et nous construit. Mais pourquoi ne lisons-nous et ne valorisons-nous aujourd'hui que ce qui porte le sceau du réel, du témoignage, de l'attestation ? Alors, histoire ou légende ? Comment s'en sortir ?

**Réflexions.** Sur ce que les sciences humaines disent de la police, sur la politique avec l'édition critique des écrits de Cornélius Castoriadis, sur Haïti avec la biographie de Toussaint Louverture et les poèmes de Jean d'Amérique, sur les discours d'extrême-droite avec le livre de Sébastien Fontenelle.

**Récréations.** Avec des romans réjouissants comme *Aller avec la chance*, d'Iliana Holguín Tedorescu, *Fille, femme, autre*, de Bernardine Evaristo ou *Dernier bateau pour Tanger* de Kevin Barry.

*T. S., 18 novembre 2020*

**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 Bouyssi, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, 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 : Mikhaïl Boulgakov (1926)*

**Secrétaire de rédaction**

Pierre Benetti

**Édition**

Raphaël Czarny

**Correction**

Thierry Laisney

**Contact**

[info@en-attendant-nadeau.fr](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

- p. 4 Mikhaïl Boulgakov**  
Le Maître et Marguerite  
par *Christian Mouze*
- p. 6 Bernardine Evaristo**  
Fille, femme, autre  
par *Steven Sampson*
- p. 9 Kevin Barry**  
Dernier bateau pour Tanger  
par *Claude Fierobe*
- p. 11 Alain Joubert**  
L'autre côté des nuages  
par *François-René Simon*
- p. 13 Disques (22)**  
par *Adrien Cauchie*
- p. 15 Nabil Wakim**  
L'arabe pour tous  
par *Santiago Artozqui*
- p. 18 Jean d'Amérique**  
Atelier du silence  
par *Khalid Lyamlahy*
- p. 20 Devizoomons ! (3)**  
par *Nathalie Koble*
- p. 21 Camille de Toledo**  
Thésée, sa vie nouvelle  
par *Claire Paulian*
- p. 26 Iliana Holguín Teodorescu**  
Aller avec la chance  
par *Cécile Dutheil de la Rochère*
- p. 28 David Dufresne**  
Un pays qui se tient sage  
par *Vincent Milliot*
- p. 31 Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.)**  
Le magasin du monde  
**Bruno Cabanes**  
Fragments de violence  
par *Thierry Bonnot*
- p. 34 Sébastien Fontenelle**  
Les empoisonneurs  
par *Pierre Tenne*
- p. 36 Zalmen Gradowski**  
Die Zertrennung  
par *Marianne Dautrey*
- p. 40 Bathos-Care (3)**  
par *Collectif Prenez soin des traductions*
- p. 42 Miguel Bonnefoy**  
Héritage  
par *Federico Calle Jorda*
- p. 44 Olga Tokarczuk**  
Le tendre narrateur  
et Histoires bizarroïdes  
par *Jean-Yves Potel*
- p. 47 Anees Salim**  
Les descendants  
de la dame aveugle  
par *Claude Grimal*
- p. 49 Jacqueline Chabbi et Thomas Römer**  
Dieu de la Bible,  
Dieu du Coran  
par *Marc Lebiez*
- p. 52 Pierre Brévignon**  
Le groupe des Six  
par *Jean Lacoste*
- p. 54 Devizoomons ! (4)**  
par *Nathalie Koble*
- p. 55 Le vif de l'art (4)**  
par *Paul Bernard-Nouraud*
- p. 57 Sudhir Hazareesingh**  
Toussaint Louverture  
par *David Castañer*
- p. 60 David Quammen**  
Le grand saut  
Quand les virus animaux  
s'attaquent à l'homme  
par *Maurice Mourier*
- p. 62 Steffen Siegel**  
1839. Daguerre, Talbot  
et la publication  
de la photographie  
par *Roger-Yves Roche*
- p. 64 Jacques Abeille**  
Les carnets de l'explorateur perdu  
et La vie de l'explorateur perdu  
par *Sébastien Omont*
- p. 66 Bathos-Care (4)**  
Traduire « Prenez-soin  
de vous » en portugais  
par *Collectif Prenez soin des traductions*
- p. 68 Véronique Blanchard et Mathias Gardet**  
La parole est aux accusés  
par *Philippe Artières*
- p. 70 Cornelius Castoriadis**  
Écologie et politique et  
Sur la dynamique du capitalisme  
par *Philippe Caumières*

### 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](#).

## Somptueux Boulgakov

***Une traduction n'est pas la rivale d'une autre traduction, mais une fleur ajoutée au bouquet, ou bien, si l'on préfère, un falerne au banquet. André Markowicz et Françoise Morvan donnent à respirer de nouveau et à déguster la magie de Boulgakov. On s'y adonne volontiers et on s'y engloutit. Pour un écrivain, un poète, un traducteur, partant pour le lecteur, la mort des mots n'existe pas.***

par Christian Mouze

---

Mikhaïl Boulgakov

*Le Maître et Marguerite*

Trad. du russe par André Markowicz

et Françoise Morvan

Inculte, 559 p., 22,90 €

---

« *Quand les orages cessèrent et qu'arriva l'été torride, apparurent dans le vase ces roses tant attendues et qu'ils aimaient tant. Celui qui se désignait comme le maître travaillait fiévreusement à son roman, et ce roman engloutit également l'inconnue.* » Parce que les mots ne perdent rien de la vie, que ceux-là sans celle-ci resteraient mécaniques puis inertes. L'édition ne manque pas de livres machines pour mauvais sommeils.

Cependant Boulgakov avertit et rassure : « *les manuscrits ne brûlent pas* » et leur mort n'existe pas. Gogol n'a rien pu brûler du génie qu'il nous laisse. La mort n'est ni pour lui ni pour Boulgakov, qui n'envisageait même pas de voir publier son roman ; ni même pour un Maïakovski (qu'on le lise !) qui, à sa manière, ne flattait pas le régime et la société que celui-ci tirait au forceps. Et tant, tant d'autres de cette Terre et ses siècles : la mort les a emportés et les emporte sans réussir à prendre et dissoudre comme une chair leur œuvre.

Mikhaïl Boulgakov, à travers son œuvre, interroge les Temps. Il interroge l'Histoire et les Écritures. Celles-ci ne sont pas Celle-là. Elles portent un enseignement. Elles veulent le transmettre. Elles ne se soucient pas d'être ou de n'être pas historiques. À l'Histoire de leur répondre ou non, c'est son affaire, et le héros Woland, personnage complexe (qui, plus précisément que le mal à l'état pur, représente une volonté d'ajustements à défaut de réelle justice), peut y agir tout à son aise.

La force de Boulgakov est d'interroger historiquement les Écritures, de les récrire en les dépouillant de leur caractère sacré, afin que l'homme puisse comme y respirer plus humainement, et mieux y reconnaître sa vie et ses souffrances. En tout cas, revenir à la Terre et à soi : « *Puissance de l'au-delà ou pas de l'au-delà – quelle importance ? J'ai faim.* » C'est Marguerite qui parle au Maître. C'est l'être humain qui parle tout bonnement avec sa faim. De cette faim quotidienne, et sous son poids on vit, on écrit, on meurt sans l'avoir assouvie, car elle déborde toujours.

C'est ainsi que, dans les années 1930 et le Moscou de Staline mais aussi de Boulgakov (cela, il ne faut pas l'oublier), un poète officiel en arrive à dire : « *C'est autre chose que je veux écrire.* » Cette voix au cœur du roman de Boulgakov, d'autres voix, au cœur même du mauvais roman de la terreur des années trente en URSS, d'autres voix, rares sans doute, mais réelles, cachées, voire inavouées à elles-mêmes, lui faisaient écho. Aujourd'hui, pourquoi pas, c'est toujours autre chose que les écrivains peuvent désirer être, dans les bruits et les querelles de leurs cercles et de leur temps : y prendre part n'oblige pas à s'y identifier. Mais on ne pourra jamais faire qu'une écriture ne soit pas d'abord par elle seule une source de vie et de liberté.

On ne pourra jamais non plus réduire *Le Maître et Marguerite* à la seule intention critique et satirique pourtant là et bien là, mais elle n'est pas l'unique motrice : le projet de Boulgakov a davantage d'envergure. L'écriture est en quelque sorte plus profonde que notre terre sociale. Et négligeant les lavabos de louanges ou d'indignation, elle commence réellement là où l'on ne peut plus se laver les mains, mais où avec sa poussière il faut bien s'avancer seul.

## SOMPTUEUX BOULGAKOV

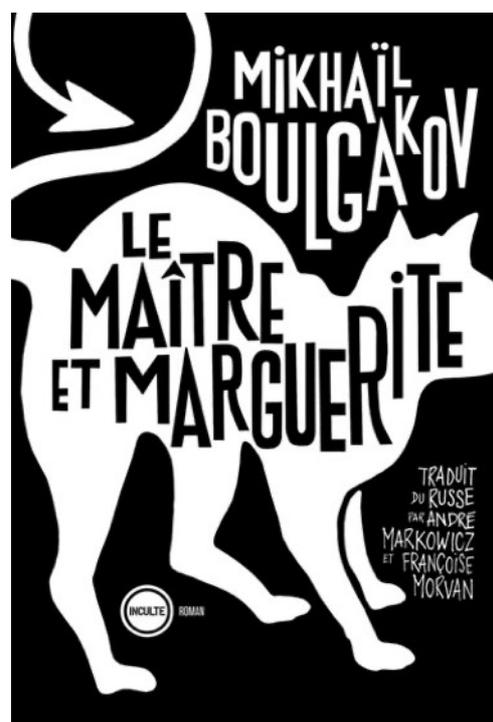
*Le Maître et Marguerite* déploie et alterne deux écritures somptueuses : la première, tout échevelée, suit les frasques et les jeux tragiques et drolatiques qui mettent sens dessus dessous le Moscou des années Staline ; la seconde, grave et hiératique, rapporte les temps d'une vérité que Boulgakov sécularise et arrache aux interprétations et récits officiels des Églises. La première est une satire ludique et déchaînée : elle court les rues, les places, les immeubles de Moscou. La seconde visite Ierchalaïm (Jérusalem) et ses alentours, met face à face le procureur Ponce Pilate et Ieshoua, emprunte les sentiers accablés de touffeur ou bien nocturnes de Gethsémani. Soleil et orages insoutenables, places vociférantes ou vides, nuits coupe-gorge. Mais c'est à la nudité aérienne et moqueuse de Marguerite que Boulgakov donne son consentement et abandonne la magie de sa langue.

Marguerite n'est à l'aise que nue, libre de corps et d'esprit, pour ne demeurer offerte qu'au seul Maître. Elle n'évite pas Satan, jusqu'à ce que son chemin par lui-même s'en écarte : elle n'a pas peur. Elle ne craint que pour le Maître, ses manuscrits et son gîte terrier. Elle protège l'écriture du Maître, elle est la gardienne et la bonne fée de son feu, le feu même de Boulgakov, transmis chez nous d'une traduction l'autre, depuis les années soixante du siècle dernier. *Le Maître et Marguerite* a paru pour la première fois en français (aux éditions Robert Laffont, en 1968) dans une traduction de Claude Ligny. Vint ensuite la traduction de Françoise Flamant (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002). Toutes deux encore vivantes et, à ce titre, incomparables. « *Le vivant est incomparable* », écrivait [Mandelstam](#).

Le travail d'André Markowicz et Françoise Morvan ajoute aujourd'hui une note à la fois originale et contiguë. Il n'y aura jamais de statut définitif d'un texte à travers une traduction qui additionne sa fonction propre à l'œuvre originale. Celle-ci est un fruit immuable, unique. Chaque traducteur l'exprime, selon sa main qui s'applique en même temps à modeler un analogue.

« *Au déclin d'une chaude journée de printemps, sur la promenade de l'étang du Patriarche, apparurent deux citoyens.* » (trad. Claude Ligny)

« *Au déclin d'un après-midi de printemps torride, deux citoyens débouchèrent de compagnie sur le square des étangs du Patriarche.* » (trad. Françoise Flamant)



« *Par un torride crépuscule de printemps, au bord des étangs du Patriarche, parurent deux citoyens.* » (trad. André Markowicz et Françoise Morvan)

C'est la première phrase du roman. Une traduction se fait avec les mots de toujours et un moment présent. Le lecteur arrive à son heure, et le guide traducteur se présente de lui-même. Avec son corps et ses mots. C'est en quelque sorte un aventurier. Il porte sa légitimité. Personne d'autre n'y peut rien. Le dernier mot du roman, chez nos trois traducteurs, est : « Ponce Pilate ». Un nom toujours évocateur. Des crimes de son époque un écrivain ne peut se laver les mains. En Union soviétique, plus d'écrivains qu'on ne croit, et bien plus que ceux que l'on cite toujours, l'ont prouvé.

La petite chambre de Moscou où écrivit et mourut Boulgakov s'est révélée citadelle, « *mont sacré, superbe d'élan* » : Staline n'a pas osé la prendre, ni en descendre la gloire de l'écrivain. Il ordonna à son secrétariat de téléphoner un jour de mars 1940 : « *Est-il vrai que le camarade Boulgakov est mort ? – Oui, c'est vrai. On raccrocha* (1). » Un doute libérateur.

1. Sergueï Ermolinski, introduction à *Le Maître et Marguerite*, Robert Laffont, 1968. Signalons aussi, dans l'édition Inculte, les notes peu nombreuses, brèves, précises d'André Markowicz et Françoise Morvan : elles éclaircissent des points de la lecture sans en rompre le charme.

## Douze voix

**Fille, femme, autre, roman de Bernardine Evaristo ayant remporté le Man Booker Prize 2019, est un long poème en prose mettant en scène les histoires et les pensées d'une douzaine d'Anglaises. On trouve des échos de Dos Passos et de Joyce dans cette magnifique mosaïque polyphonique, une forme à la hauteur de la complexité contemporaine.**

par Steven Sampson

---

**Bernardine Evaristo**

*Fille, femme, autre*

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Françoise Adelstain

Éditions du Globe, 480 p., 22 €

---

Un chœur dodécaphonique, composé presque exclusivement de voix noires ou métisses, s'exprimant l'une après l'autre sur autant de chapitres. Le propos est simple : c'est la polyphonie créée par ce mélange de voix riches, ludiques et joyeuses. La mise en page convient, les phrases s'étirant et s'épuisant, disparaissant sans ponctuation finale, telle une pensée, avant de se reprendre après un retour à la page, tout en lettres minuscules, à part les noms propres : seuls ils émergent du flux de conscience, affirmant leur liberté, leur identité.

L'identité : une douzaine de personnes à la recherche de la leur. Elles s'interrogent, elles se réfèrent à leurs consœurs, elles empiètent sur les chapitres voisins, brouillant les pistes, montrant à quel point les êtres humains sont sociables et interdépendants. Nous partirons de la lettre A – pour Amma –, en rendant hommage à la ponctuation poétique de Bernardine Evaristo, si emblématique de l'être en quête d'une révélation, afin de grandir et devenir majeur, voire digne d'une majuscule :

**Amma** : auteur de *La Dernière Amazone du Dahomey* dont la première aura lieu ce soir, avec mille personnes présentes dans la salle, fournissant le cadre temporel du roman

jusqu'il y a trois ans elle vivait en marge, puis elle a intégré le National Theatre après l'embauche de sa nouvelle directrice

maintenant Amma a deux amantes blanches, n'ayant jamais vraiment remplacé Dominique, son amour de jeunesse ainsi que sa partenaire, l'administratrice de la compagnie dont Amma était directrice artistique

**Yazz** : fille d'Amma, dix-neuf ans, présente dans la salle avec deux membres de sa bande de l'université, les Non-baisables

elle étudie la littérature anglaise et projette de devenir journaliste

Yazz jette un regard cynique sur l'assistance, dont les amies lesbiennes de sa mère (« *les habituelles têtes grises* ») ainsi que Roland,

le donateur de sperme homosexuel ayant participé à sa conception, assis dans un costume Oswald Boateng typique de ses goûts vestimentaires luxueux alors qu'il refuse de financer les études de sa fille

elle se désespère de trouver un amoureux – les garçons de son âge sont obsédés par la pornographie – et, en attendant, elle a un « *plan cul* », un doctorant américain dénommé Steve (aucun rapport dans la vie réelle avec Steven Sampson !), qui est infidèle à sa petite amie demeurée à Chicago

**Dominique** : partie il y a trente ans en Amérique, elle est née à Bristol d'une mère afro-guyanienne et d'un père indo-guyanien, avant de rencontrer Amma à dix-huit ans, la seule autre personne de couleur dans leur école d'art dramatique très orthodoxe

elle a traversé l'Atlantique pour suivre Nzinga, rencontrée à la gare de Victoria à l'heure de pointe

**DOUZE VOIX**

à l'instant où celle-ci « *se faisait renverser par le rouleau compresseur des banlieusards déterminés à prendre leur train à n'importe quel prix* »

les lesbiennes aussi s'avèrent être parfois dominatrices et sadiques, comme Dominique l'apprendra à ses dépens dans le Texas, où elle tombe sous l'emprise de sa compagne et de son projet de construire des maisons en rondins « *su des tétoires de femmes* »

**Carole** : Contrairement aux autres héroïnes, Carole travaille dans le milieu de la finance

pourtant elle est idéaliste, elle suit les marchés asiatiques et africains, en essayant de se convaincre du sens de son activité

lors des rendez-vous avec de nouveaux clients, ils sont étonnés de découvrir l'identité de leur interlocutrice

elle revit ainsi le mépris qu'elle a toujours connu

surtout à l'âge de treize ans et demi, le soir où elle assistait à sa première fête, dans la maison de LaTisha

après avoir bu plusieurs verres de vodka-citron sans sentir les 40 % d'alcool,

elle s'est laissé guider par Trey, le frère aîné de son amie Alicia, à Roxleigh Park

où à son étonnement elle se retrouva nue, allongée par terre, les yeux bandés, les bras immobilisées au-dessus de sa tête, pour subir l'invasion de Trey et sa bande

**Bummi** : La mère de Carole, elle n'avait pas prévu les désavantages de la réussite de sa fille, de son éducation dans une université célèbre construite pour les riches

sa fille avait tendance à oublier qu'elle était nigériane, elle se prenait pour une Anglaise

les Anglais, aux yeux de Bummi, sont dans le gaspillage, ils payent des sommes astronomiques pour des produits alors que les immigrants sont pratiques et frugaux

**LaTisha** : elle est responsable du rayon fruits et légumes d'un supermarché,

habillée dans son uniforme : pantalon bleu marine avec pli sur le devant, gilet bleu marine, chemise blanche fraîchement repassée

c'est le prix à payer pour ne pas avoir supporté l'autorité à l'école

sa révolte fut-elle liée au départ de son père, qui a quitté le domicile sans avertissement lorsqu'elle était adolescente ?

elle avait annoncé à ses amis qu'il était mort d'une crise cardiaque

à dix-neuf ans elle était déjà mère de deux enfants

puis est arrivé Trey, le violeur de Carole, devenu père de « *l'enfant numéro 3* »

**Shirley** : fille d'ouvriers, elle a toujours été attirée par les Noirs, et a été adoptée par l'équipe d'Amma au lycée, la seule Blanche de sa bande

elle est enseignante à Peckham, l'école pour filles et garçons,

la seule de sa fratrie à avoir réussi

ses parents sont fiers qu'elle soit allée à l'université pour y étudier l'histoire et ensuite passer une licence en sciences de l'éducation

elle cherche à rendre l'histoire amusante et pertinente, mais ce n'est pas évident, surtout en face de « *petits bougres* » qui arrivent avec des images de svastikas collées sur leurs boîtes à crayons et des badges du National Front sur leurs blousons

elle leur montre des photos de Bergen-Belsen

elle doit aussi affronter sa collègue Penelope Halifax, adepte de la thèse selon laquelle l'intelligence serait innée, et qui pense que la moitié des gosses devraient être exclus temporairement ou renvoyés, tellement ils ont « *l'esprit bouché* ».

**Winsome** : née à la Barbade, mère de Shirley, elle adore être entourée par sa famille et leurs amis, dont Amma, meilleure amie de sa fille

elle ne comprend pas l'insatisfaction de celle-ci,

elle qui a abîmé sa santé en travaillant sur la plateforme d'un bus à impériale, exposée à la pluie, à la neige, à la grêle,

**DOUZE VOIX**

accablée par le poids d'une lourde poinçonneuse accrochée à son cou et une sacoche à billets autour de la taille

**Penelope** : adversaire de Shirley, elle a appris à seize ans qu'elle n'était pas la fille biologique de ses parents, qui ne lui ont jamais dit qu'ils l'aimaient

elle avait été déposée dans un berceau sur les marches d'une église,

anonyme, non identifiée, mystérieuse

elle « *fondit* » sur Giles, peu après avoir senti son identité « *exploser en fragments épars* »,

le « *piéger* » devint son obsession, et elle finira par épouser ce capitaine de l'équipe de rugby du lycée de garçons

mais Giles ne voulait pas qu'elle travaille, et, lorsqu'elle a insisté, il l'a quittée, lui laissant la maison

**Megan/Morgan** : son père vient de Malawi, où tout est réparable : montres, stylos, meubles, vêtements, lampes, vaisselle cassée « *recollée façon puzzle* », et même sa fille

Megan est un mélange d'Éthiopienne, d'Afro-Américaine, de Malawienne et d'Anglaise

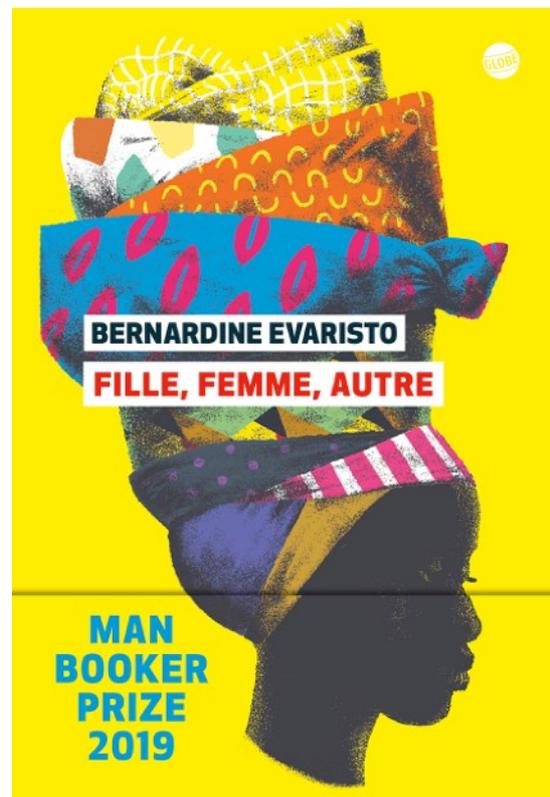
à seize ans, dégoûtée par son corps, elle s'est rasé les cheveux, a mis des chaussures d'homme, et se sentait soulagée que les hommes aient arrêté de la regarder

lors des élections à la fin de l'année scolaire, elle a eu deux titres : plus virile et plus laide fille de sa classe

elle a trouvé un poste dans un McDo, a commencé à se goinfrer de poulet, de fromage, de frappés au chocolat belge, jusqu'à sembler prête à « *éclater comme un ballon hyper gonflé* »

elle passait ses soirées dans Quayside où elle ingérait cocaïne, crack, kétamine, cannabis, LSD et ecstasy

elle a rencontré Bibi, né homme et devenu femme, et, sous son influence, Morgan (ex-Megan) s'est défini de genre neutre



**Hattie** : arrière-grand-mère de Megan/Morgan, à quatre-vingt-treize ans elle est aussi arrière-arrière-grand-mère

ses descendants ont l'air plus blancs que noirs, parce que ses enfants ont épousé des Blancs

**Grace** : mère de Hattie, fille d'un marin abyssinien et d'une mère anglaise qui avait à peine seize ans quand elle est née et qui fut rejetée par son père pour avoir donné naissance à une métisse

devenue orpheline très jeune lorsque sa mère meurt d'une tuberculose

donc élevée dans un foyer pour jeunes filles à la campagne avant de devenir femme de ménage

sa fortune a changé quand, tels les fils d'Israël, elle rencontre Joseph

accueillie par lui, elle devient son épouse et la maîtresse de sa ferme

Lorsque l'ultime voix s'éteindra, celle de Grace, il y aura une fête, un instant de grâce où les héroïnes se retrouveront dans une salle du National Theatre pour féliciter la dramaturge de la réussite de *La Dernière Amazone du Dahomey*. Si cette pièce raconte la résilience de femmes soldates dans le Bénin du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman, lui, célèbre celle d'un peuple métissé du XXI<sup>e</sup>.

## En attendant Dilly

***Deux malfrats irlandais – passé chargé et avenir improbable – espèrent voir arriver Dilly au terminal des ferries d’Algésiras. On tue le temps comme on peut : souvenirs de vies faites de délits, de combines, d’arnaques, entre came et alcool ; mais aussi de passion brûlante, d’amour sincère, et de folles contradictions, tentatives pour jeter l’ancre suivies de fuites éperdues.***

par Claude Fierobe

---

Kevin Barry

*Dernier bateau pour Tanger*

Trad. de l’anglais (Irlande)

par Carine Chichereau

Buchet-Chastel, 266 p., 21 €

---

Les ferries arrivent ou repartent. Maurice le borgne et Charlie l’éclopé, la cinquantaine l’un et l’autre, ne se lèvent de leur banc que pour boire quelques verres au bar : il faut bien alimenter la nostalgie ou l’amertume.

Au point de départ des nouvelles ou des romans de Kevin Barry, souvent un lieu, une ambiance, ou encore ce qu’il appelle une « vibration ». Dans *Dernier bateau pour Tanger*, le lieu s’est imposé à lui : il le connaît, il a ressenti lui-même la violence latente de ce terminal « *qui pue les corps fatigués et la peur* ». Maurice attend Dilly, vingt-trois ans, la fille que lui a donnée Cynthia. Mais attention, rien n’est sûr : Dilly est peut-être la fille de Charlie, puisque celui-ci était l’amant de Cynthia, et Maurice le savait ; le terminal est un simple lieu de transit et les personnages qu’on y rencontre ont une identité floue ou éphémère ; les ferries arrivent ou n’arrivent pas ; le vieux sac Adidas est « *complètement bousillé* » ; le passage de la police change l’atmosphère ; Charlie et Maurice sont « *mi-élégants, mi-décépits* » ; c’est le royaume de l’indécis, entre deux époques, entre deux continents. Véritable entre-deux à coup sûr, pour ces « *deux Irlandais maussades dont les gestes expriment le malheur et une souffrance ancienne* ». D’un soir à l’autre, dans le vieux port d’Algésiras, sous la pluie tenace, un jour entier passé à interroger en vain les voyageurs (« *surtout les punks à chiens* »), à en terroriser d’autres – on ne se refait pas – et, au bout du compte, Charlie et Maurice, seuls avec leurs re-

mords ou, qui sait ? avec le simple regret de n’avoir pas su prendre en marche le train de la criminalité galopante : « *L’argent, maintenant, est dans le trafic des êtres humains. La Méditerranée est un réservoir d’esclaves. Les années sont venues et passées, laissant Maurice et Charlie derrière elles.* »

Sous un précaire calme de façade, la violence, envahissante, protéiforme, des souvenirs. Algésiras étant « *une ville de réminiscences, toujours* », les deux truands « *sont au bord du précipice d’une vaste réminiscence* ». La mort tragique de la mère de Charlie, le suicide du père de Maurice, celui de Cynthia, tous les drames familiaux, résonnent au diapason de la vie « *rocambolique* » de Maurice qui dresse – l’alcool aidant – son « *autoportrait en martyr* ». Vision erronée d’un cerveau malade qui se complaît dans l’évocation larmoyante des contraintes sociales et, se comparant à Gulliver ligoté par les Lilliputiens, dévide la litanie « *des mille attaches douloureuses* » qui le clouent au sol. Sans prendre au sérieux ce Stephen Dedalus de bas étage, on peut comprendre sa réaction quand tout va mal : « *Putain d’Irlande.* »

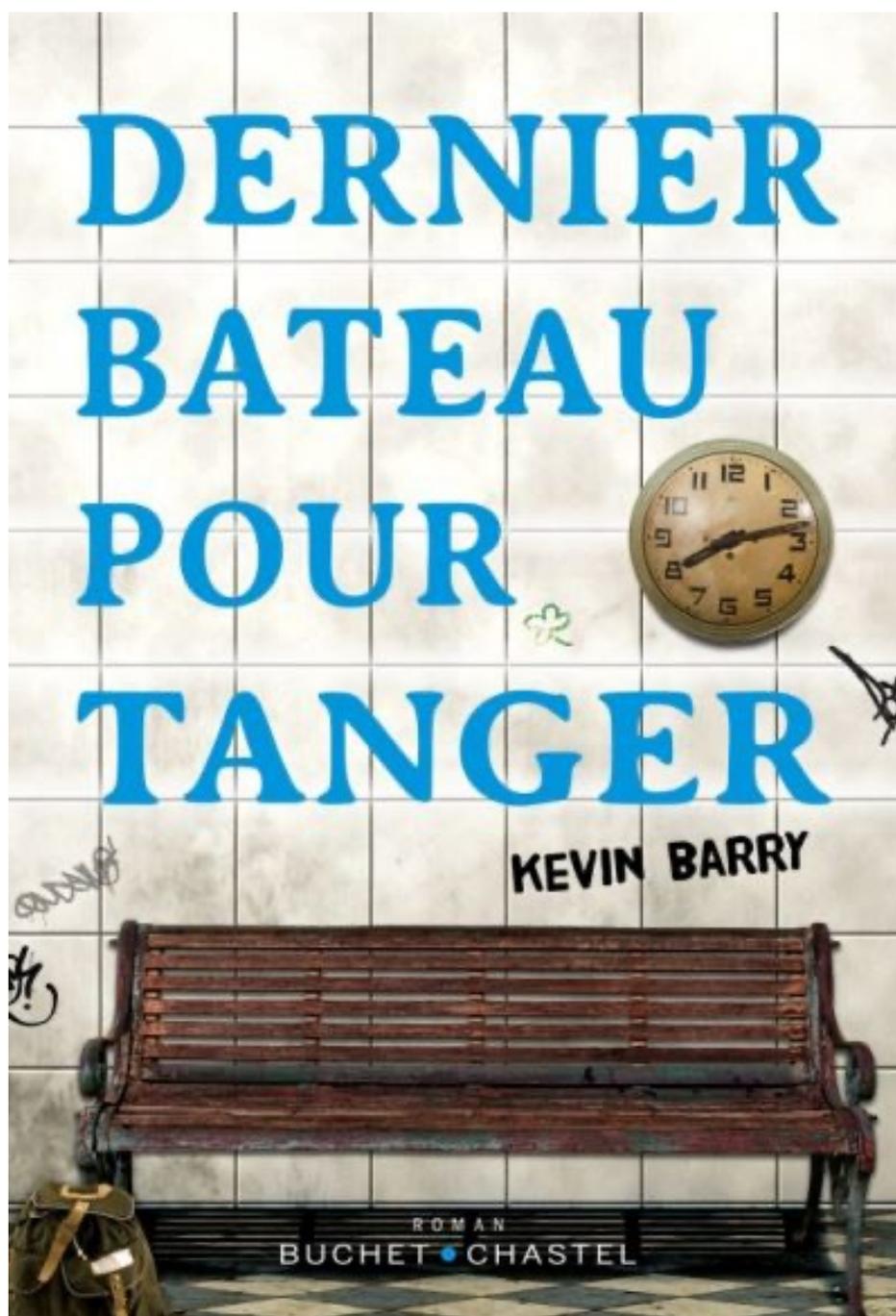
Alors, « *putain d’Irlande* », vraiment ? Une fois de plus, rien n’est moins sûr. D’un côté, une mère patrie qui ne nourrit pas ses enfants, qui ne les rassure pas, qui devrait pourtant car « *on est un peuple très anxieux [...] sur ce putain de caillou battu par la pluie, au bord de l’Atlantique noir* ». De l’autre, une Irlande qu’on regrette dès qu’on la quitte. Il y a la forêt ancienne d’Ummera dont on ne cesse de rêver, le lotissement où les ouvriers refusent de travailler parce qu’ils croient qu’il y a un fort des fées, la vallée de Maam où Maurice et Cynthia trouvent refuge – ils sont poursuivis par des « *loups* » en blousons zippés et baskets de luxe – là où sourd une magie de la mer, « *un endroit qui s’ouvre à leurs rêves* ».

### EN ATTENDANT DILLY

On ne dira pas si ces « affreux » retrouvent Dilly. Dans le monde beckettien de l'entre-deux qu'ils habitent désormais, ils attendent à la fois une jeune fille – la jeunesse enfuie (n'ont-ils pas l'allure d'une « foire aux antiquités » ?) – et, au bout la vieillesse, en Espagne, au Maroc, en Irlande, ou ailleurs, la venue de l'ange noir avec « le doux battement de ses ailes [...] une sorte de tranquillité [...] rien qu'une sorte de silence », deux types qui se mettent à déambuler et « n'ont nulle part où aller ». Touchante aspiration à la mort après une existence chaotique (« rien que du bruit et de la consternation »), depuis les cris de la naissance jusqu'à cette stase mélancolique dans un vieux port, là où finit l'Europe... Rien que du bruit ? Non, il y a eu l'amour, sous des formes diverses, qui permet de rectifier le sombre bilan, à mesure que le récit progresse, quand la présence féminine se fait plus insistante dans les souvenirs : Cynthia, aimée des deux hommes ; Dilly, la petite fille dont Maurice est « fou amoureux » ; Karima, la droguée et la comploteuse, la complice et la sorcière. Repères perdus de vue, qui font quand même perler les larmes aux yeux.

Sous la forme d'un long dialogue entre celui qui « n'aime plus son corps » et celui qui « est résigné à ses vieux os », les deux gangsters essaient de reconstruire leur passé, lequel ne se laisse pas faire, il a des failles, il est « incertain mouvant. Il bouge et se recompose ». Ils livrent leur vérité, mais quelle vérité peut-on attendre de deux malades qui, cinq ans auparavant, étaient ensemble sous sédation dans le même hôpital de Cork ? Peut-être « un coup du destin », mais pas seulement, car pour Dilly ils avaient l'air de « deux dingues » qui déjà remâchaient vieilles rancunes et vieilles rengaines, comme leur querelle au bien nommé « Judas Iscariote, bar clandestin de Cork ».

« À Algésiras, la pluie tombe comme si elle voulait laver nos péchés », dit Maurice. En effet, l'orage éclate à leur sortie du terminal, la lumière se brouille, la ville est sombre, ténébreuse même, « elle sera morte toute la nuit ». « Et faut qu'on



se traîne tout du long », dit Charlie. Et les voilà sur un chemin qui « ne mène nulle part ». Murphy ou Molloy en arrière-plan, sans doute.

Un lieu où s'est rassemblé « le désespoir criminel de la moitié de l'Europe », des souvenirs qui déferlent en vrac : semblable au message émis par le haut-parleur du terminal, *Dernier bateau pour Tanger* « se fait plus erratique et plus complexe à mesure qu'il est débité ». Il est l'image d'une réalité floue et peu reluisante où les deux truands irlandais, conscients d'appartenir à « la foire aux antiquités », font désormais partie « des enfants vagabonds de bien des nations ». Difficile à croire : on les quitte à regret.

## Collages et vérités cachées

***Alain Joubert, vous le fréquentez depuis plus d'un demi-siècle, vous croyez le connaître, vous avez lu et approuvé tout ce qu'il a publié ici, là, et même ailleurs, confidentiellement d'abord, ouvertement ensuite ! Et puis voilà que vous arrive un petit objet rectangulaire plein de poésie et même de... poèmes ! Ce n'est pas que vous n'en croyiez pas vos yeux, mais la surprise est grande.***

par François-René Simon

---

**Alain Joubert**

*L'autre côté des nuages. Poèmes, etc*

Dessins de Georges-Henri Morin

Ab irato, 126 p., 16 €

---

Certes, vous connaissez l'hommage d'Alain Joubert à [Joyce Mansour](#) publié par son ami et poète trop méconnu Pierre Peuchmaurd (à qui est dédié « Parce que c'était lui », une déclaration d'amitié *montaigneuse*), vous connaissez aussi cette « traduction optique », avec sa chère Nicole, des œuvres du Tchèque Roman Erben. Vous connaissez même sa réponse à l'enquête menée au lendemain de l'autodissolution parisienne du mouvement surréaliste (« Manomètre », dans *Rien ou quoi ?*, 1969). Mais il s'agissait en l'occurrence d'une mise à la ligne de la prose, pour mieux faire ressentir la mise au point qu'elle exprimait (l'écriture inclusive peut inclure d'autres notions que le genre).

Mais, d'abord, la question du titre, si chère à l'auteur. *L'autre côté des nuages* est une invitation au merveilleux inconnu et sans doute aussi un petit clin d'œil à l'écrivain et dessinateur Alfred Kubin, auteur d'un conte onirique intitulé précisément *L'autre côté*, en même temps qu'un clin du second œil adressé par le cinéphile Joubert au *Nosferatu* de Murnau et à son cartouche tant prisé des surréalistes : « *Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre* ». Sans parler du légendaire *L'autre côté du miroir* qu'on pourrait faire suivre de *et ce qu'Alain*, et non Alice, y trouva. Voilà que, dès le titre, nous sommes invités à franchir le mur du rationnel et à nous émerveiller du pouvoir des mots, de ce qu'ils charrient de sens et de sons, de leur faculté à s'immiscer dans les failles insoup-

çonnées du réel. « *Les merveilleux nuages* » chers à Baudelaire ne sont en fait que des portes à ouvrir dans le ciel de la poésie ([Magritte](#) aurait pu rendre visuelle, c'est-à-dire réelle, cette opération).

Longtemps, Alain Joubert a gardé pour lui ces moments où l'écriture non pas se laisse aller mais accueille sans réticence la parole intérieure, qui est en même temps la parole du désir et le désir de la parole. Il en explique d'ailleurs la raison dans la courte préface à son recueil. Il n'est pas du genre à faire des cachoteries, encore moins à écrire en cachette de lui-même. Mais nous sommes un certain nombre à nous réjouir de cette exhumation tardive, même si elle fut précédée de publications à caractère confidentiel chez ses amis Pierre Peuchmaurd et Anne-Marie Beeckman. Oui, on peut se réjouir parce que bien peu parlent légèrement des choses profondes et bien peu parlent profondément des choses légères, de surcroît sur un petit air à la Prévert... Témoin cet extrait d'une « Chanson-pirate », à siffloter jour et nuit :

« ... il était du soir

comme d'autres sont du matin

d'autres du matin au soir

ou du soir au matin... »

À rebrousse-poil de ce qui eut cours en d'autres temps (pas si lointains), Alain Joubert n'a pas le goût du soi-disant beau langage, des mots rares et précieux, et encore moins celui d'un langage abscons. Il n'a pas non plus le goût des belles images, fussent-elles déconcertantes, ni celui d'un quelconque esthétisme, plutôt celui d'une

**COLLAGES ET VÉRITÉS CACHÉES**

vérité insoupçonnée dans les choses de la vie auxquelles on ne prête pas attention et qui peuvent s'associer de façon étonnante, les objets qui nous entourent, les événements qui se cachent derrière la banalité quotidienne ou qui errent dans l'ambivalence. Joubert leur accorde une attention inhabituelle, j'oserais dire déplacée, qui suffit à ébranler l'esprit et ses certitudes bancales. « *Tromper l'ennui comme on se trompe de porte* », est-il conseillé dans « Rectification ». C'est le sens qui fait image ici, confrontation nébuleuse de faits ou d'idées ou de données affectives épinglees je dirai au naturel. Alain Joubert est un « rêveur » qui, même dans l'inconnu, ne s'égaré jamais. La preuve, « À l'instant » :

« *L'apéritif sonne trois fois*

*À la porte des morts*

*Comptoir humide*

*Gorges asséchées d'espoir*

*Il n'est déjà plus temps. »*

On note ici les majuscules par lesquelles commencent intentionnellement tous les vers, marques du rythme et de la scansion, ingrédients incontournables de tout poème (du grec *ποιεῖν*, *poiein* = faire, fabriquer).

Des proses, parfois longues, arrachent ce recueil à l'uniformité. Narratives, faussement explicatives, moqueuses, voire humoreuses, elles rappellent la liberté joyeuse qui imprègne ce recueil. Je conseille de lire à haute voix ce paradoxal « monologue polyphonique » intitulé « La porte à côté », qui est au langage ce que le collage est à l'art visuel : une confrontation de paroles qui paraît absurde au premier abord mais d'où jaillit une réalité nouvelle, insoupçonnée. Quelle profession imaginaire (inimaginable ?) exercent par exemple ceux, celles, ou celui ou celle qui prononce(nt) de tels propos :

« – *On ne peut pas dire que la nuit soit triste dès lors qu'on a l'eau à la bouche. Et quand je dis l'eau...*

– *Oui. Dans le métier, on en voit de drôles, quand même ! »*

On aimerait écrire que le ton est donné. On ne le fera pas : comme lors d'une prestation musicale – et Joubert a beau nous expliquer comment il a « *cessé d'aimer la musique* », il garde encore la nostalgie de ces soirées jazzées où les morceaux s'enchaînent sans se ressembler –, chaque poème a son entité propre. Ici, les mots s'amuse (sa muse) :

« *Jeu risque rien ne va plus*

*le désordre s'installe*

*et le destin détale*

*qui sait qu'à faire lit tiers*

*c'est l'écart qui l'emporte »*,

là, sautent d'un endroit à un autre (« À plus d'un titre » amalgame des titres de films comme son très admiré [Benjamin Péret](#) en avait manipulé d'autres pour « *L'escalier aux cent marches* » dans *De derrière les fagots*. De même, « À quel titre ? » reprend ceux d'airs de jazz en VF). Joubert joue avec les mots mais jamais au détriment du sens, de l'intelligibilité, jamais il ne leur fait perdre le fil d'une certaine logique, seulement rompue par des changements de ton radicaux :

« *Interminable pluie*

*Personne en vue.*

*Pas de carte d'invitation*

*Je suis mort*

*et alors*

*ce n'est pas une raison*

*pour fermer ma gueule. »*

À mille lieues d'un lyrisme larmoyant, Alain Joubert promène son lecteur dans des prairies de toutes ses couleurs, que Georges-Henri Morin fleurit de dessins dont la cruauté se pare de beaucoup de raffinements et de délicatesses. Le recueil a beau se terminer par un cinématographique « *The End* », les « Remembrances » qui le précèdent, invisiblement biographiques, rappellent, avec une effusion descriptive et maîtrisée, comme pour échapper à son caractère poignant, inéluctable, qu'en attendant l'autre côté, « *la porte est fermée pour toujours* ».

## Concordance des temps

### Disques (22)

***Écouter les chefs-d'œuvre du passé à travers le prisme de la musique contemporaine offre un éclairage à la fois sur la musique des maîtres anciens et sur celle d'aujourd'hui. Le disque, comme le concert, devient, grâce à ce type de confrontations, un lieu d'expérimentations musicales.***

par **Adrien Cauchie**

---

*What's next Vivaldi ?*

**Patricia Kopatchinskaja, violon**

**Il Giardino Armonico**

**Giovanni Antonini, flûte à bec et direction**

**Alpha, 19 €**

*Reflecting Beethoven*

**Herbert Schuch, piano**

**CAvi-music, 20 €**

**Hans Zender**

*Schuberts Winterreise*

**Julian Prégardien, ténor**

**Deutsche Radio Philharmonie**

**Robert Reimer, direction**

**Alpha, 21 €**

---

Aborder les œuvres anciennes par le truchement de compositeurs contemporains est une démarche qui permet de nombreuses variations et qui renouvelle profondément non seulement l'écoute musicale mais aussi le rapport aux œuvres du passé. À ce sujet, le chef et flûtiste Giovanni Antonini, dans le livret du disque *What's next Vivaldi ?*, cite Nietzsche avec beaucoup d'à-propos : « on honore les grands artistes du passé moins par cette crainte stérile qui laisse chaque mot, chaque note tels qu'ils ont été écrits, que par des essais actifs et réitérés de leur faire reprendre vie » (Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II).

Pour répondre à cette question – « *What's next Vivaldi ?* » –, Antonini et la violoniste Patricia Kopatchinskaja ont commandé à cinq compositeurs des miniatures répondant, d'une manière ou d'une autre, à quatre concertos pour violon(s) d'Antonio Vivaldi. Pour la violoniste, il s'agit bel et bien de faire « *entrer Vivaldi dans un labora-*

*toire d'expérimentation temporelle* [et de l'engager] dans un dialogue avec des voix créatrices actuelles ». L'insertion de pièces contemporaines produit en effet ce caractère expérimental qui bouscule l'écoute sans jamais la brutaliser car le programme bénéficie d'une construction cohérente et d'une conduite maîtrisée. Par exemple, le *Spiccato il volo* de Luca Francesconi s'enchaîne magnifiquement à l'allegro final du Concerto RV 157 pour lequel il peut tout à fait jouer le rôle d'une cadence. Ou encore, l'éloquent *Dilanio avvinto* de Marco Stroppa n'est pas sans rappeler le jeu d'imitations auquel se prêtent les quatre violons solistes du Concerto RV 550.

Dans le texte qu'il a rédigé pour le livret, Antonini loue l'anti-académisme de Kopatchinskaja, n'hésitant pas à qualifier celle-ci d'« *a-philologique* ». Quel que soit le répertoire qu'elle aborde, la violoniste semble se jouer de toute tradition et met en avant une interprétation d'inspiration avant tout personnelle. Le mouvement lent du Concerto RV 208 « Il Grosso Mogul » constitue un parfait exemple de ce talent qu'elle a de trouver des sonorités exotiques totalement inattendues mais utilisées avec justesse ; ce mouvement, sous les doigts de Kopatchinskaja, semble à lui seul ouvrir de nouvelles voies dans l'interprétation musicale. Mais il serait injuste de négliger le rôle joué dans l'ensemble du disque par Il Giardino Armonico, un ensemble assez inclassable qui, après son interprétation de [Béla Bartók](#) sur instruments anciens, n'a pas fini de surprendre.

On fête en 2020 les deux cent cinquante ans de la naissance de Ludwig van Beethoven. Comme il se doit, de nombreuses rééditions accompagnent de non moins nombreux nouveaux enregistrements intégraux (des symphonies, des quatuors...), dont on a plutôt l'impression qu'ils profitent de

**DISQUES (22)**

l'occasion plus qu'ils ne célèbrent cet anniversaire. On conviendra cependant, à la décharge du système musical dont il est ici question, que l'annulation de la plupart des concerts et de la quasi-totalité des festivals cette année n'a permis que peu de célébrations, et il est heureux, dans ces circonstances, que le disque existe ! On se souviendra néanmoins de l'impressionnante *Dixième Symphonie* du couple Beethoven-Henry, donnée à la Philharmonie de Paris le 23 novembre 2019, mais dont la captation vidéo et l'enregistrement désormais disponible ne sont que le pâle reflet.

Le pianiste Herbert Schuch, quant à lui, reste fidèle à ses habitudes en faisant résonner la musique de Beethoven avec celle de compositeurs actuels. Le lien est évident entre la *Sonate pour piano n° 8 en do mineur*, op. 13 dite « Pathétique » et les *Pathétique Variations* de Mike Garson (également accompagnateur de David Bowie). Mais plus ténu et donc plus intéressant est le parallèle que fait Schuch entre les *Coups de Dés en Échos* d'Henri Pousseur et le premier mouvement de la *Sonate n° 16*, op. 31 n° 1 de Beethoven : un décalage d'une double croche entre les deux mains du pianiste crée une parenté certaine entre les débuts des deux pièces, en plus d'une propension à l'alternance de périodes où le rythme puis la mélodie prime. L'obsession du rythme et de la pulsation du troisième mouvement de la *Sonate n° 17*, op. 31 n° 2 dite « La tempête » est également ce qui guide Leander Ruprecht lorsqu'il compose sa *Sonata en ré mineur* (deuxième version). La mélodie y est réduite à quelques discrètes allusions à l'élégant petit motif initial de quatre notes.

Le répertoire beethovénien, comme d'autres, bénéficie d'une discographie monumentale par sa quantité et sa qualité. Il est heureux que le disque se renouvelle en s'emparant de tels programmes. Mais, en l'absence de concerts qui nourrissent de telles expériences (car il s'agit bien, au départ, d'une expérience), le risque est grand qu'un disque comme celui d'Herbert Schuch passe inaperçu. Or, il marque avec force l'anniversaire de Beethoven, tout autant qu'une intégrale des trente-deux sonates.

À la différence des deux cas précédents, c'est maintenant un compositeur qui propose cette rencontre entre passé et présent de la musique dans une composition de 1993. Hans Zender (1936-2019) est allé très loin dans sa réflexion sur les œuvres du passé et dans sa manière de les



convoquer dans ses propres œuvres. Il est ainsi l'auteur de plusieurs « *interprétations composées* », expression qu'il a pour la première fois utilisée au sujet de son adaptation du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert. Dans ses notes sur son travail, il écrit que « *le Voyage d'hiver est une œuvre-culte de notre tradition musicale, l'un des grands chefs-d'œuvre de la tradition européenne. Est-ce lui rendre justice que de l'exécuter comme nous le faisons aujourd'hui, dans une salle souvent trop grande avec deux messieurs en habit et un piano Steinway ?* ».

Pour lui rendre cette justice qu'il mérite, Zender mêle les libertés offertes à un interprète de lieder (ralentissement ou accélération, transposition...) et celles que s'accorde un compositeur. Et si, en la matière, les possibilités sont infinies, elles sont néanmoins ici « *soumises à une discipline rigoureuse afin de créer des processus formels qui vont se superposer à l'original* ». Zender offre un *Voyage d'hiver* magistral à de nombreux égards. C'est bien, en premier lieu, le *Voyage d'hiver* tel qu'on le connaît qu'on entend, avec la charge poétique inaliénable que Wilhelm Müller et Franz Schubert lui ont donnée. Mais c'est aussi un *Voyage d'hiver* qui, selon les vœux de Zender, sort du conservatisme patrimonial dans lequel il est si aisé de l'enfermer pour se faire adopter par tout un chacun. Zender nous permet de comprendre qu'il n'existe pas de vérité en matière d'interprétation ou d'écoute musicale. À la différence d'une pièce de musée, une œuvre musicale risque bien plus de s'abîmer par l'absence de manipulation que par la multiplication des expérimentations.

## La langue épouvantail

***Dans un essai aux arguments clairs et solides, Nabil Wakim, journaliste au Monde et Français d'origine libanaise, s'interroge sur le tabou qui frappe la langue arabe en France, et détaille les raisons sociales et culturelles qui poussent les uns et les autres à vouloir faire de cette langue un symbole : celui de la perte d'identité pour l'extrême droite, celui de leur histoire pour les immigrés arabisants, celui du communautarisme pour l'institution républicaine, et celui de la non-francité pour la société française en général...***

par Santiago Artozqui

---

**Nabil Wakim**  
*L'arabe pour tous*  
 Seuil, 200 p., 17 €

---

*L'arabe pour tous* pose toute une série de questions subtiles sur la façon dont on perçoit en France – et dont l'auteur lui-même perçoit – la langue arabe. Quelle que soit son origine, tout immigré de la deuxième génération ayant grandi en métropole au cours de ces dernières décennies trouvera dans cet essai des échos de situations qu'il a vécues et de sentiments qu'il a éprouvés, le plus marquant étant malheureusement la honte. Une honte qui se décline en différentes intensités, selon le regard que la société française porte sur l'origine géographique desdits immigrés. Pourquoi ? Parce que, comme l'écrit Nabil Wakim, la vision monolingue qui prévaut dans la société française « vient d'une conception de la France comme un pays où ce qui fait qu'on est français, c'est d'abord et surtout... qu'on parle français. C'est l'histoire de la III<sup>e</sup> République et de l'unification politique et sociale du pays, au détriment d'abord du latin puis des langues régionales. La France s'est construite par la langue française, par un nationalisme de la langue, qui a permis la naissance de la nation telle que nous la connaissons ».

En revanche, à l'aune où se mesure la non-francité, certains sont mieux lotis que d'autres. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer le titre de l'ouvrage, *L'arabe pour tous*, et de procéder à ce qu'en linguistique on appelle une substitution pour discerner ce déséquilibre : *L'anglais pour tous*, *Le grec pour tous* ou *Le finnois pour tous* véhiculent des symboliques sociales sous-jacentes très différentes les unes des autres. Et dans

cette loterie du non-dit, l'arabe est la langue qui s'en sort le moins bien. Nabil Wakim rapporte le témoignage amer d'une enseignante d'arabe en lycée : « *Le même sort n'est pas réservé à toutes les langues : un anglophone, c'est un fils d'expat, un arabophone... c'est juste un Arabe !* »

L'un des aspects les plus marquants de l'essai, qui, dans un style journalistique, alterne les expériences personnelles de l'auteur et celles des nombreuses personnalités avec qui il s'est entretenu, c'est l'autocensure inconsciente ou non qui a coupé de leur langue maternelle tous ces Français d'origine arabe. On en revient à [la honte](#). Celle d'entendre les parents vous parler en arabe devant les copains à la sortie de l'école primaire, honte d'autant plus angoissante qu'on n'a pas encore les outils intellectuels pour remettre en cause le jugement que la société vous renvoie sur la façon dont elle vous considère, que ce soit au quotidien – avec des expressions comme « un travail d'Arabe », « parler comme une vache espagnole » – ou de façon plus institutionnelle, par exemple quand le député Jacques-Alain Bénisti (LR) estimait en 2004 que « *le bilinguisme était l'une des causes de la délinquance, puisqu'il empêchait l'intégration* ». Plus tard, à la fac ou dans la vie professionnelle, les Arabes et les musulmans (rappelons au passage que ces deux mots ne sont pas synonymes) doivent subir les amalgames faciles des « *islamo-stressés* », et se sentent souvent tenus d'expliquer, quand bien même ils seraient athées, que les terroristes qui commettent des actes barbares le font au nom d'un islam qui n'existe que dans leur tête.

On peut concevoir que tout cela laisse quelques séquelles. Dans les premiers chapitres de son livre, Nabil Wakim tente de comprendre

## LA LANGUE ÉPOUVANTAIL

comment il a « *perdu sa langue* » et comment, malgré tous les efforts qu'il a faits par la suite pour essayer de la réapprendre, il ne la parle pas. Il y voit une forme de blocage inconscient, quelque chose qui fait que tout ce qu'il apprend est aussitôt oublié, alors que dans d'autres domaines ses capacités d'apprentissage sont importantes et avérées. Néanmoins, son enquête lui permet de se rendre compte que, loin d'être seul dans ce cas, ce qu'il vit est plutôt la norme chez les immigrés de la deuxième génération originaires de pays où l'on parle l'arabe – Myriam El Khomri, par exemple, qui est née au Maroc et est arrivée en France à l'âge de neuf ans, raconte que lorsque sa fille a commencé à apprendre l'arabe, elle-même est allée « *vérifier les nombres à partir de 20 pour ne pas être prise en défaut* ». L'enfant d'immigré arabisant cherche tellement à s'intégrer qu'il en oublie sa langue maternelle. Là encore, toutes les langues ne sont pas logées à la même enseigne, comme l'explique la psycholinguiste Saveria Colonna : « *On n'a jamais vu un bilingue franco-anglais qui perd l'anglais ! Mais si une langue n'est pas socialement valorisée, elle se perd* ». Partant de ce constat, Nabil Wakim généralise son propos en posant une question très simple : comment enseigne-t-on l'arabe en France ?

La réponse courte, c'est : très mal ! Comme on l'apprend dès la quatrième de couverture, l'arabe « *n'est enseigné que dans 3 % des collèges et des lycées à environ 14 000 élèves. Soit deux fois moins qu'il y a trente ans !* » À côté de cela, on a les ELCO (enseignements de langue et de culture d'origine), mis en place en 1977 « *pour que les enfants des travailleurs immigrés gardent un lien avec la langue de leurs parents pour pouvoir ensuite retourner dans "leur" pays* », des classes où « *le niveau d'enseignement est hétéroclite et souvent d'assez mauvaise qualité* ». Quand Najat Vallaud-Belkacem a essayé de réformer les ELCO, dont les cours sont aujourd'hui suivis par environ 60 000 inscrits (elle y a d'ailleurs étudié l'arabe pendant quelques années quand elle était écolière, un enseignement dont elle n'a « *pas gardé grand-chose* »), la ministre a été victime d'une attaque en règle de la droite et de l'extrême droite, qui l'ont accusée de vouloir renforcer le communautarisme et l'enseignement religieux. Or, c'est précisément le contraire ! Car, étant donné la pénurie d'enseignement de l'arabe au sein de l'Éducation nationale, ceux qui souhaitent

l'apprendre « *se tournent vers les mosquées* », où l'arabe qu'on va leur enseigner est celui du Coran, c'est-à-dire une langue que personne ne parle. Et aujourd'hui, on compte 80 000 élèves dans ces cours.

Il est vrai qu'une des difficultés pratiques que rencontre l'enseignement de l'arabe, c'est que cette langue n'est pas unifiée, elle se subdivise en de multiples dialectes suffisamment différents les uns des autres pour que la compréhension entre deux locuteurs d'origines géographiques distinctes ne soit pas assurée : « *Un Irakien et un Marocain qui se rencontrent vont adapter chacun leur arabe, dans un phénomène qu'on appelle "l'arabe moyen", une sorte de terrain d'entente improvisé, où chacun y met un peu du sien* ». Dès lors, quand il s'agit d'enseigner l'arabe, on se tourne vers l'arabe littéraire, qui, là encore, est une langue que personne ne parle. C'est également la solution qu'ont adoptée les chaînes arabophones à diffusion internationale, dont les présentateurs ont développé une langue médiane, une sorte d'arabe littéraire modernisé. D'ailleurs, du point de vue culturel, Nabil Wakim cite l'exemple assez cocasse du dessin animé *Olive et Tom*, un manga qui met en scène des footballeurs et où l'on voit « *des supporters crier en arabe littéraire dans les tribunes [...] Un truc du genre : Cessez cette servitude volontaire aux consignes de l'arbitre !* ».

Il y a des solutions qui permettraient d'améliorer l'enseignement de l'arabe en France. On pourrait commencer par augmenter le nombre de professeurs (178 enseignants à la rentrée 2019, et 6 places au CAPES d'arabe, contre 250 pour l'allemand). Ces solutions ne régleraient pas tout, certes, mais le principal obstacle à leur mise en œuvre est l'absence de volonté politique, parce que le coût électoral de ce « *sujet tabou* » est bien trop difficile à assumer. Après avoir affirmé dans une interview que l'arabe « *est une langue très importante, comme d'autres grandes langues de civilisation, je pense au chinois et au russe, oui, bien sûr, il faut développer ces langues* », Jean-Michel Blanquer, l'actuel ministre de l'Éducation nationale, a été obligé de se justifier dès le lendemain : « *Je n'ai pas dit que l'arabe devait être obligatoire à l'école primaire [...] mais nous avons intérêt à différencier la langue arabe d'un certain fondamentalisme religieux* ». À la lecture des quelques chapitres que Nabil Wakim consacre à l'enseignement de l'arabe en France, on ne peut que conclure avec lui que « *le vrai*



Nabil Wakim © Audrey Cerdan

### **LA LANGUE ÉPOUVANTAIL**

*débat se trouve entre ceux qui pensent que l'arabe est une langue vivante et ceux qui le voient comme une langue figée, qu'ils soient imams, proviseurs ou députés ».*

En fin de compte, il ressort de l'analyse de Nabil Wakim que le problème de la langue arabe en France est complexe, et qu'il ne va pas se régler tout seul. La perception qu'en ont les différents acteurs – les parents immigrés, leurs enfants, leurs petits-enfants, les enseignants, les poli-

tiques, les religieux... – est diverse, nuancée, parfois contradictoire, et lestée d'un poids social pas toujours facile à assumer. Pour autant, ce livre a le grand mérite de ne pas escamoter cette complexité, et de tenter de l'aborder selon une attitude raisonnée, et raisonnable. L'état des lieux n'est pas très réjouissant, mais il faut que des voix telles que celle de Nabil Wakim se fassent entendre si l'on veut que l'arabe cesse d'être pris pour le porte-étendard d'une idée, d'un concept ou d'une religion et redevienne une langue comme une autre.

## Jean d'Amérique, artisan du poème

**À la fois ancré dans sa terre natale et à l'écoute des blessures du monde, le troisième recueil du jeune poète et dramaturge haïtien Jean d'Amérique explore le lien ténu entre le poids du silence et l'éclosion de la parole.**

par Khalid Lyamlahy

Jean d'Amérique  
*Atelier du silence*  
Cheyne, 80 p., 17 €

Pour Jean d'Amérique, directeur du festival « Transe poétique » à Port-au-Prince, la poésie se forge dans la matière première du silence. Dans l'atelier du poète-artisan, la parole poétique est avant tout un élan viscéral, une éclosion radicale à la fois dans son ancrage et son ouverture. Dès le premier poème, il écrit : « *je mastique nuits sorties des tripes / façon propre / d'entrer en matière* ». Ces vocables lacérés et martelés tout au long du recueil sont autant de coups portés aux murs du silence qui délimitent le lieu originel de la création. Dans le poème qui donne son titre au recueil, on découvre cette règle d'or : « *riche que soit son arsenal / l'atelier du silence rendra les armes* ». Comblés les vides, réduits les écarts, réintroduire sans cesse le murmure puissant et paisible des mots : le défi poétique est un chassé-croisé avec l'abolition et le retour perpétuels du silence.

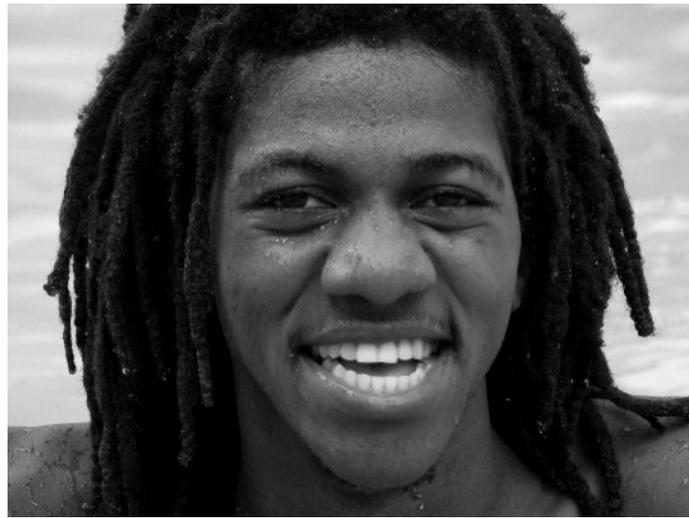
Jean d'Amérique voit en l'écriture une « *fabrique de fardeau* », une greffe de la chair du poème sur la conscience alerte du poète. Chaque poème qui « *gravit ses ruines* » est prêt à affronter le ciel. Chaque verbe, « *mêlé au papier ou frotté au cœur* », porte le signe d'une parole prospective. Écrire, c'est « *arracher à l'avenir sa langue vierge* » et accueillir la promesse des mots et de la résistance à venir : « *contre tout / suffit seul / le poème* ». C'est que la poésie est cette belle « *immortelle* » qui respire à la fois la vigueur et la délicatesse : « *une poésie haute en colère* » mais aussi en couleur, constamment ouverte sur les espaces et les temporalités.

Comme pour sa pièce *Cathédrale des cochons*, primée aux Journées de Lyon des auteurs de théâtre et publiée récemment aux Éditions Théâtrales, l'espace matriciel du recueil est l'Haïti

natal, terre endolorie où s'abreuve la mémoire de l'enfance et du poème-cri. Avec une sensibilité empoignante, Jean d'Amérique restitue le sens d'une écologie haïtienne, une procession de fleuves, d'arbres et de pierres, une volée d'oiseaux dans la fureur du matin pour dire simultanément l'attachement et l'errance. Dans un poème au titre fascinant, « Calcul de la distance entre ma mère et le poème », Jean d'Amérique aiguise, à la suite de Césaire, ses armes miraculeuses : « *laurier-lame, bougainvillier-marteau, ciel-bulldozer, soleil-tracteur, chrysanthème-scie [...] hirondelle-grue, mimosa-pince* ». La figure maternelle, horizon lointain du poème, est aussi ce point symbolique vers lequel convergent la beauté et la douleur, les soubresauts et les blessures de la terre natale. La poésie demeure un art de la reprise et de la remémoration : la chair du poète « *rumine encore l'amer / que l'historien a archivé dans l'oubli* ».

À la détresse d'un pays qui « *promet pour les bouches / la seule chanson que peut l'indigence* », le poète oppose la reconstruction d'un espace naturel où les nuages, les branches et les récifs battent le rythme des saisons. Marqué par l'accumulation des catastrophes naturelles et des impasses politiques, l'Haïti de Jean d'Amérique demeure l'objet d'une quête continue : « *pays mien je te cherche en vain / il faut t'inventer* ». Dans le recueil, cette invention poétique passe par le dialogue avec la force régénératrice de Mère-Nature : « *j'invite l'imbattable / écume à fixer avenir depuis la poussière* », clame le poète depuis son atelier.

Rayonnant à partir de la terre natale, l'espace poétique s'étend pour embrasser les contrées meurtries par les tragédies et les déchirements. Tombes de Gaza, blessures d'Alep, fumées assassines de la Ghouta : la souffrance du monde retentit dans le creux du poème. Témoin et bâtisseur, le poète écrit pour jeter des ponts solidaires : de la ravine Bois-de-Chêne à Bassin



Jean d'Amérique  
© Marie Monfils

### JEAN D'AMÉRIQUE, ARTISAN DU POÈME

Bleu en Haïti et de la Seine solitaire à la Méditerranée de ces pays « *rivés au naufrage légal* ». Avec la ténacité de l'artisan, le poète s'acharne à réveiller cette « *terre en coma* », à lutter contre la juxtaposition des drames et l'extension alarmante du chaos. Le poème devient un corps-à-corps houleux avec les maux qui altèrent les paysages, à l'image de ce champ, jadis « *pays pour l'oiseau* » et désormais livré à la loi infaillible du béton.

À l'écoute de son époque, la poésie de Jean d'Amérique ne rechigne pas à affronter l'égarement d'un monde envahi par la peur de la différence. Dans un poème intitulé « *union européenne* », il dénonce l'humiliation d'un titre de séjour « *illimité dans le mépris* » et défend un métissage que certains considèrent désormais comme un « *danger mortel* ». Cette dimension politique puise sa force dans le quotidien revisité et rehaussé par l'exercice de la création poétique. Dans le « *poème pour se souvenir des courses* », qu'il conseille de déclamer « *en faisant le tour des rayons du supermarché* », le lecteur assiste à un véritable processus de sublimation poétique : le pain chaud a la fraîcheur du matin, l'huile d'olive est le nouveau liant de la mémoire, la caisse est l'endroit où l'on accepte de dépenser sa tendresse.

Au fil des pages, la matière du poème semble sans cesse se saisir et réagir au retour du silence. Dans « *Notes sur un chant* », on lit : « *c'est le charnier qui fait chant / bouche-décharge qui mâche / une dernière étoile* ». Ici, l'allitération en « *ch* » est à la fois un écho du silence qui revient hanter le poème et une célébration de la parole poétique et de sa vitalité arrachant la lumière aux griffes de l'horreur. La démarche du poète-artisan relève à la fois de l'acharnement et de l'innova-

tion : « *d'arrache-pied je travaille à mettre en marche / un pas / neuf* ».

Dans sa préface au recueil, le poète belge Jacques Vandenschrick relève les phénomènes de dislocation grammaticale qui caractérisent la poésie de Jean d'Amérique : inversion verbe-sujet, absence de coordination entre verbe et substantif, effacement des articles et des pronoms. La grammaire du poète haïtien, écrit-il, « *lapide joyeusement la syntaxe, désarticulant le récit des vexations en une parataxe, déhanchée, arrachée à la langue* » tout en sauvegardant « *une sorte de foi impérieuse dans le pouvoir de racheter par le verbe* ». À l'image des parenthèses qui introduisent des variations lexicales et sémantiques dans les titres de ses poèmes, l'écriture de Jean d'Amérique est une ouverture salutaire à la régénération du vocable et du sens.

On l'aura compris : cet *Atelier du silence* est aussi bien l'œuvre d'un artisan du verbe que le lieu d'une intervention poétique. Dans cet atelier où résonnent les échos du créole haïtien et les plaintes plurilingues d'un univers en déliquescence, Jean d'Amérique pétrit la matière du poème en y versant les ingrédients de la résilience et de la lucidité. Qu'il réclame une « *minute de silence* » pour la liberté d'expression ou qu'il chante la rhapsodie d'un poète « *insolent solaire* », il ne cesse de réinvestir ce lien ténu entre la parole et le silence, entre le jaillissement du mot et l'effacement du paysage, entre la percée du regard et la fuite de l'horizon. L'élan souverain qu'est la poésie, nous dit Jean d'Amérique, ne connaît ni l'injonction ni la clôture : « *qu'on se moque de son plumage / un oiseau ne fait jamais la queue / pour ouvrir le ciel* ».

## Devizoomons ! Mouches

*Après la série « Décamérez ! » du printemps, EaN publie chaque mercredi une nouvelle traduction créative de textes du Moyen Âge pour accompagner le confinement de l'automne. Le « Devizoomons ! » de Nathalie Koble invite à sortir de nos écrans en restant connectés grâce à des « devises », poèmes-minutes et méditations illustrées qui nous font deviser, c'est-à-dire converser, partager, échanger. La poésie nous entretient : des autres, du monde, de soi-même ; et elle prend soin de nous. Troisième épisode, avec une « Toile » d'Henri Baude (né en 1415) et la « Neige » de Rutebeuf (né vers 1230).*

par Nathalie Koble

### Toile

*– Bel homme, dis-moi donc, s'il te plaît,*

*Que médites-tu dans ce bois ?*

*– Je pense aux toiles d'araignées*

*Qui ressemblent à notre droit :*

*Grosses mouches en tout endroit*

*Passent, les petites sont prises.*

*Les petits sont soumis aux lois*

*Et les grands en font à leur guise.*

*(Henri Baude,  
Dits moraux pour faire tapisserie)*

### Neige

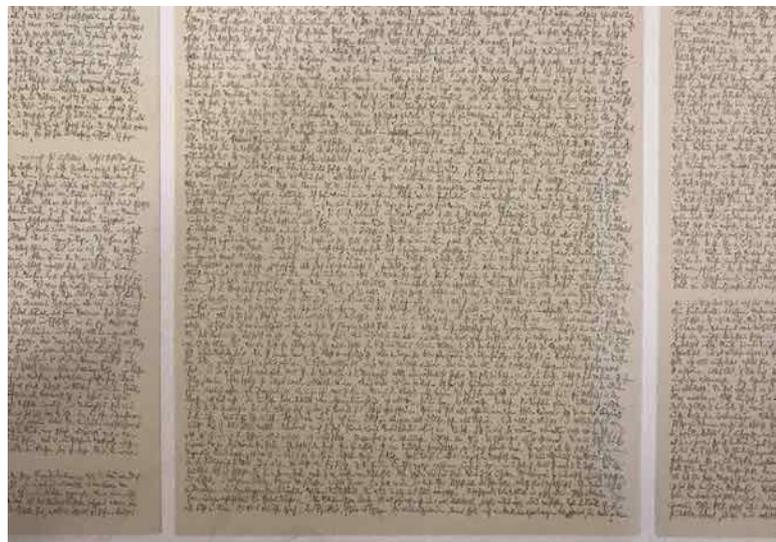
*Clochards, vous voilà bien en point*

*Les arbres dépouillent leurs branches*

*Pour vous couvrir vous n'avez rien*

*Et le froid saisira vos hanches*

*Quel bonheur serait un pourpoint*



Reproduction d'un microgramme de Robert Walser

*Et un manteau fourré aux manches*

*En été vos jambes vont loin*

*En hiver on les voit qui flanchent –*

*Chaussures cirées ? Pas besoin*

*Vos talons vous servent de planches*

*Les mouches noires vous ont piqués*

*En cette saison voici les blanches*

*Rutebeuf, la griesche d'hiver*

*(trad. N. Koble, extraite de *Mouche*, S. Doppelt et D. Loayza (dir.), Paris, Bayard, 2013)*

## La fabrique d'une légende

***Pour sa rentrée, En attendant Nadeau avait choisi de mettre en avant le livre de Camille de Toledo. Mais notre journal est fait d'une diversité de points de vue, et la critique littéraire invite à mener la réflexion sous différents angles, à créer du débat. Claire Paulian s'interroge sur les procédés par lesquels Thésée, sa vie nouvelle (en lice pour le prix Goncourt) fabrique une légende généalogique à partir de l'histoire familiale de son auteur.***

par Claire Paulian

---

**Camille de Toledo**  
*Thésée, sa vie nouvelle*  
 Verdier, 256 p., 18,50 €

---

Le dernier livre de Camille de Toledo met en scène une saga familiale, sur quatre générations, menée de façon à peu près rétro-chronologique par le narrateur, Thésée. S'entremêlent alors passages narratifs, adresse lyrique et poétique, quasiment chantée, du narrateur à son frère suicidé – et dont le suicide a motivé l'enquête généalogique. Pour mener son enquête et remonter l'histoire de sa famille, Thésée ouvre des cartons d'archives : la voix narrative laisse donc aussi place aux photos, aux extraits de journaux intimes et aux lettres d'ascendants décédés, dont certains passages sont reprographiés, laissant apercevoir des écritures manuscrites.

Il s'agit pour le narrateur, qui a d'abord fui son passé, de se frayer un passage dans cette polyphonie afin de remonter aux sources d'un mal familial, de déconstruire le récit officiel et glorieux que la famille a élaboré à partir de sa propre histoire et de retrouver les lignes de fragilité, les transmissions tues, vécues comme honteuses, qui ont mené au suicide de son frère Jérôme, aux morts rapprochées de ses parents et à ses propres souffrances morales et physiques. Cependant, à l'intérieur de cette exigence de vérité affichée, revendiquée, se love puis se déploie une pulsion de légende, un goût pour le vrai-faux qui ne manque pas d'interroger. Pour qui, pour quoi cet assemblage de vrais-faux éléments biographiques ? Comment passe-t-on de l'enquête à la légende ?

Avant d'en venir à la question du vrai-faux, rappelons les grands moments du récit généalogique

énoncé ou rapporté par le narrateur, Thésée. Celui-ci croise la « grande histoire », selon des étapes présentées ici de façon chronologique. C'est d'abord, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, l'émigration depuis Andrinople d'un arrière-grand-père juif, Talmaï, fils d'Elie de Toledo dont une belle et émouvante photographie est reproduite. Talmaï émigre vers la France en compagnie de son frère chéri, Nissim, qui meurt « au champ d'honneur » en 1918 et dont Thésée donne à lire les lettres épiques, pleines d'un patriotisme confiant dans l'universalisme français qui entrera en cruelle résonance avec les évocations (narrativement discrètes, quant à elles, mais symboliquement prégnantes) de la Shoah. Talmaï, le frère survivant, endure ensuite la mort, par maladie, de son jeune fils Oved, dans les années 1930. Il souffre alors particulièrement de ne pas savoir, lors de cette mort, prononcer les mots du kaddish, que son assimilation à la société française ou du moins francophone lui a fait oublier. Un fil est alors tiré pour comprendre en partie le suicide de Jérôme : son prénom l'aurait désigné pour être, sans que personne le lui ait jamais dit, le passeur du judaïsme vers le catholicisme – tel le traducteur bien connu. Dans le choix de ce prénom, glosé par Thésée, se négocierait une mémoire cachée, la peine d'un rite qu'il aurait fallu traduire mais qui a été oublié, laissant les descendants démunis, causant peut-être finalement le suicide de Jérôme.

Mais revenons à l'arrière-grand-père, Talmaï : lui-même – autre secret de famille ignoré de Jérôme – s'est suicidé, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, peu de jours après le départ pour le front de l'un de ses fils aînés, Nathaniel, qui lui rappelait sans doute son frère Nissim – et qui deviendra le grand-père de Thésée. S'ensuivent, après la guerre, comme une revanche,

## LA FABRIQUE D'UNE LÉGENDE

l'incroyable réussite sociale de Nathaniel, puis le mariage de sa fille Esther avec un certain Gatsby qui prend le patronyme de sa femme, « de Toledo », et dont la date de naissance est, précisément, la date anniversaire de la mort tue, car vécue comme honteuse, de Talmaï. Il est ensuite question, sur fond d'analyse des trente glorieuses, du délitement de ce mariage et du mensonge de bonheur qui mena à la naissance de Jérôme et de Thésée et présida à leur éducation.

Ce qui donne à cette histoire familiale une dimension singulièrement pathétique, c'est, indépendamment de son écriture, son ancrage biographique, que chacun – pour peu qu'il ait lu quelques-uns des précédents écrits et [interviews](#) de Camille de Toledo, ou simplement [sa fiche Wikipédia](#) – peut, ici ou là, repérer. D'abord, l'auteur a, comme Thésée, un frère nommé Jérôme qui s'est suicidé ; comme Thésée, il a quitté Paris pour Berlin ; comme Thésée, il est issu d'une famille de la grande bourgeoisie (il est le petit-fils d'Antoine Riboud, PDG de Danone, qu'on reconnaît de façon transparente et assumée dans la figure de Nathaniel) ; comme Thésée, il a eu à endurer, après le suicide de son frère, les morts très rapprochées de sa mère (le jour anniversaire de la naissance de Jérôme) puis de son père. Comme Thésée, enfin, l'auteur souffre d'importantes douleurs physiques inexplicables qu'il impute à la transmission des traumatismes dans sa famille. Comme Thésée, il s'appuie alors sur l'épigénétique, qui étudie de façon positiviste la mémoire des traumatismes transmise par les gènes, pour comprendre les modalités de cette transmission et ses répercussions sur sa santé physique. Un réseau d'éléments, dense et cohérent, nous invite donc à identifier Camille de Toledo à son narrateur, Thésée. L'usage des photos d'enfance et des reprographies d'archives, même dépourvues de légende, joue en ce sens – nous y reviendrons.

Ces divers éléments autobiographiques, ainsi que l'évocation des souffrances endurées par le narrateur-auteur, entrent évidemment pour beaucoup dans l'empathie qu'on ressent pour la voix narrative – qu'on l'identifie comme étant celle de Thésée ou celle de l'auteur – et pour son besoin de vérité. Thésée-Camille de Toledo parle ainsi de la nécessité, pour survivre, « *d'ouvrir les fenêtres du temps* » et, quand bien même on n'aurait guère de goût pour les formules allégoriques, on ne peut que comprendre ce besoin de réappro-

priation et de réélaboration généalogiques propre aux grands moments de crise familiale.

Pourtant, la piste de lecture autobiographique ou auto-généalogique tourne court. Si le patronyme « de Toledo », dans ce qu'il emporte de connotations juives et migrantes, est très bien mis en valeur par telle archive exposée dans le roman, s'il est bien le patronyme que s'est choisi l'auteur, s'il a donc une vérité fantasmatique indéniable, ce n'est pas son patronyme civil ni social. Disons pour faire simple que le patronyme « de Toledo », devenu le nom de plume de l'écrivain, n'est pas celui qui permet à l'auteur d'habiter un lieu, de vendre, d'acheter, de se marier, de donner naissance, de passer les frontières, d'hériter ou de refuser d'hériter (par-devant notaire) de ses ascendants, de vivre et de mourir civilement. Or, si l'on rend l'auteur à son patronyme civil d'Alexis Mital, c'est, à son endroit, un tout autre récit généalogique que celui développé par Thésée qui se développe.

Cet autre récit se lit, notamment, dans des entretiens donnés par l'auteur au fil des ans, mais aussi dans telle plaquette publiée par d'autres membres de sa famille, famille socialement extrêmement puissante et effectivement habituée à mettre en scène sa réussite. La généalogie qui prend alors place comporte toujours les éléments biographiques et traumatiques cités : le suicide du frère, la mort de sa mère et de son père, la tentative d'établissement à Berlin, la souffrance physique médicalement inexplicable. Mais elle ne comporte plus tous les motifs juifs rassemblés et concentrés par la fiction. Il n'y a plus d'arrière-grand-père répondant au nom de Talmaï, plus de petit Oved, le grand-père entrepreneur de génie et riche ne s'appelle plus Nathaniel, mais Antoine Riboud, grand patron proche de François Mitterrand – et il n'a plus d'ascendance juive.

D'autres éléments mettent à mal la généalogie présentée par le livre. Si le père d'Antoine Riboud, [Camille Riboud](#), s'est, comme Talmaï, suicidé, si ce drame s'entend dans le nom de plume « Camille de Toledo », les souffrances qu'il a sans doute transmises ne peuvent plus être imputées à quelque ancienne prière oubliée à l'occasion d'une assimilation française, ni à la mort d'un petit Oved qui se serait rêvé « *premier roi juif de France* », ni au deuil impossible d'un frère juif leurré par la fiction assimilationniste française et mort pour la patrie – même s'il a lui aussi un [frère](#) mort lors de la Grande Guerre. La mère de l'auteur civil n'a plus de prénom à consonance

### LA FABRIQUE D'UNE LÉGENDE

juive non plus, ni son père, Gérard Mital. Quant au prénom du frère suicidé, Jérôme, placé dans cette généalogie civile, il s'entend tout autant comme une référence au traducteur que comme un hommage au grand-père paternel, Jérôme Mital, industriel lyonnais catholique et grand joueur de tennis. Il ne se présente plus, en tout cas, comme le premier d'une lignée juive à porter un prénom catholique, portant ainsi sur ses seules épaules et à son insu le poids symbolique de la « traduction » des prières oubliées.

Alors, comment comprendre cette prévalence du motif juif dans le récit d'Alexis Mital-Camille de Toledo, et surtout quel type de légende ce motif nourrit-il ? Quelle conception des traumas transgénérationnels fait-il prévaloir – et quelles autres conceptions occulte-t-il ?

Notons-le d'abord, car ce sont là les jeux miroitants du vrai-faux propres à la fabrique d'une légende, il y a bien un patronyme « de Toledo » dans la généalogie civile de l'auteur. C'est en effet le patronyme de sa grand-mère paternelle, épouse de Jérôme Mital (le grand-père, non le frère), fille de Victor de Toledo, lui-même fondateur de la « Pharmacie Principale de Genève », et de son épouse, italienne et catholique. Et la vie de ce Victor de Toledo, juif d'Andrinople, fils d'Elie de Toledo, émigré avec ses frères, marié à une jeune femme catholique très pieuse, assimilé à la bourgeoisie genevoise puis fondateur d'une très grande fortune, a bien de quoi susciter le récit épique de la réussite : la Pharmacie Principale de Genève ne s'en est pas privée, à l'occasion de son centenaire, prodiguant elle aussi la photo d'[Elie de Toledo entouré de ses fils](#).

Mais où se trouve, dans cette généalogie civile, le motif de la tradition juive malheureuse de son acculturation, en deuil d'un frère héroïquement mort à la guerre de 14-18, en deuil plus tard d'un petit enfant pour qui on n'aurait su dire le kaddish, en deuil enfin du suicide caché d'un arrière-grand-père à l'orée de la Seconde Guerre mondiale ? Et si ce motif n'apparaît nulle part dans la généalogie civile de l'auteur, du moins en ligne directe (peut-être une ligne indirecte concerne-t-elle davantage ses cousins issus de germains), pourquoi est-il tellement valorisé, patri-linéarisé (mis à part la mère, Esther, il n'est question que de grand-père, d'arrière-grand-père et d'arrière-grand-oncle), réapproprié de façon si condensée dans sa généalogie fictionnelle ? Pourquoi est-il

investi au point d'en faire l'un des traumas et tabous expliquant le suicide – réel – d'un frère ? Qu'y a-t-il, dans ce motif, de si propre à faire légende ?

Bien sûr, nous ne pouvons pas, sur ces points, répondre à la place de l'auteur. Mais il est possible, comme lectrice, de considérer que le récit fantasmatique, aussi vrai et légitime soit-il à sa manière littéraire, n'efface pas le récit civil. Et l'on peut par conséquent interroger le hiatus entre généalogie fictionnelle et généalogie civile, comme on le fait à propos de toute fabrique artistique et artisanale. On interroge les matériaux d'une sculpture, la technique d'une peinture, les emplois d'un collage ; de même peut-on s'intéresser aux gestes de déplacement, de décontextualisation, de consolidation fantasmatique qui organisent la légende toledienne, ainsi qu'au statut de cette légende.

Or, dans la fabrication de cette légende, le motif juif a un double effet de revendication apparente d'un héritage de douleur et de fragilité, et d'évitement réel de cet héritage et de son éventuelle mise en récit. D'abord, ce motif répond au besoin d'un récit de fragilité généalogique qu'éprouve l'auteur-narrateur, manifestement pris dans les rets d'une famille à la fois socialement puissante et puissamment dévastatrice. Mieux : il lui offre la figure de ce qui passe, en Europe, depuis près d'un demi-siècle, pour le paradigme même de la souffrance généalogique. Mais c'est alors, nous semble-t-il, au prix d'un renoncement à l'enquête familiale annoncée et à ce qui aurait pu être un récit singulier, franchement minoritaire, affrontant ses violences généalogiques (parmi lesquelles, du reste, le motif juif, situé, se serait peut-être trouvé).

Il manque, dans le livre de Camille de Toledo, et eu égard à son annonce d'enquête, un autre récit, qui aurait nécessité de chercher ses propres tropes, de remonter le fil de traumas inédits, peut-être plus déroutants et résistants, plus infantiles ou ridicules, plus singuliers et moins facilement solubles dans le récit établi de la Grande Histoire, mais tout aussi violents. Peut-être ce récit aurait-il semblé trop plat ou impudique, ou au contraire impossible à mener car trop brûlant ? Peut-être ce récit aurait-il également impliqué de valoriser, pour dire les transmissions familiales honteuses et inconscientes, une approche psychanalytique, ou du moins une approche fondée sur la langue et les défaillances du sujet, plutôt que le modèle épigénétique ?

## LA FABRIQUE D'UNE LÉGENDE

Toujours est-il qu'à la place d'une exploration singulière des failles et faillites généalogiques que semblait promettre le registre de l'enquête, se déploie, non pas un récit fragile, mais le remploi d'un autre « grand récit », grand au sens où il a été déjà longuement éprouvé dans le paysage littéraire et où il est, à juste titre, idéologiquement puissant, mais aussi par conséquent légèrement hypnotisant : celui de l'héritage moral des descendants de juifs qui ont cru à l'assimilation. Au grand récit de la réussite familiale, désigné comme mystificateur, l'auteur-narrateur oppose un contre-récit qui parle de souffrances minoritaires, certes, mais qui n'en est pas moins, dans sa puissance sociale, un récit majeur bien établi. L'usage qu'il en fait, et qui le pose, à la faveur d'un flou entre identités civile et romanesque, en héritier minoritaire — et donc symboliquement puissant — des souffrances juives, ne manque pas d'interroger.

Pourquoi pas, cependant. Certes, cela pose, de façon un peu floue, l'auteur en héritier particulièrement impliqué de la souffrance juive du XX<sup>e</sup> siècle et en souffrant paradigmatique. Du reste, il ne se prive pas du bénéfique symbolique de cette posture, indiquant au fil des pages le savoir spécifique que lui aurait permis d'atteindre, telle une initiation, la traversée de ses souffrances généalogiques. Mais acceptons, à titre d'hypothèse, le paradigme général qui permet à chacun d'être, selon ses chemins propres, l'héritier de tortures vécues par d'autres ascendants que les siens, et reconnaissons à chacun le droit de se poser en héritier de ce qu'il lui importe de désigner, intellectuellement et psychiquement, comme fondateur. Il n'en reste pas moins qu'ici ce réemploi se fait au prix d'une légendarisation du motif mémoriel juif, lequel, ainsi mis à contribution, en devient un peu kitsch.

Reprenons le personnage de l'arrière-grand-père au nom si sonore de Talmaï : combien sont-ils, les juifs assimilés des années 1930, fêrus d'universalité à la française, assimilés au point de ne plus savoir du tout les premiers mots du kaddish, à avoir gardé leur prénom de naissance, aussi sonore soit-il, et à avoir prénommé leur fils Oved ? Et si, du moins statistiquement, ils appelleraient leurs fils plutôt Léon ou Marcel, pourquoi, chez Camille de Toledo, cet usage de prénoms si exotiques ? À supposer que cet exotisme constitue un indice de légende clairement assumable par l'auteur, comment ne pas remettre en cause le

**PARTIE À REMPLIR PAR LE CORPS.**

Nom *de TOLEDO*

Prénoms *Nissim*

Grade *Maréchal de Logis*

Corps *1<sup>er</sup> Cuirassiers*

N° *2886* au Corps. — Cl. *1914/1906*

Matricule. *85* au Recrutement *Genève*

Mort pour la France le *16 juillet 1918*

à *Montrozier (Marne)*

Genre de mort *"Tue à l'ennemi"*

Né le *24 juillet 1886*

à *Andrinople* Département *Jurques*

Arr<sup>s</sup> municipal (p<sup>r</sup> Paris et Lyon), }  
à défaut rue et N°.

---

Cette partie n'est pas à remplir par le Corps.

Jugement rendu le \_\_\_\_\_

par le Tribunal de \_\_\_\_\_

acte ou jugement transcrit le *22 Janvier 1919*

à *Mairie du 16<sup>e</sup> arrondissement*

N° du registre d'état civil *10 Juvit*

260-708-1022. [26434]

Acte de décès de Nissim de Toledo (1898-1918)  
© Ministère des Armées – Mémoire des Hommes

contenu moral de cette légende ? Comment ne pas interroger, dès lors, le motif de la prière oubliée et la conception moralisante du trauma transgénérationnel qu'elle induit ? Ainsi faudrait-il ne jamais oublier la prière de ses ancêtres ? Ainsi, face à la mort d'un enfant, serait-on, juif assimilé, perdu sans le rite des pères ? Ainsi la prière ancienne, oubliée par un arrière-grand-père expliquerait-elle, en partie, son suicide, puis, de façon coupable, le suicide d'un frère ? Est-ce cela, le devenir-légende de la mémoire des juifs assimilés des années 1930 ? Combien le réel de l'histoire avec sa multiplicité, sa diversité, son sel, ses imprévus et ses atrocités, est-il ici préférable à la légende...

Et puis que dire des photos et reprographies diverses qui viennent attester cette légende ? Bien sûr, l'auteur joue à se dévoiler et à se cacher et l'on peut comprendre ces jeux de dévoilement et de déguisement, cette forme d'hybridité et d'instabilité, au moment d'évoquer publiquement le

### LA FABRIQUE D'UNE LÉGENDE

délitement de sa famille, le suicide de son frère, la mort de ses parents, et le mensonge de leur mariage. Certaines de ces photos sont, sans doute, tirées des archives familiales, telle celle qui figure sur le bandeau entourant la couverture de l'ouvrage, et elles ont un indéniable effet pathétique d'authentification. Une autre, dépourvue de légende, documente un drame collectif qu'on ne sait plus retrouver, comme celle de cadavres alignés sur une plage. D'autres, encore, ont un statut plus complexe de vraie-fausse attestation, telles les reprographies de ce qui est présenté comme le journal de Talmaï, ou la reproduction de l'acte de décès de Nissim de Toledo, mort au front en 1918 et que la fiction présente comme le frère épique, rieur et flamboyant de Talmaï. Cet acte de décès, à l'effet dramatique fortement authentifiant, appartient-il aux archives familiales de l'auteur, via ses ascendants de Toledo, tout comme la photo d'Elie de Toledo, déjà reproduite ailleurs par sa famille ? Mais la date de naissance du dit Nissim de Toledo n'est pas concordante. Alors, l'auteur l'a-t-il tout bonnement repris sur quelque site internet, à la faveur de recherches sur un patronyme somme toute courant, construisant ensuite son personnage caracolant de Nissim de Toledo de façon à le faire coïncider avec ce document ?

Peut-être, du reste, a-t-il fabriqué ce personnage par un geste synchrétique : en réélaborant, sous le nom et l'acte de décès d'un Nissim de Toledo, le matériel épique et peut-être littéraire de l'arrière-grand-oncle, [Jules Riboud](#), grand banquier lyonnais, mort pendant la Première Guerre mondiale, affecté lui aussi aux goumiers algériens lors des combats du Nord, grand épistolier lui aussi – [ses lettres ont été publiées](#) par son frère, Camille Riboud, en 1920 –, et dont le nom semblait moins minoritaire, moins lié au judaïsme, et donc moins légendarisable que celui de Nissim de Toledo, avec, qui plus est, sa manière de particule ?

Faut-il laisser ces questions en suspens et considérer que l'auteur civil a bien le droit, tel un mage jaloux de ses secrets, de jouer des archives, les siennes et celles des autres, afin de bâtir sa légende traumatique, de s'inventer à lui et à son frère décédé un ancêtre cosmopolite, venu d'ailleurs, et éminemment fraterne l– le Nissim de Toledo ici mis en scène use à foison du mot frère, ou « *Bruder* » ; de figurer un ancêtre à la fois migrant et fleur-au-fusil, authentiquement juif et mort au combat, pris aussi, déjà, par des

questions post-coloniales qui le rendent, selon les critères contemporains, tout à fait sympathique ? Faut-il s'en tenir au fait que l'auteur a bien sûr le droit – souverain – de jouer à nous jeter aux yeux, par poignées, et sous couvert d'enquête généalogique, le sable auratique de documents d'archives dûment dé-légués et réagencés ? Ou faut-il éclaircir l'usage du document, dans le but, non de limiter les prérogatives de l'auteur, mais d'identifier, comme on examine les coutures d'un tissu, les procédés de fabrication, les gestes artisanaux, joueurs ou autoritaires, selon la tolérance de l'auteur à les laisser examiner, de détournement, de réappropriation, voire de mystification ?

Une fois qu'on se pose la question, qu'on quitte un peu la bulle cristalline de la légende, et qu'on s'intéresse à ses matériaux de fabrication et à leur montage, on est porté à se demander qui était, le cas échéant, le Nissim de Toledo initialement documenté par l'archive reproduite et comment il a vécu la guerre. On se prend à rêver au curieux destin de cette archive qui la conduit désormais à figurer dans un roman contemporain pour attester, de façon toute post-moderne, d'une généalogie auctoriale à la fois épique et exotique. Mais encore : on se demande qui est l'auteur initial des extraits de journal intime, manuscrits et reprographiés et attribués à Talmaï. Ont-ils été produits par Camille de Toledo lui-même ? Proviennent-ils, peu ou prou, d'un journal qu'aurait tenu son arrière-grand-père suicidé, Camille Riboud ? Est-ce un peu des deux ? Y a-t-il un montage encore plus complexe ? Ici encore, l'histoire interstitielle d'éventuelles archives laisse rêveuse.

Comment ne pas se détourner légèrement, en tout cas, de cette condensation romanesque, du romanesque éventuel d'une personnalité auctoriale peut-être prise dans un besoin contradictoire de démythification familiale, de reconduction des récits familiaux établis et de renouvellement, au risque de nouvelles fabulations, à l'aide de nouveaux paradigmes, de la puissance de la légende généalogique ? Dans un désir, peut-être de faire soi-même légende ? Comment alors ne pas plutôt s'intéresser à l'étrange histoire des récits, écrits et images que la légende toledienne, qui joue tellement du pathos lié à la recherche d'une vérité cachée, minorée, a elle-même dé-légués, dé-nommés, re-nommés ? Parmi tant de tours et de détours, comment l'exigence d'un peu de réel, non pas positiviste, mais au sens rimbaldien, moral, rendu au sol, de « *la réalité rugueuse à étreindre* » ne ferait-elle pas un tant soit peu retour ?

## Sur la route, avec joie

***Il arrive que des livres se distinguent par leurs imperfections. On y sent des ratés. On rechigne, on poursuit, et le courant finit par l'emporter. Le récit d'Iliana Holguín Teodorescu est ainsi, caillouteux et culotté. L'auteure est jeune (née en 2000). Elle a abandonné des études scientifiques pour aller faire de l'auto-stop en Amérique du Sud. De ses dix mois de bourlingue de la Colombie jusqu'en Patagonie, elle a rapporté cet Aller avec la chance.***

par Cécile Dutheil de la Rochère

Iliana Holguín Teodorescu

*Aller avec la chance*

Verticales, 187 p., 18 €

Commençons par ce titre, intrigant. C'est la traduction littérale de l'expression colombienne « *ir con el chance* », faire de l'auto-stop. L'auteure est bilingue, sa mère est colombienne, mais elle est européenne et utilisait l'expression castillane, « *ir al dedo* ». Sur place, de l'autre côté de l'Atlantique, la voilà qui découvre les mille et une variations de la langue espagnole, déformée, enrichie et réappropriée par chaque région et chaque village d'Amérique du Sud. La diversité, la drôlerie, le prosaïsme ou l'étrangeté de tous les noms et les mots qu'elle rapporte, tout cela est d'autant plus réjouissant qu'Iliana Holguín Teodorescu n'est pas linguiste : elle pose sur cet infini nuancier un regard à la fois ingénu et astucieux.

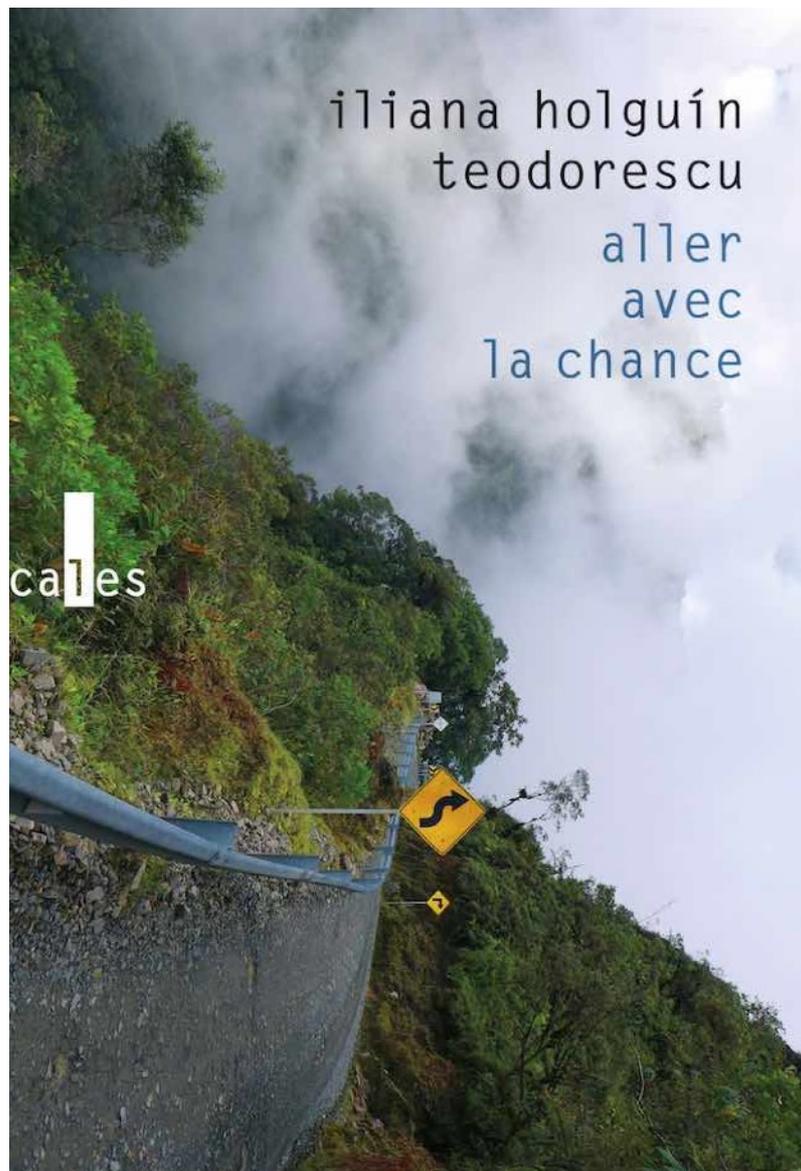
« *Checacupe, seule* » ; « *Poste de police, sortie d'Anatofagasta* » ; « *Chillàn* » ; « *Dalcahue* »... Imaginez un jeu de l'oie dont il faudrait prononcer à haute voix tous ces noms sans que la langue fourche. Car le récit est scandé par une multitude d'étapes et de détours liés aux aléas de l'auto-stop. L'auteure donne très peu de dates, décrit à peine les paysages et les couleurs. Elle commence souvent *in medias res*. Elle oublie les liaisons et l'ignorance du lecteur français qui s'y perd avec délice, loin de l'Hexagone, de ses querelles, ses impasses et sa petitesse. Loin des clichés et de l'exotisme.

Mais de quoi parle-t-elle, alors ? Des hommes et des femmes qu'elle croise, avec qui elle parcourt quelques kilomètres, souvent dans une cabine de camionneur, parfois sur une banquette arrière ou

dans une vieille guimbarde. Pas farouche, curieuse, l'étudiante buissonnière écoute, enregistre, transcrit et rapporte. Les gens se confient à elle comme on se confie à un ou une inconnue, avec la simplicité et la sincérité que garantit une rencontre fortuite et sans lendemain. Qu'auraient-ils à perdre ?

Le lien se crée aussitôt, sans affectation. Iliana Holguín Teodorescu s'improvise ethnologue et confidente, écouteuse semi-professionnelle. Elle ne cesse d'interroger et de s'interroger silencieusement à partir de détails concrets et quotidiens. Elle croise des manutentionnaires, des mineurs, des ouvriers, des hommes qui changent de métier au gré du besoin, une mère et sa fille incas, des migrants vénézuéliens... Des vies cahoteuses, peu encadrées ni fléchées, des vies dures, qui échappent aux institutions – mariage, études... « *Néanmoins, habituée que je suis à la Sécurité sociale, songe-t-elle par exemple, je me demande ce qui leur arrive quand ils tombent malades ou qu'ils vieillissent...* » Elle entend des histoires d'amour et de compagnonnages éphémères : déboires sentimentaux, enfants perdus de vue, alliances contractées par nécessité, pour aimer, être aimé et survivre. Comme dans nos contrées, mais de façon tout autre, sans filets juridiques apparents, les familles se décomposent et se recomposent.

L'auteure a un fil directeur et une idée derrière la tête. À chacun elle demande à combien il ou elle estime la proportion de gens mal intentionnés dans son entourage. Les chiffres varient du tout au tout, si bien qu'elle finit par abandonner son enquête pour s'abandonner à la générosité et au sens de la solidarité de tous – sauf quelques exceptions que son instinct de survie lui commande d'éviter. Il faut du courage quand tout nous dit que l'insouciance des années 1960 était un âge d'or.



### ***SUR LA ROUTE, AVEC JOIE***

Dissolution des liens sociaux ? Pénétration du diable numérique partout et en tous lieux ? Le livre met à mal de nombreuses idées et dévoile un monde qui échappe à la mondialisation, laquelle devient à son tour un cliché. Oui, le cœur résiste. L'amitié aussi, et le désir. (Notre jeune auto-stoppeuse blonde est plus d'une fois amenée à repousser des avances indues et le dit avec humour et grâce.)

L'esprit aussi persiste, qui souvent, en Amérique du Sud, prend la forme d'une foi qui la fait sourire, elle qui s'affirme agnostique. Ici ce sont des migrants qui se vouent à Dieu, là un homme qui s'annonce chamane, ou des évangélistes pour qui le *diseño perfecto de Dios* a été *quebrantado*, pollué par le mal et le péché. Lumière ? Obscurantisme ? Voilà matière à réfléchir en ces heures de liberté décapitée et de binarité.

Iliana Holguín Teodorescu ne prétend à nulle réponse, ni résolution, ni analyse. Son regard est aussi libre qu'il est possible de l'être en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Elle sait qu'elle succède au siècle des sciences humaines mais ne s'en encombre pas. Elle voyage allègrement et allégée. L'humain, elle le traque sans outils conceptuels. Elle s'y livre avec un mélange de lucidité, d'optimisme et de gourmandise que reflètent une prose originale, mélange de langue classique et de gouaille contemporaine, et un vocabulaire riche, qui ne pâtit d'aucun des tics de sa génération.

Cette jeune Française, mi-roumaine mi-colombienne, aime les histoires, et chaque vie en est une. Son livre fourmille de ces vies croisées et goûtées, et de questions jetées çà et là. Son récit a le rythme de l'insolence. Il a de la joie et contourne l'esprit de sérieux avec intelligence, *con el chance*. Alors on ferme les yeux sur les petits cailloux qui heurtent.

## Documenter la police

***La police ou le chaos ? Se soumettre ou se révolter ? Est-ce la seule alternative ? Les violences policières et les résistances qu'elles suscitent ne constituent pas un invariant historique des rapports entre police et société. Elles prospèrent dans certaines circonstances sociales et politiques. Débattre des modalités et des finalités de l'action de la police relève aujourd'hui de l'urgence démocratique. À leur manière, l'ouvrage collectif *Police et le documentaire* de David Dufresne, *Un pays qui se tient sage*, le rappellent et illustrent la difficulté d'une réflexion qui mériterait d'être menée sereinement et largement.***

par Vincent Milliot

---

Amal Bentoussi, Antonin Bernanos,  
Julien Coupat, David Dufresne, Éric Hazan  
et Frédéric Lordon

*Police*

La Fabrique, 121 p., 12 €

David Dufresne

*Un pays qui se tient sage*

Distributeur : Jour2Fête. Durée : 1h 26mn

---

L'action policière et ses acteurs ont suscité, depuis l'Ancien Régime et de plus en plus à l'époque contemporaine, de multiples formes de récits, souvent partielles et partiales, liées à des entreprises communicationnelles, fictionnelles – littéraires, puis cinématographiques –, corporatistes, dénonciatrices, militantes. Parmi ces récits, ceux des sociologues, des politistes et des historiens de métier apparaissent minoritaires et parfois difficilement audibles. Aujourd'hui, les discours sur la police prolifèrent, mais ceux qui sont susceptibles d'offrir des clefs de compréhension, dépassionnées et non instrumentales, peinent à se faire une place.

Jusque dans les années 1980-1990, la police était un « objet perdu des sciences sociales », délaissée par une corporation universitaire plutôt marquée à gauche, rétive à se pencher sur le bras armé de l'État, sur l'instrument de la domination des classes dirigeantes et plus encline à s'intéresser à tous les groupes en butte aux contrôles et à la répression étatiques. Dans les quarante dernières années, c'est sous l'impulsion initiale de la

sociologie, des sciences politiques et de l'histoire contemporaine, irriguée par des questionnements venus d'outre-Manche et d'outre-Atlantique, que s'est constitué un domaine de recherche, inégalement reconnu – notamment par l'institution policière elle-même –, attentif à étudier à la fois les pratiques policières, les organisations professionnelles et les métiers de la police, tout en considérant sous un jour moins schématique les rapports entre police et population.

Dans *Un pays qui se tient sage*, David Dufresne sollicite, parmi d'autres témoins, certains chercheurs en sciences sociales et humaines comme le sociologue Fabien Jobard, le politiste Sébastien Roché, les historiennes [Mathilde Larrère](#) et Ludivine Bantigny, non pour une expertise en surplomb, mais pour commenter des scènes filmées de maintien de l'ordre et confronter leur analyse, par exemple, aux réactions de syndicalistes policiers. Il s'agit bien de débattre, de présenter des points de vue autour d'une interrogation centrale, ancienne (antérieure à la Révolution française), mais absolument fondamentale dans une société qui se veut démocratique : à quelles conditions l'action de la police peut-elle être ressentie comme légitime ? À partir de quels seuils, de quels registres d'interventions, les pratiques policières peuvent-elles sembler créatrices de désordres plutôt que protectrices ?

Tout à l'inverse, le petit volume collectif *Police* instruit plutôt un procès à charge de l'institution. À ceux qui défendent la police comme pilier d'un ordre républicain menacé, il oppose les motifs d'une détestation « universelle » de la police.

## DOCUMENTER LA POLICE

Mais, en procédant le plus souvent par affirmations péremptoires et constats « d'évidence », il se dispense de réfléchir à ce qui détermine les régulations qu'une société se donne. Même s'il est vrai que des pans entiers de la population ont aujourd'hui davantage le sentiment de constituer des « cibles » que des citoyens protégés par les services de l'État.

Depuis l'Ancien Régime, les modes de publication et de réception des divers récits inspirés par la police se sont transformés, au gré de l'évolution de la sphère publique et des systèmes de communication, au fil de la multiplication des supports et des mutations de l'institution policière elle-même. Voilà plus de deux siècles, l'explosion pamphlétaire au début de la révolution de 1789 prenait ainsi pour cibles, notamment à Paris, les pratiques arbitraires de la police symbolisées par les « enlèvements » et les ordres du roi permettant les internements administratifs, l'espionnage généralisé et toutes les formes d'enregistrement bureaucratique de certains groupes « à risques », l'éloignement de la police des attentes ordinaires de la population. Si ces textes contribuent à forger une légende noire de la police d'Ancien Régime qu'il convient de considérer aujourd'hui avec précaution, ils traduisent aussi l'émergence dans les années 1780 d'une exigence de transparence. Au nom de la garantie des droits des citoyens, la police doit pouvoir rendre compte de ses actes et ne pas agir sans contrôle. Face à cette demande de publicité appuyée sur la diffusion des imprimés, émanant du « tribunal de l'opinion », si contraire au « secret du gouvernement » absolutiste et à celui de la police, les responsables de cette administration, mais aussi leurs subordonnés, se montrent particulièrement réticents. L'adoption de la Déclaration des droits de l'homme en juillet 1789, qui, dans son article 12, rappelle qu'une « *force publique* », nécessaire à leur garantie, est « *instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité particulière de ceux auxquels elle est confiée* » et, dans son article 15, que la « *Société a le droit de demander compte à tout Agent public de son administration* », constitue une véritable rupture. Dans une société qui n'est plus fondée sur une inégalité juridique fondamentale et qui proclame la souveraineté de la Nation, l'ordre public ne peut plus être un attribut de l'arbitraire monarchique, ni s'organiser sans garde-fous.

À plus de deux siècles de distance, la multiplication de vidéos amateurs ou de journalistes, prises

lors des manifestations ou de scènes d'arrestations, qui font la matière d'*Un pays qui se tient sage*, nourrissent l'analogie avec l'ouverture de la sphère publique dans les années 1780. Ces nouveaux supports actualisent les enjeux liés à la publicisation des pratiques policières et, au-delà, à la conservation de la documentation ainsi produite dans les dépôts d'archives, puis à sa communication. Sans négliger la nécessité d'un usage critique et contextualisé des sources, il faut bien constater que cette prolifération d'images élargit et consolide une sphère publique, indépendante de la communication étatique, qui peut imposer un débat sur la légitimité des violences policières. Le premier mérite du travail de David Dufresne réside dans ce rappel du principe de publicité, qui reste fondateur d'un État de droit. Les refus de plusieurs responsables de la police de participer aux entretiens autour desquels le documentaire est construit, rappelés dans le générique de fin, signalent la logique de fermeture qui prévaut aujourd'hui dans l'institution – en France particulièrement, non dans tous les pays d'Europe – à l'égard des demandes de la société comme des chercheurs en sciences sociales.

Cette logique de fermeture, cet esprit de citadelle assiégée, repose sur un postulat implicite : on ne peut émettre de critique envers la police sans vouloir en même temps la ruine de la tranquillité publique, sans fragiliser la position de ceux qui peuvent aller jusqu'à risquer leur vie pour rassurer et protéger les citoyens. Ce postulat trouve son pendant dans des textes militants qui considèrent, à l'inverse, que toute enquête sur la police relève au minimum d'une forme de naïveté euphémisant la vérité des rapports de domination. « *La population hait la police et personne ne pourra lui dire qu'elle n'a pas raison* », assène Frédéric Lordon dans *Police*, tandis qu'Antonin Bernanos, militant « antifa », tente de démontrer, assez lourdement, la nature par essence fasciste de tout État et de sa police. Importe-t-il ici de savoir que les enquêtes menées, notamment par le politiste Sébastien Roché (*De la police en démocratie*, Grasset, 2016), récemment exclu des cycles de formation de la police nationale, montrent, au contraire, un bon niveau de confiance a priori de la population à l'égard de la police, dont l'activité ne se résume pas au maintien de l'ordre lors des manifestations ? Et que ce sentiment tend – a posteriori – à se dégrader lorsqu'on a eu directement affaire à la police, en particulier dans certains quartiers et dans certains groupes d'âge et de population ? Là est peut-être ce qui mériterait d'être creusé et qui met en cause

## DOCUMENTER LA POLICE

la formation des policiers, la gestion des ressources humaines au sein de l'institution, des conditions de travail, et une façon d'envisager les rapports de la police avec la société environnante.

L'ouvrage collectif des éditions de La Fabrique pourrait être rapproché d'une ancienne littérature pamphlétaire ; il soulève néanmoins des questions importantes, comme celle de l'empreinte laissée par les guerres coloniales dans certaines pratiques de police et de maintien de l'ordre. Dans cet ensemble, les contributions de Eric Hazan et de David Dufresne détonnent un peu. Le premier, un tantinet provocateur et sachant défendre un point de vue minoritaire dans une mouvance par principe assez hostile à la police, expose que, dans l'Histoire, les mouvements révolutionnaires ont dû une partie de leur succès au basculement des forces de l'ordre du côté des insurgés. On pourrait presque paraphraser un slogan d'extrême gauche des années 1970, au temps de la défense des « comités de soldats » : « *Policier, sous l'uniforme, tu restes un travailleur* » ! Au-delà de la boutade, on peut se souvenir que la police, comme bien d'autres secteurs de la fonction publique, a subi ces dernières années les effets de politiques libérales décomplexées. Elles se sont traduites par des formes de paupérisation et par la dégradation des conditions de travail, par l'adoption de nouvelles techniques managériales étudiées notamment par le sociologue Frédéric Ocquettau, par une dynamique de sous-traitance et de privatisation des missions de sécurité. Subsiste une différence par rapport aux enseignants, aux inspecteurs du travail ou aux agents hospitaliers ; les « colères policières », relayées par les organisations syndicales, obtiennent rapidement satisfaction car elles produisent un impact immédiat sur les pouvoirs publics. Ces derniers ont besoin du rempart des forces de l'ordre pour tenir une société dont la cohésion est malmenée par la crise et l'érosion de l'État social. En ouverture de *Police*, le texte de David Dufresne, « L'arme des désarmés », justifie la démarche qui fonde la réalisation de son film. Documenter par l'image les violences policières ne se justifie pas par une hostilité de principe aux forces de l'ordre, mais par la nécessité d'ouvrir un débat sur l'évolution des méthodes du maintien de l'ordre, sur leurs justifications, et, en dernière instance, sur les responsabilités du pouvoir politique en la matière depuis plusieurs décennies.



« *Un pays qui se tient sage* » de David Dufresne © Jour2Fête

La forme adoptée par David Dufresne dans son documentaire est sobre, dépourvue de musique, évitant les effets appuyés au montage. C'est une succession de prises de vue, extraites de vidéos qui saisissent des scènes de manifestation, d'arrestation, de violences incontestables que l'on soumet à des couples de commentateurs et de témoins présentés en champ-contrechamp : chercheurs en sciences sociales, écrivains comme Alain Damasio, journalistes et juristes, rares syndicalistes policiers (Benoit Barret, du syndicat Alliance) et anciens manifestants, parfois mutilés. Si l'émotion affleure, parfois l'indignation, le film n'est pas un tract. Les mêmes scènes peuvent être commentées par des intervenants qui ont des points de vue différents, mais tous sont également respectés.

L'essentiel est là : que le débat puisse se tenir, que l'on reconnaisse, vaille que vaille, que les pratiques policières ne sont pas imperméables aux exigences de la transparence démocratique, conformément aux principes adoptés en 1789. David Dufresne n'entend pas se livrer à une guerre des images et de la communication, à la différence de ce que laisse présager le futur « Schéma national du maintien de l'ordre » défendu par l'actuel ministère de l'Intérieur, projetant de renforcer les contrôles sur l'observation des pratiques policières. La responsabilité du pouvoir politique dans l'installation et l'instrumentalisation d'un véritable malaise démocratique au sujet de la police est une nouvelle fois engagée, un malaise dont souffrent les forces de l'ordre et dont pâtissent des franges entières de la population.

## L'histoire par les objets

***Longtemps, les chercheurs en sciences sociales s'intéressant aux objets ou plus largement à la culture matérielle se sont plaints de voir leur centre d'intérêt relégué aux marges des grandes tendances académiques. Mais, depuis quelques années, se dessine un mouvement, difficile à mesurer et à dater précisément mais bien réel, vers une prise en compte plus systématique, plus sérieuse et plus variée du rôle majeur des objets et des techniques dans l'histoire et les structures des sociétés. Deux ouvrages s'inscrivent dans la bibliographie désormais fournie de ce champ de recherche : par les objets, les quatre-vingt-cinq chercheurs du Magasin du monde racontent la mondialisation depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que Bruno Cabanes expose la guerre depuis 1914.***

par **Thierry Bonnot**

---

**Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.)**

*Le magasin du monde.*

*La mondialisation par les objets  
du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*

Fayard, 464 p., 25 €

**Bruno Cabanes**

*Fragments de violence.*

*La guerre en objets de 1914 à nos jours*

Seuil, 264 p., 35 €

---

Ces chercheurs férus de culture matérielle regrettaient que l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, ne s'intéressent pas suffisamment aux objets, ignorent trop souvent les techniques, préfèrent les hautes sphères de la pensée, du symbolique et du politique, au concret de la matière, du substrat qui pourtant conditionne pour une large part nos existences et où se joue une grande partie des rapports de force du monde contemporain. Déploration justifiée, sans doute, même si elle ignorait une masse de travaux de recherche de qualité, peu ou mal diffusés.

Il serait trop long d'énumérer les jalons éditoriaux de cette tendance, depuis *L'histoire des choses banales* de Daniel Roche (Fayard, 1995), qui fait figure de pionnier dans ce domaine en langue française. Pour prendre seulement deux exemples récents, on peut citer [la belle enquête de Nicolas Offenstadt](#) sur les vestiges matériels

témoignant *in situ* de l'effacement mémoriel de la RDA (en particulier dans son chapitre 2 sur les « objets errants »). Moins médiatisé, le livre de [Françoise Wacquet](#) questionnait les conditions matérielles du travail savant depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Dans des registres très différents, ces publications ont montré le bénéfique heuristique que l'histoire peut tirer de l'étude des objets, à condition de ne pas les considérer comme accessoires mais bien comme partie prenante de la vie sociale.

Même s'ils sont d'ambition et de structure très différentes, *Le magasin du monde* et *Fragments de violence* adoptent l'un et l'autre un plan de catalogue : ils peuvent se lire article par article, dans le désordre, en piochant au hasard dans la liste ou en se laissant happer par une image, sans que cela pénalise aucunement leur portée scientifique. Comment les objets changent le monde et font évoluer les rapports de force, comment participent-ils à la diffusion de l'influence culturelle de certains pays ou de certains continents selon les époques, mais aussi quelles seront les conséquences environnementales de leur production ? *Le magasin du monde* ouvre ses portes au XVIII<sup>e</sup> siècle, début de « *la mondialisation par les objets* ». Ces derniers proliféraient et circulaient auparavant, mais ils étaient moins nombreux, ils voyageaient moins massivement et sur de moins grandes distances. Cette massification combinée à l'accélération des échanges a généré un intense jeu de valeurs.

## L'HISTOIRE PAR LES OBJETS

Au-delà des anecdotes qui foisonnent dans l'ouvrage dirigé par Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre, nous voyons se dessiner un paysage mondialisé par la circulation de biens de consommation et de symboles matériels, mais aussi de pratiques jadis très localisées et de butins à fort enjeu politique. Les 85 contributrices et contributeurs du livre, historien-ne.s pour leur quasi-totalité, proposent un mélange d'objets manufacturés, de plantes ou dérivés de plantes (le bonsaï, la quinine), d'images, de documents (la carte, le passeport), de matière animale (le coquillage) ou minérale (le biface). Des choses aux statuts très variés, à propos desquelles le lecteur s'aperçoit qu'il ne s'est jamais posé les bonnes questions : depuis quand utilise-t-on des cercueils en France ? Quand est apparue la première banderole ? Quel lien entre le coronavirus et le bidet ? Comment le divan est-il devenu l'emblème de la psychanalyse ?

L'ordre des articles, très synthétiques puisque aucun ne dépasse quatre pages, brise astucieusement la chronologie. Les objets ne sont pas classés en fonction de leur date de fabrication mais de celle de leur exposition, de leur mise en vente, de leur émergence dans la vie sociale des hommes. Ainsi le timbre-poste précède-t-il le biface et la planche de surf se voit-elle rattachée au XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que le fétiche renvoie autant à l'histoire longue de l'Afrique qu'à la captation coloniale de ses richesses et de ses symboles, pour en venir au processus de restitution engagé en 2018 par la France. Toutefois, c'est bien un objet d'aujourd'hui qui ferme la liste, le masque prophylactique, incontestable et international objet de l'année 2020.

Ce choix de transgresser la linéarité temporelle pour privilégier la dynamique d'un musée en perpétuel réaménagement est une option pertinente pour penser les objets de façon relationnelle, dans le cadre de leur socialisation. Celle-ci est aussi une politisation. Il y a des objets explicitement politiques, comme la médaille socialiste, le passeport, le drapeau, le gilet jaune. Mais il y a tous les autres, que l'histoire charge au fil des siècles de valeurs collectives transcendant leur identité originelle – celle-ci n'ayant rien de figé. Ainsi, quand Nicolas Marty affirme que « *la bouteille plastique est aussi un objet politique* », nous serions tenté de répondre : quel objet ne l'est pas ? Et même si les choses inventoriées dans ce *Magasin du monde* ont une longue his-

toire, elles ne sont pas pour autant cantonnées à un passé révolu. Elles sont encore actives, participant à la vie économique et sociale, influençant nos existences et pesant sur notre environnement ou stimulant des perspectives d'avenir renouvelées.

C'est l'une des forces de l'ouvrage de pousser l'analyse jusqu'à la situation contemporaine, de mettre en évidence les conséquences directes ou indirectes de ces histoires matérielles pour nos existences et parfois pour notre avenir ; la problématique des déchets est en effet cruciale pour bon nombre des objets considérés, principalement les matières plastiques. Mais si la production de masse est à l'origine d'un bon nombre de nos craintes environnementales actuelles, *Le magasin du monde* invite également à explorer des solutions concrètes offertes par des techniques et des pratiques associées aux objets. L'article consacré par François Jarrige au manège animal se conclut par une stimulante hypothèse : et si, dans les objets et les techniques du passé, se trouvaient les réponses à nos problèmes énergétiques et environnementaux contemporains ? De même, l'évocation de la corde de Manille permet de réfléchir à l'usage renouvelé d'objets en fibres végétales produites par des agriculteurs indépendants sans engrais ni traitement.

L'absence d'illustrations, que les auteurs ne justifient pas, n'est pas réhivitoire car les textes sont suffisamment précis et détaillés pour n'avoir pas besoin d'un complément iconographique. À notre époque submergée par l'image, on ne s'en plaindra pas, mais, inversement, il est évident que le choix plus muséal de [Bruno Cabanes](#) dans *Fragments de violence* l'obligeait à montrer chacun des objets traités, parce qu'ils relèvent pratiquement tous de destins singuliers. Les notices attachées aux images ne comptent que quelques lignes seulement pour certaines, mais sont introduites par des textes plus denses en tête de chapitre.

Ce livre est un catalogue thématique, couvrant les conflits majeurs de 1914 à nos jours, de la Grande Guerre à l'Afghanistan en passant par le Vietnam et la Shoah, présentant aussi bien des armes que des objets de mémoire ou de propagande et des produits artisanaux réalisés dans les tranchées – œuvres évoquant la créativité des tranchées de 1914-1918, cette « Grande Guerre » qui fut avant tout, nous dit l'auteur, faite d'interminables attentes. Tandis que *Le magasin du monde* égrène une liste d'objets génériques,

BRUNO CABANES

# FRAGMENTS DE VIOLENCE



SEUIL

La guerre en objets  
de 1914 à nos jours

## L'HISTOIRE PAR LES OBJETS

*Fragments de violence* fouille les tragédies familiales, comme ceux qui ont fabriqué les objets ou porté les vêtements, dotant les vestiges des conflits contemporains d'une charge émotionnelle considérable. C'est bien là un des atouts de l'histoire narrée à travers les cultures matérielles.

Ce que montrent ces deux ouvrages, parce qu'ils adoptent deux échelles différentes, c'est que l'attention portée aux objets nous permet d'articuler l'universel et l'intime, en donnant prise à des analyses globales – l'histoire mondiale de la consommation – et à des études de cas singuliers – les traces mémorielles laissées par des victimes, précisément identifiées. À cet égard, Bruno Cabanes souligne l'ambivalence fétichiste des objets de la Shoah, car ils sont d'autant plus fortement chargés d'affect que leurs propriétaires ont péri dans des camps et d'autant plus émouvants qu'il est possible de les rattacher nommément à un destin singulier. Leur valeur scientifique semble engloutie par le traumatisme, effacée par la trace concrète d'un massacre difficilement concevable, voire inimaginable. La tension entre « *l'exigence documentaire et les attentes émotionnelles du public* » donne indéniablement sa puissance d'évocation à cet ouvrage, mais celle-ci ne se limite pas à l'empathie pour les victimes. Car certaines images sont également stupéfiantes par la violence archaïque qu'elles suggèrent, telle

cette arme de tueur, sorte de massue primitive renvoyant le soldat de l'ère industrielle à son ancêtre des cavernes. Si les auteurs du *Magasin du monde* revendiquent qu'« *il est possible d'écrire, grâce aux objets les plus communs, une histoire du monde à hauteur d'humains, à hauteur de mains* », c'est peut-être le livre de Bruno Cabanes qui tient le mieux ce pari, en associant des créations singulières à des reliques souvent poignantes.

À la fin de leur introduction, Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre émettent l'hypothèse de « *la fin des objets* » que nous serions en train de vivre. « *La prise de conscience actuelle des dommages infligés à la planète n'invite-t-elle pas un nombre croissant d'entre nous à considérer de nombreux objets comme le produit d'industries polluantes – et autant de futurs déchets ?* », s'interrogent-ils, se demandant si l'ère de la consommation entamée au XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas « *en train de finir avec nous* ». Il est permis de ne pas partager cet optimisme, d'abord parce que la prise de conscience en question ne paraît ni universellement partagée, ni toujours conjuguée à l'indispensable autolimitation des besoins. Ensuite parce que la « *dématérialisation du monde* » qu'annoncerait la multiplication spectaculaire des objets connectés est elle-même une source de surproduction et de pollutions majeures. Non, décidément, qu'on le regrette ou qu'on s'en réjouisse, la fin des objets n'est pas pour demain...

## Qui fait scandale ?

***Plutôt que d'analyser les discours haineux qui triomphent depuis vingt ans, Les empoisonneurs cherche à montrer les ressorts par lesquels ils ont été légitimés et tolérés dans des médias respectés jusqu'au plus haut sommet de l'État. Aussi court qu'efficace, le livre de Sébastien Fontenelle permet d'interroger les ressorts du scandale dans le débat public et intellectuel : comment en vient-on à accepter des discours délétères ?***

par Pierre Tenne

---

Sébastien Fontenelle

*Les empoisonneurs.*

*Antisémitisme, islamophobie, xénophobie*

Lux, 124 p., 10 €

---

Pour la troisième fois, [Éric Zemmour](#) vient d'être condamné pour « provocation à la haine » par la justice française, après sa participation à la « Convention de la droite » organisée par Marion Maréchal. Ses propos à l'encontre des musulmans et de l'islam, rendus responsables d'une sorte de guerre civile imaginée par l'éditorialiste, avaient suscité un scandale légitime, à deux titres : d'une part, en ce que l'épisode révélait de façon plus visible encore la teneur raciste, violente et haineuse des propos du personnage ; d'autre part, de nombreuses voix s'étaient émues de la retransmission en direct du discours sur une chaîne d'information en continu.

S'il est toujours délicat de penser à partir de décisions de justice, cette condamnation permet de repérer une diffusion plus large du scandale entourant le journaliste d'extrême droite. Ce consensus malheureusement relatif est le fruit de nombreux efforts sur le long terme, de la part de militants, de critiques des médias ou plus récemment d'historiens avec la comparaison que [Gérard Noiriel](#) a proposée entre Zemmour et Druumont. Cette mobilisation a permis d'affirmer le caractère proprement scandaleux des propos du polémiste... sans pour autant parvenir à rabaisser son aura médiatique, encore florissante.

Le livre de Sébastien Fontenelle permet de comprendre ensemble ces deux aspects du scandale, en analysant l'ascension politique et médiatique d'Éric Zemmour au sein d'un ensemble plus

large de personnalités et de discours qualifiés d'« empoisonneurs » – celles et ceux qui permettent à l'antisémitisme, à l'islamophobie et à la xénophobie d'infuser dans le débat public. La force de ce livre court et efficace réside dans sa volonté de démontrer l'abjection des discours en même temps qu'il décrit le système institutionnel qui les légitime constamment.

En creux, *Les empoisonneurs* montre que ces discours de haine ne peuvent être combattus dans un espace intellectuel et politique abstrait, où les mots, les idées et les individus seraient isolés des conditions de production de leur parole et de leur autorité. Le scandale des propos de Zemmour – ou d'Ivan Rioufol, Renaud Camus, Alain Finkielkraut... – paraît ainsi peu intéressant et relativement consensuel comparé au scandale que constitue leur notoriété, leur notabilité. En un mot, la lutte sur le seul plan des idées paraît biaisée et peu efficace si elle se refuse à une cohérence plus globale et plus systématique.

L'exemple le plus éloquent fourni par Sébastien Fontenelle, par ailleurs journaliste à *Politis*, est celui d'un éditorial du *Monde* du 1<sup>er</sup> octobre 2019, suite au discours de Zemmour à la « Convention de la droite ». Le quotidien qualifiait l'éditorialiste d'extrême droite de « *délinquant et pyromane* », et affirmait qu'il existait une responsabilité médiatique à ne pas permettre que ses idées soient diffusées. Quelles idées ? Celle du « grand remplacement » fantasmé par Renaud Camus, l'idée d'une guerre civile provoquée par l'islam et l'immigration, d'une crise de la masculinité et de la virilité soutenue par le féminisme et confinant à une destruction de la civilisation... Pourtant, quelques jours plus tôt, *Le Monde* publiait un entretien particulièrement bienveillant envers Alain Finkielkraut, qui

## QUI FAIT SCANDALE ?

revendique de longue date sa proximité avec Renaud Camus et reprend à son compte de nombreuses théories similaires. Le scandale n'est ainsi pas celui des idées, mais bien celui des personnes qui les tiennent. *Les empoisonneurs* rappelle pourtant à quel point les deux personnages ont soutenu des livres explicitement racistes, revendiqués comme une influence idéologique majeure par les terroristes d'extrême droite des vingt dernières années : Renaud Camus ou Oriana Fallaci, encensés par ces éditorialistes, ont contribué à armer le bras meurtrier d'Anders Breivik ou de l'auteur de l'attentat de Christchurch en Nouvelle-Zélande.

Le livre de Sébastien Fontenelle cherche à objectiver les raisons de telles disparités dans notre capacité collective à définir l'objet du scandale, en esquissant les grandes lignes d'une généalogie de la haine et de la bêtise légitimées. Contre l'amnésie propre à la frénésie du tempo médiatique contemporain, il retrace ainsi la chronologie de ces discours en incluant les pouvoirs médiatiques (chaînes d'information en continu, radios privées et de service public, journaux parfois « de référence ») aussi bien que les personnalités et institutions politiques : qui se souvient que le pouvoir actuel entendit célébrer Maurras ? Qui se souviendra que l'actuel président de la République a accordé une interview à un hebdomadaire d'extrême droite (*Valeurs Actuelles*) ? Cette succession d'événements à ne pas isoler permet de substituer à l'habituelle interrogation politique (« est-il raciste, est-elle fasciste ? ») une question plus opératoire : pourquoi certains propos font-ils scandale et d'autres non, alors même qu'ils sont comparables, voire similaires ?

La première question est un piège du débat politique revenu sur le devant de la scène ces dernières années, autour de nombreux sujets. Les Gilets jaunes ou autres manifestants dénoncent l'autoritarisme politique : qu'ils aillent donc en Corée du Nord ! Noirs et musulmans se sentent victimes de racisme systémique ou d'État : qu'ils aillent voir ailleurs (aux États-Unis) ce qu'est le « vrai » racisme ; et si on s'offusque de voir triompher les idées de l'extrême droite, c'est qu'on est aveugle au danger de l'extrême gauche (qui rejoint, comme le veut une tradition aussi absurde que factuellement erronée, l'extrême droite)... Cette vision symétrique délirante du monde des idées, politiques ou non, paraît empêcher une approche plus engagée et donc plus démocratique sur ces questions.



En cela, le livre de Sébastien Fontenelle peut se lire comme une invitation à repenser le scandale, qui est ce qui nous fait trébucher. Il s'agirait plutôt de remplacer le débat stérile autour de la qualification des propos et des individus (« Éric Zemmour, Ivan Rioufol, Alain Finkielkraut sont-ils ou non d'extrême droite ? ») par un débat autour de ce qui est ou non acceptable dans l'espace public. Ce faisant, il s'agit aussi d'impliquer la responsabilité de chacun ou de chacune face à ces idées.

Ce détour par le scandale invite aussi à une critique du genre de livres que propose Sébastien Fontenelle, déjà auteur d'ouvrages comparables, après d'autres (Gérard Noiriel, Ivan Segré, ou, d'un point de vue plus militant, de nombreux collectifs de critique des médias et de l'extrême droite). Leurs analyses, aussi nécessaires soient-elles, ne parviennent pas à endiguer l'imprégnation croissante des idées antisémites, islamophobes et xénophobes dans de nombreux espaces contemporains de la vie publique. Au fond, la plus malhonnête des réponses à faire aux *Empoisonneurs* sera certainement la plus communément employée : encore un livre d'extrême gauche, truffé d'idéologie, publié par un éditeur libertaire. Pourquoi donc le lire ?

L'impuissance à convaincre qu'il existe de vrais scandales appelle une critique des formes d'action de ce genre intellectuel de la veille antiraciste, dont l'efficacité est peu probante face à la force de frappe des idées adverses. La nécessité de ce genre de livres invite alors à penser ce qui leur manque, et qui n'est pas de leur fait : un contexte où ils peuvent être lus et entendus. L'absence de scandale relativement partagé autour des idées d'extrême droite révèle ainsi nos difficultés actuelles à penser du commun, jusque dans le conflit et le désaccord. C'est ce commun qui est attaqué par les « empoisonneurs », et qu'il s'agit de reconstruire.

## Zalmen Gradowski, ou la poésie comme témoignage

**Quatre textes de Zalmen Gradowski, membre polonais du Sonderkommando au camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau entre 1942 et 1944, nous sont parvenus du sol d'Auschwitz, découverts non loin des crématoires. Écrits en yiddish et traduits en français en 2013 (1), ils paraissent pour la première fois en allemand, dans une édition philologique établie à la suite d'un minutieux retour aux manuscrits. C'est-à-dire dans une édition pour la première fois réellement intégrale, reproduisant jusqu'au souffle, jusqu'aux soupirs et aux silences inscrits sur la page de Gradowski.**

par Marianne Dautrey

Zalmen Gradowski

*Die Zertrennung.*

*Aufzeichnungen eines Mitglieds  
des Sonderkommandos*

Édition établie par Aurélia Kalisky.

Trad. du yiddish vers l'allemand

par Almut Seiffert et Myriam Trinh

Suhrkamp, 350 p., 25 €

Nietzsche faisait de la philologie une affaire de science, de politique et d'éthique : cette édition montre que ce n'était pas un vain mot ; que la poésie, langue de ces poèmes fulgurants venus de l'enfer ou encore « récits de titan », comme les appelle Philippe Bouchereau, que cette poésie donc frappée d'interdit (Theodor W. Adorno), « mise en suspens » (Imre Kertész) après Auschwitz, fut l'un des langages des victimes pendant la catastrophe, parce que la subversion du verbe et de la représentation qu'elle met en œuvre permit d'exprimer l'inexprimable, mais surtout parce qu'elle fut le signifiant d'un acte de résistance autant que de commémoration.

Certains se souviennent peut-être d'un récit saisissant dans *Shoah* de Claude Lanzmann. Il émane de Filip Müller, lui aussi membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau. Il relate l'entrée dans la chambre à gaz des femmes tchèques, arrachées à ce qu'on a appelé le « camp des familles » : conscientes du sort qui les attend, du lieu où elles s'apprêtent à pénétrer, elles se mettent à entonner leur hymne national. En entendant s'élever cette mélodie qui réveillait en lui un temps à jamais disparu, en voyant la dignité

de ses compatriotes qu'il conduisait vers la mort, Müller, submergé par le désespoir et la douleur, décide d'en finir et d'entrer avec elles dans la chambre à gaz. Ces femmes le refoulent cependant et dénoncent l'inanité de son geste. Mieux valait survivre, plutôt que de sombrer dans le néant, ne serait-ce que pour révéler au monde ce qui se réalisait alors en secret : le meurtre de tout un peuple. Müller aura survécu et témoigné – après coup. D'autres, qui ne survivront pas, auront réussi à témoigner dans le présent innommable de ce meurtre.

Zalmen Gradowski est de ces derniers. Au sein du *Sonderkommando*, il faisait partie d'un groupe de résistants et vivait dans l'attente de la possibilité d'un sabotage qui, sinon détruit, au moins enrayer la machine de mort. Entre-temps, écrire était aussi envisagé comme un acte de lutte. On sait par le témoignage de Shlomo Dragon, un survivant, que cet acte supposait une organisation collective, non seulement parce qu'il nécessitait la complicité et la coopération d'autres membres du *Kommando*, ne serait-ce que pour obtenir de quoi écrire ou pour que cette activité reste secrète ; mais Aurélia Kalisky ajoute que, vraisemblablement, ceux qui écrivaient (Leib Langfus, Zalmen Levental, entre autres) s'étaient aussi coordonnés entre eux pour se répartir la tâche de ce récit impossible, dont ils attendaient non seulement qu'il informe le monde, mais aussi qu'il serve de preuve.

Leurs témoignages, écrits dans le « péril le plus extrême », devaient rester au secret, non pour sauver leurs auteurs qui se savaient inéluctablement condamnés, mais pour ne pas être détruits avant d'atteindre un éventuel destinataire. Ce péril était celui de la destruction totale, de la

### LA POÉSIE COMME TÉMOIGNAGE

destruction de la destruction, de l'effacement de ses traces, de sa mémoire, c'est-à-dire le risque que cette page de l'histoire ne fût jamais écrite. Il obligeait les auteurs à adresser leurs textes non à leurs contemporains mais au monde d'après. À l'instar de ses compagnons écrivains, Gradowski enfouit son texte dans le sol d'Auschwitz, comme on jette une bouteille à la mer ou une missive dans le temps, adressée à l'avenir, dans la foi qu'elle trouvera lecteur dans un monde rédimé.

Les quatre textes disponibles de Gradowski, sous la forme de deux liasses retrouvées séparément à la libération du camp en 1945, constituent un seul et même récit. Il raconte comment sont progressivement et savamment brisés tous les liens qui se nouent entre les humains et les unissent au monde, aux lieux, aux objets, aux êtres ; tous ces fils innombrables qui font la trame d'une vie, forment le tissu conjonctif d'une humanité et, à l'intérieur de celle-ci, font de chaque humain un monde – qui font monde. Ces quatre textes épinglent les événements marquants comme autant d'étapes d'une expérience narrée à la première personne et jalonnent un récit d'un lyrisme halluciné et visionnaire mis au service d'une démonstration rigoureuse, implacable et profondément politique, révélant le processus de destruction de l'humain en chacun de ces individus qui jadis composaient encore un peuple, une « famille », dit Gradowski. Progressant pas à pas – « *N'aie crainte*, écrit Gradowski s'adressant à son lecteur, *je ne te révélerai pas la fin avant de t'avoir montré le début* » –, de texte en texte, ce récit lancinant met en scène l'œuvre de désintégration systématique et inlassable de l'humain, sans cesse recommencée jusqu'à l'anéantissement, car toujours des fils se renouent au sein même du camp et retissent ailleurs et autrement d'autres liens entre les prisonniers ou avec leur milieu.

Le premier texte raconte la déportation, l'arrachement au pays ; le voyage en train, la soif, l'isolement hors du monde qui défile derrière les fenêtres, déjà inaccessible ; l'arrivée au camp, la séparation des familles, puis la disparition sans bruit, sans trace, sans reste, des femmes, des hommes et des enfants du convoi. S'ensuit la découverte effroyable faite par les quelques survivants qu'ils se trouvent désormais orphelins ou veufs, endeuillés sans possibilité de deuil, exilés, apatrides, sans nom, dépossédés de tout, de leur identité, de leur culture, de leur langue, de leurs

proches, de leur monde, du monde, sans plus aucun passé ni avenir, nus et seuls absolument.

C'est cette progression vers ce qui sera la « *grande coupure* » (« *der grosse Riss* »), pour reprendre la traduction en français de Batia Baum, que, de texte en texte, Gradowski relate comme on raconterait un conte fantastique et horrifique. Ce processus, Philippe Bouchereau le nomme *désappartenance*, prolongeant très précisément le mouvement de conceptualisation à l'œuvre dans cette écriture narrative et poétique ; Aurélia Kalisky, quant à elle, y discerne « *en son sens littéral comme métaphorique l'essence de la violence exercée durant le génocide* ». Dans son deuxième texte, « Une nuit de lune », Gradowski met en scène la prise de conscience de cette désappartenance, sous la forme d'une plainte adressée à cet astre témoin, dont la beauté et l'éclat resplendissent dans la nuit, indifférents au « *grand malheur* » qui s'abat sur les victimes.

C'est elle toujours qui agit dans le « Transport tchèque ». Gradowski y raconte, au présent cette fois, l'épisode que se remémorait Filip Müller dans *Shoah* : les femmes subitement séparées de leurs maris, privées de leurs moindres effets personnels, dénudées, arrachées à leur « *manteau de vie* », avant d'être mises à mort et de disparaître en fumée. Comme Müller, il les entend entonner l'hymne tchèque, il entend aussi l'*Internationale* et le *Chant des partisans*. Ce qu'il perçoit alors, c'est le geste de révolte sans espoir de ces femmes qui, à travers leur hymne national, rappellent aux SS ce qui les relie encore à leur peuple en guerre contre eux justement ; à travers l'*Internationale*, le front russe sur lequel ils sont en train de perdre la guerre ; quant au *Chant des partisans*, il est le rappel de leur lien à la résistance juive.

Enfin, dans le texte que Kalisky place en dernier, comme l'étape ultime de la désappartenance, radicale désintégration de ce qui faisait encore du *Sonderkommando* une « *famille humaine* », Gradowski raconte comment, un beau matin, la moitié des membres de cette « unité spéciale » est appelée à la mort, arrachée au collectif sans que ceux qui restent soient capables du moindre geste solidaire, de la moindre révolte, paralysés par ce dernier lien qui les unit encore à la vie, leur instinct de vie justement, absolument vain et absurde plus fort encore que la solidarité et la « fraternité » qui les attachaient indéfectiblement à leurs compagnons de douleur et les laissent irrémédiablement endeuillés, mais surtout, encore

### LA POÉSIE COMME TÉMOIGNAGE

une fois, brisés, mutilés dans leur intégrité morale, dans leur humanité. La « grande coupure » advient, en arrachant l'homme à sa propre humanité. Loin de toute dénonciation de collaboration dont furent parfois l'objet les membres des *Sonderkommandos*, ces « unités spéciales » contraintes de mener à la mort leurs semblables et de traiter leurs corps après afin que disparaissent de la surface de la terre jusqu'à la trace de leur existence, Gradowski démontre qu'instituer des victimes en acteurs de la politique de mort et d'assassinat nazie relevait de la plus sophistiquée des tortures et était un acte politique ultime d'une efficacité redoutable.

Un témoignage n'existe qu'adressé, écrit Aurélia Kalisky. Cette « grande coupure » étant avant tout coupure d'avec le monde et d'avec les contemporains, pour surmonter cette séparation, chaque texte de Gradowski est précédé d'une lettre ; toutes sont écrites au passé sauf la dernière, alors que ses récits sont pris dans le présent de l'événement, dans l'urgence de témoigner avant la disparition. Ces lettres, messages venus d'un vivant qui se sait d'ores et déjà mort, ce *de profundis clamavi*, interpellent un futur et potentiel lecteur. Gradowski l'invoque avec ferveur en même temps qu'il l'édifie au long de son récit, et il faut entendre le verbe « édifier » en son sens plein : il lui apprend très concrètement comment fut orchestrée la destruction de tout un peuple, mais surtout il le crée de toutes pièces dans un pur acte de foi. Pour ce faire, il le nomme : « homme », « heureux citoyen du monde libre » et il le décrit : cet homme sera protégé par un système juridique et politique garantissant sa liberté, son intégrité physique et les liens moraux et politiques qui l'obligent vis-à-vis de l'humanité. Seul cet homme sera en mesure de lire ce récit et de comprendre le sens et la justice qu'il réclame, mais il viendra du monde de l'après, d'après sa mort, d'après la mort de son peuple.

L'odyssée compliquée de ces textes, que retrace Aurélia Kalisky, passe par la Pologne, l'Allemagne, l'URSS, Israël. Il aura fallu attendre les années 2000, plus d'un demi-siècle, pour qu'ils soient enfin traduits directement du yiddish, d'après les transcriptions qui en avaient été faites après la guerre. En France, l'édition qu'en fait Philippe Mesnard en 2013 est la première à rassembler les deux liasses du manuscrit. Celle d'Aurélia Kalisky est la première en Allemagne. Publiée par les éditions Suhrkamp dans une col-

lection de grands textes littéraires, elle fait enfin entrer le témoignage de Gradowski dans le patrimoine de la littérature.

Ce long temps de lecture s'explique sans doute par la fragilité, la vulnérabilité de ces manuscrits, restés enfouis dans le sol, en deux lieux séparés, après la disparition de Gradowski. Mais ce ne fut pas la seule raison. Comme le relève Aurélia Kalisky, ce retard fut aussi le fait de la difficile lisibilité de ces textes. Il fallut d'abord une révision du jugement émis entre autres par Primo Levi, qui avait inscrit les membres du *Sonderkommando* dans la fameuse « zone grise », cette zone « aux contours mal définis, qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves » et qu'il définissait comme « l'ossature du camp » dans *Les naufragés et les rescapés* (1986, traduit en français en 1989). Claude Lanzmann, qui fut l'un des premiers à donner ouvertement et massivement la parole aux survivants de ces « unités spéciales », contribua sans nul doute à modifier l'écoute accordée à leurs témoignages, qui avaient été jusque-là presque uniquement utilisés à titre de preuve pour la justice.

Mais il fallut encore attendre les travaux sur la tradition littéraire et l'effervescence du débat intellectuel dans la culture yiddish à partir du XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'on puisse accepter que ces textes témoignent jusque dans leur forme et que l'on comprenne combien les poèmes élégiaques de Gradowski constituent aussi une réponse au génocide par le lien qu'ils nouent à la tradition littéraire yiddish. Il y eut, en France, les ouvrages de Rachel Ertel (*La langue de personne* et *Un brasier de mots*, Liana Levi, 2003) ainsi que ceux de Catherine Coquio portant directement sur la littérature de l'extermination (*La littérature suspendue*, L'Arachnéen, 2015). Dans *La grande coupure*, Philippe Bouchereau, qui lui emprunte son titre, consacre à Gradowski son dernier chapitre et démontre la portée existentielle et théorique de cette écriture. L'essai que signe Aurélia Kalisky à la suite de son édition montre de manière magistrale combien le sens de ce témoignage se situe essentiellement dans une écriture qui érige ces textes, à l'heure de la disparition de tout un peuple et d'une culture, en un acte de commémoration, une oraison non seulement aux morts, mais aussi à une culture et à sa langue.

C'est pourquoi le geste d'Aurélia Kalisky se fait avant tout philologique. Il revient sur les différentes traditions littéraires nées dans la langue yiddish à la suite de la recrudescence des

### LA POÉSIE COMME TÉMOIGNAGE

persécutions antisémites en Europe de l'Est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la suite de la révolution soviétique. À la tradition religieuse des *lamentations* fit suite une autre, profane, qui répondait aux appels répétés d'historiens (Simon Dubnov, notamment) de se souvenir, de témoigner, de documenter leur histoire et enfin d'en devenir les sujets et les écrivains. Les victimes prises dans le piège de la politique de mort menée par les nazis auront répondu à cet appel. Aurélia Kalisky note que jamais on n'aura autant écrit que dans les ghettos et dans les camps. Très vite, l'extermination a été comprise pour ce qu'elle était : l'ultime catastrophe. « *Quel sera le poète qui pérennisera notre mémoire ?* », demandait-on.

Gradowski semble avoir voulu répondre à cette injonction, lui qui s'était rêvé écrivain dans sa jeunesse. Ses textes convoquent les multiples traditions littéraires yiddish et d'autres encore. S'il reprend la forme religieuse de la lamentation, il en retourne cependant le sens : ce n'est plus l'Alliance avec Dieu qu'elle scelle, mais l'Alliance avec son peuple martyr, sur le point de disparaître. Ainsi ses imprécations contre la lune se muent-elles en incantation en faveur des victimes. S'il endosse les habits d'un poète invitant son lecteur à traverser les cercles de l'enfer, à l'image de Virgile, dans la *Divine Comédie*, guidant le lecteur dans ces contrées de l'outre-monde, ce n'est cependant pas pour y révéler une justice rétributive, expression de l'ordre divin, où chaque peine endurée reflète une vie passée et brosse le portrait d'un individu, mais un massacre aveugle, où tous les individus sont voués à disparaître en fumée, indifféremment, sans laisser nulle trace de leur vie. De même, ce n'est pas le péché qu'il découvre dans la nudité des femmes du « transport tchèque », mais, à rebours de la Genèse, la beauté dont il les vêt par ses mots ; il les couvre à nouveau de leur « *mantéau de grâce* », et le désir, qu'il fait circuler au fil de son récit halluciné entre tous les protagonistes présents dans cette scène de mise à mort, la transfigure en noces sacrées. Gradowski reprend autant qu'il démonte dans son écriture à la fois toute l'histoire littéraire de sa culture et toute l'action de destruction de l'humain perpétrée par les nazis, pour, s'identifiant avec toutes les victimes – « *J'ai été placé par les diables comme gardien aux portes de l'enfer, des portes par lesquelles sont passés et passent encore des millions de juifs venus de toute l'Europe. J'ai parlé à chacun d'entre eux et ils m'ont confié leur ultime secret de vie. Je les ai accompagnés dans leurs derniers pas dans*



Zalmen Gradowski  
et son épouse Sonia (vers 1935)

la vie, jusqu'à ce qu'ils soient pris dans les serres de l'ange de la mort et disparaissent hors du monde pour toujours » –, épousant le sort des femmes, hommes, enfants, frères, sœurs, pères, mères, époux et épouses, reconstituer sur le papier tout son peuple en une seule famille et y impliquer jusqu'à son lecteur. À rebours de cette « grande coupure », chaque lecture de son texte actualise l'acte de communion profane et de commémoration auquel il appelle.

Gradowski meurt le 7 octobre 1944, dans un acte de révolte par lequel fut tentée la destruction de l'un des crématoires d'Auschwitz-Birkenau ; il avait entre-temps soigneusement enterré ses textes protégés dans des bouteilles de fer. Une lettre arrive toujours à son destinataire, disait Jacques Lacan. Celles de Gradowski auront-elles attendu soixante-seize ans pour le trouver au pays de ses bourreaux ? Ce n'est pourtant pas exactement dans leur langue que la traduction d'Almut Seiffert et Myriam Trinh les fait exister aujourd'hui. Aidés par Gradowski lui-même qui, sans doute pour être compris du plus grand nombre, écrivit dans un yiddish littéraire dont la structure mime celle de l'allemand, les deux traducteurs les font exister dans une langue qui charrie avec elle une tout autre histoire, celle des traductions de la Bible, celle de la littérature et de la poésie allemande, tout comme l'écriture de Gradowski charrie avec elle de multiples traditions littéraires.

1. Zalmen Gradowski, *Ecrits I et II. Témoignage d'un Sonderkommando d'Auschwitz*. Edition dirigée et présentée par Philippe Mesnard. Textes traduits du yiddish par Batia Baum. Kimé, 2013

## Bathos-Care (3)

### « Prenez soin de vous » en arabe

*Lors du confinement de printemps, Tiphaine Samoyault a proposé aux étudiants de master qui suivaient avec elle un séminaire autour de la traduction de réfléchir aux différentes manières de traduire l'expression que l'on entendait alors partout : « Prenez soin de vous ! » A-t-elle des équivalents dans toutes les langues ? Quelles connotations porte-t-elle ? Que nous dit-elle, chaque fois, des relations humaines et du souci de l'autre ? Est alors né le projet Bathos-Care (de Bathos : figure de la gradation) grâce auquel une expression superficielle peut prendre un sens profond.*

#### par Collectif Prenez soin des traductions

Collectif « Prenez soin des traductions » :  
Ana Aleksovska, Maéva Boris, Yue Shu Chen,  
Emna Issaoui, Jiyoung Jung, David Keclard,  
Theodore Kellog, Lisa Kuznetsova, Xiuqan Li,  
Louis-Atom Molinier, Louis Muhlethaler,  
Kai Hong Ng, Michaela Rumpler, Tiphaine  
Samoyault, Pierre Stapf, Arjeta Vucaj.

« Prenez soin de vous » est une expression qui témoigne de l'affection qu'une personne marque à une autre. Elle peut être aussi un signe général de l'attention aux autres. Dans les conditions actuelles de la pandémie mondiale, cette expression témoigne non seulement de l'importance des autres pour nous, mais aussi de la peur de perdre l'autre. Nous prenons conscience qu'il est difficile de vivre seul, isolé du reste du monde.

De surcroît, nous passons par une période où prendre soin de soi signifie prendre soin de l'autre, dans la mesure où si l'autre fait attention à lui-même et n'attrape pas le virus COVID-19, nous restons aussi en bonne santé.

C'est donc une période où une chose intuitive est devenue primordiale, voire vitale : il s'agit du soin en français, du *care* en anglais, et الرعاية en arabe.

#### Traductions en arabe classique

« Prenez soin de vous », en arabe classique, peut se traduire de différentes manières.

- اعتنوا بأنفسكم : Le verbe إعتنى signifie « s'occuper de », ou « prendre soin ».
- اهتموا بأنفسكم : Le verbe اهتم signifie « faire attention à », « s'occuper de » ou « prendre soin ». Soulignons qu'en arabe classique إعتنى et اهتم sont synonymes ; leurs sens peuvent varier selon le contexte dans la traduction.
- Une autre traduction possible est انتبهوا على أنفسكم. La traduction littérale de cette expression en français est : « faites attention à vous-même », ce qui suggère la présence d'un danger, ou d'une menace. على أنفسكم est le mot présent dans toutes les traductions en arabe ; il signifie « âmes ».

Afin de mettre en évidence les variations de sens entre les verbes employés dans les différentes expressions, nous classons ci-dessous les noms dérivés de chaque verbe, et nous les traduisons en français, puis en anglais.

Ainsi, pour prendre soin de soi ou des autres, l'*attention*, la *vigilance* et l'*assistance* sont nécessaires.

Comme nous l'avons préalablement mentionné, la traduction du mot « soin » est الرعاية ; toutefois, nous ne retrouvons ce mot dans aucune de ces traductions. الرعاية est un nom dérivé du verbe رعى qui signifie « s'occuper de », ou « prendre



Prédelle (*Crossing*) d'Agnès Thurnauer (2020).  
Photo : Alberto Ricci

### BATHOS-CARE (3)

soin de » mais il est rare d'employer ce verbe à l'impératif. C'est ce qui explique son absence dans les différentes traductions de l'expression « prenez soin de vous ».

La traduction de « *Take care* » en arabe pourrait être *اعتنوا بأنفسكم*, traduction préalablement mentionnée de « prenez soin de vous ». Une deuxième traduction de « *Take care* » est possible : *كونوا حذرين*, qui signifie « soyez prudents », ou « faites attention ». La traduction de l'anglais à l'arabe, puis de l'arabe au français, fait perdre une part du sens recherché.

### Traductions en dialectes arabes

- Dialectes égyptien / soudanais : *خلوا بالكم من نفسكم*
- Dialecte tunisien : *ردوا بالكم على رواحكم*  
La traduction littérale de ces deux phrases est : « Faites attention à vos âmes ».
- Dialectes libanais / syrien / palestinien : *ديروا بالكن عحالكن*. La traduction littérale de cette phrase est : « Faites attention à vos états ».

- Dialecte marocain : *احتفظوا على راسكم*.  
Qui veut dire littéralement : « Protégez vos têtes ».

Le sens de ces différentes phrases est cependant unique : « Faites attention à vous-même ».

Le mot qu'on retrouve dans la majorité de ces traductions est *بال* qui, en arabe classique, signifie « esprit » ; mais, dans tous ces dialectes, il est aussi compris comme « cerveau », « tête ». Ni le mot « esprit » ni le mot « cerveau » ne sont pourtant présents dans les traductions de ces phrases en français. Nous savons en outre que, pour prendre soin de soi, une certaine « présence d'esprit » est nécessaire. La présence d'esprit est ainsi traduite par l'attention.

Simple en apparence, l'expression « prenez soin de vous » déploie ses sens dans plusieurs directions, vers le soin, l'attention, la vigilance, l'assistance et la prudence. Tous ces éléments ont pour but de protéger les « âmes » ainsi que les « corps » et les « têtes ». La présence d'« esprit » est donc indispensable pour être en bon « état » et garantir par conséquent sa sécurité et celle des autres. **E. I.**

## Une imagerie des Suds

**Héritage de Miguel Bonnefoy est l'agile et courte hagiographie d'une famille de martyrs confrontés à l'âpreté du vingtième siècle. Il raconte quatre générations des Lonsonnier. Le patriarche quitte la France, la pauvreté et le phylloxéra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour seule richesse, il emporte une vigne du Jura dans sa poche et la langue française dans sa bouche.**

par Federico Calle Jorda

**Miguel Bonnefoy**

*Héritage*

Rivages, 256 p., 19,50 €

Après une traversée initiatique, le personnage arrive par hasard au Chili, où une erreur d'un agent des douanes lui donne pour patronyme le nom mutilé de son village – son seul nom jusqu'à la fin du roman de Miguel Bonnefoy. Ce geste inaugure une lignée d'appartenances tiraillées entre deux continents, d'allers-retours transatlantiques cousus aux événements de l'Histoire terrible, de patriotismes irrémédiables qui embrassent à contretemps, à contre-rive, sur un bord de l'océan, le drapeau de l'autre.

Par ses personnages, le récit est un examen des appartenances tierces, tendues entre deux allégeances qui ne se résolvent pas, et ce dès l'exergue de George Santayana – lui-même un de ces « *third-culture kids* ». Chacun des dix chapitres porte le nom d'un des saints déracinés de cette légende dorée, et fonctionne comme une entrée dans un arbre semi-généalogique où figurent aussi ceux qui croisent la famille jusqu'à en faire presque partie.

Est ainsi dressée une constellation de cet héritage parcouru chronologiquement : chaque pôle, chaque portrait, chaque intrigue des héros réfléchit les autres. Ces jeux de reflet tracent l'écart qui les sépare du reste et les ressemblances qui les en rapprochent – comme dans un album de famille s'esquisse un air de ressemblance, de destin commun. On devine – et certaines interventions médiatiques de l'auteur semblent le confirmer – qu'il s'agit de la narration d'une histoire familiale assumée par le dernier héritier. Sa présence affleure derrière la narration à la

troisième personne, au passé simple, omnisciente, d'une série d'anecdotes familiales. L'écriture les relie entre elles.

Là réside le talent de conteur de Miguel Bonnefoy, déjà aperçu dans ses romans précédents. Tout semble correspondre à une mise par écrit d'événements médiés par un récit préalable. Dit autrement, *Héritage* établit une suite hétéroclite d'histoires familiales préalables, que l'on imagine entendues, réunies en une même écriture dans un tout romanesque lumineux. Une voix (celle du parent racontant les faits et dits des aïeux aux dernières générations de la famille) mélange les différentes temporalités dans une même aura de légende, de geste. Ce halo est souligné par une prose milliardaire de mots rares. De même, la volonté d'éblouir le lecteur mène parfois à des trouvailles intéressantes, dans les torsions des niveaux de référence par synecdoques. Par exemple, à propos d'une famille de musiciens : « *Elles grandirent dans un univers d'opéras et de symphonies, étudièrent le solfège avant l'espagnol et leur premier mot fut une note.* »

Se crée ainsi une forme d'accent qui joint entre eux les moments les plus réussis du roman : des sortes de médailles, d'estampes visuelles très touchantes (une femme accouchant seule sous le regard des oiseaux d'une volière, un pilote de guerre qui meurt en signalant le drapeau chilien cousu sur son uniforme lors d'une bataille au-dessus du canal de la Manche, etc.). S'ajoute à cela l'héroïsme de personnages – notamment féminins – toujours du bon côté de l'histoire, leur sourd entêtement devant les esquives du destin, et leur inscription dans le récit épique englobant les espoirs et déboires de la gauche humaniste latino-américaine. Le lecteur en sort attendri, enthousiasmé par une impression d'aisance, d'efficacité romanesque.

### UNE IMAGERIE DES SUDS

Pourtant, c'est peut-être là que réside le danger qui menace de l'intérieur l'écriture de Miguel Bonnefoy : elle est tenue par une série de certitudes non interrogées. Très vite, ce qui apparaît comme une enquête romanesque sur les histoires reliant des photographies familiales devient une imagerie. Elle est plaisante, en ce qu'elle rassure les récits habituels et tente d'y ressembler. Et le cliché n'est jamais loin, ni dans les thèmes ni dans les formes.

Ainsi, lorsque le personnage de Margot, pionnière de l'aviation chilienne, fait son premier vol, elle découvre que le ciel est « *d'une féminité explosive, aux rondeurs corollaires. Cette demeure était faite comme un nid, un sein, prouvant que les premières civilisations des nuages avaient été matriarcales* ». Pour un tel moment, pour une telle protagoniste, on pourrait songer à un propos moins convenu que la réitération du prétendu caractère rond, nourricier, matriciel, utérin, du féminin sempiternel. L'envol de l'écriture dans les clichés va à contre-sens de celui de l'héroïne. Il en va de même de toutes les apparitions de personnages amérindiens, qui, malgré leur connotation positive, sont présentés comme des pierres de touche ouvrant une réalité para-rationnelle, magique, hors du temps et de l'histoire. Ils sont par là même réduits à leur rôle de légendes dépolitisées, déshistoricisées.

L'écriture elle-même peut être soumise à un questionnement analogue. On y décèle une multitude trop explicite d'indices renvoyant à *Cent ans de solitude*. Le jeu de flashforward/flashback (« *des années plus tard il se souviendrait que...* ») devient abusif ; l'est aussi la présence fortuite de gitans déplaçant les personnages d'un passé vers un autre ; tout comme les cailloux, qui sont systématiquement, comme chez García Márquez, des os de dinosaure. Là où le Nobel colombien ponctue chaque intensité narrative du soupçon de l'odeur des goyaves, Miguel Bonnefoy disperse le parfum des citrons à chaque naissance, à chaque scène coïtale, à chaque deuil, à chaque souvenir traumatique... On pourrait imaginer un questionnement par le texte, depuis le texte, du classique incontournable de l'identité latino-américaine. Ou une réécriture, un hommage conscient aux littératures du passé et à leur portée dans l'écriture de l'identité actuelle. Ou même un jeu intertextuel carnavalesque assumé. Mais l'impression qui demeure est plutôt celle d'un confort, vis-à-vis de soi-même, dans un exotisme

conscient et content de l'être, mais surtout conscient des attentes du lecteur européen, de ce qu'il pense être l'Amérique latine.

C'est compréhensible : le mélancolique roman européen semble s'enamorer chaque fois plus de sa superstition réaliste, cédant devant un « réel » si définitif qu'il ne peut qu'en témoigner, comme celui qui raconte une défaite. Confronté aux déferlements de cacatoès et de fantômes du « réel merveilleux » de certains Suds, son lecteur se met à rêver, à voyager. C'est le filon que Miguel Bonnefoy exploite.

Faut-il pour autant que le roman latino-américain se plie à la définition qu'on en donne – notamment depuis les divers Nords – depuis plus d'un demi-siècle ? Faut-il qu'il l'intériorise pour plaire et se plaire ? Qu'il s'arrête à son folklore désormais muséal, qu'il s'enferme en ses habiles récits de sorcelleries torrides, de jungles diluviennes, de dictatures assassines, de résistances échouées, de magies et d'horreurs quotidiennes légendaires ? N'est-ce pas là arrêter son histoire aux séjours des tourisms littéraires ? N'est-ce pas là rassurer des identités fixes, et condamner les rives à se momifier mutuellement dans l'image que le regard de l'une renvoie à l'autre ?

Dans son discours de réception du prix Nobel, en 1982, Gabriel García Márquez disait : « *l'interprétation de notre réalité par des schémas étrangers ne fait que contribuer à nous rendre chaque fois plus méconnus, chaque fois moins libres, chaque fois plus solitaires* ». Quarante ans plus tard, le réalisme magique est peut-être désormais un schéma étranger, une attente étrangère, une injonction (« *ressemblez à ce que l'on a lu que vous êtes !* »).

Non pas que l'emploi d'hallucinations et de la mythique impossibilité du mythe soit à proscrire. Ce sont encore des outils capables de rendre raison d'une réalité historique qui, par l'éternel recommencement de l'abject, ne se résout pas à être concevable. [Mia Couto](#), [Roberto Bolaño](#), [Pedro Lemebel](#), [Yuri Herrera](#), tant d'autres, continuent de les utiliser comme des prismes qui démantèlent la vision d'horreur lisse que semble être toujours, depuis toujours, l'Histoire des divers Suds. En ce sens, les leçons des générations héroïques et précédentes, de García Márquez ou de Carpentier, restent énonçables, ré-énonçables. Mais les réciter, les perpétuer sans les questionner, pour se rassurer et amadouer son lecteur, cela nous rend peut-être encore plus solitaires.

## Les paraboles d'Olga Tokarczuk

***Chez Olga Tokarczuk, la raison laisse la place à des croyances troublantes. On devient addict ou bien on n'aime pas du tout. En cela, son dernier livre traduit en français est une bonne introduction à l'œuvre récompensée par le prix Nobel de littérature 2018. Maniant la tendresse et la curiosité de l'ordinaire, l'écrivaine polonaise nous entraîne dans des histoires qu'elle dit « bizarroïdes ».***

par Jean-Yves Potel

---

**Olga Tokarczuk**

*Le tendre narrateur*

Discours du Nobel et autres textes

Trad. du polonais par Maryla Laurent

Noir sur Blanc, 74 p., 10 €

**Olga Tokarczuk**

*Histoires bizarroïdes*

Trad. du polonais par Maryla Laurent

Noir sur Blanc, 184 p., 19 €

---

Olga Tokarczuk est une conteuse. Elle écrit des histoires dont elle fait des paraboles, mais sans conclusions édifiantes ni consolations. Elle préfère l'empathie. Elle goûte le hasard, ses enchaînements, ses plaisirs, ses cruautés, et s'en accommode. Ses récits, souvent courts, peuvent être dressés en un imposant volume comme ceux des *Livres de Jakub*, et enivrer, tant ils sont inattendus.

À Stockholm, il y a un an, elle a commencé son discours de réception du Nobel 2018 par une histoire personnelle. Celle d'une photo de sa mère, d'une jeune femme inquiète assise près d'un poste de TSF, « *le regard dirigé vers un point hors cadre* », sous une lumière douce : « *Enfant, je croyais que maman regardait le temps.* » Et lorsqu'elle interrogeait sa mère, celle-ci lui répondait « *qu'elle était triste parce que je n'étais pas encore née et que je lui manquais* ». Ce bref échange lui donna des forces « *pour toute la vie* », « *ce que jadis l'on appelait une âme* », confia-t-elle. Ça l'a dotée « *d'un tendre narrateur, le meilleur du monde* ».

Ce récit d'à peine trois pages situe d'emblée l'auteure au milieu de ses personnages alors que, vêtue d'une robe noire, elle lit son texte derrière d'élégantes lunettes rondes et devant un parterre

d'êtres irréels. On ne sait pas toujours où Tokarczuk reçoit ses lecteurs. En entrant dans ses *Histoires bizarroïdes*, ils croiseront des personnages qui perçoivent la fin de leur vie, qui voient la mort venir sans pouvoir l'arrêter, qui sont âgés ou malades ou pauvres ou emportés par le hasard. C'est un vieux garçon qui vit avec sa mère, paresseux et avachi devant la télé, vidant des cannettes de bière en regardant des matchs, et qui, devenu seul, engloutit jusqu'à la fin le contenu des innombrables bocaux de poivrons pour apéritif, champignons marinés et autres fruits, qu'il déniche dans la cave et les placards laissés par la défunte. Ou bien cette psychologue de haut niveau qui se sait condamnée par la maladie. Elle a accepté une mission étrange en Suisse. Logée dans un monastère occupé par des nonnes très âgées, des mortes-vivantes, elle fait passer des tests à des adolescents orphelins rassemblés tout près dans un bâtiment moderne au pied d'une haute montagne. Elle ne sait pas pourquoi, mais elle sait qu'elle touchera une forte rémunération.

Olga Tokarczuk jongle avec les formes de récit – historique, fantastique, réaliste, science-fiction, grotesque ou délirant – et, quand la mémoire d'un personnage est défaillante, c'est en remarquant des détails anodins et amusants, par exemple les coutures d'une chaussette ou la forme des timbres-poste, qu'elle le raccorde au monde. « *Le temps s'est accéléré, c'est pour ça* », lui explique sa voisine. Apaisante, la mort annule toute chose.

Elle se refuse, continue-t-elle dans son discours, à distinguer les genres – le classement en catégorie « *relève du marketing littéraire* » – ou à partager entre vérité et fiction : « *Dans le fourmillement des définitions de la fiction, celle qui me plaît le plus est aussi la plus ancienne. Elle remonte à Aristote. La fiction est toujours une sorte de vérité.* » En notre siècle surinformé et envahi

### LES PARABOLES D'OLGA TOKARCZUK

de *fake news*, elle défend la « *dimension spécifique* » de la littérature. À la question qu'on lui pose souvent – est-ce vrai, ce que vous écrivez ? – elle ne sait que répondre : « *Comment expliquer le statut ontologique de Hans Castorp, Anna Karénine ou Winnie l'ourson ?* »

Le sixième récit bizarroïde s'intitule justement « L'histoire vraie ». On y lit le destin d'un professeur ordinaire en voyage dans un pays du Nord dont il ignore la langue. À peine a-t-il prononcé sa communication traitant de l'influence de la consommation des protéines sur la vision des couleurs qu'il est pris dans un engrenage redoutable et cruel. Flânant dans la ville avant le cocktail final, il porte assistance à une pauvre femme qui a trébuché près de lui et s'est grièvement blessée en percutant le trottoir. Le sang coule devant une foule indifférente, pressée de rentrer du boulot, qui ne comprend pas ce qu'il dit. Il crie, interpelle, accroupi près de cette femme, lui tenant la tête, les mains pleines de sang. On le prend pour le coupable. La police est appelée et le voilà happé par une mécanique imperturbable. Il crie : « *aidez-moi !* », les badauds répondent : « *police, police !* », et la foule « *accélère* », devient « *plus nerveuse* ».

Tokarczuk s'interroge sur ce qui fait le récit. Constatant l'omniprésence du « je » en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, elle remarque que ce genre de narration crée un « *lien sans pareil avec le narrateur* », constitue une entreprise collective en quelque sorte. Se noue une « *entente émotionnelle basée sur l'empathie* » qui « *rapproche les êtres et efface les frontières*. [...] *Pour être "dévoté", le roman compte précisément sur l'effacement, la disparition de cette limite, ce qui, grâce à l'empathie, permettra au lecteur de devenir narrateur pour un temps* ». Mais il y a aussi un manque. L'expérience du lecteur peut s'avérer incomplète, décevante, car « *exprimer le "moi" du narrateur ne donne aucune assurance d'universalité. Ce qui manque, semble-t-il, c'est une dimension parabolique* ». Pour la Prix Nobel polonaise, « *la présence insuffisante des paraboles témoigne d'une impuissance narrative* ».

C'est ainsi qu'elle invite à voir ses récits. Un des plus beaux textes du recueil, un récit historique puissamment poétique, renoue avec l'atmosphère de *Jakub* : « Les enfants verts ». Un médecin français, ami de René Descartes, raconte son périple dans les confins de la Pologne du XVII<sup>e</sup> siècle. Il

a été invité à soigner un roi polonais en campagne contre les Suédois. Il évolue dans un monde improbable, entre magie et mystères, rencontre des enfants sauvages (verts et couverts de mousse), tente de guérir l'arthrite du souverain, puis se blesse, incapable alors de continuer le voyage. Tandis que les guerres se poursuivent entre Polonais et Suédois, il doit rester des mois dans le monde des enfants verts, abandonné du roi et de sa cour, près du « *dernier cercle de la Terre, celui dont la taille est inimaginable, au-delà de l'ombre des feuillages, au-delà de la tache de lumière, dans l'ombre éternelle* ». Il ne comprend plus rien. Guéri par des rebouteux, il voit s'estomper la frontière entre l'humain et la nature. À la fin du récit, alors qu'il peut enfin rentrer vers le centre du monde, « *là où tout reprend sens pour composer un ensemble cohérent* », il s'adresse directement à son lecteur. Il le supplie de l'aider à mieux saisir ce qu'il a vécu, « *tant les lisières du monde sont propres à nous marquer pour toujours d'une impuissance mystérieuse* ».

Ou encore, quand un retraité, qui a subi une transplantation cardiaque apparemment bien acceptée, « *a des vertiges et ne cesse d'écouter son nouveau cœur* », il se sent entraîné dans des voyages avec sa femme, quelque part en Chine. Il ne pourra « *reprendre sérieusement possession de sa vie* » que lorsqu'il aura communiqué, là-bas, avec le moine bouddhiste qui lui a légué son cœur. Ou encore ces nonnes qui veillent depuis des siècles le corps d'un « saint », alors qu'elles savent parfaitement que c'est un de ces cadavres trouvés au XVII<sup>e</sup> siècle dans les catacombes de Rome et dont le Vatican avait fait commerce dans toute la chrétienté. Elles continuent à lui tricoter des moufles et prient pour ces enfants orphelins que teste la grande psychologue, au point que le lecteur se demande s'ils ne vont pas être clonés en immortels de demain.

Olga Tokarczuk dit rechercher les bases d'une nouvelle narration universelle. Elle veut éveiller dans l'esprit du lecteur « *la perception de la totalité* », elle s'autorise tout, puisque « *concevoir un roman consiste à ne cesser de donner vie, à faire exister toutes ces particules du monde que sont les expériences humaines* », elle parle même de néo-surréalisme. Après l'empathie, elle fait de la tendresse sa meilleure gouverne : « *elle est le principe actif d'un regard grâce auquel le monde apparaît vivant, vibrant de ses liens internes, de ses échanges et de ses interdépendances* ». Une tendresse qui n'exclut pas la distance, qui



### **LES PARABOLES D'OLGA TOKARCZUK**

n'oblige pas à l'indulgence face au pire. On reconnaît en effet, dans cette profession de foi, les grandes qualités de la petite dame en noir qui lisait, souriante et sereine, son discours de Stock-

*Olga Tokarczuk, prix Nobel de littérature 2018 © Jean-Luc Bertini*

holm. On se permettra de trouver ses romans, ainsi que ces nouvelles bizarroïdes, moins tendres qu'elle ne le dit. Et c'est bien ainsi.

## Une famille musulmane du Kerala

**« Quand j'étais jeune [...] notre mère avait pour habitude de planter de minuscules clous dans la porte d'entrée pour éloigner la malchance. La malchance a dû passer par la porte de derrière », confie Amar, le narrateur des *Descendants de la dame aveugle*, roman de l'auteur indien Anees Salim, né au Kerala.**

par Claude Grimal

Anees Salim

*Les descendants de la dame aveugle*

Trad. de l'anglais (Inde) par Éric Auzoux

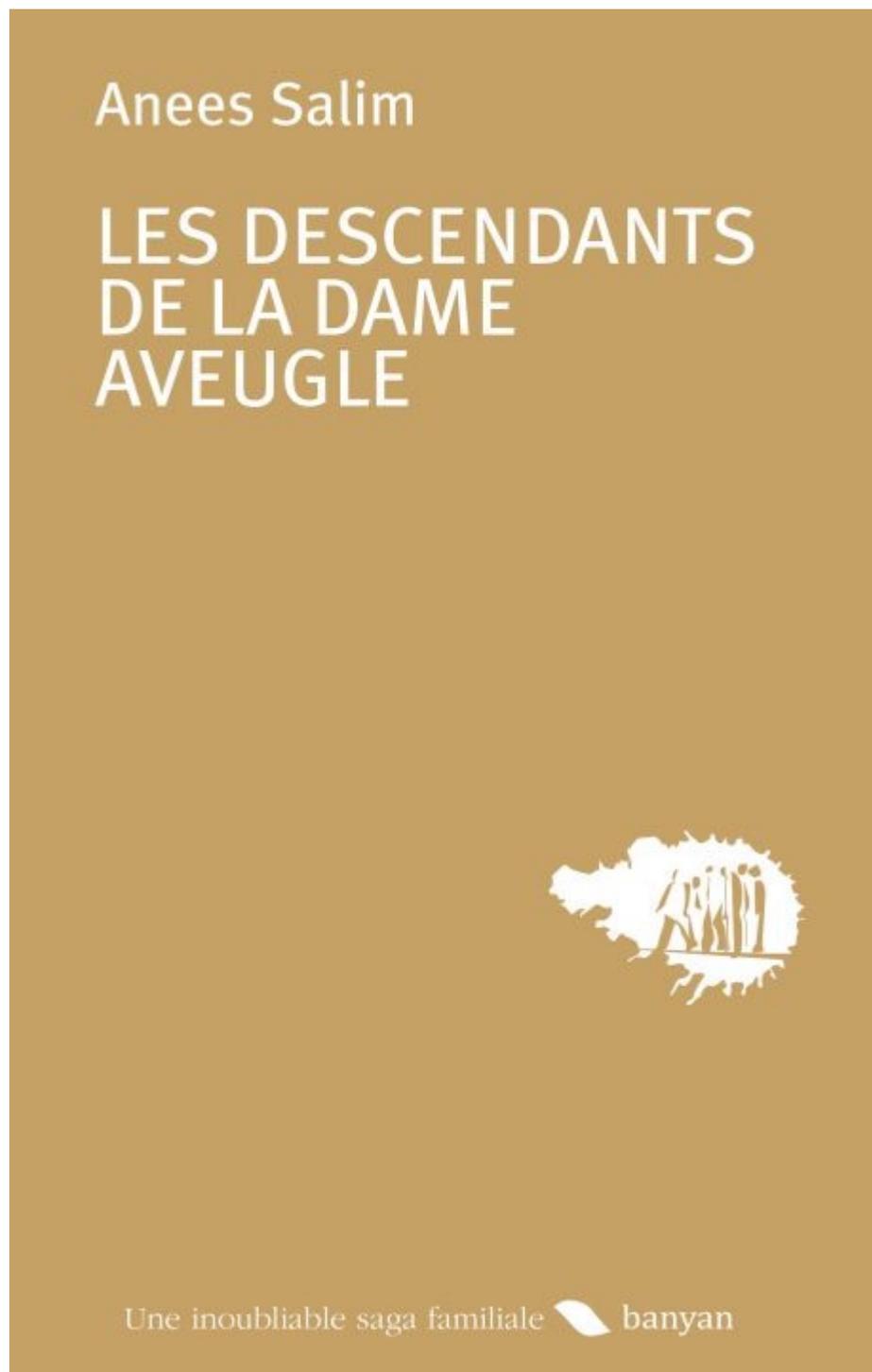
Banyan, 318 p., 20,50 €

Si la famille d'Amar semble avoir en effet laissé le mauvais sort s'insinuer dans sa demeure, elle semble s'être aussi montrée prompte à s'y substituer, en tyrannisant, exploitant et faisant passer de vie à trépas certains de ses membres. Amar, victime lui-même des coups du sort ou de sa famille, raconte avec un brin d'ironie leurs différents malheurs, avant de se suicider en bon mélancolique désireux de s'assurer une victoire sur l'absence de sens de l'existence. Il laisse derrière lui les quelques centaines de pages qui forment l'histoire du Bungalow (nom de la maison familiale), c'est-à-dire ce roman, et le termine, bravache, sur une ultime boutade : « *La seule chose que je craigne, ce sont les termites* ».

Amar, qui meurt à vingt-six ans, aurait d'abord plutôt dû craindre les termites intérieurs, ceux qui rongent la psyché et le rapport au monde, mais Amar s'en est bien accommodé pour transformer la simple saga d'une famille musulmane habitant une petite ville de la côte du Kerala en un lamento sur l'impossibilité d'exister. Un épisode de sa jeunesse peut d'ailleurs être lu dans ce sens. Un matin, Amar adolescent fait une fugue qu'il souhaite définitive et parcourt quelques kilomètres à vélo vers la mer, avant de rencontrer un camarade qui lui demande où il va et lui signale que, plus loin, la route bute sur un rocher et s'interrompt. Il ne lui reste qu'à s'en retourner chez lui, à la tombée du jour, retrouver une famille dont il imagine déjà l'angoisse ou la fureur causée par son absence. Lorsqu'il pénètre dans le Bungalow, il trouve la table mise, son couvert préparé ; personne n'a remarqué sa disparition.

Les autres événements que raconte *Les descendants de la dame aveugle* vont tous ajouter à cette charge de tristesse ; certains empruntent au mode grotesque ou sardonique, d'autres moins. Il y a, par exemple, le « *demi-ratage* » de la circonscription d'Amar à cinq ans (qui le prédispose selon lui à devenir à 50 % athée), la mort de sa sœur lors d'une sortie scolaire, les blagues qu'il a faites gamin, la vente de biens pour marier la sœur aînée, la double vie du père, l'extrémisme religieux du frère, l'accaparement des biens de la grand-mère – la dame aveugle du titre, qui bien sûr voit plus clair que tout le monde... Il y a surtout la révélation d'un secret de famille : l'existence d'un oncle, à qui Amar ressemble comme deux gouttes d'eau et qui s'est suicidé à l'âge de vingt-six ans – un destin tout tracé dans lequel se glisser. Le continuo triste et grinçant se fait ainsi entendre avec régularité, tandis que les motifs thématiques de redoublement, d'identification, de perte, se répondent. Les différents moments du roman, un peu disparates, s'organisent alors en une mélodie suivie aux tonalités majeures et mineures.

Mineures souvent, car Amar, enfant puis jeune homme de la classe moyenne vivant au sein d'une famille pieuse qui glisse vers la débîne dans une petite ville sans intérêt, a plus de quoi s'attrister que sourire. Même une complexion personnelle plus enthousiaste que la sienne flancherait devant le peu d'avenir qu'offrent les circonstances familiales, sociales, religieuses et politiques dans lesquelles le destin l'a placé. Le décor planté par Salim se charge de répéter cette thématique dysphorique : le Bungalow tombe en ruine, des trains assourdissants vrombissent dans le tunnel qui le jouxte, la plage est uniquement fréquentée par des touristes que chaque petit matin ou naïf du coin imagine porteurs de promesses de salut ou de profit (peut-être m'adopteront-ils ? et si elles me prenaient pour amant ou pour mari ?). Ni les merveilleux jambosiers,



### **UNE FAMILLE MUSULMANE DU KERALA**

sapotilliers, tamarins et jaquiers du jardin du Bungalow – bientôt décimés –, ni les lectures des livres de la bibliothèque de son oncle mort, ni son choix de révolte et de libre-pensée, ni ses rêveries érotiques (sans doute les moments les moins convaincants du livre), n'éviteront à Amar l'engluement puis la mort, et les jouissances qu'ils procurent.

Cette saga familiale, avec sa fascination pour l'anéantissement progressif, possède un trait qui

la distingue d'autres, produites ces dernières années par le monde indien comme celles de Sahgal, Gosh, Singh Baldwin, Syal, Lahiri, Vassanji... Elle est écrite par un auteur qui n'a jamais quitté le sous-continent, non par un membre de la diaspora, et son destinataire implicite n'est donc pas le lecteur non indien. En n'ayant aucune concession à faire au reportage et au folklore, elle peut mettre en avant une négativité mélancolique et railleuse, et tout ceci par la voix d'un jeune homme qui n'avait peur de rien sauf des termites. À tort d'ailleurs, puisque son livre, leur ayant échappé, finit entre nos mains.

## Qui a écrit les livres sacrés ?

***Croire au caractère divinement inspiré des livres sacrés ne devrait pas interdire de se demander qui a tenu la plume, dans quelles circonstances, à quelle époque précise. Les catholiques ont eu beaucoup de mal à admettre la légitimité de cette question, et les musulmans plus encore. Pourquoi ne pas reconnaître que le caractère sacré de la Bible ou du Coran est le produit d'une histoire, que le monothéisme est l'effet d'une conquête intellectuelle ? Présentée comme un « dialogue », voici la juxtaposition de deux séries d'entretiens menés par Jean-Louis Schlegel avec Jacqueline Chabbi, spécialiste du Coran, et Thomas Römer, spécialiste de la Bible.***

par Marc Lebiez

---

**Jacqueline Chabbi et Thomas Römer**  
*Dieu de la Bible, Dieu du Coran*  
 Seuil, 304 p., 22 €

---

Le professeur au Collège de France et l'agrégée d'arabe exposent tour à tour en termes clairs un résumé des travaux qu'ils mènent depuis des décennies. Leurs approches ne sont pas identiques, et la question ne leur est pas posée des raisons de cette différence manifeste. Elle peut tenir à celle de leurs formations. Jacqueline Chabbi, professeur à Paris VIII, aborde l'origine de l'islam par le biais de l'anthropologie historique. Avant d'être appelé au Collège de France, Thomas Römer a enseigné dans diverses facultés de théologie germaniques. Il s'inscrit dans la grande tradition philologique de l'université allemande issue de la Réformation. Issu d'un milieu protestant, il est sans doute plus sensible à l'Ancien Testament que ne l'aurait été un catholique.

Même si certains personnages de la Bible sont aussi mentionnés dans le Coran, leurs objets aussi diffèrent considérablement – davantage peut-être que ne l'imagine le profane, et surtout d'un autre point de vue. La principale différence est celle des durées d'élaboration : de l'ordre du millénaire pour la Bible contre un siècle pour le Coran. D'un côté, un Moïse dont l'existence relève de la légende ; de l'autre, un personnage historique dont on a vu l'intelligence et les « capacités exceptionnelles », en particulier sur le terrain politique.

Nos deux auteurs ne s'intéressent guère aux conditions d'écriture du Nouveau Testament car, de ce côté, les choses sont plus simples. Non que nous sachions qui exactement étaient les évangélistes, mais la fixation du canon – la sélection des textes qui trouveraient place dans ce que l'Église allait appeler le « Nouveau Testament » – a fait l'objet de débats ouverts qui ont duré trois siècles, [jusqu'au concile de Nicée de 325](#). Qui veut savoir pourquoi tel texte fut retenu et pas tel autre peut consulter les ouvrages des Pères de l'Église et les documents conciliaires. Rien de comparable pour l'Ancien Testament ni pour le Coran.

Les coranistes ne mettent pas en doute l'existence de Mahomet, même s'ils jugent légendaire un épisode comme le voyage céleste. Tout au plus peut-on se demander à quel moment précis la révélation du Prophète fut mise par écrit. Il est en effet douteux que quelqu'un qui s'en prenait aux « gens de l'écrit » ait lui-même recouru à cette pratique qu'il condamnait. Jacqueline Chabbi pense que la mise par écrit n'aurait pas eu lieu avant la fin du VII<sup>e</sup> siècle, voire sous la monarchie abbasside, au siècle suivant. Elle a sans doute raison de considérer que cette question n'a qu'une importance très mineure. C'est nous qui marquons une grande différence entre un document écrit et ce qui n'aurait été transmis qu'oralement. Du temps de Mahomet, la tradition orale avait au moins autant de poids – sinon bien davantage – qu'un document confié aux signes de l'écriture.



*Londres (2004) © Jean-Luc Bertini*

### **QUI A ÉCRIT LES LIVRES SACRÉS ?**

Grâce au Coran lui-même, nous savons assez bien ce qu'il en fut de l'existence de Mahomet, de son premier mariage avec une veuve plus âgée que lui, de son origine mecquoise, de sa position sociale, de son départ pour Médine. Comme Jésus, c'est un personnage dont on doit pouvoir parler en termes historiens. Peut-être même de façon plus légitime encore, sachant que la rupture entre sunnites et chiïtes s'est jouée sur des champs de bataille avec en arrière-plan de très humaines querelles d'héritage. Il n'est pas sacrilège d'insister sur le fait que Jésus vivait dans une Palestine occupée par les Romains, qu'il était galiléen et n'appartenait pas à la tribu de Juda de qui dépendait le temple de Jérusalem. Ce n'est pas sacrilège puisque la doctrine chrétienne reconnaît à Jésus la pleine humanité (tout en ajoutant qu'il était aussi pleinement Dieu). Les choses devraient être encore plus simples à propos de l'islam puisque les musulmans n'ont jamais prétendu que leur prophète aurait eu quelque dimension divine.

L'interdiction de donner de lui une représentation physique ne nous empêche pas de nous faire une idée assez précise du mode de vie de Mahomet et de ses concitoyens, ainsi que des circonstances concrètes de leur existence. La Mecque était une petite cité excentrée du désert arabe, éloignée des grandes pistes caravanières, à trois nuits de marche de la route de l'encens. Il fallait compter

un mois de caravane pour rejoindre le Yémen et un peu plus pour aller vers le nord et la Syrie. Ce n'est même pas une oasis en ce qu'aucun arbre n'y pousse, quoiqu'elle abrite un point d'eau pérenne qui a quelque chose de miraculeux. Dans un désert aussi aride et vaste que celui-là, l'eau constitue la richesse par excellence, qui garantit la vie et la survie. Le groupe humain de base est la tribu – il n'y a alors rien de comparable à un empire – et les valeurs sont celles que l'on peut attendre d'un chef de tribu, d'un responsable de caravane. Nous savons d'autre part qu'il y avait à l'époque une importante communauté juive à Médine et que le Yémen apparaissait comme un carrefour de cultures. Jacqueline Chabbi prend en compte ces données géographiques et anthropologiques, non pour expliquer la prophétie de Mahomet par les conditions matérielles, mais, plus subtilement, pour voir quelle représentation du divin peuvent se faire des hommes qui vivent dans cette situation. Ce pourrait être, originellement, un dieu de l'eau que ce « seigneur des tribus ».

Il est clair que cette démarche est loin d'épuiser ce que peut apporter la mystique musulmane. Elle n'est pas négligeable pour autant. Même si Jacqueline Chabbi n'y insiste pas, son approche fait sentir ce qu'a de fondamental le machisme musulman : le seigneur de la tribu ne peut pas être une femme, ce dieu est forcément viril.

### QUI A ÉCRIT LES LIVRES SACRÉS ?

Quand sont ainsi en jeu des représentations fondatrices, il ne peut pas être aisé de s'en éloigner. Très intéressant aussi, son apport concernant l'antisémitisme musulman. Celui-ci prend un tout autre sens quand on sait qu'en partant pour Médine Mahomet y a rencontré un milieu juif bien structuré, par lequel il aurait voulu être reconnu, ce que les rabbins médinois ont refusé. L'hostilité contre les juifs n'a donc pas été première. Est-ce à dire que l'auteur du Coran s'inspirerait de la Bible juive ou du christianisme, singulièrement dans sa variante nestorienne ? Jacqueline Chabbi s'oppose à cette approche « *aujourd'hui dominante dans la recherche coranologique et les milieux académiques internationaux* », à laquelle elle reproche de ne « *jamais prendre en considération l'existence d'un terrain historique renvoyant à un milieu humain précis [...] dont il faut interroger le mode de vie [...] pour comprendre ensuite seulement comment le religieux, c'est-à-dire d'abord un mode de croyance, s'y est acclimaté* ».

Même si tous deux se posent la même question – comment en est-on venu à penser un dieu unique ? –, la démarche de Thomas Römer diffère sensiblement de celle de Jacqueline Chabbi. Pour durcir un peu les choses, disons qu'elle cherche à lire ce que le Coran dit de son auteur alors que lui se demande qui sont les auteurs de la Bible. Toutefois, les deux démarches se rencontrent sur le point de considérer que la réalité matérielle peut éclairer les choses. Pour la coraniste, c'est l'anthropologie qui peut éclairer cette histoire ; pour le titulaire de la chaire « Milieux bibliques », c'est l'archéologie complétée par les annales des puissances voisines.

La légende veut que la Torah (le Pentateuque) ait été rédigée par Moïse après la sortie d'Égypte et son entretien direct avec la divinité dans le Sinaï. Il se trouve que les Égyptiens de la haute antiquité ont beaucoup écrit ; or rien, dans leurs annales, n'évoque de près ou de loin un événement aussi considérable que le départ brutal d'un groupe humain aussi important à tout point de vue que le peuple hébreu. On ne voit d'ailleurs pas comment ceux qui auraient ainsi quitté l'Égypte auraient pu aller s'installer dans un autre pays, qui aurait été celui de Canaan : à l'époque censée être celle de cette sortie, cet autre pays dépendait directement de l'empire égyptien. Ce n'est pas la seule impossibilité historique. On n'a, par exemple, pas trace d'un roi comme Salomon, qui aurait dû pour le moins impressionner ses voisins. Quant à

l'exil babylonien, tout incite à penser qu'il n'a jamais concerné qu'une faible partie de la population des Hébreux, peut-être l'élite sociale, peut-être certaines tribus.

Plus troublant encore est le texte biblique lui-même pour peu qu'on le lise attentivement. C'est ainsi que la Genèse raconte successivement deux créations de l'humanité. On cite souvent celle d'Ève à partir d'une côte d'Adam à qui elle sera toujours subordonnée. Mais cette création en deux temps n'est présentée qu'au deuxième chapitre (versets 21 sq.). Dans le premier chapitre (v. 27), Dieu avait « *créé l'homme à son image, homme et femme il les créa* ». Même si ces deux textes ne sont pas strictement contradictoires, ce sont manifestement des rédactions différentes qui ont été rapprochées après coup sans qu'une synthèse en soit élaborée. Autre passage troublant, à la fin du chapitre 3 (v. 22). Adam et Ève ont mangé le fruit de l'arbre du bien et du mal ; Dieu s'inquiète et dit que l'homme est ainsi « *devenu comme l'un de nous pour la connaissance du bien et du mal* » et il pourrait devenir éternel s'il mangeait aussi le fruit de l'arbre de vie. D'où la nécessité de le chasser du jardin d'Éden. À qui Dieu parle-t-il ainsi, sinon à d'autres dieux ?

En posant ce genre de questions, Thomas Römer met en évidence la pluralité des rédacteurs de l'Ancien Testament et, surtout, se donne les moyens de penser la construction du monothéisme biblique. Lisant le texte dans sa langue originale, il constate que les traducteurs ont uniformisé les noms donnés à la divinité, comme s'il était indifférent de parler tantôt d'Élohim ou d'El, tantôt de YHWH. Sans doute est-il plus fructueux de considérer qu'on est là devant un processus d'unification de divinités d'abord diverses, dont on peut penser qu'elles étaient révélées par des groupes différents, à moins qu'elles n'aient eu originellement des fonctions différentes.

Jacqueline Chabbi comme Thomas Römer sont d'excellents vulgarisateurs et ce livre en est une nouvelle illustration. Il nous serait présenté sous la forme d'une émission de France Culture, un enthousiasme sans nuance serait de mise. L'enthousiasme est amoindri de voir cet objet prendre l'apparence d'un livre-magnétophone juxtaposant des entretiens journalistiques qui ne forment en rien le « dialogue » annoncé. Aussi déplaisante que soit cette fabrication d'un produit marchand au titre accrocheur, on ne peut que le recommander à ceux qui n'ont pas encore lu les autres ouvrages de ces deux auteurs.

## Technique de l'avant-garde

***Comment naissent les avant-gardes ? Comment meurent-elles ? Quelles sont les pesanteurs qui finissent par les conduire à devenir classiques ? Par quelles voies la désaffection et le scepticisme parviennent-ils à triompher ? Et pourquoi, telles des étoiles éteintes, continuent-elles à briller ? Même si le livre bien mené de Pierre Brévignon, publié à l'occasion du centenaire de la création du groupe, s'adresse par priorité aux mélomanes et aux musiciens, il s'interroge utilement sur la vie culturelle et ses ressorts, avec le cas d'école du groupe des Six.***

par Jean Lacoste

Pierre Brévignon

*Le groupe des Six.*

*Une histoire des Années folles*

Actes Sud, 249 p., 20 €

C'est une question fréquemment posée dans les jeux de société : qui faisait partie du groupe des Six ? Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc : ces trois-là auraient sans doute connu le succès sans le groupe ; ce dernier compte une femme, heureusement, Germaine Tailleferre, talentueuse mais « discrète », elle compose de la « musique de jeune fille » (nous citons le stéréotype) ; arrive un adolescent, Georges Auric, génie précoce, « Rimbaud musical » ; le sixième, enfin, Louis Durey, est aujourd'hui oublié.

Les Six furent sept en réalité car il ne faut pas oublier le Poète, Jean Cocteau, l'organisateur, l'imprésario, l'inspirateur, et le théoricien auto-proclamé du groupe. Il avait été impressionné par les Ballets russes au point que Diaghilev en 1912 lui avait lancé, irrité, le fameux défi : « étonne-moi, Jean », défi que Cocteau va tenter de relever en devenant l'inspirateur d'un groupe de jeunes musiciens du Conservatoire de la rue de Madrid autour de la figure tutélaire d'Erik Satie, « musicien humoriste ». Cocteau va s'employer à faire connaître les Six avec une grande maîtrise de ce qu'on pourrait appeler la « technique de l'avant-garde »... Il est fascinant de voir les éléments de cette avant-garde se combiner avec des musiciens en fait assez étrangers à cet univers.

D'abord, créer un scandale. Stravinsky, avec *Le sacre du printemps*, avait en quelque sorte montré la voie. Le ballet *Parade*, au Théâtre du Châtelet,

en mai 1917, fournira l'occasion d'un scandale bon enfant : tout semblait neuf et jeune, le music-hall et l'esthétique foraine prenaient le pouvoir. Devant un décor cubiste « une Petite fille américaine, un Prestidigitateur chinois et un Acrobate » invitent les chalands à un spectacle qui n'aura pas lieu ; les décors sont de Picasso, le livret de Cocteau, et le texte du programme, « sur-réaliste », d'Apollinaire. La musique, surtout, est d'Erik Satie : d'une subtile simplicité, elle préside génialement à une nouvelle coopération des arts : peinture, danse, littérature, sans compter une gamme étonnante de bruits inédits en concert. Le groupe n'existe pas encore, mais les éléments d'avant-garde sont là.

Pas d'avant-garde sans un théoricien. « Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur. » La formule est célèbre. De façon un peu indiscreète, Cocteau multiplie les interventions dans la presse, explique, joue à l'aboyeur et publie son manifeste, *Le Coq et l'Arlequin*. Le Coq (Cocteau...), animal guerrier et patriote, appelle de ses vœux une « musique française de France », délivrée des héritages encombrants de la musique allemande de Wagner, de la musique « impressionniste » de Debussy et de la musique savante de Vincent d'Indy. Il avait été séduit par la simplicité de Satie, rencontré à l'automne 1915.

Pas d'avant-garde cependant sans des lieux où se réunir et où accueillir un public nouveau de snobs, de mécènes, de musiciens, de bohèmes, de passionnés. Le groupe se forme peu à peu, presque sans le savoir, au rythme des soirées de la rue Huyghens à Montparnasse, plus tard au 5, rue Gaillard, près de la place de Clichy, finalement au bar Gaya, 17, rue Duphot, près de la

### TECHNIQUE DE L'AVANT-GARDE

Madeleine. Des habitudes se forment, des rituels se créent, des affinités se révèlent sans que les divergences de sensibilité, de tempérament, d'esthétique et de talent se fassent encore jour. Tout autour du groupe, nombre d'artistes, de poètes, d'écrivains, une vraie parade...

C'est un article du compositeur Henri Collet dans la revue *Comœdia*, en janvier 1920, qui consacre pour le grand public l'existence du groupe des Six, dont il célèbre l'esthétique en l'opposant de façon assez contestable au groupe des Cinq russe, présenté comme une réunion d'amateurs... Rimski-Korsakov... Mais peu importe, le groupe est lancé : ce sont « *d'authentiques musiciens – écrit Henri Collet – qui peuvent se permettre de faire table rase et de créer de l'entièrement neuf* ».

Mais, dans les années qui suivent, la production du groupe est bien légère, il ne parvient pas à former une école, à se constituer en courant ou en chapelle. *Le Bœuf sur le toit* de février 1920 est pour l'essentiel une œuvre de Darius Milhaud : l'Amérique du Sud aidant, c'est une « *samba carnavalesque* » dans un décor de bar américain, qui va susciter un malentendu quant à la vraie nature du compositeur apprécié de [Claudel](#).

Quant aux *Mariés de la tour Eiffel* de 1921, un ballet de dix numéros auquel participent tous les membres du groupe, ils vont (enfin) créer un petit scandale, mais rien d'ampleur. On peut lire le livret comme une pièce de Labiche, y voir une critique de la bourgeoisie, de l'armée, de la famille, du mariage, mais Cocteau veut n'y deviner qu'un « *état poétique* », ce qui ne rend pas justice aux talents des Six.

Le groupe se désagrège, Louis Durey fait défection, et bientôt les Six ne sont plus que trois musiciens majeurs, Milhaud, Poulenc et Honegger. Chacun dès lors va suivre sa voie, ce qui semble être le destin ordinaire des avant-gardes. Un deuxième article d'Henri Collet du 9 janvier 1922, toujours dans *Comœdia*, prend acte d'une déception et se livre à une étrange palinodie : « *D'où vient cette irritation que provoquent les Six à l'exception d'Honegger ? De leur réussite foudroyante, mais aussi de leur maladresse. Ils pouvaient se contenter du succès, ils ont voulu la publicité.* »

Le groupe des Six mérite-t-il le jugement encore plus sévère de [Pierre Boulez](#) qui, dans ses *Rele-*



Cinq membres du « Groupe des Six », par Jacques-Émile Blanche (1923), sans Louis Durey. De gauche à droite : Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jean Wiener, Marcelle Meyer, Francis Poulenc, Georges Auric et Jean Cocteau

*vés d'apprenti*, lui reproche son manque d'ambition théorique, sa trop timide radicalité comparée aux contemporains allemands comme Schoenberg ou Berg ? S'intéresser à des musiciens qui n'ont pas eu la volonté de révolutionner l'histoire de la musique – par le sérialisme – serait une « *perte de temps* ».

Pierre Brévignon ne partage pas ce verdict sans appel ; il ne dissimule rien des faiblesses de ce groupe un peu monté de toutes pièces, qui ne produisit ensemble qu'un album et une « *grosse farce* ». En même temps, il n'est pas insensible au charme de ces « *folles années parisiennes* », à cet air de légèreté collective peut-être indispensable dans la France de l'après-Grande Guerre.

## Devizoomons ! En plein vol

**Après la série « Décamérez ! » du printemps, EaN publie chaque mercredi une nouvelle traduction créative de textes du Moyen Âge pour accompagner le confinement de l'automne. Le « Devizoomons ! » de Nathalie Koble invite à sortir de nos écrans en restant connectés grâce à des « devises », poèmes-minutes et méditations illustrées qui nous font deviser, c'est-à-dire converser, partager, échanger. La poésie nous entretient : des autres, du monde, de soi-même ; et elle prend soin de nous. Quatrième épisode, pour réfléchir ou pour lâcher prise.**

par Nathalie Koble

### 1. réfléchir

*Je suis pour vouloir haut monter*

*Tombé le cul entre deux chaises*

*Voulant sur raison exceller :*

*Oiseau ne peut voler sans ailes.*

\*

*Chaque oiseau en plein vol doit prendre*

*De la hauteur – ses ailes franches –*

*Sans vouloir par trop entreprendre :*

*Il faut voler bas pour les branches.*

(Henri Baude)

### lâcher prise

*Quand je vois l'alouette ouvrir*

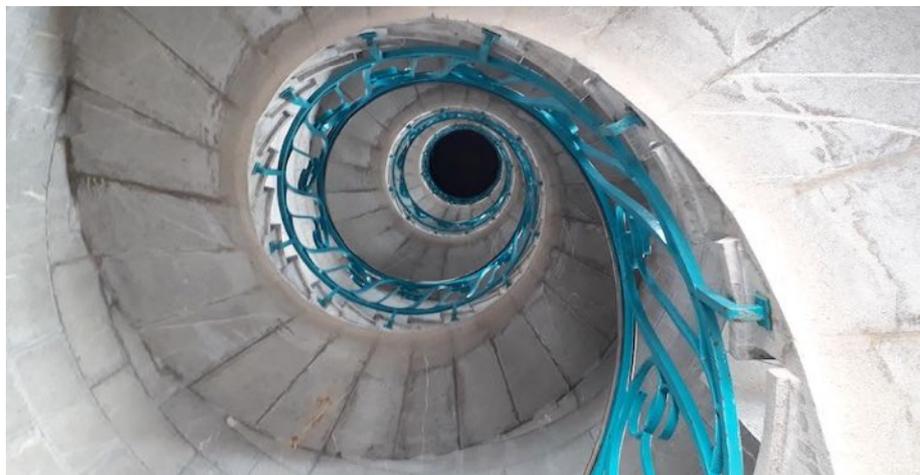
*Ses ailes de joie vers la lumière,*

*S'oublier, se laisser fléchir*

*Sous la douceur qui vient au cœur,*

*Ha ! – si envahissant désir*

*Me saisit devant ce bonheur*



*Qu'avec effroi je considère*

*Mon cœur qui manque défaillir.*

*Hélas ! je croyais tout connaître*

*D'amour, et j'en sais si peu,*

*Car si j'aime je ne suis pas maître*

*D'aimer femme hors de ma portée.*

*Elle a tout mon cœur, tout mon être,*

*Ma personne et le monde entier,*

*Et en me prenant elle ne m'a laissé*

*Que désir et cœur impétueux.*

Bernard de Ventadour (1125-1200), « *Quan vei la lauzeta mover* » (deux premières strophes)

## En marche avec Giacometti

### Le vif de l'art (4)

***Pour la première fois, on peut voir ensemble les différentes versions de L'Homme qui marche, sculptées par Alberto Giacometti en 1947 et en 1960. « Le vif de l'art » s'interroge sur la particularité de cette série de l'après-guerre, devenue le symbole d'une œuvre.***

**par Paul Bernard-Nouraud**

---

*L'Homme qui marche. Une icône du XX<sup>e</sup> siècle.*  
**Institut Giacometti**  
**Jusqu'au 29 novembre 2020**  
**Visite virtuelle possible [en suivant ce lien.](#)**

**Catherine Grenier**  
*Alberto Giacometti. L'Homme qui marche*  
**Catalogue de l'exposition.**  
**Institut Giacometti, 169 p., 24 €**

---

L'Institut Giacometti a eu beau transformer en de lumineux espaces d'exposition les salles un peu tortueuses et biscornues de l'hôtel particulier Art déco qu'il a investi, les figures de l'artiste qu'il célèbre continuent de lui échapper. Comme si elles retournaient inmanquablement à la rue, à la route, au chemin qu'elles se frayent par leurs propres moyens, jusqu'à pourvoir leur entourage, êtres et lieux, de dimensions qui leur reviennent.

Les hommes qui marchent de Giacometti ne sont sans doute pas les seules de ses figures (que l'on songe au rayonnement de ses femmes debout) à posséder cette puissance diamétrale. Mais leur force d'attraction a ceci de spécifique qu'en combinant un mouvement, ils introduisent une déviation qui déporte l'attention d'eux-mêmes vers leur destination, et qui lui évite ainsi de se vouer tout entière à leur stature. Autrement dit, la direction que suivent les figures en marche, et qui marque leur entêtement, n'appelle pas sur elles un regard aussi fixe que ne le font celles qui demeurent immobiles ; les unes sont en attente, les autres en partance.

La disposition des trois versions de *L'Homme qui marche* au centre de la bibliothèque de l'institut surjoue pourtant un peu cette différence, en plaçant derrière la version frontale de 1947 celles de

1960 (un bronze et un plâtre patiné) sur deux axes divergents. Ce choix illustre la succession chronologique des différentes versions auxquelles s'ajoutent les deux plâtres originaux lacunaires exposés au rez-de-chaussée, dans l'atelier reconstitué, et permet en outre de rassembler visuellement trois sculptures réunies ici pour la première fois. Mais il n'en provoque pas moins un chevauchement, non seulement des silhouettes qui se tiennent trop près les unes des autres pour qu'on les distingue véritablement, mais aussi de leurs échelles respectives qui pour partie s'annulent. Car, cette échelle déterminant une certaine mesure, au sens d'une commensuration de l'espace en fonction de chacune d'elle, cette mesure se trouve en quelque sorte compromise par leur trop grande proximité.

Pareille observation pourrait laisser penser que l'on prête à des figures inanimées des exigences qu'elles n'ont pas ; elle correspond pourtant exactement à ce que l'on sous-entendrait, par exemple, en les voyant ainsi arrangées, en disant qu'elles auraient besoin d'être espacées. Car c'est bien leur forme qui exige cet espacement, non pas en raison de leur taille, bien qu'il s'agisse effectivement de statues de grande taille, mais parce qu'elles concentrent autour d'elles une fraction non négligeable de l'espace qui les environne.

Le paradoxe vient de ce que cette concentration est, chez Giacometti, proportionnelle au degré de clôture de ses œuvres sur elles-mêmes. Elles sont anti-anatomiques, en ce sens que leur auteur les préserve de l'analyse, de la découpe physique ou théorique qui consisterait à en faire le détail, morceau par morceau. L'élongation presque osseuse de leurs structures et l'érosion de leurs surfaces constituent les indices d'un long processus visant à épurer les figures du vide qu'elles sont

#### LE VIF DE L'ART (4)

susceptibles de contenir. En comparaison, toutes les statues qui les ont précédées paraissent emplies plutôt que pleines. Ce n'est pas que Giacometti cherche à nier le vide, puisqu'il laisse bien visibles les traces de son extirpation. Il cherche plutôt à le manifester extérieurement à la figure, en sorte que celle-ci jouit d'une compacité telle que les accidents qui la composent ne semblent pas l'atteindre en son for intérieur, mais seulement mettre en éveil sa tension.

Or c'est précisément parce qu'elle est littéralement évidée qu'une figure de Giacometti dote le vide d'une existence spatiale propre, qui accède à la conscience avec la notion de distance. C'est en effet en tant que la figure, par son intensité, fournit à la perception un repère, que celui qui la regarde peut mesurer la distance qui l'en sépare, et appréhender à travers elle l'extension propre de l'espace. La distanciation spatiale introduit donc la figure dans l'expérience perceptive sur le mode de l'apparition, c'est-à-dire selon un mouvement, ou au moins une motion, que le mouvement actuel de la figure redouble en suggérant cette fois sa possible disparition. *L'Homme qui marche* apparaît, résolument, mais il pourrait disparaître – venir ou partir –, d'où son caractère insaisissable.

Qu'il s'agisse de sculptures ou d'œuvres graphiques, de notations dans les marges d'un livre ou d'esquisses sur les murs de l'atelier, les nombreuses versions et variations de ce motif présentées dans l'exposition témoignent combien celui-ci fut, pour Giacometti, à la fois obsédant et fugitif. Mais cette somme permet aussi d'en éclairer la généalogie, que retrace Catherine Grenier dans le catalogue de l'exposition. Si l'on excepte la *Femme qui marche* de 1932, dont « la mystérieuse cavité ménagée dans le thorax » laisse encore son empreinte sur le bronze de 1960, *L'Homme qui marche* n'apparaît véritablement sous cette forme que dans l'immédiat après-guerre. Il est lié à deux projets de monuments, l'un en l'honneur de Jean Macé en 1945, pour lequel aucun document n'a été retrouvé, l'autre à la mémoire de Gabriel Péri début 1946, dont il existe une édition en bronze de petit format, tandis que s'est perdue celle de *La Nuit* que Giacometti avait, semble-t-il, également soumise au Comité Péri qui l'avait refusée parce qu'elle évoquait trop explicitement les rescapés des camps nazis.

Dans sa préface au catalogue de la première exposition monographique consacrée à Giacometti, en 1948 à la Pierre Matisse Gallery de New York, Jean-Paul Sartre mentionne lui aussi cette ressemblance, à la fois évidente et insuffisante. Giacometti y montre alors son premier *Homme qui marche*, et dix ans plus tard c'est de nouveau à New York qu'un projet de monument, cette fois pour la Chase Manhattan Bank Plaza, suscite chez l'artiste le désir de revenir à cette figure qu'il avait montrée traversant plusieurs places à la fin des années 1940. Ce projet ne vit pourtant pas plus le jour que les précédents, mais il confirmait la situation centrale qui devint aussitôt celle de *L'Homme qui marche* dans l'œuvre de Giacometti et dans l'imaginaire qui lui est attaché depuis.

Sa présence y est probablement d'autant plus considérable qu'elle s'adosse à une haute lignée historique de figures en marche à valeur monumentale elles aussi. Depuis celles d'Égypte figées dans l'attitude éminente de la « marche apparente », en passant par les *kouroï* grecs qui héritèrent de leur hiératisme, jusqu'à *L'Homme qui marche* d'Auguste Rodin, comme le rappellent dans le catalogue Vincent Blanchard et Franck Joubin. Giacometti a certainement trouvé en ces précédents des modèles (qu'il copia), ne serait-ce que pour éliminer chez ses marcheurs tout geste qui ne serait pas lié au mouvement de la marche, et cela sans renoncer pour autant à figurer un corps entier (sur une reproduction, il ajoute au crayon les bras et les jambes qu'avait supprimés Rodin).

Ce qui distingue néanmoins *L'Homme qui marche* de Giacometti de ceux de ses prédécesseurs, anonymes ou fameux, c'est précisément qu'il n'en a pas fait un monument, qu'il n'est jamais parvenu à le doter de la dimension relative (à un événement, à une mémoire, à un lieu) inhérente à ce type d'œuvre. Même la monumentalité des trois déclinaisons légèrement plus grandes que nature (dont il n'est pas certain que l'artiste les considérât comme le couronnement de son œuvre) ne fait pas d'elles des monuments au sens strict. Il y a en effet quelque chose en elles de vague et d'absolu qui résiste à la définition. Qu'à partir de cette résistance on puisse définir quelque chose qui serait comme la juste mesure d'un homme, du rythme de sa marche et de son pas dans le monde, dit cependant assez la part d'histoire que de telles figures emportent avec elles.

## Quand Toussaint Bréda devint Toussaint Louverture

***Sudhir Hazareesingh propose dans son dernier ouvrage l'une des biographies de Toussaint Louverture les plus complètes à ce jour. Ajoutant à l'immense bibliographie déjà existante l'analyse exhaustive de nouvelles sources, l'historien britannique dévoile avec le soin du détail l'itinéraire politique du chef rebelle qui dirigea Haïti pendant la période révolutionnaire et le début de la guerre d'Indépendance.***

par David Castañer

---

Sudhir Hazareesingh

*Toussaint Louverture*

Trad. de l'anglais par Marie-Anne de Béru

Flammarion, coll. « Grandes biographies »,

592 p., 29 €

---

Le choix de Toussaint Louverture est dans la continuité des travaux de Sudhir Hazareesingh, spécialiste de la vie politique et intellectuelle française qui s'est illustré par des études sur les vies et les mythes de grandes figures françaises comme Napoléon (2005) et Charles de Gaulle (2010). Cependant, il constitue un tournant dans son parcours intellectuel aussi bien par l'inscription dans la géographie caribéenne de son objet que par le dialogue avec les champs en plein essor de l'histoire postcoloniale et des études sur l'Atlantique noir dont l'un des classiques, *Les jacobins noirs* (1938), porte précisément sur la vie du révolutionnaire haïtien. Il fallait d'ailleurs de l'audace pour publier quelque chose sur le sujet après [C.L.R. James](#). Il fallait aussi et surtout du nouveau.

L'apport majeur de cette biographie est l'exploitation systématique des fonds des archives, déjà connues, de la Bibliothèque nationale de France ou des Archives d'outre-mer à Aix-en-Provence, leur mise en perspective avec celles conservées en Espagne ou au Royaume-Uni et la découverte de nouveaux fonds comme ceux de Môle-Saint-Nicolas sur la période 1798-1802. Il en ressort un ouvrage attentif aux qualités de chef militaire et politique du héros haïtien qui éclaire d'un jour nouveau, par l'émergence dans le corps du texte de lettres et d'instructions faisant entendre la voix de Toussaint Louverture, certains tournants de sa carrière qui étaient demeurés mystérieux.

Sudhir Hazareesingh parvient comme nul autre à faire comprendre l'évolution complexe de Toussaint Bréda, du nom de la plantation où il est né esclave, enfant chétif qui devient l'un des meilleurs cavaliers de l'île, gardien de bêtes qu'on retrouve cocher, messenger et intermédiaire entre les esclaves rebelles de la plantation et leurs maîtres dans les années 1770. Affranchi en 1776, Toussaint reste à Bréda jusqu'au rachat de la liberté de sa femme Suzanne et de leurs enfants. Lorsqu'il devient l'une des figures majeures de l'insurrection d'Haïti, en 1792, il est âgé de cinquante-deux ans. Sudhir Hazareesingh le décrit comme un homme nourri de culture africaine : il est le petit-fils d'un chef de la communauté Allada et parle le fon (créole), il écrit et parle la langue des esclaves, son père lui a transmis sa connaissance des plantes médicinales de l'île, il en a parcouru toute la géographie et y entretient de puissants réseaux, il parle le français, c'est un fervent catholique et il est proche, sinon membre, de la franc-maçonnerie.

Toussaint devient Louverture en 1793 alors qu'il est général de l'armée rebelle de Saint-Domingue, composée essentiellement de marrons. Depuis le 14 août 1791, la colonie française est agitée par une insurrection des Noirs et des métis qui contestent les décisions de l'Assemblée nationale à Paris, laquelle n'élargit pas les Droits de l'homme aux esclaves, les considérant comme les « *membres d'une nation étrangère* », et de l'Assemblée coloniale de Saint-Marc, où siègent principalement des propriétaires suprémacistes blancs qui déclarent l'autonomie légale de l'île pour contourner le système esclavagiste. Sudhir Hazareesingh prouve d'ailleurs que Toussaint a bien joué un rôle dans ce soulèvement – contrairement à ce que pensent certains – et qu'il était même le seul lien significatif entre les quatre

### QUAND TOUSSAINT BRÉDA DEVINT TOUSSAINT LOUVERTURE

principaux chefs rebelles, Boukman Dutty, Jeannot, Jean-François et Georges Biassou.

Lorsque l'Espagne déclare la guerre à la France régicide en janvier 1793, les rebelles haïtiens s'allient avec l'ennemi de leur ennemi. Toussaint Louverture devient ainsi général dans les forces espagnoles qui, de la colonie voisine de Santo Domingo, envahissent des territoires fertiles du nord de Saint-Domingue que les puissances européennes convoitent depuis longtemps. Il change de camp à nouveau en février 1794, après que la Convention a aboli l'esclavage par décret. Désormais commandant de l'armée française sur la partie occidentale de la colonie, il reprend des territoires aux Espagnols et aux Britanniques qui avaient profité de l'instabilité dans les Caraïbes pour occuper les territoires haïtiens de Mirebalais et Port-au-Prince, tout comme la Guadeloupe et la Martinique.

Nommé commandant en chef de l'armée de Saint-Domingue en 1798, Toussaint Louverture jouit du soutien populaire, de la confiance des autorités républicaines – il a sauvé le gouverneur Laveaux d'un coup d'État – et devient le principal interlocuteur des puissances étrangères. Il obtient un retrait négocié des Britanniques et conclut avec eux un traité commercial et de non-agression secret. Mais, alors que les conflits avec les puissances étrangères s'estompent, éclate en 1799 un affrontement interne, connu sous le nom de « guerre des couteaux », qui l'oppose dans le sud au général métis André Rigaud. Toussaint Louverture ne remportera pas seulement cette guerre, mais il réussira la même année à envahir la colonie espagnole de Santo Domingo, à en expulser les autorités espagnoles, et à unifier toute l'île d'Hispaniola sous commandement français.

Désireux de consolider les acquis républicains et de prôner par les actes l'autonomie de Saint-Domingue, Toussaint fait rédiger en 1801 une constitution qui le nomme gouverneur à vie avec le droit de nommer son successeur et qui abolit l'esclavage « *pour toujours* » – depuis le 18 Brumaire on craint sur l'île un retour au système de plantation. Bonaparte réagit immédiatement, envoie un corps expéditionnaire de 20 000 hommes qui débarquent à Saint-Domingue en janvier 1802 avec la mission de mater toute forme de rébellion. Toussaint et ses généraux, Dessalines et Christophe, organisent une guerre

de résistance en mettant à profit leur connaissance de la géographie et du relief haïtien pour que l'invasion française s'enlise. En 1804, alors que Napoléon a rétabli l'esclavage en Martinique et en Guadeloupe, Dessalines triomphe des dernières troupes françaises et proclame le nouvel État d'Haïti. Toussaint Louverture est mort quelques mois plus tôt, après avoir été piégé et capturé par les Français, renvoyé en métropole et emprisonné un an au fort de Joux où l'empereur le fait surveiller de près.

L'auteur promet dans son introduction de recouvrer le plus possible la vérité sur Toussaint Louverture, de « *tenter de voir le monde par ses yeux, de retrouver l'audace de sa pensée et la singularité de sa voix* ». Grâce aux documents cités, on a en effet l'impression de mieux comprendre l'engagement inconditionnel de Toussaint Louverture pour la liberté des esclaves, son positionnement politique antirévolutionnaire des débuts, son rapport à la race et sa pratique de la mixité dans son état-major, mais aussi le tournant autoritaire de 1800 qui le pousse à rétablir l'usage des punitions corporelles dans les plantations, et son envie de lutter pour l'autonomie de Saint-Domingue tout en le voulant républicain et français. La manière dont Hazareesingh traite ce dernier paradoxe n'est pas sans rappeler les dilemmes moraux qui tiraillent les personnages des biographies de Stefan Zweig et permet presque une lecture littéraire de cette œuvre d'historien. D'autant que le texte est très fluide, les références aux débats historiographiques sur le sujet étant rapportées, peut-être un peu trop brièvement d'ailleurs, dans l'introduction et dans le dernier chapitre sur la construction du mythe de Toussaint Louverture. La tentation de la littérature est forte quand on considère que ce sont les grands hommes qui font l'histoire, car alors il existe des hommes faits pour les grandes histoires. Ainsi, pour donner de la consistance à son personnage, l'historien est parfois obligé de suggérer des traits de caractère ou des convictions – des liens « spirituels » avec la géographie de Saint-Domingue, une bonté naturelle apprise des *taínos*, un attachement inconditionnel à la France, par exemple – pour un homme dont les écrits, comme ceux de tous les grands stratèges, permettent de savoir l'effet qu'il voulait produire sur le lecteur plutôt que ce qu'il pensait réellement.

C'est sans doute pour éviter cette tentation que C.L.R. James écrivait dans la préface des *Jacobins noirs* (traduit par Pierre Naville en 1949, republié aux éditions Amsterdam en 2008) que



**QUAND TOUSSAINT BRÉDA  
DEVINT TOUSSAINT LOUVERTURE**

« les grands hommes font l'histoire, mais seulement celle qu'ils sont en mesure de faire. Leur liberté d'action est limitée par les conditions qui les environnent. Décrire les limites de ces conditions et la réalisation, totale ou partielle, de toutes les possibilités, est la véritable tâche de l'historien ». Pour C.L.R. James, l'environnement qui conditionne Toussaint Louverture est fait d'évolutions socio-économiques profondes comme la colonisation et l'histoire de la traite négrière, le système de plantation, le rôle prépondérant de Saint-Domingue dans le commerce extérieur français pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, les révoltes et les insurrections marronnes, les enjeux internationaux des débats d'idées sur l'abolitionnisme...

« Toussaint Louverture, chef des noirs insurgés de Saint Domingue », estampe (entre 1796 et 1799) © Gallica/BnF

Sudhir Hazaaresing, éloigné des conceptions marxistes de l'histoire, place davantage les actions de Toussaint Louverture dans l'entrelacs des conséquences politiques de la Révolution française dans les Caraïbes. C'est pourquoi son livre est particulièrement pertinent lorsqu'il aborde les relations houleuses de Toussaint Louverture avec les gouverneurs ou les commissaires qu'envoie la métropole et lorsqu'il le dépeint en puissant stratège militaire et en fin diplomate pris entre les feux de puissances coloniales européennes qu'il réussit à éloigner durablement des rives de son pays.

## L'homme dépend du singe

***Voici un livre d'utilité publique. Lisez-le, recommandez-le autour de vous, faites-le lire. Le grand saut de David Quammen va peut-être permettre de faire comprendre aux innombrables inconscients qui traitent par-dessous la jambe la pandémie actuelle, quand ils ne croient pas, une partie des « jeunes » notamment, mais aussi nombre de « vieux » irresponsables, que tout ça est un complot du capitalisme exploiteur contre les travailleurs devenus inutiles, que les zoonoses ont de très beaux jours devant elles.***

par Maurice Mourier

David Quammen

*Le grand saut.*

*Quand les virus animaux s'attaquent à l'homme*

Préface de Pascal Picq

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Laurence Decréan,

Cécile Dutheil de La Rochère et Eva Roques

Flammarion, 543 p., 25 €

Près de 90% des maladies dites – souvent à tort – « émergentes » (elles ne font parfois que réémerger après des siècles de latence) sont des zoonoses. Elles résultent de virus – parfois de bactéries, mais rarement (la peste par exemple) – qui, pour des raisons diverses, passent de l'animal à l'homme, connaissent dans ce nouveau biotope recombinaisons et mutations, ensuite produisent des ravages, limités ou non, à l'intérieur de l'espèce de mammifères à la démographie délirante qu'est l'homme.

Contrairement à une bactérie visible au microscope ordinaire, les virus, en moyenne dix fois plus petits et accessibles à des instruments performants depuis 1930 et l'invention du microscope électronique, n'ont pas, ou pas encore, un statut de vivants. Il leur faut, avec leur ARN dans certains cas très rudimentaire, pénétrer dans une cellule vivante pour prendre le contrôle de sa machinerie afin de proliférer et d'embellir.

Ils sont extrêmement nombreux et de formes extrêmement variées, globulaires, filiformes, ou bien hérissés de ces gracieuses protubérances en harpons, comme celui du sida ou de notre Covid-19. Mais tous ceux – la grande majorité, donc – qui créent des zoonoses susceptibles de contami-

ner l'homme par le biais de contacts aléatoires proviennent de réservoirs animaux difficiles à pister et nécessitant de véritables traques riches en succès et en insuccès, en péripéties et en anecdotes que ce livre de vulgarisation admirable (et admirablement traduit) retrace avec une verve qui n'exclut nullement la rigueur.

Son premier mérite, essentiel, est qu'il a été écrit et publié aux États-Unis en 2012, soit huit ans avant la pandémie actuelle, dont il annonce l'apparition – ou celle de toute autre, analogue – en parcourant l'histoire de la plupart des zoonoses qui se sont manifestées depuis la grippe appelée faussement espagnole de 1918-1921 (cinquante millions de morts) jusqu'au sida révélé mondialement dans les années 1970 (en réalité repérable dès 1908), par lequel l'auteur termine sa recension (trente millions de morts à ce jour, plus de trente millions de malades qui ne restent vivants que grâce aux trithérapies, pour ceux qui en bénéficient, sans pour autant espérer guérir).

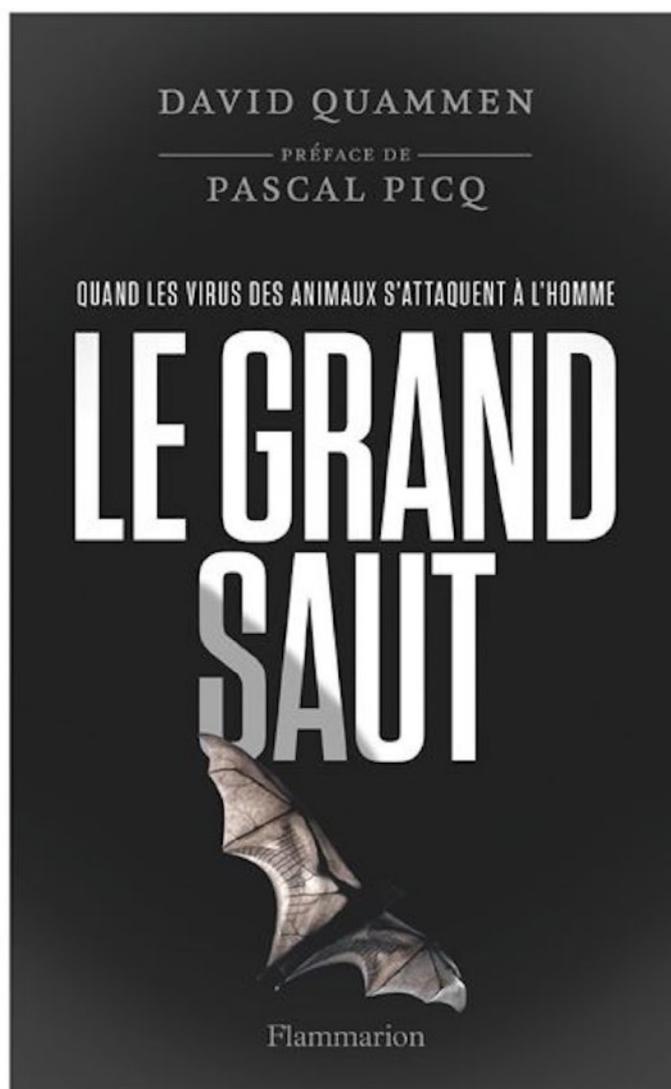
David Quammen est un journaliste scientifique de très grand talent, qui a travaillé, entre autres expériences formatrices, auprès du génial Stephen Jay Gould, l'inventeur de la théorie dite des « équilibres ponctués », interprétation du darwinisme qui ajoute au principe d'une sélection naturelle continue, fonctionnant à petit bruit sur le temps long, celui d'épisodes d'accélération brutale de l'évolution rendant compte de certaines transformations rapides des espèces. En somme, de « grands sauts » (à l'échelle géologique) qui font passer presque d'un seul coup et par suite d'un hasard d'une ère à une autre. Exemple exorbitant : la chute de la météorite qui, il y a soixante-six millions d'années, balaye les dinosaures et ouvre le règne du triomphe des mammifères.

### L'HOMME DÉPEND DU SINGE

À un niveau beaucoup plus modeste, l'apparition, également aléatoire, des grandes pandémies destructrices est un phénomène de saut, formidablement favorisé aujourd'hui par l'expansion effroyable de la marée humaine sur tous les continents et ses conséquences écologiques : urbanisation forcenée, changement climatique, exploitation d'animaux jusqu'alors sauvages, qui, en Chine et en Afrique notamment, boute hors de leurs sanctuaires des espèces qui vivaient en paix relative, depuis des millénaires, avec leurs virus spécifiques. Désormais vendus sur les marchés chinois à de prétendus gastronomes, ils refilent leurs miasmes aux animaux domestiques qui, à leur tour, les transmettent aux hommes. Et, pour des raisons plus excusables mais tout aussi mortifères, la même aberration culinaire se produit dans le cas de la « viande de brousse » consommée en Afrique par des populations affamées. D'autres voies de contamination peuvent intervenir ici ou là, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Angleterre, même si dans ce cas (« vache folle ») il ne s'agit ni de virus ni de bactéries mais de protéines déformées en prions suite à la folie (qui n'est pas celle de la vache) toute mercantile consistant à donner une nourriture carnée à des ruminants végétariens.

David Quammen s'en tient aux virus, parce que la menace principale est là. Il étudie par le menu, en fournissant un luxe de détails, qu'il a contrôlés lui-même au cours de sa vie d'enquêteur scientifique itinérant, sur la plupart de ces monstres longtemps tapis dans un recoin de forêt, une grotte à chauves-souris, un perchoir à ciel ouvert au Bangladesh de ces mêmes chiroptères. Ainsi sont examinés de tout près, en immersion réelle dans les milieux où ils se regroupent, le virus de Hendra (en Australie) qui s'est attaqué d'abord aux chevaux, celui provoquant la terrible fièvre hémorragique d'Ebola (au Gabon, en Centrafrique, au Congo).

Le SRAS (à Hong Kong, et de là au Canada), la fièvre Q, la psittacose, la maladie de Lyme, les hantavirus, le virus de Lassa, Nipah (Malaisie, Bornéo), enfin le sida, traité dans la partie VIII sous la forme d'une sorte de roman d'aventures solidement étayé, mettant en scène un jeune Congolais à qui l'auteur donne un nom générique (le Chasseur, à partir de la page 429) : tous ces maux constituent le gibier de l'enquêteur qui, chemin faisant, rencontre aux fins d'interview bien des chercheurs ou chercheuses qui ont pris



des risques insensés dans le but, altruiste le plus souvent, de prévoir et s'il se peut de contrer ce qui nous attend.

Tous ces virus d'origine animale n'évoluent pas en pandémies. Certains disparaissent (pour combien de temps ?) comme ils semblent être venus : par une succession, difficile à remonter, de hasards funestes. Mais tous ou presque ont la possibilité de s'envoler en épidémies meurtrières.

Aussi, vous les sceptiques, lisez ce magnifique bouquin, magnifiquement susceptible de faire froid dans le dos au ravi de la crèche le plus puéril. Ayez une pensée pour les patients dits joliment « zéro » qui sont morts de ces diverses calamités en partie évitables, ainsi que sont morts nombre de chercheurs ou de soignants ayant croisé la route de ces entités qui n'ont pas d'autre intention que de persévérer dans leur être en croissant et multipliant comme les humains. Et portez-vous bien tous, ce nonobstant. Le pire n'est pas toujours sûr, même s'il est très probable.

## 1839, année photographique

***Parmi toutes les inventions qui ont vu le jour à l'orée de la révolution industrielle, la photographie fut peut-être la plus commentée.***

***Une anthologie de textes autour de l'année 1839 retrace les tenants et les aboutissants de cette réception hors du commun.***

par Roger-Yves Roche

Steffen Siegel

*1839. Daguerre, Talbot*

*et la publication de la photographie.*

*Une anthologie*

Trad. de l'allemand par Jean Torrent

Trad. de l'anglais par Jean-François Caro

et Sophie Yersin Legrand

Macula, coll. « Transbordeur », 656 p., 38 €

Le moins que l'on puisse dire est que son invention fit couler beaucoup d'encre... et pas toujours sympathique. Dans les faits, la découverte de la photographie est sitôt révélée par Arago devant l'Académie des sciences, le 7 janvier 1839, que le Tout-Paris remue, s'agite, bruit. Il faut dire que le daguerréotype, puisque c'est son nom, ne laisse personne indifférent. Voire. Savants, journalistes, artistes, écrivains, chacun y va de son commentaire. On doute, on aime, on critique, on se méfie, on pèse le pour et le contre, on s'enthousiasme, on chicane quand on ne ricane pas tout bonnement. [Baudelaire](#) n'est pas loin, le désormais célèbre anathème qu'il prononce à l'endroit de la triviale image (Salon de 1859) : « *Jours déplorables* » et destin de misère annoncé : « *Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !* »

Baudelaire ne figure pas dans l'anthologie 1839. C'est que Steffen Siegel, son auteur-colligeur, a décidé de s'en tenir à la date magique (600 et quelques pages tout de même !). Pas ou peu d'écart, sinon géographiques : échos qui nous reviennent d'Angleterre, d'Allemagne, et même de l'autre côté de l'Atlantique. Le reste suit : contrats, procès-verbaux, articles, comptes rendus, lettres, morceaux de récits et même de la poésie.

Il s'ensuit que cette anthologie se lit un peu comme on feuilletterait le journal d'un événe-

ment, d'un seul... Histoire de prendre la température d'une époque, de comprendre le pourquoi du comment, de séparer le bon grain scientifique de l'ivraie littéraire. Le « cas » Alfred Donné est, à cet égard, exemplaire. Voilà un médecin de profession qui ne se contente pas du « *résultat obtenu* », mais expérimente lui-même le procédé : « *De journaliste à temps partiel, il était devenu chercheur en photographie* », relève justement Steffen Siegel.

Qu'on les appelle daguerréotypes, ou encore daguérotypes, voire daguerrotypes, ces « *dessins qui se font tout seuls* » fascinent, tout le temps ; intriguent, parfois ; dérangent, souvent. Les détracteurs sont légion, leurs propos, moqueurs, méchants, acerbes. Les admirateurs ne sont pas en reste. Arago, bien sûr, qui est presque partie prenante dans l'affaire, Alexander von Humboldt, enthousiaste devant « *une chose qui parle irrésistiblement à l'entendement et à l'imagination* », Jules Janin, qui célèbre la naissance avec ferveur, jusqu'à l'emphase : « *Mais, bien plus, la lune elle-même, cette incertaine et mouvante clarté, ce pâle reflet du soleil, dont il est éloigné de quarante millions de lieues, la lune mord aussi sur cette couleur, qu'on peut dire inspirée. Nous avons vu le portrait de l'astre changeant se refléter dans le miroir de Daguerre, au grand étonnement de cet illustre Arago, qui ne savait pas tant de puissance à son astre favori.* »

Mais le plus surprenant, et peut-être le plus convaincant, vient des textes anonymes. Leurs auteurs, souvent subtils dans leur jugement, font preuve d'une grande perspicacité quant à l'appréhension du nouveau médium, ses possibles développements et applications. Il en est même certains qui voient au-delà du voir, évoquant une nature naturante, qui se tendrait un miroir à elle-même. Ainsi du rédacteur du *Blackwood's Edinburgh Magazine* qui évoque « *la montagne en travail* » qui « *n'accouchera plus d'une souris et se reproduira elle-même avec tout ce qu'elle*



### 1839, ANNÉE PHOTOGRAPHIQUE

Louis Jacques Mandé Daguerre, « Le Boulevard Saint-Martin », daguerréotype (probablement mars 1839)

porte », les lions qui se débarrasseront bientôt des peintres animaliers et deviendront leurs propres portraitistes : « voilà, en vérité, une découverte lancée dans le monde, qui doit révolutionner l'art ». On ne saurait mieux prédire l'avenir.

Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, Joseph Nicéphore Niépce, sans oublier Hippolyte Bayard... Ils sont au moins quatre à avoir revendiqué la paternité de la photographie, soit que leurs travaux aient précédé les travaux des autres, soit que leur procédé fût plus avancé que celui de leur concurrent. Il faut dire que l'enjeu n'est pas seulement d'ordre scientifique, mais pécuniaire. Faut-il rappeler que la photographie naît sous le signe de l'Industrie, ou, si l'on préfère, du capitalisme moderne ? Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le *Morgenblatt für gebildete Leser* du 9 février 1839 : « On ne peut en vouloir à personne, et sans doute ne l'a-t-on

*jamais fait, de chercher à tirer d'une invention de cette sorte le plus grand profit personnel possible, tant que le bien de l'humanité n'est pas en jeu, et la dernière chose à laquelle on doit s'attendre à notre époque, surtout en France, c'est un désintéressement grandiose. »* Fermez le ban !

Revenir aux origines, à la naissance de l'image fixe, ne consiste pas simplement à s'interroger sur la place de la photographie au milieu des autres arts, mais bien plutôt sur sa nature d'image nouvelle, inouïe dira-t-on, ce que Steffen Siegel appelle « la spécificité du photographique » : « Apparaît déjà ici, formulée de manière indirecte tout au moins, la question essentielle de toute discussion théorique ultérieure : qu'est-ce que la photographie ? » Question qui n'a peut-être pas encore trouvé de réponse. Et l'encre de continuer de couler.

## Un cycle romanesque majeur

***Avec La vie de l'explorateur perdu, Jacques Abeille conclut Le cycle des contrées, entamé en 1982 par Les jardins statuaires. Sans équivalent dans la littérature française contemporaine, cet ensemble de romans et nouvelles affirme la puissance du rêve, du voyage, de l'imaginaire et de la liberté dans un espace géographique aussi bien que textuel. Les contrées sont des régions inventées, mais les livres qui les décrivent contiennent aussi l'aventure de leur écriture dans la fiction. En ce sens, La vie de l'explorateur perdu est aussi le testament littéraire d'un écrivain unique.***

par Sébastien Omont

---

Jacques Abeille

*La vie de l'explorateur perdu*

Le Tripode, 304 p., 19 €

*Les carnets de l'explorateur perdu*

Le Tripode, 174 p., 17 €

---

Plutôt que de poser une dernière pierre, ce roman ultime troue les murs, rouvre des voies de circulation entre les différents livres du cycle mené par Jacques Abeille, dont il pourrait être le moyeu. Comme son héros, il s'échappe vers les grandes étendues imaginaires que sont *Le veilleur du jour* (1986) ou *Un homme plein de misère* (2011) aussi bien que vers les textes courts plus confidentiels.

En même temps que *La vie de l'explorateur perdu* reparaissent les nouvelles devenues introuvables des *Carnets de l'explorateur perdu*, enrichies de certaines publications éparées. Les remarquables « Louvonne », « Les cavalières », « La chasse perdue » ou « L'arbre du guerrier », sont portées par l'atmosphère de songe éveillé, de phantasmes élevés à l'intensité de la réalité, d'ethnographie mythique et légendaire caractéristique de l'auteur.

*La clef des ombres* ayant été réédité début 2020, l'ensemble du cycle est maintenant disponible aux éditions du Tripode. Et, pour certains textes, en poche, dans la collection « Folio SF », puisque Jacques Abeille a enfin vu ses romans mis à la disposition d'un plus large public en 2018 et 2019. On ne peut que se réjouir qu'un écrivain qui a connu beaucoup de vicissitudes éditoriales

au début de sa carrière rencontre sur le tard ces formes de reconnaissance – né en 1942, il affirme que *La vie de l'explorateur perdu* est le dernier livre des *Contrées*.

L'explorateur perdu, c'est Ludovic Lindien, auteur des *Carnets* (1993) mais aussi des *Voyages du fils* (2008) et du *Veilleur du jour*. Jacques Abeille a choisi comme héros le personnage le plus à même de relier ses différents textes puisqu'il est aussi l'élève du « professeur » qui a écrit *Un homme plein de misère*, et le neveu de Léo Barthe, auteur des *Chroniques scandaleuses de Terrèbre* (2008). Enfin, le rôle d'auteur fictif et de narrateur de *La vie de l'explorateur perdu* est attribué à Brice Cle-ton, personnage principal de *La clef des ombres* (1991). L'écriture de chacun de ces livres est évoquée au fil de son dernier roman, occasion pour Jacques Abeille d'affirmer en creux la cohérence de son œuvre et de préciser les grandes lignes de son art poétique : « sans le miroitement d'une si complète et intransigeante liberté, le livre ne se fût jamais laissé écrire ». L'écrivain doit s'abandonner à son imagination, suivre « la voie des mythes », comme l'affirme Ludovic. Pour autant, la prose ample de Jacques Abeille est extrêmement tenue. La combinaison de la rigueur et de la fantaisie lui donne son ton très particulier de rêverie grave. Ce qui se retrouve dans le jugement de Léo Barthe : « un livre est sans doute le fruit d'une rivalité entre celui qui tient la plume et l'objet étrange qui est en train de se constituer ».

Si l'œuvre de Jacques Abeille est profondément originale, on y retrouve des convergences avec le surréalisme, dont il fut proche dans sa jeunesse : outre la passion de la liberté, du rêve, de l'imaginaire, et la méfiance envers la froideur de la

## UN CYCLE ROMANESQUE MAJEUR

raison, c'est la certitude que la littérature fait partie de la vie, qu'elle en est le versant secret, nié, subversif, insoumis. En cela, pour l'auteur des *Chroniques scandaleuses de Terrèbre* et de nombreux textes érotiques, elle est aussi proche de l'amour, à la fois cérébral et charnel.

Cette conception de la littérature ne s'exprime pas dans des textes théoriques, mais dans la fiction : *La vie de l'explorateur perdu* est bien un roman, qui rassemble les thèmes essentiels des *Contrées*. « Explorateur », Ludovic Lindien se définit comme tel : un homme en mouvement, ne cessant de s'échapper, refusant tout ce qui fige, enchaîne, en particulier le conformisme social. Roman essentiellement urbain, *La vie de l'explorateur perdu* est traversé, hanté par la tentation d'une autre existence, incarnée par les peuples des frontières, les enfants d'Inilo du désert, les barbares des steppes, les cavalières. Doublement clandestines, celles-ci surgissent du brouillard de la légende. Nomades, fuyantes tels les barbares, elles s'évadent en plus des jardins statuaires, où elles vivent encloses à l'écart des hommes.

*Un homme plein de misère* – paru d'abord en deux parties, *Les barbares* et *La barbarie* – racontait l'invasion de la ville de Terrèbre par les barbares. Bien qu'ils aient reflué dans *La vie de l'explorateur perdu*, ils restent présents comme menace et comme possibilité d'une existence errante, dépouillée, tentation qui taraude les livres de Jacques Abeille. C'est celle que choisissent Ludovic, « le voyageur » des *Jardins statuaires*, Félix et le professeur d'*Un homme plein de misère*. Après *Les jardins statuaires*, roman de la découverte, et *Le veilleur du jour*, roman de l'attente, *Un homme plein de misère* constitue certainement le grand roman du voyage, de l'exploration. Parallèlement, à travers le magnifique personnage du Prince, il est aussi celui de la folie, de l'obsession, de l'insatisfaction profonde.

Cette dernière accompagne toujours le motif de la quête. Cependant, la frustration, devinée dès le début, reste plus enviable qu'une vie routinière, car la quête permet des aperçus sur des merveilles et des mystères. Aussi, comme le Prince traquait le voyageur, Brice Cleton et sa maîtresse, Rose, pistent Léo Barthe, et Ludovic Lindien et Félix recherchent le professeur, leur maître.

Entre autres, la quête échoue en raison de l'hostilité du monde civilisé. Des pouvoirs sombres,



Jacques Abeille (2018) © Jean-Luc Bertini

officiels mais cachés dans l'ombre, imposent aux individus une contrainte secrète et violente. Les tendances conservatrices et pudibondes de la société – auxquelles sont curieusement assimilées certaines féministes –, un État policier, des puissances criminelles et d'argent, tous liés par un même usage du complot, oppriment sourdement les personnages. Ludovic, son père (Barthélemy Lécriteur), le professeur, tous en sont victimes.

Ces puissances négatives s'inquiètent et profitent à la fois d'un état de peur et de conflit, d'un risque de désordre planant sur des contrées peu stables. À côté de l'occasion de la liberté, du rêve de l'ailleurs, une double menace pèse : celle de la violence chaotique et de la dictature. Le récit aime à suivre ces lignes de faille, comme il aime à longer les marges, les frontières, zones entre-deux propres à l'instabilité. Si l'on peut y réaliser l'émancipation, l'évasion, on peut aussi y rencontrer un sort funeste.

Jacques Abeille a inventé un monde. Des jardins où poussent des statues, une ville modèle de toutes les villes, corrompue, sombre et brillante, une autre quintessence de la province. Un haut-plateau, des forêts hantées par des légendes séduisantes et dangereuses, un fleuve mort et une immense cité ruinée. Des espaces offerts à l'arpentage de personnages emportés par leurs idées fixes et leurs songes.

Tout cela se retrouve dans *La vie de l'explorateur perdu*, bilan d'une œuvre considérable par sa faculté à exprimer l'élan qui pousse à quitter, à se perdre, les forces du désir et de l'insatisfaction, certaine dimension onirique de l'existence. Et par cette atmosphère si particulière, non pas tant crépusculaire qu'entre chien et loup, où se superposent réalité et rêve, où l'on oscille entre la ville « décevante », mais où l'on peut vivre, et les étendues où l'on peut partir mais difficilement durer. D'où il faudra bien revenir, dans la déception, mais avec au fond de l'œil l'éclat de la merveille.

## Bathos-Care (4)

### « Prenez soin de vous » en portugais

**Lors du confinement de printemps, Tiphaine Samoyault a proposé aux étudiants de master qui suivaient avec elle un séminaire autour de la traduction de réfléchir aux différentes manières de traduire l'expression que l'on entendait alors partout : « Prenez soin de vous ! » A-t-elle des équivalents dans toutes les langues ? Quelles connotations porte-t-elle ? Que nous dit-elle, chaque fois, des relations humaines et du souci de l'autre ? Est alors né le projet Bathos-Care (de Bathos : figure de la gradation) grâce auquel une expression superficielle peut prendre un sens profond.**

### par Collectif Prenez soin des traductions

Collectif « Prenez soin des traductions » :  
 Ana Aleksovska, Maéva Boris, Yue Shu Chen,  
 Emna Issaoui, Jiyoung Jung, David Keclard,  
 Theodore Kellog, Lisa Kuznetsova, Xiuqan Li,  
 Louis-Atom Molinier, Louis Muhlethaler,  
 Kai Hong Ng, Michaela Rumpler,  
 Tiphaine Samoyault, Pierre Stapf, Arjeta Vucaj.

« *Toma conta* » ; « *cuide se* » ; « *fique be* » ; « *fica com deus* » : voilà quelques façons de dire en portugais « prenez soin de vous ».

Dans ces expressions circulent différents enjeux communicationnels qui, du côté du locuteur, impliquent des choix pragmatiques (que peut mon discours sur l'état de cette personne pour qui je me fais du souci ?) et éthiques (jusqu'à quel degré mon souci peut-il envahir l'autre ?), et, du côté du récepteur, engagent sa liberté (dois-je accepter toutes les formes de *care*, même celles qui m'emprisonnent dans une injonction au bien-être ?).

Il est possible d'explorer ces formules selon une gradation, des formules les plus littérales, celles qu'un outil de traduction automatique comme Deep-L nous proposerait par exemple, qui sont également les plus incisives et efficaces en discours, à une formulation plus éloignée de la lettre, mais plus proche d'un souci altruiste.

« *Cuide se* », en portugais, « prenez soin de vous », en français, indique Deep-L. Il s'agit de la formule la plus lexicalisée et impersonnelle que l'on puisse choisir, comme s'il existait un degré zéro du souci, celui qu'on lance comme un

« bonne journée ». Cette expression courte de l'ordre de l'interjection n'est pas sans en rappeler une autre très répandue, « *cuidado* », que l'on crie comme mise en garde, au moment de traverser la rue, par exemple, ou quand une casserole pleine de lait bouillant s'appête à déborder. On passe ainsi du *care* au *careful* ! Ce déplacement montre l'urgence phatique propre à ces expressions courtes qui prennent aussi peu de temps à être prononcées qu'il en faut pour être en danger.

« *Tomar conta* » en portugais, « s'occuper de », « veiller », « prendre garde », en français, indique Deep-L. Mot à mot, on traduirait la périphrase verbale par « prendre compte », ou « prendre des comptes », ou, pour franciser davantage, « prendre en compte ». Autant de formules qui introduisent le vocabulaire de la dette et des comptes que l'on rend à celui qui en attend. L'interlocuteur à qui l'on dit de prendre soin de lui possède ainsi sa part de responsabilité dans cet échange où le soin devient une monnaie : tu me dois d'aller bien.

On retrouve cette part de responsabilité qui engage le récepteur dans les situations où, en portugais, « *tomar conta* » devient « garder » ou « surveiller » quelqu'un, un enfant en baby-sitting, par exemple, ou une petite sœur. « Occupe-toi de ta sœur », ou même « occupe-toi bien de ta sœur », selon l'intonation et l'insistance sur les mots ; autrement dit, on entre dans un champ vertigineux où le souci de l'autre se redouble d'un niveau supplémentaire de souci, celui de bien se soucier : prends soin de prendre soin d'un autre.



Prédelle (*Crossing*)  
d'Agnès Thurnauer (2020).  
Photo : Alberto Ricci

#### BATHOS-CARE (4)

« *Fique bem* », en portugais, « *take care* » ou bien « *be all right* » en anglais, indique Deep-L. La traduction est moins intuitive en français : « sois bien » ou « reste bien », littéralement, fasse que tu ailles bien si l'on veut rendre l'expression plus naturelle, quoique toujours assez vieillotte et grandiloquente dans l'emploi de ce subjonctif. Cette formule n'engage pas le récepteur de la même manière que dans les cas précédents. Jusqu'ici, les traductions prenaient en effet une forme active : avec « *cuidar* », « *tomar conta* », on engage l'autre dans un acte, c'est à lui que revient la décision de faire ce qui doit se faire pour aller bien. Tandis que lorsqu'un cri du cœur s'exclame « va bien » ou « sois bien », cet interlocuteur n'a plus à fabriquer les moyens de son propre soin, il lui revient simplement d'en être le produit. Le caractère processuel du fait de prendre soin est alors estompé pour insister sur le résultat.

Cette formule a cependant l'avantage d'assurer de nombreuses garanties pour les anxieux : sa valeur performative est rassurante pour quiconque refuse de perdre le contrôle sur ce qu'il aime et ne s'autorise pas l'ombre d'un doute quand il s'agit de la santé de son entourage. Le gain sur le plan pragmatique est donc indéniable, mais ce bénéfice suppose d'amoindrir le degré de participation de l'autre dans cet échange de bons procédés curatifs.

Tout repose ainsi sur un choix : faire celui de l'efficacité pratique, rassurante pour soi, ou celui de la retenue, bienveillante pour l'autre. On parle de retenue car il s'agit bien de renoncer à transformer l'autre en casserole de lait bouillant ou en enfant qu'on aurait sous sa garde. Le *care* suppose en partie une perte de contrôle.

« *Fica com Deus* », en portugais, « restez avec dieu », en français, indique Deep-L. L'expression consacrée en français serait plutôt « que Dieu te garde », mais son caractère idiomatique n'est pas du tout le même qu'en portugais où le mot « Dieu » parcourt, de manière transparente, la plupart des expressions du quotidien. Ainsi l'expression « *fica com Deus* », formule que l'on emploie au moment de se quitter pour se souhaiter le meilleur, est-elle très courante dans la conversation ordinaire, .

Littéralement, on enjoint à l'autre, au moment de son départ, de rester là où il sera en sécurité, là où il est possible qu'on prenne soin de lui, sous le regard d'un dieu. Comme dans les expressions précédentes, on retrouve une forme d'injonction car on exige bien quelque chose du récepteur. Mais cette fois, on ne réclame pas une prise en compte ou une attention particulière, ou encore un résultat effectif, on prie simplement l'autre de rester. Plutôt qu'une sommation, c'est finalement un appel à se rendre disponible au soin.

En somme, ces différentes traductions et les rêveries associatives qu'elles occasionnent continuent de montrer la circulation récurrente qu'il y a entre « sollicitude » et « mise en garde ». Le parcours de ces formules met également en avant un certain rapport au temps, entre le sentiment d'urgence que suscite l'angoisse face à l'imminence d'un danger pour l'autre et la retenue que l'on opère sur ce sentiment invasif pour laisser à l'autre la place qu'il faut pour prendre soin de soi. **M.B.**

## Les 400 traces

**La parole est aux accusés, réalisé à partir d'archives de deux centres d'observation de la jeunesse, constitue l'album collectif des jeunes Français des années 1950 en rupture avec leurs familles et donc privés d'archives personnelles, celles conservées par les familles dans des cahiers et des boîtes, soigneusement rangés dans les armoires des appartements. Le livre de Véronique Blanchard et Mathias Gardet est donc tout à la fois un ouvrage d'histoire et un objet de réparation.**

par Philippe Artières

---

**Véronique Blanchard et Mathias Gardet**  
*La parole est aux accusés. Histoire d'une jeunesse sous surveillance, 1950-1960*  
 Textuel, 192 p., 170 documents, 35 €

---

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le 2 février 1945, est prise par le pouvoir la fameuse ordonnance sur l'enfance délinquante. Il s'agit alors de rompre avec une logique répressive et de donner la primauté à l'éducation. Désormais, comme Véronique Blanchard et Mathias Gardet l'ont montré dans de précédents travaux, les mineurs ayant commis un délit font l'objet d'un traitement spécifique : les jeunes comparaissent devant une nouvelle instance, le juge pour enfants, qui prend moins en compte la nature des infractions que la « personnalité » de leurs auteurs.

La décennie 1950-1960 est ainsi le moment d'une formidable investigation portant sur la jeunesse française, sur cette population de plus en plus nombreuse qui, parce qu'elle fugue, parce qu'elle aspire à plus de liberté dans ses amours, dans ses modes de vie, se retrouve l'objet d'un imposant système de contrôle social. Le plus célèbre de ces jeunes sans importance est Antoine Doinel, le héros des *400 coups* (1959) de [François Truffaut](#). Nous avons tous en tête son entretien avec la psychologue lors de son observation. Cette scène magistrale du cinéma de l'enfance nue révèle une immense archive à la première personne longtemps négligée.

Véronique Blanchard et Mathias Gardet ont retrouvé ces documents dans les froids magasins des archives départementales, celles de l'Essonne. Là, plus de dix mille dossiers étaient

conservés, relatifs à l'observation dans deux centres du département de la Seine, à Savigny-sur-Orge pour les garçons et à Chevilly-Larue pour les filles. De cet énorme monument de papier à la jeunesse des années 1950, les auteurs ont choisi d'extraire arbitrairement douze dossiers de ces adolescents dont l'existence été chahutée, dont l'enfance a été meurtrie et qui sont entrés dans le vaste dispositif psycho-judiciaire de l'après-guerre.

En parcourant ces dossiers – ceux de six filles et de six garçons –, le lecteur est immédiatement frappé par la nature des matériaux qui les composent. Ils ne tiennent pas aux sujets eux-mêmes, mais au dispositif et aux outils que ce dispositif invente pour mener cette observation qui débouche sur le placement dans une famille d'accueil, dans un centre de redressement... Ce sont en effet des dizaines de dessins, des planches colorées de bandes dessinées, de récits autobiographiques, de photographies, qui composent ces archives des « mauvaises graines », pour reprendre le titre du précédent livre des deux auteurs qui portait sur deux siècles de cette histoire de la jeunesse coupable (Textuel, 2017). Psychologues, pédagogues, « éducateurs », personnel judiciaire, ont construit des objets pour tenter de cerner ces jeunes existences indisciplinées. Les « observé.e.s » sont incité.e.s à dessiner en une page et une dizaine de cases leur vie « violente », à écrire – eux qui ont été souvent privés d'école – un « récit de vie », ce qui fait apparaître un visage absolument inédit de la France de la reconstruction. Sans doute certains des initiateurs de ces documents avaient-ils compris combien cette « mise en écriture » des indisciplinés pouvait contribuer à les faire exister dans l'histoire. Mais l'essentiel est l'extraordinaire efficacité de ces outils.



© Ministère de la Justice

### LES 400 TRACES

On pourra regretter que la genèse de ces dispositifs ne soit pas expliquée, mais plus on s'enfonce dans ces dossiers, plus on accède à une épaisseur historique qui impressionne : en plongeant dans les bulles des dessins, en observant avec quel soin le jeune Paul dessine son héros, le grand Marcel Cerdan, en découvrant par quels mots Édith relate la « découverte » de son homosexualité, en suivant l'impossible amour de Lucette, en 1957, pour Jacques, en parcourant le plan de la baraque dans laquelle Mokhtar, le « *musulman d'Algérie* », habite avec sa famille dans le grand bidonville d'Argenteuil, en voyant avec quels pudiques détails Annie raconte le viol qu'elle a subi, on touche à une dimension très rare en histoire qui est celle de la manière dont des sujets dans des situations de forte contrainte se constituent en sujets de leur existence.

Il ne faudrait pas croire que Véronique Blanchard et Mathias Gardet nous présentent les perles de

ce gisement d'archives ; l'intelligence du livre et de sa sélection est de tenter, sans souci d'exhaustivité, de montrer la diversité des situations de cette jeunesse observée (plus ou moins intégrée socialement), de ne pas céder à la « belle archive » – ce n'est pas, en cela, le volume des premiers prix des vies coupables ni, moins encore, des plus tragiques ; il y a certes des larmes dans ces pages, mais aussi des sourires, des rires.

Cet album à la jeunesse d'avant 1968 est sans complaisance ; il est très attentif – les archives sont transcrites avec soin – et ne recouvre jamais la parole des sujets par un discours de surplomb qui aurait redoublé celui des observants. Ni fascinés, ni froids, les deux auteurs de l'ouvrage, servis par une édition sobre, jamais esthétisante, parviennent à leur objectif : nous faire rencontrer, grâce aux rares traces qu'ils ont laissées, celles et ceux dont l'enfance et la jeunesse ont été confisquées.

## Castoriadis et le projet d'autonomie

***Il faut savoir gré aux éditions du Sandre de la publication des Écrits politiques de Cornelius Castoriadis en huit volumes, superbement reliés, dont les deux derniers viennent de paraître, et saluer comme il se doit les responsables de cette édition. Le résultat est en effet en tout point remarquable, qui honore de la meilleure des façons celui qu'Edgar Morin a pu désigner comme un « titan de l'esprit ».***

par Philippe Caumières

---

Cornelius Castoriadis  
*Écologie et politique*  
 suivi de *Correspondances et compléments* ;  
*Sur la dynamique du capitalisme et autres textes*  
 suivi de *L'impérialisme et la guerre.*  
*Écrits politiques 1945-1997, VII et VIII*  
 Édition établie par Enrique Escobar,  
 Myrto Gondicas et Pascal Vernay  
 Éditions du Sandre, 2 vol.,  
 448 et 750 p., 28 et 38 €

---

Si l'essentiel de ce qui est ici proposé est constitué d'articles parus initialement dans *Socialisme ou Barbarie*, cette revue devenue mythique qui permit à Castoriadis d'élaborer et d'exprimer sa pensée tout au long de sa parution, avant d'être repris dans les années 1970 aux éditions Christian Bourgois, on trouvera également des textes inédits, des extraits de la très large correspondance que Castoriadis a échangée avec de nombreux militants et penseurs, mais également des passages judicieusement choisis de *L'institution imaginaire de la société* ou des *Carrefours du labyrinthe*.

Ceux-ci mettent en relief les analyses proposées d'abord dans cet « *organe de critique et d'orientation révolutionnaires* » que voulut être la revue. Si l'on peut ainsi mesurer l'énergie et la puissance de travail de Castoriadis, qui devait toujours exploiter au mieux ce qu'il appelait un « *budget-temps* », on saisit surtout la cohérence de celui qui n'a cessé de défendre et de promouvoir l'autonomie, comprise comme l'action consciente des individus pour la maîtrise de leur devenir.

C'est bien ce qui va conduire peu à peu Castoriadis à prendre ses distances avec le marxisme comme théorie générale de la société, dans la mesure où « *la lutte de classe en est pratique-*

*ment absente* ». Rédigeant les textes intitulés *Sur la dynamique du capitalisme* I et II, publiés dans le volume VIII (où l'on peut également lire des « matériaux » pour un troisième volet, restés inédits sans doute en raison de leur difficulté pour qui n'est pas économiste, ainsi que le laisse entendre une lettre à Claude Lefort), Castoriadis se rend compte que cela conduit à une « *reconstruction complète du Capital pour l'aspect économique de celui-ci* ».

Assez vite, pourtant, Castoriadis va prendre conscience que l'entreprise est vaine dans la mesure où Marx a cédé à l'emprise « *de son propre fétichisme de l'économie comme "science"* », comme il le mentionne dans un texte magistral paru dans *Les carrefours du labyrinthe* et opportunément repris dans le volume VIII. Tout se passe en effet, dans l'approche marxiste, comme si les travailleurs étaient réduits à de purs et simples exécutants ; ce que Castoriadis dénonce avec force, pointant que la contradiction centrale du système capitaliste tient au fait qu'il ne peut fonctionner que par et grâce à la participation des ouvriers, c'est-à-dire pour autant que sa tendance effective à la réification ne soit pas réalisée. Se dégage alors une série de conclusions exposées dans le texte inaugurant le volume VII. Sa lecture permet de comprendre le choix du titre, *Écologie et politique*, donné à la première partie : loin de penser que « *les catégories technico-économiques* » sont déterminantes pour l'ordre social, Castoriadis fait valoir qu'elles dépendent d'un imaginaire spécifique. C'est que la société ne dérive d'aucune dimension qui lui serait étrangère, mais qu'elle est « *chaque fois autocréation, création d'elle-même* », comme il est précisé dans *Institution et signification*, texte inédit qu'Enrique Escobar considère à juste titre comme « *une bonne introduction* » à la pensée de notre auteur.

### CASTORIADIS ET LE PROJET D'AUTONOMIE

Dès lors, on doit admettre qu'« *il n'y a ni autonomie de la technique, ni tendance immanente de la technique vers un développement autonome* », l'affirmation inverse revenant à interdire « *toute possibilité réelle de démocratie* », comme l'indique une note signalée par Enrique Escobar qui vise nommément Jacques Ellul (mais cela vaut aussi bien pour [Heidegger](#)), avec qui Castoriadis a entretenu par ailleurs des relations plus que respectueuses, ainsi qu'en témoigne l'échantillon de leur correspondance proposé par les éditeurs. Sans doute le texte intitulé *Voie sans issue ?* évoque-t-il « *la marche autonomisée de la technoscience* », mais Castoriadis pense que ce mouvement est largement dû à ce qu'il nomme « *la privatisation* » des individus, désignant par là une tendance de fond des sociétés occidentales au repli de chacun sur ses affaires personnelles.

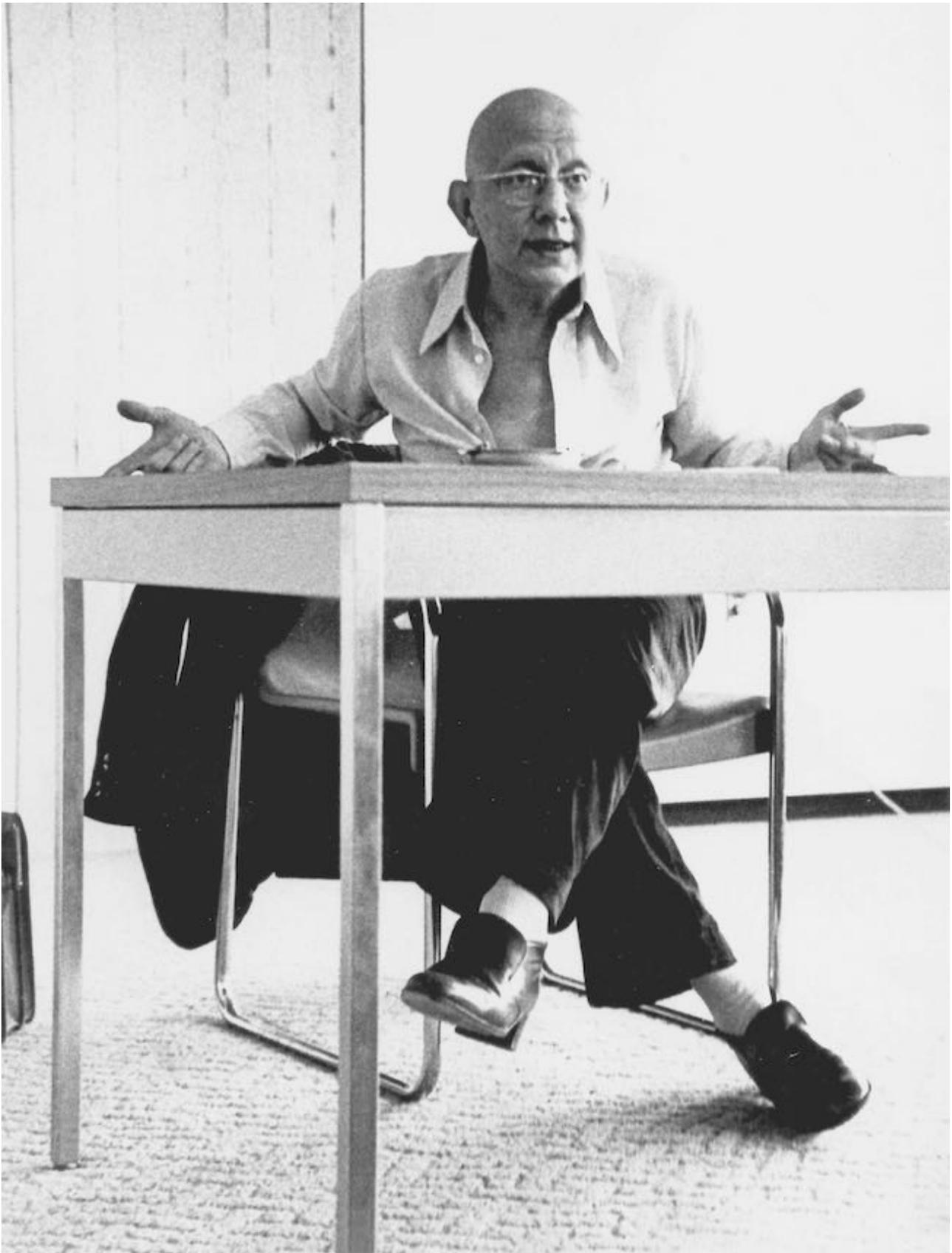
L'ironie, ici, tient au fait qu'en soulignant l'impuissance politique à laquelle mène l'idée d'un développement autonome de la technoscience, Castoriadis avance un axe argumentaire dont [Habermas](#) usera pour dénoncer la notion même d'institution imaginaire de la société, coupable selon lui de rendre vaine toute *praxis* intramondaine. C'est bien sûr une critique que Castoriadis n'admettrait pas, arguant sans doute que la reconnaissance du caractère anonyme des dynamiques sociales qui s'imposent sans que personne l'ait vraiment voulu n'interdit pas qu'on puisse les infléchir. Ainsi en va-t-il du langage qui, sans relever d'un libre choix, ne nous domine pas, à condition qu'on puisse interroger le rapport que nous entretenons avec lui et, partant, qu'on puisse tenter de le contrôler, fût-ce partiellement.

Mais la question n'est pas vraiment là. Castoriadis n'a jamais pensé la société de manière à la rendre compatible avec ses vues politiques, et il est pour le moins étonnant que quelqu'un comme [Axel Honneth](#) ait pu lui faire grief d'avoir tenté « *un sauvetage ontologique de la révolution* ». Castoriadis cherche simplement, si l'on peut dire, à saisir la réalité effective et à en rendre compte autant que faire se peut. C'est ainsi qu'il affirme ne connaître « *qu'une "essence" du social-historique [terme qui manifeste qu'on ne peut séparer société et histoire] : la création* », laquelle doit s'envisager à partir de ses manifestations que sont les significations imaginaires structurant tout ordre social.

Pour ce qui est de l'Occident moderne, Castoriadis pointe deux de ces significations, hétérogènes en droit, même si, en fait, elles sont liées : le projet de (pseudo-) maîtrise (pseudo-) rationnelle de la nature et des hommes qui s'incarne dans le capitalisme et le développement technoscientifique, d'une part ; le projet d'autonomie, d'autre part. Il permet ainsi de comprendre qu'une pensée écologique cohérente relève d'un engagement politique au sens fort et noble du mot : elle doit vouloir que « *le plus grand nombre acquière et exerce la sagesse – ce qui à son tour requiert une transformation radicale de la société comme société politique instaurant non seulement la participation formelle, mais la passion de tous pour les affaires communes* ».

On perçoit que la lucidité n'a jamais conduit Castoriadis à désespérer « *qu'il puisse un jour exister sur Terre une société autonome et libre, une société qui ne soit pas dominée par un groupe particulier et qui ne soit pas asservie à ses institutions* », puisque « *cela dépend de nous et rien que nous* », comme il l'affirme dans un texte inédit intitulé *Domination et hétéronomie*. Au-delà de ce qui est directement en jeu ici, à savoir le fait de refuser la possibilité de ce qui n'a pas existé, la lettre à Marc Richir reproduite dans ce même volume laisse percevoir que Castoriadis s'oppose aux vues de Claude Lefort qui, cherchant à conjurer le spectre d'une unité totalisante et totalitaire, s'est nourri de la lecture de Machiavel à qui il reconnaît le mérite d'avoir pensé une opposition structurelle, au sein de chaque Cité, entre les Grands, dont le désir est de commander et d'opprimer, et le peuple, qui désire n'être ni commandé ni opprimé ; c'est-à-dire d'avoir « *désigné la lutte de classe comme phénomène universel et permanent* », comme il le dit, et donc saisi que le conflit social est inéliminable.

Il est clair que, pour Castoriadis, qui reste convaincu du fait que la politique surplombe la morale, le projet d'autonomie, lequel ne relève nullement de l'utopie au sens ordinaire du mot, est le seul que l'on doive promouvoir. Cela permet de mieux saisir ce qu'il en est de la démocratie comprise comme pouvoir du peuple – ce qui, soit dit en passant, interdit d'user de ce terme pour les sociétés occidentales actuelles, mieux nommées « oligarchies libérales », et met fortement en cause la notion de représentation (voir les extraits d'un entretien avec le M.A.U.S.S., repris dans le volume VII sous le titre *Universalisme et Démocratie*). Cela permet également d'éviter de célébrer trop vite des mouvements



*Cornelius Castoriadis © D. R.*

### **CASTORIADIS ET LE PROJET D'AUTONOMIE**

populaires du seul fait qu'ils contestent le système qui les opprime. À ce propos, on ne saurait trop recommander la lecture du court texte intitulé *L'Iran et l'Islam* dans le volume VII, qui, loin

de valoir seulement dans le contexte de la lutte contre le régime oppressif du Chah à la toute fin des années 1970, avance des remarques d'une étonnante actualité.