

EdN

Numéro 117
du 2 au 15 décembre 2020

Un chant immense



Numéro 117

Roman Polanski, Peter Handke, Michel Houellebecq, Céline, et d'autres : autant de cas différents, pris dans un même scandale universel. Gisèle Sapiro s'interroge : « *peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* » Cette question d'actualité (si on oublie la réponse de Proust) sonne la fin de l'innocence, même si Gisèle Sapiro met en garde contre les censures faciles et les procès anachroniques. Une responsabilité des auteurs ? Mais laquelle ?

L'expérience de la guerre et le traumatisme des bombardements sont au cœur du séminaire d'Hélène Cixous, dont Marie Étienne souligne l'intensité.

Étrange figure que ce Nikos Kavvadias, écrivain et marin grec, auteur d'une « *œuvre à l'aura légendaire* » dit Ulysse Baratin, et qui a longtemps sillonné les mers comme radio sur des cargos. On publie sa correspondance.

Pierre Tenne revient à l'occasion de *Pénombre de l'aube*, la traduction de son autobiographie, sur le « concept de race » chez W. E. B. Du Bois et sur les ambiguïtés de l'action de ce militant influent de la cause des Noirs.

De Jules Michelet, *La montagne*, un texte surprenant, appelé à devenir peut-être

un classique de l'écologie, qu'il écrit en 1868 avec la collaboration de sa nouvelle épouse, Athénaïs. L'historien se sent emporté et régénéré par les forces du « *fait montagnard* » et célèbre la Suisse. Y compris Sils-Maria.

Signalons aussi la chronique des revues, réalisée en partenariat avec Ent'revues, qui se poursuit avec des articles sur Lévi-Strauss (*Cités*), Elias Canetti (*Europe*) et la Terre (*Mirabilia*).

Ce jeudi, Jean-Baptiste Para nous parle d'*Un pays de barbelés* qui rassemble des textes, dont nombre d'inédits, tirés des archives de Vladimir Pozner (1905-1992). En 1939, l'écrivain et journaliste, s'est engagé dans la lutte antifasciste, depuis Perpignan où il est délégué du Comité d'accueil aux intellectuels espagnols, il rend compte du traitement indigne réservé aux réfugiés espagnols et de sa propre implication.

Et au cours de la semaine prochaine, nous rendons compte du livre passionnant de Liora Israël sur les combats juridiques des avocats de 1968 à 1981 et le « tournant à gauche » du droit. Une étude sociologique d'ampleur sur une époque riche en initiatives théoriques et pratiques, que Philippe Artières voit au terme de son article avec un peu de nostalgie.

J. L., 2 décembre 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 : Hélène Cixous (2018) © Francesca Mantovani/Éditions Gallimard

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

p. 4 Hélène Cixous
par Marie Étienne

p. 7 Le Marsupilami
par Michel Porret

p. 9 Jean-Pierre Martin
Mes fous
par Alexis Buffet

p. 11 Jules Michelet
La montagne
par Jean-Louis Tissier

p. 13 Gisèle Sapiro
Peut-on dissocier l'œuvre
de l'auteur ?
par Alexandre Gefen

p. 15 Notre choix de revues
par En attendant Nadeau

p. 18 Devizoomons ! (5)
par Nathalie Koble

p. 19 W.E.B. Du Bois
Pénombre de l'aube
par Pierre Tenne

p. 21 Daniel Mendelsohn
Trois anneaux. Contes d'exil
par Norbert Czarny

p. 23 Nikos Kavvadias
Correspondance 1934-1974
par Ulysse Baratin

p. 25 Vladimir Pozner
Un pays de barbelés
par Jean-Baptiste Para

p. 28 Bernard Lahire
Ceci n'est pas qu'un tableau
par Paul Bernard-Nouraud

p. 31 Takiji Kobayashi
Le 15 mars 1928
par Feya Dervitsiotis

p. 33 Bathos-Care (5)
*par Collectif Prenez soin
des traductions*

p. 35 David Grossman
La vie joue avec moi
par Gabrielle Napoli

p. 37 Liora Israël
À la gauche du droit
par Philippe Artières

p. 39 Alain Claude Sulzer
Sous la lumière des vitrines
par Jean-Luc Tiesset

p. 42 Patti Smith
L'année du singe
par Claude Grimal

p. 44 Yann Potin
Trésor, écrits, pouvoirs
par Dominique Goy-Blanquet

p. 48 Alain Huck
Under the volcano,
d'après Malcom Lowry
*par Shoshana
Rappaport-Jaccottet*

p. 49 Devizoomons ! (6)
par Nathalie Koble

p. 50 Lucio Russo
Notre culture scientifique
par Martino Lo Bue

p. 53 Françoise Lavocat
Les personnages rêvent aussi
par Alexandre Gefen

**p. 55 Pierre Bayard
et Frédéric Pouillaude**
par Pascal Engel

p. 57 Denis Thouard
Herméneutiques contemporaines
par Marc Lebiez

p. 60 Vivian Gornick
Inépuisables.
Notes de (re)lectures
par Eugénie Bourlet

p. 62 Samir Kacimi
Un jour idéal pour mourir
par Jean-Loup Samaan

p. 64 Pierre Lafargue
La grande épaule portugaise
par Pierre Senges

p. 68 La vie dans les poches
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 71 Giorgio de Chirico
par Gilbert Lascault

p. 73 Le vif de l'art (5)
par Paul Bernard-Nouraud

p. 75 Victor Brauner
par Gilbert Lascault

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](#).

Un chant immense

Avec Hélène Cixous, rien n'est figé, fixé, tout s'alimente et fait écho, « la rythmique des mémoires nationales », 14 juillet ou 11 novembre, et la mémoire d'une enfant de la guerre. Elle publie, sous le titre Lettres de fuite, trois années de son séminaire (de 2001 à 2004), ainsi qu'un nouveau texte, Ruines bien rangées.

par Marie Étienne

Hélène Cixous

Lettres de fuite. Séminaire 2001-2004

Édition de Marta Segarra

Gallimard, 1190 p., 45 €

Hélène Cixous

Ruines bien rangées

Gallimard, 155 p., 15 €

Avoir bénéficié de l'expérience des bombes, sans laquelle « il est difficile de comprendre les êtres humains, de se comprendre soi-même », est une chance, même terrible. Et avoir un grand-père juif autrichien « converti à l'Empire allemand », « mort sur le front de la Première Guerre mondiale », en est une autre.

On peut voir les choses comme ça. Et se réjouir, non du malheur, bien sûr, mais de ce qu'il a inscrit en nous et nous a enseigné sur l'Histoire collective et sur l'histoire privée. C'est par la lettre d'un capitaine que la grand-mère apprend que son mari est mort. À cette époque, encore, on savait être humain et on prenait le temps, on faisait un récit : les tués avaient droit, comme ceux de *Odyssée*, à celui de leur mort, constate Hélène Cixous qui passe du souvenir de la guerre que la date commémore à la question des dates.

Dans les deux cas, elle parle d'elle-même, elle part de son histoire à elle. Elle se raconte, raconte les autres, elle écrit et situe dans le temps. Car on apprend, si par hasard on l'ignorait, qu'écrire et dater c'est la même chose ou presque. « *Étymologiquement, [date] c'est du latin, data, ce qui est donné, mais c'est un reste d'expression car l'expression complète, c'est littera data, lettre donnée.* »

Alors, comment interpréter, c'est elle qui s'interroge et raconte le fait, que son frère soit doté de deux dates de naissance comme s'il avait tardé ou

hésité à naître, puisque sur les registres il est venu au monde le 9 et le 11 novembre. Hélène Cixous ne fournit pas de réponse, elle constate, simplement, dès le début d'un séminaire qui a eu lieu le 10 novembre 2001 (nous demeurons par conséquent dans le champ temporel et commémoratif de la fête nationale automnale), qu'autour d'elle la famille fait silence sur la bizarrerie du double anniversaire. Ce qui peut signifier, signifie pour Cixous qu'« *il ne faut pas le dire* », qu'une anguille est sous roche, qu'un secret a été déposé comme une mine et « *qu'on peut sauter sur une chose comme celle-ci* ».

Nous voilà doublement dans le champ du conflit. Celui du 11 novembre, de la guerre et des mines, et celui des secrets familiaux. Hasard du calendrier ou volonté de l'éditeur, *Lettres de fuite* paraît le même mois. Mais dix-neuf ans plus tard.

La guerre, l'ascendance juive, la lettre (alphabétique ou envoyée), les temps (bouleversés), les lieux (algériens, allemands), sont les sujets du second livre, *Ruines bien rangées*, et de tous les livres d'Hélène Cixous. Mais, dans *Lettres de fuite*, ils figurent autrement, dans le maillage de la pensée, explicites, commentés et reliés aux écrivains aimés et admirés. Le lecteur y assiste à la radiographie d'une pensée en train de vivre, en train de s'accorder le privilège d'aller chercher les aliments qui lui conviennent, les impulsions où elles se trouvent. C'est fascinant et réjouissant.

Au volume proposé par Marta Segarra, la responsable de l'édition, à ce précieux travail de sauvegarde, de transmission, il ne manque que la voix. La voix et la présence. Lors de ses séminaires, Hélène Cixous ne lisait pas son texte, elle l'inventait, le modulait, le déroulait, à partir d'une note ou d'un photocopié qu'elle avait préparé, s'autorisant des parenthèses, des excursions ailleurs, des embardées, des inventions. La voix prédominait, rieuse ou grave, même emportée,

UN CHANT IMMENSE

parfois presque enjôleuse. Le corps très droit. Et le visage comme sculpté.

Elle n'avait pas l'idée de publier ses séminaires. La preuve en est que ceux des années antérieures n'ont pas été sauvegardés, nous précise l'éditrice en préface. On le croit volontiers lorsqu'on a en tête sa manière d'être absolument dans le temps qui existe au présent. Sans perdre pour autant le précédent et le suivant. Déesse à mains multiples qui les tient tous ensemble et les fait dialoguer. « *Le temps, nous le coupons en petits morceaux, selon des codes sociaux, pour nous aider à vivre socialement, mais il a des milliers de figures, des milliers de concrétisations, de fantasmatisations, telles qu'il est impossible de dire que tel temps est passé et que tel temps est futur* », déclare Hélène Cixous au début de ses *Lettres de fuite*. Et dans *Ruines bien rangées* : « *Il y a un lieu où commence finit l'Histoire, c'est-à-dire l'histoire d'une histoire, une scène étroite surélevée du haut de laquelle on voit arriver le futur du passé, cependant que le passé vient s'entasser en un désordre épais au pied du rempart.* » Et de manière plus claire encore : « *d'une feuille à l'autre j'étais en 1648, en 9, en 1561, en 1942, en 2020, deux mille ans avant moi donc deux mille ans après moi également, puis au beau milieu sur le rempart de Troie en train de noter la conversation de Priam le divin vieux qui ressemble à mon ami Marcel Dulas* ».

Chacun le sait, ou devrait le savoir, le temps tient peu en place, il court comme le furet et même dans tous les sens. Ainsi, le passé, qui « *n'est pas nécessairement passé* », peut se mettre à parler à travers des archives, des papiers conservés dans des cartons quelconques destinés à partir du côté « *de cette grande maison qui s'appelle Bibliothèque nationale* » ; à l'occasion d'un fait mineur, accidentel, ou d'un détail comme chez Proust. Le passé a un véhicule, qui lui permet de voyager, de s'inviter dans le présent, ce sont les lettres. Au père comme chez Kafka. Pères symboliques, abrahamiques, ou pères réels.

Avec *Albertine disparue*, Hélène Cixous revient à la dénégation. Tout le livre en est une. « *Comment faire pour faire qu'on éloigne la souffrance aussi cruelle que la mort alors qu'on est vivant, sans mourir ; que faire pour ne pas mourir.* » Pour supporter la perte ? Elle répond : on écrit, des lettres, un livre, une œuvre. Mais attention : de cette manière, on ne fait pas son deuil, non, on fait réappa-

raître. Le ou la disparue ne nous a pas quittés, on revit avec lui, avec elle, les moments partagés, le désordre amoureux dans l'a-chronologie, dans le désordre temporel, il y a date et date, celle des faits, celle des lettres non envoyées, et celle des vraies lettres, envoyées celles-là. Dans *Albertine disparue*, l'événement à taire est la mort d'Albertine. Dans *Le verdict*, de Kafka, ce sont les fiançailles avec Felice Bauer qui sont tuées.

Accordons-nous une pause en faisant un crochet par les titres, qui parlent aussi beaucoup. Nous serons brève pour le premier, car il est en partie la matière de la deuxième séance du séminaire. *Lettres de fuite*, qui peut se lire « L'être de fuite », est emprunté à Marcel Proust, « *un métissage de l'être et de lettre* ». Courage, fuyons, pourrait s'écrier Hélène Cixous (qui ne déteste pas les poncifs à condition de les renouveler) dans *Ruines bien rangées* : « *Une histoire en alerte, sur ses gardes, toujours prête à fuir, toujours les mêmes poncifs, Valises, Maison rime avec Prison, Fuites, Valises. Les fuites sont intéressantes* ». Ces ruines sont-elles si bien rangées ? Justement pas. La mémoire est un pot où s'entasse le passé, on y attrape un souvenir qui en entraîne un autre, par contagion ou sympathie, l'histoire ainsi se tisse avec des fils multicolores, ou se monte au *cut up*, ou s'organise autour d'une ville.

Dans le récit d'Hélène, [la ville est Osnabrück](#). « *Où allons-nous ?* », demande quelqu'un. Ce sont les premiers mots du livre, est-ce elle qui les prononce, la mère, la grand-mère, ou le lecteur, on ne sait pas. Mais nous allons à Osnabrück, ville de l'arrière-grand-mère, Helene Jonas, et celle d'Ève, la mère, où notre Hélène contemporaine, de même que le lecteur, se perd et se retrouve en imagination. Osnabrück est le centre du monde, bien qu'elle soit une ville peu connue du Hanovre, Allemagne, elle est la « *Ville devenue Livre sans lieu sans pierre sans plâtre sans bois toute immortelle* », un concentré d'histoires et de l'Histoire du monde, on y noie des sages-femmes (le métier d'Ève) en 1641, elle est la scène d'un théâtre, on y évoque le journaliste « *qui osait être antinazi* » et qui est mort pendu, « *les rivières et les jardins pleins de chagrin* », le bref passage de Hitler en 1926...

Hélène écrit sur Osnabrück, le centre-monde, la ville-aimant, amputée du carnet que sa mère emportait de détails essentiels car le carnet a disparu, « *une inexistance dévastatrice* », comme l'Albertine de Proust. Un mini-drame intime que chacun a vécu et a vécu dans la souffrance et la

UN CHANT IMMENSE

perplexité : la chose perdue était unique, pivot d'une écriture ou reflet d'un passé à jamais englouti avec lui. Le livre doit s'élancer de presque rien et fabriquer du vrai avec des bouts d'ficelle, comme les comptines enfantines.

L'un de ces bouts étant (pouvant être) emprunté à un autre écrivain, en l'occurrence Thomas Bernhard, « Une main d'enfant arrachée à un enfant », qui sert de titre à une séance du séminaire *Lettres de fuite*. Toutes les séances possèdent un titre, cailloux sur le chemin d'une lecture de mille pages, jamais lassante, constamment relancée sur un mode narratif qui conte, qui cherche, qui réfléchit, tout cela bien dosé, qui émeut ou amuse, qui surprend ou suspend le cours du jour (ou de la nuit) pendant lequel on lit, suivant le cours du jour d'un(e) autre, engrangeant plusieurs vies ou les accumulant.

À lire son analyse d'*Albertine disparue*, de *La chartreuse de Parme*, on a conscience qu'Hélène Cixous poursuit son but ou son gibier à partir d'un repaire, c'est-à-dire d'un repère linguistique d'où elle a vue sur le pays, sur son sous-sol et davantage, sur le millefeuille qu'est un roman de grande ampleur. Un des repères de sa lecture de Proust est la lettre ou la ligne de fuite. Elle se mue en chasseur (en chasseresse ?) ou bien en enquêtrice à la suite de Proust qui lui-même a chargé de recherche son double, qui est Saint-Loup. Albertine s'échappe (disparaît), elle fuit pour faire le mal (plus clairement pour faire le mâle), et elle fuit parce qu'elle meurt. Proust est en lutte contre la fuite : fuite du temps, de l'érotisme. Et ce faisant il fuit lui-même, il se cache à lui-même que son amour est mort, nous l'avons dit plus haut. Et il nous cache à nous le sexe d'Albertine, tout en le suggérant : elle est décrite (telle qu'elle figure dans le tableau d'Elstir) comme « une fille un peu garçonnière », « avec des accessoires appartenant au monde de la noce », donc une noceuse, une coureuse, vêtue en demi-travesti et dans des vêtements qui font hésiter sur le sexe du modèle, aussi fraîchement peints « que la fourrure d'une chatte ».

Dans la séance « Un mort d'une autre espèce », où il est question de *La chartreuse de Parme*,



Conférence d'Hélène Cixous à Arts Santa Mònica, à Barcelone (2014)

l'habit ne brouille pas la différence entre les sexes mais entre l'état de mort et celui de vivant. Fabrice s'échappe de prison (voilà encore une fuite) avec l'habit d'un hussard mort, lors des combats, les ennemis qu'on tue sont dénommés des « habits rouges », les généraux qu'on suit sont des « chapeaux brodés ».

Hélène Cixous a tout l'air d'une fée qui modifie le sens des mots, et donc des choses, mais comme en se jouant, sans se prendre au sérieux, sans prétendre découvrir un nouveau continent. Parler, penser, panser, avec elle, c'est tout comme, car du même coup elle reconforte, elle tend la main de l'écriture.

Par le récit, le séminaire, s'échapper ou mourir, s'enfuir ou disparaître, tel est le jeu, l'enjeu ou le pari de l'écrivaine mariée à ses lecteurs, elle-même lectrice impénitente et appelant à elle, convoquant aussi bien Derrida que Balzac, Montaigne que Kafka, la Bible que Stendhal, Proust bien sûr, Bernhard, Nerval, Celan, Homère... pour explorer le champ de la littérature et composer le chant immense des mutations, des métaphores et des métamorphoses, qui a « la force de l'élément marin ». Être ou ne pas être la mer, telle pourrait être la question.

Le retour de la Bête

Avec clairvoyance, les éditions Dupuis continuent de pérenniser et d'actualiser l'âge d'or bédéique (1950-1970), sans la nostalgie outrée des récentes aventures de Blake et Mortimer. « Nouveau Spirou » d'Émile Bravo, Choc — enfant martyrisé devenu criminel — de Maltraite et Colman, Tif et Tondu de Blutch et Robber à travers le prisme du hard-boiled : ce revival culturel anime La Bête, chef-d'œuvre du scénariste Zidrou et du dessinateur Frank Pé, empli de noirceur sociale, émaillé d'amours trahies et d'enfance perdue.

par Michel Porret

Zidrou et Frank Pé

La Bête. I

Dupuis, Marcinelle, 155 p., 24,95 €

L'ange gardien canin Milou, l'agité cheval-philosophe Jolly Jumper, le socratique hibou Pythagore, le hardi Félix le chat : le bestiaire des bulles comblerait l'arche de Noé. En 1952, dans *Spirou et les Héritiers*, André Franquin y ajoute le Marsupilami. L'« animal sacré des Indiens » vit dans la jungle de Palombie. Spirou et Fantasio le dépayent en Europe avant qu'il ne soit dérobé du zoo d'Anvers pour un cirque dans *Les Voleurs du Marsupilami* (1954). L'aventureuse journaliste Seccotine retourne en Palombie pour filmer *Le Nid des Marsupilamis* (1960). La pellicule met en abyme le projet même de la bande dessinée.

Le cri marsupilamien résonne dans la jungle : « *Houba Houba Houba...* ». Haut d'un mètre, psittacin, omnivore et ovipare, doté d'un nombril et d'une queue préhensile de 800 cm, ce mammifère jaune piqueté de noir est arboricole et amphibie. Son appétit d'ogre anime sa force herculéenne autour du nid familial (« marsupilamie », progéniture Bibu, Bobo, Bibi). En colère, son poil se hérissé quand il cogne un dinosaure resuscité (*Le voyageur du Mésozoïque*, 1960). Heureux, il rit comme un être humain. Il est à l'aise sur terre et sous l'eau (*Le Repaire de la murène*, 1957). Maillon de la saga Spirou et Fantasio dessinée par Franquin jusqu'en 1970, le Marsupilami est la star d'une série autonome dès 1987, sous sa plume jusqu'en 1996.

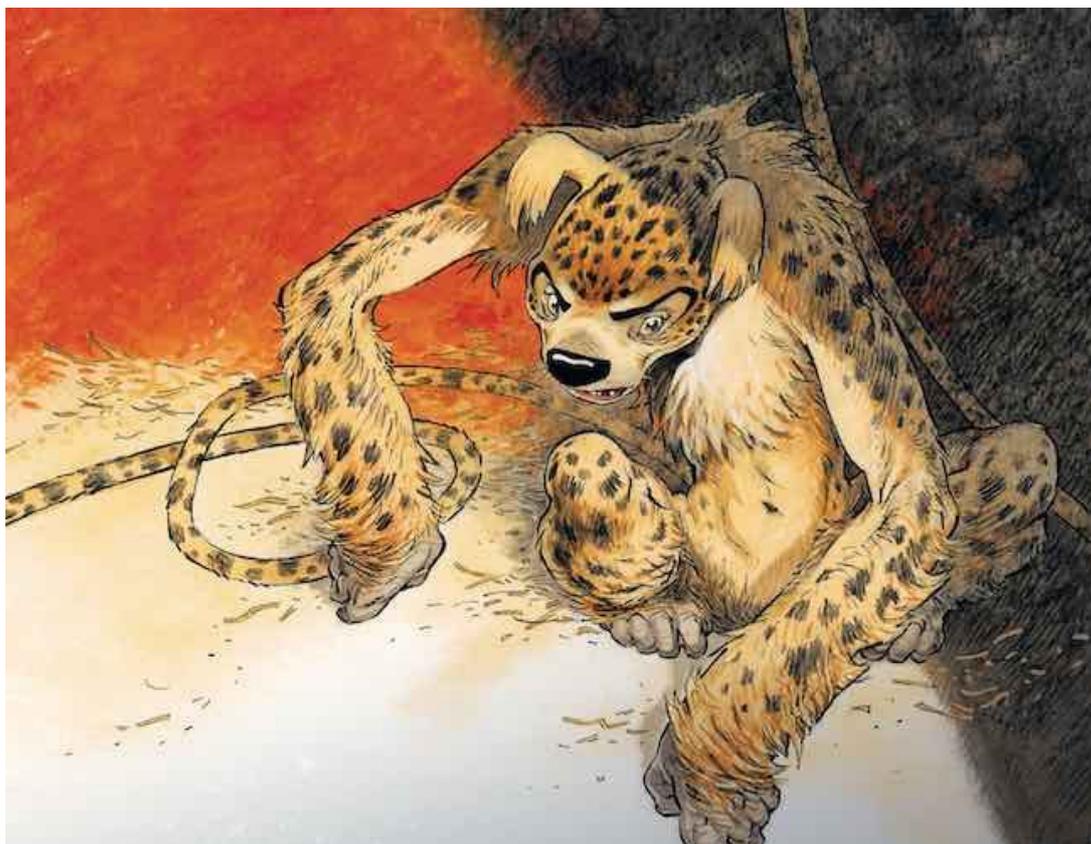
Chanté en 1964 par Annie Cordy (*Chanson du Marsupilami*), Marsupilamix dans *Le Combat des*

chefs (Astérix, Obélix, 1966), mis en dessin animé (2000-2012) et en film (Alain Chabat, *Sur la piste du Marsupilami*, 2012), l'animal honore la zoologie fantastique borgésienne.

« À André. Il se reconnaîtra » : Zidrou et Pé dédient à Franquin cet album polychrome, de format et de dos carrés, en demi-teinte vespérale, ocrée et cendrée, avec de rares éclats rouge vif mais aussi des parcelles de bleu et de vert délavé. L'opus se divise en deux volets que borde l'énorme titre écarlate piqueté de noir. Morceau anthologique du modernisme bédéique orfévré de classicisme, la pré-séquence portuaire (16 pages/planches, 7 pleines pages) ouvre sur 132 pages/planches, parfois d'une, deux ou trois grandes vignettes. Impressionnante leçon de figuration narrative !

Le créateur de *Gaston Lagaffe* et des *Idées noires* y figure le rêveur « Monsieur Boniface », interné de guerre durant 47 mois, qui enregistre les rires de ses proches. Instituteur humaniste et laïque, il aime ses cancre au point de projeter *Charlot boxeur* durant l'heure de religion. S'il rappelle au directeur furibard que le « mot école » rime avec on « rigole », l'histoire de *La Bête* plonge dans l'étouffante noirceur sociale et policière de la Belgique ruinée après l'invasion nazie, l'Occupation, la collaboration, la Libération, l'épuration, les rancœurs vengeresses des asservis contre les miséreux. *La Bête* : une immersion réaliste et poétique dans le chagrin des Belges.

Port d'Anvers : comme dans un film noir, tout débute fin novembre 1955. Éreintant les navires amarrés, le crachin orageux sort d'un roman de Jean Ray. Parmi les cargos du crépuscule, le colossal Condor du capitaine Tillieux (Maurice Tillieux, *Les Cargos du crépuscule*, 1961) ra



LE RETOUR DE LA BÊTE

mène un fret d'animaux crevés de faim et de soif durant une avarie à 130 miles du littoral brésilien. L'armateur bedonnant est ruiné. Les oiseaux tropicaux destinés au zoo pourrissent dans la cale. Y survivent les léopards « Minou et Poussy » (Peyo, *Aventures de Poussy*), ainsi qu'un innommable « bestiau » : « *Le plus étonnant c'est sa queue. C'est bien simple, on dirait qu'un naturaliste bourré lui a collé un tuyau d'arrosage au cul* », malgré le capitaine Tillieux dont la trogne pourrait orner la chanson *Amsterdam* de Jacques Brel. Ayant tué les hommes offensifs, la « bête » fuit le navire et gagne Bruxelles. « *Houba !* » : un cri érafle le crépuscule portuaire.

Le destin de la bête croise vite la vie du petit François van den Bosche, habitant une mesure avec sa mère, Jeanne, poissonnière. Le saint François juvénile du faubourg dévasté y recueille la misère animale : « *Une taupe albinos ! une hulotte idiote ! une caille sans plume ! un vieux matou qui pète tout le temps ! des salamandres ! un chien à trois pattes ! la seule chauve-souris diurne du monde ! un aigle même pas capable de voler ! un hérisson couard ! un dindon qui se prend pour un coq ! une couleuvre sénile ! un lièvre à moitié paralytique ! un cheval de trait alcoolique ! un couple de ragondins tout le temps en rut !* »

Protégé par Monsieur Boniface, amoureux timide de Jeanne que haïssent les braves gens, François est tondu par les écoliers « *comme sa pute de mère* ». Ils l'avilissent et à la piscine moquent le « *caricole qui [lui] sert de zizi* ». Il paie le prix fort de la « collaboration » maternelle selon la commère qui agresse Jeanne, quittée en 1945 par Franz, le béguin allemand marié au pays : « *Tout le monde sait que "mademoiselle" van den Bosche se range toujours du côté de l'occupant ! Tout contre l'occupant même !* »

Œuvre sensible au timbre célinien, réquisitoire contre la maltraitance animale, ode au chagrin d'enfance qui culmine quand la police empoigne la ménagerie de François blotti au lit avec la bête protectrice en nounou vivant, *La Bête* reste une probante leçon de bande dessinée. Celle que Monsieur Boniface inculque à ses élèves qui esquissent l'« *animal rigolo que François* » a apporté en classe ! Après la fourrière, le « *singe jaune* » restera-t-il captif du zoo d'Anvers ? Non, à (re)lire *Les Voleurs du Marsupilami* ! Mais cas à suivre au prochain volet de cette fantastique allégorie animalière sur le mal ou lucide hommage à André Franquin. Un des plus intelligents albums de bande dessinée publiés en 2020.

Au miroir de la folie

Dans Mes fous, roman tendre et mélancolique, Jean-Pierre Martin prend pour sujet la folie : celle que l'on croise au coin de la rue, celle qui nous apostrophe dans un métro ou un RER, celle que l'on côtoie parfois sans s'en apercevoir et sur laquelle la société jette un voile, moins par pudeur que par honte, gêne ou peur. Sans tapage ni grandiloquence, mais avec une justesse aussi drôle que bouleversante, l'auteur donne corps et voix à celles et ceux que l'on choisit souvent de ne pas voir et feint de ne pas entendre. Jean-Pierre Martin fait ainsi de la folie un miroir tendu à notre prétendue normalité.

par Alexis Buffet

Jean-Pierre Martin

Mes fous

L'Olivier, 155 p., 17 €

Le roman de Jean-Pierre Martin commence par la voix d'une autre, comme une rêverie surréaliste : « *Depuis que j'ai arrêté les antidépresseurs, dit Laetitia, j'aime bien mon disque dur. Je vois des femmes enceintes au ventre transparent d'où sortent par le nombril des milliers de cerfs-volants. Ça se passe à Pompéi pendant l'éruption du Vésuve. Toutes ces femmes s'envolent dans la baie de Naples, elles échappent au désastre* ». Laetitia, fuie par les passants pressés, se confie au narrateur qui n'a pas su, ou pas pu, passer son chemin. Sandor a le chic pour débusquer celles et ceux qu'il appelle, avec un brin de provocation et surtout une infinie tendresse, « [s]es fous ». Il recherche leur compagnie, guidé par une empathie alerte : il veut comprendre. C'est que Constance, sa fille atteinte de schizophrénie, lui a été ravie « *d'une autre façon que par la mort* ».

La présence volubile de Laetitia, sa voix, pallient l'absence et le silence de Constance. La mélancolie étire Sandor : il est plein de vide, il est tout entier manque. La mélancolie le creuse comme la conque d'une oreille : « *Parfois, je ne suis plus qu'une oreille* », confesse-t-il d'ailleurs. Si bien que les autres l'emplissent de leurs délires. Ainsi se manifeste sa disponibilité aux insensés, à ces « *corps errants* » rencontrés par hasard : il accueille – et même recueille, avec un souci presque maniaque – leur voix, leur timbre, leur phrasé, leur folie. Voix volubiles, insinuantes,

enrayées ou hurlantes – ou le silence glaçant de la voix qui se tait.

On l'aura compris, *Mes fous* est un grand roman de la voix, ou plutôt des voix, ce qui ne saurait étonner de la part de l'auteur de *La bande sonore* (José Corti, 1998) et moins encore d'un roman abordant le délicat sujet de la schizophrénie. Le narrateur est sensible aux fractures psychiques que révèlent une intonation inhabituelle, un débit trop rapide, un rire un peu trop éloquent. D'autant que les fous sont comme des acteurs sur des tréteaux : ils « *prennent en charge nos angoisses. Ils en font une mise en scène, un spectacle de rue, un théâtre furieux* ». S'il relève parfois de la commedia dell'arte (voir la gestuelle exubérante de Dédé, le fou météo), ce théâtre-là est avant tout un miroir tendu à notre « normalité » – les guillemets sont de rigueur. Car dans les cassures de la voix se font entendre les bris de l'âme et du psychisme. Remarquant « *une musique légèrement différente* » dans la voix de sa fille, Sandor ne peut s'empêcher de constater que les mots qu'elle profère « *n'ont pas le même sens que ceux des gens ordinaires. J'emploie le mot "ordinaire" à défaut d'un autre. Pour éviter le mot normal, sans doute. Tous les mots sont faussés* ». On glisse de la voix au langage, à ses insuffisances, aux mots qui font défaut et qu'il faudrait inventer. La folie mettrait-elle en échec le langage ? Elle en révèle en tout cas les failles.

Inversement, le langage devient une surface réfléchissante et trouble à la fois, qui dévoile la porosité de la limite entre la pathologie et la normalité supposée. Les très banales considérations météo du fou de la place Bertone ne

AU MIROIR DE LA FOLIE

diffèrent pas, en nature, des propos échangés au « *bar tabac* » du village de Haute-Loire où Sandor trouve refuge. Seule la répétition mécanique, obsessionnelle, de la même phrase trahit le fou météo. Ce sont les mêmes mots qui sont prononcés dans un cas comme dans l'autre, mais la ritournelle, l'absence de destinataire, confèrent au monologue du fou météo une coloration inquiétante. Le langage, dans son étrangeté familière, révèle un dérèglement, pas seulement climatique, mais général, symptôme d'un malaise dans la civilisation. La politique, la machine sociale, le management, génèrent de la psychose, individuelle et collective. L'évolution de Sandor la rend visible.

Si le narrateur croit venir en aide à ses fous, ce sont eux qui le maintiennent à flot. Mais, lentement, imperceptiblement, il est entraîné par le fond. Sans surprise, c'est dans le langage le plus stéréotypé que se manifestent les premiers signes du détraquement. À travers des comparaisons figées, clichés inscrits dans le marbre de la langue, hyperboles qui ne devraient signifier que la vacuité de la langue à force d'excès, et qui finissent par dire réellement ce qu'elles disent : « *Je lis comme un fou* » ; « *Je me suis remis à marcher comme un fou.* » La construction du roman, d'une grande finesse, rend sensible le vacillement progressif de la frontière entre les fous et le narrateur. Jusqu'à la dissociation du moi et de la voix, de l'énonciateur et de son énoncé. Devenu comme étranger à lui-même, envahi par l'« *hystérie générale* », le flot des voix de la ville, Sandor constate : « *Soudain, je m'entends parler à haute voix. [...] Ce n'est pas moi, c'est ma voix* ». La schizophrénie du narrateur est sans doute moins médicale ou clinique qu'existentielle. Monolinguisme du « *demi-fou* » privé d'interlocuteur, qui s'est enfoncé dans la dépression.

Par cette attention minutieuse à la voix, par la mise en question du langage, le roman de Jean-Pierre Martin est à rapprocher des pièces du Nouveau Théâtre, d'Ionesco et d'Adamov. C'est la même drôlerie angoissante. Si l'on rit souvent des mésaventures du narrateur et de ses fous, il y a des phrases qui sont de purs éclats de douleur, d'autant plus bouleversantes qu'elles se disent avec pudeur. L'euphémisme, chez Jean-Pierre Martin, est souvent le signe de la plus vive souffrance : « *Ysé et moi, depuis que notre enfant s'est absentée, nous vivons dans une intranquillité telle que nous nous sentons parfois étrangers*



Jean-Pierre Martin © Hervé Thouroude

aux autres et à nous-mêmes. » Ou encore : « *On se sent toujours un peu coupable lorsqu'on quitte un hôpital psychiatrique.* »

Mes fous est un roman savant dans sa construction, ses effets d'échos et d'intertextualité. La culture littéraire de l'auteur arrive toujours à propos pour nourrir la réflexion, creuser les émotions. Mais ce livre est surtout très drôle, mélancolique et touchant, comme peuvent l'être les romans de Richard Brautigan. Il ressemble à s'y méprendre à la vie. C'est un roman de notre temps, qui répond à une authentique urgence existentielle.

Michelet à l'écoute de la nature

Pour conjurer les inquiétudes multiples de l'Anthropocène, les éditions du Pommier proposent de lire ou de relire des pionniers de l'écologie : Buffon, Humboldt, Reclus, et ici Michelet. « La nature parlait seule. Il fallait l'écouter. Je quittai un moment la trouble histoire humaine, si dure dans le passé, si dure dans le présent », écrit l'ogre des archives qui, la cinquantaine venue, avec une nouvelle compagne, Athénaïs, s'est ouvert au grand air. Quatre essais, L'oiseau (1856), L'insecte (1857), La mer (1861) et enfin La montagne (1868), témoignent de ce tournant naturaliste et de cette entente conjugale.

par Jean-Louis Tissier

Jules Michelet

La montagne

Présentation d'Antoine de Baecque

Le Pommier, 265 p., 12 €

Antoine de Baecque, dans sa présentation du livre, reconnaît en Michelet un illustre ouvrier de cette histoire marchée qu'il a lui-même poursuivie en archives et en *live* [sur les pistes des Alpes](#). Athénaïs et Jules ont cultivé cette expérience par plusieurs séjours alpestres en France et en Suisse. Athénaïs, dans son plaidoyer de veuve, *Ma collaboration* (1876), affirme avec vraisemblance que sa contribution a été aussi documentaire. Elle apportait au génial époux des lectures savantes de géologues, botanistes, géographes, qui élargissaient, de Java aux Andes, l'échantillon des montagnes évoquées.

Ces références balisent positivement et discrètement le récit et libèrent l'écrivain-poète. Sous le titre « Éclaircissements », sorte de postface bibliographique, Michelet liste ses emprunts et justifie son parti plus littéraire, voire philosophique. Tous ses guides savants pour la montagne sont les grands naturalistes européens et américains de son temps, et certains de ses ex-collègues du Collège de France.

« Dans le livre de La Montagne j'ai fait, de chapitre en chapitre, surgir les puissances héroïques que nous puisons dans la nature. » L'historien recherche explicitement la régénération de l'espèce humaine, l'exposé savant des faits naturels n'y suffit pas, celle-ci ne peut se réaliser que par

une expérience des milieux, accompagnée d'un discours personnel visant à l'adhésion du lecteur, et le verbe micheletien y contribue. Le fait montagnard, minéral, hydraulique (neige, glace et torrent), végétal (forêts et alpages), est mis en texte et animé par le style. « *Le glacier est chose vivante, non morte, inerte, immobile. Il se meut, avance, recule pour avancer encore.* » Antithèse de ces sommets alpins, les volcans : « *Ils ont l'air d'être des personnes, ces géants de feu diffèrent tous, ils ont des noms à part* ». Leur présentation se prête à bien des métaphores, mais Michelet équilibre son inventivité par le rappel du rapport que Bunsen (l'homme du bec) fait de la composition de leurs gaz après une mission récente en Islande.

Rien de fixiste dans ces montagnes, elles ont une histoire naturelle, avec leurs événements, leurs rythmes, et leurs métamorphoses. Il est surprenant de lire chez Michelet : « *Je parle de révolutions plus grandes et plus importantes, de celles qui s'étendaient au globe, à toute la Terre* ». Il reconnaît la nouveauté théorique : « *Le combat pour la vie [Darwin], cette grande et simple formule inaugure une ère nouvelle dans l'histoire naturelle* ».

Le lecteur contemporain trouvera dans cet essai des intuitions. Le glacier, « *redoutable thermomètre sur lequel le monde entier, le monde moral et politique, doit avoir les yeux. C'est sur le front du mont Blanc, plus ou moins chargé de glaces, que se lit le futur destin, la fortune de l'Europe* ». Pré-avis à la Commission ! Pas de collapsologie rampante, un peu d'inquiétude cependant devant les atteintes que la civilisation industrielle des



Hautes-Alpes (2010) © Jean-Luc Bertini

MICHELET À L'ÉCOUTE DE LA NATURE

plaines introduit dans la montagne. L'exploitation forestière prélève les arbres indigènes, et parfois leur substitue des essences banales. Et Michelet constate sans plaisir l'éveil du tourisme : « *Ce qu'on voit aujourd'hui, avec les foules mondaines, la tourbe bruyante, qui afflue l'été à Chamonix, Interlaken, qui prend d'assaut l'Oberland, qui de sa vulgarité prosaïque ces nobles déserts* ».

La seconde partie de l'essai est une sorte de tableau de la Suisse, des régions lémaniques aux replis de l'Engadine. La nature helvète enchante Michelet, il trouve aussi dans la vie politique de

ces républiques cantonales matière à réflexion. Géopolitique alpestre ? Et l'on découvre que Michelet, avant Nietzsche, a goûté l'austère beauté de Sils-Maria.

On sait qu'à Vasœuil, chez son gendre Alfred Dummesnil, Michelet a croisé en 1863 la famille Reclus, dont Élisée, qui a été toujours déférent vis-à-vis de son aîné. Ont-ils échangé ? Élisée Reclus publiera son *Histoire d'une montagne* en 1876, sans référence explicite à l'essai de Michelet. Mais, d'un livre à l'autre, on ressent comme un souffle, un air de *foehn* porté par l'hospitalité suisse.

La perte de l'immunité

Avec Roman Polanski, Peter Handke, Michel Houellebecq ou Gabriel Matzneff, l'actualité artistique et intellectuelle a rejoint des questions déjà posées par les cas Céline ou Heidegger : que faire des œuvres dont l'auteur a fauté, moralement ou politiquement ? Les accepter totalement ou les exclure ? Dans Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?, la sociologue Gisèle Sapiro fait une mise au point et propose une alternative à la binarité des débats.

par Alexandre Gefen

Gisèle Sapiro

Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?

Seuil, 240 p., 17 €

Alors qu'elle s'était construite existentiellement depuis le XIX^e siècle comme étrangère à la morale et qu'elle séparait avec détermination le Beau du Bien, la littérature s'est vue rattrapée récemment par ce qu'on pourrait nommer un tournant éthique : les lettres sont désormais supposées productrices de valeurs et responsables de leurs effets, les bénéfices du sens nouvellement accordé à l'écriture et à la lecture étant des responsabilités nouvelles.

De fait, aiguës par le refus des injustices et la tentation moderne d'un recours systématique au droit, interrogeant le principe d'autonomie des artefacts esthétiques, nos sensibilités contemporaines n'exemptent plus les créateurs eux-mêmes de ces responsabilités. Cessant d'être protégé par la distinction proustienne entre personne sociale et écrivain, l'auteur devient incriminable. Ainsi, longtemps considéré avec bienveillance ou du moins protégé par son statut d'écrivain, auréolé des prestiges attachés dans le paradigme moderne à la transgression artistique, Gabriel Matzneff a eu le malheur de survivre à ce changement de paradigme et est devenu en quelques semaines l'emblème d'une pédophilie chic et coupablement tolérée par les milieux germanopratsins, mais dont la juste place serait derrière les barreaux.

Alors que des inquiétudes se lèvent quant aux possibles dérives puritaines de ces nouvelles exigences éthiques, en questionnant par exemple la notion de « *trigger warning* » et celle d'« appropriation culturelle » (voir Hélène Merlin-Kajman,

La littérature au temps de #MeToo, Ithaque, 2020), et alors que naissent des interrogations quant à l'instrumentalisation morale partisane des œuvres au profit de nouvelles guerres culturelles (voir Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, PUF, 2019), il importe de démêler ces querelles ou du moins de proposer des outils opératoires pour les analyser.

C'est là toute la réussite de l'essai de Gisèle Sapiro, sociologue de l'art connue notamment pour ses travaux sur les rapports entre littérature et politique (1) : problématiser avec rigueur des controverses embrouillées, puis documenter une série de polémiques contemporaines, au bénéfice de conclusions fermes mais nuancées en vertu du principe que « *chaque cas mérite examen* ». Rapide et limpide, n'excluant pas d'autres approches de ces problèmes (par exemple, une approche juridique) ou l'analyse d'autres types de conflit (par exemple, ceux opposant des personnalités à un auteur dans le cas de récits autobiographiques, qui mériteraient eux aussi d'être théorisés), *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* réussit le tour de force de synthétiser nos lignes de fracture avec une grande neutralité axiologique, tout en conceptualisant sobrement nos colères et en instrumentant efficacement nos débats.

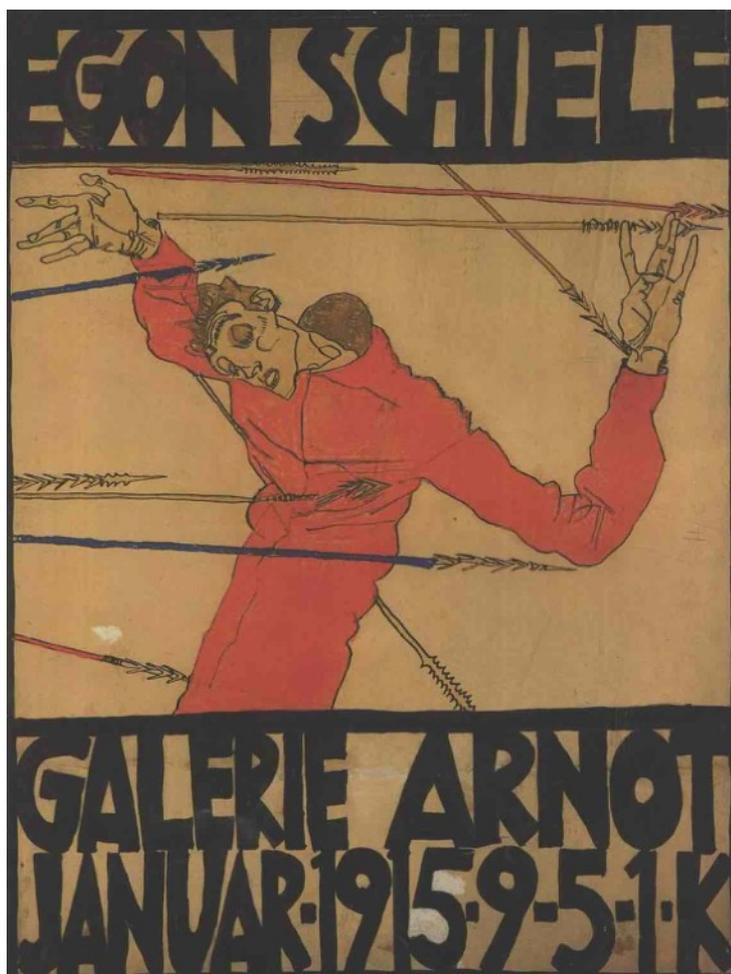
Organisé en deux parties, l'essai fait d'abord montre d'esprit de géométrie en nous proposant un cadre d'analyse des relations entre la responsabilité de l'œuvre et celle de l'auteur, dont le rapport peut relever d'un « *modèle métonymique* » (l'étiquette « auteur » assure la cohérence d'un ensemble nommé « œuvre », elle en est une sorte d'abréviation), d'une « *relation de ressemblance* » (l'œuvre est rattachée à la personne de l'écrivain dont elle caractérise l'individualité propre, jonction qui

LA PERTE DE L'IMMUNITÉ

passé notamment par des prises de position ou des mises en scène de l'auteur à l'intérieur de son texte), ou encore d'une intentionnalité (l'œuvre est conçue comme un projet de vie). Chacune de ces relations est inscrite dans un contexte historique et implique des modes d'appréciation différents (dans quelle mesure le discours d'un personnage chez [Michel Houellebecq](#) peut-il être rapporté aux opinions de l'auteur si l'on cherche à établir la ressemblance morale de l'œuvre et de son créateur ?), l'important étant de sortir de la confusion des débats et de confronter les hypothèses interprétatives disponibles avant de se lancer dans des indignations moralisantes.

Ces catégories posées, il s'agit ensuite pour Gisèle Sapiro de faire montre d'esprit de finesse en examinant de près un certain nombre de scandales (l'affaire Polanski ou l'affaire Matzneff, le cas [Heidegger](#), le cas [Céline](#) ou le cas Blanchot, les prises de position de Renaud Camus ou celles de Richard Millet) pour préciser les faits et cartographier le champ des débats et la position de leurs acteurs. Là encore, il s'agit de sortir de tout manichéisme et de produire une éthique exempte de « morale » : ni la position de la dissociation totale des actes et des engagements des auteurs et de leurs œuvres, ni celle de l'inséparabilité complète ne sont tenables face à la spécificité des situations. Un violeur occasionnel n'est pas un pédocriminel ayant fait du crime une doctrine ; le refoulement d'une jeunesse compromettante ressortant dans un « inconscient épistémique » (expression heuristique forte que Gisèle Sapiro emprunte à Bourdieu) n'est pas la même chose qu'un antisémitisme systématique, tenace et théorisé ; la diffusion d'une idéologie islamophobe n'est pas la même chose que l'esthétisation déli-rante d'un meurtre.

Ces cas d'espèce nous imposent de regarder les choses de près et de jauger la séparabilité ou l'adhérence des œuvres et des théories politiques de leurs auteurs, en considérant notamment la place que ces derniers ont accordée à leurs engagements : face à des passés compromis, comme dans toute bonne sociologie, il s'agit d'observer les déterminations sans tomber dans la téléologie. Ce sont là des aspects qui mériteraient d'autres essais à eux seuls ; tout tient parfois à des dispositifs conceptuels et à des configurations expressives imposant un démontage philosophique ou un examen formel littéraire élaboré plutôt que



Affiche d'exposition de l'artiste expressionniste autrichien Egon Schiele, à partir de son « Autoportrait en saint Sébastien » (1915)

des procès hâtifs. Particulièrement ambigu et occupant à lui seul le chapitre final, le cas [Handke](#), relevant à la fois de la provocation ironique et d'une empathie troublante à l'égard du régime génocidaire serbe, est l'exemple même de la complexité de la réponse à apporter à la question faussement simple donnant son titre à ce stimulant petit livre.

Invitant au débat social et au dissensus critique qu'appelait déjà de ses vœux le regretté Rainer Rochlitz comme à la réévaluation régulière du canon lorsque les horizons changent (il faut savoir abattre de temps à autre les statues), Gisèle Sapiro nous met en garde contre les censures naïves et les procès anachroniques, même si elle penche plutôt du côté d'une responsabilité réelle de l'auteur et d'une prise en compte d'une performativité de l'œuvre. On ne peut ici encore qu'applaudir : la fin de l'innocence, la perte de l'immunité, n'est-ce pas le prix à payer si l'on veut tenir l'art et la littérature pour des forces agissantes, contribuant au débat social comme à l'éducation éthique de chacun ?

Notre choix de revues (20)

En partenariat avec Ent'revues, EaN poursuit sa lecture des revues du moment : Cités consacre un numéro à Claude Lévi-Strauss, Europe nous engage à relire Elias Canetti et Mirabilia explore la terre.

par En attendant Nadeau

Cités, n° 81

La revue *Cités*, qui annonce pour son vingtième anniversaire un fort volume sur *La France en récits*, nous a habitués à des dossiers consistants. Le n° 81, paru en plein confinement, propose un ensemble remarquable de textes et de documents autour de Claude Lévi-Strauss. Il se concentre sur la question, décisive dans l'œuvre de l'ethnologue et tout à fait d'actualité, de la race et de notre relation aux autres cultures, à l'altérité. Il rappelle deux débats oubliés. D'abord une méchante polémique de Roger Caillois contre le célèbre opusculé *Race et Histoire* rédigé pour l'Unesco en 1952. La revue réédite la longue réponse de Lévi-Strauss, parue en 1955 dans *Les Temps modernes*, jamais reprise par l'auteur, où l'on découvre les talents de polémiste du futur professeur au Collège de France, mais aussi une argumentation serrée de sa conception de la diversité des cultures, qui résonne avec bien des interrogations sur la race et le racisme aujourd'hui. L'autre controverse, plus philosophique et amicale, a été ouverte dans *La pensée sauvage* (1962) en réponse à Jean-Paul Sartre qui, dans la *Critique de la raison dialectique*, disqualifie l'ethnologie en tant que science pouvant rendre compte de la genèse du social. L'article de François Frimat tente de se départir des commentaires habituels sur cette discussion, qui « réduisent l'opposition du structuralisme lévi-straussien à l'existentialisme sartrien au seul choix de conserver ou de rejeter l'histoire comme clé de décryptage du code du social ». Sous le beau titre « L'histoire sans la solitude », il cherche « à comprendre comment deux pensées, en dépit de leurs désaccords sur la nature et la fonction de l'histoire dans la compréhension du social, procèdent cependant d'efforts et de préoccupations morales assez proches ».

D'autres contributions alimentent la lecture philosophique de l'œuvre de Lévi-Strauss, que ce soit la musique (Marie-Anne Lescourret) ou en

cherchant les traces d'une éthique (Jean-Pierre Claro), d'une esthétique (Christian Godin), en essayant d'évaluer l'importance de sa référence à Jean-Jacques Rousseau (Jean-Marc Durand-Gassel) ou de comprendre un « curieux article » de 1988 sur l'exode (Avishag Zafrani).

Mais l'autre pièce principale de ce dossier présenté par Marie-Anne Lescourret est un magistral entretien philosophique avec Philippe Descola, mené par Emmanuel Alloa et Mariana Alison. Le successeur de Claude Lévi-Strauss au Collège de France, qui vient lui aussi de la philosophie, évoque son passage à l'anthropologie qu'il perçut très tôt comme un moyen de comprendre le rapport des hommes à la nature ; elle lui donne la conscience « qu'il n'y a pas de différence foncière entre la pensée sauvage et la pensée domestiquée » (selon les termes de Lévi-Strauss). Descola décrit comment cela l'a ramené à des questions philosophiques. « Ce que notre génération met en avant, ce n'est pas que ces peuples sont différents de nous par nature, ni même que leurs modes de pensée obéissent à des logiques qui ne sont pas analogues aux nôtres, mais, simplement, qu'ils découpent et composent le monde d'une façon différente de celle à laquelle nous nous sommes accoutumés. De ce point de vue-là, l'altérité, ce n'est pas l'altérité de fait, c'est une altérité constituante ou instituant, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas différents de nous parce qu'ils pensent différemment de nous, ils sont différents de nous parce qu'ils vivent dans des mondes différents. En fonction des inférences qu'ils font à propos des relations de continuité et de discontinuité qu'ils perçoivent entre les êtres et les choses, relations qui sont différentes de celles dont nous avons nous-mêmes l'intuition. De là vient la dimension métaphysique. » Ce qui réintroduit des questions ontologiques dans l'anthropologie. **J.-Y. P.**

Plus d'informations sur la revue *Cités* [en suivant ce lien.](#)

NOTRE CHOIX DE REVUES (20)**Europe, n° 1093**

Dans un bel article qu'il consacrait en 1995 à son cousin Elias Canetti, mort un an auparavant, Raphaël Sorin raconte comment l'attribution, en 1981, du prix Nobel à cet auteur inclassable avait semé la panique parmi les journalistes. « *Ils ne parvenaient pas à situer cet oiseau étrange, tombé de nulle part* ». Ce cosmopolite flamboyant, issu d'une famille juive sépharade, judéo-espagnole certes, mais dont les ancêtres avaient été chassés d'Espagne en 1492 et avaient fini par trouver refuge dans l'Empire ottoman, a excellé dans à peu près tous les genres littéraires, depuis le roman (*Die Blendung*, traduit par *Auto-da-fé*, sans doute parce qu'il s'achève sur l'incendie d'une bibliothèque) jusqu'à l'essai anthropo-philosophique (*Masse et puissance*), en passant par une éblouissante autobiographie. S'y ajoutent des essais, des recueils d'aphorismes, des œuvres théâtrales, le récit énigmatique d'un voyage à Marrakech (*Les voix de Marrakech*), le tout écrit en allemand, la langue que ses parents parlaient entre eux et qui devint sa langue d'écriture.

Après avoir vécu notamment à Vienne et à Londres, Canetti a fini ses jours à Zurich, alors que ses deux frères, Georges et Jacques, avaient fait carrière à Paris, l'un comme éminent biologiste à l'Institut Pasteur, l'autre comme figure centrale du show-business. Il faudrait un jour écrire l'histoire de la famille Canetti. Tel n'est pas le propos du numéro d'*Europe*, qui réunit quinze textes, dont certains extrêmement courts, parmi lesquels une brève interview de Claudio Magris autour de l'œuvre déroutante, tant elle est ample et diverse, de Canetti.

La route d'Elias Canetti a croisé celle de certains des écrivains les plus importants de son époque. Christophe David montre comment Kafka a été une « *référence cardinale pour l'écrivain Canetti* ». « *Il ne réussit pas à mourir en moi* », avait déclaré Canetti dans son discours de réception du prix Nobel où il avait rappelé sa dette envers Kafka et Hermann Broch. Ce même Broch qui est étrangement absent de ce numéro, où tellement d'articles sont consacrés à Canetti et... Walter Benjamin, Nietzsche, Musil, Freud, Ernst Fischer, Adorno, et même Edward Saïd. Une autre livraison pourrait peut-être aussi s'intéresser de près aux relations tellement importantes entre Canetti et Karl Kraus. Le

deuxième tome de l'autobiographie de Canetti ne s'intitule-t-il pas *Die Fackel im Ohr* (*Le flambeau dans l'oreille*). Or *Die Fackel*, c'était le nom du journal de Kraus, que Canetti allait écouter avec passion.

On n'en découvre qu'avec plus d'intérêt les pages qu'Olivier Agard consacre à « L'anthropologie politique d'Elias Canetti », c'est-à-dire à *Masse et puissance*, œuvre dans laquelle l'auteur « *part du matériau de sa propre existence, et non pas du concept* » pour produire « *la critique d'un type de rationalité complice des formes paranoïaques de la puissance* ». Selon Olivier Agard, « *Canetti a une conception existentielle et vitaliste du politique* », mais, conclut-il « *cette sensibilité vitaliste ne conduit pas nécessairement au fascisme et elle peut recéler un potentiel critique* ».

S'intéressant à l'homme Canetti, tel qu'il se raconte, en particulier dans les trois volumes de son autobiographie, Martine Leibovici retrace les contours de la judéité de Canetti en se demandant : « *Comment Canetti est-il juif ?* ». Elle le fait de façon très fine, en s'immiscant « *dans la concrétude des différentes intrigues* » et des réflexions de l'auteur, tout en évitant à la fois de définir la judéité comme une identité ou à l'inverse comme une non-identité.

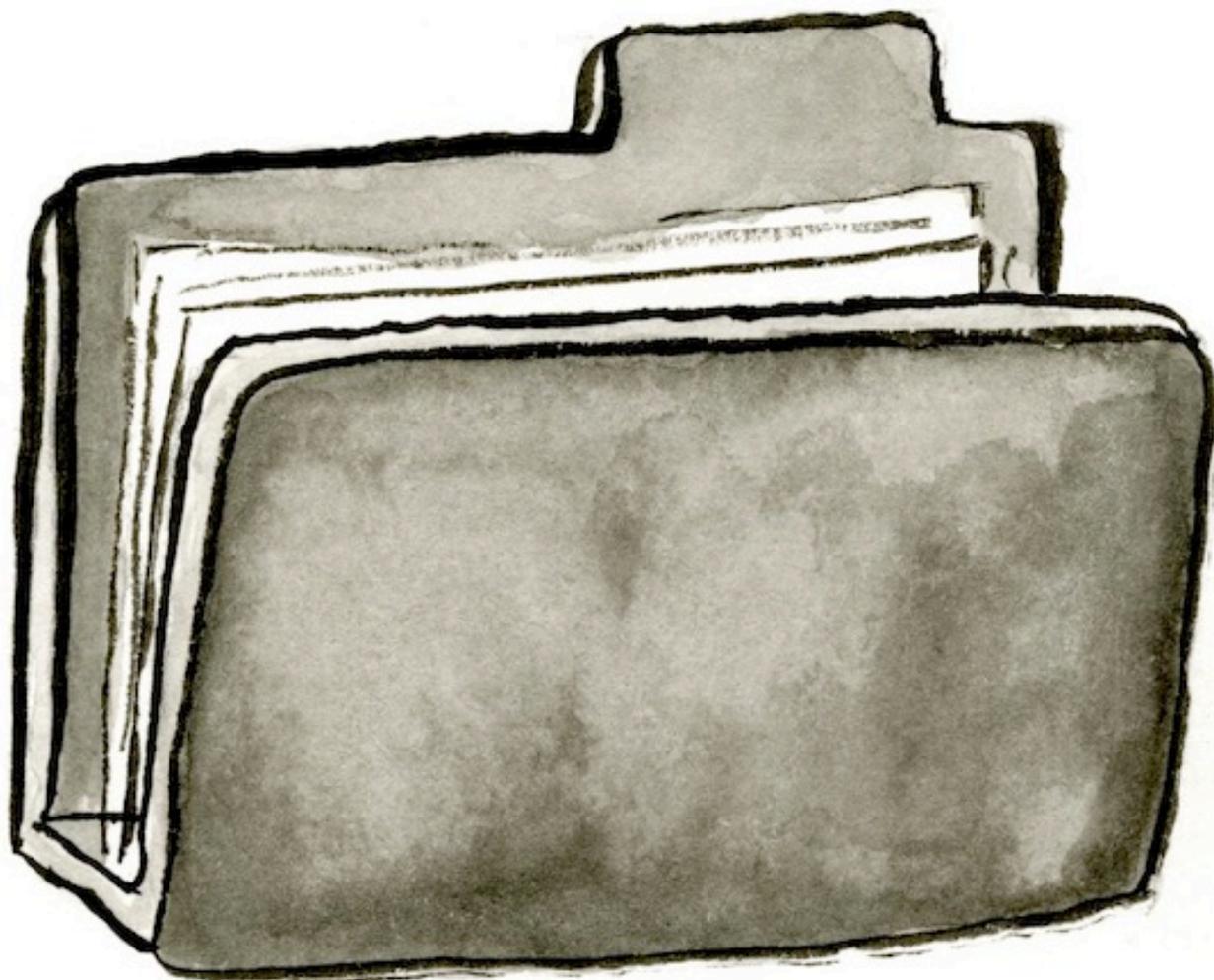
Canetti était sans doute l'un des derniers survivants d'une Europe sur laquelle ne pesait pas aussi lourdement qu'aujourd'hui le poids des frontières et des nationalités. Essayons de le (re)lire. **S. D.-H.**

Plus d'informations sur la revue *Europe* en suivant ce lien.

Mirabilia, n° 15

Belle idée que de faire regarder par la pensée et l'image ces choses remarquables que l'on ne voit pas ou qui ne se voyaient qu'autrement. Bref, élargir l'ordre du voir sans jamais le couper des autres lieux de la découverte, le savoir, la curiosité, la critique, la fiction.

On se dit que l'on aurait aimé voir cela et que la rédaction a eu bien du plaisir à choisir les facettes de son thème « La terre », non la *Pachamama* mais la terre qui se fâche et tremble, non plus avec Voltaire devant Lisbonne, mais comme dans la cruelle nouvelle de Kleist après le tremblement de terre de Santiago du Chili. La planète vue du



NOTRE CHOIX DE REVUES (20)

© Maud Roditi

ciel, ou les personnages stéréotypés du sculpteur Tidru qui irrigue sa terre de dessins pour jouer de l'en-dedans sur dehors glacés d'un surréalisme actuel. C'est aussi la terre collectée en bols de papier selon des rituels (un par jour, ou un par lieu parcouru, pas de bis) et restituée en expos minimalistes par le japonais Kôichi Kurita. C'est aussi la terre pour briqueterie à l'ancienne aux Chauffetières, dont les installations industrielles qui perdurent tiennent de la performance.

Cela peut devenir aussi l'équivalent d'une prouesse humaine gratuite et folle quand le film reprend l'équipée d'une dame Lillian, dont on ne sait rien sauf qu'elle quitta New York dans les années 1920 et qu'elle s'est mise à marcher, à marcher pour traverser les *badlands* éprouvants et épouvantables avant de finir, on ne sait comment ni où, vers la Colombie-Britannique et donc sans atteindre son but potentiel, le détroit de Béring. On sent, par ce scénario, et le récit de

l'actrice filmée Patrycja Planik, que cette marche éperdue, hors de toute réminiscence culturelle, n'est rien, plus rien que marche à 5 kilomètres à l'heure et le regard démunie de qui devine les dangers des lieux.

Les textes sont subjectifs – et beaux –, les illustrations, les photos, intelligentes et propres à faire débattre, et pas seulement quand on entend les propos de l'agriculteur bio Vanhoecke ou les histoires du précieux lombric par Marcel Bouché, texte un peu ancien (2014) qui ne mesure pas les ravages faits par son méchant concurrent jaune et noir, le lombric géant, car ça tue fort en sous-sol.

La temporalité ineffable de ce guide ne se périmera pas de sitôt. **M. B.**

Plus d'informations sur la revue *Mirabilia* [en suivant ce lien](#).

Devizoomons ! Renard.e.s

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. Cinquième épisode, pour aller se faire voir ailleurs.

par Nathalie Koble

1. théâtre animal

L'âne

– Allez vous faire voir ailleurs,

Bêtes pleines de déraison,

Quittez l'enceinte de la maison

Qui doit préserver son honneur !

Le renard

– Si les ânes font les gouverneurs,

Animaux prêchant la raison,

Le renard prendra ses oisons

Aux pieds des dissimulateurs...

Les animaux

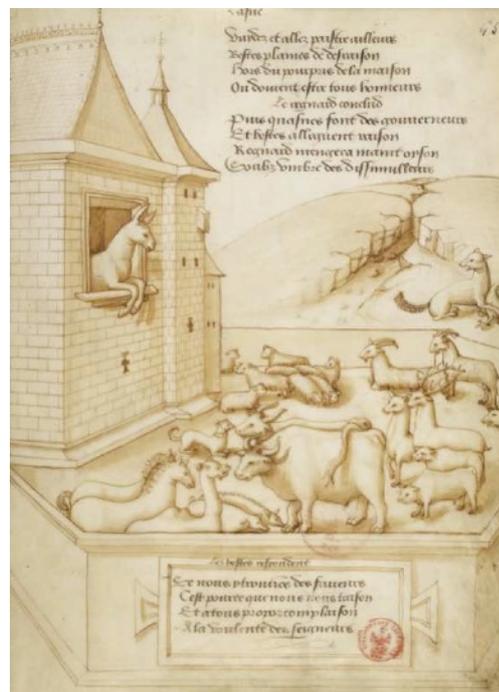
– Si nous obtenons des faveurs

C'est parce que nous nous taisons

Et à tout propos nous servons

Leur plat préféré aux seigneurs.

(Henri Baude)



© Gallica/BnF

2. Goupil

On dit qu'il est très malin et plein de ruse – son chemin n'est jamais rectiligne. Lorsqu'il a faim, s'il ne trouve pas de quoi manger, il se roule dans la terre rouge, jusqu'à donner l'impression qu'il est couvert de sang. Puis il s'étend sur le sol, les pattes en l'air, et fait le mort, langue pendante. Il retient parfaitement son souffle : il gonfle sa poitrine et cesse de respirer. Les oiseaux, le voyant gueule béante à terre, affreusement gonflé, le croient mort. Ils s'approchent, espérant manger sa langue et sa chair. Dès qu'ils sont à sa portée, il les attrape, les étrangle et n'en fait qu'une bouchée.

Pierre de Beauvais, Bestiaire (XIII^e siècle)

La race comme expérience et comme concept

Après son enquête sur Les Noirs de Philadelphie et ses graphiques sur les discriminations, la salutaire vague de traductions et d'éditions des textes de W. E. B. Du Bois (1868-1963) se poursuit avec l'autobiographie que l'activiste et intellectuel afro-américain publia en 1940. Loin d'être le plus remarquable d'une œuvre foisonnante et versatile, ce texte fournit néanmoins une porte d'entrée précieuse dans la pensée d'un auteur plus complexe que ne le laisse penser la limpidité de son écriture. Surtout, Pénombre de l'aube permet une contextualisation de l'œuvre de Du Bois plus que nécessaire pour nourrir de nombreux débats contemporains.

par Pierre Tenne

W. E. B. Du Bois

Pénombre de l'aube.

Essai d'autobiographie d'un concept de race

Trad. de l'anglais par Jean Pavans

Vendémiaire, coll. « Compagnons de voyage »
422 p., 22 €

Pénombre de l'aube est l'autobiographie médiane. Le recueil *Darkwater* (1920) contenait les premiers récits de soi publiés par Du Bois, avant la publication posthume d'un dernier « soliloque », en 1968. Cette chronologie n'est pas qu'anecdotique : elle suit l'évolution de la politisation de la question raciale aux États-Unis puis dans le monde tout en se reliant aux principales secousses du siècle, notamment les deux guerres mondiales. Du Bois y raconte, pudique et méthodique, ses grands engagements et ses concepts les plus célèbres (*color line*, « dixième talentueux », etc.) ainsi que sa proximité avec les élites politiques et universitaires américaines, permettant de retrouver les traces de ces États-Unis méconnus de notre côté de l'Atlantique : l'Amérique de Theodore Roosevelt, de l'instauration de la ségrégation par les lois Jim Crow, du Ku Klux Klan ayant pignon sur rue, des démocrates plus racistes que les républicains.

Pour son auteur et pour ces soixante-douze années d'histoire racontées du point de vue, exceptionnel, d'un Noir bourgeois, brillant et puissant, *Pénombre de l'aube* est un témoignage passionnant à bien des égards. Par son sous-titre (« Essai d'autobiographie d'un concept de race »), l'auteur lui confère un rôle plus précis, qui interpelle puissamment de nombreux débats contempo-

rains. En 1940, Du Bois prétend identifier le récit de sa vie à celui d'un concept qu'il a contribué à forger, à savoir celui de « race » – entendu dans une définition sociologique, historique et politique, non dans son acception biologique raciste. Écartons tout de suite une éventuelle méprise : États-unien, Du Bois montre bien que ce concept a été forgé par son expérience personnelle du racisme dans son propre pays, mais il en revendique explicitement l'extension à toutes les inégalités raciales, hors du contexte temporel et géographique des États-Unis de 1868 à 1940.

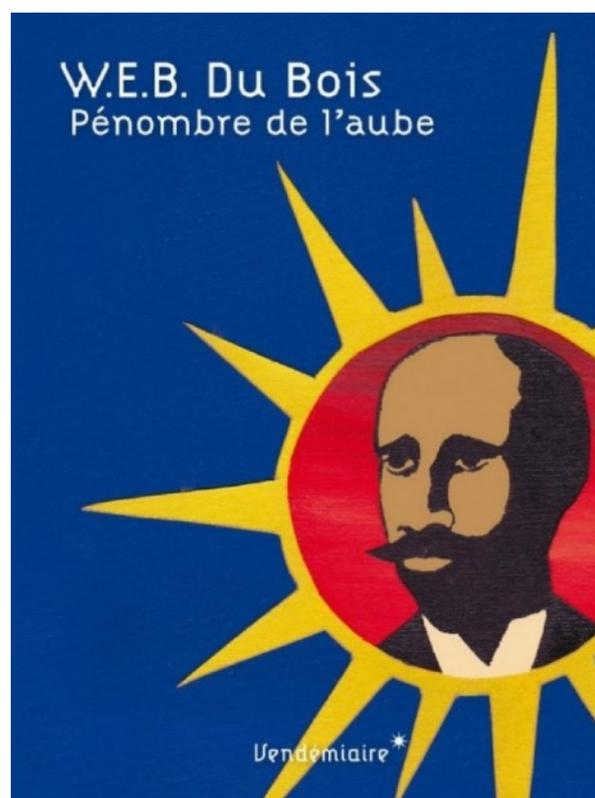
En tant qu'« autobiographie d'un concept de race », ce livre est difficile à lire en 2020, où les usages du concept de race sont plus que polémiques et antagonistes. S'il ne s'agit pas de transplanter anachroniquement Du Bois dans notre époque, *Pénombre de l'aube* peut nous conduire à mettre en perspective certains débats contemporains, en assumant notamment, avec une clarté époustouflante, un point de vue à la fois radical et nuancé. En premier lieu, sa lecture rappelle que l'usage intellectuel et politique du concept de race n'est pas apparu ces dernières décennies, dans les ouvrages d'Éric Fassin ou de Philomena Essed, mais bien dès le XIX^e siècle. La « racialisation » du débat dénoncée aujourd'hui par les adversaires du concept a, quoi qu'on en pense, une longue histoire qui dépasse largement le cercle des *postcolonial studies* ou, en France, celui de certains courants militants faisant usage du concept pour le meilleur ou pour le pire. Surtout, dès le XIX^e siècle, l'usage du concept fut d'abord à la fois intellectuel et politique, provoquant des polémiques virulentes avec les élites blanches, mais aussi au sein des communautés afro-américaines.

LA RACE, EXPÉRIENCE ET CONCEPT

Du Bois consacre de longues pages à son opposition à la « machine Tuskegee », du nom de cette ville d'Alabama d'où Booker T. Washington dirigea au tournant des XIX^e et XX^e siècles une opération idéologique et politique de direction de la « question noire ». Du Bois établit une critique méthodique de ses idées, dont il dénonce la naïveté et la violence : naïveté de croire qu'une soumission à l'ordre inégalitaire racial pourra entraîner des progrès politiques et sociaux ; violence en souhaitant interdire tout discours alternatif sur le sujet. La forme même du livre, autobiographique, fonctionne ainsi comme défense d'une position intellectuelle radicale : la race est autant un concept que l'expérience subjective d'un système de domination, et ne peut être prise en charge par un « universalisme » mal dégrossi. De ce point de vue, Du Bois préfigure les pensées d'après-guerre, en ce qu'il propose une pensée politique sans idéalisme de principe, mais visant à une description rationnelle de la ségrégation raciale pour mieux la critiquer. D'où certains passages qui horrifieraient encore celles et ceux qui dénoncent l'essor récent d'un « racisme anti-blanc » (le chapitre intitulé « Le monde blanc »). D'où, aussi, cette affirmation qu'on ne peut lutter contre le racisme en niant qu'il existe dans le champ social des races, qui ont des effets sur les sociétés et les individus.

La critique de Booker T. Washington met en scène l'affrontement entre deux conceptions antagonistes de la question raciale : d'un côté, une position *color blind*, refusant souvent de se politiser au nom d'un universalisme, d'un optimisme envers le progrès, souvent lié à un pessimisme quant au pouvoir de l'action et de la pensée ; de l'autre, une dénonciation du racisme systémique fondée sur l'identification de ses effets, dont le premier est l'existence sociale et politique des races, qui seule permet d'envisager d'y mettre fin par le combat des idées et des actes.

Chez Du Bois, cette opposition schématique est dépassée par un effort qui est toujours à la fois intellectuel, culturel et politique. Ses études sociologiques pionnières (*Les Noirs de Philadelphie* en 1899 ou *Les âmes du peuple noir* en 1903), ses journaux, comme sa participation à la fondation de nouveaux mouvements afro-américains (le Niagara Movement en 1905, puis le NAACP en 1909), apparaissent ainsi comme autant de volets permettant de s'armer concrètement contre la ségrégation raciale. Au fur et à mesure de son évolution personnelle, Du Bois



trouve dans le communisme puis le panafricanisme les ressources d'une pensée de la race qui dépasse le seul cadre occidental de son temps, faisant dialoguer le concept de race avec ceux des luttes des années 1930 contre l'impérialisme, l'exploitation capitaliste, les totalitarismes, etc.

Pénombre de l'aube perdrait beaucoup à n'être lu que comme préfiguration de débats contemporains souvent délétères ; et Du Bois perdrait beaucoup de sa force à être résumé sous ce seul angle. Pour autant, il est incontestable qu'à quatre-vingts ans d'intervalle sa pensée parvient d'outre-tombe pour appeler, avec d'autres, à plus d'honnêteté et de nuance face à la question singulièrement difficile des usages du concept de race. Résumer ces derniers au dévoiement nouveau de l'antiracisme par la racialisation, à l'essor d'un racisme anti-blanc et d'un sentiment identitaire et victimaire, c'est rendre une énième fois invisible la profondeur d'une histoire intellectuelle et politique faite par les Noirs.e.s, qui semble toujours avoir subi ces anathèmes peu scrupuleux. Cette édition de *Pénombre de l'aube* fournit toute l'autorité de Du Bois, que l'on ne peut guère suspecter de confusion politique ou éthique, pour montrer que le concept de race a une validité que ne peuvent biffer certains slogans et vociférations hélas trop communs, et qu'il mérite une critique plus honnête et plus fine que celle qu'on oppose aujourd'hui aux pensées, héritières entre autres de Du Bois, qui font le choix d'en user avec rigueur.

Les livres contre les ombres

2008 : après plusieurs années d'enquête et de tours et détours à travers le monde, Daniel Mendelsohn fait paraître *Les disparus*. Le récit connaît un immense retentissement critique et public. Mais les errances de l'Ukraine à Israël ou de l'Australie à la Suède ont épuisé et rendu l'auteur quasiment agoraphobe. Peu après la mort de son père, l'écrivain relate, dans *Une odyssée*. Un père, un fils, une épopée, les dernières années passées auprès de cet homme à la fois imposant et fragile. Écrire cette épreuve, qui fut aussi une très belle expérience entre père et fils, a été difficile, avant que Daniel Mendelsohn ne pense à un procédé homérique, qu'il présente dans *Trois anneaux*. Contes d'exil.

par Norbert Czarny

Daniel Mendelsohn

Trois anneaux. Contes d'exil

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Isabelle D. Taudière

Flammarion, 192 p., 19 €

Le terme de « conte » n'est pas anecdotique. Une formule se répète dans ce petit livre : « *Un étranger arrive dans une ville inconnue après un long voyage* ». Elle annonce ce qui constituera le récit, rappelle ce qui capte notre attention. Une telle formule est assez large pour que tout soit possible. Le premier étranger est sans doute ce narrateur qui, pendant des années, est allé à Bolechov, en Ukraine, afin de savoir comment avaient vécu son oncle et les siens. Daniel Mendelsohn est arrivé dans ce bout de l'Europe au terme d'un long voyage, comme d'autres qu'il évoque au long de l'essai : Erich Auerbach, l'auteur de *Mimésis*, contraint de fuir l'Allemagne hitlérienne et réfugié à Istanbul, Fénelon, envoyé en « exil » à Cambrai par un Roi-Soleil offensé, W. G. Sebald, qui a préféré vivre en Angleterre plutôt que de rester dans son Allemagne natale. Trois exilés, diversement contraints par l'Histoire ou son poids au présent.

Trois anneaux est aussi une lecture de Proust, et l'un des résumés les plus clairs, les plus lumineux, des enjeux de la *Recherche*, comme immense anneau, « *un anneau embrassant toute l'expérience humaine, quand Combray et Guermentes, loin d'être opposés, se rejoignent* ».

Arrêtons-nous sur le récit personnel, celui qui établit le lien entre l'enquêteur interrogeant à Minsk ou à Bondi Beach des survivants, ce même homme qui pleure devant les maquettes de synagogues dans le musée de la diaspora à Tel Aviv, et l'enfant qui, dans sa banlieue new-yorkaise, passait son temps libre à construire de telles maquettes de temples grecs ou égyptiens. C'est le même homme jamais séparé de son enfance, qui, pour écrire, renonce à ce jeu créatif.

La même obsession pour la structure répétitive et les motifs qui reviennent d'un temple l'autre le hante et c'est, bien des années plus tard, ce qui le plonge dans un « *désespoir narratif* » lorsqu'il compose *Une odyssée*. Les épisodes se succèdent : le père assiste au cours de son fils, les deux hommes partent en croisière sur les traces d'Ulysse, le père tombe malade et meurt. Pas de rythme, une construction monotone, rien qui accroche.

Un ami lecteur conseille à Daniel Mendelsohn de revoir la structure en séquences. Lui qui a souvent enseigné Homère sent enfin en praticien ce que seul le théoricien comprenait : la structure en anneaux va l'aider. L'exemple le plus limpide se trouve dans la reconnaissance d'Ulysse par Eurycleé. Un suspense naît quant à la réaction de la nourrice : parlera-t-elle ? Le narrateur ne répond pas à l'attente du lecteur et propose un retour en arrière, sur la blessure d'Ulysse, puis sur son prénom, donné par un grand-père maternel peu recommandable. La structure en anneaux permet d'échapper au déroulement chronologique, mais aussi et surtout de tisser plus fortement les liens entre passé et présent, voire passé

LES LIVRES CONTRE LES OMBRES

et avenir, puisque « Ulysse » dérive du mot « *odynê* », la douleur.

« *L'homme de la douleur* » est aussi *polytropos*, « *aux mille détours* », comme le récit l'est, fait de digressions jamais gratuites. Un peu comme le monument du camp d'extermination de Belzec, dont le centre n'est nulle part, aide à comprendre ce que fut « le Tube », qui menait à la chambre à gaz : on chemine sur des pavés, des dalles portent les noms, souvent répétés, des villes et des villages vidés de leur population juive. Date après date, la transformation d'êtres humains en « personne », selon la formule d'un survivant de Bolechov, devient sensible.

La lecture du chant XIX, consacré à la reconnaissance par Euryclee, occupe aussi le premier chapitre de *Mimésis*. Daniel Mendelsohn rappelle dans quelles conditions sidérantes Erich Auerbach a travaillé : la bibliothèque d'Istanbul ne contenait presque aucun des livres sur lesquels le philologue berlinois devait travailler. Une grande part est rédigée de mémoire. Istanbul, rappelle Daniel Mendelsohn, n'a pas été un refuge que pour les exilés allemands chassés dans les années 1930. Avant eux, en 1492, les juifs expulsés par Isabelle avaient fait la joie et la fortune du sultan Bayezid. S'exiler est un tourment, mais aussi un nouveau départ : celui des Huguenots vers Berlin en 1689 a permis à la ville de se développer et d'ouvrir ce Lycée français qu'avait, par exemple, fréquenté Auerbach.

Mais revenons à *Mimésis*. L'auteur oppose deux conceptions du réalisme. Homère décrit tout, met en lumière le moindre détail. Au contraire, le rédacteur de l'épisode sur le sacrifice d'Isaac est laconique, elliptique. Il laisse beaucoup de choses dans l'ombre, l'ombre à laquelle va la préférence d'Auerbach. L'ombre permet l'interprétation ; autrement dit, elle enrichit ou multiplie les lectures. Ces deux conceptions du réalisme traverseront toute la littérature.

La structure en anneaux est illustrée par un « bestseller » de 1699, *Les aventures de Télémaque*. Fénelon l'avait écrit pour le jeune duc de Bourgogne, héritier du trône de France. Son récit commence chez Calypso, dont il adopte le point de vue pour dire son chagrin au départ d'Ulysse. Ce nom ne doit rien au hasard : *kaluptein* signifie cacher. La nymphe a caché son amant pendant sept ans, loin de tout, à l'abri, dans une grotte.

Pour qui s'en souvient, dans *Une odyssée*, le père de Daniel avait guidé là son fils claustrophobe, lors de leur voyage. Le personnage central de Fénelon est Télémaque, que dans l'*Odyssée* on avait laissé chez Ménélas. On suit ses aventures jusqu'au moment où il retrouve Ulysse à Ithaque, avant l'affrontement avec les prétendants. Le récit de Fénelon est donc enchâssé dans l'*Odyssée*, comme une anfractuosité dans la grotte que serait l'œuvre d'Homère. Autant qu'un roman, c'est une œuvre d'édification. Calypso est la femme dangereuse, celle que le futur roi pourrait croiser à la cour. Il doit se méfier d'elle. Quant au roi de Crète, Idoménée, il incarne le conquérant orgueilleux, sensible à la flatterie, aimant le luxe quand il ne mène pas des guerres ruineuses. Louis XIV, qui a cru se reconnaître, n'a pas aimé. Fénelon est exilé à Cambrai.

Le troisième exilé du récit est donc [W. G. Sebald](#), l'auteur des *Émigrants*. Daniel Mendelsohn a plutôt une prédilection pour *Les anneaux de Saturne*, où tout est laissé dans l'ombre, qui « *a aussi ses vertus : elle peut être aussi tangible et révélatrice, aussi concrète et réelle, que la lumière* ». Dans l'œuvre de Sebald, la composition circulaire n'éclaire pas plus qu'elle ne réalise une unité cachée, comme chez Homère. Ses anneaux et autres cercles « *semblent destinés à déconcerter, à empêtrer ses personnages dans d'inextricables méandres qui ne mènent nulle part* ». L'un des plaisirs que l'on connaît à la lecture de ce récit, outre celui qui provient de sa clarté, tient aux échos, aux parallèles, aux nombreux renvois et aux surprises qu'il provoque. Les œuvres se font écho, créant une immense bibliothèque collective.

Dans *Trois anneaux*, on est sensible au lien entre Proust et Racine. Ce dernier, contemporain de Fénelon, donne *Andromaque*. L'œuvre déplaît à Madame de Maintenon. Racine écrit deux tragédies bibliques pour ramener les jeunes filles de Saint-Cyr à de meilleures pensées que celles diffusées par l'œuvre inspirée par l'histoire grecque. *Esther* est un succès, *Athalie* un énorme échec. L'écho s'en retrouve dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Gisèle doit composer en français sur l'une des deux œuvres de Racine. Le narrateur développe longuement l'épisode, peu après avoir lu un important billet d'Albertine, qui pourrait tout changer à son existence. Mais, de même que la réaction d'Ulysse et d'Euryclee se fait attendre, celle du narrateur tarde. C'est un exemple parmi d'autres. *Trois anneaux* est l'histoire d'un narrateur bloqué face à l'écriture d'un récit ; c'est aussi un art poétique qui donne envie d'écrire.

Le mal du départ

La publication en français de la correspondance intégrale de l'écrivain et marin grec Nikos Kavvadias complète une œuvre à l'aura légendaire. Adaptée au cinéma, elle a aussi inspiré la photographie, des musiciens ou des écrivains grecs contemporains. Encore aujourd'hui, elle sert de phare à tous ceux pour qui la Grèce est autant terre et peuple que langue partie loin en voyage.

par Ulysse Baratin

Nikos Kavvadias

Nous avons la mer, le vin et les couleurs.

Correspondance 1934-1974

Trad. du grec par Françoise Bienfait
et Gilles Ortlieb

Signes et Balises, 312 p., 22 €

Nikos Kavvadias n'est pas assez connu en France. Sa production est mince, mais culte : *Le Quart* (1954), roman météore et solitaire, trois recueils de poésie fabuleux et toujours non traduits en français, quelques nouvelles. Né en Mandchourie en 1910, mort à Athènes en 1975, radiotélégraphiste embarqué pendant des décennies sur des cargos et transatlantiques, connaissant mieux les bordels des antipodes que les Cyclades, il aima jusqu'à la rage la mer, les traversées au long cours, le tabac et la littérature.

Avant de monter à bord, Nikos Kavvadias resta quelques années sur le quai. Puis il descendit peu des navires où il travailla continument entre 1944 et 1974 : « *Sur la terre ferme, je tangué, exactement comme les terriens sur la mer.* » Écrivant à sa sœur adorée ou à sa nièce, restées à Athènes, il alterne entre nostalgie et culpabilité d'être toujours absent. Cela n'interdit pas la lucidité : « *Je pense très souvent aux arbres. Mais je ne sais pas si je pourrais vivre très longtemps à leurs côtés.* » Il n'y a plus de chez-soi ni vraiment de patrie pour ce Grec global qui participa à la campagne victorieuse contre l'Italie fasciste en 1941 avant de s'engager dans la Résistance avec les communistes. « *"The seas are still pretty big, the weather in the past couple of days has been pretty bad."* Mais nous, pour la troisième fois, nous avons déjoué le cyclone. » Écrites depuis Melbourne en août 1951, ces lignes résument le flegme amusé du radio promenant un regard détaché et une inquiétude toute moderne face à des aventures lavées de leur exotisme.

Au premier abord, cette sélection de lettres semble s'adresser aux amateurs, tant elle est traversée des obsessions de Nikos Kavvadias. On aimera sans doute retrouver, comme en gestation, tel personnage du *Quart* ou telle situation présente dans son œuvre poétique. On entre bel et bien dans « *l'atelier de l'écrivain* », comme le mentionne Anne-Laure Brisac, éditrice et préfacière de l'ouvrage. Cette dernière avait publié il y a deux ans le *Journal du timonier* (Signes et Balises), carnet de bord qui offrait aussi un bel éclairage et une introduction à cette œuvre.

Cette correspondance de longue haleine est aussi un récit de voyage de plus de trente ans. Récit singulier où rien n'est à découvrir, répertorier, cartographier. Car, devant la profusion du monde et des ports, des côtes et des gens, Nikos Kavvadias s'en tient à invoquer des noms. Suspendus dans la page, comme hallucinés à travers le rideau de pluie d'une mousson, ils flottent tels des balises conduisant aux poèmes : « *Guriquina ? C'est un phare ? Un port ? Un nom de fille ? Si seulement je savais ! C'est tout cela à la fois. Préparez le café du pilote. Il est encore tôt. Peu importe. Je veux voir l'horloge de Flinder's Station, Collin Street, la boutique du Chinois. "Ysé, Mesa, De Ciz, Amalric". Nous irons ensemble à Paris. Dès mon retour.* » Grecquissime par tant d'aspects, son démotique fait eau de toute part et se retrouve inondé de termes, mots et personnes étrangers. Dispersée et planétaire, l'écriture du voyage devient métaphore de la vie de l'auteur. A-t-il vraiment vécu ses voyages ou les a-t-il rêvés ?

Récit de voyage sans descriptions, cette correspondance en dit long sur le rapport de Nikos Kavvadias à la littérature. Lui qui considérait *Robinson Crusoë* (anti-récit de voyage s'il en est) comme le plus beau livre qu'il ait jamais lu, il cite ici régulièrement T. S. Eliot, Woolf et Joyce. Lui qui mène une vie si aventureuse, le roman



Nikos Kavvadias, à bord © D. R.

LE MAL DU DÉPART

d'aventures ne semble pas l'intéresser. Il écrit à Michálīs Karagátsīs, Georges Séféris et Stratís Tsírkas, représentants du modernisme grec. Être au large de la terre ne l'avait pas éloigné, au contraire, des meilleurs écrivains de son temps. Curieux auteur donc, à la jonction du monde littéraire et de la vie des cargos, Nikos Kavvadias semble fait pour écrire des lettres. Entre les lignes, on voit le voyage accoucher de l'écrivain : « *Dis à Z. de te faire lire le poème de T. S. Eliot "The soul of a man must quicken". Mon âme n'a pas réussi à se mettre en mouvement toute seule, c'est pourquoi elle a désiré le large, elle est montée sur les bateaux pour qu'on la transporte comme une cargaison.* »

Au fil de ces lettres, un rythme s'impose et finit par donner l'impression d'une seule et même traversée, de la durée d'une vie. Dans cette trajectoire lestée d'une mystique océanique, les mêmes noms reviennent inlassablement, noms de ports lointains entrecoupés de regrets poignants. Loin de l'*Odyssée* et de son rassurant retour au foyer, la correspondance raconte une existence jetée aux

confins, sans envie de retour et dominée par le « mal du départ ». Vrai voyage autour d'une chambre somme toute, à ceci près qu'il s'agit d'une cabine de cargo.

De là, l'auteur envoie des missives promettant de se croiser, un jour, au Pirée ou à Alexandrie, qui sait. À le lire, faire des tours du monde semble user jusqu'au temps : « *Les filles, la nuit. Il n'y en a plus. D'ailleurs il n'y a plus de nuit non plus.* » Avec tout ce qu'elles comportent de quotidien, ces lettres font apparaître le bouleversant ressac métaphysique de cette existence où l'exotisme se fait routine et les plus grandes traversées, habitudes. À Tsírkas, lui-même auteur de *Cités à la dérive*, Nikos Kavvadias raconte : « *Ce soir, le maître d'équipage m'a dit que les hommes de la mer (j'en suis un, moi ?) n'allaient ni en enfer, ni au paradis. Ils errent lamentablement entre les deux. Autrement dit, même là ils continuent de naviguer. Tu te rends compte...* » Cette traversée sans fin n'a pas d'autre destination que la littérature.

La solidarité de Vladimir Pozner

Un pays de barbelés rassemble différents textes, dont de nombreux inédits, tirés des archives de Vladimir Pozner (1905-1992). En 1939, l'écrivain et journaliste, né de parents russes, est engagé depuis plusieurs années dans la lutte antifasciste. Depuis Perpignan où il est délégué du Comité d'accueil aux intellectuels espagnols, il rend compte des camps de réfugiés et de sa propre implication dans l'action et dans l'écriture.

par Jean-Baptiste Para

Vladimir Pozner

Un pays de barbelés. Dans les camps de réfugiés espagnols en France, 1939

Édition établie, annotée et préfacée

par Alexis Buffet

Claire Paulhan, 286 p., 33 €

En janvier 1939, la chute du front de Catalogne et la prise de Barcelone entraînent la débâcle des forces républicaines et un exode massif de civils et de militaires à travers les Pyrénées. Tandis que les forces phalangistes procèdent en Espagne à des dizaines de milliers d'exécutions, le gouvernement français se décide à ouvrir sa frontière le 27 janvier. Dans la cohorte des fugitifs, la philosophe María Zambrano chemine aux côtés d'Antonio Machado et note dans un carnet : « *Cela – rien d'autre. Par le passage des Pyrénées, la foule arrive, interminable, comme le sang qu'un cœur terrifié enverrait à grands coups. La foule a la couleur de la terre, la couleur des bois vaincus, des chênes cassés à coups de hache ; c'est la terre elle-même qui se met en marche, arrachée à ses fondements ; c'est la matière de l'Espagne, sa substance, son fond ultime, ce qui avance, ce qui attend, dans ce terrible matin gris [1] ».*

Quelques semaines plus tard, le 23 mars 1939, le jeune écrivain Vladimir Pozner arrive à Perpignan muni de sa machine à écrire et d'un appareil photographique Leica. Au nom du Comité d'accueil aux intellectuels espagnols, il va parcourir l'Ariège, l'Aude et les Pyrénées-Orientales pendant deux mois et œuvrer sans relâche pour apporter aide et soutien aux écrivains, journalistes et enseignants internés dans les camps. Avec d'autres enquêteurs délégués sur place par le comité, il se livre à un travail obstiné qui comporte des tâches multiples. Aux réfugiés démunis de

tout, il s'efforce de procurer des vêtements, des chaussures, des couvertures, du savon, des crayons. Derrière les barbelés, les camps grouillent de vermine et les conditions d'hygiène déplorables entraînent typhoïde, dysenterie, gale et scorbut. Pozner s'emploie à faire évacuer les blessés et les malades vers les hôpitaux. Il contribue également à recenser les milliers d'intellectuels présents dans les camps, l'une des missions du comité étant de les faire sortir, de leur procurer un hébergement et de les assister dans leurs démarches pour obtenir un visa et émigrer en Amérique latine. Comme le note Alexis Buffet dans sa préface, il s'agit d'« *un travail de fourmi et de diplomate, car les autorités responsables de la gestion des camps ne sont pas toujours bien disposées à l'égard des délégués et enquêteurs du Comité, soupçonnés de collusion avec les communistes* ».

Quelques décennies plus tard, dans *Espagne, premier amour* (1965), un livre splendide que l'on s'honorerait aujourd'hui de republier, Vladimir Pozner se souviendra : « *J'avais loué à Perpignan une échoppe d'artisan abandonnée qui me servait de bureau quand je ne courais pas le pays. Installé sur un tabouret devant une machine à écrire posée à l'extrémité d'un établi, je rédigeais de longs rapports, heureux lorsque je réussissais à retrouver derrière les barbelés un Espagnol dont Paris m'avait envoyé le nom, plus encore quand je parvenais à le faire libérer.* » Dans *Un pays de barbelés*, plusieurs textes et documents inédits nous sont présentés : des rapports épistolaires adressés à Renaud de Jouvenel, compagnon de route du Parti communiste et président du Comité d'accueil aux intellectuels espagnols, des photographies de réfugiés et des cartes postales que Pozner commente avec son acuité coutumière et sa légendaire sobriété verbale, des notes prises sur le motif et consignées dans un carnet, trois récits et reportages dont

LA SOLIDARITÉ DE VLADIMIR POZNER

deux furent publiés en 1939 dans la presse de gauche. Tous ces textes et documents nous plongent à la fois dans le vif de l'Histoire et dans le creuset d'une littérature de montage factographique très proche de celle que revendiquait alors en Union soviétique Victor Chklovski, l'un des plus proches amis de Pozner.

Comme le souligne Alexis Buffet, à qui l'on doit une ample préface au volume et un travail d'édition très soigné, le style de Pozner, « *direct, offensif, est celui d'un procureur dont le discours repose sur l'énoncé implacable des faits et un humour grinçant. La véhémence du propos se révèle d'autant plus cinglante qu'elle est comme dépersonnalisée, conséquence logique d'un insoutenable procès-verbal* ». Il convient d'en donner quelques exemples. Dans une lettre du 28 mars 1939, Pozner cite les propos du chef de cabinet du préfet de l'Aude : « *Vous irez dans les camps, vous verrez. Ils sont bien à Bram, très bien, trop bien même, à mon avis, puisqu'ils ne veulent pas retourner en Espagne.* » Et Pozner de commenter : « *Textuel, comme dirait Stendhal* ».

Dans son carnet de notes de mars à mai 1939, les instantanés s'impriment dans la mémoire : « *À l'ancien hôpital militaire, le menuisier espagnol qui bricole du matin au soir, devant tout rafistoler, inventer et fabriquer, n'a pour tout instrument qu'un couteau de poche.* » ; « *À Argelès, au parloir, un couple séparé par la grille. Lui a passé le doigt à travers un trou de la grille, elle le caresse, le caresse.* » Au Barcarès, dans un camp où 900 Espagnols attendent le départ pour le Mexique : « *On couche sur le sable, bien sûr. Dans un seau, de l'eau marron couverte d'une pellicule de sable : la soupe biquotidienne. Les hommes sont là, depuis dix jours, à attendre l'embarquement qui est devenu pour eux irréel.* »

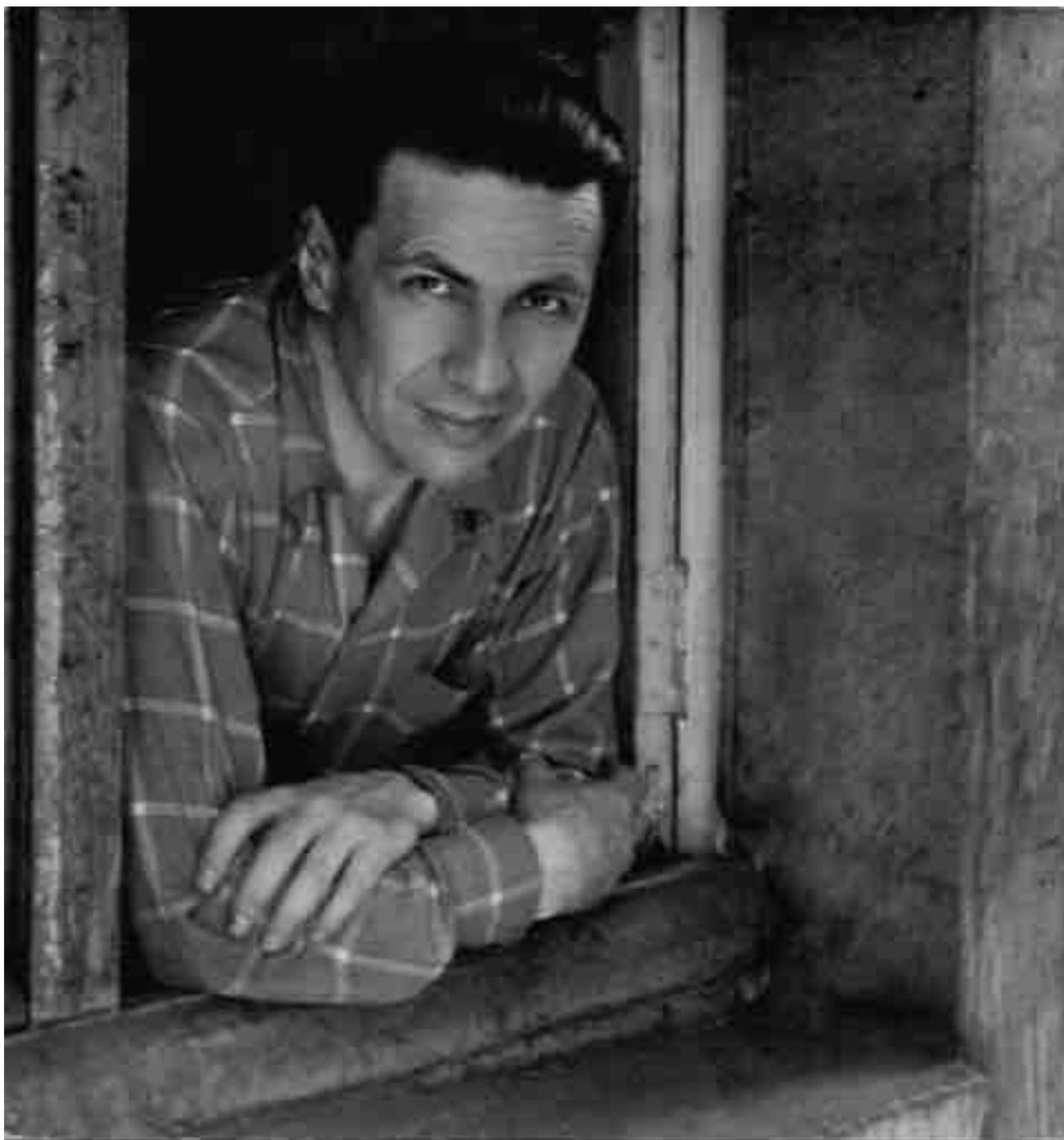
Il y a aussi ce qu'on appelle l'hippodrome, dont Alexis Buffet précise en note que c'est le nom que les Espagnols donnent à la zone de confinement disciplinaire dans les camps : « *À Saint-Cyprien ou au Barcarès, c'est un quadrilatère de terre très restreint isolé par plusieurs rangs de barbelés. Privés de couvertures ou de pardessus, les prisonniers n'ont pas le droit de s'asseoir ; pour ne pas geler sur place, ils ne peuvent que tourner en rond, au pas de course, tels des chevaux de concours.* » Il y a encore le camp disciplinaire de Collioure, où les réfugiés considérés comme « *extrémistes ou dangereux* » sont soumis

à des conditions inhumaines et contraints douze heures par jour à des travaux de force. Un article dans *L'Humanité* du 13 mai 1939 avait pu titrer : « À l'enfer de Collioure. Un bain fasciste en France ». Dans un reportage saisissant, « *Un homme pieds nus* », demeuré jusqu'à ce jour inédit et retrouvé comme les autres documents dans les archives de l'IMEC, on lit notamment ces mots : « *Même la tramontane n'arrivait pas à chasser la puanteur qui imprégnait le camp, la puanteur de soixante mille personnes, nourries de pain sec et de lentilles, privées d'eau, de savon et de cabinets.* »

L'humour caustique – dont on ne sait dire s'il est plutôt noir ou jaune – de Pozner se manifeste à plusieurs reprises, par exemple au sujet de délégués de la SPA anglaise rencontrés à Perpignan : « *Il y en avait eu quatre qui étaient accourus de Londres dès les premiers jours de l'exode car ils avaient entendu dire que les chevaux et les mulets des réfugiés étaient mal nourris et couchaient dehors. Ils étaient restés plusieurs jours à étudier la situation et à s'apitoyer sur le sort des pauvres quadrupèdes. Ils avaient regagné l'Angleterre avec un volumineux rapport, sans s'être aperçus qu'à côté des mulets et des chevaux, quoique pareillement mal nourris et mal logés, il y avait quelque cinq cent mille hommes, femmes et enfants.* »

Dans un autre reportage publié dans *Les Volontaires* en juillet 1939 et qui offre un vaste tour d'horizon de la situation, le constat terrible se colore d'ironie mordante : « *Voici les avantages dont jouissent les réfugiés espagnols. Ils ne sont pas obligés de quitter leurs lits à l'appel du matin : ils n'ont pas de lits. Ils ne doivent point éteindre les lumières sitôt le couvre-feu sonné : il n'y a pas d'éclairage dans leurs baraques. Personne ne les force à prendre un bain toutes les trois semaines : il n'y a pas de douches dans les camps. Ils n'ont pas à rendre les livres à la bibliothèque au bout d'une semaine et en bon état : ils n'ont pas de bibliothèque. Obligation ne leur est pas faite de se présenter chez le médecin ou le dentiste le jour même où ils se sont fait porter malades : il n'y a pas de dentiste dans le camp, et le major n'est pas là pour recevoir des visites. Aucun règlement n'exige de ceux qui ont de la vermine qu'ils se fassent immédiatement connaître : ils sont libres de garder leur poux.* »

Vladimir Pozner fut un écrivain considérable, dont on peut regretter qu'il ne soit pas toujours mis à sa « vraie place », selon les mots de Chris Marker. Il avait trente-quatre ans en 1939 et déjà



Vladimir Pozner dans les années 1950
© D. R/Coll. particulière, Paris

LA SOLIDARITÉ DE VLADIMIR POZNER

trois livres majeurs à son actif : *Tolstoï est mort* (1935), *Le mors aux dents* (1937) et *Les États désunis* (1938). Dès 1933, il avait rejoint l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires et contribué à apporter une aide matérielle et politique aux réfugiés allemands antinazis. « *J'évite d'interpréter, de prêcher et d'instruire, faisant confiance au lecteur pour comprendre, grâce à mon témoignage et à son expérience, le monde où nous vivons, lui et moi, en commun* », affirmait-il. Il nous a laissé une œuvre que l'on dirait emportée au galop de toutes les passions, mais qui ne hausse jamais le ton et reste constamment sobre et précise, tirant parti aussi bien des novations de la pho-

tographie et du cinéma que d'une réflexion approfondie sur les possibilités de renouveler l'écriture narrative. *Un pays de barbelés*, « *puzzle documentaire* » admirablement présenté par Alexis Buffet dans une édition elle-même exemplaire, nous offre une nouvelle porte d'entrée dans son œuvre. Ce livre nous immerge à la fois dans un moment tragique de l'Histoire et dans un élan de solidarité dont la mémoire ne doit pas se perdre.

1. **María Zambrano**, « *L'Espagne sort d'elle-même* », *Europe* n° 1027-1028, novembre-décembre 2014.

Acheter un tableau

Une collectionneuse états-unienne possède un tableau, La Fuite en Égypte de Nicolas Poussin, considéré comme un original, puis comme un faux. La vingtaine d'années sur lesquelles s'étale cette histoire, du milieu des années 1980 jusqu'en 2007, n'explique qu'en partie l'ampleur du livre que Bernard Lahire en a tiré en 2015, et qui reparait en poche, Ceci n'est pas qu'un tableau.

par Paul Bernard-Nouraud

Bernard Lahire

Ceci n'est pas qu'un tableau.

Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré

La Découverte, 762 p., 16 €

À l'époque, les meilleurs spécialistes britanniques assurent que cette *Fuite en Égypte* est l'original de Nicolas Poussin. Des marchands d'art parisiens acquièrent un tableau semblable, qu'ils pensent être l'original, ce que confirmeront des experts français, détrônant du même coup la première version. Leur jugement décide les vendeurs à se rétracter, à récupérer leur bien, et à en exiger 17 millions d'euros. L'État se porte acquéreur, sollicite des entreprises qui obtiennent en retour 90 % de déduction fiscale, et la toile se retrouve [au musée des Beaux-Arts de Lyon](#). Le calme revenu, sa directrice demande alors à un sociologue, Bernard Lahire, s'il serait intéressé par cette histoire...

Afin de démontrer en quoi « ceci n'est pas qu'un tableau », il lui fallait mobiliser toutes les ressources de la sociologie et une érudition qui dépasse largement le cadre de sa discipline. Pourtant, malgré son sujet et la finesse de ses observations, de son style aussi, ce livre ne semble guère avoir atteint l'histoire de l'art, et moins encore questionné la relation qu'entretient la discipline avec la magie, le sacré, et, partant, sa propension à reproduire un discours de la domination.

Parmi les causes de cette insouciance, certaines sont communes à tout scientifique voyant venir à lui un sociologue, le crible épistémologique à la main, tout disposé à réduire ses collègues au rang d'objets d'étude et à les déposséder du même coup des leurs propres. Le schéma est pourtant connu, et le monde de l'art en a vu d'autres, mais, étrangement, compte tenu des relations

étroites qu'entretenait par exemple Pierre Bourdieu avec l'œuvre d'Erwin Panofsky dont il fut l'un des premiers traducteurs, les historiens d'art ne se sont jamais véritablement habitués à ce type d'intrusions dans leur domaine, en France tout particulièrement. Peut-être faudra-t-il du temps pour les convaincre du bien-fondé de cette démarche et du profit intellectuel qu'ils peuvent en retirer ; du temps, et certaines formes de pressions sociales qui rendront rapidement inévitable la lecture des critiques que leur adresse Bernard Lahire.

Celle qui revient sous sa plume avec le plus d'insistance ne leur est pourtant pas directement destinée, puisqu'elle concerne « *le repli des sociologues dans le présent* » qui inquiétait déjà Norbert Elias, auteur de la formule. Si l'histoire de l'art est, par définition, certainement plus consciente du caractère historiquement informé des comportements présents que n'est censée l'être la sociologie, elle semble en revanche ignorer dans une large mesure (ou elle feint d'ignorer dans bien des cas) combien son historicité à elle est socialement informée.

Cette ignorance est d'autant plus surprenante, écrit Lahire, que « *le vocabulaire des relations dominants-dominés est en permanence mobilisé par les auteurs qui définissent, décrivent ou analysent la nature des rapports entre l'art et son public* », alors que cette dimension n'est que « *rarement soulignée par les spécialistes de l'art et de son histoire* ». À propos d'une journée d'étude consacrée à la peinture de Poussin, l'auteur constate que « *les historiens d'art, conservateurs de musée, restaurateurs, ingénieurs, etc., réunis dans ce genre de journée ne s'interrogent jamais vraiment sur l'ensemble des conditions historiques de possibilité de l'interaction qu'ils ont avec les tableaux qu'ils observent et commentent. Ils jouent leur jeu en toute méconnaissance de tout ce qui a conduit à cette situation précise* ».

ACHETER UN TABLEAU

Comme le suggère la teneur de certains entretiens individuels qu'a menés Bernard Lahire par ailleurs, cette méconnaissance n'est cependant pas totale, en ce que tout le monde n'est pas dupe du « jeu » en question. En montrant qu'ils en connaissent les règles, ceux qui s'y adonnent en société le font quelquefois précisément pour marquer qu'ils en font partie. Ou qu'ils aspirent à l'intégrer, puisque, dans un contexte de précarisation accrue, le risque est moins d'être mis de côté que de ne jamais entrer dans la société des gens d'art. L'examen sociologique de cette catégorie d'aspirants spécialistes maintenus dans une situation de porte-à-faux vis-à-vis de leur milieu de formation serait d'autant plus pertinent qu'il considérerait une population suffisamment proche de l'art pour en connaître la valeur sacrée, mais trop éloignée statutairement de l'art pour émettre sur ces sujets un jugement autre que profane aux yeux des institutions.

C'est en effet à ce niveau que l'enjeu de la domination se fait le mieux sentir, et qu'il opère sa jonction avec le passé qui, en histoire de l'art, prend quelquefois une valeur sacrée dépassant le simple respect des faits auquel l'historiographie est tenue. Deux propositions de Bernard Lahire vont dans ce sens. La première postule que « *l'opposition du profane et du sacré s'articule aux rapports de domination de la société* » du fait que « *les dominés sont renvoyés du côté du profane alors que les dominants multiplient les associations et raccords au sacré, aux foyers de légitimité* ». La seconde énonce que « *le présent des rapports de domination communique avec le passé des rapports de domination* » ; et cette communication est, elle aussi, explicitement ou non, vectrice de légitimation.

Dans ce contexte, certaines remarques formulées depuis la sphère profane (à laquelle appartient ici le sociologue) paraissent donc d'autant plus illégitimes qu'elles sont potentiellement sacrilèges. À ce titre, l'exemple probablement le plus fascinant que convoque Bernard Lahire porte sur ce que le droit français nomme la « substance » d'une œuvre d'art. En vertu du Code civil, une vente peut en effet être annulée s'il est prouvé qu'il y a eu « erreur sur la substance » de l'objet vendu ; en l'espèce, qu'il a été certifié au vendeur qu'il cédait une copie d'après Poussin alors qu'il s'est avéré ensuite qu'il se défaisait d'un original. Or cette substance, rappelle Lahire, est « *collectivement déterminée et nécessite un long proces-*

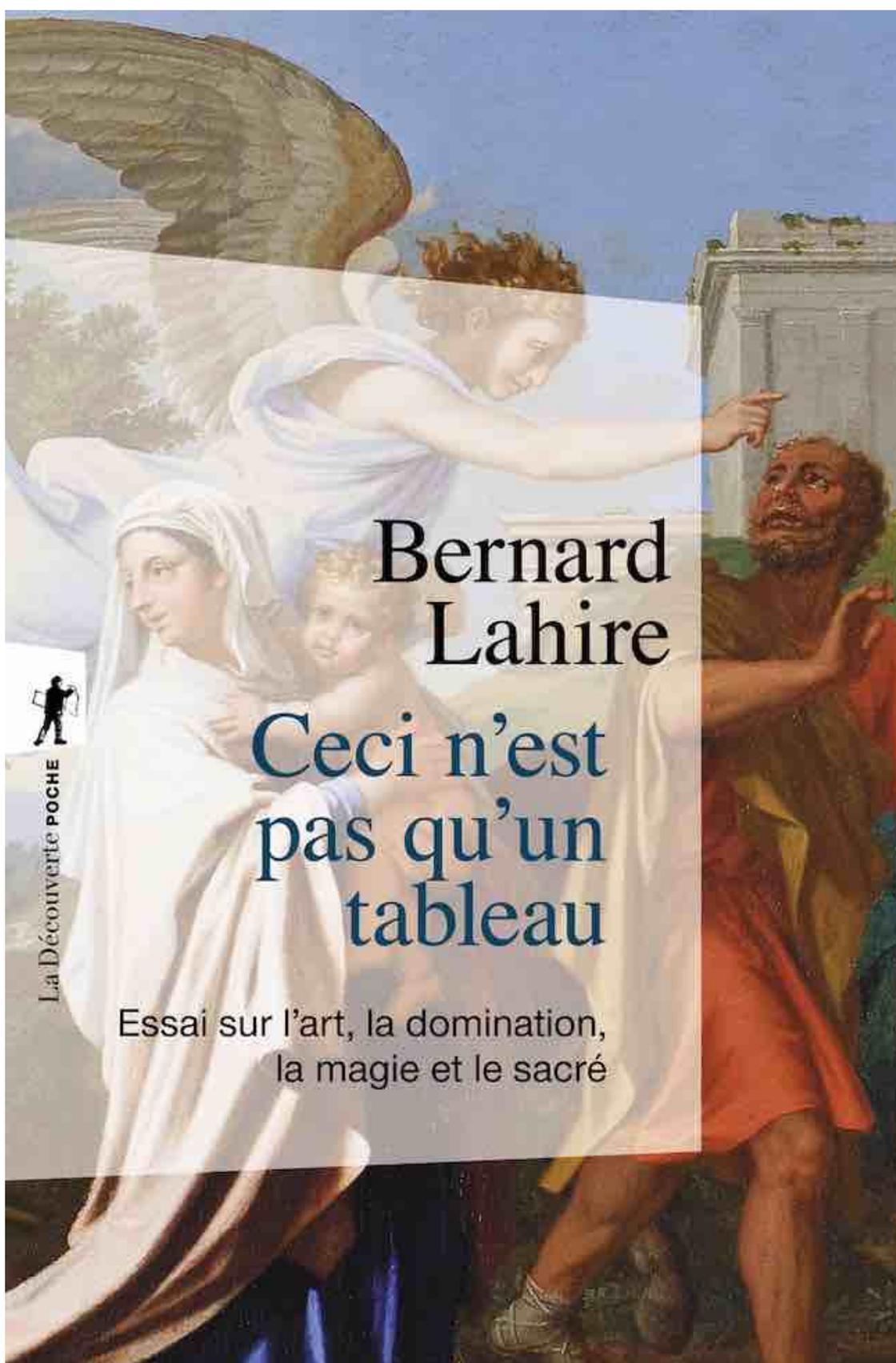
sus, jamais totalement stabilisé, d'expertise », au cours duquel on s'interroge certes sur son statut mais on ne se demande jamais « *si la distinction original/copie/faux est pertinente, si l'art mérite autant d'attention, ou s'il est légitime de séparer les objets considérés comme sacrés des objets profanes* ».

Il est à peine exagéré de penser qu'une telle phrase peut suffire à faire frémir bon nombre de professionnels du monde de l'art. Non pas tant parce qu'elle remettrait en cause leurs qualifications que parce qu'elle suggère que celles-ci les amènent à produire, en plus d'un discours scientifique parfaitement valable sur les œuvres qu'ils étudient, ce que Bernard Lahire nomme de la « *magie sociale* », magie dont la puissance se réalise dès lors qu'elle aboutit effectivement à payer fort cher les œuvres sur lesquelles elle exerce son empire.

« *Authentifier un tableau, c'est créer son aura auprès des spectateurs. Mais l'acquérir pour une somme qui fascine par le pouvoir sur les choses et les personnes qu'elle représente, c'est aussi une façon de participer à la magie sociale de l'art et de rendre implicitement hommage aux puissances sociales qui s'y manifestent.* » Aussi est-il parfaitement justifié de parler de son entrée dans une collection muséale de niveau national comme d'une « consécration ». Le tableau ayant accédé progressivement, par toute une série d'énoncés performatifs, au statut d'œuvre potentiellement sacrée, le musée le proclame finalement tel, et l'expose en conséquence à l'admiration de tous.

C'est donc peu dire que Bernard Lahire semble s'être donné pour tâche de doucher l'enthousiasme collectif et de briser le charme de l'entreprise qui en avait réuni les protagonistes. « *Tout cela rappelle qu'il existe des conditions collectives et historiques de production d'une émotion de nature esthétique face à un tableau* », écrit-il simplement, l'amour qu'on lui porte fût-il inconditionnel. Amour un peu gâté, toutefois, dès lors qu'il est institutionnalisé, et que l'incorporation des mécanismes institutionnels par ceux qui en sont les agents bénéficie moins à l'œuvre qu'elle ne permet aux donateurs et aux autres d'en tirer quelque profit substantiel, qu'il soit d'ordre symbolique ou financier.

C'est pourquoi il est un peu surprenant que Bernard Lahire salue dans ses conclusions « *l'extrême justesse d'un certain nombre d'intuitions* »



ACHETER UN TABLEAU

qu'eut Jean Dubuffet dans *Asphyxiante culture* en 1968 à propos des ressorts profonds de ce système, tout en regrettant qu'elles soient « *noyées dans une rhétorique dénonciatrice* ». Son « *ton*

polémique et le caractère essayiste de l'ouvrage » ne sont certes pas académiques, mais c'est précisément ce genre d'écriture profane, et même de profanation, qui a instruit la méthode critique que pratique aussi Bernard Lahire.

Pour réparer le silence

Le 15 mars 1928, longtemps victime de censures, est le premier roman de Takiji Kobayashi (1903-1933), figure de proue et martyr de la littérature prolétarienne japonaise du début du XX^e siècle, surtout connu pour son chef-d'œuvre, Le bateau-usine. Le jeune écrivain documente ici la rafle, menée à l'échelle du pays, de 1 600 sympathisants communistes, dont il fut témoin depuis la petite ville d'Otaru, à Hokkaidô. Il écrit quelques mois après les faits pour réparer le silence impardonnable qui les entoure. La parution de cet inédit en français rappelle l'extraordinaire vitalité de cet auteur.

par Feya Dervitsiotis

Takiji Kobayashi

Le 15 mars 1928

Trad. du japonais par Mathieu Capel

Amsterdam, 128 p., 12 €

Ce jour-là devait se tenir une conférence appelant à renverser « *ce cabinet réactionnaire de porteurs de sabres* ». Elle fut remplacée par une répression de grande ampleur, orchestrée par le Premier ministre Tanaka en réaction à la mince percée communiste aux élections de février 1928, les premières au suffrage universel. Ce 15 mars commence lorsque, avant l'aube, les policiers viennent arracher à leur sommeil des dizaines d'hommes pour les interner sans explication. Au commissariat, on fredonne des poèmes de Maxime Gorki, on dort, on hurle à la mort, on rit, on proteste contre l'illégalité dont on est victime, on pleure, on discute, on réfléchit, on essaie de « *fuir la détresse morale qui saisit nécessairement quiconque se trouve un jour enfermé dans un endroit pareil* ».

Le temps carcéral n'est pas le temps commun, le jour se lève seulement au milieu du livre et, quelques pages plus loin, on retombe déjà dans une nuit épaisse, entrecoupée de scènes de torture. Ce 15 mars-là sort de ses gonds, il déborde sur dix, vingt jours, chaque jour apportant son lot d'hommes nouveaux à la prison. À la fin du livre, on est le 20 avril, tous les détenus ont été transférés au tribunal de Sapporo, le commissariat est désert. Les seules traces, infimes, de ces événements sont les graffitis sur les murs des cellules vides. Le texte s'achève sur ces inscriptions, mo-

numents dressés à une conscience et à une mémoire collective.

La narration se promène dans un mouvement continu, au rythme égal, parmi des héros collectifs, balançant d'un personnage à l'autre, en prenant le temps de décliner systématiquement les particularités de chacun : « *Sakanishi, de sa voix éternellement naïve et rieuse* », « *Saitô qui passait toujours auprès de tout le monde pour encourager chacun à "rester dans la lutte !"* ». Kobayashi peint de cette façon de larges et généreux tableaux qui accommodent une pluralité à partir de laquelle on pourra accéder « *à une conscience supérieure, d'une seule couleur et d'un seul ton, tendue dans une unique direction* » : la révolution. La complexité y a sa place et le regard de Kobayashi projette toujours deux éclairages sur un même objet : les communistes eux-mêmes sont alternativement perçus comme « *presque menaçants* » et comme « *des enfants* ». Loin de proposer une hagiographie monochrome du communisme, Kobayashi évoque les souffrances imposées par les membres du syndicat à ceux qui leur sont proches, mais aussi les moments d'humour et de chaleur entre les détenus. Ces précautions prises, l'auteur ne peut être accusé de faire œuvre de propagande, il n'en éprouve d'ailleurs guère le besoin puisque la survie du mouvement n'est jamais mise en doute.

Le 15 mars 1928 restitue toute la gravité des événements de ce jour et en tire les conséquences. Le huis clos carcéral ne fait qu'intensifier la nécessité de l'horizon prolétarien. Le cours des réflexions menées en groupe ou seul en est infléchi et accéléré. On crève l'abcès de plusieurs questionnements de fond du mouvement, comme

POUR RÉPARER LE SILENCE

l'inégalité entre la base et les cadres, ou le problème de l'intelligentsia qui « *finissait par se convaincre, comme par "auto-hypnose", qu'elle n'était bonne à rien et ne pouvait rien faire, partant ne faisait rien* ». Cette expérience de l'incarcération sert même de leçon d'humilité à « *tous ceux qui, sans rien faire eux-mêmes, s'enflammaient et se voyaient déjà prendre pied dans un monde ayant réalisé la révolution (révolution que d'autres auraient faite pour eux)* ». Est même évoquée la double peine, dans cette organisation du travail, des femmes qui, en plus de pousser « *une benne sous un soleil de plomb* », doivent affronter « *une montagne de travaux domestiques* », sans oublier « *les douleurs menstruelles* ». On plaint aussi les policiers, « *aveuglés par des moyens divers, en plus d'être complètement hypnotisés* ». L'écriture de Kobayashi résout figurativement les impasses politiques qu'il décrit. Les phrases se tissent au gré des nombreux personnages et de l'assemblage fluide de leurs points de vue, comme pour ériger la société de prolétaires qu'ils espèrent. Surtout, en faisant valoir le réseau humain pluriel sur lequel s'exerce la domination tentaculaire du capitalisme, l'auteur en déjoue les mécanismes.

Kobayashi écrit un monde de matérialité où la violence sociale est partout palpable. C'est un monde à l'envers, où l'air, « *comme gelé sur place et viré bleu pâle* », devient solide et le solide liquide, l'intérieur de leur cellule étant « *aussi sombre que le fond de la mer* ».

Le froid, coupant comme la lame d'un rasoir, annonce les tortures à venir. Celles-ci, énumérées dans leur macabre variété, suffiraient à faire la matière d'un livre entier, comme l'écrit Kobayashi dans une parenthèse. Des visions brèves, efficaces : des joues sont « *comme de la colle à moitié sèche* », un visage est « *gonflé, violacé comme une aubergine pourrie* », des pieds et des mains se crispent « *comme les pattes d'un chien empoisonné* », le sang gicle d'un nez « *comme les étincelles d'un feu d'artifice* ». Pour celui qui se fait étouffer huit fois de suite, « *tout se disloquait et se recomposait comme dans une toile expressionniste* ». Les consciences se détraquent, au fur et à

LE 15 MARS
1928

Takiji Kobayashi

Éditions Amsterdam

mesure que les corps sont attaqués. La répression se fait à même la chair, les hommes assistant sur leurs corps meurtris à la matérialisation de « *l'oppression et l'exploitation de la classe prolétarienne* ».

Cinq ans après la rédaction de ce texte, Takiji Kobayashi meurt à 29 ans à la suite d'une nouvelle incarcération et de ces mêmes tortures. Sa mort choque les écrivains japonais de tous les bords, horrifie jusqu'à [Romain Rolland](#) en France et marque la fin du mouvement de littérature prolétarienne au Japon. Le 15 mars 1928 ne finit pas, la littérature rattrape le temps perdu.

Bathos-Care (5)

Traduire « Prenez soin de vous » en chinois

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 Aleksavska, 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 Rumppler, Tiphaine
Samoyault, Pierre Stapf, Arjeta Vucaj.

Voix 1

保重 (translittération mandarine : « bǎo zhòng »)

« Bǎo zhòng » est l'expression la plus souvent entendue depuis le début de la pandémie. C'est aussi l'expression employée en cantonais, en taïwanais, ou en mandarin.

J'ai du mal à l'expliquer. Mais après réflexion, je me demande s'il ne s'agit pas de l'abréviation de 保重身體, qui veut dire : « prends soin de ton corps ». Il est toutefois intéressant de regarder les mots de plus près. Séparément, le mot 保 signifie « garder », « conserver » ; 重 veut dire « grave », « lourd », « important ». Tandis que le sens de « garder » semble commun à toutes les langues, celui de « gravité » est plus spécifique à l'expression chinoise.

Il existe en chinois moderne plusieurs combinaisons verbales de 重:

注重 = mettre l'accent sur

重視 = attacher de l'importance à

Et d'autres encore.

Il est encore plus intéressant de prendre en considération le mot 保 à partir de son origine idéographique, comme les ancêtres l'écrivaient autrefois :

Un homme à gauche, avec un enfant à sa droite.
K.H.N.

Voix 2

Je me souviens d'un film sino-anglo francophone (*Au-delà des montagnes* en français, 山河故人 en chinois), invitant à penser les liens entre traduction et mondialisation. Il pourrait être intéressant de tenter de commenter une scène entre un père et son fils, invitant à penser la traduction à l'épreuve de Google translate, des migrations, de la mondialisation.

Voici la scène, transcrite via les sous-titres français de la version anglaise diffusée via Arte (1 h 32 min//1 h 33 min 43 sec ; le film dure 2 h 06 minutes), qui se passe entre un père et un fils (nommé Dollar) :

« Le fils : *Quoi ?*



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

BATHOS-CARE (5)

Le père (en chinois) : *Tu dis que tu peux tout faire.*

Le fils : *C'est mal traduit.*

Le père (en chinois) : *Commence par parler chinois comme ton vieux !*

Le fils : ...

Le père (en chinois) : *Tu comprends « vieux » ? Vieux, ça veut dire « father ». Je suis ton vieux. Le « father » de Zhang Dollar.*

Le fils (en anglais) : *Je sais. Tu es mon père... Mais c'est comme si Google Traduction était ton vrai fils. » L.M.*

Voix 3

Plusieurs propositions pour traduire « Prenez soin de vous » en chinois.

Proposition 1

请(您) 注意防护: cette expression valorise le sens « protéger » ; elle s'emploie quand il y a du danger.

Sa traduction littérale en français serait la suivante : 请: ce caractère correspond à l'anglais « please ». En français, il pourrait se traduire par « s'il vous plaît ». Le pronom « 您 », facultatif, indique cette nuance de respect correspondant au « vous » français. Car l'intention impérative, l'adresse ferme à l'interlocuteur, ainsi que l'inten-

tion respectueuse se comprennent très bien à travers « 请 » qui indique à la fois le respect et l'ordre, même sans « 您 » (vous).

注意 : faire attention à quelque chose

防护 : se protéger soi-même, mais dans un contexte dangereux.

L'expression dans son ensemble « 请 (您) 注意防护 » signifie donc : « prenez garde à être attentif ».

Proposition 2

要) 好好照顾(你)自己 (哦) qui correspond au sens de l'expression anglaise « take (good) care of yourself »

好: bien

照顾: qui correspond au français « prendre soin de quelque chose », « s'occuper de quelque chose », et en anglais à « to take care of something or somebody ».

好好: le caractère « 好 » est ici employé comme un adverbe qui modifie le verbe « 照顾 ».

自己: pronom impersonnel qui peut correspondre au français « soi-même » et à l'anglais « oneself ».

Cette expression est plutôt employée entre personnes très proches. Si cette relation est à la fois proche et informelle, dans la pratique, on va ajouter au tout début de la phrase le caractère « 要 », qui signifie « n'oublie pas » ou « il faut ... » ; ainsi l'intention impérative de ce caractère « 要 » est fortement diminuée ce qui est mis en évidence alors, c'est l'inquiétude et le souci de celui ou celle qui vous dit cela. La douceur peut aussi venir de l'ajout, à la fin de l'expression, des caractères « 哦 », ou « 呀 », ou « 哟 » qui servent de particules modales.

Le choix de l'une ou l'autre expression va dépendre du contexte et des locuteurs, du registre et du vocabulaire à employer selon la situation sociale dans laquelle on se trouve. La question du sens n'est pas la plus importante ; dans son emploi, la construction de la phrase est aussi très parlante. **Y.S.C**

Mères-courage

On se souvient de l'admirable portrait de femme fait par David Grossman dans Une femme fuyant l'annonce (traduit en français en 2011), de cette mère qui marche en Galilée accompagnée du premier homme qu'elle a aimé, fuyant obstinément l'annonce si certaine de la mort de son fils, qu'elle veut garder hors de ses oreilles, et par là hors du monde. Dans La vie joue avec moi, l'écrivain israélien brosse trois portraits féminins : Véra, sa fille Nina et sa petite-fille Guili, trois générations qui interrogent cette fois, non plus l'amour d'une mère pour son fils, mais les relations si complexes entre filles et mères. L'amour demeure toutefois central et fait de La vie joue avec moi un roman qui irradie, quête réussie d'une vérité réparatrice.

par Gabrielle Napoli

David Grossman

La vie joue avec moi

Trad. de l'hébreu par Jean-Luc Allouche

Seuil, 328 p., 22 €

La complexité n'est pas un vain mot lorsqu'on examine la situation de Véra, Nina et Guili. Alors que Véra fête ses quatre-vingt-dix ans entourée de sa famille au kibboutz, Nina, sa fille, qui vit à l'autre bout du monde, mais s'est déplacée pour l'occasion, détonne par sa raideur. Le malaise s'empare de Guili, la fille de Nina, qui tient le fil de ce récit. On s'en étonne moins en lisant que l'absence de sa mère « *a toujours été sa seule contribution à la famille* ». L'injonction de son prénom, qui signifie « réjouis-toi », donne le ton. Non parce que Guili décidera de se réjouir de tout, loin de là. Abandonnée par sa mère, elle-même abandonnée par la sienne alors qu'elle était enfant, elle a ses casseroles. Plutôt donc parce que le récit de [David Grossman](#) est construit sur un fil, entre tristesse infinie et rires déclinés sur tous les modes : du simple amusement au rire cocasse, dans des situations pourtant tragiques. Outre la beauté des liens entre les personnages féminins, unis d'ailleurs par une figure de l'amour absolu, Raphaël, c'est le véritable kaléidoscope des sentiments et des émotions des personnages, et donc aussi du lecteur, qui fait la saveur particulière et la puissance de *La vie joue avec moi*.

Un récit de famille sur trois générations, un secret caché lié au Moloch de l'Histoire (ici la dé-

portation de Véra sur l'île de Goli Otok) qui pèse sur chacun des membres de la famille et doit enfin être dévoilé pour que chacun reparte allégé de son fardeau et vive à nouveau : autant d'éléments propices aux larmes et aux grincements de dents. Sans sacrifier l'émotion, bien au contraire, David Grossman fait de *La vie joue avec moi* un grand jeu de réappropriation de l'expérience, celle traumatique vécue par Véra, transmise à Nina, puis à Guili, et par capillarité à Raphaël : tous les membres de la famille qui ont dû vivre eux aussi, pendant des années, sur l'île-prison, s'en trouvent libérés, peut-être aussi brusquement que Véra elle-même, des décennies plus tôt.

Mais ce n'est qu'au cours d'un voyage « *azimuté* », d'abord dans le village où Véra s'est installée avec son Milosz adoré, encore jeune fille, puis à Goli Otok pour faire un film destiné à Nina qui perd progressivement la mémoire, que l'expérience de Véra deviendra une expérience commune. Encore faut-il savoir jouer, créer et continuer à aimer pour y parvenir. C'est le succès de cette entreprise déjantée, et la réussite du roman. Les mères abandonnent ou trahissent, les fillettes attendent, éperdument, des « *spasmes dans le ventre, au bruit des pas lourds dans l'escalier* », ou encore les yeux fixés par terre, mais l'histoire ne s'arrête pas là. Grâce à l'audace et à la vitalité des personnages, grâce à un élan irraisonné pour la vie et ses jeux, l'histoire se poursuit parce que chacun accepte, plus ou moins facilement, de prendre le risque de se confronter à la réalité. Seuls le jeu enfantin et l'innocence permettent de se délester d'une charge qu'on avait fini par



David Grossman © Claudio Sforza

MÈRES-COURAGE

aimer porter, parce que la seule chose que l'on connaissait et que l'on maîtrisait, c'est son poids douloureux.

Si Guili connaît le secret de sa grand-mère, que Nina ignore, en tout cas consciemment, tout dans un premier temps la retient loin de cette mère étrangère, qu'elle souhaite punir en ne lui disant rien pour qu'elle se « *trimballe jusqu'à son dernier jour sans savoir réellement ce qui a bousillé sa vie. [...] jusqu'à son dernier jour, qu'elle sente qu'elle n'est qu'une énorme dissonance. Une poulette, au cou, tranché, qui continue à détaier pendant toute son existence, sans comprendre ce qui lui arrive* ». Progressivement, Guili trouve une voie pour s'approcher de cette mère qui la révoltait par sa simple présence physique. La tendresse qu'elle ne pouvait jusque-là manifester qu'à sa grand-mère déborde pour Nina, cette mère qui peut désormais en être une parce qu'elle peut enfin être une fille, celle de Véra. Il fallait en passer par la nuit sur l'île, dans la tempête, sous la pluie et dans les rochers, pour que chacune des trois femmes trouve la place qui lui revient, accompagnées de leur ange gardien, Raphaël.

Cette rédemption donne peut-être encore davantage de force au récit qui s'intercale, celui de la détention de Véra dans cet enfer de la Yougoslavie socialiste. Le personnage de Véra, inspiré par

Eva Panic Nahir, célèbre et admirée en Yougoslavie, grand témoin de ce que l'on a appelé les « goulags de Tito », et à qui David Grossman rend hommage dans une postface, est une femme qui repousse les limites de l'humain tant son courage et sa force sont extraordinaires. Les épisodes consacrés à sa déportation sont terrifiants : humiliations, tortures, exécutions, trahisons entre les détenues, corps et âmes soumis à l'atrocité de cette île infernale. Femme hors du commun, Véra a survécu et fait de sa vie un élan joyeux, une approbation inconditionnelle de l'existence, y compris dans ses dimensions les plus tragiques. C'est probablement là que réside la joie pleine et entière, et il fallait aussi entendre l'expérience de Véra pendant deux ans et dix mois à Goli Otok pour en saisir la pleine dimension.

Le roman de David Grossman déjoue toutes les attentes : Goli Otok devient la scène de l'amour retrouvé ; le spectre de la trahison, en s'incarnant, disparaît. L'amour absolu de Véra pour son époux défunt, qu'elle n'a jamais trahi, n'est plus un obstacle à l'amour qui circule de nouveau entre Nina et elle. Nina et Guili peuvent elles aussi s'aimer enfin librement. Accepter le jeu et l'expérience partagée, c'est signifier la fin du ressentiment, qu'on abandonne au profit de la création. Il n'y a ni réparation ni consolation, il n'y a que le jeu de la vie. Réjouissons-nous !

Le Droit pour les droits

C'est une plongée inédite dans les années 1970 que Liora Israël propose au moyen d'une sociologie des professions juridiques, et en particulier des avocats entre 1968 et 1981, dans *À la gauche du droit*. Cette sociologue du droit, dont la précédente monographie portait sur ces mêmes juristes mais cette fois au cours de la Seconde Guerre mondiale (*Robes noires et années sombres. Avocats et magistrats en résistance pendant la Seconde Guerre mondiale, Fayard, 2005*), révèle et analyse en effet une histoire largement oubliée, celle de la manière dont le droit prit à gauche dans le « long 68 » : comment des juristes « a priori vecteurs d'un droit censé assurer la reproduction de l'ordre social ont cherché à se déprendre de ce rôle pour se faire les porteurs et les adjuvants de causes de gauche, voire révolutionnaires ».

par Philippe Artières

Liora Israël

À la gauche du droit.

Mobilisations politiques du droit

et de la justice en France (1968-1981)

EHESS, coll. « En temps & lieux », 346 p., 25 €

Si cet ouvrage est passionnant, c'est d'abord parce qu'il donne à lire un ensemble de pratiques qu'une histoire centrée sur le militantisme avait délaissées. L'autrice s'appuie sur les outils largement développés par les études américaines initiées par Scott Cummings du « *social movement turn in law* », mais aussi sur les travaux de Michael Pollak et sa sociologie des possibles ; la question est de « *saisir des logiques d'action non seulement plurielles en raison de la diversité de leurs ancrages, mais aussi inscrites dans un moment de crise politique susceptible de remettre en cause les routines sociales et notamment professionnelles* ». Il s'agit bien sûr de chercher à comprendre ce que l'événement 68 a fait au droit, mais aussi ce que le droit a fait à 68 et à ses luttes.

Ce programme ambitieux poursuit, on l'a dit, le travail amorcé sur la Seconde Guerre mondiale mais il intègre aussi l'incontournable moment des décolonisations, et en particulier de la guerre d'Algérie, qui a été pour un certain nombre des acteurs, comme le montre la chercheuse, la période contemporaine de leur formation (sur cette période, renvoyons au livre majeur de Sylvie

Thénault, *Une drôle de justice. Les magistrats dans la guerre d'Algérie*, La Découverte, 2001). On croise ainsi dans cette histoire Jacques Vergès et sa défense de rupture, on y retrouve plus tard aussi [Gisèle Halimi](#) au procès de Bobigny.

À la gauche du droit propose une sociologie plurielle qui évite le piège de l'hagiographie – même si, avouons-le, les figures du magistrat Louis Joinet, des avocats Jean-Jacques de Felice, [Henri Leclerc](#), Bertrand Domenach ou encore Christian Revon, ne manquent pas d'impressionner le lecteur et de forcer l'admiration par leurs actions – comme le risque de l'émiettement : il aurait pu être tentant de redéplier des affaires, des cas, des situations, des mobilisations. Le livre n'a pas pour objet non plus des causes, contrairement au beau livre de Jean Bérard (*La justice en procès. Les mouvements de contestation face au système pénal (1968-1981)*, Presses de Sciences Po, 2013) même s'il se clôt sur la fameuse affaire Klaus Croissant, l'avocat du groupe allemand armé Fraction Armée Rouge, réfugié en France et extradé vers la RFA à la demande de Bonn, moment constitutif d'un élargissement européen du champ. Si Liora Israël s'intéresse bien sûr au « champ », elle ne fait pas des parcours individuels et des réseaux son unique entrée. Sans faire l'impasse sur ce qu'il faut entendre alors par « la gauche » (il n'est pas inutile d'ailleurs de se replonger dans le second volume de *l'Histoire des gauches en France* dirigée par Gilles Candar et Jean-Jacques Becker, La Découverte, 2004), elle étudie les syndicats et les mouvements

LE DROIT POUR LES DROITS

professionnels : on suit bien sûr l'essor du jeune Syndicat de la magistrature (SM) et la refonte du Syndicat des avocats de France (SAF), puis la naissance du Groupe d'action judiciaire (GAJ) en 1968. Mais les collectifs qui intéressent le plus la sociologue sont souvent plus informels, plus temporaires ; Liora Israël a une ligne claire : elle cherche à identifier et à caractériser des positionnements qui articulent théorie et pratique, tout en montrant les tensions qu'ils peuvent produire au sein des juristes.

Ce fil rouge est tenu de bout en bout dans une traversée qui mène des amphis des facs de droit en mai-juin 68, des cabinets d'avocats du boulevard Ornano, à celui de l'avenue d'Italie, de la boutique de droit de la place des Fêtes, aux permanences du GISTI (Groupe d'information sur les travailleurs immigrés) dans un local de la rue Gay-Lussac, jusqu'aux appartements privés où s'inventa la revue *Actes. Cahiers d'action juridique*, en passant par le monde de l'édition (Solin et son directeur, Bernard de Fréminville ; François Maspero), sans négliger les salles d'audience.

Grâce à de nombreux entretiens avec les principaux acteurs (participant ainsi à la constitution d'une mémoire souvent éclatée) mais aussi à une exploitation fine et précise des archives (comptabilités, littérature grise, notes) – celles d'une des figures clé, M^e Jean-Jacques de Felice, conservées à La Contemporaine (ex-BDIC) – ou d'associations comme le GISTI, grâce à la lecture critique des écrits publiés, Liora Israël nous place au cœur d'un moment singulier de l'histoire où certains acteurs du droit, au nom d'idéaux de gauche, opèrent un mouvement complexe, à la fois d'appropriation et en même temps d'ouverture.

La création des *Cahiers d'action juridique* est révélatrice de ce souci de travailler le droit de l'intérieur, en publiant la jurisprudence qui était délaissée par le Dalloz, et par conséquent de faire connaître des décisions isolées sur lesquelles il serait désormais possible de s'appuyer. Toutefois, cette même revue ouvrait ses colonnes aux sciences sociales, estimant que le droit n'était pas l'affaire que des juristes mais aussi de la société, par l'intermédiaire de certains de ses observateurs privilégiés. Pierre Lascoumes est l'un de ces acteurs, et sans doute faut-il souligner que, dans les années 1980, c'est

dans le domaine de la santé que certains inventèrent comme lui d'autres pratiques – pensons à la permanence juridique téléphonique de l'association AIDES.

La création du GISTI, son inscription dans le monde juridique, traduit elle aussi cette volonté d'investir le droit par le souci des plus faibles, à savoir, en ce début des années 1970, des travailleurs immigrés. En créant ce groupe, il ne s'agissait pas de mener une action semblable à celle du GIP sur les prisons, du GIA sur les asiles ou du GIS sur la santé. Le GISTI est immédiatement une organisation de « *cause lawyering* », c'est-à-dire un lieu où les engagements progressistes et les pratiques professionnelles convergent et « *où le droit et les instruments de la légalité peuvent être interprétés comme un cadre de l'action collective* », pour citer David Snow. Il s'agissait tout à la fois de mieux connaître la situation juridique de chaque travailleur immigré qui se présentait à la permanence, mais aussi d'utiliser les ressources du droit pour les défendre. Grâce à la très haute technicité en droit administratif des juristes engagés (trois des quatre énarques fondateurs étaient membres du Conseil d'État), un troisième type d'action, le contentieux, était mené qui pouvait se résumer par ce slogan : « le changement du droit par le combat du droit », autrement dit le droit employé de manière habile pour amener un changement de la loi. Grâce à Philippe Waquet, l'un de ces juristes, Liora Israël redécouvre le premier de ces « arrêts GISTI » du Conseil d'État : le recours d'un certain Gil Ortega, sous le coup d'un arrêté d'expulsion, qui aboutit le 23 juillet 1974. De nombreux arrêts GISTI suivront jusqu'aujourd'hui.

Ce livre est d'autant plus intéressant que son propos est au moins double : il peint, on l'a dit, le portrait en acte de ces juristes, mais aussi la manière dont les sciences sociales viennent à cette période se frotter à cette pratique du droit et l'enrichir. Autrement dit, comment le droit n'est pas seulement un objet d'étude pour la sociologie mais aussi d'intervention pour la discipline sociologique. On comprend l'intérêt que trouve Liora Israël à interroger l'histoire contemporaine de sa propre discipline. Ces alliances, ces agencements entre juristes, politistes et sociologues, énoncent une forme d'engagement profond et d'une extraordinaire fécondité qui peut, à certains égards, susciter chez le lecteur de 2020 une certaine nostalgie.

Le monde change, même en Suisse

Les traductions en français de Post-scriptum (en 2016) puis de La jeunesse est un pays étranger (en 2018) avaient déjà attiré notre attention sur le Suisse Alain Claude Sulzer : un écrivain qui sait regarder son époque, dépeindre ceux qui la vivent, fouiller les caractères de ses personnages, mais surtout raconter une histoire et tenir son lecteur en haleine. Son roman Sous la lumière des vitrines revient sur l'atmosphère particulière de la fin des années 1960 et les bouleversements de 1968, mais a l'originalité de les présenter tels qu'ils ont été vécus par un opposant au changement.

par Jean-Luc Tiesset

Alain Claude Sulzer
Sous la lumière des vitrines
 Trad. de l'allemand par Johannes Honigmann
 Jacqueline Chambon, 256 p., 22 €

Nous sommes en Suisse, peu après mai 1968, dans un pays qui, à tort ou à raison, ne passe pas pour un foyer révolutionnaire, mais qui n'a pourtant pas été épargné par le vent de contestation qui souffla sur l'Occident et transforma durablement la société. Sur fond de manifestations « anti-impérialistes » contre la guerre du Vietnam, deux hommes incarnent l'explosion du conflit de générations : on devine déjà le sort qui sera réservé au tenant de la tradition qui refuse de voir « *changer le monde jusqu'à ce qu'il devienne méconnaissable pour les gens honnêtes, travailleurs et discrets comme lui* ».

Stettler, qui approche de la retraite, et le jeune Bleicher sont les protagonistes de cette fable qui illustre un mémorable tournant d'époque. Tous deux sont décorateurs, et ont pour tâche de concevoir pour les vitrines d'un grand magasin au nom évocateur, « Les Quatre Saisons », des agencements adaptés aux différentes périodes de l'année, suffisamment beaux et inédits pour attirer les clients et gonfler le chiffre d'affaires. Les vitrines ouvertes sur la rue se transforment ainsi en décor théâtral offert aux badauds, et en champ clos où le champion de l'ordre nouveau affrontera celui de l'ordre ancien.

L'écriture tout comme la facture du roman sont résolument classiques : un narrateur témoin de l'événement raconte ce qu'il a vu, encadrant ainsi

les faits relatés d'un court prologue et d'un épilogue censés en garantir l'authenticité. Le corps du récit, solidement charpenté, se calque sur les différentes saisons qui marquent le passage du temps et scandent les étapes de la chute de Stettler, avec la période de Noël et le retour de l'été pour points d'orgue puisque c'est là qu'un décorateur peut donner toute sa mesure.

Pourtant, les saisons du roman – qui donnent leurs titres aux chapitres – ne se succèdent pas comme le veut l'ordre naturel, et on remonte même jusqu'à des hivers ou des étés bien antérieurs au temps de l'action. On comprend alors que le regard de Sulzer porte au-delà du choc générationnel qui s'est produit en 1968, et que l'auteur s'en sert aussi pour reprendre et alimenter un sujet qui lui est cher et qu'il avait déjà abordé dans ses romans antérieurs : le passage du temps sur une vie humaine.

Stettler découvre avec stupeur qu'il ne fait plus corps avec une époque dont le mouvement lui échappe ; les certitudes illusoire sur lesquelles il a construit sa vie s'effondrent lentement, douloureusement, mais inexorablement. En même temps, le sentiment monte en lui de ne pas avoir vécu la vie qu'il aurait dû vivre, et les bribes de souvenirs des jours anciens qui reviennent dans ses rêves accentuent sa détresse face aux fragments mal assemblés de ses cinquante-huit ans d'existence.

Au centre du récit se trouve donc un homme mûr voué à succomber devant les idées novatrices d'un Bleicher représentant une jeunesse qui revendique « *des libertés qui lui étaient étrangères* ». Mais ce personnage n'a guère d'épaisseur dans le roman :

LE MONDE CHANGE, MÊME EN SUISSE

son rôle consiste surtout à apparaître, pour que Stettler vienne se briser contre lui. Il suffit que l'auteur ait fait de lui le héraut d'une génération sûre de son droit à porter une parole nouvelle, quitte à manifester un peu d'arrogance et beaucoup d'impatience : « *la roue du temps tourne de plus en plus vite, nous devons reconnaître que nous sommes la roue et le temps* ».

Le véritable partenaire de Stettler est en réalité un troisième personnage, la pianiste Lotte Zerbst, déjà âgée elle aussi, et dont l'histoire qui remonte aux années d'avant-guerre permet de dilater le temps du roman. Interprète talentueuse, elle n'enregistre pas de disques, ne se produit pas sur scène et il ne la connaît que par sa voix et ses prestations à la radio : elle est ainsi hors de son espace, hors de sa portée... L'idéal pour une liaison impossible telle que la souhaite sans vraiment la vouloir un Stettler incapable de communiquer avec les autres et de nouer une relation. Un embryon d'amitié s'esquisse pourtant, limité à l'échange de quelques lettres où peu de choses se disent et où aucun des deux ne pénètre l'intimité de son correspondant. Mais, s'ils sont malgré tout curieux l'un de l'autre, c'est qu'une certaine similitude de destin pourrait unir ces deux frustrés, ces deux victimes de la vie : lui, traumatisé par l'éducation d'une mère castratrice, elle, violée dans son enfance par un professeur russe auquel la lie une fidélité mêlée d'horreur. L'absence de famille, d'enfants, affleure parfois comme un regret qu'ils ont sans le savoir en commun, mais qu'ils ne partageront jamais. Reste en chacun d'eux le désir furtif d'une possible rencontre sur le tard, comme pour rattraper l'irratrapable.

Ce qui pourrait les réunir (et manque de le faire), c'est précisément le goût, l'attrait pour la musique, un autre thème cher à Sulzer qui ne se limite pas aux quelques œuvres mentionnées dans le roman. La « coda » qui le conclut ne fait que souligner jusque dans la structure l'analogie avec la construction musicale toujours sous-jacente. La langue claire, précise, épurée, est souvent remarquable par son phrasé, comme l'a bien senti le traducteur, Johannes Honigmann. Suivant le rythme du temps ou l'humeur des personnages, son amplitude varie, sa tonalité change. Sa cadence aussi, qui s'adapte par exemple à l'étonnement des passants et à la satisfaction de Stettler lorsque sa vitrine est terminée : « *Ils restaient là, bouche bée, ravis, époustouffés comme des en-*

fants au pied du sapin, et il leur fallait en général plusieurs minutes pour retrouver l'usage de la parole et montrer du doigt certains détails remarquables à d'autres curieux, le plus souvent de parfaits inconnus, quand ils ne se contentaient pas de contempler la décoration avec un étonnement muet ». Ailleurs, les battements de cœur et la rage impuissante de Stettler reconnaissant en Bleicher la menace qui pèse sur lui se traduisent en phrases courtes, haletantes : « *La journée avait été mauvaise. Il pleuvait. Un temps d'avril. Puis le soleil brillait. Stettler n'y était pas préparé. Jusque-là, il n'avait jamais fait la différence entre les bonnes et les mauvaises journées* ».

L'incompréhension et l'amertume de Stettler enflent rapidement jusqu'à la haine, il imagine des ripostes plus ou moins douteuses, une lettre anonyme qu'il n'enverra évidemment pas. Jamais il ne s'en prend directement à Bleicher, qu'il confond avec la génération qu'il exècre en bloc, celle qui appelle musique un vacarme « *pire que la guerre* », occupe les rues, s'habille mal, a les cheveux longs, accroche des drapeaux Vietcong jusque sur la flèche des cathédrales (en 1968, des drapeaux Vietcong avaient été hissés sur celles de Lausanne et de Berne, ainsi que sur les toits du journal *Neue Zürcher Zeitung*) – et abandonne les conceptions traditionnelles de l'œuvre d'art au profit du happening. En réalité, il s'agit d'un heurt, d'une impossibilité à coexister plus que d'un affrontement, car, si Stettler est impuissant à traduire sa colère et son refus en actes, Bleicher reste pour sa part placide et serein, dépourvu de toute volonté d'en découdre ouvertement avec son aîné. Il croit à ce qu'il fait et il le fait avec assurance, et toutes les horreurs dont Stettler le soupçonne ne sont que pures spéculations. Le lecteur découvrira comment, dans un final inattendu, le héros vaincu choisit sa sortie !

En ciblant l'année 1968, le roman d'Alain Claude Sulzer traduit ce moment de rupture où la jeunesse impose un changement des mœurs, il met en relief avec un mélange de tendresse et d'ironie le désarroi et l'impuissance des aînés face à une lame de fond qui balaye croyances et certitudes « *bourgeoises* », comme on disait alors. On appréciera, avec le recul, ce qu'il est advenu de cette aspiration à changer le monde, maintenant que les « *contestataires* » de jadis ont vieilli et, pour nombre d'entre eux, déjà quitté la scène... Mais cette période de bouleversements n'est pas seulement prétexte à dépeindre une victime des « *soixante-huitards* », elle permet aussi de voir les souffrances provoquées par l'inexorable



Concert du 31 mai 1968 au Hallenstadion de Zurich © D.R.

LE MONDE CHANGE, MÊME EN SUISSE

relève des générations, quelle que soit l'époque. L'heureuse idée de Sulzer, c'est d'avoir fait d'une vitrine destinée à encourager le désir de consommation (« *l'ouvre-porte du temple* ») la scène d'un drame sans merci dont les passants

sont spectateurs, sans avoir encore bien compris qu'ils en sont aussi les acteurs. Sulzer nous propose-t-il une version sécularisée du mystère ancien, ou du *Welttheater*, cette vision baroque du monde et de la vie des hommes ?

We love you, Patti !

Pour toute une génération, Patti Smith est l'interprète de « Because the Night » (de Bruce Springsteen) et de « Gloria » (de Van Morrison), réécrit par elle avec la crânerie des années rock et introduit par le fracassant « Jesus died for somebody's sins but not mine ». Frissons d'irrémissible et chic androgyne pré-« grunge » garantis ! En témoigne d'ailleurs sa photo par Mapplethorpe, sur la pochette de son premier album, Horses, où – pantalon noir, chemise blanche chiffonnée, veston négligemment jeté sur l'épaule – elle jette sur le monde un regard de défiance.

par Claude Grimal

Patti Smith

L'année du singe

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Nicolas Richard

Gallimard, 180 p., 18 €

C'était il y a plus de quarante ans. Patti Smith, qui n'a depuis jamais connu d'autres grands succès musicaux (quels titres chantés par elle, hormis « Because the Night » et « Gloria », viennent à la mémoire ?), est devenue une aimable icône culturelle du passé, s'accommodant des multiples honneurs qui se sont abattus sur elle – y compris des décorations offertes par notre pays, qui ne pouvait pas faire moins étant donné l'amour débordant qu'elle porte à certains de nos auteurs nationaux et à celui des *Illuminations* en particulier.

Mais si on la célèbre aujourd'hui, c'est autant comme ex-diva du rock, admiratrice et collectionneuse de reliques littéraires, marraine du musée de Charleville-Mézières, propriétaire de la ferme (pourtant entièrement reconstruite après la Première Guerre mondiale) des grands-parents de Rimbaud, qu'en tant qu'écrivain. En effet, à côté de sympathiques recueils de poésie, elle a aussi publié de jolis textes autobiographiques, *Just Kids*, *M Train*, et maintenant *L'année du singe*. *Just Kids* racontait sa jeunesse et sa relation avec Mapplethorpe. *M Train* évoquait de manière plus rêveuse et moins linéaire d'autres attachements, d'innombrables pertes, ses pérégrinations de pays en pays, son goût pour le café et les cafés, les livres, son addiction aux séries policières... le tout accompagné de photos prises par elle au Po-

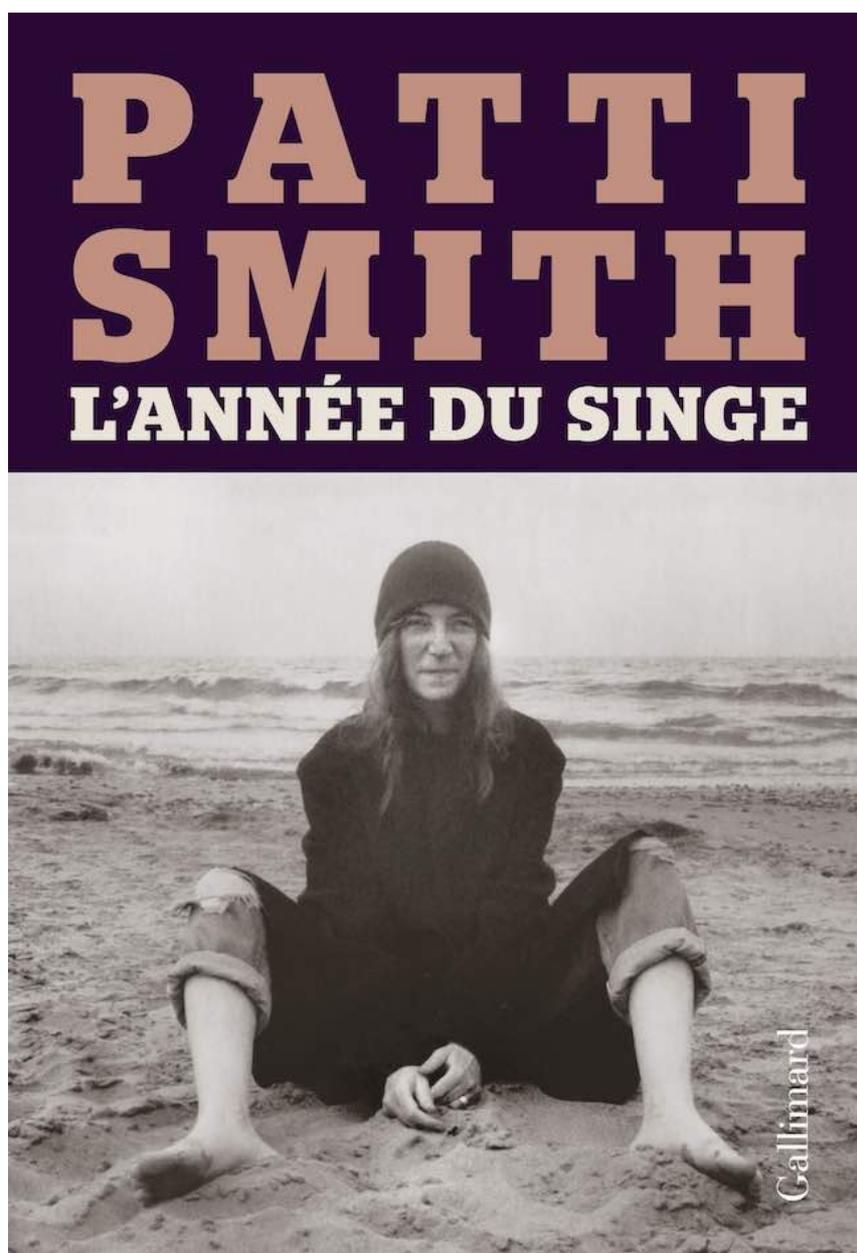
laroïd. N'importe qui (c'est-à-dire moi) ne pouvait qu'être charmé.

L'année du singe reprend les thèmes, le ton et le type de narration flottante du livre précédent. Il cultive une nouvelle fois une veine élégiaque, malheureusement ou heureusement inépuisable lorsque l'on a, comme Patti Smith, soixante-dix ans (en 2016, date d'écriture du livre) et une veine « Alice au pays des merveilles » puisque, dans son monde bizarre, les objets inanimés parlent, les personnages disparaissent et reparaissent inopinément, les coïncidences abondent.

Les « vrais » événements tragiques de *L'année du singe* sont les visites que fait Patti Smith à deux amis mourants : son producteur, Sandy Pearlman, et son ancien amant, le dramaturge Sam Shepard. Leur disparition en rappelle d'autres, et surtout celle d'un merveilleux passé où « nous étions jeunes alors et [...] nous pensions que nous pouvions tout faire ». Eh oui !

Mais, malgré tout, Patti Smith se sent encore portée par deux de ses grands enthousiasmes, celui qu'elle éprouve pour l'art (la littérature, certaines peintures) et sa croyance en une promesse de révélations. « Voici ce que je sais », écrit-elle, « Sam est mort. Mon frère est mort. Mon mari est mort. [...] Pourtant je ne cesse de penser que quelque chose de merveilleux est sur le point d'arriver ».

Mais en attendant, dans l'aujourd'hui de *L'année du singe*, Smith arpente le pays, rencontre des êtres gnomiques, s'interroge sur ceci et cela, cite ses auteurs favoris, se roule (souvent) en boule dans son grand manteau, s'endort et rêve. En se



WE LOVE YOU, PATTI !

promenant, elle trouve partout de puissants symboles et les signes de mystérieuses vérités dans les choses les plus insignifiantes. Elle les photographie avec son vieil appareil et les présente au fil des pages dans un tirage charbonneux à l'ancienne: l'enseigne de la Dream Inn, le Stetson de Shepard, ses chaussures (à elle), les jeux de [Roberto Bolaño](#), le costume de Joseph Beuys, la tasse de son père...Une fois, rattrapée par l'actualité politique, l'arrivée au pouvoir de « *l'homme aux cheveux jaunes* », elle regrette que son vieux mentor Allen Ginsberg ne soit plus là car il aurait su quoi faire, lui, dans le tourbillon du moment.

Tout cela – la nostalgie, la perte, le fétichisme, le goût des rituels, la fascination pour la création ar-

tistique, et une sensibilité à des forces cachées – était déjà présent dans *M Train* et, bien que parfois un peu agaçant de naïveté ou de prétention, offrait une très plaisante virée. On ne se lassait pas de ses visites compulsives de tombes d'écrivains, de sa collecte pensive de brindilles ou de coquillages, de ses vaticinations diverses, de son anarchisme light ! Notre héroïne avait bien un petit côté Pythie delphique, Mère Courage et ravie de la crèche, mais le charme opérait et, en refermant *M Train*, on se disait : « *I love you, Patti !* »

C'est moins le cas dans *L'année du singe*, où son spleen, ses visions, son errance, ont gagné en confusion et semblent un peu vains. Espérons que l'année qui vient, celle du buffle, sera plus favorable à l'écrivain Patti Smith et que nous pourrons lui redire en groupies énamourés : « *We love you, Patti !* »

Le miroir aux archives

Ami lecteur, si la couverture te séduit, si le sujet du livre t'intéresse, rends-toi directement au chapitre 1, tu pourras revenir plus tard à la préface de Patrick Boucheron qui introduit ici un « trésor de sagesse » – titre d'un manuscrit enluminé relatant l'histoire du monde depuis la Création – puis à l'avant-propos du chercheur Yann Potin, pour tout connaître de son parcours intellectuel, de sa carrière et de ses angoisses. Il y retourne vingt fois sa plume dans l'encrier, forme de scrupule (étymologiquement, petit caillou sur lequel on bute) qui inspire plus de sympathie quand on a fait avec ce guide expert la visite des bibliothèques royales.

par Dominique Goy-Blanquet

Yann Potin

Trésor, écrits, pouvoirs.

Archives et bibliothèques d'État en France à la fin du Moyen Âge

CNRS Éditions, 271 p., 25 €

Yann Potin écrit pour le cercle restreint de ses anciens professeurs, aujourd'hui ses collègues, et les futurs diplômés de l'École des chartes. Aussi, ami lecteur, arme-toi d'un bon dictionnaire spécialisé afin de comprendre, par exemple, comment « *il est possible ainsi de dénombrer neuf octonions, dont le premier est acéphale, et un sénion terminal* ». En clair, l'ouvrage évoqué se compose de neuf cahiers de huit feuilles doubles auxquels manquent les premiers feuillets, et d'un cahier de six feuilles doubles. De même, son « *filigrane troyen* » n'a rien à voir avec la légende de Troie, mais vient des moulins à papier de Troyes, en Champagne. Au fait, il te faudra aussi une histoire de France pour les nuls si tu as besoin de repères contextuels, car l'auteur en est singulièrement avare.

Ce *Trésor* réunit une succession d'articles, non sans redites, dont quelques phrases verbatim, sur le contenu très disparate des trésors royaux – or et argent, bijoux, objets précieux, soieries, reliques, documents officiels, manuscrits –, sur les méthodes d'inventaire et le rangement des livres, les acquisitions de Charles V pour sa librairie du Louvre, la création des archives royales, les « *insurmontables contradictions* » du Trésor des chartes à l'âge moderne. Il rend maintes fois

hommage à Léopold Delisle, administrateur général de la Bibliothèque nationale de 1874 à 1905, sans jamais manquer de démolir ses méthodes de classification, car l'« *érudit polymorphe* » a fabriqué un catalogue artificiel en fusionnant les notices des quatre récolements principaux de la librairie, reclassées selon le mode de cotation moderne, « *un anachronisme idéaliste propre à un imaginaire bibliothéconomique rêvant toujours d'une correspondance parfaite entre classement intellectuel et répartition spatiale* ».

Il y a de quoi faire des cauchemars en effet quand Yann Potin décrit les méthodes des archivistes royaux, notamment leurs efforts pour à la fois décrire l'aspect des manuscrits et préciser l'emplacement où ils se trouvent, leur format parfois défini comme « *plus petit* » ou « *aussi grand* » que l'ouvrage précédent sur la liste, mais qui ne correspond plus à la réalité quand un nouveau livre vient en remplacer un disparu pour combler un espace vide. Une foule de péripéties peut modifier le classement, le retour d'un ouvrage emprunté prenant la forme d'une nouvelle entrée sur l'inventaire : achats, confiscations, dons, pillages. Quand le duc de Bedford rachète le fonds du Louvre en 1424, le nombre total de livres est inférieur de neuf seulement à celui du dernier récolement, mais les grandes traductions commandées par Charles V ont presque toutes disparu, remplacées par des ouvrages plus communs.

Cette « librairie », logée au Louvre dans trois chambres de la tour de la Fauconnerie, est généralement considérée comme l'origine de la

LE MIROIR AUX ARCHIVES

Bibliothèque nationale de France, filiation revendiquée, lors de l'inauguration du bâtiment de Tolbiac en 1995, par la pose solennelle d'une pierre prélevée lors des fouilles du Grand Louvre dans les fondations supposées de la tour. Mais filiation semée d'accidents et de ruptures, jusqu'à un nouveau départ au département des Manuscrits de la rue de Richelieu. On connaît sa fin, la vente au duc de Bedford. Quant au *terminus a quo*, Yann Potin souligne à juste titre que Charles V ne l'a pas créée *ex nihilo*. Avant qu'il ne l'enrichisse de commandes prestigieuses, elle se composait en partie de l'héritage de ses prédécesseurs, au moins depuis Louis IX, qui avait créé une bibliothèque d'étude dans la sacristie de la Sainte-Chapelle, dont aucun inventaire n'a survécu. Le palais de la Cité construit sous le règne de Philippe le Bel comptait déjà une « tour de la librairie ». Autre indice indiscutable de la translation de manuscrits plus anciens, la présence, dans le fonds du Louvre, de douze traductions effectuées pour Philippe VI de Valois, et d'œuvres commandées par Jean le Bon, les père et grand-père de Charles V le Sage.

La librairie de Charles V est d'abord placée sous la garde de Gilles Malet, auteur du premier inventaire, 917 ouvrages recensés. Il en assurera l'entretien depuis sa nomination en 1369 jusqu'à sa mort en 1411. Ensuite, la situation se complique, car trois gardes se succèdent en sept ans, jusqu'au dernier inventaire de la liquidation, à quoi s'ajoute la question du statut patrimonial de la librairie. La distinction entre bien public et bien privé crée des conflits entre l'Hôtel, administration personnelle du roi, et la Chambre des comptes, juridiction d'État qui cherche à étendre l'inaliénabilité du Domaine foncier du roi à l'ensemble des biens mobiliers. La Chambre des comptes prend un contrôle accru sur le fonds lors du désordre engendré par la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons. C'est un cleric de la Chambre qui donne quittance à la veuve de Gilles Malet, la déchargeant d'un déficit de 188 volumes depuis le dernier récolement, causé aux trois quarts par des dons du roi. Ce document, accompagné pour chaque ouvrage de pièces justificatives, « permet donc d'appréhender l'usage politique et social des livres ».

L'idéologie gouvernant ces usages est le thème dominant, pour ne pas dire obsessionnel, de Yann Potin. « “Arcana imperii”, “secrets de l'État”, ou plus contemporaines “clefs du pouvoir”, ces

trois expressions synonymes » témoignent de « la déclinaison d'une même métonymie de la prise du pouvoir, dans l'espace d'une même pensée politique postérieure au “moment machiavélien [1]” et déployée jusqu'à nous ». « Arca », le coffre, est la racine commune du secret et de l'archive. Thésaurisation, accumulation, appropriation, les termes reviennent constamment chez l'auteur pour définir la politique royale, sans trop de distinctions entre les règnes. Des conclusions générales sont déduites de mesures prises par saint Louis, qui est un modèle de prince honoré dans l'Europe médiévale mais certainement pas une incarnation représentative de la dynastie capétienne ni des monarchies de son temps. Ainsi, Yann Potin note que Louis IX avait légué ses biens à son successeur, alors que cinquante ans auparavant son aïeul Philippe Auguste avait fait don des siens au monastère de Saint-Denis. Il en déduit que cette différence d'attitude « semble résumer de manière fugace et indiciaire une profonde redistribution au cours du siècle des rapports entre thésaurisation séculière et sacrée ». On peut penser aussi que Philippe Auguste, excommunié pour bigamie et responsable de l'interdit jeté sur son royaume, avait beaucoup à se faire pardonner s'il voulait gagner sa place au paradis, à la différence de son petit-fils. Le recours au remarquable *Saint Louis* de Jacques Le Goff aurait pu éclairer les jugements portés sur la démarche politique du souverain, le secret royal, et l'origine de la tradition administrative française. Il est cité une seule fois, à charge contre Michelet, à la fin du chapitre sur les enquêtes judiciaires de Louis IX.

Sur le contenu de cette bibliothèque du Louvre, on apprend que 76 livres sont entrés dans la première chambre entre 1373 et 1380. Cela semble fort peu comparé au tableau dressé par notre auteur de mouvements fébriles d'entrées et de sorties d'ouvrages que les inventaires peinaient à suivre, mais s'explique mieux quand le paragraphe suivant révèle que la première chambre regroupait les ouvrages politiques et historiques, les deux autres chambres étant vouées en priorité, l'une aux œuvres littéraires, l'autre à la théologie et aux sciences. « Peut-on y voir l'indice d'une volonté de conciliation culturelle, autour de la figure royale, des différents groupes sociaux qui constituent la cour ? » La question rhétorique attend à l'évidence une réponse positive. On le suit plus volontiers dans son hypothèse sur les méthodes de classement : « La bibliothèque, à l'image d'une constellation d'étoiles, serait structurée par des points nodaux qui

LE MIROIR AUX ARCHIVES

circonscriraient des nébuleuses thématiques et non pas disciplinaires. » Ce qui explique la présence de vingt-sept bibles dispersées dans toute la bibliothèque, de sept *Décades* de Tite-Live dans divers pupitres, dix exemplaires du *Sur la chevalerie* de Végèce, dix *Légende dorée*, neuf recueils des *Décrétales*, huit de l'*Histoire de Troye*, sept des *Chroniques de France...* « *Bibles, vies de saints, histoires légendaires et chroniques nationales forment une généalogie continue, qui fonde la prédestination du roi très chrétien* ». En effet, non contents de graver l'histoire dynastique dans les archives et la position de leurs cercueils dans la crypte de l'abbaye de Saint-Denis, les Capétiens se proclamaient à la fois descendants du roi Priam et de Charlemagne. En revanche, on peut ne pas approuver la méthode de Potin quand il conclut : « *Il est possible enfin que la disposition des livres au sein de la bibliothèque permette de saisir en partie une forme originale d'organisation du savoir dans le cadre d'une culture instrumentalisée entre gouvernement et représentation, entre politique et mémoire* », enchaînant à ce « possible » un « cadre » lourd de présupposés établi comme un fait.

Yann Potin avance ainsi d'hypothèse en hypothèse conforme à son postulat idéologique. Son étude minutieuse d'un matériau ardu force l'admiration, avec le regret qu'elle souffre souvent d'un tel défaut d'histoire. Au milieu du livre, un chapitre est consacré au « *coup d'État* » contre la régence de Louis d'Anjou. Démis de ses fonctions contrairement aux dernières volontés de Charles V, il s'empare d'une partie du trésor royal, dont les fameuses traductions, quelques jours avant le couronnement de son neveu Charles VI. Occasion pour l'auteur d'examiner les conflits de pouvoir autour de la succession quand l'héritier du trône est un enfant. Il évoque à ce propos « *la crise de succession dynastique provoquée par la mort de Louis X* » sans préciser que, pour la première fois dans l'histoire des Capétiens, l'enfant en question est une fille, que son oncle évincera en invoquant une loi salique exhumée pour la circonstance. Yann Potin s'intéresse surtout à la forme grammaticale « *régent le royaume* » du titre forgé à l'époque, « *un participe présent en apposition* », et à « *la substantivation de l'expression et l'institutionnalisation de la fonction* » qui feront du gouvernement de Louis d'Anjou la première « régence » officielle en France. Difficile selon lui d'admettre comme le font nombre d'historiens un abus de pouvoir de

la part du duc, car le principe de l'instantanéité de la succession n'était pas un principe acquis. Or il l'est dans les faits depuis la mort de Louis IX en Terre sainte. Son fils qui l'a suivi à la croisade ne pourra être couronné avant plusieurs mois, mais l'assemblée des barons l'autorise à émettre des documents sous son propre nom. Désormais, le règne de tous les rois de France prend pour date de départ le jour du décès de leur prédécesseur, même si leur souveraineté est jugée imparfaite jusqu'à ce qu'elle soit confirmée par le sacre.

À ces détails près, l'analyse de la crise est intéressante, car Yann Potin souligne une innovation législative appuyée sur un faisceau de textes, quand le duc veut confondre deux fonctions distinctes, la tutelle du jeune roi et la régence. Le lien avec l'objet affiché du livre ? L'absence dans le débat d'une pièce cruciale de la layette (le coffre contenant le dossier d'archives) consacrée aux successions, dont l'omission a été masquée par le système de cotation : « *Intervient ici une des propriétés fondamentales de l'archivage capétien : une sédimentation aveugle qui favorise "la fabrique de la perpétuité" et les réécritures de la mémoire monarchique.* » Yann Potin cette fois prend l'histoire à bras-le-corps et refait l'enquête dans le « *désastre archivistique* » de la layette rebaptisée ultérieurement « *Régences et majorité des rois* », un enchevêtrement de textes contradictoires dû aux hésitations successorales et aux repentirs de Charles V mourant, peut-être aussi à une falsification de certaines pièces. Pour compliquer la chose, alors que des négociations de paix avec l'Angleterre sont en cours, l'Occident chrétien se divise entre les papes d'Avignon et de Rome, le futur régent Louis d'Anjou devient l'héritier du royaume de Naples. La confusion des archives l'a fait déclarer coupable de vol par les historiens « *positivistes et républicains* » des années 1870, à l'époque où un « *gouvernement des ducs* », après le départ de Napoléon III, tentait de restaurer à la fois la monarchie française et la papauté exilée au Vatican par la jeune république italienne, souligne Yann Potin.

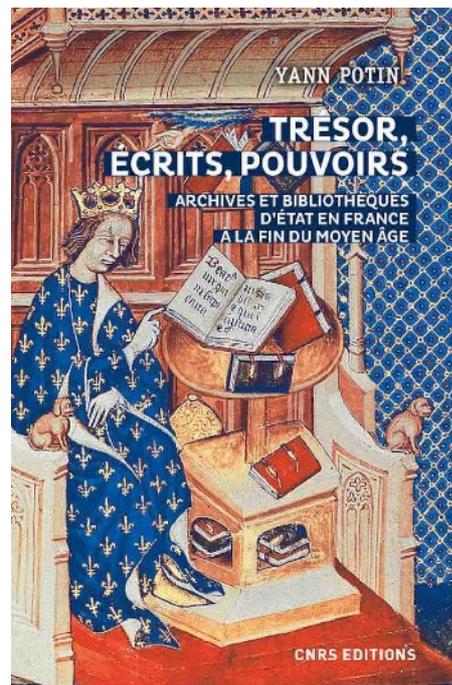
Les chapitres suivants retracent la constitution de l'État à la lumière du mode de raisonnement qui organise les archives, où sont rangés dans un ordre aléatoire ordonnances et règlements royaux, traités de mariage, testaments, élections aux sièges épiscopaux, bulles papales, actes diplomatiques... Certaines affaires ponctuelles d'importance, comme le procès des Templiers, sont classées dans des layettes à part. Quant au

LE MIROIR AUX ARCHIVES

Trésor des chartes, le fonds d'archives le plus ancien, que Yann Potin fait remonter à l'annexion du duché de Normandie en 1204, il reste le lieu de dépôt par défaut de tout nouveau type de document et comprend divers registres plus ou moins prescriptifs destinés à faciliter l'archivage et la consultation des pièces. Par sa double fonction jurisprudentielle et mémorielle, il est à la fois discours de l'État et discours sur l'État, jusqu'à sa mise en sommeil au cours du XVI^e siècle. S'ensuit alors une alternance de périodes de léthargie et de remises en ordre. Il redevient un monument au XIX^e siècle et « *le socle de son écriture de l'histoire nationale* » avec l'entrée en scène de Michelet, qui puise dans les quelque neuf cents layettes préservées du Trésor la matière des premiers volumes de son *Histoire de France*, entraînant derrière lui une génération d'historiens médiévistes.

C'est dans leur sillage que commence l'aventure des enquêtes de Louis IX, des débris de procédure exhumés puis transfigurés grâce à une édition intégrale, commencée par leur découvreur, Edgard Boutaric, et conduite à son terme par Léopold Delisle. Et Yann Potin d'entamer une déconstruction rigoureuse de la tradition historique qui, entre autres travers, contribue à alimenter « *l'idée reçue d'un dépôt d'archives central et primitif* ». Au lieu d'être disqualifiant, le caractère lacunaire des enquêtes « *représente un objet de fantasme archivistique, au risque de l'anachronisme* ». Sans parler de l'hagiographie royale renforcée par Delisle qui lit dans ces enquêtes « *la plus éclatante manifestation de l'amour de saint Louis pour la justice* » alors que, selon Olivier Guyotjeannin, l'une des autorités de Yann Potin, l'opération serait d'abord destinée à « *assurer une base aussi large que légitime à la domination du roi* ». Autre découverte majeure au sein du Trésor, le fonds des légistes de Philippe le Bel, dont nombre de documents du chancelier Guillaume de Nogaret et de son collaborateur Guillaume de Plaisians, relatifs au procès de Boniface VIII et à celui des Templiers, dépôt tenant peut-être au fait qu'il contenait des secrets majeurs de l'État plutôt que pratique courante pour les documents officiels.

Un dernier chapitre est consacré à l'architecture et à la rhétorique des divers lieux qui ont abrité le Trésor des chartes, de la Sainte-Chapelle à l'hôtel Soubise, dotés chacun à sa façon d'un caractère « sacré ». Conclusion, en France comme ailleurs



en Europe, la part la plus ancienne des archives médiévales a fait l'objet de multiples migrations de supports. Aucune des institutions nationales actuelles ne peut revendiquer une stricte continuité juridique, administrative et topographique avec sa production médiévale, le record de la stabilité étant attribué à l'Italie et à l'Angleterre.

Contrairement à notre conception patrimoniale de la conservation, transcrire, inventorier, compiler consiste d'abord à réduire et à éliminer, pour « transfigurer » les documents en recueil lisible, manipulable, donc utilisable à des fins diverses, tentation, affirme Yann Potin, qui ne cessera jamais. Ce que montre bien son « trésor de sagesse » par l'analyse des failles, tensions, translations des inventaires, c'est à quel point les méthodes de classification au fil des siècles ont pu infléchir la lecture d'un règne, voire de toute une époque, comme l'ont fait peut-être les propagandistes des rois capétiens, et assurément les historiens réinventeurs du Moyen Âge. On est parfois pris de vertige à voir comment le diable peut se loger dans les détails d'un catalogue, avant même de penser aux algorithmes qui nous gouvernent désormais. Comme nous le comprenons de mieux en mieux aujourd'hui, en pleine révolution numérique, « *le monde médiéval a été contraint de forger sa propre mémoire sur la destruction, le refoulement et l'oubli* ».

1. Pour qui s'interrogerait sur le sens de l'expression, René-Éric Dagorn fait « *Le point sur le "moment machiavélien"* » à la fin d'une recension de *L'enjeu Machiavel*.

La roue du temps

Après Surtout mais surtout ne nous dites pas comment survivre à notre folie, avec Kenzaburo Oé en 2013, et Tous Kurtz ensemble, avec Joseph Conrad en 2017, l'artiste Alain Huck fait appel à Malcolm Lowry et à Under the Volcano pour raconter une lumineuse trajectoire intérieure autour de la mise au jour des excès de l'économie occidentale. Une exposition de peinture à la galerie Skopia de Genève.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Alain Huck

Under the Volcano de Malcolm Lowry

Galerie Skopia, Genève

« Nul ne peut vivre sans être aimé » : l'assertion pourrait être reprise pour illustrer le travail d'Alain Huck (né à Vevey en 1957), lui offrir un relais, entre les dessins au graphite dits *Despedida* – un ample et pudique « adieu », montrant la découpe de la pierre comme une césure, propice et inhérente au couple –, ou soulignant l'impossible unité des relations humaines ; l'installation lumineuse d'un *Contrat social* électrifié, qui oriente le regard sur un mode différent ; les deux grands dessins aux phares blancs, intitulés *Sidérés I* et *III*, *Farolito*, nom du bar de campagne du roman de Lowry, fusains sur papier ; *Reflux V* et *II*, poudre de fusain sur papier, et les sacs de jute, *Pause*, contenant café et phrases tirées de travaux antérieurs, tels *Vite soyons heureux il le faut je le veux* (VSH), *Post Animal Beauty*, *Tentative/empreinte d'un genou*, etc., dont références et années de composition sont inscrites au bas de chaque sac de jute.

La toile de jute est un matériau simple, fruste, primitif, symbolisant le flux des matières premières qui alimente l'économie mondiale et précarise durablement les pays exploités. (Les sacs, originaires de pays producteurs de café, Éthiopie, Guatemala, Honduras, Indonésie, Mexique, Nicaragua, ont été vidés de leur contenu en Suisse.) Il y a un ready-made. S'engage une quête à contre-courant pour retrouver l'Histoire, tout en faisant vaciller ses repères. On assiste ici à la mise en exergue d'une banalité « rejouée » du quotidien, voire celle de la nécessité d'emprunter différents matériaux, différentes alternatives qui explicitent la démarche intérieure.

Au-delà de la complexité du questionnement de *Under the Volcano*, le roman de Malcolm Lowry

– occupé à relever les fractures, ou la continuité de rapports entre les sociétés occidentales et traditionnelles –, Alain Huck s'attache à montrer, avec humour parfois, ce qui se joue, se trame politiquement, socialement, humainement, partant, artistiquement, dans les enjeux prescrits par l'auteur : la mort rôde, déshumanise, qu'elle soit accidentelle ou délibérée. Avec elle, la sensation d'une fin qui se noue, quelle que soit la parade donnée. De même, exposer au cœur de l'exposition l'installation lumineuse *Du contrat social*, c'est organiser le regard, la pensée, autour d'une question cruciale qui fait partie de la vie, de la nature également, en soulignant les inégalités propres au système. La mémoire est sollicitée dans le roman, comme dans l'exposition, reprenant la roue du temps qui tourne en sens inverse, celle de la loi de la fortune, chaque élément étant une prémisse de l'abîme (une fête foraine, la roue Ferris qui tourne inlassablement, occupent l'une et l'autre une place centrale dans le roman). Le faux-semblant, voire « l'artefact », désigné comme tel par une stratégie ludique, relève du même ordre.

Tout concourt, on l'imagine, à représenter d'abord, puis à faire fructifier, la constante proximité de l'œuvre littéraire avec le réel artistique, tant personnel qu'universel. À travers cette lecture serrée, rigoureuse, apparaît un langage singulier qui trouble, interpelle le spectateur, l'obligeant à s'interroger sur ce qu'il voit. Rien n'est donné. Cette imprégnation constitue la base du travail d'Alain Huck. (Elle permet ainsi de reprendre un épisode historique qu'elle réhabilite à sa manière : on sait que *Du contrat social* fut brûlé à Genève en 1762.)

Être sous un volcan, est-ce se trouver sous l'œil d'un cyclone, avec la possible irruption d'une tempête, dont nous serions préservés, ivresse en plus ? Prometteuse perspective.

Devizoomons ! Écorces de la mémoire

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. Sixième épisode pour « rester aveugle malgré [ses] yeux ouverts »

par Nathalie Koble

Branche coupée

*Je suis aveugle malgré mes yeux ouverts
D'inquiétude me tenant sur la branche –
C'est miracle si je ne tombe à terre
Quand sans raison mon appui coupe et tranche.*

(Henri Baude)

eau de caillou

*En pressant je fais jaillir
l'huile de cailloux de rivière,
je n'ai pas peur de faillir
peu m'importe la carrière –
j'en prends devant ou derrière
j'extrais sa substance de force
par une si subtile manière
qu'il n'en reste que l'écorce*

(Henri Baude)

Pierre d'avenir

L'émeraude est une pierre verte. On en trouve de plusieurs sortes, mais la plus vertueuse est celle qui est très claire, si verte qu'elle transmet à l'air alentour sa propre couleur. Il faut la tenir en grande révérence : elle porte bonheur, rend puis-



© Gallica/BnF

sant. À qui la porte en pendentif, elle donne tempérance et art de la parole. Elle sauve des maladies qui rendent infirme, protège la vue, calme les ardeurs de la jeunesse, éloigne la foudre et la tempête. Les magiciens l'utilisent pour sonder l'avenir.

(Le Livre des pierres précieuses, qui peuvent estre trouvez selon le cours de Nature, XV^e siècle)

La première révolution scientifique et son oubli

Notre culture scientifique constitue une véritable synthèse du travail de chercheur et de polémiste mené par l'Italien Lucio Russo au cours des trente dernières années. Il s'agit de recherches dédiées à la redécouverte de la science à l'époque hellénistique, cette période qui, depuis la mort d'Alexandre en 323 av. J.-C., s'étend jusqu'à la conquête romaine de l'Égypte en 30 av. J.-C. Le mathématicien démontre que la construction linéaire de l'identité scientifique européenne de Platon jusqu'à nos jours ne va pas de soi.

par Martino Lo Bue

Lucio Russo

Notre culture scientifique.

Le monde antique en héritage

Trad. de l'italien par Antoine Houlou-Garcia

Les Belles Lettres, 236 p., 17,50 €

Pour le chercheur, il ne s'agit certes pas d'une période facile à traiter : elle est frappée d'une sorte de hiatus historique, ce qui nous reste de la Bibliothèque historique de Diodore de Sicile s'arrêtant en 301 av. J.-C. et les histoires de Polybe commençant en 221 av. J.-C. Le polémiste, de son côté, doit se battre contre un vrai refoulement collectif à l'égard de l'extraordinaire production scientifique du IV^e siècle av. J.-C. qui a systématiquement occulté l'influence exercée par des scientifiques comme Archimède de Syracuse, Hérophile de Chalcédoine, et même Euclide d'Alexandrie, sur les protagonistes de la renaissance scientifique des XVI^e et XVII^e siècles. Cette dernière, du fait de cet oubli, a pu être considérée comme la première et unique révolution scientifique de l'histoire.

L'enquête de Lucio Russo, professeur de mathématiques à l'université de Rome, a commencé avec *La révolution oubliée* (1996), livre consacré à l'essor de la science hellénistique et qui attend encore sa traduction française. Russo y articulait déjà une critique à l'endroit d'une histoire des sciences ayant systématiquement ignoré cette première révolution scientifique, pratiquant un court-circuit entre l'esprit préscientifique de l'époque classique et la régression des études en sciences naturelles caractérisant la période qui suit la conquête romaine. Les travaux de Russo se sont poursuivis avec plusieurs articles et livres

dédiés à la révélation d'aspects négligés de la géographie ptolémaïque et de la théorie des marées, notamment chez Ératosthène, ainsi qu'à la mise en avant de l'extrême modernité de la méthode démonstrative d'Euclide.

Le présent volume contient la traduction de quelques chapitres des travaux mentionnés plus haut, ainsi que des parties écrites spécialement pour cette édition, ce qui en fait une œuvre originale et autonome, une sorte de *summa* des travaux qui l'ont précédé. S'appuyant sur une bibliographie imposante, la première partie détaille le développement de quelques idées dans le domaine astronomique, dont la théorie héliocentrique avec son initiateur moderne, Copernic, et la théorie des marées, en lien avec la gravitation, étroitement liée au nom de Newton. Pour chacun de ces thèmes, l'auteur tient à montrer à quel point certains concepts, tel celui de la sphéricité de la terre, sont anciens, mais surtout qu'il s'agit d'idées qui furent développées et approfondies à l'époque hellénistique, selon une méthode rigoureuse s'appuyant sur les mathématiques et sur des observations empiriques, tout à fait comparable à la méthode scientifique moderne. Le lecteur pourra suivre, par exemple, la route qui mène de l'image d'une terre sphérique suspendue dans le vide d'Anaximandre de Milet (VI^e siècle av. J.-C.) à Aristote et sa formulation de la gravitation comme tendance de certains corps à se déplacer vers leur lieu naturel.

Il est courant de passer directement d'Aristote aux modernes (Galilée, Kepler, Newton), qui auraient été les inventeurs de l'attraction universelle entre les corps dotés de masse. Ici, on trouvera une histoire fort différente qui, passant par la démonstration de la sphéricité des océans donnée

UNE RÉVOLUTION SCIENTIFIQUE OUBLIÉE

par Archimède dans *Des corps flottants*, nous mène à lire des passages de Plutarque évoquant la pesanteur comme attraction exercée par le centre géométrique (aujourd'hui « centre de gravité ») de tous les corps, jusqu'à un extrait des *Questions naturelles* de Sénèque, où Russo voit la source d'une des scholies dites « classiques » de Newton.

Lucio Russo recherche aussi le moment de l'histoire où a eu lieu l'effacement de l'influence antique : en ce qui concerne l'héliocentrisme, il cite plusieurs œuvres du XVII^e siècle qui traitent de cette théorie, l'associant naturellement à Aristarque de Samos. Ce n'est donc qu'à partir du XVIII^e siècle, soit deux siècles après le *De revolutionibus orbium coelestium* de Copernic, que l'idée devient copernicienne et donc moderne. Il en est de même pour l'atomisme grec, pour lequel de grands historiens des sciences comme Koyré ont nié toute continuité avec celui des modernes. Russo nous montre, au contraire, l'influence exercée par une ligne de pensée remontant à l'Antiquité sur les pères modernes de la théorie cinétique, Boyle et Maxwell entre autres. Pour ce faire, il s'appuie sur des citations qui, d'Épicure à Lucrèce en passant par Plutarque, montrent que l'idée d'une relation entre vitesse des atomes et sensation thermique – idée habituellement considérée comme « moderne » – était bien enracinée dans la pensée classique.

Dans les deux derniers chapitres de la première partie du livre, Russo nous propose une synthèse assez ambitieuse de son travail d'historien, et par moments c'est bien le polémiste qui prend le relais. Il s'agit d'identifier les mécanismes et les causes de l'oubli de ce que l'auteur identifie comme la première révolution scientifique.

Marcello Cini, physicien connu en France pour sa participation au recueil d'essais (*Auto*)critique de la science dirigé par Jean-Marc Lévy-Leblond et Alain Jaubert en 1973, ébauche une explication dans l'introduction à la première édition de *La révolution oubliée* de Russo. Selon lui, notre époque s'appuie sur la foi dans l'innovation scientifique comme antidote à la décadence ; cette croyance pourrait difficilement survivre à la conscience de la non-unicité de notre révolution scientifique.

Russo, aujourd'hui, s'en prend surtout au mythe des « racines ». La construction d'une identité

européenne fondée sur une narration continue qui prendrait ses origines dans l'Athènes de Platon et arriverait jusqu'aujourd'hui s'appuie sur une réécriture visant à donner une cohérence et une continuité à un processus qui a été au contraire discontinu, aléatoire et arbitraire, plein d'oublis, de redécouvertes partielles et de traductions.

Tout cela est en partie dû au fait que le néoplatonisme, comme l'ont montré Baxandall et Koyré, a été le moteur philosophique de la Renaissance et de la révolution scientifique moderne. Le conflit mis en scène par Galilée dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* a comme acteurs le platonisme et l'aristotélisme qui lui étaient contemporains. L'histoire des sciences de l'Antiquité interprétée par les savants du XVII^e et du XVIII^e siècle a propagé une image anachronique, dans laquelle des scientifiques bien postérieurs à Platon, tels qu'Archimède ou Euclide, ont été assimilés abusivement à la pensée platonicienne. De la même façon, des critiques formulées à l'encontre de l'aristotélisme, déjà esquissées par Aristote lui-même et développées par son élève Théophraste, ont pu être présentées comme l'apanage de la modernité.

Or, s'il est vrai, comme l'a écrit François Jullien, que l'on doit à Platon l'introduction d'un lien, propre à la culture grecque puis européenne, entre mathématiques, philosophie et sciences naturelles, il est également vrai que cette rupture épistémologique a eu une histoire, une évolution, au cours des quatre siècles qui suivirent Platon et dont les modernes ont perdu la mémoire. Russo nous montre qu'un scientifique comme Euclide n'aurait jamais accepté l'opposition platonicienne entre diagonale « en soi » et diagonale tracée (*République*, 510 sq.), l'axiomatisation (le côté formel, théorique) euclidienne étant inséparable de la construction de figures géométriques réelles que l'on peut tracer à la règle et au compas.

En lisant Russo, on s'aperçoit que cette machine de guerre philosophique qui se basait sur le platonisme et que la science moderne a utilisée pour conquérir sa légitimité, voire son hégémonie, a été à l'origine d'un grave malentendu ; la prétendue universalité des mathématiques les a emprisonnées, avec la physique et les sciences exactes, dans un statut anhistorique. On a pu, de cette façon, ignorer qu'elles ne représentaient qu'une des approches possibles de la connaissance scientifique, et que leur origine a été, au contraire, historique et géographique, dans l'Alexandrie du IV^e et du III^e siècle av. J.-C. On n'est pas loin des



Archimède, par Domenico Fetti (1620)

UNE RÉVOLUTION SCIENTIFIQUE OUBLIÉE

conclusions auxquelles arrivait Karine Chemla, historienne des mathématiques chinoises et comparatiste, dans un article fameux au titre éloquent d'« Alexandrie était à Alexandrie » (*Alliage*, n° 24-25, 1995), où elle mettait en valeur la spécificité, très méditerranéenne, d'une mathématique grecque développée en Égypte.

Admettre que la formulation d'un problème scientifique appartient à une période déterminée impose une redéfinition radicale de la notion d'influence dans l'histoire des sciences, nous amenant à établir un lien généalogique chaque fois que l'on trouve un problème formulé de la même façon à des époques et en des lieux différents. Par exemple, Darwin, dans la quatrième édition de *L'origine des espèces*, admet qu'un aspect de sa théorie a été anticipé par Aristote (« *shadowed froth* », écrit-il).

Cet exemple nous mène aux arguments que le Russo polémiste décline dans la dernière partie du livre, où il s'attache aux conséquences que l'oubli de la science hellénistique a eues sur la culture actuelle. Une première conséquence est l'association entre études classiques et disciplines philosophiques et littéraires qui, éclipsant la science grecque, a favorisé une séparation artificielle entre les « deux cultures », l'une scientifique, l'autre humaniste, qui n'a pas fini d'être

préjudiciable aux parcours pédagogiques, de l'école primaire à l'université.

Une autre conséquence est la tendance, dans l'enseignement comme dans la vulgarisation, à utiliser de plus en plus des arguments d'autorité pour soutenir des acquis scientifiques, au lieu de suivre la voie de la méthode démonstrative telle qu'elle était systématiquement pratiquée par les scientifiques de l'époque hellénistique. Le lecteur pourra se pencher sur l'élégante preuve expérimentale que Straton de Lampsaque utilisait au III^e siècle av. J.-C. pour démontrer l'accélération des corps en chute libre, et la comparer avec les arguments figurant dans n'importe quel manuel de physique employé dans nos collèges et lycées. Cela a été, selon Russo, l'une des causes de la crise du rôle des sciences dans notre société et d'une méfiance généralisée ; le manque de communication entre scientifiques et public lors de l'actuelle pandémie n'en est qu'une macabre parodie.

Livre qui nous pousse à réfléchir sur la fragilité de toute conquête intellectuelle et sur les mécanismes, toujours présents, pouvant faire plonger dans l'oubli des connaissances ayant pu apparaître comme acquises, *Notre culture scientifique* est une œuvre à même d'alimenter des débats sur des thèmes controversés qui devraient être abordés plus souvent et de façon ouverte auprès de tout public.

Qu'est-ce qu'un personnage de fiction ?

Malgré les magnifiques exercices de pensée de Pierre Bayard et les incursions répétées de Gérard Genette dans le registre humoristique, le genre de la fiction théorique semble bien conforme à l'esprit de sérieux qui s'est abattu sur la théorie littéraire depuis son entrée dans le champ des sciences exactes. On ne cachera donc pas son plaisir à l'invitation proposée par Françoise Lavocat à venir visiter dans Les personnages rêvent aussi le système solaire imaginaire de la planète « Fiction » et sa capitale, « Shadavar », pour aborder dans une forme enlevée et ludique des questions aussi austères que l'ontologie de la fiction et la sémantique des mondes possibles.

par Alexandre Gefen

Françoise Lavocat

Les personnages rêvent aussi

Hermann, coll. « Fictions pensantes »

278 p., 24 €

Qu'elle est loin, l'heure où la philosophie de la littérature se faisait par des dialogues en enfer, des correspondances entre princesses, des allégories bucoliques ou des jugements émis par des muses ! Si elle s'est faite la théoricienne de la frontière controversée entre fiction et récit sérieux donnée comme une garantie de la solidité de nos savoirs (*Fait et fiction*, Seuil, 2016), l'auteure, professeure de littérature générale et comparée, n'hésite pas quant à elle à recourir au procédé du voyage philosophique et aux délices de l'allégorie pour nous proposer une réflexion sur une question qui nous tient autant à cœur que les existences des héros romanesques qui peuplent nos mémoires : la nature des personnages de fiction.

À la manière dont, par ce qu'on appelle des métalepses, les personnages de *La rose pourpre du Caire* ou des merveilleux romans de Jasper Fforde percent l'écran, changent de niveau narratif et viennent produire un métadiscours sur les fictions dont ils sont sortis, ce sont des personnages qui viennent ici réfléchir sur la question théorique des personnages. La « *jalousie des personnages fictifs* » est l'occasion de débattre du statut particulier des personnages historiques dans la fiction à travers un « *jury ontologique* », le « *Chiméramètre* ». Tandis que certains

viennent en musant réfléchir à la mort possible de leurs auteurs sans le détour de pesantes analyses des théories de Roland Barthes, que d'autres s'intéressent à ces phénomènes littéraires que sont la « non-fiction » et les « fanfictions » ou que d'autres encore viennent réfléchir aux bénéfices psychologiques de la lecture sans le lourd vocabulaire des sciences cognitives, nous abordons allégrement et sans presque nous en rendre compte le problème de la valeur, de l'interprétation, de l'auctorialité.

Malicieux jusqu'à l'étourdissement, prenant le risque de se mêler à nos débats les plus brûlants (« *Le canon, le patrimoine littéraire et artistique ne renferment aucun texte qui n'offense pas les normes actuelles en matière de respect des croyances religieuses, de représentation de la diversité culturelle, des genres et des minorités* », note Françoise Lavocat avant de regretter « *le temps où l'art et la littérature étaient évalués à l'aune de leur transgression* »), le dispositif proposé par l'auteure offre de délicieux détours : comment mieux comprendre, par exemple, les *fake news* qu'en les comparant aux miracles des « convulsionnaires » de Saint-Médard ?

Inclassable, le livre donne de la chair à tous les débats qui animent la critique littéraire moderne, prouvant en une seule fois que, contrairement à ce qu'annonçait Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie* (Seuil, 1998), la théorie n'est pas morte et qu'elle peut même nourrir nos débats culturels contemporains. On pourra recourir à la liste des personnages donnée à la fin du voyage pour les retrouver dans leur monde d'origine avant transfert « transfictionnel » et se



**QU'EST-CE QU'UN PERSONNAGE
DE FICTION ?**

*Mia Farrow dans « La Rose pourpre du Caire »
de Woody Allen (1985) © D.R.*

plonger dans la bibliographie finale renvoyant aux essais théoriques dont les thèses sont fictionnalisées pour approfondir si nécessaire le débat. Considéré comme l'annexe ludique d'un long ouvrage théorique potentiel ou comme un petit

chef-d'œuvre d'humour autonome, le projet emporte l'adhésion et touchera autant les visiteurs assidus de fabula.org que ceux que le jargon critique indispose : pour parler de la fiction, il n'y a pas mieux que la fiction.

Fictions théoriques

Voici deux livres qui posent de manière originale les problèmes de la fiction. Dans Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?, Pierre Bayard poursuit ses enquêtes sur les nocces de la fiction et de la réalité, les livres qu'on n'a pas lus et les histoires contrefactuelles. Cette fois, ce sont les récits soi-disant authentiques qui sont la source d'une réflexion sur le bidonnage littéraire. Dans Représentations factuelles, Frédéric Pouillaude s'intéresse à ce qui n'est pas fictionnel : documentaires, témoignages, reportages.

par Pascal Engel

Pierre Bayard

*Comment parler des faits
qui ne se sont pas produits ?*

Minuit, 173 p., 16,50 €

Frédéric Pouillaude

Représentations factuelles

Cerf, 483 p., 24 €

De l'*Histoire véritable* de Lucien aux *Aventures du baron de Münchhausen*, en passant par *Le chat botté* et *Les voyages de Gulliver*, les romans picaresques et *Tartarin*, la littérature ne manque pas de vrais-faux récits de menteurs éhontés, de petits tailleurs qui prétendent en avoir tué sept d'un coup, sans parler des monstres chez qui la réalité dépasse la fiction, comme P. T. Barnum, Rafael Trujillo ou Donald Trump. Mais ce n'est pas de ce type d'affabulateurs que parle ici Pierre Bayard. Ses sujets sont des auteurs qui se veulent sérieux et factuels, qu'ils nous livrent leurs mémoires ou leurs récits de voyage, ou des journalistes, et qui, à un degré ou un autre, travestissent leurs récits, les embellissent ou rêvent complètement les événements qu'ils prétendent raconter.

Les cibles sont Misha De Fonseca et ses pseudo aventures à la Romulus et Rémus avec les loups, Chateaubriand et ses prétendues aventures américaines, Steinbeck et ses soi-disant voyages solitaires avec son caniche Charley, Freud et ses reconstructions de souvenirs d'enfance de Léonard de Vinci, Saint-John Perse et ses autobiographies rêvées, Maria Antonietta Macciocchi et sa Chine imaginaire, les récits contradictoires des multiples témoins dans le meurtre de Kitty Genovese,

le canular martien d'Orson Welles, l'évasion du goulag de Rawicz et sa traversée douteuse de l'Asie, et la construction par Arendt d'un Eichmann banal et bureaucrate alors qu'il était un nazi affirmé. Marco Polo aurait été trop convenu, mais Marthe Robin et l'affaire de l'Observatoire n'auraient pas déparé ce lot.

En racontant avec humour ces mélanges d'impostures, de mythomanies, de dissimulations et d'épisodes de dissonance cognitive, Pierre Bayard montre comment on affabule, on recompose, on toilette les récits pour les embellir et s'embellir soi-même. La morale de ces arrangements avec la réalité est double : nous avons besoin de ces reconstructions, et il est vain de chercher à tracer à la serpe une frontière entre réalité et fiction. La notion même de *fake news* et de post-vérité, nous dit Pierre Bayard, est absurde, car elle méconnaît le fonctionnement de nos esprits, qui fabrique des fables. Il se moque de Fontenelle et de son culte naïf de la vérité : « *on commença par faire des livres, et puis on consulta l'orfèvre* ».

Mais faut-il faire des livres quand un clown dangereux accède au pouvoir et raconte n'importe quoi ? Faut-il admirer la capacité humaine à faire des récits quand des dictateurs travestissent la réalité et enferment ou tuent des innocents au nom de leurs propres mensonges ? Samuel Johnson disait, par la bouche de Boswell : « *La valeur d'une histoire dépend de sa vérité. Une histoire est l'image d'un individu ou de la nature humaine en général ; si elle est fausse elle n'est une image de rien du tout.* » Ce credo classique n'est plus le nôtre. Mais ne sommes-nous pas devenus tellement amateurs de fictions que cet idéal finit par devenir admirable ?

FICTIONS THÉORIQUES

Ce dossier s'épaissit si l'on se tourne, comme Frédéric Pouillaude, vers les œuvres qui visent à ne pas être fictionnelles. Quand on parcourt les rayons des librairies, il y a de plus en plus souvent une section intitulée « non-fiction », qui recouvre aussi bien des témoignages que des documents, des reportages et des biographies. Ces œuvres ont acquis une position dominante dans notre culture. Elles sont supposées, à des degrés divers, valoir comme « représentations factuelles ». Elles visent toutes à représenter des choses extérieures à l'espace de l'œuvre et à ne pas relever de l'imagination. C'est une catégorie extrêmement variée et problématique, qui recouvre des médias très distincts – photographies, images, livres, cinéma, performances théâtrales, danse, bandes dessinées – mais qui, très souvent, vise à représenter une réalité tragique : guerres, génocides, massacres, maladies, pauvreté, et le lot de la douleur humaine.

Ces types d'œuvres sont aussi supposées à la fois être « artistiques » et « documentaires », donc relever à la fois de normes de représentations associées à des valeurs esthétiques et de normes relatives à la véracité et à la vérité. Le débat est connu au sujet de la photographie, mais aussi du cinéma, qui fut lancé de manière provocante par Roger Scruton (qui n'avait manifestement pas lu [André Bazin](#)) : si la photographie est seulement enregistrement ou reproduction du réel, comment peut-elle représenter quoi que ce soit qui puisse avoir un sens, et par là avoir une visée artistique ? Inversement, si les documentaires ont une visée artistique, comment peuvent-ils vraiment documenter et dire le réel ? Les structuralistes post-barthésiens, qui ne voient que des « effets de réel » dans ces proses ou performances, les derridiens qui ne voient pas de frontière entre métaphore et discours descriptif, seront ravis de ranger toutes ces œuvres dans la littérature, ce qui leur permettra d'éviter les tourments d'avoir à ne pas mentir, ou d'essayer de donner les critères de la différence entre fiction et non-fiction.

Le livre de Frédéric Pouillaude est à cet égard très utile. Il retrace dans le détail ces discussions, avec une connaissance experte de la philosophie et de la critique esthétique. Il réévalue les discussions philosophiques sur la nature de la fiction, en traitant de nombreux médias : photos comme celles de Walker Evans, cinéma, comme celui de Jean Rouch, performances théâtrales narratives ou visuelles, reportages comme *De sang-froid* de



En 1938, Orson Welles annonce une invasion extraterrestre, en adaptant à la radio « La Guerre des mondes » de H.G. Wells © CC/The Granger Collection.

Truman Capote ou *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère, ou textes venant de la « littérature de témoignage », devenue envahissante. Frédéric Pouillaude rejette aussi bien l'idée d'une « transparence » du médium photographique ou filmique que l'idée qu'il n'y ait pas de partage net entre les représentations factuelles et les représentations fictionnelles, ou que le critère de leur distinction soit seulement pragmatique et relatif aux intentions de l'auteur. Pourtant, il soutient que la représentation est « une praxis globale », qui a des composantes sociales et que les œuvres « factuelles » sont à la fois « miroir » et « fenêtre ». Mais il laisse indécise la réponse à la question de savoir jusqu'à quel point elles sont miroir ou fenêtre. S'ensuit-il, demande-t-il en conclusion, que l'on puisse parler de formes d'art « réalistes » au sens ontologique où ce type d'œuvres décriraient une réalité indépendante de la représentation que nous en donnons ? Rien n'est moins sûr, notamment si l'on considère que ce livre, même s'il détaille toutes sortes de sens de la notion de représentation et de ses modes factuels, ne discute pas la notion de vérité, et encore moins celle de fait. Il suggère *in fine* que, si réalisme il y a, ce serait plutôt un réalisme du type de ceux que proposent des philosophes comme Jocelyn Benoist ou Quentin Meillassoux. Mais voilà qui n'aide guère, comme il l'admet. On ne peut que s'accorder avec lui.

Si l'on entend vraiment tracer une frontière entre fiction et non-fiction, peut-on réellement faire l'économie d'une réhabilitation plus franche des notions de vérité et de référence et d'une ontologie de la fiction ?

Apprendre à lire

Le mot « herméneutique » a fini par désigner une philosophie particulière, ce qui a conduit ceux qui ne se reconnaissaient pas dans cette doctrine à chercher ailleurs ce qu'ils auraient pu trouver là. Plutôt que de défendre telle ou telle conception, Denis Thouard s'attache à faire sentir la diversité et la richesse des démarches que cette notion peut recouvrir.

par Marc Lebiez

Denis Thouard
Herméneutiques contemporaines
 Hermann, 372 p., 35 €

Le verbe grec *hermèneuein* désigne le fait d'exprimer sa pensée par la parole ; le nom *hermènéia* s'applique donc à toute expression d'une pensée et peut être traduit par « explication ». C'est seulement par extension que l'*hermèneus* peut être l'interprète, au double sens où, dans l'*Ion* de Platon, le poète est le porte-parole de poèmes composés en réalité par les dieux, et où le chanteur est lui-même interprète du poète. Une évolution comparable s'est produite avec l'usage du mot « herméneutique » en philosophie. Quand Aristote fait d'*hermènéia* le titre du deuxième volume de l'*Organon*, son grand traité de logique, il va expliquer ce qu'il en est des relations entre les mots et les choses, ainsi que des énoncés vrais et faux.

Si l'on s'en tenait là, on verrait dans l'herméneutique une partie essentielle de toute philosophie. Or les choses ont évolué, d'abord avec le stoïcisme puis face aux textes sacrés juifs et chrétiens. Est en effet venue l'idée que ces textes devaient avoir, derrière leur sens manifeste, un sens caché qu'il revenait au travail herméneutique de tirer au clair. Tel fut le programme de l'exégèse biblique, que Luther devait vivement contester. C'est dans un tel contexte que s'est développé un courant philosophique particulier issu des cours d'herméneutique de Schleiermacher, un théologien contemporain de Hegel, marqué par le romantisme allemand.

Depuis une douzaine d'années, Denis Thouard a consacré de nombreux ouvrages à l'herméneutique, dont plusieurs publiés par ces Presses uni-

versitaires du Septentrion chères aux disciples de Jean Bollack. Lui-même toutefois se caractérise moins comme helléniste que par sa double culture franco-allemande. En effet, ce directeur de recherche au CNRS exerce à la fois à Paris, dans le cadre de l'EHESS, et à Berlin, dans celui de cette institution franco-allemande qu'est le Centre Marc Bloch. Passant régulièrement d'une capitale à l'autre, pratiquant également les deux langues, il s'est donné les moyens de porter un regard extérieur sur les deux côtés. Cela fait de lui un penseur européen, chose précieuse qu'il a bien mise en valeur [à propos de Benjamin Constant](#). En s'attachant cette fois à mettre en valeur la richesse de l'herméneutique contemporaine, il franchit allègrement des frontières nationales dont, même en leur discipline, les philosophes doivent constater l'étonnante persistance.

Dans la vision française de la philosophie allemande, persiste une opposition binaire entre une droite incarnée par Heidegger et une gauche représentée par la « théorie critique » de l'école de Francfort. Il arrive certes qu'on sorte de la caricature et qu'on voie en Heidegger autre chose qu'un génie supérieur à toute la tradition philosophique ou qu'un minable agitateur nazi. Il arrive aussi que l'on se lasse de la bonne parole francfortoise et que l'on ironise sur les engagements politiques d'Adorno, de [Habermas](#) ou d'[Axel Honneth](#), voire sur le sérieux philosophique d'une démarche à ce point attirée par la sociologie. Les éditeurs commencent à s'intéresser à une figure comme celle de [Hans Blumenberg](#), mort presque inconnu il y a un quart de siècle, au milieu d'[une pile d'inédits](#). Quant à Josef Simon ou Dieter Henrich, leurs noms mêmes ne sont encore connus que des spécialistes. Il est donc bon que Thouard leur consacre des études, au même titre qu'à [Carlo Ginzburg](#), Paul Ricœur ou Charles Taylor, un Québécois

APPRENDRE À LIRE

anglophone. La plupart de ces auteurs sont nés entre les deux guerres et le temps a suffisamment coulé pour que l'importance de leurs travaux puisse être évaluée. Ce livre vaut donc déjà par l'élargissement des perspectives qu'il propose.

On appréciera aussi le chapitre consacré à « Heidegger et la poésie sombre des *Cahiers noirs* ». Voilà une quarantaine de pages qui, sur [cette question sensible](#), vont à l'essentiel et sonnent juste. Denis Thouard s'était engagé à ne traiter que d'auteurs « *suffisamment récents pour qu'un contact avec notre présent ait eu lieu* » ; Heidegger est certes mort en 1976, mais la publication des *Cahiers noirs* est un événement politico-philosophique assurément contemporain de nos débats actuels. S'il y a anachronisme, il a été voulu par celui qui a exigé que ces *Cahiers* fussent la conclusion de ses œuvres complètes, leur couronnement. Il y avait là de sa part une « *ambition herméneutique claire* », certes, mais l'herméneutique, en l'occurrence, est encore plus nettement du côté de celui qui interprète cette démarche heideggérienne.

Et le propos de Thouard est bien plus éclairant que ceux sur une prétendue introduction du nazisme en philosophie, lesquels ont le gros défaut de réduire Heidegger à un *minus habens* admiratif de la grandeur intellectuelle d'un Alfred Rosenberg. C'est ne pas percevoir le gigantesque mépris pour les chemises brunes que manifestait le randonneur de la Forêt-Noire. On a cru que parler à son propos d'un « antisémitisme métaphysique » relevait d'une atténuation de sa virulence. Bien au contraire, c'est, chez un penseur aussi épris de radicalité, une position superlative. Denis Thouard a raison d'employer le mot « mégalomanie » : Heidegger se considérait effectivement comme un des rares géants de l'humanité et le « tournant » qu'il appelait de ses vœux devait être un « *nouveau commencement* », concurrent de celui des Grecs, « *dont les Allemands seraient les initiateurs* ». Mettons, quelque chose qui aurait eu l'importance d'un mouvement comme la Renaissance. Il a cru quelque temps que la « révolution national-socialiste » répondrait à son attente et puis il a déchanté : ce régime de médiocres ne pensait qu'à exterminer les juifs – ce qu'ils appelaient « racisme biologique » auquel il jugeait indigne de lui de se rallier. La « *séduction démoniaque* » exercée par Heidegger s'explique aussi par sa radicalité ; elle choque

dans le champ politique, elle a contribué à son succès en philosophie.

En contrepartie à la « poésie sombre » de celui qui fit de Hölderlin le penseur par excellence de la « sortie de la métaphysique », Denis Thouard conclut son livre sur un des plus pertinents critiques de Heidegger : Jean Bollack, lecteur lui aussi de poètes, et d'abord de Paul Celan dont il fut l'ami. Et l'on comprend alors d'où lui vient cette herméneutique à laquelle notre auteur se consacre avec cette constance.

On avait pu s'étonner de voir apparaître dans un chapitre inaugural intitulé « Herméneutique et sciences humaines », outre celui, attendu, de Schleiermacher, les noms d'August Boeckh et de Friedrich August Wolf, en lesquels on peut voir les fondateurs de la philologie grecque, au début du XIX^e siècle. C'est que la philologie a fourni à l'herméneutique son « *modèle textuel* », qui pourrait bien être confronté à une « *restriction critique* » de ses usages, dès lors que l'on passerait du livre imprimé à l'écran, rupture peut-être aussi lourde de conséquences qu'avait été le passage du codex manuscrit à l'imprimé. Malgré ces critiques récurrentes, on peut considérer que, s'agissant tout au moins de ce que les Français appellent sciences humaines, « *le texte comme méthode et catégorie de pensée demeure irremplaçable* ». Ce livre se déploie dans l'éventail qu'ouvrent ces questions.

Il serait vain de prétendre résumer en quelques lignes les six études centrales, car leur vertu première est de faire sentir combien peuvent diverger des auteurs contemporains tous susceptibles de relever du champ herméneutique. On se contentera donc d'un rapide survol destiné seulement à susciter l'appétit. Celles consacrées aux signes et à la lisibilité s'ouvrent avec un historien comme Carlo Ginzburg, qui marque sa « *défiance de la théorie* » et « *opère à rebours d'une histoire philosophique de la philosophie* ». On passe ensuite à Josef Simon qui « *assume le caractère premier de la médiation des signes* » et peut ainsi être rattaché aux philosophies du « tournant linguistique ». De la pensée de Blumenberg, dont les récentes éditions et traductions font chaque année mesurer un peu mieux la richesse et la diversité, Denis Thouard retient ici *La lisibilité du monde*, dont le titre suffit à dire l'enjeu herméneutique. Il n'est pas faux que cet auteur ne se lise pas aisément. Sans doute peut-on parler d'un « *échec de ce livre* », échec dont on peut effectivement se demander s'il est une



Le philosophe allemand Jürgen Habermas (2007)
© CC/Wolfram Huke

APPRENDRE À LIRE

« conséquence de la philologisation ». La question se pose d'ailleurs à propos de toute l'œuvre de ce philosophe qui a laissé à sa mort un grand nombre de livres achevés qu'il n'avait même pas tenté de publier.

L'autre grande série d'études porte pour titre « Subjectivités », car « l'identité s'impose comme un thème central de l'herméneutique ». De fait, on est sur un autre terrain que précédemment. Étudiant de près son « *herméneutique du je suis* », Denis Thouard inscrit Ricœur dans le « courant spirituel » qu'il voit aller « de saint François de Sales à Fénelon » avec des reprises chez « Maine de Biran ou Jankélévitch ». Ne peut-on voir cette lignée se prolonger jusqu'à lui-même ? Quoique discrètes, les allusions à Fénelon sont assez fréquentes chez lui pour que l'on soit tenté d'y voir un fil conducteur de sa réflexion. Quand il présente Charles Taylor, il in-

siste sur sa grande lisibilité – à la différence de Blumenberg qui lui est comparable sur d'autres points. Dans son « *récit de la genèse de l'identité moderne* », Taylor définit l'homme comme « *animal s'interprétant lui-même* », ce qui est assurément placer l'interprétation au centre de la réflexion.

Concluons cette vue rapide et cavalière d'un livre d'une grande richesse avec le chapitre consacré à Dieter Henrich, chez qui la dimension herméneutique de la réflexion ne saute pas aux yeux, encore qu'il se soit montré un lecteur attentif de l'idéalisme allemand et de [Beckett](#). Le rapprochement peut relever de cet humour de qui cherche à penser les diverses fins proclamées par Hegel. À qui l'herméneutique se confrontait déjà du temps de Schleiermacher.

Les livres familiers

Dans Inépuisables, Vivian Gornick, autrice et critique littéraire américaine, relit des œuvres (D. H. Lawrence, Colette, Natalia Ginzburg...) qui l'ont accompagnée depuis sa jeunesse, et dévoile ses contradictions de lectrice à travers les époques. L'occasion de fondre ensemble la lecture et l'écriture, et d'exprimer poétiquement le passage du temps.

par Eugénie Bourlet

Vivian Gornick

Inépuisables. Notes de (re)lectures

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Laetitia Devaux

Rivages, 196 p., 20 €

Dans les premières pages de *L'amant*, la narratrice, observant ses traits, découvre qu'un événement l'a marquée jusque dans sa chair : « *Au contraire d'en être effrayée, j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture.* » Sur sa figure transparait limpide le livre de sa vie, dont les soubresauts deviennent des chapitres constitutifs, des ridules du temps. Chez Marguerite Duras, voir son visage gravé ouvre un livre intérieur ; pour [Vivian Gornick](#), rouvrir des livres familiers révèle, grâce à des impressions nouvelles, à quel point elle a changé.

Quelles sont les lectures que Vivian Gornick raconte dans *Inépuisables* ? Duras, justement, mais aussi D. H. Lawrence, Colette, Elizabeth Bowen, A. B. Yehoshua, [Natalia Ginzburg](#), [Doris Lessing](#)... Parfois, leur découverte a constitué un bouleversement, d'autres fois, elle a soulevé un sentiment d'étrangeté, d'incompréhension. En ouvrant une nouvelle fois ces œuvres fétiches, Vivian Gornick les lit différemment, s'identifie à d'autres personnages et à leurs trajectoires, remarque d'autres passages. À plusieurs années d'intervalle, ses notes de lecture se différencient pour renvoyer singulièrement l'image de son parcours et de ses propres questionnements. Chaque lecture marque, comme les cernes sur la souche d'un arbre, un arrêt dans la chronologie, soulignant l'évolution de Vivian Gornick dans la conscience qu'elle a d'elle-même.

Au détour de pages qu'elle connaît, Vivian Gornick chemine avant tout en elle-même, et dé-

couvre que sa personnalité évolue. Lorsqu'elle relit *Amants et fils* « à son grand âge » et nous en restitue l'histoire, c'est le personnage de Paul, et non plus celui de ses amantes, Miriam ou Clara, qui la renvoie à sa propre intériorité : « *Il ne rêvait que de légèreté. Pourtant, lui aussi pleure dans le désert, la tête envahie dans le chaos, en ce qu'il est une créature sensible mais incapable de verbaliser, faute du vocabulaire nécessaire, une existence sans joie. (Où suis-je, moi-même, dans tout ça ?)* »

Le fil autobiographique et les livres racontés sont entrelacés, à coups d'incidentes, de confessions et de souvenirs qui remontent à la surface des pensées conscientes de la narratrice grâce à la lecture. Et ses ambivalences la conduisent à s'adresser directement à ses auteurs chéris et à leurs paradoxes (les siens) : « *Qui à part Colette aurait pu dresser un tel portrait – comme de l'acide sur du zinc – d'une femme qui contemple l'enfer réservé aux femmes ? Et qui à part Colette aurait pu le rater à ce point ? Pourquoi, me trouvais-je à lui demander, n'as-tu pas donné un sens plus vaste à tout cela ? J'avais de toi l'incomparable vision d'une femme intelligence aux prises avec l'obsession romantique, et je me suis trompée* ». La jeune Vivian Gornick, romantique, voyait à l'ombre de Colette la passion érotique comme une fin. La Vivian Gornick devenue journaliste féministe aux côtés des mouvements de libération de la fin des années 1960 a relativisé la puissance d'achèvement du désir. Alors, elle admet sans peine ses revirements, et note sa prise de distance à l'égard de ce qu'en écrit Colette.

L'exercice de relecture que nous livre *Inépuisables* ne relève pas de l'*ego trip* : si l'on apprend évidemment d'une lecture psychologisante, voire psychanalytique, des œuvres citées, leurs réceptions se distinguent aussi à l'aune des évolutions de la société. Colette et Doris Lessing (dont le

LES LIVRES FAMILIERS

Carnet d'or « s'assimilait aux Saintes Écritures ») ont fait partie des lectures formatrices de toute une génération de jeunes femmes étudiantes, et l'attitude nouvelle de Vivian Gornick vis-à-vis de ces œuvres ne se réduit pas à un changement de tempérament ou de caractère, elle s'inscrit aussi dans le cadre de l'évolution des mœurs. La liberté sexuelle, par exemple, a rebattu les cartes du récit amoureux (thème déjà abordé par Gornick dans l'essai *The End of the Novel of Love*). Elle interroge donc bien sûr sa féminité, mais aussi sa judéité en tant que femme, femme qui a grandi dans un milieu très à gauche... pour le dire entièrement : ce que signifie écrire pour une femme née en 1935 dans le Bronx de parents juifs marxistes.

Si sa lecture est changeante, c'est non seulement parce que Vivian Gornick se découvre différente au fil des ans, mais aussi parce que la société elle-même évolue à différents égards. Ses impressions en donnent un aperçu aussi limpide qu'original : la mémoire des œuvres y devient collective et dynamique, en perpétuelle évolution. Ainsi, Vivian Gornick questionne son appartenance à la tradition littéraire juive américaine : « *Nous avons été marqués par les nombreuses et diverses inquiétudes de nos parents causées par une vie vécue à la marge et, collectivement, nous avons rapidement établi un récit littéraire sur la condition du Juif-en-Amérique – ce que ça faisait d'avoir l'impression d'être, génération après génération, à la marge* ». Lorsqu'elle réalise sa marginalisation au cœur des années 1970, c'est en tant que femme, et non du fait de son ascendance juive : contrairement à un Delmore Schwartz ou un Philip Roth, c'est donc depuis sa condition de femme qu'elle écrit.

Car, avant tout, Vivian Gornick est écrivaine. Dans *Inépuisables*, la lecture devient le propre de l'écriture, la source qui l'alimente ici jusque dans son déploiement. D'abord, elle est ce qui lui a permis d'advenir. Lorsque, proche de la trentaine, la new-yorkaise [devenue journaliste](#) se trouve impuissante à créer des œuvres de fiction, elle découvre les écrits de Natalia Ginzburg, et plus particulièrement ses essais, qui la frappent par leur originalité : « *Se mettre soi-même à contribution, c'est-à-dire utiliser la part de soi craintive, apeurée ou pleine d'illusions, voilà ce qui donne de la tension narrative à l'essai. Cette découverte a été le grand cadeau de Natalia Ginzburg à mon travail ; elle m'a non seulement permis de trouver le type d'écriture pour lequel j'étais faite, mais aussi*



Vivian Gornick © Jean-Luc Bertini

d'adopter, en incluant ma propre expérience à mes essais, la même attitude qu'un écrivain de fiction qui explore la vie intérieure de ses personnages. L'éternelle préoccupation de Ginzburg, comme celle de tout écrivain, est d'identifier les conflits intérieurs qui nous empêchent de nous comporter correctement les uns envers les autres ».

Après s'être plongée dans les œuvres de Ginzburg, Vivian Gornick développe un style qu'elle nomme « *personal narrative* ». Dans *The Situation and the Story*, ouvrage de critique littéraire, elle l'explique par une métaphore psychanalytique : « *c'est comme s'allonger sur un divan en public* ». Dans les premières pages d'*Inépuisables*, elle reprend l'image, mais cette fois pour la lecture : « *relire un livre que j'estimais important à une période de ma vie, c'est un peu comme s'allonger sur le divan du psychanalyste* ». *Inépuisables* montre la lecture et l'écriture fusionnées. Les mêmes livres, lus et relus, regorgent d'interprétations nouvelles à consigner, loin d'une consommation compulsive de titres toujours plus nombreux.

Relus, ses propres textes circulent au gré des livres dans un « recyclage » régulier : en appendice, l'autrice prévient ses lecteurs qu'elle a relu, repris et corrigé des passages déjà publiés. Un [portrait du New Yorker](#) le soulignait récemment : « *Il est vrai que l'on peut entendre Gornick travailler [...] en répétant des rythmes et des phrases comme pour se mettre en tête sa propre mélodie. Sa prose peut sonner comme une note définitive, presque doctrinaire. Ce qui la sauve d'une tendance dogmatique, c'est une envie plus forte de révision et de reconsidération. Elle aime avoir raison, mais elle aime aussi découvrir qu'elle avait tort* ». La lecture et l'écriture deviennent dans *Inépuisables* un même mouvement d'exploration des contradictions, une manière lucide et remarquable d'aborder le passage du temps.

Le spleen et le kif

Après L'amour au tournant (Seuil, 2017), Un jour idéal pour mourir est le deuxième roman traduit en français de l'écrivain algérien Samir Kacimi, auteur déjà de huit romans publiés en arabe. Ce court récit suit les derniers instants d'Halim Bensadek, un journaliste qui s'apprête à se suicider en sautant du haut d'un immeuble de la banlieue d'Alger. Halim est un homme frustré par sa vie tant professionnelle que sentimentale. Il résume son existence par la formule lapidaire : « quarante années d'une vie de mendicité, vingt ans de travail pour rien, dix ans à pourvoir aux besoins d'une famille qui n'en était plus une ».

par Jean-Loup Samaan

Samir Kacimi

Un jour idéal pour mourir

Trad. de l'arabe par Lotfi Nia

Actes Sud, coll. « Sindbad ». 128 p., 15 €

Halim espère se rattraper par son suicide. Il entend en effet marquer les esprits par la scénographie de son geste final, bref il ne veut pas finir comme certains avec une « *mort chiante* ». Il a même prévu une lettre posthume qu'il s'est adressée à lui-même et qu'il imagine décortiquée par la presse dans les jours qui suivront sa mort.

Tandis qu'Halim se jette dans le vide, le lecteur suit ces quelques dizaines de secondes qui séparent sa chute de son atterrissage. À chaque étape, Halim se souvient de divers épisodes clé de sa vie. Ils apparaissent furtivement au gré d'associations d'idées du personnage et n'obéissent pas à une structure narrative linéaire. Nous découvrons ainsi comment Halim a progressivement abandonné ses ambitions journalistiques, pour répondre aux besoins financiers du foyer familial. Se dévoile à notre regard une faune de jeunes gens qui, comme Halim, traînent leurs problèmes dans les cafés jusque tard dans la nuit.

C'est l'univers de Bachdjerrah, une des « cités dortoirs » de la banlieue sud d'Alger construites dans les années 1950. Le narrateur décrit ces bâtiments dits « AADL » – une référence à l'agence algérienne de l'amélioration et du développement du logement – comme des éléments incontournables du paysage romanesque. Ces grands im-

meubles d'habitation viennent ici constamment rappeler à Halim les obstacles qui se dressent face à lui : « À Bachdjerrah on ne peut voir au-delà de l'immeuble d'en face quand on se met au balcon ». Dès lors, ce n'est pas un hasard si Halim choisit pour son suicide de braver ce paysage urbain étouffant en sautant du haut d'une de ces tours.

Au fil des souvenirs d'Halim, nous croisons la jeune Nabila, son « *premier amour et le dernier* », partie depuis avec un autre. Parmi les compagnons de route d'Halim, figure aussi et surtout Omar Tunba, « *le plus célèbre des camés de Bachdjerrah* ». Omar est un repris de justice qui « *passait ses journées à traîner, à fumer du kif* ». Omar tente de convaincre (sans trop y croire) sa famille de le laisser épouser Nissa Bouttous, « *une blonde maigrelette aux seins énormes* ». Omar s'intoxique de Nissa comme il s'intoxique d'alcool et de drogues.

Ces protagonistes se croisent donc au gré des réminiscences du personnage principal, et l'enchevêtrement sans liens logiques de leurs histoires donne à voir le chaos de leurs vies. La narration ne se soucie pas de donner un sens à leurs existences ou d'expliquer leur désespoir, elle nous immerge dans leurs errances, leurs égarements. Le ton n'est pas mélancolique, mais plutôt sardonique : Kacimi sème au fil du texte des traits d'humour qui préviennent tout épanchement. La volonté d'Halim d'orchestrer avec minutie sa mort est tournée en ridicule : lorsque son téléphone sonne durant sa chute, il se demande qui peut bien l'appeler à cet instant précis. Il n'est même pas vraiment certain de



LE SPLEEN ET LE KIF

l'organisation de son suicide. La première phrase du roman nous l'annonce : « *Il douta de sa dernière décision à l'instant où ses pieds se détachèrent du bord* ». Cette tonalité pince-sans-rire est d'ailleurs déjà saillante dans le titre, *Un jour idéal pour mourir*, traduction fidèle de l'arabe *Yawm râi' lil mawt*.

Samir Kacimi n'hésite pas à aborder des thèmes tabous, tels que la consommation de stupéfiants ou la sexualité, qui ont bien évidemment suscité l'ire des milieux conservateurs algériens lors de la parution de l'ouvrage. Sans tomber dans l'écueil de la provocation inutile, l'auteur dépeint un groupe de jeunes Algériens qui, à défaut de pouvoir s'accomplir, tentent de s'affranchir du carcan qui leur est imposé par leurs familles et la société. Quand nous ne les suivons pas en train de fumer un joint, c'est pour découvrir, sans filtre, leur intimité, notamment celle de Nissa et Omar. Dans des passages crus sans être vulgaires, Kacimi présente une femme qui affirme aimer le sexe violent, tandis qu'Omar évoque les angoisses homosexuelles qui le traversent lorsqu'il pratique la sodomie avec elle. Femmes et hommes suivent ici leurs pulsions sexuelles

comme pour tenter d'échapper à la misère de leur quotidien.

Quant à la famille, cet ancrage de la société traditionnelle, elle est ici une figure lointaine qui suscite au mieux la pitié. Les parents n'arrivent guère à comprendre le mal-être des personnages, et les échanges entre père et fils sont souvent des dialogues de sourds. Surtout, le noyau familial a perdu toutes ses fonctions fondamentales : le narrateur souligne qu'au sein de ce noyau Halim est entouré d'un père et d'un frère chômeurs tandis que sa sœur a fini vieille fille.

Le lecteur pourrait voir dans le texte une allégorie critique sur l'Algérie et la fin de règne d'Abdelaziz Bouteflika. Ce serait aller un peu trop loin, le texte datant en réalité de 2009. Toutefois, la trame d'*Un jour idéal pour mourir* et surtout sa liberté de ton n'en restent pas moins pertinentes pour saisir cet instantané de vie dans la banlieue d'Alger. S'il n'est jamais question de politique dans le texte, l'expression de ce désœuvrement d'Halim, de ses aspirations détruites, nous en dit peut-être plus qu'un manifeste sur la façon dont ces espaces urbains qui devaient accompagner la modernisation de l'Algérie ont fini par étouffer ses populations et détruire les rêves des jeunes générations.

Conversation entre Pierre Lafargue et Pierre Senges

Ils s'appellent tous les deux Pierre, mais là n'est pas leur seul point commun. Pierre Lafargue, qui vient de publier La grande épaule portugaise (éd. Vagabonde), et Pierre Senges, qui a publié début 2020 Projectiles au sens propre (Verticales), célèbrent tous deux une littérature contemporaine qui refuse l'attestation du réel et préfère le commentaire infini, le délire interprétatif, les réécritures encyclopédiques... Pour En attendant Nadeau, les deux écrivains se prêtent au jeu de la conversation, sous l'ombre tutélaire de leurs maîtres flaubertiens, Bouvard et Pécuchet.

Pierre Lafargue

La grande épaule portugaise

Vagabonde, 272 p., 17,50 €

Pierre Lafargue : Vous avez publié récemment un livre intitulé *Projectiles au sens propre*, où vous rendez un hommage appuyé à la tarte à la crème. Non content de vous confronter à l'un des plus graves sujets de ce temps, si mal compris et qui touche à la plupart des autres par tant de points sensibles, vous étendez votre réflexion à la noble figure éclaboussée de Stan Laurel. Angelus Silesius, je le crois, n'aurait jamais osé parler de Stan Laurel. Comment osez-vous ?

Pierre Senges : Si j'étais Pierre Lafargue, j'écrirais un texte bref en forme de rage de dents dont le sous-titre serait *Comment oser oser ?* (et le titre, *Discours à l'extrémité de ma chaise*). En vérité, je n'ose pas, j'attends le moment où je renoncerais à renoncer, ou bien le moment où j'abandonnerais l'abandon, le moment d'une double négation où la réserve se renversera pour donner vie à son contraire. C'est l'instant de la mise en scène de l'enthousiasme et d'une vantardise provisoire, vite échue, qui incite à réciter ce morceau de Flaubert dans « La tentation de saint Antoine » : « *Essayons sur l'herbe la poussière qui salit nos brodequins d'or.* » En l'occurrence, l'enthousiasme est celui de Stan Laurel, alors seul capable de deviner la présence d'un sens (signification ou justification) dans une tarte à la crème – l'une après l'autre. Par ailleurs, comme la plupart des « sujets » « sérieux » ont été traités (ils ne sont pas si nombreux, ils changent avec les saisons, et on se les arrache, les premiers auteurs sont les premiers servis, les autres s'inscrivent

sur une liste d'attente), il ne reste à ceux qui lambinent que les sujets frivoles.

Ou bien pas de sujet du tout – est-ce que le fameux livre sur rien, qui ne sera jamais véritablement sur rien, est pour vous une tentation ? Comme l'étouffement du sujet sous la force du verbe ?

P. L. : Cette tentation, j'y cède à chaque fois. Et comme, à chaque fois, je constate que mon livre sur rien « *ne sera jamais véritablement sur rien* » (on voit que vous connaissez le métier), je veux au moins que dans le prochain la part du sujet diminue encore un peu – mais si le sujet est de plus en plus ténu, il conserve la forme du grain de sable et grippe comme lui les mécanismes les mieux huilés avant de tomber dans ma chaussure avec le vice impuni du gravier : on n'a plus lieu de s'étonner de nous voir boiter, mes pauvres livres estropiés (avec leurs roues dentées cassées qui dépassent) et moi. Après avoir effectué quelques mètres si douloureusement, je m'assois où je peux, je songe à écrire un *Discours à l'extrémité de ma chaise* et je lis *La réfutation majeure*.

P. S. : On doit pouvoir trouver des exemplaires d'occasion.

P. L. : Je ne veux certes pas vous mettre en difficulté, mais vous devez en convenir : *La réfutation majeure* est un sacré livre. J'en ai moi-même tourné les pages en croyant que j'étais Charles Quint, et j'ai cru aussi que je venais de perdre l'Amérique, parce que vous me prouviez à chaque ligne que mes conquistadors ne pouvaient me l'avoir offerte, malgré les perroquets fatigués que j'en recevais par volières entières. Comme vous m'avez peiné ! Avez-vous prévu de rendre bientôt à Charles le continent dont, par étourderie



Pierre Lafargue © Amaury da Cunha/Vagabonde

PIERRE LAFARGUE ET PIERRE SENGES

peut-être, ou par simple méchanceté, vous l'avez privé ?

P. S. : Quelqu'un avait dit, à propos de cette réfutation de l'Amérique, qu'elle était symptomatique d'une certaine littérature française incapable de s'ouvrir sur le monde. Ce jugement est doublement délicieux, d'abord parce que j'ai toujours rêvé d'être un symptôme (j'aurais préféré être celui de la varicelle), ensuite parce qu'il ne vaut qu'à condition d'ignorer tout du livre. (Mais que deviendrait la neutralité d'une critique altérée par la lecture des œuvres ?) Le drame d'Antonio de Guevara, auteur supposé de cette réfutation, est bien de faire advenir l'Amérique, quelle qu'elle soit, à mesure qu'il la renie, rattrapé par le pouvoir d'énonciation, trivial et enchanteur à la fois. En toute logique, il ne lui reste qu'à se renier pour advenir dans l'effacement ; c'est d'ailleurs ce que devraient faire tous les auteurs.

À propos d'effacement, on dit souvent de vous que vous êtes, de la France littéraire, le secret le mieux gardé. C'est un peu surprenant, je croyais que c'était la recette de la sauce gribiche. Quoi qu'il en soit, que pensez-vous de cette formule ? Comment parvenez-vous à être tonitruant et secret ? Est-ce que « auteur secret » ne vaut pas ici pour « critiques incurieux » ou « lecteurs malavisés » ?

P. L. : Monsieur, il y a des choses que je ne saurais avouer, même à vous. Ces secrets sont si terribles que je crois rendre un grand service à l'humanité en ne divulguant rien. Comment pensez-vous que le monde réagirait s'il découvrait, par exemple, la vraie recette de cette sauce gri-

biche que vous évoquez si à propos ? Les esprits, déjà, s'échauffent quand son nom est prononcé, les poings américains sortent des poches et des gangs s'affrontent dans les rues de Manille. Imaginez, s'ils connaissaient le secret ! Eh bien, d'autres secrets me valent d'être celui de la France littéraire (et le mieux gardé de tous, cela va de soi : trois lévriers féroces veillent devant ma porte). Je le répète : ce sont de terribles secrets, Monsieur ! Éprouvants pour la vertu ! Effrayants pour le crime ! Et même si farouches que certains d'entre eux n'ont pas voulu que je les regardasse pour m'assurer qu'ils étaient dignes de l'horreur que m'inspirent les autres – oh, je ne suis pas impatient d'éclairer ces plus noirs mystères, je remercie l'ombre qui me les cache et m'engloutit dans le même mouvement de cape de ruffian. Si on les découvrait, je serais perdu.

P. S. : Ça ne devrait plus tarder.

P. L. : Alors ma conscience me le crie : « Surtout, ne permets pas, en faisant des imprudences, qu'on te lise ! Ils viendraient casser les murs de ta maison ! Ils viendraient chercher des petits cadavres dans la mauvaise terre de ton jardin ! Et si on te soupçonne de faire des livres, réponds, en remuant les cendres des hommes et des bulletins, que tu te contentes de tenir tête au soleil ! » C'est vous dire si je pardonne aux critiques incurieux et aux lecteurs malavisés, ils ont des excuses, mais j'aurai grand plaisir à leur arracher les yeux quand me viendra la lubie de les leur ôter : ne sera-ce pas leur rendre, à eux aussi, le plus signalé service, puisqu'ils ne s'en servent pas ? Quelle foutue bande de petits bossus ! Vous

PIERRE LAFARGUE ET PIERRE SENGES

avez vous-même noté que la gibbosité était la conséquence de lectures tordues.

P. S. : Je ne vois pas d'autre explication.

P. L. : Eh bien, parlons de Lichtenberg.

P. S. : Ça nous éloigne de la sauce gribiche.

P. L. : C'est la même chose, voyez plutôt. Dans les *Fragments de Lichtenberg*, par ailleurs si recommandables aux gens de goût, et qui les font se tordre, vous écrivez que les carnets de cet auteur, « même sauvés de l'incendie et reconstitués avec patience, ne seront pas, au bout du compte, un "roman" aussi "roman" que les "romans" des jeunes gens éclairés ». Que voulez-vous dire ? Est-ce là votre poétique ? Vous visez quelqu'un ? Et qu'est-ce que c'est que cette « rue Léon-Lèche-frite » où vous avez le toupet de domicilier le non-éditeur de Lichtenberg ? Pour ma part, je n'ai jamais sonné à aucune porte de la rue Léon-Lèche-frite et je n'en suis pas un plus mauvais citoyen, je tiens d'ailleurs ma carte d'électeur à votre disposition.

P. S. : En matière de « roman » ou de « roman roman » comme on dit *sapiens sapiens*, certains font preuve d'un savoir-faire qui s'élève parfois au rang de cynisme – alors que le savoir-faire devrait rester ce qu'il est, une compétence à jamais en cours d'achèvement. Inutile, je crois, de mettre en cause la forme « roman roman », elle fait merveille sans vulgarité ici ou là, et pas seulement dans la catégorie de la littérature de genre ; elle sait faire, au cas où, preuve de modestie. Mais le principe d'identification encore à l'œuvre dans un bon nombre de livres est moins pardonnable : il tire des larmes, invite le lecteur faussement éclairé à retrouver dans les textes les victimes des drames de l'actualité, il est à peine ennobli par le genre de l'autofiction (plus souvent mélodrame de feuilleton que rigueur de médecin légiste).

Vous parlez de Léon Lèche-frite : est-ce à cause de votre goût pour les noms de famille croquignoles que Saint-Simon se tient en embuscade, quelque part, pas loin, toujours prêt à bondir ou à vous laisser la place ? Ou bien c'est parce que vous souhaitez finir vos jours dans une mansarde à Versailles, avec une bougie et des sandwiches ?

P. L. : Ce n'est pas très joli de se moquer de Saint-Simon, de sa bougie et de ses sandwiches

(tout le monde ne peut pas s'offrir des frites – de toute façon, le temps d'arriver dans la mansarde, elles seraient froides, vous voyez que le poulet-crudité a ses avantages – je concède que la mayonnaise a ses inconvénients). Il est vrai qu'il est là en permanence, Saint-Simon, mais ne croyez pas que je me prenne pour lui, ce serait plutôt l'inverse : quand il pense que je ne le vois pas, je le surprends à essayer mes chemises et à tenter devant la glace, par des grimaces affreuses, de trouver le secret (encore un) de mon harmonieux visage.

P. S. : Il ne reste qu'un miroir dans les ruines du château de Saint-Simon, à La Ferté-Vidame, et il est assez risible.

P. L. : C'est votre avis et je le respecte. Passons, si vous le voulez bien, à *Achab (séquelles)*, livre on ne peut plus actuel puisque vous y dites (et vous n'avez pas peur de le dire, dès 2015) que les masques sont « mal fixés au visage » (p. 451). Ce n'est pas à vous que je dois faire un dessin : cette page est celle d'un visionnaire qui a l'air de parler de Lorenzo Da Ponte alors qu'il n'est occupé qu'à tirer la sonnette d'alarme contre la pandémie qui menace. Avez-vous conscience d'être un visionnaire ? J'appartiens moi-même (puissiez-vous me pardonner cette confiance à laquelle seule ma bonne éducation évite de basculer dans l'épanchement) à ce cercle restreint et distingué : quand j'ai mal à l'épaule, je sais qu'il va pleuvoir.

P. S. : Charles-Albert Cingria écrit quelque part (je cite de mémoire, et alors de travers) : « On est prophète ou on ne l'est pas. Généralement, on ne l'est pas. » Vérification faite, il dit « mage », mais tant pis : un monde adulte devrait se débarrasser des prophètes ou plutôt, non, se défaire de l'appétit de prophétie, c'est-à-dire également de l'envie d'être prophète ou de passer pour tel : une marque d'immatunité, comme il y en a tant. Chercher le prophète chez untel ou untel de la rentrée littéraire, c'est comme chercher la consolation dans les livres ou le portrait du monde contemporain, bien sûr au vitriol, une pratique honteuse accomplie en plein jour.

P. L. : Ah, les cochons, en plein jour !

P. S. : Longue vie, par contre, aux prophéties involontaires, fruits de la combinatoire et de l'humour : un grand prophète, par exemple, s'appelait Jacques Ferron, écrivain et médecin à Ville Jacques-Cartier, collée à Montréal, fondateur du



Pierre Senges (2006) © Catherine Hélie/Gallimard

PIERRE LAFARGUE ET PIERRE SENGES

parti Rhinocéros, fertile farce politique. Dans un texte intitulé *Tabac*, de 1960, il écrit : « *On finira par sortir le tabac de la cigarette. On nous vendra des tubes vides brûlant à l'électronique et produisant des fumées de différentes couleurs, fort agréables à voir et parfaitement anodines.* » Bien avant ça, Kleist prophétisait le courrier électronique – et Thomas Browne, bien sûr, voit au XVII^e siècle venir le jour où « *le Nouveau Monde envahira l'Ancien, et ne voudra pour seigneur que ses amis commerçants* » (dans un recueil publié je ne sais où).

La fureur se place, entre autres, sous l'égide de la *Messe en si* de Jean-Sébastien Bach – *si* mineur, modulant en *ré* majeur, avec quelques escapades du côté de *la* majeur. Sauf erreur, ça nous fait donc deux ou trois dièses à la clef, ce qui me paraît compatible avec la tonalité générale de votre écriture. (Cinq bémols, et on se retrouverait chez Pascal Quignard.) Vos titres l'annoncent d'emblée (*La fureur*, *Aventures*, *Poèmes en eau froide avec saisissement des chairs*), vos écrits ont, malgré toute la mélancolie qui les surveille, le tranchant et la luminosité des tonalités à dièses. Êtes-vous d'accord avec cette idée, ou bien je m'égare complètement ?

P. L. : Pour vous égarer complètement, il faudrait que vous ne fussiez pas Pierre Senges. Puisque cet

également-là ne vous est pas permis, quand bien même vous le recherchiez (on a vu des manies plus bizarres), il est prouvé que tous les talents ne sont jamais donnés à ceux qui méritent de n'être privés d'aucun. J'ignorais qu'il y eût tant de dièses dans ces quelques livres, mais votre oreille et votre générosité sont ainsi faites que votre bouche m'apprend qu'ils s'y trouvent. Alors il faut bien que je les entende aussi. Quel doux vacarme ! Et presque mélodieux ! C'est une découverte que je suis charmé de faire, et, comme je ne pouvais la faire seul, je suis heureux de vous la devoir. Vous l'avez dit, dans *Sort l'assassin, entre le spectre* si j'ai bonne mémoire : « *la solitude est un luxe de prince d'Italie* », *ecco*, et je me félicite de n'avoir pas abusé aujourd'hui de la solitude, et d'avoir laissé mes lévriers chez moi (l'un sous le clavecin, le deuxième dessus, et les dents du troisième dans ses puces) pour vous rejoindre sur ce banc et discuter de tout et de rien avec un monsieur qu'on serait bien avisé de nommer, si ce n'est déjà fait, et pardonnez-moi de me mêler de ce qui ne me regarde pas, à la direction de la Bibliothèque nationale de la République argentine.

P. S. : Je me demande combien il faut de lévriers pour composer *une* solitude.

P. L. : Tiens, il pleut.

P. S. : Vous dites ça pour me faire plaisir.

La valeur de la correction politique

La vie dans les poches (2)

Faut-il revenir sur une polémique vite éteinte ? En septembre 2020, le Livre de poche et les éditions du Masque ont annoncé que le célèbre titre d'Agatha Christie, Dix petits nègres, serait ainsi transformé : Ils étaient dix. La décision venait de l'arrière-petit-fils et ayant-droit de l'écrivaine, qui juge offensant et humiliant l'emploi du mot « nègre ». Comment lui donner tort ? Il faut être sourd et insensible à tout ce que charrie un mot, un son, pour ne pas comprendre. Ou être de mauvaise foi. Le dossier est-il clos pour autant ? Le nombre de poches récemment publiés qui nourrissent ce débat montre que non.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Agatha Christie

Ils étaient dix

Traduction de l'anglais

de Gérard de Chergé révisée

Livre de poche, 283 p., 5,60 €

Raymonde Bonnetain

Une Française au Soudan.

*Sur la route de Tombouctou,
du Sénégal au Niger*

Édition de Philippe Artières

Mercure de France,

coll. « Le temps retrouvé », 367 p., 8,90 €

Marie Treps

Maudits mots. La fabrique des insultes racistes

Points-Seuil, coll. « Le goût des mots »

360 p., 7,90 €

Sarah Mazouz

Race

Anamosa, coll. « Le mot est faible », 96 p., 9 €

Revenons à la nouvelle couverture de l'édition française. Le titre est désormais accompagné d'une mention très lisible, composée dans un corps à peine inférieur : « *précédemment publié sous le titre de Dix petits nègres* ». Il est permis d'en rire. Les éditeurs de poche ne sauraient se priver de l'argent que rapporte ce roman. L'ouvrage est non seulement le plus vendu de tous ceux d'Agatha Christie, mais c'est un des livres les plus vendus au monde, près de cent millions

d'exemplaires depuis sa parution en 1939, et le plus vendu dans la catégorie des romans policiers.

Quelles négociations entre les éditeurs français et l'ayant-droit ont présidé à cette demi-mesure ? Nous ne le saurons jamais, mais voilà pour la manne financière que représente la géniale mécanique romanesque et meurtrière de lady Christie. Or, en soulignant le génie de l'écrivaine, son savoir-faire extrême, son goût du jeu et de la légèreté qui fait de la mort une des règles de ce jeu, on souligne son goût du plaisir pur, chose qui plaide en faveur de l'effacement de la désignation qui, en 2020, fait mal : « nègre ».

Le titre original anglais, *Ten Little Niggers*, venait d'une comptine anglaise de 1869, elle-même adaptée d'une comptine américaine datant de 1868, *Ten Little Indians*. Dès l'origine, le titre a subi des modifications. Aux États-Unis, pays lésé de l'histoire de l'esclavage, le titre du roman d'Agatha Christie est *And Then There Were None* depuis 1940, soit un an après la publication originale du livre (c'est également le titre anglais depuis 1980). Les personnes qui ont poussé des cris d'orfraie en apprenant le changement de titre français avaient donc tort. Elles ne mesureraient pas la labilité du titre d'Agatha Christie, la variabilité de ses versions et de ses traductions, ni le fait que la France était un des derniers pays à faire comme si de rien n'était.

Il y a fort à parier que lady Christie aurait souhaité n'offenser personne, même s'il est difficile de

LA VIE DANS LES POCHEs (2)

parler pour une morte, et même si la comptine enfantine la plus innocente contient toujours une note perverse. C'est aussi toute la cruauté de l'enfance – et de l'Homme – que ces chansonnettes cachent. Ne nous voilons pas la face.

L'édition, donc la société, se censure ? Le livre intitulé *Une Française au Soudan. Sur la route de Tombouctou, du Sénégal au Niger*, de Raymonde Bonnetain, paru en septembre 2019, prouve le contraire. L'ouvrage est encadré, publié dans une collection à valeur historique, « Le temps retrouvé », et préfacé par un historien (Philippe Artières). Il n'en reste pas moins que ce journal est stupéfiant par le racisme pur et dur qu'il distille. Stupéfiant mais passionnant et instructif. Il permet de mesurer le chemin fait, en apparence, et la valeur de la correction politique.

Raymonde Bonnetain est la première femme française à avoir atteint les rives du Niger. Elle y est arrivée parce qu'elle avait décidé de suivre son mari, Paul Bonnetain, écrivain naturaliste, envoyé en mission pré-ethnographique dans ce qu'on appelait le Soudan (qui couvrait les actuels Sénégal, Mali et Guinée). Il faut s'imaginer la France bourgeoise de 1893, la III^e République, la colonisation triomphante et les scandales – elle et son mari découvrent le scandale de Panama avec dix jours de retard, grâce à l'unique dépêche Havas qui parvient au Sénégal.

Raymonde (sur qui nous avons peu de renseignements) est jeune. Elle part avec sa fille, Renée, âgée de sept ans. Elle a l'esprit pratique et elle est audacieuse : décider de suivre son mari dans un pays nommé Soudan où nulle Française (blanche) n'avait jamais été, c'était faire preuve de courage et d'indépendance. Elle est intelligente. Elle-même se nomme plusieurs fois « *la petite bourgeoise ignorante que je suis* ». Ignorante peut-être, en tout cas curieuse, observatrice, précise, et sans doute bénéficiaire de l'école pour tous, celle de la République et celle que la République entend exporter sur le continent africain. Douée pour les descriptions, elle évoque la « *lumière enragée* » du ciel soudanais. Vive, énergique, elle est facilement irritée par tout ce qui résiste au temps du progrès.

Elle est « naturellement » féministe. Il faut voir l'assurance avec laquelle elle affirme que la colonisation aurait tort de se passer des femmes si elle veut réussir, c'est-à-dire, « *attirer, sinon le colon, du moins le capitaliste* ». Raymonde Bon-

netain ne doute pas une seconde du bien-fondé de la colonisation ni de ses vertus civilisatrices, encore moins des espèces sonnantes et trébuchantes qu'elle rapporte. Son pragmatisme prime sur tout.

Les hommes et les femmes qu'elle découvre en Afrique ? Elle est si convaincue de leur « *inintelligence* » et de leur infériorité qu'ils lui servent d'argument pour faire valoir son féminisme : « *Naturellement les noirs bâillent, avec leur mépris de primitifs pour la femme, de voir "madame toubab" se permettre elle aussi de monter à cheval.* » La notion d'intersectionnalité, qui n'existait pas de son temps, se voit balayée par anticipation : c'est exactement le genre de lignes que la lecture de son journal fait bouger. Féminisme et antiracisme ne vont pas toujours main dans la main.

La jeune madame Bonnetain use peu des termes « *autochtone* » ou « *indigène* ». Elle décline toutes les variantes du mot « *nègre* » en lui ajoutant des suffixes de condescendance. On tombe des nues en lisant et en entendant tant de laideur verbale et morale, et si peu de questionnement intérieur.

À mi-parcours, voyant que sa fille s'ennuie, elle décide de lui procurer une « *poupée vivante* » et s'en va acheter une petite esclave qu'elle nomme Belvinda en hommage à l'une de ses ancêtres. Elle choisit une orpheline maltraitée et scarifiée, « *car il faut bien, dit-elle, qu'une bonne œuvre rachète l'égoïsme de mon but : donner à Renée une compagne* ». Raymonde Bonnetain est le produit de son temps, de sa culture et de sa blancheur, mais plus que cela encore. Jamais elle ne remet en question ses catégories de pensée ni ses filtres. Elle n'a jamais l'ombre d'un doute, d'un sursaut d'humanité ou de compassion. Elle montre un début d'attachement à la petite Belvinda, mais guère plus.

Interdire la publication d'un témoignage aussi violent et aussi riche ? Ce serait se priver d'une plongée aux racines mêmes de l'entreprise coloniale, renoncer à un élément de compréhension important pour mettre en perspective les débats d'aujourd'hui. Non pas que la brutalité du registre de Raymonde Bonnetain ait entièrement disparu. Au contraire. À lire l'ouvrage de la sémiologue Marie Treps, *Maudits mots. La fabrique des insultes racistes*, il est frappant de voir que la totalité ou presque des termes dépréciatifs utilisés par notre épouse-aventurière sont toujours de mise aujourd'hui, cent trente ans plus tard.

En rapprochant ces deux ouvrages, le premier, un journal, le second, un dictionnaire, on mesure à



© Delphine Presles

LA VIE DANS LES POCHEES (2)

quel point le genre auquel appartient un livre – témoignage *versus* relevé scientifique – influe sur notre écoute et notre sensibilité à des qualificatifs orduriers. La lecture du premier choque et suscite de l'émotion. La lecture du second ne choque pas et suscite peu ou moins d'émotion. L'un est un écorché, un tableau à cru ; l'autre un panorama, un tableau déroulé dans une histoire.

Aujourd'hui, que faire pour dépasser l'émotion et l'indignation ? Lutter contre des mots par d'autres mots ? C'est l'idée que défend le petit ouvrage de Sarah Mazouz, sociologue et chargée de recherches au CNRS. Le livre, intitulé *Race*, fait partie d'une collection nommée « Le mot est faible », dont le but est de redonner sens à certains termes dans une perspective militante.

L'objet-livre d'abord : c'est une vraie réussite. Car il ne s'agit pas d'un poche comme les autres, mais d'un vrai cocktail Molotov de papier. De facture soignée et pensée, le bouquin est mince, facile à manier et à dégainer, il a de la main et des rabats pour en rabattre. Sa couverture oppose un à-plat noir et une titraillie blanche, dont la moitié est imprimée à la verticale et oblige à tourner le livre pour lire ce qui devient un slogan. L'effet visuel est repris à l'intérieur, le texte étant ponctué de doubles-pages qui répètent certaines phrases sur un fond noir ou blanc. La fabrication du livre est performative, et elle est remarquable de la part d'une petite maison indépendante. N'oublions pas que les grands groupes obligent les éditeurs à des économies d'échelle qui produisent un papier buvard ignoble et une impression de qualité inférieure à celle de photocopies... Saluons donc l'engagement matériel des éditions Anamosa.

Quant au titre *Race*, il propose une mise au point, ou plutôt une mise à jour du lexique utilisé depuis quelques années, voire quelque mois, par les militants antiracistes. Racisation, racialisation, intersectionnalité, blanchité, *colourblindness*... autant de termes, souvent empruntés à la langue américaine, dont Sarah Mazouz entend expliquer la nécessité et la raison d'être. Son propos est de justifier et d'enraciner un certain nombre de néologismes et de nouveaux usages, il n'est pas de prendre en compte l'histoire, ni même, au fond, le débat d'idées.

Elle s'y engage avec force et conviction. Est-elle convaincante pour autant ? « *Pour ma part, écrit-elle, j'ai fait le choix dans mes travaux d'utiliser l'expression d'assignation racialisante pour insister sur la dimension processuelle du geste qui consiste à essentialiser une origine réelle ou supposée, à en radicaliser l'altérité et à la minoriser, c'est-à-dire à la soumettre à un rapport de pouvoir.* » Outre le fait que radicaliser la langue pour souligner-dénoncer la radicalisation de l'altérité ne va pas de soi (mais cela mérite une vraie réflexion), ce type de prose témoigne d'autant d'ouverture que d'enfermement. Hélas, le texte de Sarah Mazouz produit régulièrement cette impression d'étouffement. Pour être un vrai pamphlet, il faudrait qu'il s'affranchisse de cet excès de technicité qui l'obscurcit.

Il est possible de parier : de tous ces néologismes, lesquels tomberont aux oubliettes ? lesquels s'imposeront ? lesquels changeront durablement notre regard sur les Autres ? Un feu s'est allumé du côté d'Agatha Christie, vite éteint. Un autre feu, plus durable, est en cours dans nos laboratoires de recherche : quel avenir promet-il ?

Les énigmes, les mannequins, la mélancolie de Giorgio De Chirico

Dans le musée de l'Orangerie, tu découvres les peintures et les dessins de Giorgio De Chirico (1888-1978), de Carlo Carrà (1881-1966), de Giorgio Morandi (1890-1964). Un ensemble de documents (revues, photographies, ouvrages) issus d'un fonds de l'Archivio dell'Arte Metafisica complète la présentation intellectuelle et culturelle de la carrière de Chirico. L'exposition, terminée pendant le confinement à Paris, sera présentée à la Kunsthalle de Hambourg.

par Gilbert Lascault

Giorgio De Chirico. La peinture métaphysique.
Musée de l'Orangerie
Parcours visuel accessible [en suivant ce lien.](#)

Catalogue sous la direction de Paolo Baldacci
Musée d'Orsay/Hazan, 240 p., 330 p.
175 ill., 39,95 €

Giorgio De Chirico écrit sans cesse. Il réfléchit sur la peinture métaphysique. Il s'interroge dans une note en 1912 : « Sur la terre. Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures. » Selon lui, dans le mot « métaphysique », il y aurait visibilité et précision : « Dans le mot métaphysique, je ne vois rien de ténébreux. C'est cette même tranquille et absurde beauté de la matière qui me paraît "métaphysique" et les objets qui, grâce à la clarté de la couleur et grâce à l'exactitude des volumes, se trouvent placés aux antipodes de toute confusion et de toute obscurité me paraissent plus métaphysiques que d'autres objets. »

En 1913, il évoque la mélancolie dans un poème : « *Lourde d'amour et de chagrin / Mon âme se traîne / Comme une chatte blessée. Beauté de longues cheminées rouges. Fumée solide. Un train siffle. le mur. Deux artichauts de fer me regardent...* » Très souvent, il représente au loin les trains ; en 1914, [Picasso](#) n'est pas insensible aux projets de ce jeune artiste italien, qu'il surnomme ironiquement le « *peintre des gares* » ; Chirico a admiré son père, le baron Evaristo De Chirico (1841-1905), ingénieur ferroviaire.

En juin 1909, Giorgio et son frère cadet Alberto Savinio, écrivain, musicien et peintre, lisent *Ecce Homo* de Nietzsche, édité en 1908, fulgurant ; les Chirico le lisent dans une traduction française ; puis ils se reprennent à étudier *Ainsi parlait Zarathoustra*. L'être humain ne vivrait ni dans le passé, ni dans le futur, mais par la notion de « l'éternel retour ». Giorgio peint *Serenata* (1909) ; ce serait l'éternel présent et son immobilité dynamique. En 1911, il peint *L'énigme de l'heure* ; une horloge indique le commencement de l'après-midi ; une figure archaïque, enveloppée d'une chlamyde, se dresse, stable, dans une pose méditative près des arcades... Le 9 octobre 1913, dans *L'Intransigeant*, [Apollinaire](#) observe « *l'art intérieur et cérébral* » de Giorgio De Chirico ; Apollinaire précise : « *Ce sont des gares ornées d'une horloge, des tours, des statues, de grandes places désertes ; à l'horizon passent des trains de chemins de fer. Voici quelques titres singuliers pour ces peintures étrangement métaphysiques : L'Énigme de l'oracle, La Tristesse du départ, L'Énigme de l'heure, La Solitude et Le Sifflement de la locomotive.* »

En 1914, Giorgio propose le *Portrait de Guillaume Apollinaire* (qui se trouvera au Centre Pompidou). La silhouette noire du poète vue de profil et semblable, avec son cercle sur la tempe, à une cible de stand de tir. Quand le poète écrit en 1915 à Paul Guillaume, galeriste, il se trouve en première ligne : « *Me voilà passé tout à fait au rang d'homme-cible comme dans le portrait de Chirico.* » Plus tard, le 17 mars 1916, Apollinaire est blessé à la tempe par un éclat d'obus, puis trépané ; il redevient très actif ; le 9 novembre 1918, il est atteint par la grippe espagnole.

LA MÉLANCOLIE DE GIORGIO DE CHIRICO

Dans ce catalogue complexe et efficace, Paolo Baldacci se révèle l'un des meilleurs spécialistes de la peinture métaphysique ; il a mené des recherches au sein de l'Archivio dell'Arte Metafisica à Milan. En particulier, il étudie les compositions variées de Chirico à partir de mars 1912. Giorgio privilégie alors la ville de Turin, transfigurée mais dont on reconnaît les édifices caractéristiques, les espaces urbains, les monuments destinés à ses rois et à ses hommes politiques. D'une autre façon, Giorgio suggérerait à Turin le dualisme du masculin et du féminin ; il découvrirait les aspects de Dionysos et d'Ariane. Cette capitale piémontaise est l'endroit où les symboles et les motifs de son italianité s'entrecroisent avec la clairvoyance prophétique de Nietzsche qui a souvent écrit en ces lieux turinois.

En 1915, Giorgio et Alberto Savinio ont été déclarés par les médecins « *inaptes à supporter les efforts de la guerre* ». Giorgio déplore « *cette monstrueuse bêtise qui n'a pas l'air de vouloir finir* ». Simultanément, il se livre à un éloge de « *cette belle et mélancolique Ferrare où m'a conduit la fatalité de ma vie* ». Il y développera des forces occultes dont les résultats apparaîtront dans ses œuvres ultérieures. En avril et juin 1917, De Chirico et Carlo Carrà sont admis à l'hôpital militaire pour malades nerveux, installé à la Villa del Seminario, en périphérie de Ferrare. Giorgio a écrit avec ironie : « *Je suis hospitalisé dans un hôpital pour malades des nerfs, à cause de ma neurasthénie. On s'occupe très bien de moi et je peux même peindre.* »

Dans le catalogue, Federica Rovati, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Turin, étudie « Chirico, Carrà et Morandi : la peinture métaphysique face à la guerre ». Giorgio vit plusieurs mois d'étourdissement et d'apathie ; il est soutenu par son espoir d'être réformé ; il écrit à Paul Guillaume : « *J'invoque nuit et jour la déesse Pax* ». Dans ses tableaux et dessins, les



« *L'incertitude du poète* » de Giorgio de Chirico (1913) © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography © ADAGP, Paris, 2020

écussons militaires, les galons, les cartes géographiques, les panneaux signalétiques, les morceaux de pain, les biscuits, les chocolats fourrés, les bobines de fil et de dentelle, les boîtes d'allumettes, les bâtons de sucre, les trompettes pour enfants, les équerres, les cadres, les ardoises, les chevalets s'inscrivent... Giorgio propose des cascades, des villas antiques, des guirlandes au sein des intérieurs métaphysiques ; il note : « *Ma chambre est un très beau vaisseau où je peux effectuer de longs voyages aventureux, dignes d'un explorateur têtue.* »

Des tableaux noirs se couvrent de constellations, d'orbites célestes. Des signes de mort et de mutilation, des prothèses sont des fascinations et des guets-apens. Se tissent les magies, l'hébraïsme, la civilisation de la Renaissance, les chaises hautes du département de thermothérapie, les mannequins, les énigmes.

L'aura des ombres

Le vif de l'art (5)

1, allée du Musée, Villeneuve-d'Ascq – *Il y a dix ans, le musée du Jeu de Paume avait paru tout à coup plus spacieux et bruissant qu'à l'accoutumée. Depuis février dernier, quoique par intermittence, la quasi-totalité des salles du LaM semblent prises à leur tour d'une agitation qui en allonge le parcours. L'artiste sud-africain William Kentridge (né en 1955) y a installé ses projections, déroulé son poème.*

par Paul Bernard-Nouraud

William Kentridge.

Ce poème qui n'est pas le nôtre

LaM (Villeneuve-d'Ascq)

Jusqu'au 13 décembre 2020

Une tache sombre, le plus souvent obtenue au fusain, posée sur la page d'un livre, d'un dictionnaire, d'un registre de compte, ou sur une simple feuille blanche, amorce une trajectoire graphique où l'on reconnaît peu à peu des images – tout un spectre d'images – que l'on a en tête sans toujours savoir qui les y a mises, ni quand : des faces déformées qui remontent à l'expressionnisme allemand ou à Francis Bacon, des corps échoués issus de Goya ou bien des photographies de l'apartheid, des paysages abîmés provenant des mêmes sources ou de la peinture d'un tout autre temps, encore indemne des destructions de masse celui-ci, mais atteint, désormais, par le savoir qu'on a d'elles, et de la perte. Toutes les œuvres de Kentridge ont le dessin pour point de départ et pour point d'arrivée. Entre ces deux points, les lignes qu'il trace se mêlent à l'histoire et à l'histoire de l'art, elles bifurquent avec elles, charrient leurs hauts, leurs décombres et leurs dépouilles.

Dès les premiers *Dessins pour projection* qu'il réalise à partir de 1989, et dont *Felix in Exile* (1994) reste sans doute, parmi les neuf dessins animés de cette série, le plus énigmatique et le plus bouleversant, Kentridge met au point cette iconographie du terrain vague où le dessin devient dépôt de son propre mouvement et des mouvements de l'histoire, qu'elle soit personnelle ou collective. Un souvenir d'amour, le visage d'un être aimé, se dépose au lieu de sa disparition, emplacement que signale un trait rouge tandis qu'une onde – une flaque – en dissipe l'image, que son

bleu envahit tout, débordant l'amant. Par-dessus cette vision, la voix brisée par l'éclat d'un coup de feu fait retentir un grand cri qu'un chant prolonge à présent – du lamento à la révolte.

L'art de Kentridge, inséparablement visuel et sonore, pourrait être ovidien si son goût des métamorphoses ne s'ancrait dans une pratique littérale de la transformation. Dès *Fête galante*, en 1985, il met au point sa technique d'« *animation du pauvre* », comme il la qualifie lui-même, qui consiste à filmer l'ensemble des modifications apportées à un même dessin, qu'il s'agisse de biffures ou de changements d'état, limitant de la sorte le nombre de planches nécessaire à l'élaboration d'un court-métrage tout en augmentant la densité de chacune. L'effacement des différentes strates graphiques conditionne ainsi leur développement successif, jusqu'à atteindre une concentration de poussière telle qu'elle oblige l'artiste à changer de support, et le spectateur à ajuster continuellement son attention aux possibilités de départs qu'offre alors tout nouveau point.

La dimension élémentaire de la méthode de Kentridge, en le faisant venir tout près de l'abstraction, pourrait le ramener au noir et blanc de Malevitch qu'il admire et cite, si ce contraste absolu ne déclenchait chez lui un mouvement continu qui se manifeste dans les dessins composant ses films. Car l'animation trouve chez lui son motif, et partant son mouvement, dans une forme de montage où la confrontation entre deux images se situe d'abord en chaque œuvre, si bien qu'elles sont toujours intérieurement fragmentées et diffractées avant de l'être relativement au récit qu'elles alimentent. Dans la mesure où le geste d'effacer ne produit pas un oubli sans reste, mais conduit au contraire à inscrire le souvenir dans le passage du temps, chaque reste de mémoire peut

LE VIF DE L'ART (5)

être envisagé comme une latence dont il revient à l'imagination de s'emparer. En reprenant le souvenir là où la mémoire l'avait laissé, l'imagination de Kentridge convoque d'autres mémoires, évoque d'autres souvenirs, et le remontage qu'elle opère dévoile alors non seulement son pouvoir critique mais sa portée épique.

Entre autres qualités, l'exposition du LaM permet de préciser le lien qu'entretient l'œuvre de Kentridge avec l'imagerie politique sud-africaine des années 1980, notamment avec les affiches et les banderoles syndicales ; connexion qu'avait initiée à la fin des années 1960, déjà sur le mode d'une épopée en devenir, son compatriote le dessinateur exilé Dumile Feni. La gravure intitulée *Casspirs Full of Love* (1989) a par exemple été réalisée d'après une bannière conçue pour une manifestation anti-apartheid à laquelle participa à l'époque la compagnie de théâtre qu'avait fondée l'artiste. Si ce dernier n'a plus produit ensuite d'œuvre aussi explicitement engagée, il a retenu de cette forme un thème dont la matrice se trouve peut-être dans une affiche anonyme créée en 1988 pour le Congress of South African Trade Unions, le puissant syndicat anti-apartheid, reproduite dans le catalogue : le motif de la procession.

Tout l'œuvre de Kentridge est en effet parcouru de processionnaires, de protestataires, qui font collectivement pendant à sa propre figure individuelle d'arpenteur. En 1990, *Arc/Procession : Develop, Catch Up, Even Surpass* présente quelques mineurs qui s'égaillent en cortège l'année suivante dans le film *Mine*. La dilution de leur identité spécifique correspond aussi à leur diffusion dans l'œuvre postérieur de l'artiste. Les ouvriers deviennent des *Porteurs* dans une série de fusains en 2000 (*Portage*) puis de tapisseries en 2006, avant d'être incarnés par des comédiens en 2012 dans *The Refusal of Time* et d'apparaître à nouveau sous forme de papiers découpés dans *The Head & the Load* en 2018. À défaut de leur restituer un nom, cette dernière performance redonne aux masses anonymes des porteurs une existence historique, celle de ces supplétifs africains recrutés par les armées coloniales allemande, belge et britannique qui, au cours de la Première Guerre mondiale, périrent par centaines de milliers entre le Togo et l'Afrique du Sud, certains au combat, la plupart de maladies.

De fil imaginaire, la lignée qu'a tissée l'artiste au cours des trois décennies passées entre les mani-

festants, les mineurs et les porteurs s'avère finalement figurer dans une mémoire largement oubliée, dont il reconstitue ainsi l'histoire en lui donnant une forme épique. Sous ce rapport, *The Head & the Load* se situe en effet sur le même plan que le projet précédent intitulé *Triumphs and Laments*, dont le LaM expose les dessins préparatoires et quelques photographies. En 2016, Kentridge et ses équipes ont réalisé le long des berges du Tibre une fresque de 500 m de long sur 10 de haut reconstituant l'histoire de Rome depuis l'Antiquité. Une histoire parcellaire et montée elle aussi, où les porteurs impériaux exhibent de pseudo-trophées (une machine à coudre faisant office de butin), où la louve allaite deux vases, où les migrants s'entassent sur une galère, et où la statue équestre de Mussolini criblée de balles précède le cadavre de Pier Paolo Pasolini.

Des chercheurs italiens ont aidé Kentridge à constituer ce corpus d'images, qu'il a reproduit au fusain puis à l'encre de Chine avant de les faire agrandir à l'échelle souhaitée sous forme de pochoirs. Plaqués contre les murs de soutènement des quais romains, ils en protégeaient la couche de crasse, l'opération consistant à décaper la surface alentour afin que la crasse, justement, détoure les silhouettes des figures de l'histoire triomphale et lamentable de Rome, et cela avant que cette histoire ne disparaisse à nouveau sous l'effet du temps et de la pollution. Épopée éphémère donc, du moins dans sa relation imagée, qui illustre sur un mode grandiose la disproportion entre les moyens et l'effet caractéristique de l'œuvre de Kentridge dès lors que des grandes machines de cette envergure ne désavouent pas le procédé sur lequel elles reposent mais s'accordent au contraire avec lui.

Sans doute cet écart participe-t-il à l'éclosion, dans l'esprit du visiteur, de ce sentiment étrange parce que raréfié d'assister à une vaste tentative de réenchanter sa vision des choses passées et présentes. On se surprend ainsi à s'émouvoir de l'animation soudaine d'une image comme de son passage du petit au grand – à s'étonner des puissances visuelles de la projection. C'est que par elle on redécouvre le pouvoir des simulacres, l'aura des ombres qui intéressent en définitive bien davantage Kentridge que la noirceur, ne serait-ce que parce que l'ombre accuse la lumière dont elle provient en se détachant d'elle, en feignant d'être plus grande et plus mouvante que le feu qui lui donne lieu et que les cendres qui la cernent.

Les talismans de Victor Brauner

Victor Brauner (1903-1966) a inventé 3 600 œuvres depuis les années 1920 jusqu'à sa mort : des peintures, des sculptures, des dessins, des lavis, des aquarelles, des collages. Le musée d'Art moderne de Paris en expose plus d'une centaine, dont certaines montrées pour la première fois depuis la précédente rétrospective, en 1972.

par Gilbert Lascault

Victor Brauner.

Je suis le rêve. Je suis l'inspiration

Musée d'Art moderne de Paris

Jusqu'au 10 janvier 2021

Sophie Krebs, Jeanne Brun
et Camille Morando

Catalogue de l'exposition

Préface de Fabrice Hergott

Paris Musées, 312 p., 44,90 €

Brauner imagine des centaines d'êtres étranges, hybrides, des figures « stupéfiantes », des métamorphoses, des zones de décollations et d'empalements. Il a multiplié des manuscrits variés. Il note en 1932 « *un climat inquiétant et équivoque* », des personnages et des objets « *libres et sans prévision* », des désirs, des menaces, des dévorations, les nez phalliques, l'instable, le théâtre et la « *dénonciation du décor* », le mécanique et l'inquiétant.

En novembre 1934, André Breton admire : « *L'imagination chez Brauner est violemment déchaînée : elle brûle et tord les filières par lesquelles le surréalisme même est tenté parfois de la faire passer, à des fins systématiques d'ailleurs admissibles. La grande marmite nocturne et immémoriale gronde au loin et à chaque coup de gong [...]. Monsieur K. barré de décorations, de messes, de prostituées, de mitrailleuses ne campe pas en vain à l'entrée de cette exposition, un ventre comparable à celui qu'Alfred Jarry avait déjà tatoué d'une cible.* »

Car, frère d'Ubu, *Monsieur K.* serait en 1934 un portrait-robot de la tyrannie de Mussolini et de Hitler, de Hindenburg, des fascismes qui asservissent. Comique, concupiscent, Ubu serait effrayant. Ce serait « *le temps menaçant* » de l'Europe. Selon Breton, la vision de *Monsieur K.* a

cessé de nous faire rire. Près des dessins, Brauner trace : « *Partout la MENACE ! la MORT* ». En 1945, il écrit le brouillon d'une lettre qu'il enverra à Breton, à New York : « *Monsieur Hitler m'avait interdit de vivre, défendu de peindre* » ; et dans sa lettre, le nom « Hitler » disparaît...

Ainsi, en 1902, Victor Brauner naît en Roumanie dans les Carpates orientales. Son père, passionné de spiritisme et de sciences occultes, travaille dans une scierie ; il organise des séances d'hypnose avec des médiums connus pour communiquer avec l'au-delà et les esprits. Selon les moments, la famille vit tantôt en Roumanie, tantôt en Allemagne ou en Autriche (Hambourg, Vienne) ; lors des émeutes paysannes sanglantes de 1907, la famille juive des Brauner est très inquiète. Plus tard, en Roumanie, la Garde de fer s'organise, nationaliste et antisémite...

Très jeune, en 1917, Victor peint ; puis, en Roumanie, les artistes et les poètes de l'avant-garde collaborent. En 1925-1926, c'est le premier séjour de Victor à Paris où il revient en 1930. Il s'installe en 1931 dans le quatorzième arrondissement, rue du Moulin-Vert, près des ateliers de Giacometti et d'Yves Tanguy ; il rencontre aussi René Char. Très tôt, l'Autoportrait de Victor Brauner annonce son énucléation et sept ans après, en 1938, il perd son œil gauche dans une rixe d'artistes... En 1939, Victor Brauner signale deux événements essentiels : son énucléation et la Deuxième Guerre mondiale.

Obligé en tant que juif et en tant qu'étranger de quitter Paris en 1940, Brauner se réfugie dans le sud de la France et, en 1943, il entre dans la clandestinité. Dans une grande solitude et un extrême dénuement, sa création féconde est marquée par l'invention d'une technique : des couches de cire de bougie recouvertes d'encre et grattées. Sans cesse, il approfondit le procédé. Certaines des créatures qu'il a tracées seront



LES TALISMANS DE VICTOR BRAUNER

transposées en plâtre en 1945 avec l'aide du sculpteur Michel Hertz. « *De l'autre côté des "frontières noires"* », il réalise ce qu'il nomme un « *matérialisme diabolique* ». Selon lui, « *tous mes documents, tableaux, dessins, objets, textes ont un caractère et un aspect très hermétique magico-occulte. Ceci naturellement dans une idée d'un ésotérisme absolument hétérodoxe-libre, et d'une force radiante, que l'on soupçonne cosmique. Ainsi mes documents deviennent plutôt des pantacles ou des talismans* ».

Victor Brauner conservera toute sa vie dans son atelier quatre objets de 1943, invocation à Saturne ou hommage à [Novalis](#) ; ces objets assemblent cailloux, cire, plâtre, terre, plomb, cuivre, bouts de ficelle, fil de fer, dessin, etc., et ont un pouvoir apotropaïque... À tel moment, il déchiffre : « *Je ne suis que le scaphandrier outillé qui descend dans l'inconnu* ». Une sculpture blanche s'appelle le *Congloméros* qui serait du côté du « *conglomérat* » et du côté d'Éros ; se mêlent un corps féminin et deux corps masculins ; trois paires de bras se

Victor Brauner, « *La Porte* » (1932).

Los Angeles County Museum of Art.

Photo Museum Associates/LACMA/Victor Brauner Estate/
Artists Rights Society (ARS), New York © Adagp, Paris, 2020

rencontrent ; l'alchimie, le tarot et la kabbale s'associent. Victor Brauner explique : « *Ma peinture est autobiographique. J'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire parce qu'elle est universelle... Elle raconte aussi les rêveries primitives dans leur forme et dans leur temps* ».

En 1947, Victor Brauner propose *Le Surréaliste*, un portrait symbolique ; il montre dans le tarot le « *Bateleur* », le « *Magicien* » ou l'« *Alchimiste* » ; son grand chapeau comporte l'« *ouroboros* », le « *signe de l'infini* » ; il manipule une coupe, des deniers, un bâton, une épée... En 1951-1952, il peint la terreur, le tragique, les « *Rétractés* », les labyrinthes, le vertige, les corps squelettiques. Ou bien, en 1965, il réalise quatorze œuvres joyeuses, optimistes, sereines. Ces « *tableaux de bois* » seraient des fêtes pour les « *Mamans civilisatrices* ». *L'Aérolapa* est du côté de l'avion du père. Et *L'Automoma* serait la voiture pour la mère. Le 12 mars 1966, Victor Brauner meurt.